

Les Adagio de Mozart doivent être joués comme des Presto

Xavier Favier

13 mars 2026

Résumé

Le but de ce papier est de discuter de la possibilité d'une erreur de compréhension de l'interprétation de la musique classique, et le sujet principal de la thèse étant un problème avec les mouvements Adagio dans la musique de Mozart, qui sont joués beaucoup trop lentement. Les problèmes évoqués dans ce papier, concernant notre compréhension de la musique classique, vont de l'époque baroque (J. S. Bach), à l'époque classique (Mozart, Haydn, etc.), et jusqu'au début du romantisme (Beethoven, Schubert), et possiblement en dehors de cette période (avant le baroque et après Schubert). Nous discutons également d'autres erreurs d'interprétation concernant l'ornementation et la fluctuation de tempo chez W. A. Mozart et F. Schubert.

Chers musiciens, et chers musicologues,

Je vous écris cette lettre ouverte pour vous faire part de mes inquiétudes concernant notre compréhension de la musique classique. Je voudrais dire avant tout que je ne m'exprime pas en tant que musicologue, et que les faits que j'exposerai dans ce papier devront être ultimement vérifiés par des experts en musicologie. Par conséquent, je m'exprime ici de manière informelle, et seulement en tant que musicien, et les affirmations que je ferai dans ce papier devront être traitées avec prudence, mes connaissances en musicologie étant très limitées. Ce papier sera succinct, car le temps ne me permet pas de faire les recherches documentaires nécessaires sur le sujet.

J'ai de bonnes raisons de croire que notre compréhension de la musique classique est erronée, et que la période la plus préoccupante est certainement la période aux alentours de W. A. Mozart. Comme dit dans le résumé, les problèmes que j'ai découverts dans la musique de Mozart (fin 2020), s'ils s'avéraient être exacts, ont de profondes conséquences sur notre interprétation de la musique classique, et pas seulement pour l'époque classique, car les problèmes s'étendent à l'époque baroque, et vont jusqu'au romantisme, jusqu'à environ Schubert. Il est possible que ces problèmes aillent en dehors de cette période.

La thèse principale que je vais soutenir dans ce papier, est que **la signification du mot « Adagio » dans la musique de Mozart est principalement métronomique**, et que la partie interprétative est minimale. Actuellement, les musiciens voient le mot Adagio ou Largo dans la

partition, et pensent que le compositeur veut que la pièce soit jouée lentement et avec douceur. La thèse que je défendrai ici, est que dans certains cas de figure, ces *Adagio* dans la musique de Mozart doivent être joués, dans notre façon moderne de dire les choses, comme des *Presto*. Il est possible que les compositeurs de l'époque romantique aient mal interprété la musique de Mozart, et que l'erreur soit apparue vers 1840, possiblement vers Franz Liszt et Richard Wagner. Les compositeurs romantiques tardifs ont une compréhension différente du mot *Adagio*. Lorsque Dvořák compose son Largo pour la Symphonie du Nouveau Monde, sa compréhension du mot « Largo » ou « Adagio » est la même que la nôtre.

Si le lecteur n'est pas convaincu par mes arguments, je souhaiterais lui présenter ici la preuve la plus convaincante, à mon avis, de cette erreur de compréhension. Cette preuve flagrante de cette erreur se trouve, de façon assez ironique, dans le 1^{er} mouvement de la sonate pour piano no. 11 de W. A. Mozart (K. 331 / 300i), la sonate de la « marche turque », probablement le morceau de musique le plus connu de la musique classique, que même les amateurs de musique connaissent.

W. A. Mozart – Piano Sonata no. 11 (K. 331 / 300i)

Bien qu'il pourrait sembler surprenant pour le lecteur qu'une telle erreur puisse se trouver dans cette pièce si connue de la musique classique, je souhaiterais mentionner ici de manière anecdotique que l'autographe original de cette sonate n'a été découvert qu'en 2014 à Budapest, et que des erreurs ont apparemment été découvertes dans la 1^{re} édition de cette sonate.

Voici la thèse :

- Le 1^{er} mouvement de cette sonate est un thème et variation en La majeur.
- Il y a un thème et 6 variations.
- Le thème est marqué *Andante grazioso*. Les quatre premières variations n'ont pas d'indication de tempo, la 5^e variation est notée *Adagio*, et la dernière variation est notée *Allegro*.
- Le thème possède 18 mesures. Les cinq premières variations possèdent également 18 mesures. La dernière variation possède 18 mesures + 8 mesures de coda.

Les quatre premières variations doivent être jouées *Andante*, comme le thème. La dernière variation doit être jouée deux fois plus rapidement (*Allegro*), mais comme le chiffrage rythmique possède deux fois plus de temps dans chaque mesure, cela compense. Par conséquent, la durée du thème, et de toutes les variations (excepté la 5^e variation, qui sera discutée), est plus ou moins la même (sans prendre en compte la coda de la dernière variation).

