UNIVERSITÉ FRANÇOIS – RABELAIS DE TOURS

ÉCOLE DOCTORALE SHS

ÉQUIPE 2115 *HISTOIRE DES REPRÉSENTATIONS*

THÈSE

présentée par

David GASCHE

soutenue le : 11 décembre 2009

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université François Rabelais**

Discipline/ Spécialité : Musique et Musicologie

LA MUSIQUE DE CIRCONSTANCE POUR *HARMONIEMUSIK* À VIENNE (1760-1820)

THÈSE EN COTUTELLE dirigée par :

Mme QUETIN Laurine	Professeur, Université François – Rabelais – Tours
M. SEIFERT Herbert	Professeur, Wien Universität – Wien

RAPPORTEURS :

M. DEGOTT Pierre	Professeur, Université Paul Verlaine – Metz
M. RICE John Allan	Professeur, Membre de l'Akademie für Mozart-Forschung – Salzburg

---

JURY :

M. DEGOTT Pierre	Professeur, Université Paul Verlaine – Metz
Mme QUETIN Laurine	Professeur, Université François – Rabelais – Tours
M. RICE John Allan	Professeur, Membre de l'Akademie für Mozart-Forschung – Salzburg
M. SCHOLZ Gottfried	Professeur, Universität für Musik und darstellende Kunst – Wien
M. SEIFERT Herbert	Professeur, Wien Universität – Wien

A ma femme Evelyn,

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'on aidé dans l'accomplissement de ce travail. Durant ces années passées à Vienne, des professeurs, des enseignants, des musiciens, des institutions, des amis et ma famille m'ont apporté un soutien des plus précieux. Les liens tissés avec eux m'ont soutenu, guidé et permis d'approfondir mes recherches. Je prie les personnes dont j'aurais oublié de mentionner le nom de bien vouloir m'en excuser.

Mon intérêt pour la recherche universitaire et mes études de clarinettiste ont orienté le choix de mon sujet. Il est important dans le contexte actuel de pouvoir associer l'analyse d'un répertoire avec sa pratique directe. Ma thèse me permet à la fois d'être un chercheur et un interprète. La musique pour instruments à vent a toujours été une passion. Les séminaires à l'université de Tours m'ont fait découvrir ce domaine instrumental peu étudié et m'ont poussé à l'explorer. Les deux mémoires de *Masters* marquent une première étape dans l'approche de cette musique et ma thèse réalise une analyse plus méthodique et approfondie de la musique de circonstance à Vienne de 1760 à 1820.

Je tiens sur ce point à remercier tout particulièrement ma directrice de thèse à l'Université de Tours, le Professeur Laurine Quetin, sans qui la progression de mon sujet aurait été impossible. Malgré son état de santé et ses occupations universitaires, elle m'accorde constamment toute sa patience, son attention, son dynamisme et ses connaissances. C'est grâce à ses conseils judicieux et son ouverture d'esprit que j'ai pu aborder cette étude, partir à Vienne et mener des expériences dont l'issue semblait incertaine. Merci pour sa confiance.

Dès le début de ma thèse, il m'est apparu indispensable de m'installer dans la capitale autrichienne afin de trouver les sources, les partitions et les livres nécessaires à mon sujet dans les différentes bibliothèques de la ville. Il est inutile d'expliquer quel investissement financier, moral et personnel ce fut : à titre d'exemple, je ne maîtrisais pas l'allemand avant mon départ. La première année à Vienne a été fructueuse sur tous les plans. Elle a permis de me familiariser avec cette nouvelle culture, d'avoir à ma disposition de nombreux documents et d'être en relation avec des professeurs ou des spécialistes sur mon sujet. Je me suis également consacré à l'apprentissage de la langue allemande par des cours intensifs pour acquérir le plus vite possible un bon niveau : quelques mois après mon arrivée, j'ai pu écrire et présenter oralement des exposés. Comment remercier l'Université « Zentrum für Translationswissenschaft » et ses professeurs qui m'ont ouvert la voie à une connaissance en profondeur de la langue allemande ? J'ai aussi suivi les différents séminaires proposés par l'institut de Musicologie à Vienne. Parmi les professeurs de cet institut, je souhaite tout particulièrement manifester ma gratitude envers Monsieur Gernot Gruber et Monsieur Theophil Antonicek qui m'ont longuement conseillé et livré leur avis précieux pour l'élaboration de cette thèse.

Ce séjour dans le cadre des échanges *Erasmus* a été très enrichissant et marque aussi une étape importante de mon intégration dans le système autrichien. Il s'est transformé en une installation plus longue grâce à la signature d'une Cotutelle de thèse entre deux universités. Je remercie à ce sujet l'Université François Rabelais de Tours et de Vienne qui ont fait de mon cadre de travail un environnement performant, plaisant et motivant. L'échange *Erasmus* puis la signature de la Cotutelle m'ont permis de m'investir pleinement dans la recherche. J'adresse également mes sincères remerciements au Ministère des affaires étrangères, Direction générale de la coopération internationale et du développement, pour

m'avoir octroyé de septembre 2006 à mars 2008 la bourse Lavoisier. Cette aide m'a évité des soucis financiers et permis de me concentrer sur mes études.

J'associe étroitement à la réalisation de mon sujet, mon directeur de thèse en Autriche, le Professeur Herbert Seifert qui m'a offert la possibilité de poursuivre mes études dans le cadre d'une Cotutelle à l'Université de Vienne et donné toute sa confiance pour la réalisation de la thèse. Je le remercie sincèrement et lui exprime toute ma gratitude pour avoir pris en compte mon sujet et aidé à mettre en valeur tout son intérêt. Ses conseils m'ont guidé et m'ont fourni une véritable formation, efficace et ouverte. Grâce à lui, j'ai pu vraiment comprendre durant ces années les méthodes et les enjeux de la recherche. Toutes les corrections qu'il a apportées à ma thèse participent grandement à sa réussite. Qu'il soit remercié pour son esprit ouvert dans bien des situations et la manière dont il a partagé au cours des entretiens qu'il m'a accordés, son expérience.

Les autres années passées à Vienne ont servi à la consolidation des acquis et à l'accroissement de mes connaissances. « L'Universität für Musik und darstellende Kunst » m'a accueilli et j'ai pu tisser des liens avec les Professeurs Madame Cornelia Szabo-Knotik, Monsieur Martin Eybl, Monsieur Manfred Permoser et Monsieur Gerold W. Gruber. Je les remercie pour la richesse de l'enseignement dispensé dans leurs séminaires car ils ont tous, à un moment donné, apporté une pierre à cet édifice. J'ai pu, de même, participer à divers projets et des journées d'études à l'institut de Musicologie ou à l'université de Musique. Je remercie le Professeur Gerold W. Gruber qui m'a invité à participer au colloque « Joseph Haydn und Europa – Vom Absolutismus zur Aufklärung », du 2 au 4 octobre 2008 à l'« Universität für Musik und darstellende Kunst ».

La progression de ma thèse est marquée par la rédaction de deux articles (en français et en allemand) qui prouve le bien fondé de ces recherches et leur évolution. Elles se heurtent cependant au problème du manque évident de documentations et de publications tout en prenant en compte des archives et des partitions du XVIIIe siècle difficiles à localiser et à consulter. En outre, il m'a fallu avoir sans cesse à l'esprit une méthode rigoureuse afin de conserver une même ligne de pensée dans ce vaste champ d'investigations. Ce sujet requiert un engagement sur tous les plans puisque l'objectif défini par la cotutelle est la rédaction d'une thèse selon les critères français d'un côté, et viennois, de l'autre. Les deux thèses apportent ainsi une vision détaillée de la place et du rôle des *Harmoniemusik* à Vienne de 1760 à 1820.

J'aimerais tout particulièrement remercier les deux professeurs rapporteurs, les Professeurs Pierre Degott et John Allan Rice, pour l'attention qu'ils ont bien voulu porter à la présente thèse. Je remercie également les membres du jury qui ont accepté de prendre en compte ce travail, fruit de plusieurs années, de le lire attentivement en vue de la soutenance à l'Université de Tours.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers mon équipe d'accueil 2115 *Histoire des Représentations* à l'Université de Tours et ses membres tout comme le « Réseau Lumières » qui fédère les chercheurs dix-huitiémistes des universités de la région Centre en France et l'IGEB (Association Internationale de la Recherche et de la Promotion de la Musique à Vent dont le siège est à l'Université de Musique, Graz). Ces institutions m'ont informé et invité à des séminaires ou des colloques.

Merci à mon entourage pour m'avoir constamment soutenu.

Résumé

La musique de circonstance pour *Harmoniemusik* est un phénomène à la fois politique, social, esthétique et musical. La période de 1760 à 1820 correspond à un moment particulier de l'histoire où Vienne et son empire connaissent de nombreux bouleversements. Les réformes de l'*Aufklärung* entreprises par l'empereur Joseph II, les guerres napoléoniennes et la restauration d'un pouvoir conservateur par Franz II/I après 1815, jouent un rôle capital dans l'émancipation, le développement et l'évolution de la musique instrumentale. L'unification de l'administration de toutes les provinces au sein d'un conseil central à Vienne a pour conséquence la migration des *Harmoniemusik* puis l'adaptation du répertoire à l'esthétique et aux nécessités de service des citoyens. Dès les années 1760, des nobles établis essentiellement en Bohème, Moravie et Hongrie fondent un sextuor ou un octuor pour accompagner les divertissements, les dîners ou toutes autres occasions. Ducs, princes et comtes passent plusieurs mois de l'année dans la capitale autrichienne et apportent avec eux leurs traditions et leurs ensembles à vent. La musique de circonstance occupe encore une place étonnamment limitée dans la vie culturelle de la capitale mais, à partir des années 1770, ce rôle s'accroît et se diversifie.

Trois fonctions principales de la *Harmoniemusik* sont abordées : les concerts de *Freiluftmusik* donnés l'été à l'extérieur, la *Tafelmusik* et tout un répertoire destiné aux circonstances, qui se compose principalement de partitas, cassations, *notturni*, sérénades et *divertimenti*. Les arrangements d'opéras, de ballets et de symphonies constituent la partie la plus abondante et la plus appréciée de la littérature pour vents. Le public se passionne pour l'opéra et cet enthousiasme suscite la création des harmonies. Celles-ci offrent la possibilité d'entendre de la musique en dehors du théâtre et prolongent ce plaisir tout au long de l'année. La *Harmoniemusik* reste un phénomène attaché à l'aristocratie mais de nombreuses formations sont présentes dans les auberges, les parades militaires, les divertissements de plein air et les académies. La présence de quintettes, sextuors ou octuors dans les activités religieuses et celles de la franc-maçonnerie demeure peu connue mais le timbre des instruments à vent y adopte une fonction symbolique et spirituelle. Les interactions entre la société viennoise et le répertoire permettent de comprendre sa place et ses enjeux.

Vienne s'impose comme un centre de la musique pour ensembles à vent dans les années 1780 à 1800. La ville attire compositeurs, musiciens, enseignants, facteurs d'instruments et éditeurs. Elle compte en son sein de nombreuses *Harmoniemusik* au service de l'empereur et de la noblesse. Ils deviennent des promoteurs de la musique pour vents en organisant des concerts, en commandant des partitions ou en engageant des instrumentistes virtuoses. L'aristocratie fixe le modèle et dicte le mode de fonctionnement. Des quintettes, sextuors et octuors se retrouvent aussi dans différents lieux de la capitale. Ces formations s'adressent à un plus large public et elles demeurent un moyen habile de diffuser la musique.

Les ouvrages de circonstance pour *Harmoniemusik* demeurent un genre représentatif des valeurs classiques. L'analyse de partitions musicales propose une confrontation des réponses apportées par les compositeurs sur la question du langage instrumental. L'idée musicale, le timbre et les sonorités acquièrent un rôle relativement nouveau et contribuent à la formation d'une identité. Les instruments à vent s'émancipent et se meuvent avec une autonomie peu courante à cette époque. La musique sans parole traduit une expressivité inattendue dans ce répertoire plus modeste qui se répercute dans des ouvrages plus imposants comme les opéras, ouvertures, symphonies et concertos.

