

Journal XX (a)

Haydn : quelques procédés de composition dans les 104 symphonies

Jean SAINT-ARROMAN

Octobre 2014

Nombre et ordre des mouvements

Il existe des symphonies en trois mouvements, dont le dernier est un menuet : 4-9-18-26-30 - Des symphonies en trois mouvements, sans menuet : 1-2-10-12-16-17-19-27 - Trois sont en 5 mouvements : 31 - 45 - 66 (ici un adagio coupe le finale en 2) - La symphonie 60 est en six mouvements : adagio et allegro di molto enchaînés - andante - menuetto et trio - presto - adagio - prestissimo.

La symphonie en quatre mouvements s'est constituée peu à peu, on la rencontre surtout à partir de la symphonie 20. A partir de la symphonie 84, le premier mouvement, vif, est précédé d'une introduction lente qui fait corps avec lui. Les mouvements des symph. sont de longueurs variées : adagio initial de la symph. 5 : 7' - finale : 1' 1/2.

A partir de la symphonie n°89 (1787) les dates des symphonies suivent l'ordre chronologique jusqu'en 1795 (n°104). Avant cette date, les numéros des symphonies suivent un ordre plus fantaisiste, les dates de composition étant assez souvent approximatives. Ainsi la symphonie 7 date-t-elle de 1761, et les symphonies 5-11-15-18-27-32 et 33 ont-elles été écrites « vers » 1760.

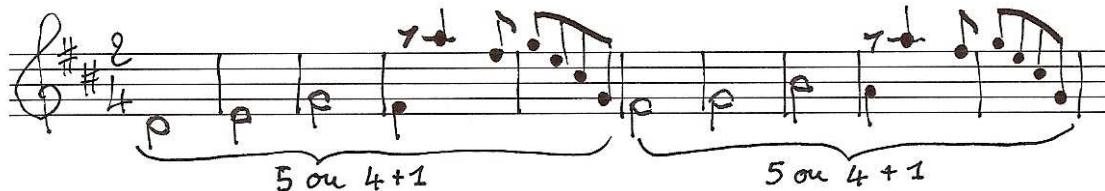
Tempi

Toute la terminologie de Haydn est italienne. La symphonie numéro 7, « Le midi », est d'une construction particulière. Elle date de 1761. On y remarque un « recitativo » au violon solo, précédant l'adagio. Cet adagio comporte des points d'orgue. Cadence écrite pour violon et violoncelle seuls : voyez plus bas « Récitatifs ».

Carrures et structures

L'idée qu'on a parfois de Haydn est contraire à la réalité : des thèmes symétriques antécédent-conséquent, et des développements très équilibrés. En fait, peu de compositeurs ont plus de fantaisie, de goût pour l'asymétrie, que Haydn. On n'en peut donner dans ce cadre qu'un bref aperçu.

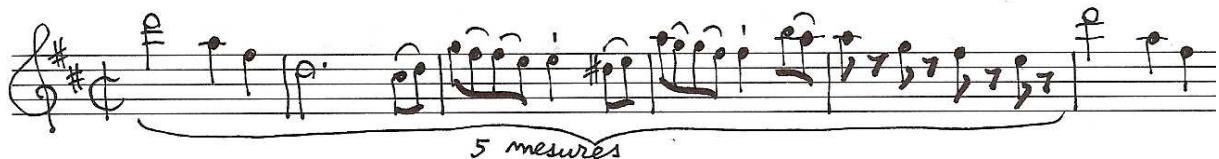
Le style est très varié : parfois proche de la symph. concertante (n°7 par ex.), parfois écrite en contrepoint (n°70, 2° mouvt, par ex.). Haydn écrit aussi de longs passages à deux voix seules (n°58), d'autres mouvements sont écrits sans thème (trio de la symph. 29). On est surpris de trouver chez ce musicien, à la réputation classique, des thèmes impairs : Symphonie 13, dernier mouvement, carrure 5+5 :