Le sujet de discussion principal concerne donc cette 5^e variation. Actuellement, les pianistes et les musicologues considèrent que cette 5^e variation doit être jouée lentement. Les musicologues

considèrent que cette sonate brise les conventions de la forme de la sonate classique, car une sonate doit avoir un 1^{er} mouvement rapide, un 2^e mouvement lent, et un 3^e mouvement rapide. Les musicologues pensent que le compositeur brise les conventions de l'époque, et que cette sonate no.11 est une des nombreuses raisons pour laquelle W. A. Mozart est considéré comme un précurseur de l'époque romantique.

La thèse que je voudrais défendre ici, est qu'il est possible que cette sonate ne brise pas les conventions de l'époque classique. Il est possible que cette 5^e variation ne soit pas une variation lente, mais en réalité une variation virtuose. Cela signifie que cette variation doit être jouée très rapidement.

VAR. V Adagio

*) Var. IV: Zur Notation der 2. Hälfte von T. 16 (linke Hand) vgl. Krit. Bericht.

Fig. 1: NMA

Il me paraît évident que l'affirmation selon laquelle cette variation devrait être jouée lentement paraît suspecte, pour plusieurs raisons. La main gauche de cette 5^e variation commence avec une basse d'Alberti répétée, écrite en triples croches. La main droite a aussi des triples, et à la fin de cette variation, il y a même une phrase en quadruples (!) croches.

*) T. 16, droite Hand, Oberstimme: Drittltezte Note in den Vorlagen irrtümlich d^h statt h^h; vgl. Vorwort.

Fig. 2: NMA

La façon dont les musiciens classiques interprètent ces Adagio, paraît, à mon sens, problématique. Il n'est pas possible de conduire la mélodie en jouant aussi lentement, particulièrement sur un instrument comme le piano. Il me paraît beaucoup plus naturel de jouer ces Adagio plus rapidement, une des seules raisons étant de pouvoir conduire la mélodie.

Je souhaiterais également souligner ici que certains musiciens ne jouent pas les répétitions dans les Adagio (comme dans cette variation), car cela prolongerait beaucoup trop la durée d'exécution, étant donnée la lenteur d'exécution. Bien entendu, si la thèse exposée s'avérait être exacte, faire ces répétitions ne serait pas un problème. Actuellement, les musiciens ne respectent pas ce que Mozart indique. Certains musiciens ne respectent pas les indications de reprises dans la partition.

Certains pianistes pourraient ne pas être d'accord avec la thèse, car la mesure 5 de cette variation, a des notes répétées à la main gauche, et que jouer ces notes serait trop difficile. Il est bien évidemment tout à fait possible de jouer ces notes, en alternant par exemple le doigté (ou toute autre technique), pour pouvoir jouer rapidement.

Il semblerait que l'indication Adagio soit simplement une indication métronomique, et il semblerait que cette pièce doit être jouée à ~60 bpm à la noire pointée.

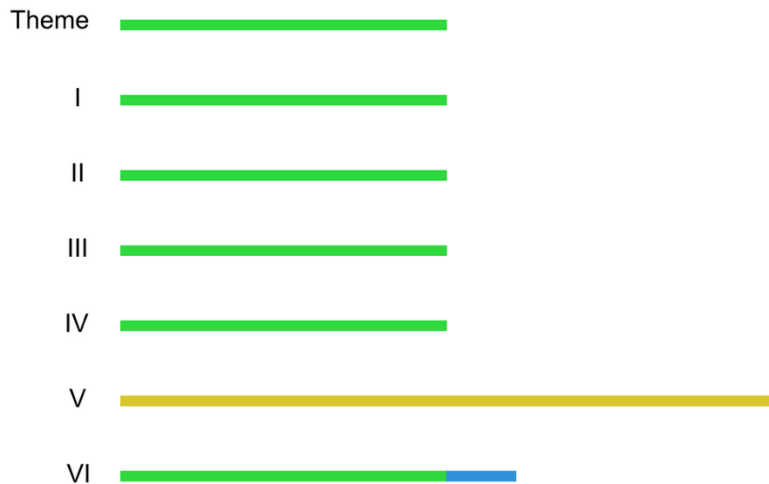
Le compositeur a mis le mot Adagio dans cette 5^e variation, car il a estimé qu'Andante était un peu trop rapide, étant donné toutes les triples et quadruples croches. Pour pouvoir abaisser le métronome, il est simplement passé d'Andante à Adagio.

Je souhaiterais faire remarquer que les anciens métronomes en bois possèdent des indications en italien correspondant à chaque nombre (bpm). Je souhaiterais demander aux musicologues si les inventeurs du métronome ont aussi mis cette correspondance sur les premiers métronomes du XIX^e siècle (mettre les termes en italien).

Si c'est le cas (?), alors c'était un moyen pour eux d'effectuer la traduction entre l'ancien système (avec les termes en italien), et les valeurs correspondantes du tout nouveau métronome. Lorsque Mozart écrit Adagio, il est possible que nous devions simplement prendre notre métronome, et le mettre sur Adagio.



Fig. 3: Métronome de Maelzel



Le schéma ci-dessus représente la durée de chaque variation, avec le problème de la 5^e variation.

