

Structure, style et interprétation en *Paukenmesse* de Joseph Haydn

Ciprian ȚUȚU¹

Résumé: La présente recherche propose une approche analytique, de la perspective structurelle et stylistique, de l'une des plus connues œuvres religieuses appartenant au compositeur Joseph Haydn, à savoir *Paukenmesse*. Je m'approche premièrement d'une analyse syntactique succincte – mise en évidence par ses déterminations sémantiques – et depuis j'inclus et accorde toutes les perceptions qui en résultent, dans le but de trouver les rapports sonores adéquats dans la succession de répétitions et dans le concert.

Mots-clés : *Paukenmesse* (Messe aux timbales), Haydn, classicisme, messe, style, structure, interprétation

1. Introduction

La messe no.10 en Do majeur (Hob. XXII:9) est connue dans le monde de la musique sous deux dénominations, chaque expliquant quelque chose sur le mode dans lequel on devait déduire et comprendre son contenu. La dénomination communiquée par les chercheurs et les musicologues est celle de *Paukenmesse* (grâce à une cadence solo sortie des usances stylistiques du temps – attribuée aux timbales en *Agnus Dei*). Le fonds et la charge de cette musique – qui ont suscité des interprétations significatives de son message – sont parfois enracinées dans le titre originaire, gravé par Haydn sur le frontispice de l'œuvre. C'est la *Missa in tempore belli* (*La messe en temps de guerre*) – tel qu'il résulte du manuscrit autographe.

2. Histoire

L'histoire de cette messe pulse au-delà du titre – et je crois qu'on connaît bien ce détail. Étant écrite à Eisenstadt en 1796, la même année avec *Heiligmesse*, la musique de la messe en *tempore belli* apparaît dans une période où les frontières et l'intégrité de l'Autriche étaient menacées par les rivaux suisses, italiens et français. Cette raison assurerait une première base pour la connotation de son caractère

¹ Université Transilvania de Braşov, c_tutu@unitbv.ro

martial (existant spécialement en *Benedictus* et *Agnus Dei*) – même si dans son texte littéraire on ne trouve pas des références liées d’aucune thématisations historique. De cette perspective, je ne crois pas que l’idée de connecter la substance de cette messe avec un certain moment historique pourrait être entièrement faisable, mais plutôt avec une pure inscription dans le son d’un contenu liturgique. Cette référence est consolidée par des recherches qui ont établi la raison conformément à laquelle le compositeur a conçu cette œuvre en accord avec son adhérence aux instances/préceptes religieux.

Il semble que *Missa in tempore belli* a été réalisée comme offrande apportée à l’ordre piariste² – une congrégation de clercs catholiques de Vienne du XVIIIe siècle ayant la paroisse à Josefstadt³. Certains moments de la vie de cet ordre sont édificateurs pour la promotion et la fonctionnalité de la musique de ce temps-là. Nous apprenons que Mozart et sa famille ont été présents à la canonisation du fondateur de l’ordre, en octobre 1767, et justement alors, à l’âge de 12 ans, il a composé pour les moines piaristes le célèbre *Veni sancte spiritus* KV 47. Cette attestation sera retrouvée aussi plus loin, dans l’existence artistique de Haydn – quand les mêmes moines lui ont demandé une œuvre dans l’honneur d’un certain Josef von Hofmann (le fils d’un bureaucrate renommé au sein du ministère de la guerre). Pour cette occasion, en décembre 1796, *Paukenmesse* a été finalisée et exécutée de manière festive, chef d’orchestre étant même le compositeur (Demaree & Moses 2008, 441).

Un point d’interrogation est encore maintenu sur un fait : si cette messe a été finalisée la dernière, ou *Heiligmesse*? La grande majorité des chercheurs ont convenu sur une réponse de compromis à cette ambiguïté: l’énumération chronologique de celles deux messes est faite selon la date de la première.⁴

3. Une possible vision structurelle

Je considère que la vision artistique de Haydn est celle qui doit être actualisée, découverte. Une concordance subtile, surgie entre le genre de la messe et symphonie est souvent remarquée dans l’essai de comprendre ces genres tant importants. Au sein d’un tome dédié aux symphonies du compositeur – dans lequel on démontre de manière superflue la pleine connaissance de son style– Robbins Landon lance l’idée que (conformément à ses caractéristiques), les dernières six messes représentent une

² A été établie à Rome en 1597 (lat. *Ordo Clericorum Regularium Pauperum Matris Dei Scholarum Piarum*); est un ordre des moines romano-catholiques dont le but éducatif était de type universaliste, strictement religieux.

³ Une banlieue de la Vienne de ce temps-la, reconnaissable au présent dans le périmètre de la mairie centrale et de l’église *Maria Treu*.

