Zeitschrift: Dissonance

Herausgeber: Association suisse des musiciens

Band: - (2001)

Heft: 67

Artikel: "Rien n'est plus coûteux qu'un début" : commencer et terminer une composition - le triomphe de Haydn

Autor: Haefeli, Anton / Lasserre, Jacques

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927781

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

«RIEN N'EST PLUS COÛTEUX QU'UN DÉBUT»[1]

PAR ANTON HAEFELI

Commencer et terminer une composition – le triomphe de Haydn

Joseph Haydn. Portrait de John Hoppner (1792)

La musique, «art du temps par excellence» (Gisèle Brelet), est du temps agencé, composé. En 1958, Olivier Messiaen déclare que «la musique se compose de temps, de subdivisions du temps»[2], tandis que John Cage affirme quelque part que la seule différence entre la vie quotidienne et une composition tient en ce que la seconde est délimitée par le temps. Au sens initial, la notion même de *tempo*, qui est au cœur de la musique européenne, implique une définition de la musique comme art du temps, puisqu'elle dérive du grec τεμνειν (couper) par l'intermédiaire du latin *tempus*. Elle désigne en effet une «tranche» prise dans le «continuum insaisissable du temps», donc, littéralement, une *section* seule susceptible de faire éprouver le temps. Remarquons que le latin *templum* (temple) dérive également de τεμνειν, ce qui ne révèle pas seulement la parenté étymologique du temps et de l'espace, mais aussi l'origine religieuse de ces conceptions. De même que le temps «sacré» est détaché de l'ensemble infini du temps à des fins cultuelles, l'espace «saint» est soustrait à l'espace infini...

La musique révèle plusieurs couches différentes de temps – l'époque de la composition d'une œuvre, celle de l'auteur, de l'interprète, de l'auditeur, par exemple. On ne s'y arrêtera pas ici, sinon pour citer Arnold Schoenberg à propos de la différence entre le «temps du compositeur» et celui «de l'auditeur» (citation où l'auteur trahit sa conception traditionaliste du temps et de l'espace comme catégories distinctes): «La musique est un art qui se déroule dans le temps. Mais chez le compositeur, la représentation de l'œuvre d'art est indépendante de cette notion, le temps est conçu comme espace. A la notation, l'espace bascule dans le temps. Pour l'auditeur, le processus est inverse: ce n'est qu'après le déroulement temporel de l'œuvre qu'il l'embrasse comme un tout, dont il perçoit l'idée, la forme, le contenu.»[3] Bernd Alois Zimmermann en revanche met en relation étroite le temps et l'espace: «Nous savons que passé, présent et avenir ne sont tributaires de la succession que par leur aspect de temps cosmique. Dans notre réalité spirituelle, cette succession n'existe pourtant pas. Le temps s'infléchit en quelque sorte en une forme sphérique.» Composer, c'est rompre la contrainte de ce «temps cosmique» s'écoulant dans une seule direction. L'œuvre «vainc le temps, qui est forcé de s'arrêter. Vaincre le temps est pour moi le bonheur qui découle de l'acte de composer, c'est ce qui manifeste le pouvoir de la musique.» Ce postulat relève évidemment plutôt de positions philosophiques que de la réalité du travail du compositeur, car, dans sa musique, Zimmermann respecte parfaitement la dimension temporelle en tant que processus successif et vecteur de procédés de développement.[4]

Nous en arrivons ainsi au «temps d'une composition [notée[5]]», dont on retiendra ce qui suit avec Carl Dahlhaus, qui répond à la question essentielle de savoir si la musique a «le temps en soi» *(temps potentiel, intentionnel)* ou si, inversement, elle se trouve «dans le temps» *(temps réel)*: «Si les exécutions isolées, les «réalisations» d'une œuvre, sont «contenues dans le temps», on peut dire de l'œuvre notée qu'inversement, elle «contient en soi le temps». Que le but de la durée immanente soit de s'actualiser ne change rien à la différence entre les formes de temps.»[6] En d'autres termes, lorsque une œuvre musicale résonne, c'est une partie du temps universel réel et irreproductible *(Weltzeit)* dans lequel est localisée l'exécution qui s'écoule; d'autre part, la durée finie de l'œuvre *(Werkzeit)* se détache du flux infini du temps et forme une espèce de boucle temporelle, qui peut être répétée dans un nombre arbitraire d'exécutions.

« RIEN N'A DÉJÀ ÉTÉ ! »

Cette différence essentielle entre le temps universel et le temps particulier de l'œuvre est la raison pour laquelle commencer et finir une pièce musicale est un défi pour le compositeur: il lui faut en effet rendre l'auditeur conscient des raisons et du moment où la composition se détache du temps universel pour revêtir sa propre forme temporelle, puis pourquoi et quand elle achève cette dernière et replonge l'auditeur dans le flux du temps universel. Le paradoxe célèbre du gnostique alexandrin Basilide, «Rien n'a déjà été!» – en d'autres termes, il y avait une fois où rien n'était, où même la tournure «il était une fois» n'existait pas, donc où rien ne pouvait être dit ou non dit, etc. *ad infinitum*[7] –, illustre parfaitement le propos: avant qu'une œuvre musicale ne commence, elle n'existait pas, du moins pas en tant que phénomène acoustique; mais il existait autre chose, le temps universel, par exemple, s'écoulant inexorablement dans une seule direction – et pas seulement pour Bernd Aloïs Zimmermann. Morton Feldman ne déclarait-il pas: «Savez-vous quand je m'égare vraiment? Quand je ne commence pas par rien. [...] Je m'égare dès le moment où je commence à réfléchir à des idées, je m'égare dans ma propre histoire.»[8] Pour tout morceau de musique, on pourrait citer le vieux poème chinois «Où est le début?» et «Qu'y avait-il avant le début?»

C'est pourquoi saint Augustin nous vient à l'esprit après Basilide; dans ses *Confessions* (livre XI, chapitre 12), il réplique d'abord sur le mode de la plaisanterie à un contestataire fictif qui lui demande ce que Dieu faisait *avant* la Création: «Il créait un enfer pour ceux qui veulent explorer des mystères trop élevés»; puis il expose son propre point de vue: «Je ne donne pas ce genre de réponse. Je préfère avouer que «ce que j'ignore, je l'ignore».» Par la suite, il n'élude pas la difficulté du problème, mais cherche au contraire à le cerner de plus en plus près: «A aucun moment tu [Dieu] n'étais pas actif en tant que Créateur, puisque c'est toi qui as créé le temps. Et il n'y a pas de temps qui soit éternel de la même manière où toi, tu es éternel; car tu es intemporel, et si le temps devait durer éternellement, ce ne serait pas le temps» (chapitre 14). Il pose ensuite la question célèbre «Quid est

1. Friedrich Nietzsche *dixit*. – Je dédie cet article à Vreni, avec amour et reconnaissance, en souvenir du 13 août 2000, qui fut aussi un «cher début».

2. Cité par Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (dir.), *Olivier Messiaen*, Munich 1982 (= *Musik-Konzepte* vol. 28), p. 3.