Mots-clefs : Vienne, classique, *Aufklärung*, société, *Harmoniemusik*, ensemble à vent, octuor, orchestre, compositeur, répertoire, circonstance, divertissement, musique de chambre, concert, école, langage, timbre, identité, expression.

Résumé en anglais

The occasional music for *Harmoniemusik* is a political, social, aesthetical and musical phenomenon. The period of 1760 to 1820 matches a particular moment in the history of Vienna and its empire when numerous developments took place. The reforms by Emperor Joseph II to the *Aufklärung*, the wars against Napoleon and the restoration of a conservative power to Franz II/I after 1815 played a central role in the emancipation, the development and the evolution of the instrumental music. The unification of all provinces within a central council in Vienna resulted in the migration of the *Harmoniemusik* and consequently in the adaptation of the repertory to the aesthetics and necessities of the citizens'services. Since 1760 the nobility established themselves mainly in Bohemia, Moravia and Hungary and founded there sextets or octets to provide entertainment and to accompany dinners or other occasions. Dukes, princes and counts spend several months of the year in the Austrian capital. They brought their traditions and wind bands with them. Therefore, the occasional music plays only a very limited part in the cultural life of the capital, however this role starts to grow and diversify from the year 1770 onwards.

Three main functions of the *Harmoniemusik* are considered: the open air concerts or *Freiluftmusik* played in the summer, the *Tafelmusik* and a whole repertory destined to specific circumstances consisting mainly of partitas, cassations, *notturni*, serenades and *divertimenti*. The opera arrangements, ballets and symphonies are the most abundant and most beloved in the literature for wind bands. A passionate and enthusiastic public for operas inspired and created full wind bands and harmonies. They offered the possibility to enjoy the music in an open air place and to prolong this pleasure throughout the year. However, the *Harmoniemusik* remained an aristocratic phenomenon attached to various elements including guesthouses, military parades, open air entertainment and musical academies. The presence of quintets, sextets and octets in religious activities and those of the freemasonry are largely unknown but the quality of colours and sonority of the wind instruments obtains a spiritual and symbolic function. The interactions between the Viennese society and the repertory permit to understand its place and function.

Vienna imposes itself as the centre of music for wind bands in the period of 1780 to 1800. The city attracts composers, musicians, teachers, instrument makers and publishers. It unifies many *Harmoniemusik* serving the emperor and the nobility. They become promoters of wind music by organizing concerts, commanding works or engaging virtuous instrumentalists. The aristocracy determined the elements and dictated the modality of operation. Quintets, sextets and octets are also found in various areas of the capital. These formations addressed a wider audience and continued to be a clever way of diffusing music.

The works of occasional music for *Harmoniemusik* remains a category representative of classical values. The analysis of musical scores proposes a confrontation to the answers provided by composers to the theme of instrumental language. The musical idea, the timbre and sonority acquires a relatively new role and contributes to the formation of an identity. Wind instruments emancipate and move with an unusual autonomy for this period. The wordless music reflects in this modesty repertory an unexpected form of expression that impacts with the most imposing works like operas, overtures, symphonies and concerts.

Keywords: Vienna, classical, *Aufklärung*, society, *Harmoniemusik*, wind band, octet, orchestra, composer, repertory, occasional, entertainment, chamber music, concert, school, language, timbre, identity, expression.

Table des matières

Remerciements 3

Résumé 5

Résumé en anglais 6

Table des matières 7

Liste des abbreviations 10

Liste des figures 11

Liste des annexes 13

Tableau chronologique : Vienne de 1740 à 1835 14

Introduction 17

Première partie 32

1 Vienne et la musique pour ensembles à vent (1760-1820) 33

1.1 La *Harmoniemusik* à Vienne 33

1.1.1 Naissance et définition de la formation instrumentale 33
1.1.2 *Harmoniemusik* et *Bläserkammermusik* 44
1.1.3 *Harmoniemusik* et harmonie 48

1.2 Les Genres 58

1.2.1 Les arrangements d'opéras, ballets et symphonies 60
1.2.2 Feldmusik 68
1.2.3 Finalmusik 71
1.2.4 Cassation 73
1.2.5 Notturno 76
1.2.6 Partita 80
1.2.7 Sérénade 89
1.2.8 Divertimento 104

1.3 Usages et Fonctions de la *Harmoniemusik* 126

1.3.1 La *Harmoniemusik* dans les activités religieuses 131
1.3.2 La *Harmoniemusik* dans les activités de la franc-maçonnerie 138
1.3.3 *Harmoniemusik* et musique militaire 146
1.3.4 *Freiluftmusik* 158
1.3.5 *Tafelmusik* 165
1.3.6 Académies et concerts 178
1.3.7 La liste des concerts pour vents et ensembles à vent (1760-1820) 193

Deuxième partie 204

2 Diffusion, Evolution et Enjeux du répertoire pour *Harmoniemusik* 205

2.1 Les *Harmoniemusik* à Vienne 205

2.1.1 Création de l'harmonie impériale ou *k. k. Harmonie* 205
2.1.2 La *Harmoniemusik* du prince Esterházy 219
2.1.3 La *Harmoniemusik* du prince Liechtenstein 235
2.1.4 La *Harmoniemusik* dans l'aristocratie viennoise 252

2.2 Un moyen habile de promouvoir la musique 277

2.2.1 La diffusion de la musique d'harmonie à Vienne : les lieux 288
2.2.2 La diffusion de la musique d'harmonie à Vienne : les compositeurs 306

2.3 La *Harmoniemusik* dans le contexte de l'*Aufklärung* 307

2.4 Les relations entre *Harmoniemusik* et la bourgeoisie : remarques sur le développement des concerts de dilettante et de la musique de chambre 318

2.5 La contribution de la *Harmoniemusik* à la création d'une école instrumentale viennoise 331

Troisième partie 356

3 Langage instrumental, Timbre et Expressivité dans le répertoire pour *Harmoniemusik* 357

3.1 De la *Tafelmusik* à l'octuor à vent: principaux éléments dans l'évolution du répertoire et complexité de la terminologie 357

3.1.1 Un répertoire à la frontière entre les genres: complexité de la terminologie 363

3.2 La musique de circonstance pour vents chez Joseph Haydn et le problème de l'authenticité 368

3.2.1 Les premiers mouvements Allegro des Hob. II : 23 et 41 375
3.2.2 Les mouvements lents Adagio des Hob. II: 23 et 41 380

3.3 L'art de la transcription pour *Harmoniemusik* : remarques sur la symphonie Oxford (Haydn, Hob. I : 92) arrangée par Triebensee pour octuor à vent 385

3.4 L'expérimentation d'un langage adapté aux instruments à vent dans le répertoire pour *Harmoniemusik* 398

3.4.1 L'octuor à vent (opus 103) de Beethoven : expérimentation et élaboration d'un langage instrumental 399

3.5 Le principe de simplification, distribution et répétition thématique au travers des timbres instrumentaux 415

3.5.1 La noble simplicité dans les partitas de Carl Dittersdorf et Georg Druschetzky 416
3.5.2 Les origines du KV. 361 (370a) de Mozart 421
3.5.3 Le troisième mouvement du KV. 361 (370a) : une peinture mise en musique 429

3.6 Le timbre et les combinaisons sonores au service de l'expression musicale 439

3.6.1 Le premier mouvement du KV. 361 (370a): d'une musique de circonstance au raffinement viennois 442
3.6.2 Timbres, sonorités et expression dans le premier mouvement du KV. 388 (384a) 453

3.7 La contribution du répertoire pour *Harmoniemusik* au développement de la musique orchestrale 465

Conclusion 478

Bibliographie 489

Annexes 505

Annexe 1 Vie et œuvres des compositeurs pour *Harmoniemusik*……506

Annexe 2 Traductions originales...…….555

Annexe 3 Corpus d'oeuvres…...…….580

Liste des abréviations

AfMW	Archiv für Musikwissenschaft
all.	allemand
AmZ	Allgemeine Musikalische Zeitung
auto	autographe
b.	basse
bn.	basson
c.	cor
ca.	cor anglais
cb.	contrebasse
cbn.	contrebasson
cbt.	cor de basset
cl.	clarinette
coll.	collection
dir.	direction
dissert.	dissertation
éd.	édition
EM	Early Music
f	forte
fac.	fac-similé
ff	fortissimo
fp.	fortepiano
fl.	flûte
fl.	florin
htb.	hautbois
Hyb	The Haydn Yearbook
JAMS	Journal of the American Musicological Society
JMR	Journal of Musicological Research
man.	manuscrit
Mjb	Mozart-Jahrbuch
ML	Music and Letters
MQ	The Musical Quarterly
MR	The Musical Review
mf	mezzo forte
mp	mezzo piano
mvt	mouvement
n°/ Nr.	numéro
op.	opus
SM	Studia Musicologica
StM	Studien zur Musikwissenschaft
p.	page(s)
p	piano
Pc	publication contemporaine
Pm	publication moderne
pp	pianissimo
réed.	réédition
repr.	reproduction
trad.	traduit
tb.	trombone
tim.	timbale
tp.	trompette
univ.	université
serp.	serpent
SM	Studia Musicologica
StM	Studien zur Musikwissenschaft
vn.	violon
vcl.	violoncelle
vol.	volume(s)
WZ	Wiener Zeitung

Liste des figures

Figure 1 : Musikkapelle des Grünen Bürger Korps 31
Figure 2 : Avertissement des quintettes à vent op. 88/1, 91/1, 99/1 46
Figure 3 : *Türkische Banda*, procession festive 55
Figure 4 : „K.K. Österreichisches Militär, Deutsche Musikbanda“ 56
Figure 5 : Anton Rosetti, Partita en *ré* majeur (Kaul II : 8) 85
Figure 6 : Johann Joseph Fux, 1er mouvement de la *Serenada* - 1701 91
Figure 7 : Karl von Dittersdorf, 1er mouvement de la *Serenata* en *fa* majeur 96
Figure 8 : Page de couverture de la *Grande Sérénade en Potpourri* 103
Figure 9 : *Divertimento* P 95, Michael Haydn, Allegro molto 114
Figure 10 : Requiem de Mozart (KV. 626), 1791 133
Figure 11 : Joseph Haydn, *Die Worte des Erlösers am Kreuze* (1795-96) 134
Figure 12 : Nonnette D 79 de Schubert 137
Figure 13 : Loge franc-maçonne à Vienne, ... 139
Figure 14 : *Armonia per un tempio della notte* (1794), Salieri 141
Figure 15 : KV. 411 de Mozart (1785) 143
Figure 16 : *Marsch für Harmoniemusik*, Haydn, 1793 150
Figure 17 : Vanhal, *Bedrohung und Befreiung der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien* 153
Figure 18 : Vanhal, *Bedrohung und Befreiung der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien* 154
Figure 19 : Entrée victorieuse de Franz I à Vienne (1814) 154
Figure 20 : Hob. I : 66-68 de Haydn, Hummel, Berlin (1779) 159
Figure 21 : Place du Bastion, Augarten, Vienne 171
Figure 22 : Concert à la *Gesellschaft auf dem Musiksaal*, Zürich 184
Figure 23 : Programme du concert de la *Tonkünstler Societät* 185
Figure 24 : Beethoven, opus 71 (1796) 191
Figure 25 : Liste de paiement des orchestres du *Burgtheater* et du *Kärntnertotheater* 207
Figure 26 : « Personal und Salarial-Stand im Jahre 1805 » 231
Figure 27 : 1ère annonce de souscription (*Harmonien Sammlung*) 238
Figure 28 : Harmonien Sammlung, 1803 et Miscellanées de Musique, 1808-1813 239
Figure 29 : Partie costumée lors d’une *k. k. Redoutensaal* 291
Figure 30 : Palais Schwarzenberg au 18e siècle 292
Figure 31 : Lithographie et plan intérieur du *Kärntnertortheater* 293
Figure 32 : Das *Burgtheater* am St. Michaelsplatz in Wien 294