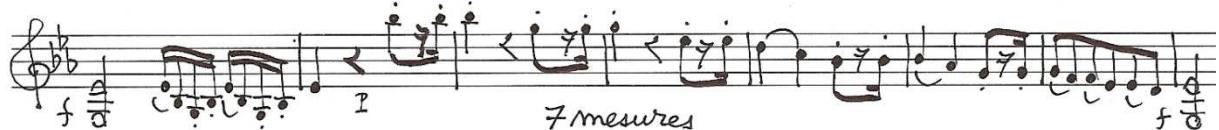
Symphonie 43, finale, carrure de 5 mesures :



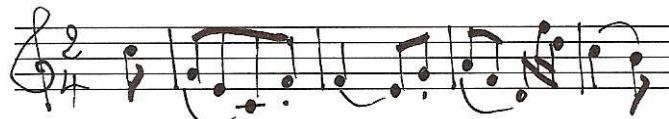
Symphonie 62, 1° mouvement, carrure de 5 mesures :



Symphonie 76, 1° mouvement, thème de 7 mesures :



D'autres thèmes sont parfaitement classiques, mais Haydn en brise la symétrie : ici en octaviant la dernière cellule du thème (symphonie 23, 2^o mouvement) :



La structure d'un thème peut être très morcelée : une mesure de pizz/une mesure arco (symp. 57, 2^o mvt). Dans l'allegro de sonate (premier mouvement), il arrive que le second thème soit parent du premier, mais aussi qu'il n'y ait pas de second thème.

Dans la symphonie 15, l'introduction lente est reprise à la fin de l'allegro. Le trio de la symphonie 50 reprend le thème du menuet, puis bifurque sur un vrai trio. Dans le développement du finale de la symphonie 53, de grands accords forte séparent les apparitions du thème. La manière de ramener le thème du rondo, dans le finale de la symphonie 88, ressemble à ce que fera souvent Beethoven.

Enfin, Haydn a toujours le sens de l'humour et de la surprise. Dans la symphonie 60, le déroulement du thème est interrompu par deux mesures de silence...puis les violons s'accordent... et repartent !

Emploi des silences

Les silences appartiennent à la musique. Haydn utilise souvent ce moyen d'expression : les silences provoquent un sentiment d'attente qui met en valeur un contraste, une hésitation, une expression dramatique, une juxtaposition de tonalités, etc... (voyez quelques exemples dans les symphonies 39-40-51-65-71-75-76-77-78-80-81-86-87-90-92-93-94-95-95100-101-104).

Exemple d'une juxtaposition de tonalités, sans moduler, en passant par un silence, d'un ut mineur sombre à un Mi b M lumineux. Symphonie 76, mvt IV, mes.97 à 10.

Exemple d'une hésitation entre plusieurs chemins, avant de prendre une décision. Plusieurs silences. Symphonie 92, mouvement IV, mesures 114 à 130.

L'emploi d'un silence entre exposition et développement est très fréquent chez Haydn.

Points d'orgue

L'emploi du point d'orgue chez Haydn ne déroge pas aux habitudes de l'époque. Cependant, lorsque Haydn emploie un accord de septième diminuée ou son renversement, dans le but de changer de tonalité, il renforce parfois l'expression par un point d'orgue. Exemple dans la symphonie 54, premier mouvement.

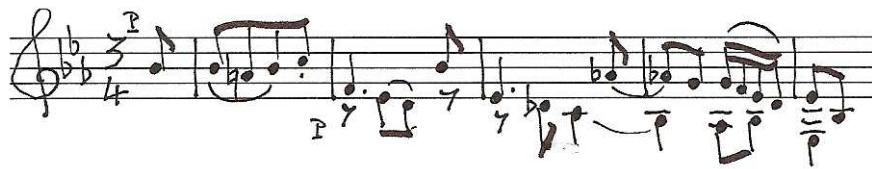
On signalera, dans la symphonie 102 (1^o mouvt), deux points d'orgue avec crescendo-decrescendo, et un troisième pour placer un trait de flûte, sorte de très courte cadence écrite.