La Flûte enchantée

Je n'ai pas découvert ce problème d'Adagio en étudiant la 11^e sonate. Un musicien pourrait éternellement étudier cette sonate sans jamais constater le moindre problème. Cette erreur a été découverte après une analyse minutieuse de la Flûte enchantée de Mozart. Je recommande vivement aux musiciens classiques de se plonger dans le monde de l'opéra pour pouvoir comprendre l'esprit de la musique de Mozart. Toutes les questions que les musiciens pourraient se poser sur l'interprétation de Mozart se trouvent sans aucun doute dans l'opéra.

La musicologie est malheureusement problématique, car les déclarations qui peuvent être trouvées dans les écrits historiques du XVIII^e et du XIX^e siècle sont souvent vagues et contradictoires.

Mon étude de la Flûte enchantée s'est faite de manière occasionnelle sur une année. Je suis arrivé à la conclusion que la meilleure version de cet opéra est, selon moi, la version de l'Opéra National de Paris 2001 (la meilleure version est celle avec Natalie Dessay, mais elle n'est pas sur le DVD). Cette version de 2001 n'est pas totalement parfaite, mais il y a des moments magiques comme avec Papageno et Papagena.

Cette version a été bien captée et enregistrée, avec des visuels réussis, des décors contrastés, et la captation sonore possède une bonne réverbération.

Je souhaiterais partager ici deux impressions remarquables que j'ai eu en étudiant cet opéra :

- La première impression que j'ai eue, est que l'atmosphère générale de l'opéra (l'aspect comique notamment, avec le personnage de Papageno) n'est pas compatible avec notre façon de jouer la musique de Mozart.
- Le secret qui m'a permis de découvrir ce problème avec les Adagio, est une analyse approfondie de l'orchestration de la musique.

Je souhaiterais m'étendre sur ce second point. La plupart des compositeurs n'étudient que l'ouverture et les dernières symphonies de Mozart, et ne veulent pas vraiment étudier l'orchestration du reste de l'opéra, ce que je peux parfaitement comprendre. Les musiciens classiques veulent uniquement se focaliser sur la musique symphonique, les concertos, et les ouvertures, car l'écriture musicale de ces dernières est souvent une démonstration technique de la part du compositeur. Mozart utilise l'ouverture pour pouvoir impressionner les spectateurs avec ses talents de compositeur.

Cette façon de composer des ouvertures techniques n'est pas si différente des films américains hollywoodiens. Les compositeurs hollywoodiens pour les films commerciaux (Batman, Spider-Man, etc.) mettent beaucoup d'efforts pour pouvoir composer l'ouverture ou le prologue, de façon à impressionner l'auditoire dès les cinq premières minutes du film. La première impression est la plus importante, et les compositeurs, qu'ils soient du XVIII^e siècle ou d'Hollywood le savent très bien.

Hélas, c'est justement en étudiant le reste de l'opéra (quelque chose que les compositeurs ne sont pas très enclins à faire, et encore une fois, je comprends totalement cela), qu'il est possible de percer à travers la personnalité et le mystère qui entoure le personnage de Mozart. La musique ne peut pas juste être la perfection symphonique : l'opéra doit durer plus de deux heures, et un grand compositeur comme Mozart ne peut pas se contenter d'écrire des ouvertures. Mozart doit pouvoir tenir pendant plus de deux heures et demie de musiques, même si les technicalités ne suivent pas l'ouverture. Les professionnels de la musique comprendront parfaitement quand je dis qu'il est souvent très difficile de finir un projet en un temps donné. Nous avons la fâcheuse tendance de commencer dix projets en même temps et de ne rien finir, bien que la musique doive être finie coûte que coûte.

La meilleure impression qu'il soit possible de se faire de ce personnage historique (Mozart), est, à mon sens, d'étudier l'orchestration de l'opéra, et de s'essayer soi-même au jeu de composer de petites orchestrations comme Mozart, en un temps très limité. Un des aspects qui n'est jamais discuté par les musiciens ou les musicologues, est que la façon dont est orchestré cet opéra paraît par moment, « commercial » (comprenez « Hollywood »), ce qui casse avec l'image romancée de ce personnage historique, qu'avaient les compositeurs romantiques (comme Schumann). Il semble selon moi que

l'écriture orchestrale, et son aspect qui me paraît « professionnel », donnent l'impression que Mozart était une personne relativement professionnelle et discrète, et non pas cette image de l'enfant prodige présent dans la culture populaire. Il me semble que les musicologues se soient d'une certaine manière eux aussi laissés bercer par cette image de l'enfant prodige qu'avaient les romantiques (sinon ils auraient déjà constaté cette erreur concernant les Adagio).

