

A. J. Haydn, Symphonie n° 7, « le Midi » (1761)

B. J. Haydn, Symphonie n° 45, dite « les Adieux » (1772), début

C. Composition de l'orchestre

	Gossec Paris 1769	Haydn Vienne av. 1780	Mozart avant Londres 1795	K 385 1782	K 543 1788	K 550 1788	K 551 1788	Beethoven I ^{er} 1800	III ^e 1803	V ^e 1808	IX ^e 1824
Piccolo											
Fl.	2	2	2	2	1	1	1	2	2	2	2
Hb.	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
Cl.			2		2	2	2	2	2	2	2
Bsn.	1-2	1-2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
C. bsn.											
Cor.	2	2	2	2	2	2	2	2	3	2	4
Trp.	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
Trb.											
Timb.											
Cordes	1-4 parties (ob. doublement vic.)										2-6 parties (ob. séparées des vic.)

Style concertant, style sensible, orchestre

Composition de l'orchestre (fig. C)

À l'époque classique, un orchestre comprenait en général une trentaine de musiciens, parfois moins. Au quatuor à cordes (complété par la contrebasse) s'ajoutaient au moins deux hautbois ou/et deux flûtes (instruments souvent joués par les mêmes musiciens), deux cors et un ou deux bassons. L'orchestre de Mannheim était particulièrement nombreux :

cordes : 22 violons, 4 altos, 4 violoncelles ; une contrebasse ;
bois : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons ;
cuivres : 2 cors, 2 trompettes ; percussion : 2 timbales.

À Paris ou à Londres, les orchestres étaient aussi complets qu'à Mannheim. En revanche, l'orchestre dont disposait HAYDN lors de ses débuts à Eszterháza était nettement plus réduit (cf. p. 428, fig. D) : la flûte n'est présente qu'irrégulièrement jusqu'en 1780 ; la clarinette n'apparaît que dans le 2^e groupe des *Symphonies londonniennes* (1793-95).

Chez MOZART, la composition de l'orchestre est variable d'une œuvre à l'autre, suivant sa destination. Parfois, l'orchestration est modifiée pour une nouvelle exécution ; ainsi, à l'occasion d'une exécution à Vienne, en 1783, MOZART introduit les flûtes et les clarinettes dans le 1^{er} et le 4^e mouvements de la *Symphonie Haffner*, K. 385 (composée à Vienne en 1782). Les pupitres des vents sont différents dans chacune des trois dernières symphonies. BEETHOVEN, pour sa part, élargit sensiblement l'ensemble de l'orchestre (cf. fig. C).

École de Vienne

Tout comme les Mannheimistes, les Viennois introduisent dans la sinfonia (vers 1740) le menuet, issu de la suite et du divertimento. Les principaux compositeurs viennois de la « première génération » sont G. REUTTER LE JEUNE (1708-1772), G.C. WAGENSEIL (1715-1777), M.G. MONN (1715-1750), F. ASPELMAYR (1728-1786). Suivront J. HAYDN, MOZART, BEETHOVEN.

J. Haydn

La 1^{re} symphonie de HAYDN date de 1759 (cf. p. 429) ; en trois mouvements (sans menuet), elle est de caractère léger.

Dans les années 1760, HAYDN écrit pour le prince Esterházy une quarantaine de symphonies (p. 428, fig. A). Il dispose, dans son orchestre, de quelques bons solistes, tels que TOMASINI (Violon) et WEIGL (violoncelle). Aussi un certain nombre de symphonies de cette époque comportent-elles des passages *concertants*.

C'est le cas des trois symphonies n^{os} 6-8 (1761), qui constituent en outre une véritable trilogie « à programme » ; chacune porte un titre (en français), émanant — c'est l'exception — du compositeur lui-même : *le*

Matin, le Midi, le Soir. Ainsi sont évoqués un lever de soleil (n^o 6, 1^{er} mouvement), une tempête (n^o 8, finale). D'autre part, le 2^e mouvement de la symphonie n^o 7 présente un récitatif instrumental (fig. A).

À partir de 1762, l'orchestre de HAYDN s'agrandit : la vie au château d'Eszterháza devient plus fastueuse. En témoignent, p.e.x., la symphonie « de chasse », n^o 31 (1765), avec « appel de cor », de même que les brillantes symphonies en ut maj., avec trompettes et timbales, comme le n^o 48 (1769?).