⁴ Même si composées la même année (1796), *Heiligmesse* a été exécutée à Eisenstadt, le 11 septembre 1796, et *Paukenmesse* aura la première une année plus tard, le 29 septembre 1797.

articulation synthétique de la fonctionnalité de la forme classique; il met aussi en évidence que « dans la profondeur de leur construction, les dernières six messes de Haydn sont de véritables symphonies pour voix et orchestre » (Landon 1963, 596). En ce sens – de l’appréciation de la maîtrise du compositeur de jumeler les voix avec les instruments – le chercheur Martin Chusid se positionne identiquement avec Robbins. Ils remarquent - spécialement dans le déroulement dramaturgique (mais aussi dans leur accomplissement formel) – qu’enfin, chaque messe représente un cycle de *trois symphonies vocales* (Chusid 1970, 125); ainsi, cela signifiera que, par l’interpolation de quelques chansons appartenant au rituel religieux occasionnel (*proprium missa*), le typique habituel (*ordinarium*) pourra être divisé en trois grandes sections:

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

La conjugaison de ces deux genres est ainsi retrouvé aussi en *Paukenmesse*, la dimension formelle et celle fonctionnelle fondant, offrant de vie à un alliage sémantique supérieur (Tableau 1).

La structure de l’entier *Paukenmesse*

Tableau 1

Sect.	No.	Dénomination	Tempo/No. mesure	Mesure	Tonalité
S 1	I	<i>KYRIE</i>	Largo (10 m.) – Allegro moderato (83 m.)	4/4 4/4	Do – do → V Do
	II	<i>GLORIA</i>	Vivace (124 m.)	3/4	Do
	III	<i>Qui tollis</i>	Adagio (71 m.)	2/2	La – la
	IV	<i>Quoniam</i>	Allegro-piu stretto (102 m.)	3/4	Do
S 2	I	<i>CREDO</i>	Allegro (33 m.)	4/4	Do
	II	<i>Et incarnatus</i>	Adagio (60 m.)	3/4	Do
	III	<i>Et resurrexit</i>	Allegro (91 m.)	3/4	Do – la → V
	IV	<i>Et vitam venturi</i>	Vivace (128 m.)	2/2	Do
S 3	I	<i>SANCTUS</i> <i>Pleni sunt</i>	Adagio (13 m.) Allegro con spirito (25 m.)	4/4 4/4	Do → V do – Do
	II	<i>BENEDICTUS</i>	Andante (102 m.)	6/8	do – Do
	III	<i>AGNUS DEI</i>	Adagio (102 m.)	3/4	Fa – Do → V
	IV	<i>Dona nobis</i>	Allegro con spirito-piu presto (102 m.)	3/4	Do

4. Analyse stylistique-interprétative

4.1. « Kyrie »

Un plein soutien structurel, né d'un équilibre formel difficilement à secouer, est détectable en *Kyrie* – la première section qui incite invariablement à la réception des mystères de la messe. Au-delà du symbole, l'unité entre la forme et le fonds porte en permanence avec soi le signe tonique du classicisme.

La configuration de la section est binaire sous l'aspect de l'idée de contraste; L'introduction: *Largo*, est seulement un premier reflet du contenu déroulé, s'entraînant depuis dans la construction un *Allegro de sonate* avec ses ancrs structurales et le caractère spécifique, dynamiseur.

L'empreinte architecturale de la partie a une organicité sous-comprise ; cela est plutôt circonscrite à la typologie caractérielle de l'*Allegro* de sonate du concert instrumental classique, que de celle du modèle plus abstrait, imposé par l'*Allegro* de sonate du genre avec le même nom.

Après la brève introduction de 10 mesures (*Largo*), la voix soliste du soprano présente le matériel thématique⁵ dans la tonalité Do majeur. Comme nous pouvons facilement distinguer, on retrouve des méthodes semblables de construction dans la configuration de toutes ces graves introductions de la messe. Le rythme pointu est relevant ici, requis en *piano* – qui imprime seulement partiellement la force et la majesté conçues pour une cérémonie fastueuse. Il semble que nous assistons ici à une forme mystérieuse, qui avait commencé beaucoup plus avant en *forte*...

Allegro-moderato est la partie suivante, manifestant une réaction dans l'organisation du matériel sonore comparativement avec *Largo*. Le compositeur reste conséquemment en *Allegro-moderato* dans la perpétuation de la petite nuance: *piano*. La voix de la soprane soliste expose le thème, renforcée par les violines I. Le groupe instrumental choisi est restreint (sextet). L'interprète doit préserver la dimension camérale conçue ici par l'auteur, le caractère chantable. L'aspect de la construction de la phrase doit être eu en vue, même en dépit de l'absence de la densité ou des intensités grandes (*forte*). La première raison (antécédente) maintient son point culminant pour sa fin, et son conséquent commence par un point culminant - sensiblement intensifié par comparaison avec le précédent.

Haydn établit des moments presque géométriques de respiration de la forme d'ensemble, en l'investissant avec des poids de tensionnalité, avec des flux de connexion entre les solistes vocaux et le choeur, entre les moments du tutti orchestral et ceux caméraux. La syntaxe prépondérante est la polyphonie imitative qui alterne (aux écarts, sur certains noyaux structuraux) avec l'accompagnement homophone.

⁵ Dans le déroulement structurel du concert, ce rôle est confié à l'orchestre et pas au soliste/au groupe solistique (concertino).

Le leitmotiv textuel reste circonscrit (de manière inhabituelle, d'un bout à l'autre du déroulement) à l'expression *Kyrie eleison*.