Harmonie

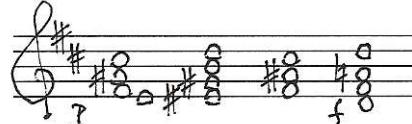
On ne peut faire de classement réducteur de l'harmonie de Haydn. On se contentera de quelques exemples. Symphonie 31, mouvement II – Venant de La Majeur, emprunt à si mineur très expressif :



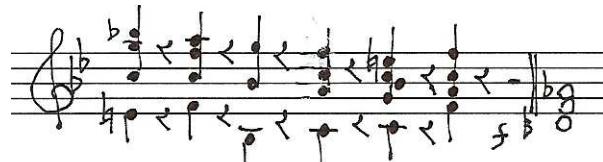
Symphonie 35, mouvement II – Chromatisme très expressif dès le thème :



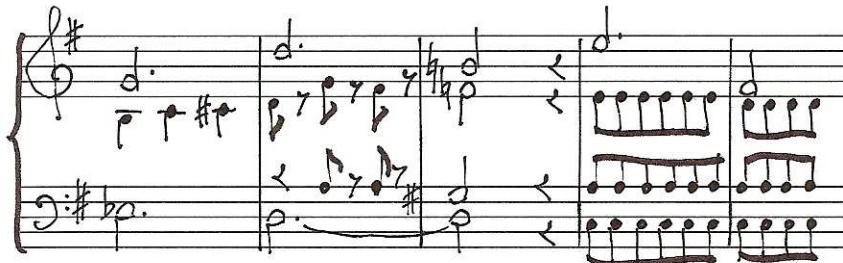
Symphonie 42, mt I - Accord de dominante sur Fa#, point d'orgue, attaque brutale du Ré M :



Symphonie 71, mouvement IV – « con permissione » : fin d'exposition en Fa M, suite en Ré b M :



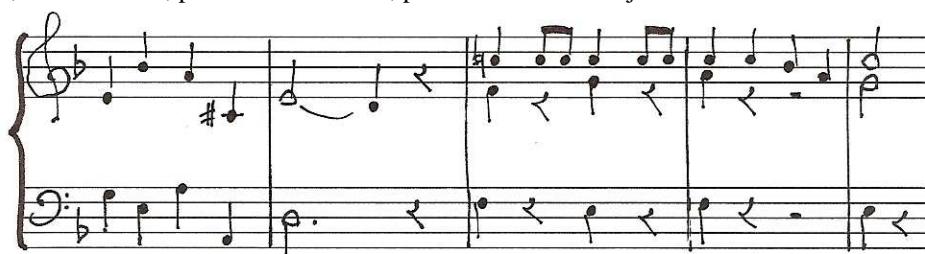
Symphonie 86, mouvement II – Venant d'ut m, 7° diminuée, suivie d'un accord de la mineur :



Juxtapositions de tonalités, sans moduler

On a vu l'emploi de deux tonalités différentes, séparées par un point d'orgue ou un long silence. Haydn pratique très souvent la juxtaposition Majeur-mineur, que Schubert affectionnera aussi :
Symphonie 1, mouvement II Symphonie 102, mouvement IV .

On rencontre aussi la juxtaposition d'un ton Majeur ou mineur et de son relatif :
Symphonie 26, mouvement I, phrase en ré mineur, puis choral en Fa Majeur :



Haydn passe aussi de la dominante d'une tonalité au ton relatif, sans moduler :
Symphonie 33, mouvement II, dominante d'ut mineur, puis Mi b Majeur :



Très souvent, le contraste est renforcé par les nuances : Symph. 97, mvt I : Sol M p/Mi b M f :

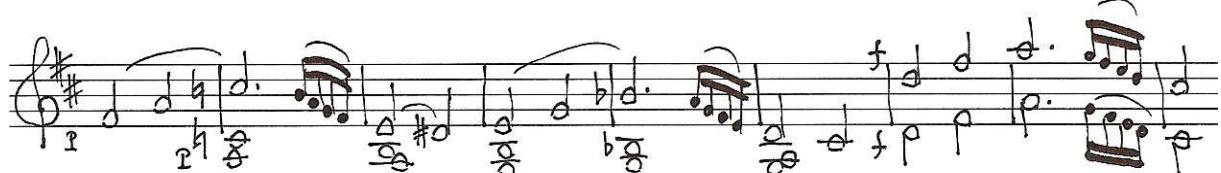


Symphonie 100, mouvement I : même chose avec les nuances piano et fortissimo :

