

ORKISZ Filip

ENM Villeurbanne

UV d'analyse :
Concerto pour trompette, Joseph Haydn,
Troisième mouvement



SOMMAIRE

I. Introduction	3
II. Histoire de l'œuvre	3
III. Analyse de l'œuvre	5
Conclusion	9
Bibliographie	10

I. Introduction

Dans la musique classique, la trompette est principalement considérée comme un instrument d'orchestre, utile dans les grands tutti. Pourtant, par son concerto, Joseph Haydn prouve au public le contraire. Au temps de l'effervescence des travaux sur les instruments à vent est inventé un nouveau genre de trompette : la trompette à clé. Haydn écrit donc à l'occasion la première œuvre pour trompette soliste de l'Histoire, un concerto révolutionnaire pour l'image de l'instrument, qui aujourd'hui encore s'affirme comme une œuvre majeure du répertoire de la trompette et comme un des plus grands concertos d'Haydn. Après un premier mouvement « choc » qui impressionne le public de l'époque et un second mouvement qui montre la douceur chaleureuse d'un instrument considéré comme essentiellement militaire, le troisième mouvement achève de donner ses lettres de noblesse à la trompette par sa légèreté et sa virtuosité. Nous avons choisi de nous intéresser au troisième mouvement afin d'en tirer des conclusions pour son interprétation. Nous verrons donc dans un premier temps tout ce qui concerne l'historique de l'œuvre, qui influe bien sûr énormément sur l'écriture de l'œuvre, puis nous analyserons en détail ce mouvement.

II. Histoire de l'œuvre

1. L'instrument à l'origine du concerto de Joseph Haydn : la « trompette organisée »

A l'époque de Haydn, la trompette naturelle est très largement le type de trompette le plus utilisé, quel que soit le contexte. En effet, présentant peu de difficultés dans la construction, elle a un son noble et homogène sur toute sa tessiture. Cependant, cet instrument présente une limitation qui se fait particulièrement sentir dans les œuvres des compositeurs classiques : cet instrument ne peut pas réaliser toutes les notes de la gamme. Le trompettiste ne peut exécuter que les notes dont la fréquence est multiple de la fréquence fondamentale de vibration de l'instrument, qui correspond au do sous de la portée en clé de Fa. On arrive donc aux capacités suivantes, les deux notes les plus graves n'étant toutefois jamais utilisées.



On voit que plus les partiels sont aigus et plus ils sont rapprochés, or dans les œuvres classiques, la trompette est utilisée presque uniquement dans un registre inférieur au La supérieur à la portée. De ce fait, la trompette s'avère incapable d'exécuter quelque chromatisme que ce soit et aucune pièce avec trompette soliste n'est composée.

Les trompettistes tentent donc de résoudre le problème et des recherches sont réalisées : c'est ainsi qu'est inventée la trompette à clefs. Si ce type de trompette présente l'avantage de réaliser des chromatismes sur une partie de la tessiture, l'utilisation de trous – de même que chez le saxophone – pour modifier la hauteur de la note modifie fortement le son et déplaît à une partie importante du public. Cependant, le trompettiste de l'Opéra de la Cour d'Autriche Anton Weidinger (1767-1852) tente d'améliorer ce système et crée ce



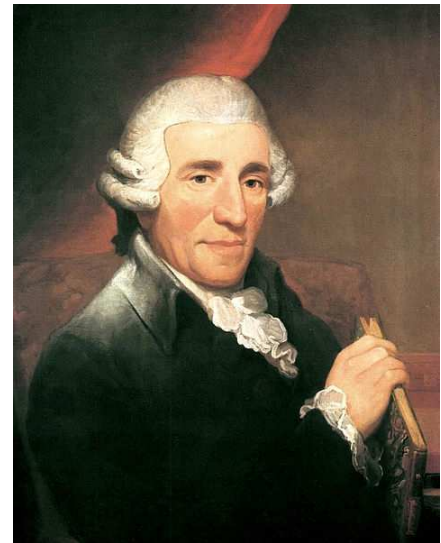
qu'il nomme la « trompette organisée » (« organizierte Trompete »), qui est un type de trompette à clefs capable de jouer la gamme chromatique sur deux octaves (voir page précédente).

C'est pour mettre en valeur son invention que Weidinger s'adressera à son ami Joseph Haydn, lui demandant de composer un concerto pour sa trompette organisée. Cet élément, plus qu'une petite révolution, s'avère le fil conducteur de la pièce : le concerto est virtuose au point que Weidinger travailla quatre années sur le concerto avant de le présenter en public.

