

FORME ET ÉVOLUTION

CADENCE DU 5ÈME CONCERTO DE MOZART KV 219

La cadence d'un mouvement de concerto est toujours attendue du spectateur. Elle permet de mettre en exergue le soliste et d'éblouir le public. Elle découle du principe de l'improvisation par laquelle le soliste peut montrer, outre son talent d'interprète, celui d'improvisateur, comme Mozart aimait le faire en concert. Le soliste ne devient plus seulement interprète mais également créateur de l'oeuvre dans sa forme.

Cependant, qu'est ce qui fait qu'une cadence est considérée comme telle ? D'où vient l'essor de l'écriture de la cadence par l'interprète ? Qu'est ce qui amène un interprète à composer sa propre cadence dans un concerto ? Est-ce une évolution de la forme ou uniquement un effet de mode ? Une place à gagner parmi les solistes ?

Pour ce faire, nous allons dans un premier temps étudier le principe de la *cadenza*, ses origines et le genre dans lequel elle trouva un terreau favorable à son expansion. Ensuite, nous verrons à travers l'analyse des cadences du *5ème concerto pour violon* de Mozart les différentes options que les solistes auront choisies pour l'interprétation/création de l'oeuvre. Ces nouvelles pratiques d'exécution couplées à la mondialisation et à l'essor de nombreux interprètes solistes depuis les années 1950, nous permettront d'analyser le choix d'exécution de 30 solistes de ce même concerto. Enfin, nous verrons les caractéristiques communes d'une cadence dans la forme du concerto de la période classique et nous détaillerons l'analyse de la cadence écrite par Joseph Joachim du 1er mouvement de ce même concerto et en dégageront les principes directeurs de l'écriture d'une cadence selon la tradition de l'école allemande.

I. Terreau pour l'émergence de la *cadence* - l'improvisation

A. Origines du principe de *cadence*

Le mot *cadence* a plusieurs significations, la 1ère étant la plus largement usitée. Elle définit la conclusion d'une phrase, d'un mouvement ou d'une pièce basée sur une formule mélodique reconnaissable, induisant une progression harmonique avec résolution de la dissonance/tension. Elle permet d'ancrer la tonalité (ou modalité selon le contexte) de l'ensemble de la pièce ou d'une section d'un ensemble.¹ La 2nde est plus spécifique. Elle indique un passage virtuose inséré près de la fin d'un mouvement de concerto reconnaissable par un point d'orgue et un accord de tonique ouvert en 6/4 tenu à l'orchestre pendant que le soliste entame un solo de durée variable jusqu'à un trille du

¹ ROCKSTRO, W. S., DYSON G., DRABKIN W., POWERS H. S., RUSHTON J., *Cadence*, *Grove Music Online*, consulté le 25.05.20, pp.1.

solistes tenu par un second point d'orgue menant au tutti orchestral final.² Les cadences de concertos peuvent soit être improvisées par un interprète ou soit être écrites au sein même du mouvement par le compositeur, auquel cas elle fera souvent partie intégrante de la structure de l'ensemble du mouvement. Dans un sens plus large, le terme de *cadence* se réfère à de simples ornements sur l'avant-dernière note d'une cadence d'un mouvement ou désigne toute accumulation d'ornements élaborés et insérés près de la fin d'une section fermée et conclusive.³ Nous n'utiliserons ici que le principe de cadence inséré dans un mouvement de concerto. Cependant, pour comprendre ses caractéristiques, nous allons brièvement expliquer ses origines.

La tendance à élaborer ou colorer l'avant dernière note d'une phrase est aussi vieille que l'art du déchant lui-même. Au XIII^e siècle, on parle de *punctus organicus* de l'avant dernière note qui témoigne d'un passage fleuri comme une cadence à la fin du déchant. Francon de Cologne (*Ars cantus mensurabilis*, 1260), Jacques de Liège (*Speculum musicae*, XIV^e siècle) et Johannes Tinctoris en parlent dans leurs traités.