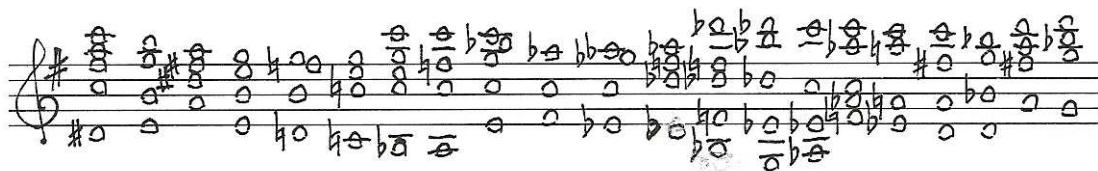
Modulations

On ne peut, dans ces limites, analyser l'art de la modulation chez Haydn. Mais les trois exemples qui suivent montreront à la fois son adresse et son originalité.

Symphonie 62. Le finale débute en modulant et ce n'est qu'à la mesure 7 que le thème est exposé en Ré M :



Symphonie 83. Enchaînements d'accords modulants, au tutti, sur une ligne continue des violons (mes. 42 à 55) :



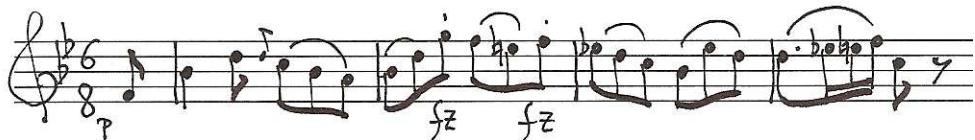
Symphonie 87, mouvement I. Modulation conduite très adroitemt (mes. 23 à 31).

Utilisations du sforzando (fz)

Haydn utilise le sforzando comme un moyen de composition. Il joue un rôle important, comme chez Beethoven.

• Il est employé pour renforcer des contrastes : Les fz à contretemps sont suivis d'un fz sur le temps, ce qui lui donne plus de force. Symphonie 91, mvt IV - Les fz joués sur le temps, sont suivis d'un forte général après le temps. Symphonie 73, mouvement I.

• Il est employé pour fausser une carrure régulière : Le thème est à 6/8 avec une carrure très classique. Les fz détruisent la symétrie du thème. Symph.84, mvt II :



Les fz répétés sur le 3^o temps (3/4) amènent un thème de 8 mesures (classique) à 10 mesures, mvt III :



• Il peut renforcer un effet : une dissonance de demi-ton. Symphonie 82, mouvement I, dissonance la b-sol.

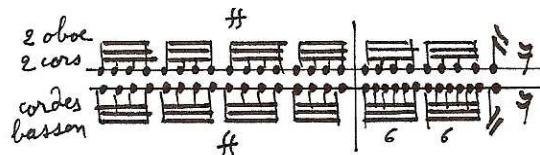
• Dans un développement, son utilisation variée est un facteur de variété. Symph.102, mvt I, mesures 217 et suivantes.

Accords répétés

Haydn utilise parfois un effet d'une grande force : des accords répétés par tout l'orchestre, ou par une grande partie de l'orchestre.

Exemple : symphonie 92, mouvement II, mesures 40 à 52. Accords, forte, staccato, aux bois, cors, trompettes et timbales, soit sur des doubles croches, soit sur le rythme croche-deux doubles.

Autre exemple : symphonie 68, mouvement III, mesures 30 et 31. L'effet est ici décuplé par la superposition 4 pour 6 :



Beethoven a beaucoup utilisé cet effet d'accords répétés dans la force.

Tenuto, phrasés, syncopes

Le terme « tenuto » peut-être indispensable à l'époque pour que les violonistes tiennent bien toutes les rondes en entier. Symphonie 12. On dit souvent qu'à l'époque les musiciens ne tenaient pas les notes longues. C'est une légende. Même aujourd'hui, il n'est pas facile d'obtenir des étudiants qu'ils tiennent les notes de fin de phrase telles qu'elles sont écrites.

Les syncopes continues confèrent au mouvement un caractère tendu et haletant. Procédé aussi fréquent chez Mozart. Symphonie 26, mouvement I.

