

Interférences pluri-stylistiques dans les mises tardives de Haydn

Ciprian ȚUȚU¹

La mise, née initialement du rituel, devant parcourir une voie claire dans les milles de siècles d'existence, dans l'intention de communiquer avec les dieux, avec la force de la divinité, officinée dans des lieux de culte spécifiques à un certain type de communion, a été convertie en objet esthétique, avec les premières impulsions d'utiliser le geste sonore comme un acte artisanal. La musique des mises signées par le père du classicisme viennois – Joseph Haydn – est une provocation dans ce sens justement parce qu'elle représente un modèle de précision stylistique, d'exposition sonore soigneusement décantée, d'assomption du geste de composition plénier sur un prototype (modèle) du genre sur lequel nous discutons. La présente recherche est adressée donc aux mises contextualisées de la perspective du style comme réponse à l'éternité du rituel ; c'est un essai de compréhension à la lumière de l'élément interdisciplinaire de prospection et introspection de l'acte sonore.

Mots-clés: *mise, style, Joseph Haydn.*

1. Introduction

L'analyse stylistique a des règles et des méthodes. Elle se prononce régulièrement en cas de construction compositionnelle d'un créateur, des stratégies et sélections syntagmatiques qu'il a en vue. Il nous reste à déchiffrer en ce qui suit si le style de Joseph Haydn peut rendre compte sur plusieurs éléments que sur « le revêtement du style ». Qu'est-ce qu'il est de plus en dehors des principes qui ont toujours soumis à notre attention le style, le champ stylistique, la logique de la découverte du style? Il est probable qu'après la découverte de *la stabilité* du style, après la reconnaissance de la matrice *stylistique* haydnienne comme étant empaillée d'humeur et fantaisie, il y aura plus de questions. Peut-être plus sur la cérémonie de la mise, sur la rigidité (ou l'expression légère) du rituel, ou sur d'autres éléments hétérogènes vis-à-vis d'un style considéré. Même si incommode par l'absence (presque totale) de son instrument d'investigation, une prospection pluri-stylistique apparaît comme nécessaire, pour qu'elle soit aussi suffisante à un moment donné.

¹ Transilvania University of Braşov, c_tutu@unitbv.ro

2. Le style classique – essence dans la configuration des mises tardives de Haydn

Il est difficile (sinon impossible) de donner une définition unanimement acceptée du style. Il y avait des formulations visant le style même depuis l'antiquité. La vieille discipline de la rhétorique - l'art de parler avec conviction (étendue aussi à l'expression écrite), établissait trois niveaux du style, correspondant à une certaine hiérarchie qui visait les genres littéraires: le style inférieur ou *humilis*; le style moyen ou *mediocrus*; le style sublime ou *grans*.

Le styleⁱ reste pourtant celui qui concrétise une forme d'expression individualisé par le mode caractéristique, propre d'arrangement des concepts et d'adéquation des moyens d'expression du créateur/de l'interprèteⁱⁱ pour être compris, décodés par le récepteur. Le concept de style « englobe la totalité des moyens linguistiques qu'un écrivain utilise pour obtenir certain effets d'ordre artistique » (*Le Dictionnaire explicatif* 1975, 1021). En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Sadie, 1980), la notion de style est considérée comme étant un ensemble qui contient quelques déterminantes, comme: un ouvrage, un auteur, un genre, une forme, une époque. Louis Leclerc, comte de Buffon (1707-1788) affirmait que « Le style c'est l'homme même » (*Dictionnaire universel ...* 2011, 276). L'individu créateur, considéré un être culturel qui connaît les idéaux et les valeurs de son époque, les accepte ou les rejette, mais il doit avoir une réaction envers celles-ci. Paul Valéry appréciait le style, comme une déviation (Apetroaie 1980, 8) de ce qui est considérée étant une norme artistique dans la période respective (le style exprime dans ce cas une attitude).

2.1. Problèmes de compréhension de la notion de style dans la musique

Envisagé comme une existence complexe et unitaire, le style musical mit en évidence quelques composantes (*dimensions*) définitoires, qui, dans leur déroulement discursif, subordonné à l'inspiration du compositeur, détermine l'œuvre musical. De cette manière, la musique, « flux sonore articulé » (Bentoiu 1973, 36), analysable par la décomposition et la recomposition de ses structures et épiphénomènes, met en évidence son style par un ensemble des procédés purement techniques, à l'aide desquels le compositeur matérialise sa pensée artistique dans des unités créatrices, leur décodification (voir l'exemple 1) permettant multiple interprétations. D'ailleurs, on distingue 12 dimensions stylistiques: mélodique, rythmique, le timbre, polyphonique, harmonique, dynamique, agogique, spatiale, architecturale, aléatoire, sémiotique et sémantique, la plus complexe dimension, parce qu'elle détermine la communication esthétique par le véhicule de l'interprétation.

