

SYMPHONIE

Écrit par

Pierre BILLARD : musicologue

Table des matières

1. Introduction
2. Naissance de l'esprit symphonique
3. Le mariage des instruments
4. L'orchestre symphonique
5. L'apothéose de la symphonie
6. L'écriture symphonique
7. Sources
8. Classification
9. Articles liés

Dans l'histoire de la musique occidentale, l'ensemble des œuvres dénommées *symphonies*, qualifiées de *symphoniques* ou qui auraient mérité de l'être, représente un volume de musique plusieurs fois supérieur à tout le reste de la production écrite – et dont la « symphonie » proprement dite, au sens où l'entendent les traités, ne constitue qu'une faible partie.

Le mot lui-même, directement emprunté au grec, apparaît vers le XVI^e siècle dans le vocabulaire musical des principales nations européennes. À l'origine, pris dans son sens étymologique, il est presque synonyme de « musique » et peut désigner indifféremment n'importe quelle sorte de composition, à l'exception, sans doute, de la monodie pure. Très tôt, cependant, l'usage tend à limiter son application à la musique instrumentale – par opposition à la musique vocale – et plus spécialement à la musique d'ensemble. Puis, peu à peu, il en vient à désigner un certain genre d'écriture et un certain type de concert, et enfin une forme particulière d'œuvre pour orchestre, assez rigoureusement définie, dont Haydn, Mozart et Beethoven donnent des illustrations magistrales. Mais déjà prend naissance, dès les premières années du XIX^e siècle, une tradition symphonique qui s'éloignera de plus en plus du modèle classique. Forme vivante, c'est à peine si l'on peut encore parler de forme à propos de la symphonie, qui ne cesse d'évoluer, enrichissant sa palette et modifiant sa syntaxe au point d'en faire éclater les structures. Aujourd'hui, la pâte symphonique, nourriture quotidienne de tous les orchestres du monde entier, dépasse largement le cadre de la symphonie. Toutefois, à travers toutes ces métamorphoses, demeure comme une donnée permanente un certain esprit de recherche qui est l'esprit même de la symphonie.

Naissance de l'esprit symphonique



J. Haydn

Ce n'est que vers le milieu du XVIII^e siècle que la symphonie comme forme musicale a commencé à se dessiner. Tous les historiens ont souligné le rôle important joué dans son élaboration par les musiciens de l'école de Mannheim et par Haydn qui fut même surnommé « le père de la symphonie ». Faudrait-il donc croire que les innombrables « symphonies » de toute nature qui ont été produites au cours du XVII^e siècle et dans la première moitié du XVIII^e, tant en France qu'en Italie ou en Allemagne, ont bénéficié d'une erreur d'appellation ?

Il est vrai que le même mot pouvait recouvrir des objets en apparence fort différents. Tantôt il s'agissait de ritournelles d'orchestre à l'intérieur d'un opéra (c'est ainsi qu'on publia séparément des « Symphonies de M. de Lully »), tantôt ce sont des concerts d'orchestre dont la construction s'apparente à celle de la « suite », tantôt ce sont des pièces de musique de chambre en trio ou en quatuor, tantôt une ouverture

pour orchestre dans la tradition de l'opéra français, tantôt, enfin, on désigne sous le même nom des pièces vocales avec accompagnement d'orchestre, et on le retrouve plusieurs fois sous la plume de Jean-Sébastien Bach à propos de pièces de clavecin.

Si l'on cherche à travers ces emplois divers le sens général du mot symphonie, il est trop évident qu'il ne désignait pas une forme, mais un certain caractère de la musique et une certaine intention du compositeur, et, pour tout dire, un certain esprit. N'oublions pas que ce mot directement tiré du grec a dû garder longtemps un petit parfum de cuistrerie et comme un relent de snobisme. À ce vocable savant devait nécessairement correspondre une musique savante et des compositions très élaborées.