Figure 33 : Theater an der Leopoldstadt 296
Figure 34 : Theater an der Wien..... 297
Figure 35 : Le restaurant de Ignanz Jahn (Mehlgrube) 298
Figure 36 : Le Prater et Augarten..... 300
Figure 37 : Palais et Place du Bastion, Augarten 302
Figure 38 : Der Gartensaal im Volksgarten 305
Figure 39 : Das Paradeisgartel auf der Löwelbastei..... 305
Figure 40 : Hob. II : 15, Adagio..... 336
Figure 41 : KV. 388 (384a) de Mozart 338
Figure 42 : Orchestre de l'opéra Esterházy..... 339
Figure 43 : Les instruments de la *Harmoniemusik*..... 347
Figure 44 : Valentin Roeser, *Essai d'Instruction*..... 350
Figure 45 : Etienne Ozi, *Nouvelle Méthode de basson* 351
Figure 46 : Louis-Joseph Francoeur, *Diapason* 352
Figure 47 : Mozart, Partition autographe du KV. 361 (370a)..... 422
Figure 48 : Schubert, Partition autographe, octuor D. 803, Adagio..... 466
Figure 49 : Haydn, Symphonie Nr. 94, 1er mouvement, Adagio 473
Figure 50 : Haydn, Symphonie Nr. 100, 2e mouvement, Allegretto..... 473
Figure 51 : Haydn, Symphonie Nr. 100, 2e mouvement, Allegretto..... 474
Figure 52 : Mozart, *Così fan tutte*, Duetto con Coro (Acte II, 4)..... 475
Figure 53 : Beethoven, Symphonie Nr. 1, Trio..... 476

Liste des annexes

Annexe……..……508

Annexe 1 Vie et œuvres des compositeurs pour *Harmoniemusik*.....…….509

Annexe 2 Traductions originales……558

Annexe 3 Corpus d'œuvres…….583

Tableau chronologique : Vienne de 1740 à 1835

1740	Mort de Karl VI
1740-42	Première déclaration de guerre contre la Prusse
1740-80	Maria Theresia
1742	Création de la première loge de franc-maçons ou loge maçonnique
1742	Traité *Gradus ad Parnassum* de Johann Joseph Fux
1745	Couronnement de Franz Stephan comme empereur sous le nom de Franz I
1745-1801	Compositeur Johann Went
1745-46	Première phase des réformes de l'*Aufklärung*
1745-1819	compositeur Georg Druschetsky
1749	Début de la grande réforme de l'Etat
1750-1825	Compositeur Anton Salieri
1754	Premier recensement en Autriche
1756-1791	Compositeur Wolfgang Amadeus Mozart
1er mai 1756	Traité de Versailles : Alliance de défense contre la France
1756-63	La guerre de sept ans
1756-1808	Compositeur Paul Wranitsky
1759-1831	Compositeur Franz Krommer
1760	Création de la Commission de Censure
5 octobre 1762	Opéra *Orfeo ed Euridice* de Gluck
1765	Couronnement de Joseph comme empereur sous le nom de Joseph II
1766	Joseph Haydn comme *Kapellmeister* à la Cour de Paul Anton Esterhàzy
7 avril 1766	Joseph II rend public l'accès au *Prater* par décret
1769	Préface de l'opéra *Alceste* de Gluck et Calzabigi
1770-1827	Compositeur Ludwig van Beethoven
23 février 1771	Fondation par décret de la *Tonkünstler Societät*
1771	Traité *Allgemeine Theorie der schönen Kunst* de Johann Georg Sulzer
1772	Nomination de Florian Gassmann comme *Hofkapellmeiter*
1772-1846	Compositeur Joseph Triebensee
20 janvier 1774	Mort de Florian Leopold Gassmann
1774-78	Nomination de Giuseppe Bonno comme *Hofkapellmeister*
30 avril 1775	Joseph II rend public l'accès au *Augarten* par décret
2 janvier 1776	Interdiction de la torture
17 février 1776	Institution par décret du Burgtheater comme *Teutsches Nationaltheater*
1er mars 1777	Mort de Wagenseil
13 mai 1777	Ouverture de la nouvelle bibliothèque universitaire de Vienne
1777	Voyage de Joseph II en France
3 août 1777	Opéra *Il mondo della luna* Joseph Haydn
1778-85	Institution par décret du Burgtheater comme *Nationaltheater für Singspiel*
A partir de 1780	Maison d'éditions Artaria
A partir de 1780	Journal *Wiener Zeitung* (auparavant *Wienerisches Diarium*)

29 novembre 1780	Mort de l'impératrice Maria Theresia
1780-90	Règne de Joseph II
1781	Joseph II abroge la Censure
1781-82	Droits d'expression et tolérance religieuse
1781-82	Installation de Mozart à Vienne
1er avril 1782	Fondation de la *kaiserlische königlische Harmonie Musik*
12 avril 1782	Mort de Pietro Metastasio
1784	Ouverture de l'Hôpital général à Vienne
1786-98	Société musicale *Gesellschaft der Associierten Cavaliere*
1er mai 1786	Opéra *Le Nozze di Figaro* de Mozart
11 juillet 1786	Opéra *Der Doktor und der Apotheker* de Dittersdorf
1787-91	Guerres et défaites de Joseph II contre les Turcs
15 novembre 1787	Mort de Christoph Gluck
Mars 1788-1825	Nomination d'Anton Salieri comme *Hofkapellmeister*
22 octobre 1788	Ouverture du *Theater in der Josefstadt*
1789-1801	Révolution française
1790	Traité *Gründliche Anweisung zur Komposition* de Johann G. Albrechtsberger
26 janvier 1790	Opéra *Così fan tutte* de Mozart
20 février 1790	Mort de l'empereur Joseph II
9 octobre 1790	Couronnement de Leopold comme empereur sous le nom de Leopold II
4 août 1791	Paix de *Sistowa* entre l'Autriche et l'empire turque
30 septembre 1791	Opéra *Die Zauberflöte* de Mozart
1791-1857	Compositeur, pédagogue et pianiste Carl Czerny
1791-1872	Dramaturge Franz Grillparzer
A partir de 1792	Installation de Beethoven à Vienne
1792	Fondation de *Allgemeine Litteratur der Musik*
1er mars 1792	Mort de l'empereur Leopold II
14 juillet 1792	Couronnement de Franz comme empereur sous le nom de Franz II
1792-97	Première coalition contre la France
À partir de 1793	Maison d'éditions Simrock à Bonn
1797-1828	Compositeur Franz Schubert
1798	Fondation de *Allgemeine musikalische Zeitung*
29 et 30 avril 1798	Oratorio *Die Schöpfung* de Joseph Haydn
24 octobre 1799	Mort de Carl Ditters von Dittersdorf
1799-1801	Deuxième coalition contre la France
2 avril 1800	1ère symphonie de Beethoven
24 avril 1801	Oratorio *Die Jahreszeiten* de Joseph Haydn
13 juin 1801	Ouverture du nouveau *Theater an der Wien*
1802	Dictionnaire *Musikalisches Lexicon* de Heinrich Christoph Koch
11 août 1804	Franz II/I adopte le titre de *Kaiser von Österreich*
Décembre 1804	Fondation du *Journal militarisches Musik*
1805	Troisième coalition

7 avril 1805	3e symphonie de Beethoven
5 octobre 1805	Occupation de Vienne par les armées françaises
20 novembre 1805	1ère version de l'opéra *Fidelio* (Beethoven)
26 décembre 1805	Traité de Preßbourg entre la France et l'Autriche
6 août 1806	Dissolution du Saint Empire Romain Germanique
1806	Traité *Ideen zur einer Ästhetik der Tonkunst* de Christian F. D. Schubart
1807-1808	Création de la société musicale *Liebhaber Concerte*
1809	Dissolution de la *Harmoniemusik* à la Cour de Liechtenstein
9 avril 1809	Déclaration de guerre de l'Autriche contre la France
13 mai 1809	Occupation de Vienne par les troupes de Napoléon
31 mai 1809	Mort de Joseph Haydn
14 octobre 1809	Paix de Schönbrunn
1809	Nomination de Metternich comme ministre des Affaires étrangères
1810	Fondation du *Journal für die Harmonie*
1812	Fondation de la société musicale *Gesellschaft der Musikfreunde*
1813	Instauration du système *Wiener Währung*
1813-14	Fin des guerres napoléoniennes
23 mai 1814	Dernière version de l'opéra *Fidelio* (Beethoven)
30 mai 1814	Paix de Paris
1814-15	Congrès de Vienne
20 novembre 1815	2e traité de Paris
1815	Fondation du *Neues Journal für Harmonie und türkische Musik*
1816	Création de la Banque nationale autrichienne
1817	Maison d'éditions Döblinger
1819	Restauration de la censure et instauration de la répression par Metternich
1821	Création de classes instrumentales au Conservatoire de Vienne
7 mai 1824	9e symphonie de Beethoven
14 novembre 1831	Mort du compositeur Joseph Pleyel
1835-48	Couronnement de Ferdinand comme empereur sous le nom de Ferdinand I
1835-1837	Dissolution de la *kaiserlische königlische Harmonie Musik*

Introduction

Le répertoire pour *Harmoniemusik* durant les années 1760 à 1820 demeure une singularité de la vie artistique à Vienne. Il se lie intimement à la pratique privée et publique des citoyens. Dès les années 1750-1760, des partitions pour sextuor puis octuor à vent s'intègrent dans les sphères aristocratiques et populaires. La musique pour vents occupe cependant une place étonnamment limitée dans la capitale au début des années 1770. Elle se concentre sur une musique militaire, de divertissements en plein air ou de *Tafelmusik*. La noblesse et le public s'enthousiasment par la suite pour les arrangements d'opéras, de ballets et de symphonies joués par des ensembles à vent. Lorsque Mozart arrive à Vienne en 1782 ou Beethoven en 1792, la musique pour vents fait partie de la structure sociale. En effet, *Feldmusik*, cassation, partita, *notturno*, sérénade et *divertimento* se comptent par centaines. Des académies dans des théâtres et des parcs programment régulièrement des œuvres pour trios, quintettes, sextuors et octuors à vent. Ces formations ont l'avantage d'être moins coûteuses, de s'adresser à tout public et d'accompagner les concerts privés, les cérémonies officielles, la musique militaire, les concerts estivaux dans les rues et les jardins ou tout simplement les divertissements des citoyens comme en témoigne cette citation de l'almanach des théâtres viennois pour l'année 1794 :

> « Durant les mois d'été, on rencontre presque journellement, quand le temps est beau, des donneurs de sérénades. A l'inverse de ce qu'on voit en Italie ou en Espagne, cependant, celles-ci ne constituent pas en un simple accompagnement de guitare, mandore ou autre instrument analogue destiné à soutenir la voix (…) mais en trios ou quatuors, pour la plupart empruntés à des opéras et réunissant plusieurs voix, des instruments à vent, voire tout un orchestre. Ces musiques de plein air sont particulièrement nombreuses la veille des jours de fête correspondant à des prénoms très fréquents notamment le soir qui précède la Sainte-Anne. Elles attestent d'autre part de façon fort nette combien est profond et répandu l'amour de la musique, car, si avant dans la nuit qu'elles soient données…on ne tarde pas à voir les fenêtres se remplir et, en l'espace de quelques minutes, les musiciens sont entourés d'une foule d'auditeurs qui applaudissent, réclament – comme au théâtre – le *bis* de tel ou tel morceau, se dispersent rarement avant la fin de la sérénade et même, bien souvent, escortent encore celle-ci dans d'autres quartiers de la ville. » [1]

Ce compte rendu prouve la diffusion et le prestigieux succès de la musique de circonstance. Il décrit la fonction, les lieux, les œuvres et les instruments mais il met surtout l'accent sur la réception de ce genre. Les compositions pour *Harmoniemusik* traduisent le profond amour des Viennois pour la musique. Elles s'intègrent dans tous les événements sociaux de la ville. Elles connaissent une époque prospère mais courte.