Cet aspect « commercial » paraît intrigant. Mes connaissances en musicologies sont très limitées, et il serait intéressant de demander aux musicologues quelles étaient les relations de Mozart avec les gens de l'industrie. Par exemple, a-t-il rencontré les personnes qui s'occupaient de la gravure musicale (chez Artaria, ou Breitkopf & Härtel). À propos de la gravure musicale, je souhaiterais dire qu'il est nécessaire de comprendre que la gravure demande énormément d'efforts (beaucoup plus que pour l'impression d'un livre), et qu'il serait intéressant de savoir comment était effectué ce travail, et si Mozart les a déjà rencontrés, ou travaillé avec eux, etc.

Importance du contrepoint en orchestration

Je souhaiterais discuter ici de l'importance du contrepoint dans l'orchestration. Les compositeurs et orchestrateurs seront évidemment d'accord pour dire que le secret de l'orchestration est absolument le contrepoint. Lorsqu'on parle du contrepoint, on pense souvent aux fugues de J. S. Bach, mais ce n'est pas ce dont il est question.

Une des difficultés de l'orchestration, est que la verticalité et les accords fonctionnent de manière optimale sur des instruments acoustiquement complexes comme le piano ou la guitare, mais que cette façon de composer ne fonctionne pas vraiment pour un orchestre (particulièrement les instruments acoustiquement purs comme les bois dans l'orchestre). La plupart des musiciens pensent que Mozart étudiait le contrepoint (et qu'il étudiait J. S. Bach) uniquement pour pouvoir composer des pièces comme le final de la symphonie Jupiter. Il me semble selon moi que la véritable raison pour laquelle Mozart étudiait le contrepoint, était de pouvoir faire en sorte que ses opéras sonnent « professionnels ». Les musiciens qui se sont déjà essayés au jeu de la composition commerciale (musique de film ou musique pop), comprendront parfaitement ce que je veux dire quand je dis que Mozart voulait sonner « professionnel », et pour pouvoir être en « concurrence » avec les autres compositeurs. À mon sens, et malgré mon expérience limitée en orchestration, le contrepoint me paraît être l'ingrédient essentiel pour pouvoir sonner « professionnel » (ce n'est pas autant nécessaire pour le piano par exemple, car l'acoustique percussive du piano cache les défauts de composition, contrairement à un instrument comme l'orgue). Ce problème à propos de la difficulté du contrepoint et de l'écriture horizontale est commun à tous les compositeurs, y compris nos compositeurs historiques, évidemment.

On pourrait me reprocher ici de dire des choses évidentes (évidemment que le contrepoint est important en composition). Je voudrais faire ici la distinction de ce à quoi on pense lorsqu'on parle de

« contrepoint ». Lorsque j'évoque le contrepoint, je parle plutôt d'un problème technique inhérent à l'orchestre, qui demande une écriture très différente du piano par exemple.

Un autre aspect important que je souhaiterais mentionner concernant l'orchestration, sont les éléments en arrière-plan, par exemple à la toute fin de la Flûte enchantée. Mozart a mis des 2^{nds} violons en arrière-plan, avec des doubles croches rapides. Cette façon de composer me donne à nouveau cette impression « commerciale » surprenante. C'est ce genre d'éléments qui m'a donné l'impression qu'il existe probablement une erreur d'interprétation avec les mouvements lents chez Mozart, car la personnalité qui se cache dans l'orchestration de cet opéra, ne correspond selon moi pas du tout à cette lenteur que nous avons de jouer les Adagio.

Toutes ces questions d'orchestration que j'évoque ici pourraient donner l'impression qu'elles ne sont pas liées à la question du tempo (acoustique, etc.). Pourtant elles le sont : l'orchestration est plus facile avec une certaine fluidité dans le tempo. Jouer à un tempo trop lent fait entendre tous les éléments distinctifs de l'orchestre (chaque instrument finit par se faire entendre), or c'est justement ce que ne veut pas l'orchestrateur, qui veut que l'orchestre sonne comme de la magie (et en ce qui concerne cet opéra, littéralement). Le tempo est évidemment un des nombreux éléments clés qui permet de rendre l'orchestre « magique ».

Allegro

The musical score is arranged in systems. The first system shows the flute part with a melody starting on a half rest, followed by eighth notes and a quarter note. The second system shows the woodwind section with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third system shows the flute and woodwinds with a 'p' dynamic. The fourth system contains vocal parts with the lyrics '- bracht!' and a final flute line with a 'p' dynamic.

Fig. 4: la toute fin de la Flûte enchantée. Remarquez les 2^{nds} violons en double croche, en arrière-plan. NMA

F. Schubert: Sonate pour piano en do mineur, D.958

Si la thèse que j'ai présenté jusqu'à présent a pu convaincre le lecteur, alors il est possible de penser que notre façon de jouer Franz Schubert est également problématique, et peut-être même plus encore que Mozart. Un exemple d'une sonate ici, pourtant composé près de 40 ans après Mozart !

Le 2nd mouvement de la sonate D.958, est noté Adagio. Les pianistes jouent actuellement ce mouvement lentement. Je souhaiterais mettre ici une page de cet Adagio, qui parlera d'elle-même (et de manière assez choquante) :



*) Takt 29 ff., beide Systeme: die punktierten Figuren sind an die Triolen rhythmisch anzugleichen.