Comme notion qui délimite une époque historique, le classicisme se réfère, dans le domaine de la musique, à la période 1750-1830, comme le style qui a représenté le pont entre Baroque et Romantisme, comme *ordre* entre deux moments

de *désordre* (Peyre 1933, 27). En ce qui concerne ce mécanisme, la formulation de l'écrivain français André Malraux doit être retenue: « Les méthodes artistiques ne viennent pas de la nature, mais proviennent d'autres méthodes artistiques, un style est né du conflit avec un autre style » (Tatarkiewicz 1981, 8). L'inspiration et l'imagination, la fantaisie et l'invention – des éléments définitoires du Baroque et du Romantisme – sont insuffisantes pour l'auteur classique. De cette manière, l'acte de la création devient « un effort intellectuel dominé par la raison, entre le rationnel et passionnel étant réalisé un accord qui détermine un surdimensionnement de la volonté ». (Iliuț 1996, 375)

2.2. Un modèle de composition plié sur le style classique: la musique de Haydn

Haydn forme, avec Mozart et Beethovenⁱⁱⁱ, une coupole dans l'histoire de la musique: « la triade des classiques viennois ». E.T.A. Hoffmann caractérise les trois grands classiques viennois dans la forme suggestive de certaines images existentiellement-expressives, qui suggèrent aussi un chemin évolutif: dans le cas de Haydn, nous rencontrons « béatitude, comme aux temps avant le péché... ni douleur, ni souffrance »; chez Mozart, « l'amour et la mélancolie résonnent dans des tons pleins de grâce »; chez Beethoven, « le retentissement fort de toutes les passions. » [Țăranu 1981, 36]

Le nom de Haydn est le plus souvent lié à deux genres importants de la musique instrumentale. Il est considéré « le père » du quartet, ainsi que celui de la symphonie classique, même s'il les a seulement consacrés^{iv} et perfectionnés. La musique vocale et vocal-symphonique n'a pas représenté une partie secondaire de sa création. Elle a été abordée de la nécessité de démontrer lui-même que c'est le prototype du compositeur « complet », capable d'aborder tout genre. Par l'objectivisation d'une palette large des travaux, on complète bien-sûr, la plurivalence de sa créativité. Au-delà de la symphonie et le quartet, genres dans lesquels le compositeur a excellé, les genres de sonate pour piano, de concert instrumental sont aussi notables, au-delà de la musique vocale ou vocal-symphonique.

Haydn affirmait souvent dans ses lettres (Spiru 1959, 73-74) qu'il voulait écrire de la musique originale, souvent retentissante, souvent subtile et délicate, dans de couleurs variées, qui surprennent.

2.3. La mise - cadre de manifestation du style haydnien de maturité

La mise représente formellement la section principale du cérémonial liturgique chrétien. Au présent, le terme de *mise* est généralement associé au culte public dans l'église romano-catholique, tel que la *liturgie* est restée la plus importante manifestation pour la pratique de l'église de l'Orient. La mise comme genre musical est conçue en forte connexion avec le rite, la succession de ses parts étant

conditionnée rigoureusement de ceci. De point de vue musical, la mise représente un genre du culte catholique spécialement choral, qui a comme base des textes bibliques et comme support musical certaines variantes du choral grégorien. Si au début la chanson vocale présente au sein des messes était plus monodique^v, ultérieurement (au XIIème siècle), avec l'apparition des formes polyphoniques, les parts de la mise sont traitées d'une nouvelle manière, c'est-à-dire sur plusieurs voix. Le genre va suivre son cours naturel, adoptant les moyens d'expression propres à l'époque ou au style dans lequel les compositeurs l'ont créé.

Dans le cas de Haydn, la deuxième période de création liturgique (1796-1802) démarre après la dernière tour de Londres et son établissement définitif à Vienne. Elle comprend un oratoire religieux (*La création*) et six mises, écrites pour la célébration de l'onomastique de la princesse Marie Hermenegild – l'épouse du prince Nicholas II d'Esterházy -, et considérées «extrêmement représentatives pour ce que les commentateurs allemands ont qualifié comme *Spätstil* (style de maturité – n.n.)» (Ștefănescu 1996, 101). Les ouvrages qui vont représenter la base d'étude pour notre démarche sont les suivants : *Heiligmesse*, *Paukenmesse*, *Nelsonmesse*, *Theresienmesse*, *Schöpfungmesse*, *Harmoniemesse*.

3. Digression dans le pluri-stylisme. Etude de cas dans la création de mise chez Haydn

3.1. Argument pour l'établissement des niveaux d'interférences pluri-stylistiques dans les mises tardives

Nous pouvons adhérer à l'idée de *pluri (style)* pour définir la multiplicité des modalités dans lesquelles le compositeur articule son langage, l'œuvre musicale. Si le style est la *manière* spécifique^{vi}, le pluri-style représenterait le lieu de rencontre de plusieurs manières. L'œuvre d'art est donc, d'une part l'expression d'un style unidirectionnel, et d'une autre part, une réflexion de certaines interférences stylistiques multidirectionnelles.

