

10 JUIN 2020

AUX ORIGINES DU QUATUOR À CORDES

HÉRITAGE DE LA FUGUE

LA FUGUE COMME TRAITEMENT ÉGALITAIRE DES VOIX
DE HAYDN À MOZART (1772-1782)

Esther Duteil

OBJECTIFS DE L'ORAL

➤ Problématique :

- Est-ce que l'écriture d'une **fugue** peut répondre à **l'interaction égalitaire** des 4 voix dans le genre du **quatuor à cordes** ?

➤ Plan :

- 1a : Qu'est ce qu'un **bon quatuor à cordes** ? (3 théoriciens).
- 1b : **Formes possibles** pour trouver l'égalité des voix dans le quatuor.
- 1c : **Rôle de la fugue** à sa naissance lors de la Renaissance (Ricercare, Canzona).
- 2a : Utilisation de la fugue dans le **style préclassique (1750–1780)** – (Haydn « Opus 20 N°5 »).
- 2b : Utilisation de la fugue dans le **style classique (dès 1780)** – (Mozart « Opus 10 N°1 »).
- 2c : Quelles différences entre les langages de Haydn et Mozart pour trouver cette égalité ?

I. A) DÉFINITION D'UN BON QUATUOR À CORDES – THÉORICIENS DU 18ÈME SIÈCLE

- Johann Joachim QUANTZ – Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen (1752)
 - Description de la **sonate baroque** (écriture à 3 + basse = sonate en trio). Exemple de 6 quatuors de G. P. Telemann (1738).
 - **9 règles** dont la **7ème** (« ne doit pas s'apercevoir laquelle des parties a la préférence ») et la **9ème** (« au cas où il y ait une fugue, elle doit être faite dans toutes les 4 parties, rigoureusement selon les règles, avec goût »).
- J.A.P. SCHULTZ & J.P. KIRNBERGER – Allgemeine Theorie der schönen Kunst Vol.3 (1779)
 - Distinction entre **quartet** (opéras bouffes) et **quatuor** (à 3 voix + basse de temps en temps concertante).
 - **Égalité entre les voix** (aucune voix ne doit dominer sur l'autre) et **contrepoint inévitable** (vision contrapuntique vs style galant dans le quatuor).
- H. C. KOCH – Versuch einer Anleitung zur Composition (1782) & Musikalisches Lexikon (1802)
 - **Principe d'écriture à 4 voix égales** : « 4 voix principales concertantes desquelles aucune ne peut prétendre l'emporter sur les autres ». Exemple de sonates à 4 voix de Mozart (quatuor vu comme un sous-genre de la sonate).
 - Distinction entre **style strict** (« le quatuor au sens propre doit être écrit selon l'art de la fugue ») et **style libre** (« pour les quatuors modernes »).

I. B) FORMES LES PLUS COURANTES DANS LE QUATUOR À CORDES

- 1er mouvement (Allegro) – Tonalité (I)
 - **Sonate** : Poids du 1er mouvement en forme sonate dans l'architecture du quatuor. Mouvement le plus important de la structure.
- 2ème mouvement (Lento) – Tonalité (V) ou (IV)
 - **Lied** (Opus 76 N°2, N°4 – Haydn) : Originaire de l'aria d'opéra. Voix prédominante.
 - **Variations/Double variation** (Opus 76 N°3 – Haydn ou K464 – Mozart)
- 3ème mouvement – Tonalité (I) avec trio (V) ou (IV)
 - **Menuet** (Opus 20 – Haydn) : Originaire de la suite de danses baroque.
 - **Scherzo** (Opus 33 – Haydn) : Remplacent le menuet dans un caractère bref et léger.
- 4ème mouvement (Finale) – Tonalité (I)
 - **Rondo** (K428 – Mozart)
 - **Sonate** (Opus 76 N°1, 2, 4, 5, 6 – Haydn)
 - **Fugue** (Opus 20 N°2, 5, 6 – Haydn ou K387 – Mozart) : Texture permettant l'égalité des 4 voix ?

I. B) FORMES DU 4ÈME MOUVEMENT – CONFRONTATION

TRAITEMENT ÉGALITAIRE DES 4 VOIX	RONDO	SONATE	FUGUE
+	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Les 4 instruments peuvent s'exprimer au sein des épisodes contrastés et être mis en valeur de manière différente après chaque reprise du refrain. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Permet l'unité du quatuor par le fait de commencer et de finir par la forme sonate. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Garantit un partage équitable du motif thématique pour les 4 instruments. ➤ Placée à la fin, elle rassemble les éléments du quatuor et unit l'ensemble de la structure.
-	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La répétition du refrain fige les possibilités d'évolution du discours et de dialogue dans la forme. ➤ La forme du rondo ne permet pas d'apporter le traitement égalitaire des voix si le compositeur ne s'y astreint pas. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La forme sonate oppose 2 thèmes, l'un à la tonique et l'autre à la dominante. Ces thèmes, s'ils ne sont pas harmoniques seront exposés par une seule voix (ou 2 au maximum) détruisant cette égalité des voix. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Monothématique et non-contrastive. Diversité détruite lorsqu'appliquée trop rigoureusement. ➤ Lorsque tous les éléments ont été exposés, il n'y a plus rien à ajouter. ➤ Provient des formes anciennes. Retour à une tradition dépassée ?