Fig. 5: 2nd movement. NSA

Est-on absolument sûr que cet Adagio doit être joué lentement ? Il me semble que Schubert voulait vraiment que ces notes répétées soient jouées très rapidement (dans notre façon moderne de parler, Presto !).

Les problèmes que je décris ne font que s'aggraver, car même le 1^{er} mouvement de cette sonate, marqué Allegro, semble problématique.

43

146

149

152

155

158

ppp

cresc.

f

*) Takt 151, unteres System: Schubert notierte im Autograph D statt D_2 , da der Tonumfang der zu seiner Zeit üblichen Klaviere meist nur bis zum F_4 reichte.

Fig. 6: 1er mouvement. Remarquez le chromatisme à la main droite. NSA

Il paraît selon moi évident que cette page de chromatisme dans le 1^{er} mouvement est censée être jouée d'une traite, comme la tempête. Actuellement, les pianistes jouent ce chromatisme si lentement qu'il est possible d'entendre la différence entre les doubles croches et les triolets doubles.

Je pense que Schubert voulait que son chromatisme soit joué si rapidement, qu'il ne faille pas entendre la différence entre ces doubles croches et les triolets doubles.

La raison pour laquelle Schubert a mis des triolets doubles, était simplement mathématique : pour pouvoir faire rentrer le chromatisme dans la mesure.

Si la thèse ici s'avère être exacte, alors notre façon de jouer Schubert s'apparente... plus ou moins à du solfège de 1^{re} année. Schubert se retournerait-il de sa tombe ?

Cette page de chromatisme nous indique deux choses :

- Les allegro chez Schubert sont joués trop lentement.
- Les sonates ont besoin de fluctuation dans le tempo.

Ce 2nd point me paraît être encore plus problématique que le problème des Adagio, car certains pianistes ne vont pas être d'accord de rajouter tant de fluctuation de tempo dans les sonates de Schubert. Les thèmes et les mélodies dans les sonates pour piano de Schubert sont les mêmes que celles dans les œuvres lyriques. Si les chanteurs se permettent de mettre tant de fluctuation dans le chant, il est possible que les sonates puissent être jouées exactement de la même façon, avec de la fluctuation de tempo. Je demande aux musicologues de donner des réponses sur la question de savoir s'il est possible ou non de rajouter de la fluctuation de tempo chez Schubert.

3^e mouvement

Malheureusement, le 3^e mouvement (trio) de cette sonate paraît également problématique. Le mouvement est actuellement joué à la noire, je pense qu'il devrait être joué trois fois plus vite, à la blanche pointée.

Ce problème apparaît également dans la symphonie no. 40 de Mozart, le 3^e mouvement. Selon moi, ce mouvement est joué trop lentement (à la noire), il doit être joué trois fois plus rapidement, à la blanche pointée.

W. A. Mozart – Sonate pour piano no. 14 en do mineur, K.457

La fin de cette sonate de Mozart, selon moi, demande le maximum d'ornementations. Il me paraît évident que les blanches pointées à la main gauche, et ensuite à la main droite, ne correspondent pas à l'esprit évoqué plus haut dans la Flûte enchantée. Jouer cette fin sans ornementation paraît terne et rigide. Selon moi, la partition qu'a écrite le compositeur n'est que la colonne vertébrale de ce qui est souhaité, et le pianiste doit rajouter autant de trilles et d'ornements qu'il le souhaite, ou peut-être même d'improviser entièrement la fin.

Il faut comprendre la difficulté de la gravure musicale. Mettre toutes ces notes de musique, et les graver à la main est difficile. Une seule erreur signifie qu'il faut jeter la plaque de métal et tout recommencer. Le compositeur, et les graveurs, attendent du pianiste qu'il fasse lui-même le travail nécessaire pour donner de la vie à la musique.

Erstdruck:
290

290

297

297

304

304

97

Fig. 7: NMA

W. A. Mozart – Concerto pour violon No. 3 in Sol majeur, K. 216

Les violonistes seront décontenancés d'apprendre que leurs magnifiques Adagio pour violon de Mozart, si lents, si romantiques et si sentimentaux, ne sont en réalité... que de la simple musique de l'époque classique, avec des tempi dans le bon esprit de Jean-Philippe Rameau.

J'espère ne pas donner l'impression ici d'être insensible à la façon romancée d'interpréter ces Adagios de Mozart, comme le font actuellement les musiciens (et peut-être que pour certains Adagio, Mozart aurait aimé, qui sait ?). Mais il est nécessaire pour les violonistes de comprendre que la façon de jouer ces Adagio aussi lentement, n'est selon moi pas du tout compatible avec l'esprit de l'époque de Mozart. J'encourage les violonistes à se plonger dans le monde de l'opéra pour comprendre ces problèmes de tempi.

Idem pour les pianistes avec l'Adagio du concerto pour piano no.23 (en fa dièse mineur). Les compositeurs de l'époque romantique ont romancé Mozart et sa musique, au point de la faire complètement ralentir. Je comprends que jouer ces Adagio rapidement puisse paraître déconcertant. Mais comme pour les violonistes, j'invite les pianistes, et les autres instrumentistes de l'orchestre, à se plonger dans le monde de l'opéra.