Le terme de *cadere* apparut ainsi peu avant 1500 comme synonyme de la *clausule*, désignant la conclusion d'une ligne mélodique descendante. La confusion découlant de l'emploi de ce mot fut distinguée dans les traités italiens du XVI^e siècle (Pietro Aaron, *Thoscanello de la musica*, 1523 et Sylvestro di Ganassi, *Opera intitulata Fontegara*, 1535) qui considéraient d'une part la cadence comme inflexion du langage, appartenant à **la grammaire de l'Ars Libera** et d'une seconde part, comme l'ornementation du discours de **la rhétorique de l'Ars Libera**. D'autres traités de diminutions ou d'ornementations d'auteurs non-italiens décrivirent ce même type de procédés sans utiliser le terme de *cadenza* (Bermudo, Tomás de Santa María, Ortiz et Fink). Il fallu néanmoins attendre le *Dictionnaire de musique* (1768) de J.J. Rousseau, pour préciser cette double signification de la cadence comme principe d'ornementation de la phrase dans la musique italienne et comme progression harmonique de la fin d'une phrase ou section dans la musique française.

La période baroque permit l'expansion massive de **la cadence ornementée** (*cadenza fiorita*), qui apporte de la brillance à la fin d'une *aria* par exemple. La concentration d'ornements improvisés à la fin a permis aux compositeurs d'alléger la ligne mélodique de fioritures excessives. Ceci fut d'autant plus vrai que les compositeurs firent face à la demande accrue des interprètes, désireux de montrer leurs prouesses techniques d'improvisation par l'ornementation et la diminution des valeurs rythmiques lors de parties répétitives et variées à la fantaisie du chanteur. Cependant, un certain nombre de compositeurs (Giulio Caccini, *La pellegrina, lo che dal ciel cader*, 1589 ou Jacopo Peri, *Euridice*, 1600), peu sûrs du bon goût et des capacités d'improvisation de leurs destinataires écrivirent leurs propres cadences. D'autres écrivirent plusieurs versions pour montrer comme devait sonner l'ornementation. C'est ainsi que Claudio Monteverdi écrivit 2 versions dans *l'Orfeo* (1607), Acte III, de *Possente spirto*, l'une étant écrite sans, l'autre avec ornements, démontrant ce caractère improvisé de l'ornementation.

La confusion terminologique resurgit lors du dernier baroque avec l'émergence de la musique instrumentale. Les compositeurs utilisèrent alors une autre terminologie pour

² MIRKA, Danuta, « The Cadence of Mozart's Cadenzas », *The Journal of Musicology*, Vol. 22 n°2, Spring, 2005, pp. 305-322.

³ BADURA-SKODA, Eva, JONES, Andrew V., DRABKIN, William, *Cadenza*, *Grove Music Online*, consulté le 25.05.20, pp.1.

décrire un passage virtuose qui contient des figurations proches de la cadence ornementée. Torelli, Corelli et Vivaldi utiliseront le terme de *Perfidia* dans l'écriture de leurs concertos, tandis que Locatelli utilisera le nom de *Cadenza* pour 18/24 des *Capriccio* de ses concertos pour violon. Ainsi, quand J.S.Bach écrivit le 1er mouvement de son *5ème Concerto Brandebourgeois BWV 1051* (1721), la cadence provient davantage de la tradition du *capriccio* que de la *cadence « classique »* telle que décrite plus haut.

B. Prolifération à la période classique - genre du concerto - l'exemple de Mozart

L'art de l'ornementation improvisée de la musique italienne eut de larges répercussions sur le XVIIIème siècle. La cadence est alors considérée comme un procédé d'ornementation et la capacité d'en improviser faisait partie du bagage indispensable de tout virtuose qui espérait satisfaire les attentes des auditeurs.

Les cadences du XVIIIème siècle occupent l'avant dernière position de la structure musicale, précédant le *tutti* final d'un mouvement de *concerto* ou d'une *aria*. Elles sont quasiment toutes conçues par un point d'orgue au dessus d'un accord de tonique 6/4 (en réalité retard de la dominante) qui sera suivie d'une gamme dans la tonalité de la dominante et conclue par une cadence parfaite (Vème degré suivi du 1er degré). Quelques concertos contiennent une cadence pour chaque mouvement due à l'influence de la fin du XVIIIème siècle où l'on peut retrouver au moins deux cadences dans un seul et même concerto.