4.2. « Gloria »

L'abondance des éléments de vocabulaire commun *démocratisent* aussi dans ce cadre sonore la réception, la perception de la nouveauté du parcours structurel, l'assimilation du différent. Si nous essayerons la découverte de la configuration archétypale responsable pour tous les exemplaires qui appartiennent à la catégorie du *Gloria* (à voir aussi les autres travaux similaires avec *Paukenmesse*), nous accepterons que nous sommes les prisonniers du déterminant répétitif, stéréotype, celui d'une « passacaille » unifiant.

Conçue en mesure ternaire (*Vivace*), *Gloria* démontre une conformation évidemment angulaire des caractères, des syntaxes étalées dans le discours. L'arrangement formel de la partie, en Do majeur, reflète soit une organisation mosaïquée des sous-sections (en créant l'impression du piétinement des mêmes trajets), soit la disposition strophiques prédictible. L'entier du *Gloria* est représenté par 3 bras structuraux grands, différemment dimensionnés, mais strictes comme facture : *Gloria* + *Qui tollis* + *Quoniam*.

Qui tollis est particularisé par l'échange de l'angle de la contemplation, par une expression des rondeurs, par l'obtention d'un „écho” caractériel connecté à la profondeur et la substantialité du genre, du rituel (Demaree & Moses 2008, 462).

Le changement de l'instrumentation adhère à d'autres changements. Tonalité détachée du contexte des relations fonctionnelles immédiates, le La majeur offre un monde à part, une opposition envers le Do majeur, du pôle avec lequel nous avons familiarisé. L'extension de l'espace harmonique dans la zone des quintets supérieurs détermine un nouvel rythme des affects, de nouvelles valences de l'oratoire sonore⁶. La relation entre le texte littéraire et l'imposition d'un autre goût harmonique évoque une nouvelle périodisation musicale, un autre consensus visant le formel (Gruber 1972, 168). La forme de cette ample configuration est tripartite.

Une autre perspective de l'engrainage formel détaché de la coulée temporelle d'ensemble est celle de l'accumulation motivationnelle sur le modèle de la même chaîne séquentielle. Conformément au principe de la variation continue, nous assistons ainsi à une et même expression, avec des flexions morphologiques minimales.

La déclamation de la voix du violoncelle solo semble donner pouvoir rhétoriquement et métaphoriquement à l'expression de la nouvelle idée qui a été atteinte par l'extension tonale. Dans cette section, on introduit aussi les cors et une flûte, personnages essentiels qui, avec une nostalgie propre, semble se consacrer à

⁶ Le concept appartient à la musicologie allemande, étant assimilé par la théorie de la rhétorique musicale et par celle visant les principes de figuration baroques.

un rituel. En cet *Adagio* les motifs des soufflantes en cuivre sont dissolus, nouvelles idées étant de cette manière déliées, insoupçonnées sources de sens poétiques.

La préférence de Haydn pour mono-thématisme est ici - comme dans d'autres sections - visible. Il évalue par l'unicité thématique la croissance baroque, imaginable dans son unité organique. Dans cette accumulation centripète, nous distinguons de même l'alternance des interventions des voix solo avec la compacité des partis vocaux et/ou instrumentaux. Alors que le thème principal est exprimé d'un point de vue sonore par mélismatique, pour l'accompagnement, on choisit une constante rythmique - qui assure un mouvement proche du silence. Le point culminant de la configuration apparaît au choir, entre les mesures 170-171, sur un champ harmonique instable, homophonie déclenchée pendulant entre les tonalités do dièse mineur et sol dièse mineur. La forme se déroule sur le même moule monodique, étant fini en nuance de *piano*, dans la tonalité la mineur.

En *Quoniam* (*Allegro*, 3/4) nous remarquerons non seulement une spontanéité débordante de la voix homophone en tutti, mais aussi - comme celles du début de la partie-, certains éléments de définition du style baroque. Nous pouvons facilement appeler à la mémoire, pour la respective analogie, trouvant des points d'interférence avec l'architecture motivationnelle des cordes, en *ascensio*, telle qu'elle apparaît dans les constructions des concerts de Brandebourg de Bach. Les principes de la dramatisation et de la dynamisation sont aussi présents, étant ceux qui confèrent une palette des contrastes, c'est-à-dire les moyens d'existence pour la « *besonderen Ausdruck* » de Haydn (Gruber 1972, 184). Le pôle de la dynamique en *forte* est réactivé ici, les symboles antithétiques se constituant en *figures rhétoriques*. Les rapports dynamiques induisent certaines formules - stéréotype comme la relation de rapprochement - éloignement *forte-piano* (= la stéréophonie surgie de l'imitation, etc.), avec leur formulations correspondantes dans le plan sémantiques: la relation entre réel et imaginaire, entre objectivation et projection.

La forme configurée dans l'analyse est de facture ternaire, les sections (S1, S2, S3) étant contournées spécialement par l'engrenage tonal modulant. La forme est polarisée du foyer sémantique *Amen*; mais dans la deuxième section (mes. 225-242), la figuration de l'espace est revitalisée par l'exploitation de la locution *Cum Sancto Spiritu in Gloria Dei Patris, Amen*. L'intercalation du syntagme dans le périmètre du souffle rhétorique *Amen* est intensifié en échelons. L'intonation mélodique essaie le placement dans le contrepoids de celle instrumentale, rythmée.