D'ailleurs, la connotation du mot *interférence* (le thème de la présente étude) nous offre l'orientation claire. Le sens du terme se réfère à une rencontre, intersection de deux (ou plusieurs) phénomènes, idées, offrant la possibilité de créer des analogies, des ponts de liaison entre les éléments. Autrement dit, par cette connotation, on va mettre en lumière le genre proximal (en sens convergent) et pas la différence spécifique (les divergences). Partant de la classification de Tudor Vianu^{vii}, nous pouvons imaginer des associations à teinte pluri-stylistique: style *a cappella* - style vocal-instrumental dans la vision évolutive-historique; la mise classique - la mise baroque; style allemand - style italien; style symphonique - style vocal dans le contexte de la création du même compositeur.

Le discours musical devient donc la somme de la collaboration des paramètres constructifs (mélodie, rythme, dynamique, agogique, timbre, syntaxe, architectonique, etc.); chaque composante pouvant représenter un palier de réalisation de certaines analogies entre dimensions différentes du pluri-(multi) style. Nous présenterons en ce qui suit quelques courtes études de cas pour réfléchir (sélectivement et pas exhaustivement) l'optique présentée ci-dessus.

Cas 1

Même si le langage classique est par excellence homophone, les mises tardives de Haydn abondent en formes polyphoniques baroques (la fugue^{viii}) ou contrapontiques pré-renaissantistes (le canon^{ix}). Ces formes sont traitées conformément à un modèle de rigueur du compositeur.

On peut entrevoir des filiations entre les caractéristiques de la mise *Heiligmesse (In gloria Dei)* et les figures sonores de Bach (je fais référence ici spécialement au vocabulaire harmonique détenu par la fugue); nous détectons par exemple des accents sémantiques qui revendiquent leurs paternité de *La Passion d'après Jean* ou même de la *Mise en si mineur*. La fugue à 4 voix n'est plus une prière chantée, mais une immersion dans le monde illimité des sens que Bach, le grand polyphoniste de tous les temps a entrevus, comme une prolongation d'une prière.

The musical score shows four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G minor (three flats) and 3/4 time. The lyrics are: '- men. In glo - ri - a De - i Pa - tris, a - men, - men. In glo - ri - a A - - - - - men, a - men. a - - - - - men. De - i Pa - tris, a - - - - - men, a - - - - - men. In glo - ri - a De - i Pa - tris, a - men, a - - - - - men. - - - - - men, a - men. In glo - ri - a De - i Pa - tris, a -

L'exemple 1 – *In gloria Dei* de *Heiligmesse* (mesure 239-247)

D'une autre part, nous avons précisé dans le premier chapitre que les grandes formes classiques instrumentales ont mis leur empreinte sur le genre de mise. Haydn combine en un hybride structurel, étendu sur grandes dimensions, certaines de plus importantes formes musicales. Nous avons en vue l'exercice de composition la *fugue*^x au niveau morphologique minimal (comme marquage pour l'époque du Baroque) et la forme sonate (exposant structurel de base dans le Classicisme), présentes au niveau des ensembles du système de composition. La dernière section^{xi} de *Nelsonmesse* – dont on présente ci-dessous l'esquisse architecturale – peut être un tel exemple.

DONA NOBIS 77 (1-77)							
Exposition 24 (1-24)		Développement 15 (25-39)		Reprise 28 (40-67)			Coda 10 (68-77)
Gr.T.1 (fugue) 15 (1-15)	Gr.T.2 9 (16-24)	Ép. dév.1 7 (25-31)	Ép. dév.2 8 (32-39)	Gr.T.1 9 (40-48)	Gr.T.2 9 (49-57)	Concl. 10 (58-67)	
Sect.exp. 8 (1-8)	Ép. dév. 7 (9-15)						
Re	La	mi-Sol	si (V-I)	Re	Re	Re	Re

L'exemple 2 – Le schéma formel de la section *Dona nobis* de *Nelsonmesse*

Cas 2

Dans la *Credo* de la *Missa in augustiis*, Haydn utilise comme procédé *le canon*, préparé par l'orchestre par une introduction monodique. L'exposition thématique doublée aux voix hautes (soprane et ténor) est reprise par imitation dans la quinte descendante par les autres deux compartiments de l'ensemble choral (alto, bas). Par l'orchestration, on va souligner la couleur de la sonorité générale du canon, chaque voix du chœur trouvant son instrument correspondant dans l'appareil orchestral.