La période du romantisme correspond aux grandes découvertes dans la science des ondes sonores (Helmholtz, etc.). Mais la période classique n'est pas la même, elle est plus influencée par les théories anciennes (fractions en mathématiques, proportions divines, pensez à Leonard de Vinci, ou alors le pythagorisme de la Grèce antique). Cette façon de jouer ces Adagio si lentement ne peut exister que dans une façon de penser aux notes de musiques perdues dans la réverbération de la salle. Cette façon de penser la musique n'est pas prévalente au XVIII^e siècle. Ma connaissance historique est limitée à ce sujet, les musicologues pourront nous expliquer plus en détail les liens entre les arts et la science de ces époques.

L. V. Beethoven

La musique de Beethoven est évidemment toute aussi problématique. Je vais simplement mettre en dessous un extrait de la sonate *Appassionata* pour piano (le 2nd mouvement, marqué *Andante con moto*).

16 (180)

The image shows a musical score for Chopin's Étude Op. 10, No. 16, 'Breitkopf'. The score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The first system features a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system includes a *cresc.* (crescendo) marking. The third system starts with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a *dolce* (softly) marking. The fourth system continues with a *cresc.* marking. The fifth system concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic, a *dimin.* (diminuendo) marking, and ends with a *p dolce* (piano dolce) marking. The score is filled with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations.

Fig. 8: Breitkopf

Études de Chopin

Les musiciens se demandaient pourquoi les indications métronomiques dans les études de Chopin sont si excessives. Selon moi la réponse est simple : Chopin veut que ses études soient jouées... très rapidement.

Respirations chez les chanteurs

Il y a des problèmes de respiration au milieu des phrases chez les chanteurs, dus à la lenteur d'interprétation de la musique.

Musicologie

Parler de musicologie est risqué pour moi, car mes connaissances sont limitées à ce sujet (contrairement aux musicologues, capables de réciter par cœur l'intégralité des lettres de Mozart comme les versets de la Bible). N'hésitez pas à m'envoyer un mail si je raconte des bêtises.

J'ai trouvé 3 livres sur les tempi chez Mozart :

- Helmut Breidenstein: Mozart's Tempo-System (2019)
- Eva and Paul Badura-Skoda: Interpreting Mozart on the Keyboard (1962)
- Jean-Pierre Marty: Les indications de tempo de Mozart (1989) (il ne se définit pas en tant que musicologue).

Bien que je sois en désaccord avec les conclusions de ces trois auteurs, je voudrais partager ici quelques faits que j'ai pu apprendre.

J'encourage les musiciens à utiliser l'appendice du livre de Breidenstein. Cet appendice est une compilation de tous les écrits historiques de l'époque de Mozart concernant le tempo : lettres de Mozart, écrits de son père, etc.

Une chose intéressante que dit Breidenstein, est qu'une bonne partie des indications de tempo chez Mozart proviennent de l'éditeur, et non pas du compositeur.

Expérience du pendule de Gottfried Weber pour l'Aria de Pamina

Je voudrais parler ici d'une partie de l'appendice du livre de Breidenstein : "Gottfried Weber's pendulum indication for Pamina's aria", p.352.

Dans cette section, Breidenstein explique qu'une personne du temps de Mozart (J. G. Weber) a effectué des mesures avec un pendule, pour pouvoir définir le tempo d'un Aria dans la Flûte enchantée (Ach, ich fühl's). Converti en valeur moderne, la valeur est de 138-151 bpm à la croche.

Le travail de J. G. Weber a été publié dans un journal à l'époque, et un lecteur du journal a confirmé la valeur obtenue par J. G. Weber, et des musiciens ont confirmé le tempo (je ne peux pas traduire le journal en question car il est en allemand).

Breidenstein n'est pas d'accord avec la valeur obtenue. Il considère J. G. Weber comme un amateur, et sa valeur ne peut selon lui pas être acceptée. Breidenstein dit qu'il s'agit d'un « tempo grotesque », car selon lui excessivement rapide. (Dans la version de l'Opéra National de Paris 2001, l'air a été chanté à seulement 60 à la croche).

Malheureusement, je ne suis pas d'accord avec Breidenstein. Je pense qu'il est possible que la mesure effectuée par J. G. Weber soit correcte.

Comme je l'ai dit précédemment, la musicologie semble contradictoire, et il y paraît possible de dire tout et son contraire. J'encourage les musiciens à trouver les réponses et les secrets de la musique de Mozart, directement dans l'esprit et l'orchestration de ses opéras.

Lettre de Mozart

Dans une lettre (No. 405, 17.1.1778), Mozart se plaint que sa musique soit jouée trop rapidement par un homme appelé Vogler. Voici ce que dit Mozart:

“Avant le diner, il a détalé à travers mon concerto en le déchiffrant [...]. Il a joué la basse qui n'est pas celle qui est écrite, et parfois avec une autre harmonie et une autre mélodie; à cette vitesse, il ne peut pas en être autrement, les yeux n'ont pas le temps de voir, ni les doigts de trouver les touches. Et bien, qu'est-ce cela ?— de déchiffrer comme cela et de chier, pour moi c'est la même chose”.