Un autre type de cadence utilisé dans le genre du concerto classique provient **du principe d'introduction** (*Eingang*) que Mozart utilisera dans une lettre du 15 février 1783. Déjà relevé par J.A. Hiller comme *Übergang* dans son *Anweisung zur Singekunst in der deutschen und italienischen Sprache* (1773), ce principe permet de connecter la fin d'une section avec le début de la prochaine. La partition est alors ponctuée d'un point d'orgue sur un accord de dominante. L'orchestre s'arrête pendant que le soliste effectue une courte cadence au sein même du mouvement. Ceci se retrouve principalement dans les finales en forme de *rondo* (Ludwig Van Beethoven, *3ème concerto Opus 37*, 3ème mouvement, 1803/4).

De nombreux traités furent écrits durant le XVIIIème siècle pour lesquels nous retrouvons des indications d'exécution de la cadence.

Giuseppe Tartini (*Traité des agréments*, 1771) décrit la forme basique en Italie au XVIIIème en suivant cette tradition dictée par les chanteurs. La cadence doit commencer avec un crescendo, *messa di voce, passaggi* ou trille auquel se succéderont un certain nombre de notes exécutées librement dans la métrique avec des valeurs rythmiques plus courtes. Le sommet de la mélodie est souvent suivi du trille final du soliste.

Les cadences furent aussi décortiquées par des théoriciens allemands comme J.J. Quantz qui détaillera le déroulement de la cadence dans son *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (1752, chap.15 « *Hauptstück* ») et C.P.E. Bach dans son *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753, rubriques « *Aufgehaltene Schlusscadenzen* » et « *Fermaten-Auszierungen* »).

Jusqu'ici, la règle commune pour la cadence des chanteurs ou instrumentistes à vents était que la longueur de la cadence ne devait pas excéder ce qui peut être chanté ou joué en un souffle. Quantz et C.P.E. Bach furent davantage prudents dans leurs recommandations. Hiller fut le 1er théoricien allemand à abandonner ce principe de cadence exécuté dans un seul souffle. D'ailleurs G.B. Mancini (*Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, 1774), professeur de chant à la Court Impériale de Vienne reconnaissait que la règle de la cadence en un seul souffle fut souvent détournée au profit

d'un jugement correct permettant d'échapper à l'embrasement provoqué par une respiration trop courte. Un autre point important que Mancini souleva fut **à propos du matériel thématique développé à l'intérieur de la cadence**. À ce moment là, aucune opinion universelle n'était encore décrétée. Quantz suggérait que si le chanteur ne pouvait pas penser à quelque chose de nouveau au début de la cadence, il devait choisir le motif le plus attrayant de l'*aria* et construire une cadence à partir de celui-ci. Ainsi, ce n'est qu'à partir des **années 1779 que les cadences chez Mozart commencent par citer ou développer le matériel thématique du concerto auquel il appartient**.

La théorie la plus complète sur la cadence fut développée par le german Daniel Gottlieb Türk (1750-1813) dans son *Clavierschule* (1789). Il se lamentait également de la pratique trop courante de s'étaler en longueur dans les cadences, censées orner d'une manière concise le concerto. Le résultat de cette mauvaise pratique est dénoncée comme étant **wegkadenziert**. Pour remédier à cela, il dressa une liste de 10 règles cernant la manière de faire une cadence :

- 01 : La cadence doit renforcer l'impression faite par la composition en la récapitulant brièvement. Ceci peut être atteint en introduisant quelques idées de la pièce dans la cadence ;
- 02 : Elle ne doit pas être difficile par souci de clarté, mais plutôt contenir des éléments qui conviennent au caractère principal de la composition ;
- 03 : Elle ne doit pas être trop longue, spécialement dans le cas d'une composition triste ;
- 04 : Les modulations doivent être évitées ou n'être utilisées qu'en cas de passage. Elles ne doivent jamais se perdre au-delà des tonalités principales établies dans la pièce ;
- 05 : La cadence, par addition à l'expression d'un sentiment unifié, doit contenir quelques variétés musicales pour maintenir l'intérêt de l'auditeur ;
- 06 : Les idées ne doivent pas être répétées, autant dans la tonalité principale que dans d'autres tonalités ;
- 07 : Les dissonances, même pour des cadences réalisées à la voix doivent être proprement résolues ;
- 08 : Une cadence n'a pas besoin d'être apprise, mais elle doit montrer un esprit de fantaisie avec une abondance d'idées ;
- 09 : L'interprète ne doit pas rester dans un tempo ou un mètre trop long : il doit plutôt donner l'impression d'un désordre dans un ordre. Il peut être utile de comparer la cadence à un rêve, dans lequel les événements compressés dans l'espace en quelques minutes donnent une impression manquant de cohérence mais avec une claire conscience.
- 10 : Une cadence doit être interprétée comme une pensée passée à travers l'esprit de l'interprète. Malgré tout, il est risqué d'improviser une cadence sur le moment, et il est plus sûr de l'écrire ou au moins d'en faire une esquisse auparavant.