3. Cité d'après Christian Martin Schmidt, *Brennpunkte der Neuen Musik*, Cologne 1977 (= *Musik-Taschen-Bücher Theoretica* vol. 16), p. 99. Le deuxième chapitre, «Die Dimensionen Zeit und Raum – Arnold Schönberg, Bernd Alois Zimmermann, György Ligeti», contient une foule d'idées stimulantes sur le sujet.

4. Cité d'après «...wie die Zeit vergeht ...» *in* Jean-Jacques Dünki/Anton Haefeli/Regula Rapp (dir.), *Der Grad der Bewegung*. Tempovorstellungen und -konzepte in Komposition und Interpretation 1900 – 1950, Berne 1998 (= *Basler Studien zur Musik in Theorie und Praxis*, vol. 1), p. 13 – 26, ici p. 18, avec indication des sources des citations (cet article développe le sujet de la musique en tant qu'art de l'espace et du temps). – *Cf.* également Andreas Gutzwiller, «Musik ohne Raum und Zeit», *in* Thüring Bräm (dir.), *Musik und Raum*, Bâle 1986, p. 107 – 110; Theodor W. Adorno, *Beethoven*. Philosophie der Musik (dir. Rolf Tiedemann), Francfort/M. 1993; Wolf Loeckle/Wolfgang Schreiber (dir.), *Musik und Zeit*, Regensburg 1995; Otto Kolleritsch (dir.), *Abschied in die Gegenwart*. Teleologie und Zuständlichkeit in der Musik (= *Studien zur Wertungsforschung*, vol. 35), Vienne 1998; Grazia Gaccho, «Entre l'espace et le temps», *Dissonance* n° 65/ août 2000, p. 20 – 25.

ergo tempus?» (Qu'est-ce donc que le temps?), pour avouer qu'il ne le saura que s'il ne doit l'expliquer à personne. Dans les chapitres restants du onzième livre et dans une bonne partie du douzième, il entreprend tout de même une analyse efficace du temps, qui a beaucoup influencé Bernd Alois Zimmermann, entre autres.

« COMMENT COMMENCER DANS LES RÈGLES DE L'ART ? »[9]

Retournons à la réalité concrète, c'est-à-dire à l'immanence des compositions existantes. Tant que ces dernières étaient avant tout liées à un texte – dans la musique savante européenne, cela fait à peu près jusque dans le courant du XVIe siècle, *cum grano salis* –, la difficulté de commencer et de terminer une œuvre n'était pas insurmontable, parce que la rhétorique, avec laquelle la musique avait été associée des siècles durant, offrait plusieurs modèles. En résumant abusivement, on pourrait dire que le musique vocale commence quand le texte commence et s'achève quand tous les mots ont été dits en musique! Dans le motet imitatif du XVIe siècle, l'articulation interne est en outre dictée par le texte: avant de se mettre au travail, le compositeur le divisait en unités de sens, trouvait un *soggetto* caractéristique pour chaque section, puis le développait dans la mesure nécessaire. Il ne juxtaposait évidemment pas simplement les parties ainsi obtenues les unes à côté des autres, mais les enchaînait de façon artistique. Même dans la musique de danse sans paroles, les «extrémités» (début et fin) n'avaient pas besoin d'une légitimation particulière, la fonction étroitement définie de cette musique, soit de provoquer et d'accompagner divers pas et sauts, débouchant sur des formes standards, qui faisaient entendre à l'avance aux danseurs où étaient le début, les diverses figures et la fin de leurs évolutions. La musique instrumentale qui se développe progressivement au XVIIe siècle est d'abord imbibée de l'esprit de la musique vocale et dansée, et profite de ses contraintes rhétoriques, sémantiques ou chorégraphiques.

Le problème du commencement et de la fin d'une composition ne surgit donc qu'au cours du XVIIIe siècle, où une «esthétique de l'imaginaire» (Hans Heinrich Eggebrecht) remplace peu à peu la doctrine de l'imitation, et où se généralise l'idéal de la «musique absolue», c'est-à-dire d'une musique instrumentale affranchie de toute influence extramusicale: «Lorsque on parle de la musique en tant qu'art autonome, il faudrait toujours n'avoir en tête que la musique instrumentale, qui exprime seule l'essence profonde et immanente de l'art, sans l'adjonction de tout autre art.»[10] Dans les premières symphonies, Johann Stamitz et son école de Mannheim découvrent la possibilité d'attaquer les premiers mouvements en se servant de matériaux bien connus: accords rythmés, notes assenées à l'unisson, accords arpégés sur deux octaves («fusées de Mannheim»), crescendos et autres formules. Leopold Mozart qualifiait ironiquement ces recettes – certes révolutionnaires, à l'époque, mais qui sonnent aujourd'hui comme un simple début et non comme une préparation essentielle – de «bruits d'orchestre» et déconseillait vivement à son fils d'y recourir.

Ce n'est pourtant pas Wolfgang Amadé Mozart, mais son maître en esprit, Joseph Haydn, qui met le premier au point l'art d'individualiser le commencement et la conclusion d'une œuvre musicale, art dont il développera d'innombrables variantes. Haydn, le «père de la révolution» (Ernst Bloch), «une sorte de Kant de la musique, qui formule en composant la *Magna Charta* de la salle de concert bourgeoise» (Peter Gülke), sera toute sa vie un penseur de la musique, un chercheur toujours en quête de progrès, peut-être l'expérimentateur le plus déterminé et le plus régulier de l'histoire de la musique. Il fonde «les temps modernes de la musique instrumentale» et peut-être «le tournant le plus lourd de conséquences et le plus marqué de l'histoire de la musique», sans pouvoir compter sur «l'œuvre d'un précurseur illustre», au contraire de son élève Ludwig van Beethoven, ou même d'un Jean-Sébastien Bach. «Vu les prestations historiques de Haydn, c'est là une chose incroyablement difficile à admettre, comme le prouvent les tentatives approfondies, mais finalement infructueuses, de la recherche musicale de trouver, depuis le début du XXe siècle, le «maillon manquant» entre Bach et Haydn.»[11]

Hormis la «prima pratica», Haydn ne trouve quasiment pas de règles toutes faites; il doit les édicter et s'y plier, sans les suivre aveuglément, cependant, car il y déroge à tout moment. Figure de proue des Lumières et de l'humanisme en musique, il réalise des synthèses hardies entre styles «galant» et «savant», homophonie et polyphonie, expressivité et constructivisme, symétrie et dissymétrie, variété et unité, intelligibilité et raffinement extrême; il est vraiment l'inventeur d'un «art destiné autant aux connaisseurs qu'aux amateurs». Il crée et développe une foule incroyable de genres musicaux et de procédés d'écriture et de forme, qu'il amène à un niveau artistique suprême: quatuor à cordes, symphonie, sonate de piano, trio avec piano, oratorio et messe «classiques»; forme-sonate, forme à double variation, rondo de sonate et à variations; contrepoint «classique», travail sur les motifs, tout le style «classique», en fait; principe de la variation et de l'«imprévu», début dans la «fausse tonalité», théâtre instrumental et mise en question des conventions auditives et des attentes de l'auditeur. Haydn dessine des airs et des finales d'opéra qui ne répondent à aucun schéma connu, il écrit l'*Orfeo* le plus moderne de tous les temps; ses concertos de violoncelle en *ré* majeur et de trompette en *mi bémol* majeur comptent parmi les plus importants, sa *Symphonie concertante* en *si bémol* majeur est incontestablement la meilleure du genre; enfin, dans les *Sept dernières paroles du Christ*, il relève seul avec succès la gageure d'aligner huit mouvements lents (neuf, même, dans la version chantée) sans provoquer une minute d'ennui. *Last but not least*, on l'a vu, il est le premier à avoir traité – et de quelle façon magistrale – le sujet du début et de la fin d'une composition!