The image shows a musical score for the beginning of the Credo in the Mass in Augustus. It features four vocal parts: Soprano, Tenor, Alto, and Bass. Each part is marked 'In Canone [TUTTI] [f]'. The lyrics are 'Cre - do in u - num De - um, Pa - trem om -'. The score is written in G major and 4/4 time. The Soprano part starts with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Tenor part starts with a whole note E4, followed by quarter notes D4, C4, and B3. The Alto part starts with a whole note C4, followed by quarter notes B3, A3, and G3. The Bass part starts with a whole note G2, followed by quarter notes F2, E2, and D2. The lyrics are aligned with the notes: 'Cre - do in u - num De - um, Pa - trem om -'.



L'exemple 3 – *Credo* de *Missa in augustiis* (mesure 7-12)

Le thème du canon contient dans son germe une agogique de type *rubato*, s'orientant vers la monodie de type grégorien qui est en essence immesurable.^{xii} Ce thème a à la base une mélodie vieille, un choral, qui fonctionne ici par la simplification du détail morphologique. Si dans le temps du choral grégorien il n'y était pas de mesure – la souveraineté absolue étant détenue par l'accent prosodique –, dans le cas du canon, l'élimination de l'accentuation de type *ictus* peut être adoptée aussi. On poursuit ici l'accentuation non-métrique, la modalité d'écriture « moelle », d'insinuation de l'agogique du *rubato*.

Les coordonnées de l'expressivité sont tracées par le chef d'orchestre comme suggestion, par la pensée qui détermine la rhétorique d'ignorer le caractère matériel de l'accentuation brute. Voilà la différence entre la modalité d'accentuation du texte selon les données métriques de la partition (variante A de l'Exemple 5) par rapport avec la modalité d'accentuation respectant la prosodie du texte (variante B, l'Exemple 5). La particularité d'explicitation sémantique de ce *Credo* imprime au récepteur un horizon dans lequel la dimension vocale apparaît explicitement ou implicitement, mais il est important de pouvoir créer correctement, différemment ce rapport.

variante A

Cre-do in u - num De - um, Pa - trem om - ni-po-ten - tem, fa - cto - rem coe - li et ter-rae

variante B

Cre-do in u - num De - um, Pa - trem om - ni-po-ten - tem, fa - cto - rem coe - li et ter-rae

L'exemple 4 – le thème de type choral grégorien

Cas 3

Une autre caractéristique importante des mises tardives consiste dans l'utilisation de certains thèmes mélodiques ecclésiastiques vieux. C'est un réflexe créé dans l'enfance (Haydn a été choriste à Stephansdom de Vienne) et a continué dans la carrière ultérieure (maître de chapelle pour la chapelle de la famille Esterházy). Un exemple dans ce sens est représenté par le chant *Heilig, Heilig, Heilig*, cité par

Haydn dans le début de la section *Sanctus* de *Missa Sancti Bernardi von Offida* et traité dans la manière des chorals homophones de Bach à quatre voix :

The image shows a musical score for the beginning of the Sanctus from Missa Sancti Bernardi von Offida. It consists of five staves. The top four staves are for the vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each vocal part is marked 'Tutti' and has the lyrics: 'San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus Do-mi-nus De - us Sa - ba - oth. - mi-nus De - us Sa - ba - oth.' The fifth staff is the basso continuo part, marked 'Adagio'. The music is in G major and 3/4 time.

L'exemple 6 – *Sanctus* de *Missa Sancti Bernardi von Offida* (mesure 1-8)

Cas 4

Dans ces mises tardives, un élément particulier est cela d'élimination des airs vocaux – dans la forme qu'elles ont dans l'œuvre de type italien^{xiii} – comme mouvement distinct, autonome, dans l'économie de l'entier. Le compositeur utilise le quartet vocal-solistique comme un agent de coloration et texturation de type symphonique; les thèmes, les motifs des voix sont traités d'une manière similaire à celle pratiquée dans les symphonies londoniennes.

Dans la première part de *Missa in augustiis*, Haydn a confié le thème second de la voix soliste (soprane de coloration) poursuivant à réaliser un passage organique de la syntaxe de type homophone du thème 1 (choral) à celle monodique. La mélodie de la soliste est ornementée de manière spécifique *belcanto* (valeurs petites + la mélismatisation du texte), a un contour sinueux (*ascensio* + *descensio*), a un caractère de virtuosité. Le thème se déroule en utilisant le texte complémentaire de la prière initiale *Christe eleison*.

The image shows a musical score for the Kyrie (measures 39-42) of Nelsonmesse. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the basso continuo part. The vocal line has a melisma on the word 'eleison'. The lyrics are: 'Chri - - - ste e - lei - - - - - son'.