Certain musicologues soutiennent que de la mesure 225 on retourne pratiquement - d'un point de vue caractériel - au moment *Vivace*, avec lequel commence *Gloria* (Demaree & Moses 2008, 467). Par cette raison, les chefs d'orchestre optent ici pour la prise du tempo fixé pour *Vivace* (la croche = 116). De la mesure 243 commence *coda* (respectivement le point culminant), couvrant un espace de 29 mesures. Les voix chorales répètent les cellules mélodiques en cascades, transmettant par une ascension dynamique le message liturgique. La prise en polyphonie d'une voix par une autre est réalisée par des variations rythmiques, la

soprane soliste étant le protagoniste principal du dernier souffle sonore. La cadence finale est concise, en Do majeur.

Le chef d'orchestre doit déterminer ici tant l'agogique par ensemble du mouvement, ainsi que les éléments de continuité, qui résultent des directions des voix, des contrastes dynamiques, dosages. Par suite, je propose le travail attentif sur des parties vocales et instrumentales, pour clarifier et assimiler sous l'aspect de l'expression comme devenir et accumulation informationnelle, l'entier donné structurel.

4.3. « Credo »

Quand nous mettons en circulation un système de signes ou de symboles tant riches en signaux, en évocations épistémologiques (comme nous faisons quand nous reflétons à... ou prononçons *le Credo*), nous voulons projeter la représentation de sa signification à une communication spéciale ou à une communication détachée d'un mouvement à part de conscience. Nous sommes souvent tentés à faire des spéculations ou des constatations comme celle que nous étions plus proche de la valeur informationnelle et émotionnelle offerte par la byzantinologie (respectivement la liturgie de l'espace géographique de l'est) *du Credo*, mais nous ne pouvons pas apprécier (statistiquement) comment on perçoit le message du *Credo* dans un espace culturel comme celui de l'ouest. Davantage, nous voulons contextualiser avec la plus grande rigueur le message de cette expression, de la perspective musicale de l'ouest, pour conscientiser avec quoi nous démarrons initialement comme donné sémantique et qu'est-ce que nous ajoutons depuis par la musique juxtaposée.

Nous avons fait cette connexion parce que je remarque - quand j'essaie à m'approcher la mie de la musique de Haydn devant moi - comment difficile est-il de clarifier quelles pourraient être les intuitions intellectuelles de l'auteur quand il a cherché à associer le lait motif du *Credo* - tant profond (par sa force de contrainte sémantique) - avec les parités du répertoire de signaux sonores « en Do majeur », extrêmement impropres à ce thème; je fait référence par suite à l'aire de possibilités, aux sélections syntactiques qui sont imposées par le système tonal-fonctionnel. Le reflet que nous voulons croire en nous vraiment, conformément auquel nous aurons l'intuition - dans la musique réalisée par le grand compositeur viennois - de l'étalage d'une communication plus proche que possible de la relation avec l'icone biblique⁷ et plus loin possible d'une expression sonore artisanale, est très difficile, même impossible.

Sous l'aspect de la distribution du contenu sémantique, *le Credo* est composé de 4 sous-parties: *Credo*, *Et incarnatus est*, *Et resurrexit* et *Et vitam venturi*.

⁷ Dans la manière dans laquelle la musique de nous Johann Sebastian Bach comprend.

La formule orchestrée, avec laquelle cette musique entre en scène, est similaire à celle de la *Kyrie*. En évaluant la prédilection du compositeur pour les instruments axés sur la prégnance de l'attaque et sur la précision dans l'émission du son (hautbois, fagot, trompètes), nous constatons l'induction d'une sémantique associée au geste impératif, mais nous de la tension intime de la prière *Credo*.

Par l'introduction instrumentale homophone avec la dimension d'un motif (mètre binaire = 4/4) – qui s'impose par un thème à caractère férié (en *forte*), on ramène dans notre mémoire la figure des suites pour l'orchestre de Haendel. Dans l'économie constructive du motif, la con-lucration des unités morphologiques ascendantes- descendantes entretiennent par des rapports des intervalles arpégés, consonants, accouplés avec des ornements et valeurs rythmiques courtes sur les temps faibles des mesures. La polyphonie des mesures 3-4 entre les voix de bas et ténor impose un flux chantable du discours – celui étant associé avec le set des impulsions syllabiques données par les rimes du verset respectif.

La forme de sonate avec *ritornello* déroule une constitution fréquemment rencontrée dans la musique de facture instrumentale. J'ai considéré comme étant un *ritornello* même l'initium homophone qui ouvre le flux sonore, sa frontière par rapport du reste marquant la différenciation claire entre structures. La fluidisation de l'harmonie par des modulations affirme des relations claires entre les tonalités, l'information de la morphologie générale se manifestant mais *non* sur ce palier, mais sur celui du mouvement (de la vitesse en déroulement), des personnages instrumentaux trouvés en dialogue, de la cinétique des voix accompagnantes (violines) ou par des modulations de syntaxe offertes par le compartiment choral. L'abondance des éléments de construction impose de la part du chef d'orchestre la réalisation d'un ordre hiérarchique entre les plans de l'évolution sonore; il va se concentrer à trouver les points ou certaines structures « s'éteignent » sous aspect de la tension, pour que les autres avancent en sens opposé, en réalisant de cette manière une dialectique dynamique et une stratification convenable des événements discursives.