2. Biographie de Haydn et contexte de composition

Joseph **HAYDN** (1732 – 1809) :

Issu d'une famille modeste de douze enfants, Franz Joseph Haydn n'est pas prédestiné à la musique. Cependant, son père lui a transmis son amour pour cet art. Dès l'âge de six ans, Haydn commence à apprendre la musique, et rejoint la chorale de la Cathédrale Saint-Stéphane à Vienne à huit ans pour ne la quitter qu'à l'âge de 17 ans. Après quelques années difficiles, il fait la rencontre de Nicola Porpora dont il devient le secrétaire. Grâce à ce compositeur baroque influent et professeur de chant, Haydn acquiert tout ce qu'il faut pour devenir un compositeur d'opéra : il apprend l'italien et la composition et s'introduit dans les milieux aristocratiques. Il devient ainsi le directeur musical du Comte Morzin puis du Prince Esterházy, auprès duquel il restera plus de trente ans. Il compose durant ces années ce qui fera naître sa renommée : de nombreuses symphonies, des messes, des concertos et quatuors. A la mort du Prince, Haydn voyage à Londres, accroissant considérablement sa célébrité, aussi bien en Angleterre qu'en Allemagne et dans le reste de l'Europe, notamment en étant nommé « docteur de l'art des sons » par l'université d'Oxford, titre que même Haendel n'avait pas obtenu. Il retourne plus tard en Angleterre et y affirme sa notoriété. C'est au retour de ce second voyage que Haydn compose son Concerto pour trompette, en 1796, peu avant de réaliser deux œuvres majeures, les oratorios La Création (1798) et Les Saisons (1801). Haydn est alors à l'apogée de sa notoriété et dans une période très productive (en Angleterre, il écrit 277 pièces en trois ans). On ne sait pas comment Weidinger et Haydn se sont connus mais Haydn fut témoin du mariage de Weidinger, donc ils devaient probablement bien se connaître. L'œuvre de Haydn se caractérise par son style profondément classique et par la gaieté qui en émane, probablement à l'origine de sa notoriété.



3. Une œuvre qui prête à débats

Aujourd'hui, aucune édition ne respecte totalement le manuscrit de Haydn. Celui-ci est quasiment exempt d'indications, donc une très grande partie des éditions ajoute elle-même des indications, qui correspondent donc à un choix de l'éditeur et non du compositeur. De plus, l'écriture elle-même a été modifiée. En effet, dans plusieurs passages, le choix a été fait de retirer tel ou tel instrument, parfois même la trompette. Si nous n'avons pas eu l'accès au manuscrit de Haydn, qui se trouve à Vienne et qui n'a jamais encore été reproduit en facsimilé, il a été possible de trouver une image de la première page du manuscrit (qui correspond cependant au premier mouvement et non au troisième). Or, on voit qu'un élément

écrit par Haydn n'apparaît pas dans les éditions modernes : une noire, seule, jouée par la trompette :



Ces différences engendrent des éditions et interprétations très diverses. Ainsi, l'édition utilisée a été choisie pour le peu d'indications ajoutées, mais elle ne correspond cependant pas exactement à ce que Haydn a écrit.

III. Analyse de l'œuvre

1. Présentation globale de l'œuvre

Ce troisième mouvement s'organise de manière très classique : il est rapide (*Allegro*), la mesure est à $\frac{2}{4}$, la forme du mouvement est une forme rondo et comporte une introduction et une coda, en bonne et due forme. Le rondo s'approche fortement de sa forme « classique », même si le refrain est d'abord présenté en entier puis est ensuite repris uniquement en partie. Le mouvement est dans la tonalité du concerto et tous les refrains sont dans la tonalité du mouvement. Celui-ci se base sur le thème et les motifs rythmiques qu'il comporte. Le style et certains éléments se retrouvent dans le reste du concerto afin d'assurer une cohésion à l'œuvre. On ne peut donc pas parler d'une œuvre révolutionnaire au niveau musical, ce qui aurait été d'autant plus étonnant que Haydn écrit cette œuvre vers la fin de sa vie et qu'il est donc ancré dans un style qui n'a plus rien de nouveau pour le public. Cependant, la révolution se réalise au niveau du rôle de la trompette.