La littérature pour ensembles à vent écrite pour le seul plaisir des oreilles, au gré des jours et des nécessités de service, atteint des régions réservées à la perfection durant la deuxième moitié du XVIIIe siècle. La *Harmoniemusik* n'a souvent d'autre but que d'associer une

[1] Karl Geiringer, *Joseph Haydn*, Schott Schöne, Mainz, 1959, trad. par Jacques Delalande, Gallimard, Paris, 1984, p. 29.

musique légère à l'allégresse et à la bonne humeur des réceptions mondaines. Musicalement, ces pièces restent souvent légères mais leurs combinaisons de timbres en font des œuvres exceptionnelles. Le nombre et l'agencement des mouvements, le titre, la forme et l'instrumentation sont dictés par l'événement, le lieu ou les choix du commanditaire.
L'almanach de 1794 souligne une autre caractéristique. L'observateur de la scène met en relation l'opéra et les instruments à vent puis il établit une comparaison entre le concert et le théâtre. La musique de circonstance ne semble pas avoir de liens directs avec le monde lyrique ou orchestral. Les partitions originales mais surtout les arrangements pour *Harmoniemusik* établissent cependant une nouvelle relation entre les deux genres. Ils permettent le passage entre la salle de concert et la sphère publique ou privée. Cette pratique offre de même la possibilité d'écouter des arias ou des extraits de symphonies tout au long de l'année. Le répertoire pour vents est un phénomène social et musical. L'analyse des œuvres pour quintettes, sextuors ou octuors à vent de 1760 à 1820 révèle un caractère commun : la formation d'une identité musicale et l'élaboration d'une écriture adaptée aux instruments à vent. De nombreuses partitions de Wagenseil à Hummel constituent un laboratoire de recherche où les musiciens expérimentent la forme, les motifs, les développements, le mélange des styles et une inépuisable combinaison de sonorités. Ils abandonnent tout élément superficiel pour adopter un langage classique qui ne souffre d'aucune imperfection. Ils apprennent dans ce corpus plus modeste le maniement de l'orchestration, notamment celui des timbres instrumentaux. Ces compositeurs écrivent dans leur jeunesse des œuvres pour ensembles à vent. Ils transposent ensuite leurs acquis dans des ouvrages plus imposants. Quelques auteurs ont su transcender le caractère fondamental de la musique de circonstance pour *Harmoniemusik* en la marquant de leur personnalité et d'un caractère expressif peu commun à l'époque. Leur production s'adresse à un public de réels connaisseurs tout en préservant le cadre du divertissement.

Le titre de la thèse « La musique de circonstance pour *Harmoniemusik* à Vienne (1760-1820) » englobe plusieurs notions et impose certaines limites. Le projet de recherche reste un champ d'investigation à définir qui ne peut rendre compte d'un répertoire aussi vaste. Il se concentre sur une époque, un lieu, un genre et une formation instrumentale.
Pourquoi avoir circonscrit le sujet à la période allant de 1760 à 1820 ? Il est évident que ce découpage chronologique reste arbitraire. Premièrement, il se fonde sur la naissance des premiers ensembles à vent dont la fonction est d'accompagner la *Freiluft-* ou la *Tafelmusik* par des partitas et des *divertimenti*. Les cours des comtes Morzin et Pachta ou les princes

Schwarzenberg et Esterházy posent le fondement de cette musique. Les années 1780 à 1800 constituent l'apogée de la *Harmoniemusik* à Vienne. L'octuor est un effectif prisé car il convient à la fois aux divertissements de plein air et aux concerts privés dans les palais de la noblesse ou les salons de la bourgeoisie. Les guerres engagées contre les Turcs puis contre Napoléon épuisent les ressources de l'empire autrichien. La noblesse et la bourgeoisie se voient contraintes de congédier la plupart des formations à la fin du siècle. De plus, les nouveaux empereurs ne portent pas le même intérêt envers la *Harmoniemusik*. Johann Ferdinand Schönfeld confirme en 1796 l'enthousiasme puis la disparition progressive des ensembles à vent dans les activités de la noblesse :

> « L'habitude était auparavant fortement répandue que nos principales familles princières entretiennent leur propre chapelle dans laquelle les plus grands génies avaient souvent leur place (une preuve à ce sujet est notre grand Haydn). Cependant, en raison du déclin d'intérêt des amateurs de la musique, le manque de goût, les affaires domestiques ou d'autres causes, cette louable tradition se perd au détriment de l'art et les chapelles disparaissent les unes après les autres comme celle du prince Schwarzenberg qui n'existe presque plus. On y trouve encore, particulièrement dans l'harmonie, d'excellents virtuoses. Le prince Graßalkowitz a réduit sa chapelle en une harmonie dont le grand clarinettiste Grießbacher en est le directeur. M. le Baron von Braun conserve sa propre harmonie pour la *Tafelmusik*. Il existe encore une Harmonie qui est le plus souvent engagée par le traiteur de la Cour M. Jahn. Celle-ci joue au *Augarten* pendant les banquets de la période estivale. La seule bande d'Artillerie se compose de musiciens expérimentés ; le directeur M. Gromann joue admirablement du hautbois. Cette compagnie donne des concerts chaque soir durant l'été à la *Limonadehütte* du bastion et peut aussi être employée, si besoin, dans des académies privées. » [2]

L'auteur témoigne de cette mode d'entretenir un sextuor ou un octuor à vent. Il démontre aussi la qualité de ces ensembles. Quelques *Harmoniemusik* restent actives à la fin du siècle bien qu'elles « disparaissent les unes après les autres ». Ce genre subsiste jusque dans les années 1820 mais il ne joue plus un rôle prépondérant. La dissolution de la *k. k. Harmonie* dans les années 1835-1837 incarne le déclin de la musique de circonstance et marque le point final de cette étude.

Le sujet prend aussi en compte les événements majeurs dans l'histoire de Vienne. L'arrivée au pouvoir de Maria Theresia après la mort de son père Karl VI (1740) annonce une nouvelle ère de développement dans l'empire autrichien. C'est à la fois la remise en cause du Saint Empire Romain Germanique par la Prusse, diverses guerres qui affaiblissent le pouvoir central et des réformes qui tentent de le maintenir. Le XVIIIe siècle n'est pas tant marqué par des changements territoriaux que par la modernisation des structures, la conservation d'un pouvoir central fort et du mercantilisme. Les idées des Lumières se traduisent en Autriche par des bouleversements politiques entrepris par l'*Aufklärung*. La rationalité cherche le bien-être

[2] Johann Ferdinand Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile Nachdruck der Ausgabe 1796, Wien, Otto Biba (hrsg.), Emil Katzbichler, Munich-Salzbourg, 1976, p. 77-8.

de l'Etat et du peuple. Ce courant cherche à réformer l'administration, la vie militaire, l'éducation, la religion, la liberté d'expression mais aussi les arts. *Aufklärung* et absolutisme restent indissociables. L'un sert à fortifier l'autre. Ce n'est pas une période de rupture mais plutôt de continuité.

L'*Aufklärung* connaît plusieurs étapes. Elle commence vers 1749 sous la direction du chancelier de cour et d'État des Habsbourg, le comte Friedrich Whilhelm von Haugwitz, puis s'accélère à partir de 1760 avec le nouveau chancelier le comte Wenzel Anton von Kaunitz. Le règne sans partage de l'empereur Joseph II (1780-1790) constitue le point culminant de cette politique. Les changements sont abondants, rapides et systématiques. Ils provoquent d'ailleurs le mécontentement de nombreux milieux sociaux de l'empire. L'empereur accorde une part importante à la musique et permet l'ouverture de lieux au public ou la création d'institutions. Vienne devient une capitale prospère. Le climat artistique favorise le développement d'ensembles et d'orchestres ou attire des compositeurs et des musiciens de talent. Le court règne de son frère Leopold II (1790-1792) reste pragmatique. Il tente de revenir sur les réformes pour calmer les tensions dans certaines provinces tout en préservant les fondements de l'*Aufklärung*. L'empereur ne s'intéresse pas autant à la musique. La venue au pouvoir de Franz II se place dans le contexte de la Révolution française. Celle-ci a au final peu d'incidences en Autriche mais elle instaure un climat de méfiance. La noblesse cultive une certaine crainte envers des milieux comme la franc-maçonnerie.

Les 50 années d' « Absolutisme éclairé » ont fortifié le pouvoir et consolidé son rôle central. L'empire et son représentant Franz II doivent cependant faire face à la pression de la Prusse toujours plus puissante et à l'échec des guerres contre les Turcs. Le maintien de l'ordre dans un climat contestataire et les guerres contre Napoléon à partir des années 1790 deviennent des préoccupations majeures. L'Autriche investit ses ressources sans succès, ce qui n'est pas sans conséquence pour la *Harmoniemusik*. L'inflation oblige la noblesse à diminuer ou à renvoyer les musiciens de leur chapelle. Vienne est occupée deux fois successivement en 1805 et 1809. Ce conflit a pour effet de bouleverser la politique, la société et la musique. Franz II adopte le titre de Franz I, empereur d'Autriche (1804) et finit par dissoudre le Saint Empire Romain Germanique (1806). Il abandonne également les réformes entrepris par l'*Aufklärung* pour restaurer une politique conservatrice. La structure de la société reste dominée par l'aristocratie et l'église. La montée de la bourgeoisie et l'anoblissement d'officiers remettent en cause ce fonctionnement établi depuis des siècles. Ces guerres ont aussi pour effet de créer un sentiment national fort. La musique devient, dans ce contexte, un moyen habile de l'exalter. De nombreux hymnes, marches ou autres morceaux sont composées à cette occasion.

Le Congrès de Vienne (1814-1815) marque la fin de l'empire napoléonien et cette période d'instabilité qui l'accompagne. Pendant quelques mois, Vienne devient la capitale de l'Europe réunissant empereurs, rois, princes, etc. avec comme chef de file le ministre Metternich. L'Autriche retrouve ses territoires perdus et en annexe de nouveaux comme Salzbourg ou la république de Venise. Le Congrès de Vienne signale une nouvelle ère dans le découpage politique européen et dans l'éveil du nationalisme. Il est aussi l'occasion de nombreuses festivités et célébrations. La musique de circonstance pour *Harmoniemusik* s'intègre parfaitement dans cette période. Sa fonction est d'accompagner les divertissements de toute nature. Vienne devient ensuite le centre d'influences de l'empire avec quelques autres pôles comme Prague et Budapest. Leur rôle reste toutefois marginalisé par les Habsbourg. Les années 1820 dessinent une nouvelle politique. Franz I, avec le soutien de Metternich, dirige en maître l'empire autrichien jusqu'en 1835. Il instaure la censure et interdit certaines sociétés comme la franc-maçonnerie. Les journaux sont aussi contrôlés.
Le terme Biedermeier désigne une période s'étendant de 1815 à 1848. Il qualifie avant tout la culture bourgeoise qui apparait pendant la première moitié du XIXe siècle. Celle-ci est alimentée par le théâtre, la littérature, l'opéra et la musique. Les marques extérieures de prospérité passent au second plan pour se consacrer aux plaisirs domestiques et intérieurs. La musique est aussi marquée par le goût bourgeois pendant la période du Biedermeier notamment dans le développement de la musique de chambre pour piano. Des sociétés et des chorales se créent partout dans la ville. Les goûts esthétiques se modifient et posent le fondement de l'époque romantique. Dans ce nouveau contexte, la musique de circonstance ne répond plus aux attentes tant des compositeurs que du public. La plupart des *Harmoniemusik* disparaissent après 1820.

L'étude de l'histoire, des sources et les témoignages démontre combien la musique est indissociable de la structure sociale à Vienne durant l'époque classique. La présentation des principaux composants de la vie sociale et culturelle permet une meilleure compréhension de la *Harmoniemusik*. La société se partage selon le schéma établi depuis l'époque féodale, à savoir la noblesse, l'église et le tiers état. La famille dominante reste celle des Habsbourg. L'empire compte des centaines de princes, comtes et barons qui contrôlent les domaines politiques, administratifs et religieux. Ils constituent aussi les principaux mécènes. La bourgeoisie constituée d'artisans fortunés, banquiers, avocats ou médecins apparaît à la fin du XVIIIe siècle. Son rôle dans la vie culturelle est de plus en plus accentué après 1800.