La résonance *du Credo* comme spectre des vastes significations - ou plus - la possibilité de leur sondage, peut être imaginée par le parcours d'un certain chemin dans le processus de création. *Et incarnatus* oriente, de cette manière, par de nouvelles combinaisons de couleur sonore, par une nouvelle inspiration, dans la consolidation de la vision liée par *Le Symbole de la Création*. L'amincissement de la conduite instrumentale implique l'amincissement de la perception, à savoir le raffinement de la volonté de refléter sur l'essence; le tempo et le caractère meut l'accent de l'artisanal de la postulation en *forte*, vers une subtile musique intérieure.

Adagio est le mouvement qui permet au cœur la pacification, la réadaptation de l'esprit avec la prospection nostalgique, l'accordage du tempérament avec l'ordre rituel et avec la divinité. Cet équilibre structurel est résultat d'un vide obtenu par transmutation spirituelle, par une alchimie; il suit de manière organique à toute

manifestation sonore liée plus du langage musical, que de celui liturgique (compare *Et incarnatus* avec la sous-section I du *Credo*).

Il y a une transparence idéale des lignes mélodiques qui ne se perturbent pas, qui respirent comme l'aveu; le rythme contourne le conduit avec rétion, pointant seulement les volutes du texte *Et incarnatus est, de Spiritu Sancto; ex Maria Virgine, et homo factus est*. La tonalité choisie est *do mineur*; l'atmosphère qu'elle provoque amplifie la réceptivité, le sens d'observation pour la configuration des états affectifs, le sentiment profond, créatif.

Et resurrexit déroule (comme la sous-section première du *Credo*) un commentaire concentré de point de vue sonore en *Allegro* – comme reflet de la même nécessité de diversification du mouvement (du tempo). L'état explicite résulté est affirmé par l'idée de contraste (sur laquelle les formes musicales classiques se plient). Cette section revient à la tonalité Do majeur; c'est aussi une raison de plus, pour compter la modulation en do mineur/Mi bémol comme une perspective d'évasion sensible de l'espace-axe imposé par la tonalité référentielle.

Le parallélisme avec d'autres parties constituantes (déjà exposées) se relèvent aussi cette-fois par l'instrumentation (les paramètres du formant des souffleurs se replie comme on sait). La dépendance du cadre temporel standard requiert un mouvement de conscience augmentée de la part de l'interprète; il doit objectiver le tempo en relation avec les parties qui précèdent ou succèdent le respectif déroulement. Le texte poétique (*Et resurrexit / tertia die / secundum Scripturas*) s'associe avec la scansion dans une homophonie distribuée par des phrases de quatre mesures, soutenue par les groupes vocaux-instrumentaux.

Et vitam venturi est la dernière sous-section liée osmotiquement par *Credo*. Par *mortuorum* (le dernier mot de *Et resurrexit*) entonné calmement, gravement, réflexivement, on va faire un passage inattendu vers la voix explosive de la nouvelle partie. *Et vitam venturi* rafraichisse le fluide expressif non seulement par une force dramatique appartenant à la densité sonore en soi, mais aussi par la solution harmonique fonctionnelle à laquelle il fait recours. Parce que la fin de la précédente énonciation s'est arrêtée sur la dominante de la tonalité la mineur, nous ne nous avons attendu que sa tonique suit. Il ne se passe pas de cette manière; on effectue un remplacement de fonctions harmoniques, le compositeur optant pour la tonique de la relative majeure de la tonalité affirmée (Do majeur). Ce système ingénieux, des remplacements, est un des secrets de la complexité du langage musical de la tonalité; les compositeurs classiques se sert dans une mesure considérable de ceci, pour s'imposer depuis par l'extrême applicabilité dans la pensée des romantiques.

Et vitam venturi est une fugue à rôle de synthèse, composée de cinq sections et une coda (consultez le Tableau II.10). Cette forme syntactique d'expression rompt la redondance crée jusqu'au présent par l'entière architectonique de la messe. Le déclenchement d'une telle source informationnelle (analogue avec celui de la

possible maïeutique⁸ socratique) ne déroule pas ici comme une conséquence exclusive de la richesse d'un langage considéré, mais spécialement du degré de nouveauté contenu par ceci rapporté à un certain contexte. La contextualisation même de cette fugue naît la richesse, et c'est elle aussi qui rompt la redondance à laquelle j'ai commencé à faire allusion jusqu'à l'apparition de cet événement compositique. Le schéma de la forme est non-usuel; parmi les cinq sections, la deuxième et la quatrième sont destinées aux solistes.