On constata bientôt que l'appellation « symphonie » était une très bonne étiquette commerciale et sans doute en abusa-t-on quelque peu. Il semble bien, cependant, que l'idée même de symphonie implique, à l'origine, plus qu'une forme ou un style particulier, un certain niveau de complexité dans la composition, une certaine recherche dans l'écriture. C'est ainsi que, tout naturellement, sous le règne de la basse continue, la préoccupation symphonique devait se traduire par la réalisation effective des parties intermédiaires. Rousseau en atteste dans son *Dictionnaire de musique* (1775) :

« Aujourd'hui le mot de « symphonie » s'applique à toute musique instrumentale, tant des pièces qui ne sont destinées que pour les instrumens, comme les sonates et les concertos, que pour celles où les instrumens se trouvent mêlés avec les voix, comme dans nos opéras et dans plusieurs autres sortes de musique. On distingue la musique vocale en musique sans « symphonie », qui n'a d'autre accompagnement que la basse continue ; et en musique avec symphonie, qui a au moins un dessus d'instrumens, violons, flûtes ou hautbois. On dit d'une pièce qu'elle est en « grande symphonie », quand, entre les basses et les dessus, elle a encore deux autres parties instrumentales... »

Le mariage des instruments

La recherche d'une toujours plus grande précision dans l'écriture qui animait les premiers symphonistes les conduisit à attacher une importance inhabituelle aux instruments chargés d'exécuter chacune des différentes parties. Jusque-là, les compositeurs montraient le plus souvent à cet égard beaucoup de discrétion, non pas qu'il ait été réellement indifférent de confier telle partie de dessus à un hautbois ou à une flûte plutôt qu'à un violon – il ne faudrait pas croire que la valeur expressive des timbres propres à chaque instrument ait été méconnue jusque-là –, mais ce choix était en général considéré comme ne relevant pas directement du travail de composition.

Il faut d'ailleurs remarquer que tant que les orchestres de professionnels demeurèrent en petit nombre il y avait intérêt, pour le compositeur comme pour l'éditeur, à ne pas limiter les possibilités d'exécution par des contraintes instrumentales trop précises. Les « Pièces de clavecin en concerts avec un violon *ou* une flûte et une viole *ou* un deuxième violon » de Rameau ne sont pas une exception.

Une partition symphonique ignore en principe ce genre de complaisance. De la petite flûte à la contrebasse, elle assigne à chaque instrument de l'orchestre son rôle exact. Ainsi, le compositeur peut-il jouer avec une certaine sécurité sur les ressources du coloris instrumental, qui va prendre une importance de plus en plus grande au cours du XIX^e siècle. La manipulation de l'appareil orchestral exige, outre la connaissance des possibilités techniques propres à chaque instrument, celle des effets produits par leurs combinaisons. Avant d'être une alchimie des sons, l'orchestration en sera d'abord la cuisine et Berlioz s'en fera l'Antoine Carême.

L'orchestre symphonique

Le développement de l'esprit symphonique avec toutes ses exigences sur le plan de l'exécution est lié au développement des grands orchestres de professionnels, à l'amélioration et surtout à la normalisation de la facture, et à la diffusion dans toute l'Europe des mêmes techniques instrumentales. Dans une certaine mesure, l'histoire de la symphonie – morceau de concert par excellence – se confond avec celle de l'orchestre moderne, qui prend le nom de « symphonique » lorsqu'il est au complet.

La plupart des symphonies de Haydn ont été écrites pour un orchestre d'une trentaine de musiciens comprenant, en plus des cordes, 2 hautbois, 2 cors et 2 bassons. Mozart n'en demande pas beaucoup plus, mais, peu à peu, irrésistiblement, l'orchestre s'enrichit en accueillant sans cesse de nouveaux instruments à vent et à percussion qui entraîneront – par un souci d'équilibre d'ailleurs discutable – une augmentation du nombre des cordes. Il est vrai que la notion de « masse » sonore appartient à la nature fondamentale de la symphonie.