« Alla zoppa », soit « à la boîteuse ». Dans le menuet « alla zoppa » de la symphonie 58, mouvement 3, le terme souligne bien les rythmes capricieux et asymétriques. Symphonie 58, mouvement 3 (l'interprète ne met guère cet effet en valeur...).

Haydn n'emploie qu'une fois l'expression « staccato assai », pour les vents et les alti : symphonie 76, mouvement II.

Nuances

On rencontre des indications de nuances allant du PP au FF. Haydn emploie les termes « cresc. », « diminuendo », « mancando » (symph.57, mouvt IV), « perdendosi » (Symph.69, mvt II – Symph.73, mvt IV).

On notera surtout que Haydn joue avec les nuances pour éviter trop de symétrie. Par exemple symphonie 64, mouvement I, 2 mesures PP – 2 mes. F – 3 mes.P – 1 mes.F .

Il aime les effets de surprise, comme un « P » inattendu. Symphonie 54, mouvement IV .

Signalons l'effet d'éloignement, repris par tant de compositeurs : accord bref forte, du tutti mais PP tenu des seuls violons I. Symphonie 61, mouvement IV .

Récitatifs

On sait l'usage que ferons du récitatif instrumental Beethoven (9^e symph.), Berlioz (Romeo et Juliette),.....

Dans la symphonie 7 de Haydn, les récitatifs instrumentaux occupent une partie importante des adagios.

Exemple : mouvement II, violon solo (mesures 5 et suiv.) .

Cadence pour violon et violoncelle soli à la fin du second adagio.

Le début de la symphonie 98 est écrit dans le style du récitatif accompagné.

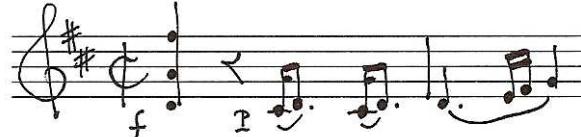
Agrémentation

A la fin du XVIII^e siècle, Haydn était le compositeur européen le plus célèbre. Ses élèves étaient nombreux à Paris, entre autres Pleyel et Dussek. L'exécution de l'agrémentation de Haydn nous est connue grâce à ses élèves ou à ses contemporains. Lui-même n'a rien laissé à ce sujet. Dans le cadre de cette brève étude, nous ne pouvons que signaler certains détails.

En montant le gruppetto comporte un rythme que Haydn restitue dans l'adagio de la symphonie 93 :

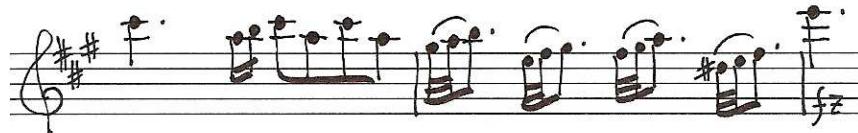


Dans l'exemple suivant, Haydn réalise ce qui est souvent indiqué par une petite note. Symphonie 42, mouvement I :

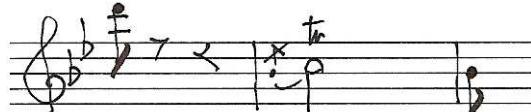


Autre cas de petites notes à exécuter brièvement mais sur le temps, comme ce qui précède. Symph.65, trio.

Les ports-de-voix doubles s'exécutent également sur le temps. Réalisation écrite par Haydn. Symph. 87, trio :



Lorsque le trille doit être précédé d'une appogiature inférieure, Haydn l'indique. Symphonie 76, mouvt 2 :



Petites notes par intervalle à exécuter vivement, sur le temps. Symphonie 34, mouvement II.

Orchestration – Généralités

On notera à nouveau ici le goût de Haydn pour l'écriture « symphonie concertante » que l'on rencontre souvent. Chez les Esterhazy, Haydn eut à sa disposition un orchestre réduit aux cordes, 2 hautbois, 2 cors, 1 basson jouant avec les basses le plus souvent. Entre les symphonies 1 et 65, on trouve cet orchestre pour 42 symphonies. Une partie de « cembalo » pour la basse continue est présente pour les 37 premières symphonies, puis moins régulièrement à partir de la 60. On notera cependant le détail suivant. Orchestre de Salomon, pour exécuter les symphonies de Haydn à Londres, durant le séjour du compositeur : 16 violons / 4 altos / 5 violoncelles / 4 contrebasses / 2 flûtes / 2 hautbois / 2 bassons / 2 cors / 2 trompettes / Timbales. Soit 40 musiciens. Remarquez l'importance des basses. Haydn tenait la basse continue au clavecin ou au piano. On est étonné de la présence probable d'un continuo dans les dernières symphonies ! Pour la symphonie 98, on a un solo de piano-forte joué par Haydn. Violon solo / piano solo. L'instrument était placé au centre de l'orchestre, d'où Haydn pouvait le diriger.