Vienne offre de nombreux divertissements. Elle propose des parcs et jardins, des cafés ou des auberges. Les ensembles à vent s'intègrent dans ces lieux de villégiature. Les citoyens viennent se délasser ou écouter de la musique. Deux grands théâtres (*Kärntnertortheater* et *Burgtheater*) occupent le devant de la scène musicale. Des concerts privés dans les palais de la noblesse ou des académies publiques, généralement par souscription, sont organisés tout au long de l'année. Les Viennois se rencontrent volontiers durant l'hiver dans des salons pour se divertir et écouter de la musique. La saison des bals qui commence après Noël est aussi l'occasion de festivités. La place de la musique dépend du degré d'intérêt personnel ou d'une classe sociale. Certains aristocrates comme Schwarzenberg, Esterházy, Liechtenstein ou Lobkowitz affectionnent cette discipline et entretiennent une chapelle active. La *Harmoniemusik* prend une place particulière dans ces cours. La bourgeoisie ne dispose pas des mêmes moyens mais la musique reste un centre d'intérêt. La liste des concerts, les annonces dans les journaux ou les récits démontrent combien cet art fait partie intégrante de la vie du citoyen. Il structure la société à un degré qui n'a pas d'équivalent de nos jours.

La seconde moitié du XVIIIe siècle se caractérise par d'importants changements dans le domaine musical. Premièrement, le musicien reste le plus souvent attaché au service d'un aristocrate. Les carrières indépendantes sont rarement couronnées de succès. Les possibilités offertes après 1800 se veulent toutefois plus variées et permettent une plus grande liberté aux compositeurs. Au début des années 1760, la cour des Habsbourg reste le modèle pour l'empire. L'opéra demeure le genre le plus apprécié et son succès encourage d'ailleurs la formation des *Harmoniemusik* pour prolonger ce plaisir hors du théâtre. L'empereur Joseph II encourage le développement de ce genre. La musique instrumentale évolue considérablement à partir de 1750-1760. De nouvelles formes comme la sonate pour clavier, le quatuor à cordes ou la symphonie voient le jour. L'orchestre et d'autres effectifs s'amplifient et se perfectionnent. La pratique par des amateurs devient aussi une importante composante de la vie musicale après 1800.

En revanche, Vienne ne possède pas encore d'institutions ou de salles permanentes de concerts comme cela est le cas à Londres ou à Paris. C'est pour cette raison que la pratique musicale se concentre essentiellement dans le cadre privé. Les académies ainsi que les concerts semi-publics et publics organisés à partir des années 1770 répondent à ce manque. La société *Tonkünstler Societät* (1772) parraine et contribue à l'émancipation de la musique instrumentale. Les premières représentations sont associées à des établissements ou à des lieux comme le *Burgtheater*, la salle de fêtes de la *Hofburg* ou *Redoudentsaal*, *Mehlgrube*, le restaurant d'Ignaz Jahn ou le jardin *Augarten*. Elles sont organisées le plus souvent, non par

des dirigeants comme les *Hofkapellmeistern* (Maîtres de Chapelle) qui ne cumulent pas plusieurs fonctions, mais le plus souvent par des musiciens de la Cour, Mozart, Anton Stadler, Philipp Jakob Martin, Johann Triebensee, Ignaz Schuppanzigh étant des pionniers dans ce domaine. La création des associations *Liebhaber Concerte* (1807-108) puis de la *Gesellschaft der Musikfreunde* (1812) permettent une plus large diffusion de la musique au XIXe siècle. La *Harmoniemusik* traduit l'amour des Viennois pour cet art. Elle s'intègre dans tous les milieux sociaux confondus. Sa principale fonction est d'accompagner les dîners (*Tafelmusik*), les divertissements et tous les événements. A partir de 1770, son rôle s'accroît. Elle est présente aussi bien dans les concerts privés de la noblesse ou de la haute bourgeoisie que dans les concerts publics. Au XIXe siècle, les ensembles à vent (du trio à l'octuor) deviennent un genre à part dans la musique de chambre et l'effectif rejoint l'orchestre symphonique.

Pourquoi avoir choisi Vienne comme cadre géographique ? Durant la seconde moitié du XVIIIe siècle, la ville connaît une époque prospère sur les plans politiques, économiques et artistiques. Ce nom évoque en effet une cité élégante et harmonieuse où le bien-être est de mise. La capitale, aux proportions généreuses, compte environ 250 000 habitants à la fin du siècle. Les voyageurs ou les artistes de passage la décrivent en termes élogieux. Elle se place de même au carrefour de l'Europe et constitue un réceptacle des influences. Elle représente une ville cosmopolite où chaque communauté conserve ses singularités culturelles. Elle reste aussi la capitale d'un empire puissant et influent qui réunit les familles aristocrates et le pouvoir central. Chaque noble apporte ses coutumes, son mode de vie et ses traditions. Elle concentre la vie politique, sociale et culturelle de toute la monarchie autrichienne. ienne connaît également une époque faste dans le domaine musical. Elle accueille en son sein, artistes, compositeurs et instrumentistes. Charles Burney décrit la capitale autrichienne lors de son séjour en 1772 :

> « Je dois avouer que Vienne est si riche en compositeurs et compte dans ses murs un si grand nombre de musiciens remarquables qu'on doit la considérer non seulement comme la capitale du Saint Empire mais aussi comme celle de la musique allemande. »[3]

La musique occupe alors une place importante dans la société. Elle est une distraction et un moyen élégant de se produire en public ou en privé. Cette discipline imprègne la vie privée des citoyens. Toute jeune personne raffinée, qu'elle ait du talent ou non, doit apprendre à jouer du piano ou à chanter. Les aristocrates comme Joseph II ou le prince Esterházy, ne sont pas de

[3] Charles Burney, *Voyage Musical Dans l'Europe Des Lumières*, trad. par Michel Noiray, coll. Harmoniques, Flammarion, Paris, 1992, p. 363.

simples amateurs mais reçoivent une formation musicale poussée. Concerts publics, spectacles en plein air, divertissements et académies musicales agrémentent les jardins et les parcs. En outre, l'opéra domine et jouit d'une popularité sans précédent. Le théâtre demeure un lieu social où l'on vient écouter de la musique tout en y recevant des invités dans les loges louées à l'année.

La musique devient une constante dans la société viennoise au point de devenir un facteur d'unité dans l'empire autrichien. Vienne compte plusieurs théâtres et des orchestres. Le souverain Joseph II entreprend aussi diverses réformes en sa faveur. Il fonde en autre le *Burgtheater* avec un orchestre de 35 musiciens environ. Des divertissements sont souvent organisés en plein air dans les jardins et les parcs. Le *Prater* et l'*Augarten* se distinguent sur ce plan. La correspondance de Mozart y relate différentes occasions incluant des œuvres pour *Harmoniemusik*. La plus grande manifestation musicale à Vienne reste les concerts de Noël et de Carême organisés par la *Tonkünstler Societät*. Cette institution, parrainée par l'aristocratie, programme une série de concerts réunissant jusqu'à 180 musiciens en faveur des veuves et des orphelins des musiciens membres. Cette académie jouit d'un grand prestige. Les concerts privés demeurent un élément essentiel dans la vie musicale de la capitale autrichienne. Les salons musicaux se développent à Vienne dans les années 1770 et ils jouent un rôle tout aussi important pour la noblesse que pour la bourgeoisie. Les maisons viennoises les plus fortunées se targuent d'un orchestre complet ou d'un ensemble à vent. Les familles Graßalkowitz, Clam-Gallas, Schwarzenberg, Esterházy, Lobkowitz ou Liechtenstein entretiennent une *Harmoniemusik* tandis que des bourgeois accueillent des duos, des quintettes ou des sextuors pour vents ou formations mixtes. Face à tant de compositions et de pratiques musicales, les graveurs, les copistes et les éditeurs de musique s'installent à Vienne à partir des années 1770. En l'espace de dix ans, la ville devient l'une des capitales européennes de l'édition musicale. Trois principales maisons d'impression cohabitent. Elles favorisent la diffusion et la pratique de cet art. Les quelques éléments énumérés ci-dessus démontrent le bien fondé d'avoir choisi Vienne et son empire comme cadre géographique.

La recherche porte également sur deux concepts liés entre eux : musique de circonstance et *Harmoniemusik*. La terminologie reste un problème majeur qui sera abordé tout au long de cette étude. La littérature pour ensembles à vent se compose de nombreuses partitions toutes différentes dans la forme, l'instrumentation et l'usage. Elle se définit volontiers comme un paysage de pièces instrumentales. Le sujet de la thèse prend en compte un effectif et un répertoire particuliers dans ce domaine d'investigations si vaste.

Le terme allemand de *Harmoniemusik* reste le plus général. Il désigne tout ensemble à vent généralement de 6 à 12 instruments. La cellule se compose de 2 hautbois, 2 cors et 2 bassons puis s'ajoute 2 clarinettes pour former un octuor à partir des années 1760-1770. Flûte, cor anglais, cor de basset, contrebasson, cuivres, quatuor à cordes ou tout autre instrument s'emploient suivant les occasions car l'instrumentation reste variable. Toutes les combinaisons allant du quintette à un orchestre d'harmonie pour 12 instruments (pour vents seuls ou avec cordes) sont néanmoins possibles.

La *Harmoniemusik* existe déjà dans divers pays européens (France, Italie, Angleterre) mais il faut attendre les années 1760-1770 pour voir apparaître des sextuors ou des octuors. La formation de la *k. k. Harmonie* par Joseph II au printemps 1782 marque une nouvelle étape dans le développement de cette musique. L'ensemble fixe le modèle pour tout l'empire. Il se compose de 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. Sa fonction principale est d'accompagner les repas et les divertissements de la cour par des transcriptions d'opéras. Comme le confirme Johann Ferdinand Schönfeld, les activités des *Harmoniemusik* ralentissent pendant les guerres napoléoniennes. Elles connaissent un regain d'intérêt au début du XIXe siècle mais de nombreuses formations disparaissent dans les années 1820-1830.

La *Harmoniemusik* s'associe étroitement avec un répertoire. Elle s'insère dans toutes les circonstances, tous les lieux et tous les milieux sociaux. La littérature pour ensembles à vent comprend à la fois toute une dénomination pour désigner la fonction de la partition (*türkische Musik*, *Feldmusik*, *Freiluftmusik* ou *Tafelmusik*) et réunit une pluralité de genres (arrangements, *Feldmusik*, *Finalmusik*, cassation, *notturno*, partita, sérénade et *divertimento*). L'inexactitude de la terminologie chez les compositeurs, copistes et éditeurs rend difficile la différenciation entre les membres de cet abondant corpus. Les titres sont interchangeables et ce n'est qu'à partir des années 1800 qu'ils se précisent. La structure et l'instrumentation des œuvres restent au final des choix plus ou moins imposés au compositeur.

Les études sur la musique classique se consacrent essentiellement aux domaines lyriques, orchestraux et de chambre sans rendre compte de tout un corpus d'œuvres pour instruments à vent. Ce répertoire plus léger est souvent qualifié de « petite musique » ou « genre mineur » en comparaison de l'opéra, de la symphonie, de la sonate pour clavier ou du quatuor à cordes. La littérature pour *Harmoniemusik* reste peu explorée par la musicologie moderne. Quelques chercheurs se sont spécialisés dans son étude mais les derniers travaux en anglais ou en allemand datent de 20, 30 ans ou plus. Les thèses d'Oscar Lee Gibson, Roger Hellyer, Gayle Allen Henrotte, Reimund Hess ou Günter Hausswald restent des références

dans ce domaine. Elles se concentrent sur la production d'un compositeur (Mozart, les frères Haydn, Dittersdorf, Wenzel Pichl, Jean Baptiste Vanhal, etc.), abordent l'évolution du répertoire, présentent ses caractéristiques et analysent des partitions. Des ouvrages comme ceux de David Whitwell retracent l'histoire de la *Harmoniemusik* dans diverses zones géographiques. Des séries d'articles et des rapports de colloques posent aussi les premiers fondements d'une musique relativement peu connue. Tous ces travaux décrivent les caractères généraux liés à la *Harmoniemusik* et exposent les particularités développées par une région, une cour, un compositeur, un répertoire ou une formation instrumentale. Les thèses de Damien Frame en 1992 sur la *Harmoniemusik* de Georg Druschetzky, de Stephan Hörner en 1993 sur Mozart, de Heinz Ecker en 2001 sur la *Harmoniemusik* de Franz Krommer ou le catalogue de Jon A. Gillaspie en 1997 enrichissent notre connaissance des ensembles à vent. Les récents articles des musicologues Wolfgang Suppan, Achim Hofer et Hubert Unverricht ou le congrès *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik* en 2004 démontrent la nécessité de réactualiser et de poursuivre la recherche.