La coordination des éléments de ce vaste ensemble pose des problèmes spécifiques qui ont donné naissance à un musicien d'un nouveau genre : le chef d'orchestre. Si l'on songe que certaines partitions sont écrites sur du papier à 32 portées, on admettra que l'exécution d'une œuvre de cette nature est une opération complexe qui tient à la fois de l'entreprise industrielle et des grandes manœuvres militaires.

Le cérémonial du « concert » est aujourd'hui quelque peu remis en question, mais il demeure encore presque partout comme une tradition vivace. C'est au XVIII^e siècle, avec les premiers concerts symphoniques, qu'il a pris naissance. Les fameux « Concerts spirituels » qui firent connaître à Paris les œuvres symphoniques de Haydn, de Mozart et de l'école de Mannheim en sont un exemple particulièrement remarquable. Il n'est certes pas exagéré de dire que le mouvement « symphoniste » a eu deux aspects complémentaires : l'un caractérisé par la création d'œuvres d'un genre original et l'autre par la fondation d'orchestres et l'institution de concerts réguliers. S'il est vrai que l'existence d'un répertoire symphonique justifie l'entretien d'une armée permanente dans les grands orchestres, en retour, la composition de la plupart des chefs-d'œuvre symphoniques du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle a été provoquée, et quelquefois même commandée, par l'existence d'orchestres capables d'en assurer la première audition.

L'apothéose de la symphonie

À quelques rares exceptions près, la musique instrumentale avait toujours été considérée jusque vers la fin du XVIII^e siècle comme d'essence inférieure à la musique vocale, tant il était admis que la musique, pour être réellement expressive, ne pouvait se passer d'un support littéraire. Les pièces instrumentales en question n'étaient le plus souvent que des « danseries » sans prétention, ou des « concerti » destinés à servir d'intermèdes au

milieu de cantates d'église. La fonction naturelle de ces « suites », « ouvertures », « ritournelles » et autres sonates était de servir de musique d'ameublement. Les profondes recherches des luthistes ou des clavecinistes étaient reléguées au rang d'amusettes et les plus savantes inventions des organistes n'étaient admises que comme interludes entre les chants prévus pour la liturgie.

Un des plus grands mérites des « symphonistes » est d'avoir revendiqué hautement la dignité de la musique instrumentale en présentant leurs œuvres comme des « objets » qu'on doit écouter avec respect sinon avec intérêt. On peut facilement imaginer que les premières exécutions de symphonies au « Concert spirituel » ont donné pour la première fois aux Parisiens l'occasion d'écouter de la musique instrumentale sans s'occuper en même temps d'autre chose. La musique n'est plus seulement l'ornement d'une fête, elle est devenue l'objet même de la fête : il s'agit là d'une nouveauté tout à fait révolutionnaire. Peu à peu, le public en viendra à ressentir l'exécution solennelle d'une symphonie comme la célébration d'une sorte d'office religieux ou la représentation d'un mystère. En fin de compte, c'est toute la musique qui a bénéficié de cette « sacralisation du concert ».

À partir de Mozart, et surtout de Beethoven, la symphonie a définitivement conquis ses lettres de noblesse. Bientôt, elle va occuper la position la plus élevée dans la hiérarchie des genres. Elle est, pour le musicien, à la fois le signe de la maîtrise technique et la consécration de la réussite sociale : une somme dans laquelle il a mis toute sa science et quelquefois même toute sa philosophie – une sorte de testament musical. Chaque symphonie a des allures de monument. Le temps n'est plus où Haydn pouvait écrire plus de cent symphonies et Mozart une quarantaine en si peu d'années. Depuis Beethoven, les compositeurs les plus féconds dépassent rarement le cap de leur « neuvième symphonie ».