L'exemple 5 – *Kyrie* (mesure 39-42) de *Nelsonmesse*

C'est intéressant de remarquer aussi le début en force de la même section (*Kyrie*), entonné à l'unisson par les voix du chœur sur le ton de *re* (*Kyrie-Kyrie-eleison*). La cellule mélodique formée de trois sons, que nous allons rencontrer 26 plus tard dans le début de *Scherzo* de la *IXème Symphonie* de Beethoven, peut être remarquée par le profil mélodique descendant (8p↓) et le rythme pointé, aspects qui lui confèrent plus de dramatisation (voir le cas du connu *Confutatis* de *Requiem* mozartien).

Selon les remarques de Peter Kivy dans son essai, l'apparition du texte littéraire « apporte un plus d'intentionnalité qui sert à la particularisation de l'expressivité de la musique, parce qu'il n'y a pas aucune différence ici entre l'ouvrage et son caractère, entre l'expression et expressivité ».^{xiv} La ré-mémorisation du profil de la perfection, du magnétisme et de l'amplification du contenu de *Confutatis* mozartien, induit dans la *Kyrie* de la *Messe Nelson* un sublime exemple et incitation au relèvement, à la réconciliation et redimensionnement des significations spirituelles.

The image shows a musical score for the Kyrie of the Nelson Mass, measures 16-21. It consists of four staves, each representing a different voice part: Soprano (top), Alto, Tenor, and Bass (bottom). Each staff begins with the word 'Tutti' and a dynamic marking. The lyrics are 'Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son,'. The melody is characterized by a descending line and a dotted rhythm, which is noted in the text as being similar to the beginning of the Scherzo in the 9th Symphony by Beethoven.

L'exemple 6 – *Kyrie* de *Nelsonmesse* (mesure 16-21)

Cas 5

Qui tollis (*Missa in angustiis*) est un air pour la voix de bas et continuum (réalisé à l'aide de l'orgue avec la partie de cordes). La couronne à l'unisson, avec laquelle débute le mouvement (L'exemple 9), est un élément morphologique de *maintien en place* du temps musical. Dans les ouvrages préclassiques et classiques, la couronne à l'unisson est fréquemment rencontrée, spécialement dans les introductions lentes orchestrales: haydniennes, mozartiennes^{xv}, mais aussi dans des opus beethoveniens (voir les premières deux symphonies), dans les ouvertures de Carl Maria von Weber^{xvi}.



L'exemple 7 – *Qui tollis* de *Missa in augustiis* (mesure 1)

Sur le support d'une organisation temporelle lente, la voix soliste entonne un arpège descendant, dans la tonalité Si bémol majeur, dans le début de la section *Qui tollis* de *Missa in augustiis*:



L'exemple 8 – *Qui tollis* de *Missa in augustiis* (mesure 1-5)

Haydn a été probablement influencé par la rhétorique de l'air *Tuba mirum* du *Requiem* de Mozart^{xvii}, qui est distribué (comme dans ce cas) à la voix de bas^{xviii} (L'exemple 8). Un environnement épique plein de similarités est institué généralement dans la spécificité de la mise funèbre. Il ne s'agit pas seulement de l'utilisation du trombone comme marque du coryphée de la tragédie antique, mais spécialement de la manifestation de l'archétype de recreation de l'univers dramatique du personnage shakespearien. La manifestation du destin peut être lue en filigrane, dans *Tuba mirum*, ainsi que dans l'étalage (par dérivation) du matériel respectif, dans le fragment haydnien.

3. Tuba mirum

Andante

Basso solo

Ten. Tromb. Tu - ba mir - um spargens so -
Ten. Tromb.

Piano

f Archi

L'exemple 9 – *Tuba mirum* de *Requiem* de Mozart (mesure 1-6)

Cas 6

Dans *Gloria* de Nelsonmesse, Haydn utilise l'écriture de l'alternance entre les densités du timbre. Dans ce cas, l'espace des structures avec leurs particularités, l'image rencontrée dans les célèbres *chori spezzati* de Willaert et de Rore ou dans *concerti grossi* de Corelli (opus 6) est plus que présent. L'idée de contraste (*solis* et *ripieni*) qui, par Corelli et Vivaldi, arrive à être une expérience prolifique dans les bras de Bach ou Haendel, et depuis pour les grands classiques viennois, va parcourir un arc de temps jusqu'à la création de notre siècle (je pense à l'expérience des stéréophonies, des dynamiques spatialisées).

Dans la structuration ci-dessous, nous pouvons observer le jeu des densités, mais aussi un embryon stéréophonique précisé par le rapport de la soprane soliste avec les autres voix chorales.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The Soprano part is marked 'Solo' and 'Tutti f'. The other parts are marked 'Tutti f'. The lyrics are 'Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,'. The score is in G major and 4/4 time. The Soprano part has a melodic line with some grace notes. The other parts have a more rhythmic, chordal accompaniment.