Les règles édictées par Türk concourent remarquablement bien avec les cadences rescapées de la main de Mozart. Cependant, ces manuscrits ne sont pas suffisamment détaillés pour conduire l'interprète à l'écriture d'une cadence dans le style de Mozart.

Dans le défi de l'esprit du concerto du XVIIIème siècle, les solistes d'aujourd'hui interprètent presque toujours les cadences de Mozart lorsqu'elles existent plutôt que d'inventer leurs propres à la fin du mouvement du concerto. Même s'il existe plusieurs versions de cadences d'un concerto de Mozart, on préfère toujours choisir la plus ancienne, la plus « proche » de l'année de composition de l'œuvre. Il en résulte que les

cadences interprétées sont déjà connues notes pour notes par le public avant même que la 1ère note soit jouée, rendant hors-sujet les règles de Türk.⁴

W. A. Mozart, héritier direct de J.S. Bach par l'intermédiaire de Jean-Chrétien Bach, écrivit ses 27 *concertos pour piano* dont 15 cadences nous restent de sa propre main. Il n'en est pas aussi simple pour le violon. En effet, les seules cadences pour cordes qu'il ait écrites se trouvent dans la *Symphonie Concertante K364/320d*. L'alto dialogue avec le violon ou assume des fonctions de basse. Cependant, si peu de sources ne nous indiquent pas comment Mozart envisageait l'écriture d'une cadence spécifique pour le violon. Comment combiner alors mélodie et harmonie sur un instrument à cordes tout en figurant l'utilisation de techniques virtuoses de variété d'archet, doubles cordes...? ⁵

On parle généralement des 5 *concertos pour violon*. Il semblerait qu'il en ait écrit deux de plus, mais le sixième fut inachevé et complété par Frédéric Eck (1786) et le septième aurait une attribution douteuse à son égard. Quoi qu'il en soit, ils sont tous composés en trois mouvements et disposent parfois de plusieurs cadences à l'intérieur même du concerto (deux cadences) ou d'un mouvement (autant de fois que le thème du *rondo* est réexposé). Ce sera typiquement le cas du 5ème concerto. Composé en 1775, il est plein de surprises entre le style récitatif de l'opéra italien et les allusions rythmiques hongroises du 3ème mouvement, l'alternance majeure/mineure et le changement de mensurations. Il fera vite partie du répertoire des grands solistes, alliant la jeune maturité d'un Mozart violoniste âgé de 19 ans et son apparenté avec l'opéra où le violon imite ce chant lyrique dans le genre du concerto.

Le premier mouvement d'un concerto classique est directement influencé par le style de la forme sonate qui inclue un contraste harmonique important entre la tonique et la dominante. Ce haut niveau de dissonance est appelé à confirmer la tonalité principale par la cadence avant le tutti final. La conception de la cadence comme une prolongation de la dominante (qui est adoptée dans les cadences de Mozart dans sa période de maturité) est simplement perçue comme un style de cadence ornementée. Dans ce sens, la cadence élabore l'essentiel dans la tonalité de la dominante pour augmenter l'effet de la résolution sur la tonique lors de la coda de fin. Les cadences de Beethoven, beaucoup plus longues, seront réalisées dans la prolongation de la tonique, comme une construction d'un bloc principal.⁶

Ne disposant pas de cadences écrites pour les concertos pour violon de Mozart, les interprètes disposant d'un talent égal pour la composition se mirent à composer la leur. Ce sera le cas par exemple du très célèbre Joseph Joachim (1831-1907), de Sam Franko, Leopold Auer, Eugène Ysaye, Franco Gulli, Martin Wulhorst...