Entre la symphonie *La Reine* de Haydn, la *Neuvième* de Beethoven, la *Fantastique* de Berlioz, la *Rhénane* de Schumann, la *Huitième* de Mahler, la *Symphonie en ré mineur* de Franck et la *Symphonie de Psaumes* de Stravinski, les dissemblances d'aspect et de structure frappent sans doute plus nettement que les liens de parenté. Dans tous ces cas, cependant, il s'agit bien de symphonies. C'est précisément ce qui a fait la fécondité de la forme « symphonie », dont l'idée générale s'est affirmée vers le milieu du XVIII^e siècle, que cette aptitude à subir toutes sortes d'amendements, voire de métamorphoses, sans pour autant perdre son identité.

La célèbre « forme classique » de la symphonie dans laquelle une tradition pédagogique un peu simpliste voit le point de départ de l'évolution ultérieure du genre n'est en fait, nous le savons à présent, qu'un état transitoire, un schéma formel tout juste propre à servir de modèle scolaire aux conservatoires et que ni Haydn ni Mozart n'ont eux-mêmes rigoureusement respecté. Eugène Borrel s'est amusé à compter que sur les quarante et une symphonies écrites par Mozart, une moitié est en trois mouvements et l'autre en quatre, que vingt-quatre symphonies admettent les reprises dans le premier morceau et les dix-sept autres les rejettent ; quant au menuet, il n'y paraît que vingt-deux fois.

À la lumière de cette statistique ingénue, on comprend mieux les fameuses « libertés » de Beethoven avec un « modèle » qui n'avait pas encore été établi comme tel par la tradition scolaire. L'étude de l'évolution de la forme « symphonie » fondée sur l'analyse des grandes œuvres du XIX^e siècle n'a qu'un intérêt descriptif et purement théorique.

L'histoire de la symphonie au XIX^e siècle expose un brillant catalogue où figurent les noms de presque tous les grands compositeurs. Cette forme – si tant est qu'il s'agisse d'une forme – a suscité un nombre considérable de chefs-d'œuvre. Mais il ne faudrait pas croire que le répertoire symphonique se limite aux œuvres intitulées « symphonies ». Le style d'écriture symphonique a gagné peu à peu presque tous les domaines de l'orchestre. Les opéras, les oratorios, les ballets, les concertos sont presque toujours traités à la manière symphonique. Les musiques de scène, les musiques de films au XX^e siècle, et jusqu'aux chansons, sont le plus souvent justiciables des procédés symphoniques qui se sont imposés dans le monde entier comme le mode d'emploi universel de l'orchestre. Le langage symphonique sert à présent de véhicule à tous les folklores.

L'écriture symphonique

On a vu que l'esprit symphonique était sans doute responsable de l'établissement de rapports d'un type nouveau entre le public et la musique. L'auditeur, en face d'une « symphonie » qui lui est donnée à entendre, se trouve, en quelque sorte, dans une position analogue à celle d'un spectateur en face d'un spectacle. Il ne s'agit pas, ici, comme dans le cas des œuvres musicales destinées à la scène, de traiter la musique comme accessoire de théâtre : c'est la musique elle-même qui devient un spectacle pour l'oreille. Il y a un fossé entre les exécutants et l'auditoire, comme il y a, entre la musique et le public, une distance et un recul qui n'impliquent pas nécessairement l'insensibilité : au contraire, l'histoire des concerts symphoniques apporte de nombreux exemples de « foules en délire » transportées par les seuls effets de la musique.

C'est précisément le souci de ces effets qui est la racine même de l'esprit symphonique. Si l'on admet que le concert est un spectacle, la loi du spectacle autorise – pour la bonne cause – toutes les supercheries, tous les déguisements, tous les maquillages. De même qu'il y a un art du décor, en trompe-l'œil, de même les symphonistes vont cultiver celui du « trompe-l'oreille » qui repose sur de purs artifices d'orchestration faussant la perspective sonore.