L'exemple 10 - *Gloria* de Nelsonmesse (mesure 1-4)

Le dialogue de type antiphonique entre la soprane et le tutti choral est calé sur la moule strophique des versets, tous s'accumulant dans un développement, à la mesure 10. L'idée de complémentarité est présente, même si on n'institue pas des silences (par pauses) ou si on ne surprend pas la polyphonie imitative entre solo et le chœur; l'homophonie va s'installer dans le discours, imprimant de clarté à l'ensemble. À un moment donné, les voix chorales se restreignent comme un delta qui ressemble tous les *bras*: l'entière consistance phonique reproduite jusqu'ici. Elles s'imitent suggérant le contraste dans l'unité, depuis elles se cachent progressivement dans la substance du matériel.

Cas 7

Enrichi par l'expérience de la composition des symphonies londoniennes, Haydn ne se limite pas au respect du cadre conventionnel réclamé par un ouvrage liturgique, mais le dépassant, il emprunte des moyens d'expression qui appartiennent au domaine symphonique: il amplifie l'orchestre, augmente l'expressivité la situant sur le même plan avec l'expression vocale, prétend une certaine virtuosité de la part des solistes. Dans le but de l'enrichissement de l'expression, Haydn utilise aussi des

instruments plus rares pour un tel ensemble, comme le tympan - cette fois-ci ayant le rôle de soliste.

Un exemple célèbre dans ce sens est le *solo* du tympan d'*Agnus Dei* (*Paukenmesse*). Il est utilisé de la même perspective esthétique que Ludwig van Beethoven individualise dans *Agnus Dei* de *Missa Solemnis*. En soulignant le sentiment d'inquiétude et de peur qui caractérise la période dans laquelle la mise a été composée (*in tempori belli* – en temps de guerre), le coup de tympan catalyse le drame de l'entier cadre descriptif. Cet effet est en contraste avec la sonorité angélique des voix chorales dont la mélodie est configurée dans le texte « agnus Dei ».



L'exemple 11 – *Agnus Dei* de *Paukenmesse* (solo du tympan)

En dépit du fait qu'ici Haydn élargit et dans le même temps particularise l'appareil orchestral, il y aura aussi des cas dans autres lieux quand il fait appel à sa simplification, évadant de l'expansivité sonore (du timbre) qu'il avait à peine commencé à expérimenter^{xix}.

Cas 8 – La mise comme symphonie vocale

À un âge auquel les compositeurs du temps n'osaient pas rien de nouvel, Haydn continuait à chercher, à expérimenter : « Seulement à la vieillesse ai-je appris comment utiliser bien les instruments à souffler et de percussion et, voilà, maintenant, quand je les maîtrise bien, je dois me préparer à abandonner la vie »^{xx}.

Dans le volume dédié aux symphonies de Haydn, Robbins Landon lance l'idée que les dernières six mises représentent une articulation synthétique du fonctionnalisme de la forme classique, soutenant aussi que « dans la profondeur de

leur construction, les dernières mises haydniennes sont des véritables symphonies pour voix et orchestre ». (Landon 1963, 596)

Martin Chusid, appréciant la maîtrise du compositeur d'associer les voix avec des instruments, se positionne similairement à Robbins, soutenant que chaque mise représente un cycle de *trois symphonies vocales* (Chusid 1970, 125). Cela signifie que, par l'interprétation de quelques chansons du rituel religieux occasionnel (*proprium missa*), la typique habituelle (*ordinarium*) est divisée en trois grandes sections:

- 1) *Kyrie et Gloria*;
- 2) *Credo*;
- 3) *Sanctus, Benedictus et Agnus*.

La symphonie vocale no. 1				
<u>Partie</u>	<u>Texte</u>	<u>Tempo et no. de mesures</u>	<u>Mètre</u>	<u>Tonalité</u>
I	Kyrie	Largo (10 m.) – Allegro moderato (83 m.)	4/4 4/4	Do – do → V Do
II	Gloria	Vivace (124 m.)	3/4	Do
III	Qui tollis	Adagio (71 m.)	alla breve	La – la
IV	Quoniam	Allegro-piu stretto (102 m.)	3/4	Do
La symphonie vocale no. 2				
<u>Partie</u>	<u>Texte</u>	<u>Tempo et no. de mesures</u>	<u>Mètre</u>	<u>Tonalité</u>
I	Credo	Allegro (33 m.)	4/4	Do
II	Et incarnatus	Adagio (60 m.)	3/4	Do
III	Et resurrexit	Allegro (91 m.)	3/4	Do – la → V
IV	Et vitam	Vivace (128 m.)	alla breve	Do
La symphonie vocale no. 3				
<u>Partie</u>	<u>Texte</u>	<u>Tempo et no. de mesures</u>	<u>Mètre</u>	<u>Tonalité</u>
I	Sanctus	Adagio (13 m.) –	4/4	Do → V
	Pleni	Allegro con spirito (25 m.)	4/4	do – Do
II	Benedictus	Andante (102 m.)	6/8	do – Do
III	Agnus Dei	Adagio (102 m.)	3/4	Fa – Do → V
IV	Dona nobis	Allegro con spirito-piu presto (102 m.)	3/4	Do

L'exemple 12 – *Paukenmesse* comme symphonie vocale

À l'intérieur de chaque section de la mise, Haydn intègre un mouvement rapide (d'habitude préparé par une introduction calme) dans le début et à la fin, pendant que dans la section médiane, y apparaît une partie lente dans la tonalité originaire, mais un caractère contrastant. De cette manière, la moule formelle d'une « symphonie vocale » est poursuivie conséquemment par une analogie directe sous forme d'arc, respectivement celle de sonate.