II. L'exemple du 5ème concerto pour violon K 219 de W. A. Mozart

A. Violonistes/compositeurs : le cas de Joseph Joachim

⁴ *Ibidem* pp.7-11.

⁵ MOZART, Wolfgang Amadeus, *Violin Concertos*, Giovanni Antonini (dir.), Il Giardino Armonico (orch.), Isabelle Faust (vl.), Andreas Staier (cad.), Berlin (21-23.03.2015 et 4-8.02.2016), « Harmonia Mundi », HMC 902230.31, consulté sur Naxos Music Library le 28.05.20, pp.4.

⁶ SWAIN, J.P., « Form and Function of the Classical Cadenza », *The Journal of Musicology* 6, 1988, pp.56-59.

Il est intéressant de constater combien de violonistes aussi légendaires qu'Heifetz ou Oistrakh se basèrent sur la tradition de l'interprétation de la cadence de Joseph Joachim. Pour quelles raisons l'interprétation de sa cadence au sein d'un concerto garantissait une qualité d'interprétation ? Pourquoi la tradition de la cadence improvisée et des règles édictées par Türk ne perdurèrent pas dans cette vision même de la cadence originellement non notée ?

Joseph Joachim (1831-1907), violoniste, chef d'orchestre, compositeur et professeur de nationalité hongroise, fit ses débuts à Londres le 27 mai 1844 sous la baguette de Félix Mendelssohn dans le concerto de Beethoven dans lequel il composa ses deux propres cadences, à peine âgé de 13 ans ! Il écrivit ainsi les cadences des concertos pour violon de Beethoven, Brahms, Kreutzer (N°19), Rode (N°10 et 11), Spohr, Viotti (N°22) et de Mozart (N°3, 4 et 5). Regardé comme l'un des plus grands violonistes du XIXème siècle, il eut comme élèves entre autres Leopold Auer, Mischa Elman, Jascha Heifetz, Nathan Milstein, Sam Franko et Marie Soldat-Roeger.⁷ Représentant de la tradition de l'école allemande romantique, ses cadences pleines de goûts s'inscrivirent dans le répertoire de ses élèves et s'imposèrent rapidement comme une référence dans l'interprétation des concertos au XXème siècle.

Tableau N°1 : Solistes interprétant les cadences écrites par des violonistes - l'exemple de Joseph Joachim

SOLISTE	CADENCE ALLEGRO 1ER MOUVEMENT	CADENCE ADAGIO 2ÈME MOUVEMENT	ANNÉE	LABEL
MARIE SOLDAT- ROEGER	JOSEPH JOACHIM	-	1926	UNION RECORDS
DAVID OISTRAKH	JOSEPH JOACHIM	JOSEPH JOACHIM	UNKNOWN	EMI
ISAAC STERN			UNKNOWN	SONY
JASCHA HEIFETZ			1951	EMI
MISCHA ELMAN			1955	LONDON RECORDS
HENRYK SZERYNG			1966	PHILIPS
CHRISTIAN FERRAS			1967	EMI
ANNE-SOPHIE MUTTER			1978	DG
VLADIMIR SPIVAKOV			1979	HIS MASTER'S VOICE
AUGUSTIN DUMAY			1998	DG

⁷ WENZEL, « Biografie ».

SOLISTE	CADENCE ALLEGRO 1ER MOUVEMENT	CADENCE ADAGIO 2ÈME MOUVEMENT	ANNÉE	LABEL
VESKO ESCHKENAZY			2002	PENTATONE
FRANK PETER ZIMMERMANN			2003	WARNER CLASSICS
ARABELLA STEINBACHER			2014	PENTATONE
HILARY HAHN			2015	DG
GIULIANO CARMIGNOLA	FRANCO GULLI		2008	ARCHIV PRODUCTION

B. Se démarquer en tant que soliste : composer sa cadence ?

Les solistes d'aujourd'hui ont deux choix possibles : se restreindre à l'interprétation des cadences authentiques que les compositeurs nous ont laissées (ou à défaut les cadences les plus anciennes se rapprochant de l'esprit du compositeur) comme le suggère Ludwig Misch, ou profiter de l'opportunité de créer et interpréter sa propre cadence au sein d'un répertoire très connu. Cette opportunité doit cependant être approchée avec un sens de responsabilité dans le respect de ces œuvres maîtresses du répertoire. Une cadence nouvellement composée n'est pas uniquement la reprise des thèmes du concerto, mais elle fait partie du mouvement intégral dans sa forme en augmentant inévitablement le plaisir de découvrir la créativité de chaque interprète dans l'esprit du concerto classique.⁸