La cyclisation de la figuration générale sonore est alerte: *Vivace* (alla brève), la demie=106. On peut observer le rythme cinétique distribué aux éléments successifs de construction; j'ai en vue l'image de l'enchaînement créé par la superposition des voix expositives de la base vers la cime de la registration (Bas-Ténor-Alto-Soprane); le contre-sujet apparaît pour la première fois au soprano, pour que depuis délivrer l'estafette aux altistes, aux ténors et (pas dernièrement) à la voix grave de bas. Le contre-point libre - disposé à l'ère et IIème violine - est le vêtement sonore qui franchit (par une chaîne de mouvements mélodiques-rythmiques courtes) le fil du temps, en assurant l'unité de sentiment de la forme irréversible.

Ce final, de la force du son pluriel et des forces intérieures cumulées, semble récupérer le temps et l'espace axiologique du *Credo* dans sa plénitude - comme substantialité et conscience de la Divinité - en projetant une intuition du sentiment plénier en chaque de nous. Le chef d'orchestre doit penser ici non seulement au climax du *Credo* (les quatre institutions de ceci), mais aussi le maximum de tension sémantique générale, de l'entière messe. L'intuition cinétique et la réalisation de l'unité de cette voute (concentrée en *Et vitam venturi*) se réalise par la discipline personnelle par rapport au donné de la partition, ainsi que par la contextualisation de la conscience des actants (Golcea 2006, 151).

4.4. « Sanctus »

En 1812, Giuseppe Carpani décrivait le mariage de l'éloquence musicale avec la discipline de la rhétorique dans la création de Haydn: « Sa musique [...] est un vrai arsenal dans les mains d'un oratoire, couvrant un spectre large avec ce qui pouvait exister dans la théorie actuelle de la musique. [...]. Seulement dans la musique instrumentale le maestro est capable d'être oratoire, dans la musique vocale, il ne fait que traduire le discours d'un poète dans le langage musical; de cette manière, il ne peut pas, ou il est interdit d'être plus qu'un traducteur, imitateur ou paraphrasseur" (Beghin 1997, 205). Par suite, il serait intéressant à savoir qui est le seuil entre

⁸ Méthode de déduction logique que Socrate utilisait dans ses dialogues, pour mettre en lumière (par une chaîne de questions/réponses) la vérité ou le faux des connaissances que ses interlocuteurs avaient dans la tête

intelligibilité et convention, au moment où on parle sur l'expression disséminée entre texte et son musical.

Les critères d'optimisation de l'éligibilité (accentués sur un spécifique) sont si vagues que le lecteur considère que le discours, tel qu'il est conçu, transmet un message complet et vrai. Mais ce n'est pas du tout ainsi. Même dans cette partie, en *Sanctus*, l'attracteur musical (tonal-fonctionnel est tant présent, qu'il prend comme dans une toile d'araignée (ou comme dans un delta) beaucoup de genres du style classique (parmi les plus différents).

Une approche moderne de l'idiome de Haydn, plié sur la configuration de cette partie, pourrait être celle de détacher tous les raisonnements possibles (vrai/faux/conclusion) impliqués par la musique avec texte.

Il est bien connu le fait que, en contemporanéité, l'analyse du langage musical s'est déplacée de la grammaticalité simple vers l'espace de la rhétorique. Ainsi, non seulement l'analyse de l'enchaînement des structures induit une information; pour l'interprète, une cumulation des fonctions analytiques ouvre vers des significations plus larges. Le processus rhétorique peut être suivi avec minutie, tel qu'il puisse relever les extensions impliquées du thématisme, les horizons d'idées pas énoncés encore dans le texte soumis à l'analyse, de nouvelles dimensions expressives. De cette manière, une catégorie de formulations rhétoriques comme l'inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio (actio) deviennent un *modus vivendi* pour l'interprète passionné (Beghin 1997, 202).

La deuxième section du mouvement, *Allegro con spirito*, représente un geste spontané, dans lequel on natte une certaine innocence du déroulement instrumental avec reprises homophones (qui prétendent un certain climat de la rigidité impliquée par le texte). La composition d'une fiche des affects, avec hiérarchies et correspondances entre la configuration macrostructurale du mouvement et l'évolution de chaque microstructure sous l'aspect des considérations rhétoriques, fait partie de mon système de travail. De cette manière, la division et puis la traduction des éléments morphosyntaxiques en unités sémantiques distinctes comme *periphrasis*, *reduplicatio*, *anadiplosis*, *disputatio*, *ratiocinatio* sont des instruments sûrs, qui peuvent relever les valences de la symbolique encodée dans le concret sonore de la messe de Haydn.

4.5. « Benedictus »

Haydn change dans cette partie l'imperturbable majeur en mineur, l'implacable *Adagio* en *Andante*, fluidisant - comme un certain poids (du rythme de sicilienne) - l'ambiance sonore justement quittée (la section *Allegro con spirito* de *Sanctus* ne s'impose que comme fragment-tampon entre les deux invocations quasi-lentes).

D'ailleurs, l'insinuation d'une danse dans la mesure de 6/8 adhère à un *arioso*, par une répétitivité dialoguante; il ne surprend ici aussi une page camérale en *piano*, sans chanteurs, seulement avec instruments. Selon certains auteurs (Demaree &

Moses 2008, 483), ce mètre affirme - comme une moto - les éléments structuraux qui se retrouvent fréquemment dans *Gloria* ou *Credo*. Une certaine « chorégraphie » (si on parle du caractère dansant) peut être distinguée parmi les lignes justement depuis les premières figures mélodiques. La composition de l'assemblée invite la juxtaposition des caractères deux par deux, la choir attendant une bonne partie du temps déroulé, en *tacet*.