Ma thèse approfondit un thème riche qu'elle traitera sous un angle jamais abordé tout en profitant des dernières avancées scientifiques concernant la *Harmoniemusik*, son répertoire et ses protagonistes. En effet, elle est une étude historique, esthétique et analytique. Peu de travaux établissent une relation claire entre la politique, la société, le répertoire et les effectifs. L'ambition de cette recherche réside dans le soin à réunir puis de comparer tous ces éléments. Ainsi s'instaure une vision nouvelle et complète sur la place et le rôle des ensembles à vent dans la vie sociale et musicale de Vienne entre 1760 et 1820.

Elle repose sur l'analyse d'un corpus soigneusement choisi chez différents compositeurs contemporains pour rendre compte du fonctionnement et des répercussions de ce répertoire. L'examen de la musique autrichienne durant l'époque classique ne peut passer sous silence les *Harmoniemusik*. Elles se placent comme un genre central dans l'évolution générale des formes. L'importante production traduit de même l'enthousiasme du public. Ecrire une partita, une sérénade ou un *divertimento* ne signifie pas écrire une musique en toute hâte ou de moindre qualité. Bien au contraire, dans une ville comme Vienne où le public est habitué à un haut niveau musical, la nécessité est de convaincre au risque de passer inaperçu. Dans les années 1780-1790, un compositeur de *divertimenti* est gratifié d'une reconnaissance et d'une notoriété égale à un compositeur de symphonies.

La thèse prend le parti de répondre à ces questions : quelles en sont les interactions entre la société et cette musique ? Pourquoi ce succès ? Quelles sont la diffusion, l'évolution et les enjeux des œuvres pour ensembles à vent ? Quelles en sont les influences et les

applications de ce répertoire dans la musique viennoise ? Le sujet explore différentes facettes du contexte musical contemporain. Il met aussi en valeur des œuvres instrumentales à la frontière entre plusieurs genres. Au travers des partitions, il sera proposé une confrontation des réponses apportées par les compositeurs. Le projet de recherche part également de deux hypothèses qui seront clairement démontrées et argumentées. Les résultats peuvent être surprenants mais éloquents.

En premier lieu, la *Harmoniemusik* contribue à la formation d'une identité sonore. L'art de vivre des citoyens se transpose dans les partitions. Elles traduisent la *Gemütlichkeit,* c'est à dire l'expression musicale d'une atmosphère de bien-être, de confort et d'intimité. De plus, si le timbre d'un orchestre ou d'un quatuor à cordes se veut plus international, celui des ensembles à vent appartient à un pays, une région, voire à une ville comme Vienne. En second lieu, derrière une musique légère, les musiciens expérimentent un langage adapté aux instruments à vent. La forme, l'harmonie, les motifs ou les développements permettent de mettre en valeur les timbres et la virtuosité des membres d'un quintette, sextuor ou octuor. Les instruments à vent s'émancipent, acquièrent une autonomie nouvelle et se meuvent avec une liberté inattendue. Des partitions plus imposantes comme l'opéra, l'ouverture, la symphonie ou des ouvrages pour la musique de chambre héritent de ces acquis. La *Harmoniemusik* regroupe diverses dénominations : *Banda*, *Feldmusik*, *Harmonie* ou *Bläserensemble*. Le premier chapitre apporte une définition claire de cet ensemble. Il différencie le répertoire, les effectifs et les usages. Il s'attache également à démontrer les singularités et l'évolution de chaque genre en s'appuyant sur des partitions représentatives. Il retrace les principales fonctions des ensembles à vent, que ce soit pour la noblesse ou pour le public viennois.

Le second chapitre expose tout d'abord l'historique des *Harmoniemusik* aristocratiques et présente ensuite la place des ensembles à vent dans les lieux et les milieux sociaux viennois. Après les années 1810, certains aristocrates continuent à financer un sextuor ou un octuor mais les effectifs disparaissent sauf dans les harmonies civiles et les régiments. Il est aussi nécessaire d'étudier les relations entre l'*Aufklärung* et la musique pour harmonie. En effet, le théoricien Heinrich Christoph Koch met en évidence en 1802 les caractéristiques du *divertimento* dans la définition suivante :

> « Ils n'ont pas de caractère particulier mais sont simplement un tableau des sons faisant plus valoir le plaisir de l'oreille que l'expression d'une émotion précise et changeante. » [4]

[4] Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon,* Faks.-Repr. d. Ausg. Frankfurt, 1802, sous la dir. de Nicole Schwindt, Cassel, Bärenreiter, 2001, p. 440-41.

L'auteur s'attache ici à un genre mais cette description peut s'étendre à l'ensemble du répertoire pour *Harmoniemusik*. Cette littérature se place dans un contexte particulier, celui de l'*Aufklärung*. Les partitions ont pour but le plaisir de l'oreille mais sans mettre de côté la raison. Ce répertoire joue de même un certain rôle dans la formation d'une culture du sentiment et participe à l'éducation auditive du public. Les relations entre la bourgeoisie, les concerts de dilettantes et la musique pour *Harmoniemusik* font l'objet d'un examen plus détaillé puisque cette couche sociale joue un rôle plus important dans la vie musicale. Mais ses intérêts sont tout autres et l'harmonie n'attire pas ce public hormis la musique de chambre. Comment nier et rejeter l'idée que les centaines de partitions écrites par les plus grands compositeurs n'ont pas influencé la musique instrumentale à la fin du XVIIIe siècle ? La partie développée dans le chapitre « de l'octuor à la création d'une école instrumentale viennoise » permet de saisir les répercutions de la *Harmoniemusik* dans le développement d'instruments, de méthodes d'enseignements et d'une pratique spécifique à Vienne. La création du conservatoire en 1818-19 ou *Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde* constitue l'apogée de cette évolution. Les liens et les enjeux de la *Harmoniemusik* dans la construction d'une identité musicale seront également abordés.

Le troisième chapitre s'ouvre sur une nouvelle perspective quant au rôle de la musique de circonstance pour vents. L'examen de partitions de la période choisie appuie cette démonstration. L'évolution du répertoire et la question de la terminologie donnent dans un premier temps un aperçu de la complexité du genre. Le problème de l'authenticité chez Joseph Haydn entre dans la même perspective. Même pour un compositeur de talent, l'art de transcrire un opéra, un ballet ou une symphonie pour *Harmoniemusik* demeure une difficulté. Cette partie a pour but de comprendre les moyens et les matériaux utilisés au travers d'un exemple : la symphonie *Oxford* (Hob. I : 92) de Haydn, arrangée par Triebensee pour octuor à vent. Les compositeurs se servent de la musique de circonstance pour *Harmoniemusik* pour à la fois expérimenter un langage adaptée aux vents et répondre aux attentes du public viennois. Comment les œuvres liées aux nécessités de service constituent-elles un laboratoire de recherche ? Le sujet élabore une argumentation basée sur l'analyse de la forme, des motifs, des développements et en particulier des soins apportés aux timbres instrumentaux dans un corpus d'œuvres choisies chez Beethoven, Dittersdorf, Druschetzky, Mozart, Joseph Haydn et Schubert. Enfin seront exposés les liens entre le répertoire pour harmonie et des ouvrages plus imposants (opéra, symphonie, concerto, etc.).

La *Harmoniemusik* viennoise demeure sans contexte une spécificité historique, sociale et musicale qui influence son temps et la pratique de cet art au XIXe siècle. La musique sans

parole pour vents demeure en premier lieu un incomparable mode de perception de la société de 1760 à 1820. Comme le souligne Heinrich Christoph Koch en 1802, la littérature pour ensembles à vent, écrite pour le seul « plaisir de l'oreille », traduit une expressivité inattendue et atteint des régions réservées à la perfection.

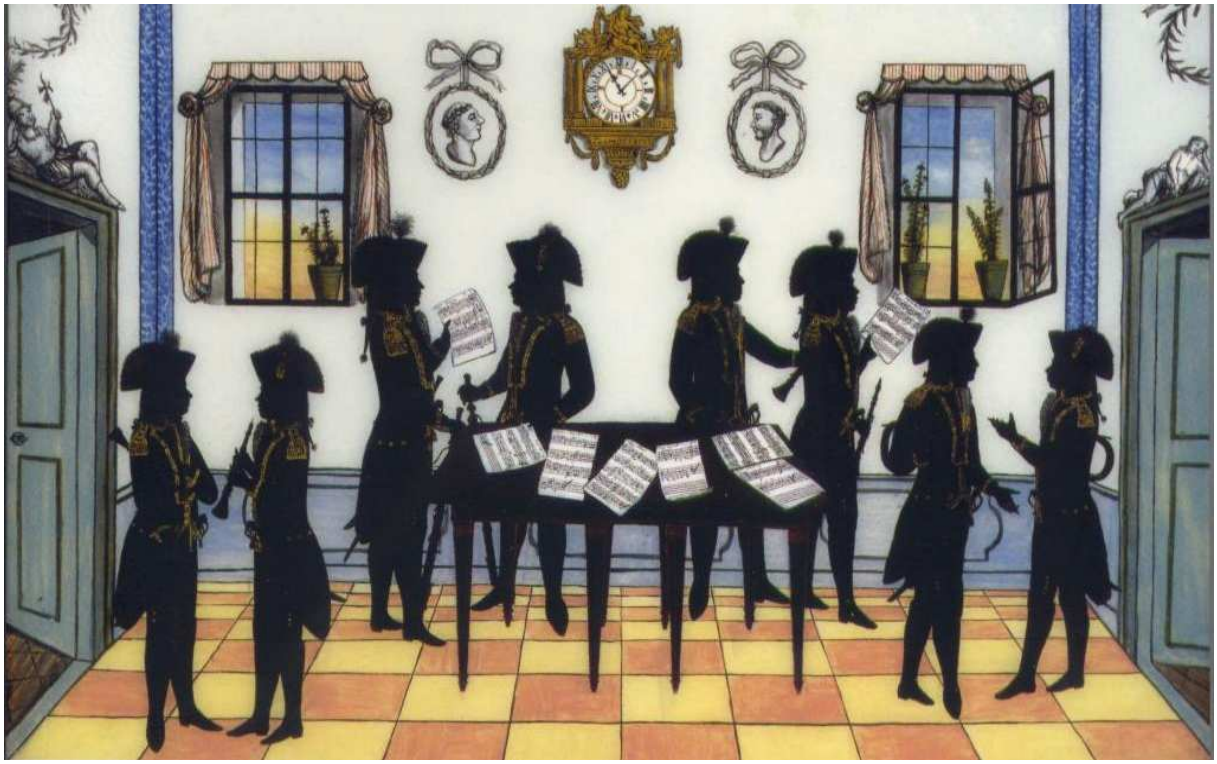


Figure 1
Musikkapelle des Grünen Bürger Korps, peinture de Ignaz Pfeilhauer (1796)
Oberösterreichisches Landesmuseum, Schlossmuseum, Linz, Inventar Nr. F-2483

Première partie

1 Vienne et la musique pour ensembles à vent (1760-1820)

1.1 La *Harmoniemusik* à Vienne

1.1.1 Naissance et définition de la formation instrumentale

Le terme allemand de *Harmoniemusik* revêt un sens ambigu car sa traduction dans d'autres langues est sujette à confusion. En français, il se traduit le plus souvent par « ensemble à vent », « harmonie » ou « musique d'harmonie » sans pour autant transmettre le sens complet de la parole allemande. C'est pourquoi le terme original *Harmoniemusik* est généralement accepté. Il renvoie à la fois à un contexte culturel, à un répertoire et à une formation instrumentale.

Dès années 1760 à 1830, les aristocrates accueillent dans leur palais un ensemble à vent dont la composition et le nombre varient suivant les Cours. Leur fonction principale est d'accompagner les repas (*Tafelmusik*). Il est de même possible de rencontrer la *Harmoniemusik* durant l'été dans les rues (notamment lors les concerts donnés par des étudiants) ou dans les auberges (*Gasthäuser*). Leur rôle se diversifie à la fin du siècle. Cette musique est à la fois légère et œuvre d'art, civile et militaire, fonctionnelle ou non, privée ou publique. Un ensemble à vent accompagne les événements sociaux de Vienne et joue dans des concerts privés ou publics. L'harmonie militaire issue d'un régiment peut aussi se réduire à la formation traditionnelle de la *Harmoniemusik* c'est à dire un sextuor ou un octuor à vent. La *türkische Musik* ou « musique turque » est une variante utilisée fréquemment pour les divertissements de plein air durant l'été.