2. Parcours formel

La forme de ce mouvement est un rondo, avec introduction et coda. Cependant, il est intéressant de distinguer plusieurs particularités dans ce mouvement. Tout d'abord, l'introduction et la conclusion sont très longues, contenant donc un refrain et un couplet chacun. Les couplets sont de plus en plus longs, pendant que les refrains se raccourcissent au cours du mouvement : si le thème est d'abord exposé en entier, il n'est ensuite repris qu'en partie. La place est donc laissée de plus en plus à la virtuosité de la trompette. On peut donc diviser l'œuvre ainsi :

Partie	Refrain dans l'introduction	Couplet dans l'introduction	Premier refrain	Premier couplet	Deuxième refrain	Deuxième couplet
Nom donné	A0 et A'0	B	A1 et A'1	C	A2	D
Mesures	1 à 22	23 à 45	46 à 67	67 à 125	126 à 136	136 à 180

Troisième refrain	Troisième couplet	Quatrième refrain	Quatrième couplet	Coda
A'3	E	A4	F	Coda
181 à 191	192 à 237	238 à 241	241 à 288	289 à la fin

Climat conclusif

Nous avons choisi de distinguer les deux thèmes dans les refrains, d'où, au début, deux noms pour une partie.

3. Matériel thématique, motifs principaux et mise en valeur de la trompette « organisée »

a) Le thème principal et ses transformations

La base thématique de tout ce mouvement est l'unique thème. Celui-ci, qui apparaît bien-sûr dans chaque refrain, se sépare en un antécédent et un conséquent. On peut donc diviser le thème en deux, d'autant plus que ces deux parties sont parfois utilisées chacune seule.

On a donc un thème divisé en une partie que l'on nommera thème 1.1 :

Et une autre que l'on nommera thème 1.2 :

On peut voir que ce thème utilise, grâce aux broderies, les capacités chromatiques de la trompette « organisée ». Ce jeu sur la nouvelle technique de la trompette a si bien fonctionné que H. C. R. Landon affirme que, pour les auditeurs de l'époque, cette production de notes «impossibles» fit l'effet d'une «prestidigitation satanique».

En outre, plusieurs motifs disséminés tout au long de l'œuvre sont des extraits du thème, parfois déformés.

On trouve ainsi une transformation du motif de la fin du thème 1.1 en tant que transition (mes 136, 13, 56) :

Le motif en double croches qui se retrouve au centre des deux thèmes sert aux mesures 68 à 77 et de la mesure 193 à 198 :

Le motif de fin du thème 1.2 apparaît comme boucle chez les violons dans la coda (à partir de la mesure 290), ce qui participe grandement à la dynamique de cette conclusion :

Ce motif de croches de milieu de thème sert souvent de réponse à la mélodie (mes 128, 144, 175, 242 et après) :

On peut aussi sentir une ressemblance avec la fin du thème 1.2 dans d'autres motifs, qui divergent toutefois trop pour qu'on puisse parler d'une simple transformation de l'élément, mes 40, 108, 120 et 226 (voir partition) : on peut simplement dire qu'ils rappellent cet élément.

Par ailleurs, de ce thème résulte un motif rythmique de base réutilisé tout au long du mouvement, qui cependant ne se trouve pas en tant que tel dans le thème :



Il est intéressant de remarquer que le thème, ainsi que tous les motifs, se ressentent à la mesure. L'élan général de la pièce se base donc sur la mesure et non sur le temps. De ce fait, les motifs en doubles croches doivent être exécutés de manière rapide et souple, afin de rester continuellement dans cette dynamique, qui est une composante principale de la légèreté et la gaieté de ce mouvement.

b) Thèmes et motifs secondaires

Il n'existe en fait qu'un seul thème secondaire, utilisé dans les couplets (mes 27, 80, 200), le reste des couplets n'étant constitué que de phrases indépendantes :



Cependant, un motif se distingue au long de l'oeuvre, servant souvent pour lancer une mélodie, le thème d'habitude (mes 26, 79, 87, 199, 237) :



Enfin, il est indispensable de distinguer deux motifs peu répétés au cours du mouvement mais dont tout l'intérêt est la mise en valeur des capacités chromatiques de la trompette organisée.

C'est notamment le cas de cette phrase (mes 94, 110, 249) :



Ainsi que de ce motif, qui en reprend un du II^e mouvement ayant la même harmonie (mes 151) :



4. Plan Tonal

Tonalités	Mesures	Partie correspondante	
Mi b majeur	début à 22	Refrain inclus dans l'introduction (A0 et A'0)	
Si b majeur	22 à 26	Couplet inclus dans l'introduction (B)	
Mi b majeur	26 à 72		Premier refrain (A1 et A'1)
			Début du premier couplet (C)
Do mineur	72 à 78 (2e temps)	Premier couplet (C)	
Si b majeur	78 (2e temps) à 120		
Mi b majeur	120 à 141	Transition puis 2e refrain (A2)	
La b majeur	141 à 148	Transition puis deuxième couplet (D)	
Fa mineur	148 à 159		
Si b majeur	159 à 161		
La b majeur	161 à 163		
Fa mineur	163 à 168		
Sol majeur	168 à 179		
Mi b majeur	179 à 232 (2e temps)		Troisième refrain (A'3)
		Troisième couplet (E)	
Si b majeur	232 (2e temps) à 237	Transition	
Mi b majeur	237 à la fin	Dernier refrain (A4), début de la conclusion	
		Dernier couplet (F), suite de la conclusion	
		CODA	

Marche harmonique {

On peut distinguer deux éléments particulièrement intéressants pour l'interprétation par ce plan tonal : les couplets modulent assez souvent (marche harmonique du 2e couplet notamment), et la fin s'ancre dans la tonalité principale, d'où l'aspect solennel, pompeux et même glorieux de cette conclusion.