I. C) RÔLE DE LA FUGUE – RICERCARE & CANZONA (ANCÊTRES DE LA FUGUE)

- Essor à la Renaissance : La fugue était le terme originel pour désigner le canon.
 - **Ricercare** : Provient du motet latin. Forme pratiquée aux débuts de la musique instrumentale lors de la fin de la Renaissance (Praetorius, Sweelinck) et le Baroque (Willaert, Buus, A. & G. Gabrieli) traitant les sujets les uns après les autres sans rapport évident entre eux.
 - **Canzona** : Provient de la chanson française. Renaissance (Palestrina) et Baroque (Buxtehude).
- Période baroque : Fugue baroque comme **synthèse du Ricercare et de la Canzona** basée d'après les principes contrapuntiques du **canon** et de **l'imitation**. Forme aboutie chez J. S. Bach qui posa le cadre relationnel entre le sujet, la réponse et le contresujet en les unissant entre eux avec des oeuvres comme le Clavier bien tempéré (1722 et 1744) et L'Art de la Fugue (1740–1750).
- Période classique : Perpétue les formes de la tradition contrapuntique avec Haydn, Mozart et Beethoven dans un langage renouvelé associant forme sonate et fugue/texture fuguée.

I. C) PRINCIPAUX QUATUORS AVEC MOUVEMENT DE FUGUE EN EUROPE AU 18ÈME S.

AUTRICHE	VIENNE	ITALIE
<p>G. WERNER/J. HAYDN (1693–1766) 6 Introductions et Fugues pour quatuor à cordes prit dans les oratorios de Werner (p1804)</p>	<p>➤ G. MATTHIAS MONN (1717–1750) 6 Quatuors (Vienne, 1803/8) VOL1 – Quatuor N°1 – Fuga VOL2 – Quatuor N°2 – Fuga</p>	<p>ALESSANDRO SCARLATTI (1660–1725) 6 Sonata a quattro per due violini, violetta e violoncello senza Cembalo (1715)</p>
<p>F. X. RICHTER (1709–1789) OP.5 N°1 – Presto (Rincontro) OP.5 N°2 – Fugato (c1757, p1768)</p>	<p>JOSEPH HAYDN (1732–1809) OP.20 N°2 – Allegro (4 soggetti) OP.20 N°5 – Finale (2 soggetti) OP.20 N°6 – Allegro (3 soggetti) (1772) OP.50 N°4 – Allegretto moderato (1787)</p>	<p>LUIGI BOCCHERINI (1743–1805) OP.2 N°2 G160 – Fuga c. spirito (c1761, p1767)</p>
	<p>G. M. CAMBINI (1746–1825) OP.1 N°3 – Scherzo Fugato (Paris, 1773)</p>	<p>J. G. ALBRECHTSBERGER (1736–1809) OP.1 – 6 Quatuors en Fugue (1780) OP.16 – 6 Quatuors (Fugues) (c1798, p1803)</p>
	<p>L.V. BEETHOVEN (1770–1827) OP.59 N°3 – Allegro molto (c1806, p1808) OP.130 – Grande Fugue (c1825, p1827)</p>	

II. A) FUGUE ET FORME SONATE : OPPOSITION OU COMPLÉMENTARITÉ ?

- Fugue et forme sonate : 2 formes avec des esthétiques différentes (naissance dans des cadres complètement différents).
- Esthétique préclassique (jusqu'en 1780) comme période de transition entre les formes connues (fugue) et celles qui naissent (forme sonate).
- L'Opus 20 de Haydn (N°2, 5 et 6) reprend 3 finals fugués dans un contrepoint fugué (tradition de Fux) et dialogué (tradition autrichienne du travail thématique dans une esthétique préclassique). Oeuvre contrapuntique rudimentaire (1772).
- Mozart (K 387) fera la synthèse du contrepoint de J.S. Bach (discours fugué) à celui d'Haydn (discours de sonate).
- **Intégration de la fugue dans la forme sonate = contrepoint libre** (Beethoven développant au 19ème siècle le concept d'unité avec des sujets de fugue au sein de la forme sonate tout au long des mouvements).

II. A) EXEMPLE I : JOSEPH HAYDN – OPUS 20 N°5 – FINAL FUGA A 2 SOGGETTI

Barres de mesures	1 – 22	23 – 35	36 – 41	42 – 88	89 – 111	112 – 145	146 – 160	161 – 184
Fugue	Exposition	Continuation + Épisode	Déclaration	Continuation + Épisode	Al rovescio (à l'envers)	Strette + Continuation	Canon	Abandon de la texture de Fugue
Forme sonate	Premier thème	Transition	Deuxième thème	Développe- ment	Fausse reprise	Réexposition		Coda
Tonalité	Fa mineur		La bémol Majeur	Plusieurs tonalités	V de Fa mineur		Fa mineur	

* Voir l'analyse détaillée dans : William Drabkin pp. 55–59.