L'effectif d'un ensemble à vent n'est jamais préétabli mais dépendant de facteurs historiques, géographiques, culturels et économiques. Il est de même facile de confondre le répertoire « musique pour vents » avec le groupe instrumental « harmonie ». L'évolution de cette musique à Vienne hérite au début du XVIIIe siècle d'une pratique extérieure mais elle développe ensuite ses propres caractéristiques. Dans les années 1800, une *Harmoniemusik* française, anglaise ou autrichienne se distingue déjà par sa terminologie mais aussi par sa fonction, son répertoire et son effectif. Une vitalité et une diversité incroyable caractérisent ce genre. A cette même époque, certains ouvrages d'histoire générale et des traités tentent de définir la *Harmoniemusik* à Vienne. Ils se fondent sur une source première qu'est la

correspondance des compositeurs comme Mozart, Haydn ou Beethoven. De plus, les récits de voyages (Charles Burney, Johann Friedrich Reichardt) et les différentes biographies (Joseph Carl Rosenbaum, Karl von Zinzendorf, Alexandre Thayer, Karl Geiringer) affinent la perception de ce genre. Les annonces ou critiques de concert dans les journaux (*Wienerisches Diarium*, *Wiener Zeitung*, *Wiener Theater Zeitung*) sont autant de témoignages qui permettent encore aujourd'hui de comprendre la place, le rôle et la réception de la musique pour vents. Cependant il est encore rare de trouver à cette époque un article consacré à la *Harmoniemusik*. Quelques théoriciens comme Johann Christoph Koch, Johann Georg Sulzer ou Christian Friedrich Daniel Schubart prennent peu en compte l'effectif instrumental comme celui de la *Harmoniemusik*. Ils s'intéressent plus aux genres (*partita*, *sérénade*, *divertimento*) qui y sont rattachés. Toutefois, l'ouvrage *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* (1796) de Johann Ferdinand Schönfeld décrit la fonction et l'instrumentation d'un ensemble à vent :

> « La musique militaire est soit la *Feldmusik* traditionnelle soit la musique turque. La *Feldmusik*, ou la si connue Harmonie, qui s'appelle aussi Banda, se compose de deux cors, deux bassons et deux hautbois : ces instruments proviennent également de la musique turque, à laquelle appartiennent encore deux clarinettes, une trompette, un triangle, une flûte d'octave et un très gros tambour, un tambour commun et quelques cymbales. Pendant la relève de la garde du château et de la garde principale, on entend de la *Feldmusik*. La musique turque est donnée le soir durant les mois d'été, par beau temps devant les casernes parfois aussi devant la garde principale. L'ensemble du corps des officiers possède une musique turque pour leurs besoins personnels. » [5]

Cette citation se concentre sur la musique militaire. Il est à noter toutefois ce mélange des terminologies pour définir un ensemble à vent : il provient de cette confusion entre *Harmoniemusik*, musique turque et *Feldmusik*. Au début du XIXe siècle, la création de journaux consacrés à la musique (*Allgemeine Musikalische Zeitung*, *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*) prend en compte la musique pour vents sans pour autant séparer et spécifier clairement le répertoire et l'effectif instrumental. Dans son livre *Geschichte des Concertwesens in Wien* (1869), Eduard Hanslick s'attache à décrire la fonction, les œuvres et le nombre de musiciens durant l'époque classique. Etudier cette musique n'est pas chose aisée même aujourd'hui. Il est difficile de se soustraire à ce mélange entre genre et formation instrumentale tout comme à cette ambiguïté des terminologies. De plus, de nombreuses partitions destinées aux circonstances n'ont pas survécu. Il existe peu d'éditions datant de cette époque. La publication coûteuse du répertoire de la *Harmoniemusik* ne représentait pas un marché rentable (à l'exception des arrangements d'opéras). Les archives de la noblesse (Habsbourg, Schwarzenberg, Esterhazy, Liechtenstein ou Lobkowitz) sont souvent éparpillées et incomplètes. Les catalogues (catalogue de la musique des Habsburg par Joseph Traeg en

[5] Johann Ferdinand Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile Nachdruck der Ausgabe 1796, Wien, sous la dir. de Otto Biba, Emil Katzbichler, Munich-Salzbourg, 1976, p. 98-9.

1799, Breitkopf & Härtel, Artaria, Diabelli ou *Katalog der Musiksammlung auf der königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin* par Georg Thouret en 1895) génèrent aussi la confusion en attribuant faussement des partitions à des compositeurs, les classifiant de façon incorrecte ou en apposant un autre titre au morceau original. La connaissance de la *Harmoniemusik* ne cesse toutefois de s'affiner au cours des années. Les dictionnaires de référence dans le domaine musicologique que sont le *New Grove* ou la *MGG*, les congrès et les nombreux travaux réalisés sur ce sujet témoignent de la richesse de ce champ d'investigation qu'est la *Harmoniemusik*.

L'ensemble à vent connu plus tard en Autriche sous le terme de *Harmoniemusik* est né à la fin du XVIIe siècle, en France, durant le règne de Louis XIV. La création des « Grands Hautbois » désigne un orchestre de hautbois dont le nombre est variable. Elle constitue toutefois un modèle pour les Cours allemandes. On retrouve cet effectif à Stuttgart en 1680, Weissenfels en 1695 ou encore Dresde en 1697.

La date exacte où le basson (du latin *bassus*) amplifie l'orchestre de hautbois n'est pas établie avec précision. Toutefois, en 1713, le théoricien Johann Mattheson décrit son rôle de basse fondamentale et d'accompagnement[6]. Des années 1680 à 1730, l'ensemble à vent se compose alors de hautbois et de bassons dont le nombre diffère suivant les Cours et les occasions. Cette formation s'enrichit du cor au début des années 1700. Celui-ci ne prend normalement pas part aux concerts intérieurs se destinant aux parades militaires et à la chasse. De plus, son timbre s'harmonise difficilement avec l'ensemble. Les Cours de Bohème affectionnent cependant le cor et combinent cet instrument avec les hautbois et les bassons pour former à partir des années 1720 un sextuor. Le titre « Groupe de hautbois » est conservé dans de nombreuses Cours en référence à la voix principale. Mais en parallèle apparaît le terme *Harmoniemusik* comme par exemple en 1745, à la Cour de Mayence où Johann von Kronberg possède un ensemble à vent composé de flûtes, hautbois, clarinettes, bassons et cors. Plusieurs autres villes allemandes dont Dresde, Halle ou Berlin emploient désormais plus volontiers ce titre de *Harmoniemusik* pour désigner une formation instrumentale homogène combinant uniquement des vents.

La musique pour vents a toujours occupé une place prépondérante en Europe centrale et dans la ville de Graz. Vienne reste en marge et les débuts de cette musique se retrouvent avec Ferdinand III (1637-1657). Toutefois, c'est son successeur Leopold I (1658-1705) qui la

[6] Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchester*, Hamburg, 1713, p. 269, cité dans Whitwell, David, *The Baroque Wind Band and Wind Ensemble*, vol. 3, Winds, Northridge, Californie, 1983, p. 6.

développe. Combinant les influences françaises et italiennes, il crée un groupe de hautbois constitué de cinq hautbois et quatre bassons pour animer les célébrations, cérémonies, ballets et musique de danses à la Cour. L'idée d'un ensemble à vent lié aux circonstances se forme alors et elle sera le fondement de ce répertoire tout au long du XVIIIe siècle. Le groupe de hautbois compte par la suite, huit hautbois et sept bassons en 1725 sous le règne de Karl IV (1711-1740). Le cor intègre l'effectif mais non de façon permanente. En 1741, la *Harmoniemusik* naissante comporte trois hautbois, quatre bassons, six trompettes, un cornet et six trombones. Son rôle demeure inchangé depuis sa fondation au début du siècle. Marie-Thérèse ne porte pas un intérêt particulier pour cette musique favorisant l'orchestre et il faut attendre les années 1760 pour voir se développer ce genre à Vienne. La visite de Franz I à la Cour du prince Carl von Wallerstein en 1764 influence le développement de la musique pour vents à Vienne. L'empereur, les ayant entendus, s'enthousiasme pour le cor et la clarinette lors des repas (*Tafelmusik*). Il rapporte avec lui l'idée d'amplifier son ensemble avec ces deux instruments. Il souhaite, de plus, étendre sa fonction aux divertissements notamment pour accompagner les banquets. C'est ainsi que son rôle se diversifie et ne se limite plus à un usage militaire. Dans ces mêmes années, les concerts donnés l'été dans les jardins (*Freiluftmusik*) favorisent la création de *Harmoniemusik*. En effet, il n'est pas aisé de transporter un clavier à l'extérieur. La partie des basses est alors assurée par un basson ce qui contribue à l'homogénéité et la balance du groupe.

Les Cours de l'empire autrichien possèdent déjà un sextuor ou un octuor et organisent des concerts dans leurs palais durant les mois d'hiver et d'été. Ces ensembles instrumentaux sont reçus avec enthousiasme dans les années 1770. Ils influencent par ailleurs les priorités et les goûts artistiques de la Cour des Hasbourgs. Les réformes entreprises par Joseph II et la création de l'orchestre du Burgtheater favorisent cette expansion. L'empereur prendra huit musiciens de cet orchestre pour former, le 1er avril 1782, son propre octuor à vent.

La *Harmoniemusik* prend aussi racine dans un genre c'est à dire dans le concerto baroque notamment le *concerto da camera*. Les œuvres nommées *sonata*, *sinfonia* et *concerto* désignent après 1700 une pièce purement instrumentale sans apparente distinction dans la structure. Le choix du titre n'affecte en rien le nombre de musiciens. Il apparaît par la suite une première distinction avec la constitution d'un groupe de cinq à six musiciens détachés de l'orchestre dont le but est de contraster avec le corps sonore. Les concertos des pays germaniques emploient régulièrement un ensemble à vent comme formation indépendante. Certains mouvements, notamment lents, tirent profit de cette instrumentation, ce qui a pour

effet d'accoutumer les compositeurs et le public. Le groupe des vents finit par se séparer totalement de l'orchestre pour fonder un répertoire spécifique. Cette union entre le sextuor issu des « Grands Hautbois » et cette musique jouée par le corps des vents se retrouvent dans les années 1750 à Vienne avec comme figure Johann Christoph Wagenseil (1715-1777). Son *Divertimento in F* traduit ces changements dans le rapport des viennois avec la musique pour vents. L'ensemble se compose de deux hautbois, deux cors anglais, deux cors et deux bassons. Cette partition se place dans la continuité de la suite baroque de par la forme, les mouvements lents avec rythmes pointés, les ornementations et les tempos de danses. Toutefois, elle emploie une nouvelle terminologie (*divertimento*,) et le premier mouvement s'élabore autour de la forme sonate. Sa *Partita in C* reprend à son compte l'effectif mais l'œuvre se rapproche plus d'une *Sinfonia* de par sa structure et l'alternance des quatre mouvements (vif, lent, menuet, vif). Des compositeurs comme Wagenseil, Myslivecek ou Haydn unifient ainsi la pratique baroque mais la terminologie, la forme et l'instrumentation se dirigent vers la pensée classique.

L'abandon de la basse continue et l'émergence d'une nouvelle conception de l'orchestre constituent aussi deux facteurs importants dans l'essor de la musique pour vents. Dans les années 1750, les cordes demeurent majoritaires et les vents soutiennent l'harmonie. Il faut dire que les modulations et marches dans la forme sonate limitent dans un premier temps l'utilisation des cuivres comme le cor naturel et des instruments transpositeurs, dont la clarinette. De même, les limites techniques des vents restreignent leur utilisation. Le choix des instruments dans l'orchestre dépend en grande partie de ces facteurs. Le plus souvent l'orchestre comprend une ou deux flûtes, une paire de hautbois et un ou deux bassons. Les améliorations techniques apportées par la suite favorisent la facilité du jeu et l'homogénéité du timbre. Les vents, souvent par paires, se voient confier des sections de plus en plus élaborées. Toutefois, les compositeurs n'ont pas encore acquis une expérience solide pour résoudre ces problèmes. Ils écrivent peu de voix solistes et les vents soutiennent en général les cordes. Il faut attendre les années 1770 pour que ces instruments intègrent de façon définitive l'orchestre. Cela est aussi en relation directe avec l'émancipation de la musique instrumentale et le développement de la symphonie. A titre d'exemple, les premières symphonies de Haydn pour la famille Esterházy comme les n° 6 à 8 (*Matin*, *Midi* et *Soir*) incorporent déjà les flûtes, hautbois, cors, et bassons sans pour autant réellement les individualiser. A partir de 1775, l'instrumentation s'enrichit. Les vents comme dans symphonie n° 73 *La Chasse* (1781) ou la symphonie Nr. 100 *Militaire* (1794) s'emploient pour évoquer des lieux ou des circonstances.