Le tempo que le chef d'orchestre doit adopter ici dépend d'un jugement de gout; par rapport *Adagio* (la croche = 54), cet *Andante* devrait être gradé autour de la croche à point = 62. L'organicité du discours (voir la première phrase) est interrompue par un développement par élimination de l'élément chantable. La spontanéité se remarque ici aussi: la fragmentation de la continuité est accompagnée par l'accentuation des sous-divisions des parties faibles de temps (*fz*). La pédante de l'orchestration de l'auteur se remarque aussi sous l'aspect de la diction, de l'articulation sonore : j'ai en vue la superposition de l'élément vocal, chantable, sur un autre motif accompagnant, en *staccato* (voir les premières mesures).

La structure formelle de cette partie est hybride, en similarité avec le plan tonal qui, partant de la sobriété du do mineur, atteint plus souvent la sphère de la tonalité relative (Mi bémol). La dernière section de *Benedictus* renforce par prégnance la tonalité origine (Do majeur), étant réceptionnée (par ensemble) comme une ample cadence picardienne figurée. Nous découvrons ainsi un accompagnement du procédé variable avec la moule du concert instrumental classique.

On peut détacher quelques particularités de l'écriture. Il s'agit du gout de l'auteur pour les appoggiatures courtes, dénommées *acciaccaturi* (Firca 2010, 19); celles sont rencontrées dans les mesures 35 et 57. L'hypostase brusque d'un *subito forte* (mes. 91), qui surprend la tranquillité partout jusqu'à ce moment-la. Haydn utilise de manière sporadique des événements de ce type. Un point sensible d'interférence du mouvement *Benedictus* avec d'autres travaux est le mètre (compare cette partie avec *Schöpfungsmesse*).

4.6. « Agnus Dei »

La réception de cette dernière partie de la messe peut nous poser en relation avec les racines, avec le moment zéro de sa conception. *Paukenmesse* n'est pas d'aucune manière une monade canonisée ou canonisable, mais elle sera configurée dans notre conscience par sa conversion dans un hymne qui pousse à de différents états d'esprit, ... même si à la rébellion. D'ici dérive aussi sa dénomination, qui sera reflétée dans le célèbre solo de tympan d'*Agnus Dei* (voir plus loin).

Enrichi par l'expérience de l'architecture des symphonies londoniennes, Haydn cible à l'acquisition d'un contenu musical „surprise”, valable aussi pour le genre vocal-symphonique. Le respect strict du cadre conventionnel réclamé par une œuvre liturgique devient pour lui une limite à dépasser; de cette manière, sa concentration sur les moyens d'expression qui appartiennent au domaine

symphonique va générer des changements sensibles et dans l'esprit de la messe. L'amplification de l'appareil orchestral, l'accentuation de son expressivité par la mise sur le même support axiologique avec l'expression vocale, l'esprit de la virtuosité requise à la partie des solistes sont seulement quelques éléments d'enrichissement de ses formes d'expression sonore. Suivant ainsi la mode des renouvellements d'alliages sonores, une épreuve « de feu » - comme celle du passage de la timbale à la fonction solistique - se fait lieu ici, dans le *solo* de la timbale d'*Agnus Dei* (Exemple 1).

The image shows a musical score for a timpani solo. It consists of five staves of music in bass clef, 3/4 time. The first three staves show a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings 'f' and 'p'. The fourth staff shows a transition with a 'f' marking and a fermata. The fifth staff starts at measure 12 with a 'p' marking.

Exemple 1. le *solo* de la timbale dans la section « *Agnus Dei* de *Paukenmesse* »
(mes. 10-19)

Ce moment « surprise » sera inscrite de nouveau sur l'orbite des renouvellements de vocabulaire avec un quart de siècle plus tard par Ludwig van Beethoven, qui l'inscrit de manière plus prégnante en *Agnus Dei* de *Missa Solemnis*. Je ne considère pas que

Haydn a suivi à souligner d'une manière extrême le sentiment de trouble et peur qui caractérise la période dans laquelle la messe a été composée (*in tempori belli* – en temps de guerre), mais qu'il essaie seulement à accéder - tel qu'il procédé aujourd'hui un compositeur expérimentaliste - autres formes sonores, appropriées avec son monde imaginaire.

Un argument dans l'appui de cette thèse est la débordante humeur du compositeur, humeur qui se transforme rapidement en expansion ou excès de zèle. D'une autre part, comme nous affirmons ci-dessus, l'expérience vive de ce « Aha! » (*Aha!-Erlebnis* [allemand]) pouvait donner pouvoir à son amusement musical (Beghin 1997, 245). Le respectif amusement abandonne l'expression statique, linéaire et fait que le bruit contraste avec la sonorité angélique des voix chorales (dont la mélodie est configurée sur le texte « Agnus Dei »). Nous observons la triple répétition en *Adagio* du texte *Agnus Dei*. La cadence de la timbale peut être assimilée (regardant d'un contexte formel) d'une anacrusse (à souffle dynamiseur) de la verse ultérieure (*Miserere nobis*). Il y a une croissance dynamique dans cette forme - explicable par l'impulsion donnée initialement par le moteur rythmique de la timbale.