UN DÉBUT *AVANT* LE DÉBUT

Dès 1761, dans *Le Matin*, une de ses premières symphonies, Haydn découvre une possibilité lourde de conséquences d'entamer une pièce de façon caractéristique et frappante: l'introduction lente («Langsame Einleitung» ou «Introduzione»), certes inspirée de l'«exorde» des rhéteurs et de l'ouverture à la française, mais que le compositeur émancipe en lui donnant un sens nouveau. Ce début *avant* le début proprement dit, qu'il aménagera de mille manières différentes, est la réponse ingénieuse et ambiguë du compositeur aux questions posées plus haut, soit de savoir où est le début et ce qui le précède. La convention de l'époque, à laquelle Haydn n'était pas étranger, voulait en effet qu'une symphonie commençât par un mouvement rapide; la «forme-sonate» prescrite («exposition», «développement» et «reprise»[12]) ne comprend en tout cas pas d'«introduction», bien que cette dernière lui confère des traits inimitables et contribue ainsi à façonner l'essence du premier mouvement, ce qui la distingue radicalement des ouvertures, préludes ou toccatas qui ouvrent les suites, fussent-elles de Bach!

Grâce à l'introduction lente, Haydn surmonte également les pièges que tend le paradoxe de tout début, puisqu'il faut

5. «La pratique de la musique non écrite se déroule bien ‹dans le temps›, sans qu'on puisse dire qu'elle comprenne le temps en soi» (Hermann Danuser, dans la préface de *Musikalische Interpretation*, Laaber 1992 [= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, vol. 11, dir. Carl Dahlhaus], p. 52).

6. Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Cologne 1967, p. 113.

7. Basilide est aussi l'auteur du syllogisme «1° Dieu a créé le monde à partir de rien. 2° Or rien ne sort de rien. 3° Dieu a donc créé un monde illusoire.» C'est dans la lignée de Basilide qu'on peut encore ranger la proposition suivante, qui provient probablement de l'école d'Alcuin: «Videtur mihi nihil aliquid esse» (Il me semble que rien n'est quelque chose). *Cf.* également Ludger Lütkehaus, *NICHTS. Abschied vom Sein. Ende der Angst*, Zurich 1999.

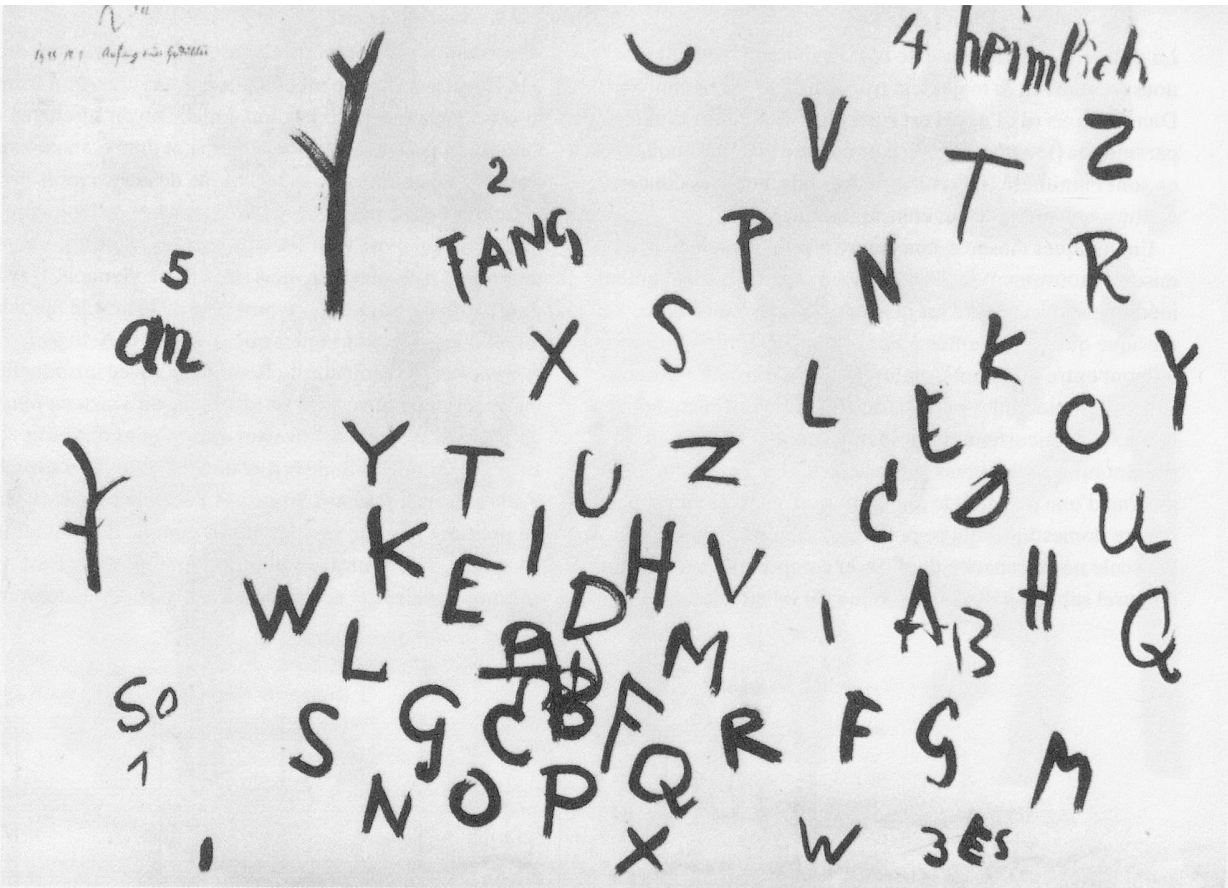
8. Morton Feldman, «Middelburg Lecture», *in* Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (dir.), *Morton Feldman*, Munich 1986 (= *Musik-Konzepte*, vol. 48/49), p. 3 – 63, ici p. 19.

9. Question posée par Richard Wagner (par la bouche de son *alter ego* Walter von Stolzing) dans les *Maîtres-chanteurs de Nuremberg*.

10. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann en 1810, dans le compte-rendu de la *Cinquième symphonie* de Ludwig van Beethoven.

11. Wolfram Steinbeck à l'article «Haydn, (Franz) Joseph» *in* Horst Weber (dir.), *Metzler Komponisten Lexikon*, Stuttgart 1992, p. 327 – 338, ici p. 327.