Les symphonies de la fin des années 1760 et du début des années 1770 reflètent le *Sturm und Drang*. Beaucoup sont en mineur, notamment : n^o 39, en sol min. (1767?), n^o 49, en fa min., dite « la Passion » (1768), n^o 26, en ré min., dite « les Lamentations » (1768-69), n^o 44, en mi min., dite « Funèbre » (1770-71).

À ce groupe appartient aussi la symphonie n^o 45, en fa # min. (1772). La tonalité, véritablement exceptionnelle à l'époque, les syncopes initiales, la thématique agitée : tout concourt à l'expression de la douleur (fig. B). Le nom de « Symphonie des Adieux » vient du finale, lors duquel les musiciens quittent la scène l'un après l'autre : HAYDN fait ainsi allusion à l'impatience des membres de l'orchestre, désireux de quitter Eszterháza au plus vite (cf. p. 429).

À partir des années 1770, d'autre part, HAYDN développe dans la symphonie le principe du *travail thématique*, qu'il appliquera, à partir de 1781, au quatuor à cordes (cf. p. 409).

Les 6 symphonies « parisiennes », n^{os} 82-87 (1785-86) sont composées pour répondre à une commande des « Concerts de la Loge olympique ». La plus célèbre est la n^o 85 (surnommée « la Reine » en hommage à MARIE-ANTOINETTE), dont le 2^e mouvement est une série de variations sur une chanson française, *la Gentille et Jeune Lisette*.

Dans les années 1790, HAYDN écrit pour les concerts de J.P. SALOMON, à Londres, ses 12 dernières symphonies, dites « londonniennes » : un 1^{er} groupe de 6 (n^{os} 93-98) furent écrites pour le 1^{er} voyage à Londres (1791-92) ; le second groupe (n^{os} 99-104) fut composé à l'occasion du 2^e voyage (1794-95). HAYDN les fit exécuter lui-même à Londres avec un immense succès.

Parmi ces dernières symphonies : n^o 94, dite « la Surprise » (cf. p. 154, p. 368) ; n^o 98, dont le sublime Adagio semble faire écho à la mort toute récente de MOZART ; n^o 100, dite « militaire » (avec triangle, cymbale, grosse caisse) ; n^o 101, dite « l'Horloge » ; n^o 103, dite « Roulement de Timbales » ;

Qu'il s'agisse de la forme, de l'orchestration, de l'expression, les « Symphonies londonniennes » représentent l'apogée de la musique instrumentale classique. En même temps, elles forment le point de départ de la symphonie beethovenienne.

A. W.A. Mozart, Symphonie dite « Jupiter », K 551 (1788), finale

B. L. v. Beethoven, *Symphonie*, op. 21 (1800), 1^{er} mouvement

Tradition baroque, forme classique

Mozart.

Ses premières symphonies sont de conception italienne. La toute première (K 16, 1764-65), p. ex., fut composée à Londres sous l'influence de J.C. BACH: elle comporte 3 mouvements, la réexposition est abrégée. Par la suite, l'influence viennoise se fait jour (MONN, WAGENSEIL): apparition du menuet. Cependant, *symphonie de concert et ouverture d'opéra (sinfonia)* sont encore très proches: MOZART remanie sa symphonie K 45 (1768) pour en faire l'ouverture de *La finta semplice*. Une production assez conventionnelle, d'inspiration surtout italienne, se poursuit de 1769 à 1773. Cette année 1773 marque un tournant, sous l'influence de C.P.E. BACH et de HAYDN: tout à fait nouveaux sont l'usage du contrepoint et le souci d'expression qui se manifestent p. ex. dans la « petite » symphonie en sol min., K 183 (1773) et dans la celle en la maj, K 201 (1774).

Pendant quatre ans, MOZART n'écrit pas de symphonies, mais des divertimenti, des sérénades et des concertos, dont la plupart sont composés pour des fêtes au sein de la bourgeoisie ou de l'aristocratie salzbourgeoise: mariages, fêtes de fin de semestre (*Finalmusik*), etc. (cf. p. 149).

En 1778, MOZART écrit à Paris, pour le Concert spirituel la symphonie dite « parisienne », en ré maj., K 297. Comportant trois mouvements (sans menuet), l'œuvre offre bien des traits « manheimistes » (présence des clarinettes, thèmes « en fusée », contrastes dynamiques accentués), mais aussi des caractères spécifiquement « parisiens », comme le « premier coup d'archet ».