La section qui lui succède dans une organicité naturelle de l'arche d'accumulation d'*Agnus Dei* est *Dona nobis*; contrastante comme tempo, cette pédale de pulsation orchestrée apporte en premier plan le caractère apothéotique, la massivité phonique spécifique aux fins de symphonies ou messes.

La forme se déroule- en ce qui concerne cette dernière respiration de la messe - dans une expression directe, précise, univoque. Les ressources de tension de la configuration sont préservées de manière constante dans l'unité des couleurs de la base - du fondement impliqué par l'ensemble de la messe: la tonalité Do majeur.

L'enchaînement des unités syntactiques sera organisée cinématiquement jusqu'en coda (*Piú presto*), qui se constitue dans un commentaire final homophone, affirmant même jusqu'à la barre double un grand potentiel de variation. La scansion du choeur en tutti se combine avec les figurations des cordes et avec la manifestation collective des souffleurs et de l'orgue.

5. Conclusions

Paukenmesse préserve dans la puissance de sa profondeur des espaces de contemplation encore pas atteints; elle groupe ses visions et ses images symboliques comme une nécessité interne implacable, à côté de laquelle se projette une charge affective proche du mystère. Sa sphère sémantique se dégage (comme nous avons vu aussi sur l'entier parcours de l'analyse) tant par une combinatorique des procédés de construction (qui lui marque pas à pas la personnalité), ainsi que par l'ingéniosité avec laquelle le grand compositeur viennois a articulé sa perspective cinématique, les modalités d'expression, la spontanéité. Au delà de la fanfare (comprise comme

moment de mise en évidence du groupe d'instruments à souffler), des moments concertants qui pénètrent parfois automatiquement, presque de manière utilitaire dans le discours, il reste à méditer sur la cohésion structurale de cette messe, sur sa morphologie. De point de vue nodal, le chef de l'orchestre peut encore travailler avec soi, avec ses affects, avec la symbolistique illimitée offerte par le texte. Seulement quand on va épuiser un parcours des significations trouvées (et pas seulement prétendues), on pourra parler sur l'émotion, sur la créativité dans le domaine de l'interprétation musicale.

Dans une usance attestée historiquement et pas du tout sous silence, la musique de Joseph Haydn a été associée avec certains personnages des pièces de théâtre de William Shakespeare (Sisman 1993, 22); ces créateurs, de grands explorateurs (d'un univers référentiel spéciale) mélangeaient (en divers degrés), l'épreuve entre l'illusoire et la concrété dans leur art, le comique avec des éléments sérieux, les caprices avec le tragique; toutes celles offensaient pleinement « les manières stylistiques correctes ». Ils activaient de cette manière en récepteur, une forme « d'écouter théâtralement ». Je considère que ce maniérisme attirait avec soi toute forme de projection de la musique, et ses effets peuvent être entrevus (au niveau émotionnel) dans le fait que Haydn acquiert de renom aussi par la qualité de ridiculiser, d'ironiser le langage poétique allemand. Est-il possible que le compositeur avait échappé ces reflexes tonifiants aussi dans le cas de la conception de la musique liturgique? Est-il possible qu'il s'est imposé à évader de la gageure de ceux-ci? Ce sont seulement quelques questions de celles qui puissent trouver leur réponse par sa musique, par l'univers qu'il imaginait et, bien sur, dans celui que nous, les interprètes, concevons.

Références

- Beghin, Tom. 1997. « Haydn as Orator: A Rhetorical Analysis of his Keyboard Sonata in D Major, HOB. XVI: 42 ». En *Haydn and His World*, ed. by Princeton University Press, pp. 201-254. New Jersey: Princeton University Press.
- Chusid, Martin. 1970. « Some Observations on Liturgy, Text and Structure in Haydn's Late Masses ». In *Studies in Eighteenth-Century Music*, ed. by Oxford University Press, pp. 125-135. New York: Oxford University Press.
- Demaree, Robert, and Don Moses. 2008. *The Masses of Joseph Haydn*. Classical Heritage Frankfurt.
- Firca, Gheorghe. 2010. *Dicționar de termeni muzicali* [Dictionnaire de termes musicaux]. București: Editura Enciclopedică.
- Golcea, Ioan. 2006. *Gestul cu funcție de semn, în comunicarea dirijorală* [Le geste comme fonction de signe, dans la communication des chefs d'orchestre]. Râmnicu-Vâlcea: Editura Almarom.

-
- Gruber, Gernot. 1972. „Musikalische Rhetorik und Barocke Bildlichkeit in Kompositionen des Jungen Haydn“, en *Der junge Haydn*. Graz: Künstliche Universität Graz.
- Landon, Robbins. 1963. *Joseph Haydn: Critical Edition of the Complete Symphonies*. Viena: Universal Edition.
- Sisman, Elaine. 1993. *Haydn and the Classical Variation*. Cambridge: Harvard University Press.