12. Ces termes n'ont été inventés ou appliqués à des formes musicales que longtemps après Haydn!



Paul Klee: «Anfang eines Gedichtes» (Fondation Paul-Klee, Musée d'art, Berne)

«refléter le poids de l'objet en hésitant entre sa présence et son absence, sans toutefois le nommer; faire percevoir l'objet ne serait plus commencer, au sens exact. C'est pourquoi les thèmes qui se manifestent d'emblée énergiquement semblent souvent être des anticipations violentes et injustifiées, ou que les mouvements qui les suivent donnent l'impression de justifications *a posteriori*. Plus le poids est grand et plus l'objet prétend porter loin, plus le paradoxe se fait sentir, plus on a besoin de pressentiments, d'allusions et d'autres formes d'un «pas encore» musical.»[13]

Alors que le caractère «flottant» de l'«Introduzione» du *Matin* est assuré – de façon presque pléonastique – à au moins trois titres (adjonction au premier mouvement, crescendo «noté», évocation musicale d'un lever de soleil), les «Langsame Einleitungen» démesurées des douze *Symphonies de Londres* n°s 93 à 104 (seul le n° 95 en *do* mineur n'en a pas) ne résultent plus que du seul travail musical. Elles remplissent la tâche mentionnée plus haut de signaler et de légitimer le début du temps particulier de l'œuvre *(Werkzeit)* en exposant des «pressentiments» (motiviques), conformément aux exigences de Gülke (voir notamment les n°s 94, 98 et 104, ou, pour l'exemple le plus éclatant, la symphonie n° 90, quoiqu'elle n'appartienne pas au cycle londonien), ou alors des motifs *in statu nascendi* (n°s 94, 97, 101 à 104), sans renoncer pour autant *a priori* à placer des accents durables (à témoin les n°s 93, 96, 97, 99, 103 et 104); elles établissent la tonalité du premier mouvement ou préparent alors avec effet son apparition dans l'allegro de sonate en visant la dominante; enfin, en parcourant aussi les régions mineures, elles instaurent un certain équilibre avec les parties majeures qui domineront par la suite[14]. Les «Einleitungen» comprennent en outre souvent une «mini-introduction» (les accords de tutti déjà évoqués des n°s 93, 96, 97, 99 et 104, par exemple, ou une seule note crescendo-decrescendo (n° 102), ou encore le roulement de timbales singulier du n° 103); si la mini-introduction est combinée à une partie introductive supplémentaire qui mène à l'allegro de sonate (comme dans les n°s 94, 96 à 98, et 100), on a affaire à une introduction «au cube» – introduction d'une introduction d'une introduction! Dans le n° 103, Haydn procède encore autrement: il cite l'incipit de l'«Introduzione» au début du développement, «in tempo», c'est-à-dire au tempo de l'allegro, puis à la fin du mouvement, mais cette fois-là au tempo lent original; l'introduction devient ainsi une accolade qui sous-tend le premier mouvement, avec un rôle fonctionnel et une expression variant de cas en cas.

Haydn est aussi le premier – et non Beethoven! – à écrire des introductions pour d'autres mouvements que le premier. C'est le cas de la symphonie *Le Matin*, la première à s'ouvrir par une «Introduzione»: l'andante du deuxième mouvement y est précédé d'un adagio, qui reparaît en outre, sous une forme variée, à la fin (sic!). Dans le pendant du *Matin*, *Le Midi*, le deuxième mouvement commence par un «Recitativo» étendu; dans la *Concertante*, des interventions du violon solo à caractère de récitatif interrompent plusieurs fois l'entrain du finale; dans la symphonie n° 93, le «menuetto» doit s'y reprendre à deux fois – mais *a tempo*, il est vrai – avant de démarrer; les symphonies n° 60 et n° 103 présentent deux «faux départs» du finale, sorte de théâtre musical avant la lettre, alors que la dernière symphonie (n° 104) comprend deux introductions intégrées au trio du troisième mouvement et au finale.

LA NAISSANCE DE LA MUSIQUE

Examinons de plus près une «Einleitung» de Haydn désignée expressément comme telle, celle, unique en son genre et très importante pour l'histoire de la musique, de la symphonie n° 104 en *ré* majeur: Grave comme l'airain, l'unisson double-pointé de consonances pures (quinte montante, quarte descendante, le tout inscrit dans une octave) résonne à trois[15] reprises variées. Comme le motif n'a pas de tierce, nous ignorons si la symphonie est en *ré* majeur, comme l'annonce le programme, ou en *ré* mineur.

13. Peter Gülke, *«Triumph der neuen Tonkunst». Mozarts späte Sinfonien und ihr Umfeld*, Kassel 1998, p. 111.

14. C'est probablement pour cette raison que la seule symphonie londonienne en mode mineur (n° 95) est dépourvue d'introduction lente, car dans les œuvres en mineur, il y a toujours suffisamment de parties majeures pour faire contraste, ce qui n'est pas forcément le cas dans la situation inverse.

15. En rhétorique, le triple appel («trikōlon») est déjà considéré comme la meilleure manière de débuter; on le retrouve dans des formules aussi simples que «attention, prêt, feu!». Les trois dernières symphonies de Mozart

La deuxième fois, le contexte indique indéniablement que nous sommes en *fa* majeur, la troisième fois, en *ré* mineur. Dans les trois cas, l'appel est suivi d'un motif dont tous les paramètres (le rythme mis à part comme facteur d'unité) en sont l'antithèse (intervalle de seconde, nuances douces, écriture polyphonique et contrapuntique).