Bien que certains solistes ont choisi de rester dans la tradition de la cadence écrite par Joseph Joachim, d'autres préfèrent s'exprimer à travers leur propre compréhension du style de la cadence. Il est intéressant de constater à travers ce tableau que ce courant de compositeur/interprète eut lieu en même temps que la tradition de Joseph Joachim. Qu'est ce qui distingue ces interprètes à choisir cette option plutôt que d'interpréter une cadence « sûre » et vérifiée par le temps ?

Tableau N°2 : Solistes composant leurs propres cadences

SOLISTE	CADENCE ALLEGRO 1ER MOUVEMENT	CADENCE ADAGIO 2ÈME MOUVEMENT	ANNÉE	LABEL
ARTHUR GRUMIAUX	JOSEPH JOACHIM	ARTHUR GRUMIAUX	1961/1962	PHILIPS
YEHUDI MENUHIN	YEHUDI MENUHIN		1962	HIS MASTER'S VOICE
NATHAN MILSTEIN	NATHAN MILSTEIN		1966	EMI

⁸ SWAIN, pp.59.

SOLISTE	CADENCE ALLEGRO 1ER MOUVEMENT	CADENCE ADAGIO 2ÈME MOUVEMENT	ANNÉE	LABEL
ITZHAK PERLMAN	ITZHAK PERLMAN		1986	DG
FRANCO GULLI	FRANCO GULLI		1989	CLAVES
JOSHUA BELL	JOSHUA BELL		1991	DECCA
SIMON STANDAGE	SIMON STANDAGE		1994	MUSICAL HERITAGE SOCIETY
JULIA FISCHER	JULIA FISCHER		2006	PENTATONE
RACHEL BARTON PINE	RACHEL BARTON PINE		2014	AVIE
HENNING KRAGGERUD	HENNING KRAGGERUD		2015	NAXOS MUSIC LIBRARY
JAMES EHNES	JAMES EHNES		2017	ONYX

C. Interpréter - faire écrire ?

D'autres interprètes, soucieux de nouveauté cherchèrent à faire revivre la tradition classique viennoise à la lumière de compositeurs récents. Cette démarche démontre un engouement pour les pratiques historiquement informées dont interprètes, compositeurs et musicologues conjuguent leurs savoirs en vue de rechercher et de redécouvrir la tradition sous un angle contemporain.⁹

Tableau N°3 : Solistes faisant appel à un compositeur récent

SOLISTE	CADENCE ALLEGRO 1ER MOUVEMENT	CADENCE ADAGIO 2ÈME MOUVEMENT	ANNÉE	LABEL
GIDON KREMER	ROBERT D. LEVIN		2006	NONESUCH
THOMAS ALBERTUS IRNBERGER	PAUL BADURA-SKODA		2009	GRAMOLA
DAVID GRIMAL	BRICE PAUSET		2015	DISSONANCES RECORDS
ISABELLE FAUST	ANDREAS STAIER		2016	HARMONIA MUNDI

⁹ MOZART, Wolfgang Amadeus, « Questions d'authenticité » in *Mozart : The 5 Violin Concertos*, David Grimal (dir.), Les Dissonances (orch.), David Grimal (vl.), Brice Pauzet (cad.), Cité de la musique, Paris, (01.03.14), « Dissonances Records », consulté sur Naxos Music Library le 02.06.20, pp.7-43.

III. Caractéristiques d'une cadence de concerto

A. Analyse de la cadence du 1er mouvement du 5ème concerto - Joseph Joachim¹⁰

Cadence de Joseph Joachim

Plan tonal

Cadenza

V/V ou V de la majeur

Ré majeur

Ré mineur

Sib majeur

The musical score consists of ten staves of violin music. The first staff is labeled 'Cadenza' and 'V'. The score is in common time, with a key signature of two sharps. The music is divided into several harmonic regions, each highlighted with a different color: green, orange, pink, light blue, light red, light green, light pink, light orange, light blue, and light green. The regions correspond to the labels on the left: V/V or V of the major, Ré majeur, Ré mineur, Sib majeur, and so on. Various dynamics are indicated throughout the score, including *f*, *p*, *crescendo*, *diminuendo*, *espress.*, *largamente*, *mf*, *ff*, *con fuoco*, *crescendo*, *e*, *stringendo*, *rit.*, and *f*.