Le rôle de l'introduction lente peut être ressemblé à la fonction du premier mouvement lent des anciennes sonates préclassiques. Composées dans un cycle, quadrillé, elles enchaînaient les suivants types de tempos contrastants: *Lent – Rapide – Lent – Rapide*. La première partie s'inscrivait souvent comme un prélude lent qui préparait l'attaque du mouvement rapide suivant (comme par exemples dans les sonates de Corelli). Ayant une introduction lente dans le début de la première partie, le cycle sonate-symphonique classique reprend allusivement justement la composition cyclique des anciennes trio-sonates.

Comme on fait remarquer dans cette fin de chapitre, nous nous sommes consacrés de manière assumée aux adéquations traditionnelles en ce qui concerne la notion de style « versus polystyle ». Par une expérience plurale avec « le style » et ses acceptions – qui nous déterminent parfois au sein de nos actions analytiques de *stigmatiser l'orientation esthétique*, interprétative dans un bréviaire d'accessoires « formels»^{xxi}, de pure théorie de la musique (selon l'idéologie par laquelle nous les avons assimilés au cours des années d'études), – la démarche argumentative « pour établir *les niveaux d'interférences pluri-stylistiques dans les mises tardives* » laisse encore lieu à l'incertitude, à la question et à la justification éclaircissante.

4. Conclusions

Si indifférente qu'il semblerait au présent la question « qu'est-ce que une mise? », si détourné qu'est son temps musical d'une certaine réalité, la diversité de styles dont elle est composée, interceptée, réactualisée, une mise fait appel à une prospection *pluri-stylistique*, rhyssomatique, moderne, en tout cas multidisciplinaire. Seulement une telle approche peut nous raccorder correctement aux significations psychologiques, psychanalytiques, philosophiques, socioculturelles, et depuis artistiques - qui conduisent aux convictions, à notre idéal qui se trouve, de manière similaire à la mise, dans un processus continu de « convalescence » (transformation-adaptation).

Remerciements

Ce document a été réalisé avec le support de Programme Opérationnel Sectoriel Développement des Ressources Humaines (POS DRH), financé par le Fonds Social Européen et le Gouvernement au nombre de projet POS DRH /159/1.5/S/134378.

Références

- Apetroaie, Ion. 1980. « Étude introductif » dans Dumitru Caracostea. *L'Art du mot chez Eminescu*. Iași: Maison d'édition Junimea, p. 8.
- Bentoïu, Pascal. 1973. *Imagine și sens*. Bucarest: Maison d'édition Musicale, p. 36.
- Chusid, Martin. 1970. "Some Observations on Liturgy, Text and Structure in Haydn's Late Masses" en *Studies in Eighteenth-Century Music*, ed. de Landon, Robbins et Chapman, Roger, p. 125. New York: Maison d'édition Oxford University Press.
- Dictionnaire universel illustré de la langue roumaine*, tome 12. 2011. Bucarest: Maison d'édition Litera, p. 276.
- Iliuț, Vasile. 1996. *O carte a stilurilor muzicale*, tome 1. Bucarest: Maison d'édition de l'Académie de la Musique, p. 375.
- Landon, Robbins. 1963. *Joseph Haydn: Critical Edition of the Complete Symphonies*. Vienna: Maison d'édition Universelle, p. 596.
- Le Dictionnaire explicatif de la langue roumaine*. 1975. Bucarest: Maison d'édition d'Académie.
- Peyre, Henri. 1933. *Qu'est-ce que le classicisme*. Paris: Librairie E. Droz, p. 27 apud Iliuț, Vasile. 1996. *O carte a stilurilor muzicale*, tome 1. Bucarest: Maison d'édition de l'Académie de la Musique, p. 374.
- Sadie, Stanley. 1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: London: Macmillan
- Spiru, Iuliu. 1959. *Haydn*. Bucarest: Maison d'édition Musicale, pp. 73-74.
- Ștefănescu, Ioana. 1996. *Une histoire de la musique universelle*, tome II. Bucarest: Maison d'édition de la Fondation Culturelle Roumaine, p. 101.
- Țăranu, Cornel. 1981. *Elemente de stilistică muzicală (sec. XX)*. Cluj-Napoca: Maison d'édition du Conservatoire Gh. Dima, p. 36.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. 1981. *L'Histoire des six notions*. Bucarest: Maison d'édition Meridiane, p. 8.