Les musicologues utilisent cette lettre de Mozart pour dire que sa musique ne doit pas être jouée trop rapidement.

Je souhaiterais expliquer ici que du temps de Mozart, les pianistes massacraient probablement sa musique, et que le seul but des pianistes était simplement de transformer la musique en un jeu de celui qui pouvait jouer le plus rapidement possible. Jouer le *Klavier* était ce tout nouveau jeu à la mode, et tout le monde voulait être le virtuose. Quand Mozart se plaint que sa musique est jouée trop rapidement, il faut comprendre que les gens de l'époque ne s'intéressaient qu'à être le plus rapide, sans même jouer les notes correctement.

Imaginez jouer l'Adagio en fa dièse mineur du concerto no.23, le plus rapidement possible. Mozart désapprouve, et dit qu'il faut jouer beaucoup plus lentement. Mais le « beaucoup plus lentement » en question est probablement bien, bien plus rapide que ce que font les pianistes aujourd'hui.

Badura-Skoda – Lettre Stein

À la p.38 du livre de Badura-Skoda, (chapitre “Playing in time”), Badura-Skoda dit que Mozart ne devrait pas avoir de fluctuation de tempo (il me semble que Breidenstein dit la même chose).

Badura-Skoda cite une lettre de Mozart (No. 355, 23.-25.10.1777), où Mozart se plaint que sa musique doit être jouée bien en rythme.

Je souhaiterais préciser que la lettre en question était simplement à propos d'une fille de 8 ans qui ne jouait pas au bon tempo. Badura-Skoda sous-entend que Mozart veut dire qu'il ne doit pas y avoir de fluctuation de tempo. À mon avis, il s'agissait simplement pour Mozart de dire que l'enfant ne jouait pas en rythme.

Je pense que les sonates pour piano devraient être interprétées d'une façon à donner le même ressenti que le drame de l'opéra, et que c'est la seule chose importante. Et par conséquent, qu'il est tout à fait possible de faire fluctuer le tempo (avec bon goût).

Cette lettre en question est citée sur la quatrième de couverture du livre de Jean-Pierre Marty, en tant que première phrase. Je pense que Mozart n'aurait pas été très enthousiasmé à l'idée que l'on utilise une de ces lettres quelconques à propos d'un enfant de 8 ans qui ne joue pas correctement en rythme, et que l'on transforme ses paroles en une grandiose déclaration sur la façon dont sa musique doit être jouée.

Dans son livre, Jean-Pierre Marty parle de la 5^e variation de la 11^e sonate, et dit qu'il s'agit des « traditionnelles variations lentes sur des thèmes se trouvant être à 6/8 ». C'était peut-être la tradition des romantiques, mais était-ce la tradition de Wolfgang ?

Rythme de référence

Je ne peux pas donner d'interprétation exacte concernant la durée de référence pour les indications métronomiques. Si Adagio signifie 60 bpm, alors quelle est la durée de référence ? Noire, blanche ?

Je donnerai ici mon interprétation. Si la pièce est en :

- Binaire, alors la référence est la noire.
- Ternaire, alors la référence est la noire pointée.
- 2/2, alors la référence est la blanche.

L'exception à cette règle est le Trio en 3/4, la référence étant la blanche pointée.

Il semblerait que certaines pièces de Mozart ne respectent pas cette règle que je viens de décrire, un problème qui devra occuper les musicologues.

J. S. Bach

Je pense que nous en avons assez pour aujourd'hui.

Conclusion

Comment conclure un tel papier, avec une thèse aussi grandiose sur la musique classique ?

Je souhaiterais vous faire part d'une histoire qui m'est arrivée. Je testais un logiciel de notation musicale qui contenait une erreur rédhibitoire, et j'ai envoyé le logiciel à des professionnels de la musique : pianistes, percussionnistes, etc.

L'erreur concernait le rectangle pour une mesure vide. Le rectangle est censé être sous la 2^e ligne, et non pas sous la 3^e ligne.



J'ai travaillé pendant 3 ans sur le logiciel en question sans me rendre compte de l'erreur. Personne ne m'a rien dit, même après avoir envoyé le logiciel à des dizaines de musiciens professionnels. Un professionnel de la musique m'a finalement contacté pour corriger l'erreur.

Même les personnes les plus compétentes peuvent ne pas remarquer les erreurs.

Les humains font des erreurs, et c'est notre nature. Peut-être que la thèse que je viens de défendre était encore une erreur de ma part, et que les Adagio de Mozart sont censés être joués lentement.

Je dirais cependant que les arguments des musicologues ne m'ont pas convaincu.

Si le temps me le permet, je mettrai en ligne quelques interprétations au piano.