¹⁰ SCHACHER, Rodolphe, *Analyse de cadences du 5ème concerto pour violon de Mozart*, Cours de l'UNIL.

Cadence de Joseph Joachim

Analyse thématique

Eléments thématiques principaux

Eléments thématiques secondaires

Thème A, caractère de l'introduction au violon

Inspiré du thème du développement (mes. 118)

Analyse du développement technique du violon :

Tel un récitatif d'opéra, le violon est développé ici de 6 manières différentes :

- **Gammes** : Développées par des sauts de tierces ou par envolées en triples croches.
- **Arpèges brisés** : Remplir la texture et donner du mouvement par un rythme diminué.
- **Doubles cordes/Accords** : Donner de la résonance polyphonique à un instrument mélodique.
- **Changements de cordes** : Les deux mesures en SibM demandent une rapidité d'exécution pour la main gauche devant être réalisée avec agilité et souplesse.
- **Positions élevées** : Connaissance parfaite du manche et agilité de la main gauche.
- **Développement mélodique** : Alors que le piano permet un travail sur le développement harmonique, les cadences pour le violon restent avant tout mélodiques.

B. Critères d'écriture d'une cadence - règles de Daniel Gottlieb Türk & Joseph Joachim¹¹

À la lumière des règles sur l'écriture d'une cadence par D. G. Türk, il est intéressant de comparer chaque règle avec les éléments d'écritures choisis par Joseph Joachim.¹² A-t-il suivi à la lettre les recommandations édictées par Türk ou a-t-il au contraire introduit des aspects nouveaux dans les principes de la cadence ?¹³

Règles	Recommendations de Türk	Choix de Joseph Joachim
Règle N°1	Introduction d'idées nouvelles dans la cadence.	Oui, et toujours en lien avec les éléments du mouvement. Soit par le thème, par le développement ou par le caractère.
Règle N°2	Éléments qui conviennent au caractère principal de la pièce.	Oui par la reprise de thématiques principales et secondaire du mouvement.
Règle N°3	Cadence courte.	Contient 36 mesures (25 à 35 chez Mozart). ¹³
Règle N°4	Pas de modulations au-delà des tonalités principales de la pièce.	Non respecté (influence romantique ?). Le 1er mouvement contient les tonalités de LaM, MiM, SiM, do#m. La cadence ici fait interagir les tonalités de MiM, RéM, rém et SibM.
Règle N°5	Doit contenir des variétés musicales.	Variété recherchée dans les différentes tonalités parcourues. Tous les éléments développés proviennent de l'écriture de Mozart.
Règle N°6	Les idées ne doivent pas se répéter.	Oui, progression mélodique et harmonique présente.
Règle N°7	Les dissonances doivent toujours être résolues.	Toujours le cas dans le respect du langage classique.
Règle N°8	Avoir un esprit de fantaisie.	Permis par les indications de jeu (<i>dolce</i> , <i>largamente</i> , <i>crescendo e stringendo</i> , <i>con fuoco</i> ...).
Règle N°9	Allure de désordre dans un ordre.	C'est le cas avec les changements de rythmes (spectre allant de la noire à la triple croche) et des indications de jeu.
Règle N°10	Préférable d'esquisser ou écrire la cadence.	Publication de la cadence aux éditions Simrock à Berlin en 1905. ¹²

L'analyse des choix de réalisation de la cadence par Joseph Joachim à la lumière des règles énoncées par Daniel Gottlieb Türk nous permettent de constater : soit la non-connaissance des règles de celui-ci par Joachim, soit l'influence de la période romantique sur l'écriture de la cadence, soit le choix de composition de la part d'un interprète qui décide de suivre une logique d'écriture propre malgré le cadre imposé par la forme de la cadence.

¹¹ SWAIN, J.P., « Form and Function of the Classical Cadenza », *The Journal of Musicology* 6, 1988, pp.47-56.