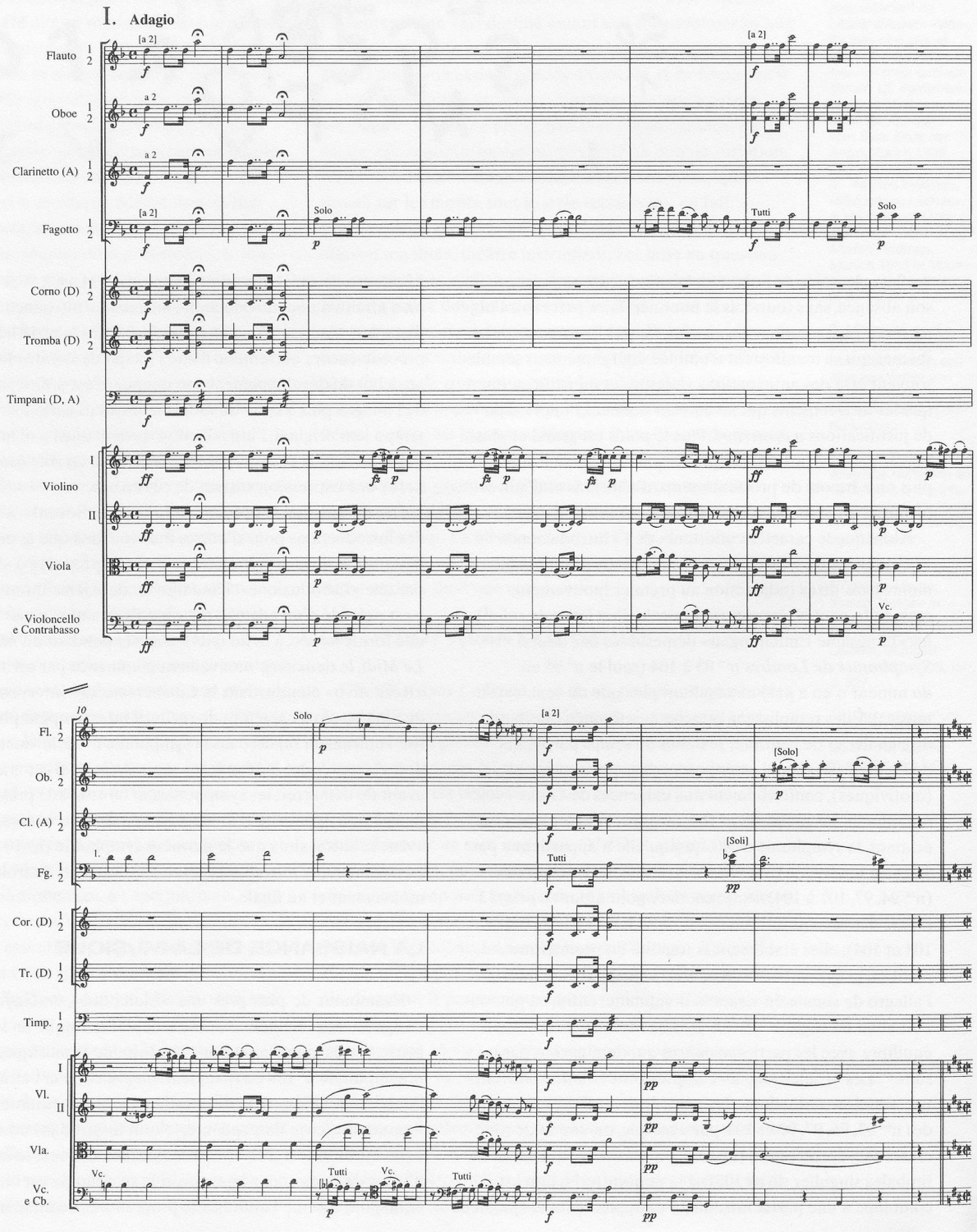
En quelques mesures, une œuvre n'est pas seulement mise en mouvement et «sonorisée» d'une façon absolument inédite jusqu'ici, mais c'est quasiment la naissance de la musique qui est présentée à nos oreilles: l'«Einleitung» jette un pont entre les débuts «naturels» de la musique, symbolisés par les intervalles pythagoriciens, et les raffinements de la tonalité majeur/mineur des temps modernes, tout en en présentant les ressources inépuisables. «La matérialité pure incarne d'une part […] le matériau brut, celui qui n'est pas encore domestiqué, qui se refuse aux canons du beau, qui bouscule notre capacité de saisir et comprendre, au sens du «naturel sublime» de Kant, comme s'il fallait démontrer par la musique à quel point le sublime et le beau ne s'accordent pas. D'autre part, il se met en place des critères qui forment le «matériau brut».»[16] Par son appel, Haydn suscite en outre l'attention pour la symphonie même et donne en passant un exemple magnifique de sa technique de la variation.

Ce n'est donc pas Beethoven, comme on le lit encore partout[17], qui a osé le premier présenter la musique comme un processus en devenir, mais son maître viennois, Haydn, dont l'«Einleitung» de la symphonie n° 104 est le modèle direct d'introductions telles que celles de la *Neuvième symphonie* en *ré* mineur de Beethoven (avec introduction intégrée!), de l'ouverture en *ré* mineur du *Vaisseau fantôme* de Richard Wagner, de diverses symphonies d'Anton Bruckner (dont certaines en *ré* mineur) et d'*Also sprach Zarathustra* de Richard Strauss. A l'échelle du détail, Haydn ne présente pas non plus les motifs comme des éléments complets, donnés une fois pour toutes; ils les laisse au contraire évoluer et se développer. L'exposition du premier

commencent toutes par une triple formule.

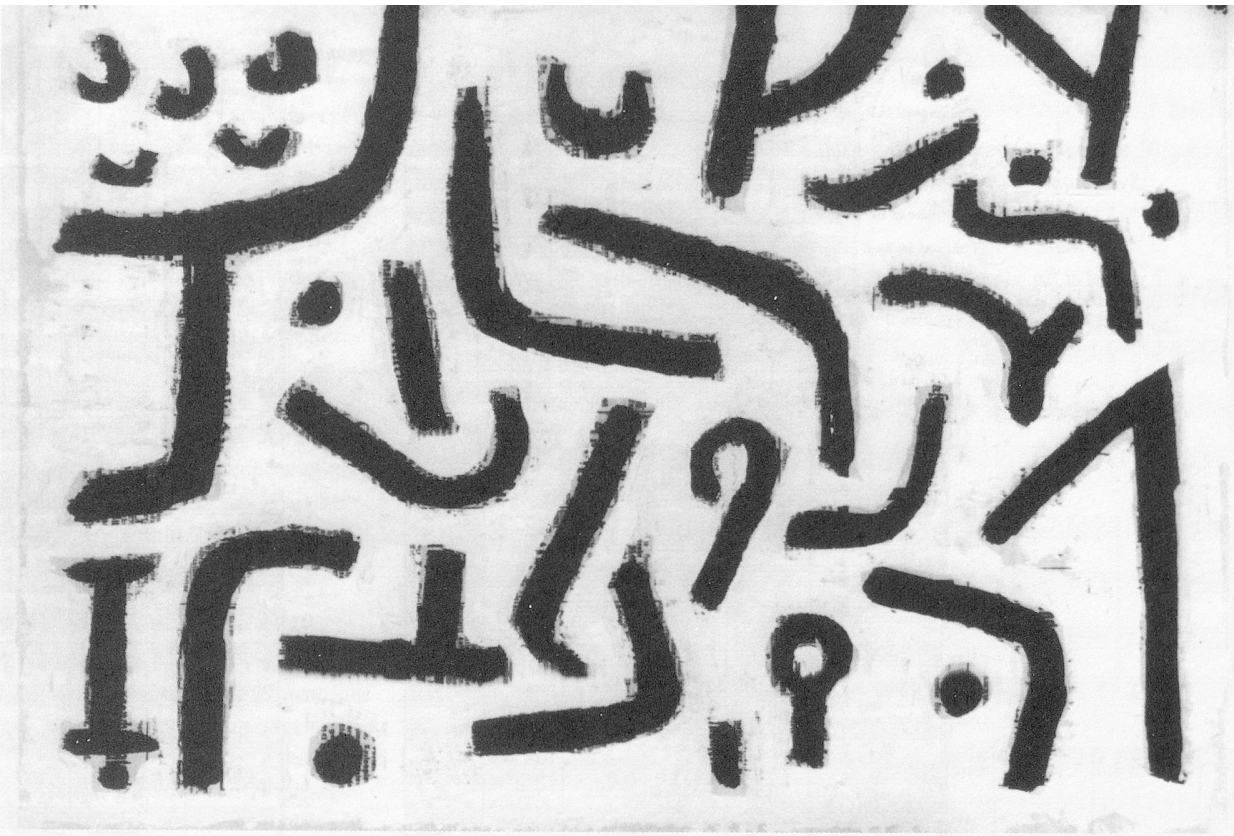
16. Gülke, *op. cit.* (note. 13), p. 111. Il est vrai que l'auteur y parle de l'introduction de la symphonie n° 39 en *mi bémol* majeur de Mozart, mais il cite explicitement Haydn comme «étalon et point de repère» (p. 113)!