De retour à Salzbourg, MOZART compose encore trois symphonies avant de s'installer à Vienne: K 318, 319, 338 (1779-1780). Première œuvre conçue à Vienne, la *Symphonie Haffner*, en ré maj., K 385 (1782), est issue de la 2^e *Sérénade Haffner*, composée auparavant à Salzbourg (cf. p. 148, fig. A).

Composée en 1783 pour une « académie » à Linz, la *Symphonie Linz*, en ut maj., K 425, prend clairement HAYDN comme modèle: pour la 1^{re} fois chez MOZART, le 1^{er} mouvement est précédé d'une introduction lente; le chromatisme omniprésent, cependant, appartient bien à MOZART. — La *Symphonie Prague*, en ré maj., K 504, en trois mouvements seulement (sans menuet), est composée pour Prague en 1786, entre *les Noces de Figaro* et *Don Giovanni*.

MOZART a composé ses trois dernières symphonies en six semaines, pendant l'été 1788: — mi b maj., K 543 (terminée le 26 juin); — sol min., K 550 (terminée le 25 juillet); — ut maj., K 551 (terminée le 10 août).

Ce sont trois œuvres fort différentes, qui ne forment aucunement un cycle. Elles n'ont répondu, semble-t-il, à aucune commande. Seule K 543 comporte une introduction lente.

MOZART a ajouté après coup les clarinettes dans K 550, dont la teinte sombre, douloureuse, est renforcée par l'absence des trompettes et timbales.

La *Symphonie Jupiter*, K 551, fut ainsi nommée (au début du XIX^e s.), en raison de son caractère brillant, qui tient à la tonalité d'ut maj. mais aussi à la composition de l'orchestre (trompettes et timbales).

Le finale de la *Symphonie Jupiter* réalise la synthèse entre contrepoint baroque et style classique. Il est de « forme sonate », avec exposition (évoluant vers le ton de la dominante), développement (modulant), réexposition (au ton principal) et coda. On trouve à toutes les étapes le contrepoint le plus élaboré, avec imitations, canons, renversements, etc. (fig. A).

Baroque et classique se mêlent déjà dans le thème principal (a), qui commence (mes. 1-4) comme un sujet de fugue baroque, mais ne se poursuivra dans le même style que plus tard (mes. 36 sq.: fugato, contre-sujet). Mais au début du finale, ce thème est « classique », non seulement par l'accompagnement en croches, mais par sa structure même: à l'antécédent (mes. 1-4) succède le conséquent (mes. 5-8), formant contraste: soupir initial (mes. 5), animation rythmique (mes. 5-6), conclusion de caractère vocal (mes. 7-8), le tout sur une basse d'abord en imitation (mes. 5-6), puis cadentielle (mes. 7-8).

MOZART utilise au total cinq thèmes (a-e). Dès l'exposition (mes. 36 sq.), il présente aux cordes (dont une partie aux contrebasses) un fugato à 5 parties sur le thème principal, accompagné d'un contre-sujet. Mais l'apogée, sur le plan contrapuntique, apparaît seulement dans la coda (cf. ex. A, mes. 388): un fugato à 5 parties, où se trouvent combinés les 5 thèmes a-e (selon le principe de la double fugue: on pourrait donc parler ici de « quintuple fugue », ce dont l'époque baroque, n'offre aucun exemple). Ce passage présente, en quelque sorte, l'équivalent d'un ensemble tourbillonnant d'opéra buffa. Ainsi se trouve réalisé un principe essentiel du style classique: la dramatisation de la musique instrumentale.

Beethoven.

La 1^{re} Symphonie, en ut maj., ouvre le XIX^e s., qui s'achèvera aux portes de la dissolution des fonctions tonales. En quelque sorte, l'introduction lente de cette symphonie prend valeur de symbole: pendant plusieurs mesures, les dominantes se succèdent, la tonique étant longtemps évitée (fig. B). Ainsi se trouve affirmé, avec d'autant plus de force, le thème principal de l'Allegro. Un geste typiquement beethovenien est ici mis en évidence: la même note (ici, un do) est sollicitée avec insistance, acharnement, intensité croissante. En somme, un acte de volonté...