¹² JOACHIM Joseph, ed., *Concerto in A major for Violin and Orchestra*, de Wolfgang Amadeus Mozart, Berlin, Simrock, 1905.

¹³ NEUMANN, F., *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, Princeton, NJ, 1986, pp.257.

Conclusion :

La cadence provient de toute une tradition héritée de l'art vocal italien notamment. Insérée au XVIIIème siècle dans le genre du concerto et particulièrement chez Mozart, elle trouva rapidement une place emblématique dans un cadre précis, structuré par de nombreux théoriciens dont Daniel Gottlieb Türk, qui en énonça des règles et des principes rigoureux pour son élaboration.

La seconde moitié du XXème siècle donna le jour à de nombreux questionnements sur l'interprétation de la cadence « ornementée ». Devait-elle alors être interprétée par la source la plus ancienne, pouvait-on l'improviser comme c'était le cas du temps de Mozart ou choisir de collaborer avec des compositeurs contemporains pour enrichir l'interprétation d'une redécouverte du style classique ?

Confronter la tradition érigée par les règles de Türk et la cadence la plus jouée (celle de Joachim) pour une même oeuvre a permis de comprendre comment une forme, la cadence de concerto, a pu évoluer à travers le temps et comment elle a été réceptionnée jusqu'à nos jours.

Les interprétations historiquement informées, de plus en plus en vogue de nos jours, nous permettent de repenser l'exécution artistique non pas comme un produit de masse (lors de la redécouverte de la musique baroque), mais comme une recherche constamment évolutive, basée sur des sources redécouvertes et réinterprétées à la lumière des historiens, musicologues et musiciens.

Cependant, même si nous disposons de multiples sources concernant les pratiques musicales du passé, le choix du soliste envers l'exécution d'une cadence reste toujours d'actualité. C'est ainsi avec la connaissance de ces nouveaux outils qu'il pourra assumer et défendre ses choix interprétatifs.

Bibliographie :

BADURA-SKODA, Eva, JONES, Andrew V., DRABKIN, William, *Cadenza*, Grove Music Online, consulté le 25.05.20.

JOACHIM Joseph, ed., *Concerto in A major for Violin and Orchestra*, de Wolfgang Amadeus Mozart, Berlin, Simrock, 1905.

MIES, P., MELKUS, E., « Die Kadenzen in Mozart-Violinkonzerten, » *Musica XXXVI*, (1982), 26, pp.65.

MIRKA, Danuta, « The Cadence of Mozart's Cadenzas », *The Journal of Musicology*, Vol. 22 n°2, Spring, 2005, pp. 292-325.

MOZART, Wolfgang Amadeus, *Violin Concertos*, Giovanni Antonini (dir.), Il Giardino Armonico (orch.), Isabelle Faust (vl.), Andreas Staier (cad.), Berlin (21-23.03.2015 et 4-8.02.2016), « *Harmonia Mundi* », HMC 902230.31, consulté sur Naxos Music Library le 28.05.20.

MOZART, Wolfgang Amadeus, « Questions d'authenticité » in *Mozart : The 5 Violin Concertos*, David Grimal (dir.), Les Dissonances (orch.), David Grimal (vl.), Brice Pauset (cad.), Cité de la musique, Paris, (01.03.14), « *Dissonances Records* », consulté sur Naxos Music Library le 02.06.20, pp.7-43.

NEUMANN, F., *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, Princeton, NJ, 1986.

ROCKSTRO, W. S., DYSON G., DRABKIN W., POWERS H. S., RUSHTON J., *Cadence*, Grove Music Online, consulté le 25.05.20.

SCHACHER, Rodolphe, *Analyse de cadences du 5ème concerto pour violon de Mozart*, Cours de l'UNIL.

SWAIN, J.P., « Form and Function of the Classical Cadenza », *The Journal of Musicology* 6, 1988, pp.27-59.

WENZEL, Silke, « Marie Soldat-Röger », in *Musikvermittlung und Genderforschung : Lexikon und multimediale Präsentationen*, Beatrix Borchard, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, rédigé le 06.07.2007, (<https://mugi.hfmt-hamburg.de/old/AlexArtikel/LexArtikel.php%3Fid=sold1863.html>), consulté le 02.06.20.