17. *Cf.* Adorno, *op. cit.* (note 4); Richard Klein, «Prozessualität und Zuständlichkeit. Konstruktionen musikalischer Zeiterfahrung», *in* Kolleritsch (dir.), *op. cit.* (note 4), p. 180 – 209 (article certes méritant,



Exemple 1:

Joseph Haydn, Symphonie n° 104, début



Paul Klee: «Wachstum regt sich» (collection particulière, Suisse)

thème de l'allegro initial de la symphonie n° 104 en donne un superbe exemple: elle est à la fois fermée sur elle-même et constituée de quelques motifs artistement travaillés, la seconde partie de la phrase finale *(Nachsatz)* étant une variante des mesures correspondantes de la phrase initiale *(Vordersatz)*. On notera que, dans les deux cas, la première note est *fa dièse*, soit la tierce dont Haydn nous avait privés dans son triple appel. Ce *fa dièse* lève l'incertitude: nous sommes bien dans le *ré* majeur annoncé, la symphonie peut commencer!

L'«Einleitung» déjà évoquée de la symphonie n° 103 coupe également le souffle par son ingéniosité et atteint un équilibre merveilleux entre quête et trouvaille, certitude et incertitude, ordre et chaos, retenue et pathos. Le roulement de timbales «inouï» (aux deux sens du terme) signale très clairement qu'un morceau de musique débute, mais un motif peu rythmé se détache ensuite de ce bruit de fond, motif qui ramène à sa juste place la prétention du tonnerre initial et met en question tout le début lui-même. Il semble que nous assistions de nouveau à la naissance de la musique, mais en écoutant attentivement, nous nous rendons compte que cela se déroule paradoxalement sur les quatre premières notes du *Dies irae*, la séquence de la *Missa pro defunctis*; nous avons donc affaire à la citation d'une musique préexistante, qui résonne d'ailleurs *de profundis* et appartient à une période (carrure)!

Bref, Haydn aime concevoir ses débuts sous forme de processus, il voile çà et là la tonalité principale de l'œuvre ou commence carrément dans la «fausse tonalité»[18] pour laisser flotter le vague (par exemple dans les symphonies n°s 86 [Allegro], 92 [Allegro], 94 [Vivace] et 97). Dans le quatuor à cordes op. 33/1 en *si* mineur, il laisse même *ré* majeur et *si* mineur se télescoper dans une sorte de polytonalisme; et même s'il n'écrit pas d'«Einleitung», le mouvement et la gestuelle ne s'établissent que progressivement. Comme les tonalités du premier sujet (*si* mineur) et du second (*ré* majeur) sont associées dès la première mesure, la transition de l'un à l'autre est superflue, ce qui permet à Haydn, toujours très concentré et économe de ses moyens, de «sauter» directement au second sujet (monothématique). Dans l'«Einleitung» de la symphonie n° 99 en *mi bémol* majeur, il applique même tout son talent à ne pas nous préparer à la tonalité principale, mais à nous mener puissamment en bateau (jusqu'en *fa bémol* mineur, qu'il a la bonne grâce de convertir en *mi* mineur par enharmonie), ce qui nous permet de croire, à la fin de l'introduction, que la symphonie ne va pas tarder à débuter en *do* mineur (ou en *ré double bémol* mineur!) au lieu de *mi bémol* majeur. (De même, nous attendons *do* mineur au début de l'allegro de la symphonie n° 103, et non *mi bémol* majeur.) La dominante de *mi bémol* majeur n'est atteinte qu'au dernier moment par un glissement chromatique – clin d'œil appuyé qui met en question le sens de l'introduction, même si celle-ci reste une des plus belles qui existe!

Après ces indications, inutile de justifier plus longtemps l'affirmation selon laquelle Haydn était le seul musicien capable de résoudre la quadrature du cercle consistant, dans «La Création», le premier oratorio «classique», à dépeindre la période antérieure à la Création, soit une «Représentation du chaos»[19], sans écrire toutefois un morceau chaotique!

« IN MY END IS MY BEGINNING »[20]

Chaque fois que Mozart, Beethoven, Berlioz, Schubert, Schumann ou Brahms ouvrent une symphonie, un quatuor à cordes ou une sonate par une «Langsame Einleitung», le modèle peut en être retrouvé chez Haydn. La force de conviction de cette manière de débuter était si grande que même l'ouverture d'opéra, qui n'était à l'origine qu'un amuse-bouche fonctionnel en trois mouvements *(sinfonia)*, se métamorphose au cours du XVIIIe siècle en premier mouvement d'une symphonie imaginaire, pourvue souvent d'une «Einleitung» à la Haydn. C'est pour cette raison que les débuts des opéras se mettent à proliférer. Qu'on songe aux ouvertures mozartiennes de *Don Giovanni, Così fan tutte* et *La flûte enchantée*, à celle de Haydn pour *Orfeo ed Euridice*, ainsi qu'aux quatre ouvertures de Beethoven pour *Léonore* (*Fidelio*). Quand une ouverture comme celle du *Freischütz*