Notes

- ⁱ L'étymologie du mot *style* provient des langues grecque (*stýlos*) et latine (*stilus*), dénommant un porte-plume en métal ou en os, pointu à un but et aplati à l'autre, utilisé dans l'antiquité pour l'écriture sur les panneaux cirés ou en argile (cf. *Le Dictionnaire explicatif de la langue roumaine*, Bucarest, Maison d'édition Univers Encyclopédique, 1998, p. 1021). L'évolution naturelle du terme d'un sens propre (voir l'étymologie du mot) à un sens figuré est enregistrée premièrement dans le domaine de l'expression en utilisant le mot – soit par écrit, soit dans la pratique de la parole. Mais le concept de langage connaît beaucoup d'extrapolations du domaine de la langue dans tous les autres domaines d'expression, artistiques ou scientifiques.
- ⁱⁱ Comme nous avons indiqué ci-dessus, une situation spéciale est celle de la musique, qui, entre les deux pôles de la communication (*créateur – récepteur*), a intercalé l'*interprète*, une nouvelle dimension étant née de cette manière: celle du *style interprétatif*.

- ⁱⁱⁱ Qui a été son disciple entre les deux séjours à Londres (période 1792-1794).
- ^{iv} La symphonie trouve ses racines dans le Baroque, dans la symphonie (genre similaire à l'ouverture). Dans la première moitié du XVIII^e siècle, on date les premiers essais de conception du genre, par les représentants de l'école italienne, à Milano (Sammartini), l'école allemande, à Mannheim (Stamitz), l'école française, à Paris (Gossec).
- ^v Parce que le choral grégorien du IX^e siècle était un enchantement monodique par excellence. Jusqu'au X^e siècle, le choral était chanté à l'unisson au sein de l'église catholique.
- ^{vi} Le concept de *style musical* se réfère à un ensemble d'éléments qui caractérise *la manière* de composer dans les coordonnées d'une époque.
- ^{vii} Tudor Vianu distinguait, selon le critère qu'il nommé « agent », les suivantes catégories: le style d'une époque, le style d'un courant artistique et le style individuel (Tudor Vianu, *L'Esthétique*, Bucarest, Maison d'édition pour la Littérature, 1968, p. 142).
- ^{viii} Exemples: *Credo de Paukenmesse*, *Quoniam de Nelsonmesse*, etc.
- ^{ix} Exemples: *Et incarnatus est de Heiligmesse*, *Credo de Nelsonmesse*, etc.
- ^x Selon l'opinion du professeur Constantin Bugeanu, la fugue n'est pas une forme, mais seulement un procédé de composition.
- ^{xi} Dans trois des six quartets op. 20 écrits par Haydn dans l'huitième décennie du XVIII^e siècle, le final a la forme de fugue.
- ^{xii} L'utilisation des mesures comme points d'orientation dans le déroulement musical est plus un problème de sémiographie – donc pratiquement une convention.
- ^{xiii} Dans l'époque dont nous discutons, les airs de bravoure, les acrobaties vocales étaient à la mode (spécialement dans l'espace italien), toutes ensemble étant l'expression du style bel canto.
- ^{xiv} « *the text does indeed provide an intentionality which serves to particularize the expressiveness of the music because there is no distinction here between character and work, between expression and expressiveness*” (Peter Kivy, *Sound sentiment. An essay on the musical emotions*, Temple University Press, Philadelphia, 1989, p. 103).
- ^{xv} Voir les ouvertures de ses œuvres. Régulièrement il y a un accord (voir la symphonie *Jupiter* ou *Prague* de Mozart) où l'entrée dans le son et accompagnée d'un tel geste. Il a le rôle de préparer un discours de type air (ici, bas solo).
- ^{xvi} Dans la musique romantique, cet élément morphologique va gagner encore du terrain, parce que l'agogique s'émancipe, et, de plus, parce que l'importance de l'élément dramatique est amplifiée.
- ^{xvii} Qui a été écrit en 1791, 7 ans plus tôt que la *Mise Nelson*.
- ^{xviii} Dans le dialogue avec le trombone.
- ^{xix} Pour réduire les dépenses, le prince Nicholas II a congédié en 1798 l'ensemble d'hautbois, clarinettes, cornes et fagots employés à sa cour. De cette manière, ni la *Nelsonmesse*, écrite en 1798, ni *Theresienmesse*, composée en 1799 ne disposeront pas de ces instruments dans sa composition.
- ^{xx} Le témoignage du compositeur dans une lettre adressée au pianiste allemand Kalkbrenner. Cf. I. Weinberg, *op.cit.*, p. 240.
- ^{xxi} Comme les cours de « formes musicales »...