5. Analyse harmonique

Il est tout d'abord utile d'analyser l'harmonie des thèmes. On trouvera celle du thème 1.1 de la mesure 1 à 12, et celle de la fin du thème 1.2, unique partie qui diffère du thème 1.1, aux mesures 67 et 68. On voit que ce thème en deux parties est très simple dans sa construction harmonique, qui n'engage presque que les degrés basiques de tonique, sous-dominante et dominante. Seul le second degré est utilisé pour les cadences. L'harmonie est en général à la mesure, ce qui est souvent marqué par les basses, qui jouent des croches staccato

avec la première croche à l'octave inférieure : l'élan est donc bien à la mesure. Ainsi, tout dans ce thème, l'harmonie y compris, donne un caractère classique, mais aussi virtuose et démonstratif.

Par ailleurs, les motifs qui ne sont pas basés sur le thème ont eux aussi une harmonie simple. Ainsi on pourra voir mesure 27 l'exemple du thème secondaire, basé uniquement sur la tonique et la dominante.

Cependant, on peut trouver plusieurs passages où l'harmonie est plus importante puisqu'elle crée une tension.

Tout d'abord, afin de montrer les capacités chromatiques de la trompette, Haydn crée des passages de tensions car les chromatismes y sont plus nombreux. C'est le cas mesures 94 à 106, mesures 149 à 155 et mesures 227 à 232 (voir partition), où toute une tension est créée par l'harmonie et mise en valeur par la mélodie, principalement tenue par la trompette.

L'harmonie se développe parfois aussi sans autre but que la musicalité, comme lors de la marche harmonique de la mesure 158 à 164, ainsi que de la mesure 168 à 180 et de la mesure 216 à 220. Enfin, il est intéressant de voir que l'harmonie a un rôle majeur aux mesures 282 à 288, dont la délicatesse interrompt la solennité de la conclusion, avant la coda à l'harmonie très simple qui lui est caractéristique.

Conclusion

Il est donc intéressant de retenir de cet œuvre deux aspects. Tout d'abord, l'invention de la trompette à clés est fortement mise en valeur. Plusieurs passages n'ont pour objectif que de montrer la virtuosité de ce nouvel instrument. L'orchestre s'efface presque alors, l'harmonie n'évolue pas, et la trompette exécute ses « traits » célèbres. Le thème lui-même, par ses nombreux mouvements conjoints et chromatismes qui englobent la majorité de la tessiture de l'instrument, permet de montrer un instrument aux capacités étendues dans l'ensemble du registre. Par ailleurs, l'œuvre est profondément classique. Cet esprit se ressent très évidemment dans l'harmonie, très simple excepté certains passages dans les couplets, et qui se concentre donc sur la tonique, la sous-dominante et la dominante. Le matériel thématique réduit et la simplicité de la mélodie sont aussi les signes du classique.

On retiendra donc pour l'interprétation la nécessaire mise en valeur du chromatisme, notamment par un détaché doux qui mettra bien en valeur les mouvements conjoints. Les quelques passages à l'harmonie plus particulière devront bien sûr être mis à l'honneur. Ainsi, dans les passages où la trompette joue la sensible ou la septième, il sera crucial de marquer cette note. Dans son ensemble, l'œuvre doit garder la légèreté et la joie caractéristiques d'Haydn. Les passages virtuoses devront être exécutés en mettant autant que possible en valeur leur caractère démonstratif.

Bibliographie

<http://www.helenediot.com/1/post/2011/04/les-instruments-baroques.html>

<http://jpchorier.perso.sfr.fr/introductionalamusique/classique2.html>

<http://fr.wikipedia.org/>

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/Weidinger/170631>

WILLENER Alfred, « Le Concerto pour trompette de Haydn », Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 75, novembre 1988.

PARISH Tracy, « Fusion of style and Idiom in Joseph Haydn's *Concerto per il clarino* », International Trumpet Guild Journal, janvier 2010.

TARR Edward, « Haydn's Trumpet Concerto (1796-1996) and its Origins », International Trumpet Guild Journal, septembre 1996.

VIGNAL Marc, Joseph HAYDN, éditions Fayard, 1988.