L'utilisation du grand orchestre va souvent encourager abusivement un type d'écriture « pleine », « riche », « habillée », caractérisée par une surcharge des parties intermédiaires qui donnent, comme l'on dit, du « ventre » à l'orchestre. Il en résulte en général une sorte de magma sonore qui nuit à la perception claire, mais qui, pour cette raison, a quelquefois le mérite de masquer certaines faiblesses de la composition.

Par ailleurs, la recherche d'effets « psychologiques » sans signification proprement musicale conduit le compositeur à exploiter largement les ressources de la « dynamique », usant du crescendo, du decrescendo, des accents « expressifs » ou des fortissimi à la limite du seuil de douleur. Pour les mêmes raisons, certains jouent sur l'impression produite par les grandes masses instrumentales et demandent des orchestres géants.

S'il est vrai que le genre symphonique est aujourd'hui florissant, surtout dans le domaine immense de la musique populaire, il semble que l'on écrive de moins en moins de « symphonies » au sens propre. Au reste, les musiciens qui préparent ce que l'on peut tenir pour la musique de l'avenir orientent leurs recherches dans une direction qui tourne le dos à l'esprit symphonique. L'évolution des structures sociales et les modifications apportées aux manifestations de la vie collective par les progrès de la technique ont sans doute déjà condamné la célébration du concert qui est peut-être la principale raison d'être de la symphonie. Aussi n'est-il pas déraisonnable de penser que, dans un temps assez bref, les grandes formations symphoniques ne seront conservées qu'à titre d'exemple, comme des objets de musée.

— Pierre BILLARD

POUR CITER L'ARTICLE

Pierre BILLARD, « **SYMPHONIE** », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 11 novembre 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/symphonie/>

BIBLIOGRAPHIE

E. BORREL, *La Symphonie*, Larousse, Paris, 1954

M. CHION, *La Symphonie à l'époque romantique*, Fayard, Paris, 1994

P. GOETSCHUIS, *Masters of the Symphony*, Boston, 1919

R. JACOBS, *La Symphonie*, P.U.F., Paris, 1983

S. KROSS dir., *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert*, Schneider, Tutzing, 1990

DOCUMENTS LIÉS

BASSE, musique

Écrit par Henry BARRAUD • 3 508 mots • 1 média

Selon qu'un son est engendré par un nombre plus ou moins grand de vibrations à la seconde, nous traduisons la sensation qu'il nous donne par les mots : aigu ou grave, haut ou bas. Ces images ne s'appliquent évidemment qu'à des notions toutes relatives. L'oreille peut reconnaître la hauteur absolue d'un son, mais la musique commence avec les rapports qui s'ét [...]

⇒ http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/basse-musique/#i_0

CONCERT

Écrit par E.U., Jacques CHAILLEY • 2 852 mots

La notion de concert nous paraît aujourd'hui toute naturelle et familière. Selon le schéma classique, le concert est l'*exécution* par un ou plusieurs *interprètes* et devant un *public* d'une ou de plusieurs *œuvres* écrites par un ou plusieurs *compositeurs* : il est donc généralement considéré comme le pri [...]

⇒ http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/concert/#i_0

INTERPRÉTATION MUSICALE

Écrit par Alain PÂRIS, Jacqueline PILON • 7 438 mots • 10 médias

Contrairement à la plupart des autres arts, la musique n'autorise pas un contact direct entre le créateur et son public. La lecture d'un poème, l'observation d'une toile ou d'un buste permettent à l'amateur de poésie, de peinture ou de sculpture d'apprécier sans intermédiaire le message du créateur. En musique – comme d'ailleurs dans le domaine dramatique (t [...]

⇒ http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/interpretation-musicale/#i_0

CLASSIFICATION

Musiques » Formes et genres musicaux » Musique instrumentale » **Symphonie**

©2021 - Encyclopædia Universalis
Tous droits de propriété industrielle et intellectuelle réservés.