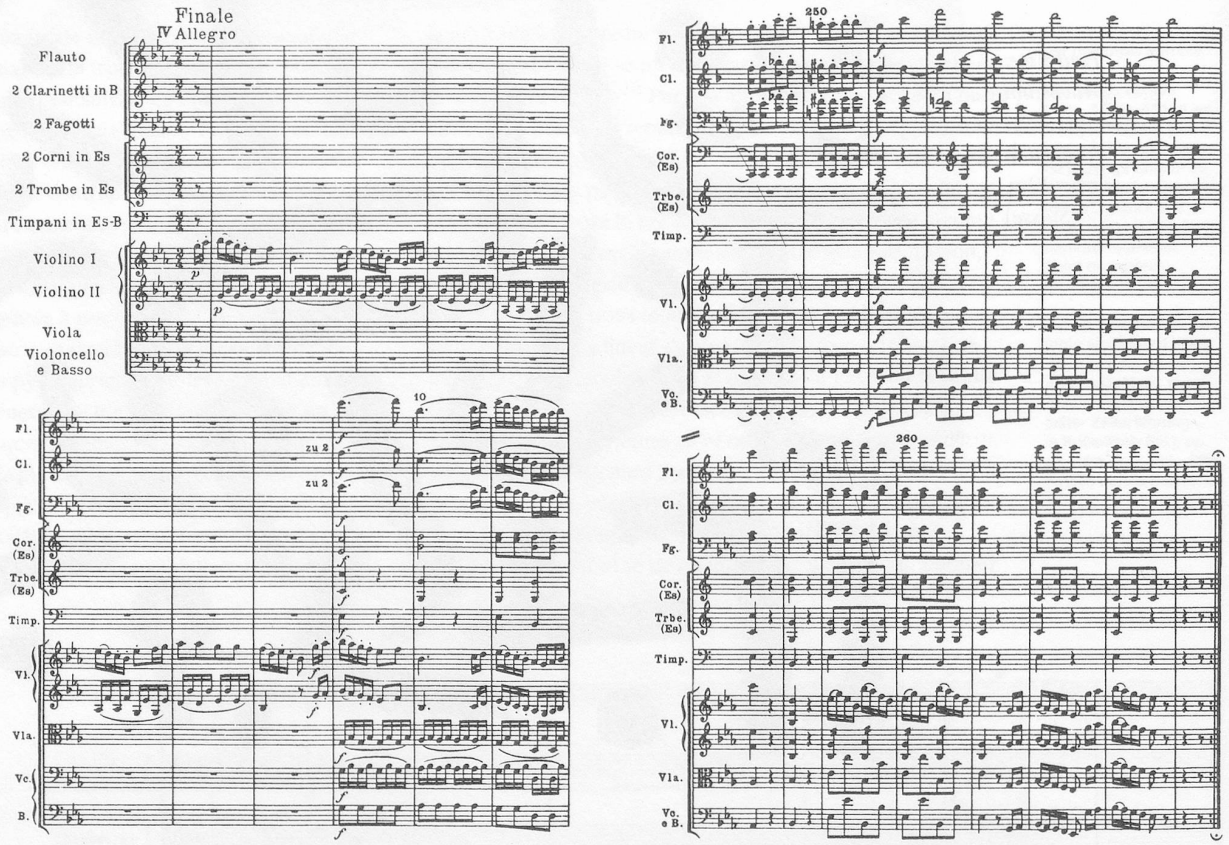
mais qui ne s'attache qu'à Beethoven), etc.

18. Beethoven n'est donc pas le premier à avoir appliqué ce procédé (dans sa *Première symphonie*), comme on le lit partout; le mérite en revient en fait à Carl Philip Emanuel Bach. Mais Haydn l'utilise de façon beaucoup plus complexe et raffinée.

19. *Cf.* plus haut les considérations touchant saint Augustin.

Exemple 2:

W.A. Mozart, Symphonie n° 39, Finale, début et fin



de Carl Maria von Weber prend les dimensions d'un mouvement de symphonie complet, avec «Introduzione» et coda, tout en résumant l'intrigue («happy end» compris), le début et la fin de l'œuvre se mettent à coïncider de façon paradoxale. L'ouverture inscrit ainsi dans sa structure même ce que font librement et volontairement les lecteurs de romans policiers qui sautent aux dernières pages avant d'entamer le premier chapitre.

Or Haydn met au point de tels procédés beaucoup plus tôt et sans l'aide de béquilles sémantiques. Ainsi, dans le quatuor à cordes en *sol* majeur op. 33/5, il établit avant le début proprement dit, mais dans le tempo du mouvement, le «temps particulier de l'œuvre» *(Werkzeit)* et la tonalité, par une simple formule cadencielle (dominante/tonique); il élève ensuite ce motif insignifiant au rang de thème principal, puis, à la fin, en reprend la forme originale pour conclure. On pourrait aussi dire, inversement, que nous ne remarquons qu'à la fin du mouvement qu'il nous a fait prendre une formule conclusive pour un début! Le même cas se produit dans le «Capriccio» unique en son genre qui sert de deuxième mouvement à la symphonie n° 86 en *ré* majeur, et dont les unissons initial et final sont identiques.

Dans le finale de sa symphonie n° 39 en *mi bémol* majeur, fortement influencée par Haydn, Mozart fait quelque chose d'analogue: le bref motif initial, qui se prête à toutes sortes de développements (au sein d'une vaste exposition) et qui est présent sous plusieurs formes dans les épisodes monothématiques qui suivent, se transforme à la fin en une formule cadencielle répétée deux fois, qui conclut si abruptement la symphonie, en mettant sur le même pied le début et la fin, qu'il nous semble que la musique continue à résonner en nous. Hans Georg Nägeli n'y trouvait pas son compte: «La conclusion du finale de cette […] symphonie est si dépourvue de style, dans les deux dernières mesures, si vague et lapidaire que l'auditeur non prévenu ne sait pas ce qui lui arrive.»[21] Mais tel est le but des compositeurs à l'époque des Lumières: ébranler le public et l'inciter à écouter et comprendre autrement.

Ceci nous ramène à Haydn, qui est le premier à étudier et mettre en question non seulement les débuts, mais aussi les fins et les péroraisons.[22] Ainsi, le finale du quatuor à cordes en *mi bémol* majeur op. 33/2 compte tant d'arrêts, séparés par des silences généraux toujours plus longs, qu'il finit bien par se conclure une fois sur le plan acoustique, mais sans jamais se terminer véritablement sur le plan du «contenu», d'autant plus qu'après ce qui semble être la fin définitive et quatre mesures de silence, la première phrase du thème resurgit à l'improviste. La symphonie n° 90 en *do* majeur ne se termine pas non plus, surtout si l'on respecte la deuxième reprise prescrite, alors que le finale de la symphonie n° 86 se comporte exactement à l'inverse: Haydn y insiste sur la conclusion et nous en rebat presque brutalement les oreilles. Une friandise particulière est la coda du finale de la grandiose symphonie n° 102 en *si bémol* majeur, où Haydn consacre plus de cinquante mesures (sur un total de 312) et d'innombrables formules conclusives à nous démontrer ironiquement le problème – ou l'art – de terminer une œuvre de façon «concluante» – à moins qu'il ne veuille prouver que composer est un travail difficile et éprouvant, consistant à «améliorer, ajouter, retrancher, oser» constamment (propos de Haydn à son biographe, Georg August Griesinger). En d'autres termes, les débuts et les fins de sont pas soufflés à l'auteur par quelque muse, mais doivent être étudiés, trouvés et affinés en cherchant, en essayant, en rejetant et en se remettant à la tâche.

Le pendant des œuvres qui s'arrêtent sans se terminer sont celles qui ont déjà commencé avant d'être audibles. Des procédés si paradoxaux peuvent être interprétés comme des tentatives sublimes de ne pas détacher abruptement le temps particulier de l'œuvre *(Werkzeit)* du temps universel *(Weltzeit)*, et de réconcilier le fini et l'infini. C'est ainsi qu'au début de la *Symphonie concertante* de Haydn, nous entendons une phrase descendante *(Nachsatz)* dont la partie ascendante *(Vordersatz)* est laissée à notre imagination. La «Langsame Einleitung» de la symphonie n° 97 en *do* majeur commence elle aussi au milieu d'une phrase dont nous

20. Thomas Stearns Eliot *dixit*.

21. Cité d'après Gülke, *op. cit.* (note 13), p. 126.

22. *Cf.* aussi Jürgen Neubacher, *«Finis coronat opus». Untersuchungen zur Technik der Schlussgestaltung in der Instrumentalmusik Joseph Haydns*, Tutzing 1986 (ouvrage que je n'ai pu consulter, il est vrai).