Je conclurai en mettant en dessous un extrait de la sonate pour piano no.14 de Mozart K.457, le 2nd mouvement Adagio en mi bémol majeur. Remarquez l'écriture de la musique. Les ornements notés, comme les arbres qui fleurissent à l'arrivée du printemps.

Valence France, 13 mars 2026

Contact info:

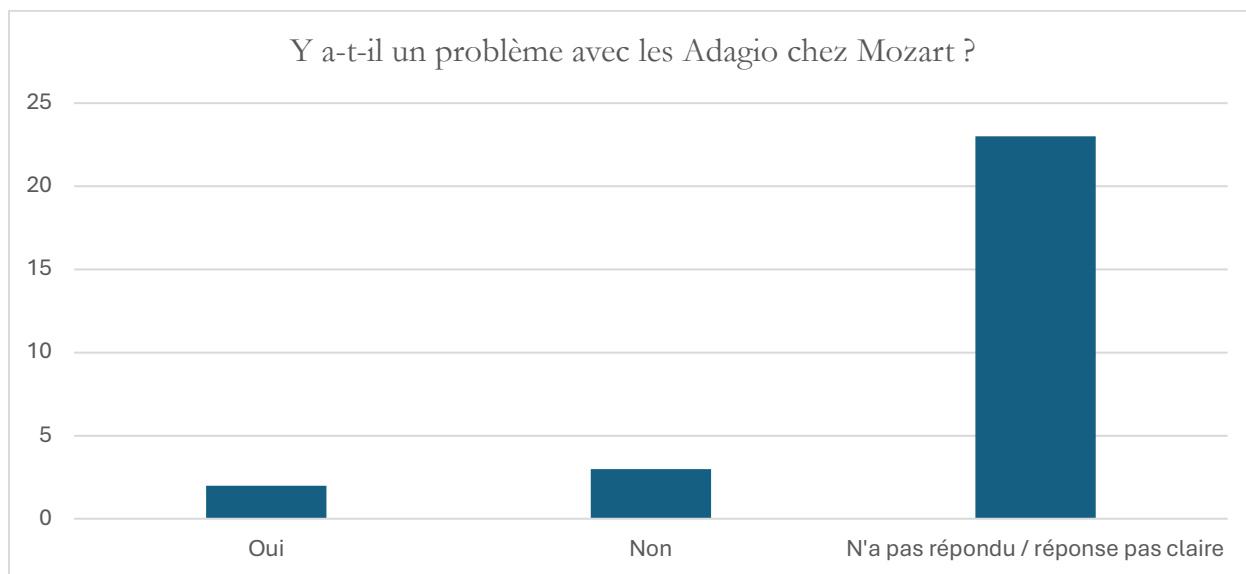
youtube.com/xavierfavier

Mail: support@avenciamusica.com

Adagio chez Mozart : sondage et notes additionnelles

Xavier Favier

21 mars 2026



Après quelques jours, voici les résultats d'un petit sondage (28 musiciens professionnels) :

Oui: 2

Non: 3

N'a pas répondu / réponse pas claire: 23

Notes additionnelles

J'ai quelques notes additionnelles à rajouter à propos de ce problème d'Adagio:

- Je ne connais pas grand-chose du chant et de l'opéra, mais il me semble que les chanteurs n'ont pas le bon style de chant pour la période classique. La Flûte enchantée est un opéra populaire et léger, un peu comme un film hollywoodien. Il me semble que les chanteurs chantent ces airs d'opéra comme s'ils s'agissaient d'arias issus du romantisme tardif, c'est-à-dire beaucoup trop lentement et avec une tonne de vibrato. Idem avec les Requiem de Michael Haydn et W. A. Mozart, par exemple dans les passages solos, les chanteurs font **beaucoup trop de vibrato** (à mon sens). La période classique est plus proche de l'esprit « Leonard de Vinci », avec de la légèreté et de la pureté, et pas du tout comme les romantiques tardifs. Aussi sur les Requiem, je

me demande si les chanteurs solos ne sont pas **censés faire partie du chœur**, car actuellement ils sont devant sur la scène (à demander aux musicologues ?).

- Les accords dans les sonates pour piano doivent parfois être **arpégés**, par exemple comme dans la sonate D.958 de Schubert 2nd mouvement (l'exemple du papier). Ce mouvement a peut-être également besoin d'ornementation au début au thème et à la main gauche, et peut-être même de l'improvisation un peu partout ailleurs.
- R. Schumann dans sa symphonie no.2, composée en 1845, possède au 3^e mouvement une indication Adagio espressivo, avec un métronome de 76 pour la croche. La mesure est en 2/4. Évidemment, cela est incompatible avec les Adagio de l'époque classique, car pour eux, Adagio voudrait dire que le tempo devrait être le double (c'est-à-dire à peu près 120 à la croche). Cela implique que Schumann ne jouait probablement pas la musique de Mozart correctement. Mais il n'était pas le seul compositeur à faire cela, partout en Europe, c'était similaire (Berlioz en France, etc.). Dans la période classique à Vienne, ces termes italiens étaient principalement métronomiques.