II. B) EXEMPLE II : W. A. MOZART – OPUS 10 N°1 (K 387) – MOLTO ALLEGRO

Barres de mesures	1 – 17	17 – 30	31 – 38	39 – 51	51 – 68	69 – 91	92 – 124	125 – 173	174 – 188	189 – 196	196 – 209	209 – 234	235 – 267	268 – 298
Fugue	1er sujet	–			2ème sujet	Exposition des 2 sujets (double fugue)	–					Ré-exposition des 2 sujets	–	
Forme sonate	Exposition	1er thème	Mini développement	Pont vers 2nd sujet	–		2ème thème	Développement	Ré-exposition 1er thème	Mini développement	Pont vers ré-exposition	–	Ré-exposition 2ème thème	Coda
Tonalité	Sol M			Vers Ré M	Ré M			Plusieurs tonalités	Do M		Vers Sol M par m	Sol M		

* Voir description dans : John Irving pp. 31–33.

⚠ Tableau réalisé selon la synthèse des éléments à disposition : interprétation personnelle.

II. C) SYNTHÈSE DE L'ÉVOLUTION : HAYDN & MOZART À TRAVERS LA FUGUE

	FORME DE LA FUGUE	ASPECT THÉMATIQUE	ASPECT HARMONIQUE
<p>J. HAYDN OPUS 20 N°5 – Final</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Double fugue stricte (strette, al rovescio, canon) - Sans rapport avec la forme sonate 	<ul style="list-style-type: none"> - Disproportion entre le 2nd « thème » (transposition du sujet) et le développement (très long) - Pas d'opposition thématique I/V 	<ul style="list-style-type: none"> - Opposition I/V entre les sujets
<p>W. A. MOZART K 387 – Molto Allegro</p>	<p>Double fugue insérée dans la forme sonate</p>	<ul style="list-style-type: none"> - 2 sujets de fugue + 2 thèmes exposés et réexposés à tour de rôle dans I et V 	<ul style="list-style-type: none"> - Réelle modulation de I/V par les 2 sujets et 2 thèmes - Opposition dans les 2 groupes <u>Sujet I VS Thème I</u> et <u>Sujet II VS Thème II</u>

* Voir description dans : Bernard Fournier pp. 164-165.

CONCLUSION & OUVERTURE

Est-ce que l'écriture d'une **fugue** peut répondre à **l'interaction égalitaire** des 4 voix dans le genre du **quatuor à cordes** ?

- La fugue était un **outil formel** que Haydn et Mozart avaient appris et qu'ils maîtrisaient. **Honorer la tradition** en utilisant ces formes anciennes permettait de **la perpétuer** tout en les adaptant aux changements stylistiques et historiques de la musique.
- **Oui**, la fugue permet de répondre en tant que processus compositionnel à cette caractéristique du quatuor à cordes de **solliciter chaque voix** de la même manière sans occulter l'une d'entre elles.
- Cependant, écrire une fugue dans le **style strict** nuit à **l'évolution stylistique du style classique**, par essence libre du cadre formel antique. En ce sens, la forme sonate répond parfaitement à cette nouvelle exigence de liberté dans le discours mélodique et thématique.

Ouverture : **Concept d'unité** chez Haydn et Mozart permise par la fugue et **concept de démolition** avec Glenn Gould (So you Want to Write a Fugue ?, 1963). Une même forme peut désigner tout et son contraire selon l'époque et l'esthétique du moment.

BIBLIOGRAPHIE

- DRABKIN, William, « Fugue » in A reader guide to Haydn's Early String Quartets, London, Greenwood Press, pp.51–80.
- EISEN, Cliff, « Early development » in String Quartet, New Grove Dictionary, (Oxford Music Online), pp.1–2.
- FOURNIER, Bernard, L'histoire du quatuor à cordes, Paris, Fayard, 2000 (Vol.1 De Haydn à Brahms), pp. 164–165.
- FOURNIER, Bernard, L'esthétique du quatuor à cordes, Paris, Fayard, 1999, pp. 197–211.
- GONIN, Frédéric, « Quelques réflexions à propos des différentes techniques contrapuntiques de Haydn et Mozart » in Musurgia, Vol. 6 N°3/4, Dossiers d'analyse (1999), pp.45–58.
- IRVING, John, « K 387 in G » in Mozart : The « Haydn » quartets, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp.31–33.
- JONES, David Wyn, « The origins of the quartet », in The Cambridge Companion to The String Quartet, Cambridge University Press, 2003, pp.177–184.
- SHEDLOCK, J. S., « The Evolution of Fugue », in Proceedings of the Musical Association, 24th Session (1897–98), pp.109–123.