23. Conçue en tout juste deux mois, la triade des dernières symphonies de Mozart démontre non seulement les trois genres de finale possibles à l'époque («envoi» haydnien, danse stylisée, combinaison de forme-sonate et de fugue), mais aussi trois manières différentes de commencer: la n° 40 en *sol* mineur vient d'être décrite, la n° 39 en *mi bémol* majeur s'ouvre sur une longue «Langsame Einleitung» dans le style de Haydn, tandis que la n° 41 en *do* majeur commence par une période distincte du début proprement dit, après quoi Mozart met en mouvement la masse inerte de l'orchestre symphonique par quelques gestes simples.

24. Maxime citée depuis le XVIe siècle et valable dans tous les domaines artistiques.

25. *Cf.* note 17.

n'entendons que la fin. Dans la symphonie n° 40 en *sol* mineur de Mozart, le motif en soupir qui dominera toute la suite se pose sur un fond sonore tissé par les accords répétés des altos, mais qui existait bien avant le début de l'œuvre.[23] Le premier lied du cycle de Schumann *Les amours d'un poète*, «Im wunderschönen Monat Mai», ne commence pas seulement dans la «fausse tonalité», il table aussi sur un début qui ne se fait pas entendre, comme si nous ouvrions le poste au milieu du morceau. Il se conclut exactement comme il avait commencé, en s'interrompant au milieu d'une phrase, dans une tonalité toute autre que la principale. «S'interrompre» est d'ailleurs un mot trop rude pour caractériser l'envol, puis le dernier battement d'ailes de ce lied étrange, qui démontre les efforts de Schumann pour gommer de plus en plus les frontières de la musique, à commencer par les formes fixes aux extrémités bien définies.

« FINIS CORONAT OPUS »[24]

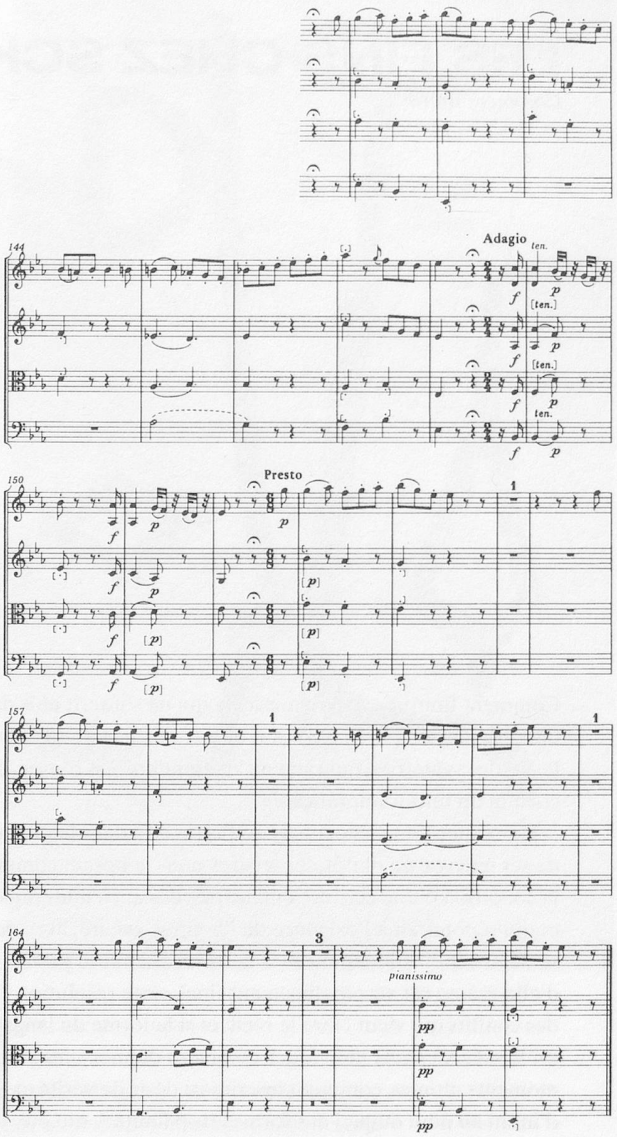
Nous abordons dès lors les conséquences des innovations incomparables de Haydn. Elles ne peuvent être développées ici et n'ont pas besoin de l'être, d'ailleurs, car on a fait suffisamment de recherches et pondu suffisamment d'ouvrages sur la notion téléologique de la forme chez Beethoven[25], les «transgressions» du romantisme, le problème du finale dans la symphonie post-beethovénienne, le processus d'ouverture et de conclusion d'une œuvre, bref, sur l'effilochement, l'aspect fragmentaire[26] et la multiplication des significations dans la musique des dernières décennies, sans jamais relever en Haydn l'auteur des stratégies les plus variées en matière de début et de fin. N'est-ce pas lui qui a fait le premier des «Adieux» un sujet musical, dans sa symphonie n° 45 en *fa dièse* mineur, où, sans même parler des formules creuses de l'adagio final, tout est insolite, que ce soit la tonalité, la forme absolument unique du premier mouvement, les citations de lamentos grégoriens ou la partie des cors dans le trio? C'est lui qui «tire de la réduction sonore et de la fragmentation des thèmes un principe de forme original»[27], qui s'en sert même pour formuler une revendication sociale et qui inaugure une série toujours ouverte d'œuvres centrées sur l'adieu.

Ne concluons pas sur une note pompeuse (genre: Haydn était «un des tout grands», pour parodier une déclaration de Schoenberg), mais avec humour: «Mon arrière-grand-père avait l'habitude de dire à sa femme (mon arrière-grand-mère), qui le disait à sa fille (ma grand-mère), qui le répétait à sa propre fille (ma mère), laquelle en instruisait à son tour sa fille (ma sœur utérine), que c'était un grand art de parler bien et beau, mais que ce n'en était peut-être pas un moindre que de s'arrêter à temps.»[28] Finis laus viri summi Joseph Haydn!

(traduit par Jacques Lasserre)

Exemple 3:

Joseph Haydn, op. 33/2, fin



26. L'esthétique de l'inachevé remonte peut-être à Léonard de Vinci, qui n'a pratiquement pas terminé un seul de ses livres et qui justifie ce comportement par sa vénération des derniers mystères. A l'instar de Léonard, Joseph Beuys laisse aussi à ses spectateurs le soin d'achever ses œuvres – comme le font beaucoup de compositeurs contemporains vis-à-vis de leurs interprètes!

27. Wolfgang Rathert, «Ende, Abschied und Fragment. Zu Ästhetik und Geschichte einer musikalischen Problemstellung» *in* Kolleritsch, *op. cit.* (note 4), p. 211 – 235, ici p. 213 (tout l'article est fécond pour le sujet qui nous intéresse).

28. Wolfgang Amadé Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, édition complète en quatre volumes sous la dir. de W. A. Bauer et O. E. Deutsch, Kassel 1962/63, vol. 4, p. 58s.