L'accord des cors et des trompettes est choisi en fonction de la tonalité des œuvres. Quatre symphonies demandent la présence de 4 cors : 13 – 31 - 39 – 72.

On signale parfois « cors ou trompettes » ad libitum. Les trompettes sont souvent appelées « clarini ».

L'emploi des clarinettes est limité : 2 clarinettes en Si b pour les symphonies 99 et 103 – 2 clarinettes en La pour les symphonies 101 et 104 – 2 clarinettes en Ut pour la symphonie militaire (n°100).

On ne peut ici que faire remarquer quelques solutions originales dans l'orchestration de Haydn.

Les Bois

La flûte de l'époque est très légère, Haydn l'accompagne discrètement (solo). Symph.30, mvt II.

On notera la flûte et le basson à deux octaves, que Mozart reprendra. Symphonie 71, mouvt II.

Lorsqu'elle double les violons, la flûte adoucit leur timbre. Symphonie 84, mouvt I .

La flûte à l'octave des violons leur donne plus de présence. Symph.85, mouvt II .

2 hautbois ne doublent pas totalement les violons I avec sourdine. Très beau. Symph. 48, mvt II.
 Alternance humoristique entre le hautbois et les cuivres. Symph. 56, mouvt IV.
 2° clarinette tenuto FF sur le mi b. Effet très particulier. Symph. 99, mouvt I.
 Effet des cors et cors anglais FF. Cordes P et Vls avec sourdine. Symph. 22, mouvt I.
 2 bassons seuls, puis 2 hautbois, puis les vls, puis le tutti (effet humoristique). Symph.66, mouvt IV.

Les cuivres

4 cors en ré, forte, à l'unisson. Effet surprise. Symph.13, mouvt I.
 Les cors et les hautbois ont la thématique, les cordes pizz accompagnent. Symph.25, trio.
 Effet de 4 cors solistes, à l'unisson. Symph.31, mouvt I.
 Effet inquiétant des cors en octaves et quintes. Symph. 39.
 Pédale grave des cors doublant les contrebasses. Symph. 46, mouvt IV.
 Trompettes avec sourdines (bien perceptibles). Symph.102, mouvt II.

La percussion

Timbales seules pour lier la première partie du menuet à la seconde. Symph.13, mouvt III.
 Accompagnement très original du solo de hautbois : rôle des timbales très inattendu. Symph.93, mouvt II.
 Timbales avec sourdines. Symphonie 102, mouvement II.
 Emploi de la grosse caisse crescendo. Symphonie 100, mouvement II.
 Percussion du tutti : cymbales, triangle, grosse caisse, timbales. Symphonie 100, mouvement II.

Les cordes

Nombreux mouvements lents avec premiers et seconds violons avec sourdines, pas les autres cordes. Surtout jusqu'à la symphonie 77. Symphonie 4, mouvt II.
 Violons 1 sans sourdines / violons 2 avec sourdines. Effet d'écho. Symph.38, mouvt II.
 Assez nombreux solos de violoncelle. Symph.13, mouvt II, véritable passage de concerto.
 Contrebasse solo (violone) dans les symphonies 6-7-8-31 et 72.
 Toutes les cordes « col legno ». Symphonie 67, mouvt II.

Emploi des sourdines

Haydn emploie assez souvent les premiers et seconds violons avec sourdines dans les mouvements lents ou andante (voyez par exemple les symphonies 27-28-55-56-61-64-66-67-70-71 ou 77). Il ne demande pas la sourdine pour les altos et basses qui sont moins nombreux. Exemple avec les altos et basses pizz, symphonie 27, andante siciliano.

Andante: siciliano

con sord.

**

5