Mozart a toujours affectionné l'ensemble à vent. Dans ses premières œuvres comme le KV. 186 (159b) ou le KV. 166 (159d), il recourt à une paire de hautbois, de cors anglais, de cors, de bassons et à l'ajout de clarinettes. Ses opéras comme *Die Entführung aus dem Serail* (1782), *Don Giovanni* (1787) ou *Die Zauberflöte* (1791) et ses concertos viennois à partir de 1782 accordent de même aux instruments à vent un rôle expressif relativement nouveau. Cette même évolution dans l'utilisation de la *Harmoniemusik* se perçoit chez la plupart des compositeurs à Vienne comme Salieri, Wranitzky et Krommer.

Il est indéniable que la création des *Harmoniemusik* résulte de la migration d'un effectif et d'un répertoire entre la France avec les « Grands Hautbois » de Louis XIV et l'Italie avec les concertos *da camera*. La pensée musicale française influence dans un premier temps les Cours germaniques au début du XVIIIe siècle. Celles-ci adaptent ensuite l'effectif selon leurs esthétiques et leurs besoins. L'ajout du cor à la formation de hautbois et bassons dans les années 1720 forme alors un sextuor alimenté par un répertoire de circonstances. Les mouvements dédiés uniquement aux vents dans les concertos fixent le genre ; il se forme des œuvres instrumentales à effectif réduit et indépendant de l'orchestre. Un autre facteur de ce développement est l'abandon de la basse continue. La part donnée aux instruments à vent dans l'orchestre classique permet aux compositeurs et au public de se familiariser avec leurs possibilités techniques et leur timbre.

La musique pour vents dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle se concentre sur trois villes : Vienne, Prague et Budapest. Elle regroupe principalement trois désignations : *Harmoniemusik*, *Bläserkammermusik* et harmonie.

La *Harmoniemusik* nommée parfois *Harmonie Musik* désigne en premier lieu un effectif instrumental. Le terme est certainement le plus répandu mais aussi le plus général et sujet à confusion. Au début du XIXe siècle, il est possible de trouver en parallèle le mot *Bläserensemble* qui désigne alors un groupe instrumental uniquement composé de vents. La *Harmoniemusik* s'associe à une période comprise entre 1750 et 1835 c'est à dire du développement des ensembles à vent à Vienne jusqu'à la cessation des activités de la *kaiserlische königlische Harmonie*, représentante indéniable de cette formation.

La *Harmoniemusik* comprend six instruments en 1760 puis huit à partir des années 1780 : une paire de hautbois, de clarinettes, de cors et de bassons. La flûte n'intégrera pas cette cellule sauf dans de rares occasions en raison de son timbre aigu et pénétrant. Elle ne s'accorde pas avec l'homogénéité de l'ensemble. Toutes les combinaisons allant du trio, quintette, sextuor, octuor à un orchestre comprenant 12 instruments (pour vents seuls ou avec cordes) sont

néanmoins possibles. La flûte, le cor anglais, des cuivres (trompette ou trombone) ou des cordes (violon, contrebasse) peuvent renforcer l'instrumentation (indiquée *ad libitum* sur la partition) car celle-ci dépend de la circonstance, de la commande ou de l'effectif imposé au compositeur. Le terme *Harmoniemusik* n'indique pas avec précision le nombre de musiciens et les instruments représentés. Elle peut être à la fois un sextuor pour vents seuls ou un ensemble de douze instruments composé de vents et de cordes.

Dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle est nommé *Harmoniemusik* un ensemble où les vents sont majoritaires et leur rôle prépondérant. La diversité de l'instrumentation est un facteur clé dans l'étude des partitions pour ensembles à vent. Elle résulte du goût individuel d'un noble, des habitudes musicales d'une Cour et des obligations imposées aux musiciens. Dans certains cas, le compositeur affiche ses préférences pour le timbre d'un instrument (Mozart et le cor de basset ou Triebensee et le hautbois).

Cependant, la question de l'instrumentation des œuvres demeure sujette à controverse. A titre d'exemple, les premiers *divertimenti* de Haydn pour la Cour du comte Morzin ont longtemps été attribués à un sextuor constitué de deux clarinettes, deux bassons et deux cors. L'utilisation de la clarinette dans les années 1760 en Europe centrale semble toutefois dépassée. A cela s'ajoutent le choix des tonalités, la structure des mouvements et l'instrumentation mettant en valeur le cor. Cette région formait d'excellents musiciens. Il semble plus logique d'avancer que ces *divertimenti* se destinent à un sextuor comprenant une paire de hautbois, de bassons et de cors.

Cette combinaison est la plus commune à cette époque et se retrouve dans les partitions de compositeurs contemporains comme Giuseppe Bonno, Anton Laube ou Franz Aspelmayr. La flexibilité de l'instrumentation se retrouve aussi dans les œuvres de Georg Druschetzky (1745-1819) comme dans ses six partitas et ses variations pour *Harmoniemusik* de 1783-1784 à Vienne. A la fois musicien et compositeur, il dirige à partir de 1791 l'ensemble à vent du comte hongrois Joseph Batthyány. De cette époque date un recueil de 42 arrangements d'opéras pour six voix. En 1813, il prend en charge la *Harmoniemusik* pour huit instruments de l'archiduc d'Autriche, Joseph Anton de Habsburg (un des fils de Leopold II). Ainsi, la musique pour ensembles à vent représente une partie non négligeable de sa production (environ 300 partitions). Ce répertoire se compose de quelques pièces originales et de nombreux arrangements pour deux hautbois, deux clarinettes, deux cors et deux bassons. Certaines de ses *partitas* combinent l'octuor à vent avec des trombones, des instruments d'enfants ou divisent l'ensemble en deux harmonies (*Partita in B-Dur* pour le comte Grassalkovich). La *Parthia auf bauern Instrumenten* datant des années 1790 est certainement

l'une des pièces les plus singulières. Jouée vraisemblablement à Pest pour la Cour de Batthyány, elle associe un octuor à vent avec un violon (all. *Fiedel*), des *Trombi a tiroli* (cors des alpes), une trompette marine (instrument monocorde), une cornemuse, une vielle à roue, des cymbales, un *klachter* (xylophone) et des tambours. Druschetzky dote chaque instrument d'un caractère distinct et réalise une prouesse d'instrumentation. Il est certain que cette *partita* reste un exemple à part mais elle démontre que la musique de circonstance pour ensembles à vent compte des instrumentations riches et variées.

Joseph Myslivecek (1737-1781) est l'un des premiers à écrire pour un octuor (une paire de hautbois, clarinettes, bassons et cors) dans les années 1770 esquissant les contours de la *Harmoniemusik* « classique ». Il écrit sa musique pour huit voix distinctes et non un double quatuor séparant le hautbois et la clarinette. Il est toutefois à noter que le basson double souvent une autre partie ou joue des figures d'accompagnement. Néanmoins, Joseph Myslivecek tire profit du timbre de chacun instrument de l'ensemble. Dans son deuxième octuor en *Mib* majeur, le registre de chalumeau de la clarinette est mis en valeur par des figures mélodiques et le cor se voit confier des passages solistes virtuoses.

La *Harmoniemusik* demeure toutefois encore peu répandue à Vienne avant les années 1780. Charles Burney décrit, par exemple, un octuor à vent accompagnant les repas d'une auberge lors de son séjour, le 9 septembre 1772[7]. Les archives des années 1770 du comte Schwarzenberg rassemblent des partitions destinées à une petite formation instrumentale. L'annonce d'un concert donné le 12 mars 1780[8] par la *Tonkünstler Societät* reste un témoignage isolé. Le comte Carl de Palm met à disposition un quintette à vent (deux clarinettes, un cor et un basson) qui interprètera en quatrième partie un concerto de Joseph Starzer. L'année 1782 constitue un point marquant dans le développement des *Harmoniemusik*. La création de la *kaiserlische königlische Harmonie Musik* au début de l'année est déjà un facteur majeur. Il est possible d'avancer que, à partir de cette date, plusieurs nobles ont amplifié et diversifié le rôle d'un groupe instrumental existant ou ont tout simplement formé un sextuor ou un octuor dans le but d'accompagner la vie de la Cour. Il s'en suit un phénomène de mode qui durera jusqu'aux premières guerres contre Napoléon. Mozart indique cette vitalité de cette musique pour vents dans sa lettre du 23 janvier 1782 :

> « la première est le jeune prince Liechtenstein (mais il ne veut pas encore s'engager) ; il veut constituer un ensemble de musique d'harmonie pour lequel je devrai composer des pièces – cela

[7] Charles Burney, *Voyage Musical Dans l'Europe Des Lumières,* trad. par Michel Noiray, coll. Harmoniques, Flammarion, Paris, 1992, p. 306-64.

[8] Carl Ferdinand Pohl, Denkschrift aus Anlass des Hundertjährigen bestehens der Tonkünstler Societät, Carl Gerold's Sohn, Vienne, 1871.

ne rapporterait pas beaucoup – mais ce serait au moins quelque chose de sûr – et je ne signerais *d'accord* qu'à vie. » [9]

Mozart ne semble pas surpris que, dans ce contexte, le prince Liechtenstein souhaiter fonder une musique d'harmonie. Cette courte citation montre de même qu'un compositeur pour *Harmoniemusik* perçoit peu mais cela constitue un revenu sûr. Ce projet n'aboutira pas mais Mozart emploiera ce même effectif quelques mois plus tard dans son opéra *Die Entführung aus dem Serail* ou dans les KV. 361 (370a), KV. 375, KV. 388 (384a). La composition de la *Gran Partita* (KV. 361) s'inscrit d'ailleurs dans le cadre de la promotion viennoise des instruments à vent. Elle fera l'objet d'un examen plus approfondi dans le troisième chapitre. Mozart profite de ce goût nouveau pour l'harmonie et de son essor pour séduire l'aristocratie et le public de cette ville. Cette partition révèle à la fois l'engouement pour la *Harmoniemusik* en général mais aussi les problèmes que soulève ce genre comme les orginies, son but, sa forme ou son instrumentation. Cet essor des sextuors, octuors ou d'autres groupes instrumentaux se confirme ensuite dans les archives de la noblesse qui financent un ensemble à vent et commandent des partitions, notamment des arrangements d'opéras. Les annonces de concerts ou d'académies dans divers lieux de la ville et les témoignages se font de plus en plus abondants. Les *Harmoniemusik* connaissent une période de pleine activité des années 1780 à 1800.

Cette formation est en second lieu étroitement liée à un répertoire. Dans les années 1750, de nombreuses oeuvres pour *Harmoniemusik* se nomment *Sinfonia*, *Ouverture* ou *Sonata*. Des titres s'emploient en référence à un mouvement comme *Allegro, Andante, Rondo, Variations* ou issus de la musique militaire comme des marches. Le répertoire le plus conséquent pour cette formation se trouve à partir de 1760 jusqu'aux guerres napoléoniennes Il comprend des partitions originales (*divertimento,* sérénade, *partita*, *notturno*, *cassatio*) liées aux circonstances et des arrangements d'opéras. La création des ensembles à vent à Vienne et dans tout l'empire autrichien est d'ailleurs une conséquence de ce goût très prononcé pour l'opéra. Ces effectifs rappelaient les airs à la mode ou jouaient les transcriptions d'œuvres entières dans les demeures de la noblesse principalement mais aussi dans divers lieux de la ville notamment les jardins *Augarten* et *Prater* devenus publics par décret de Joseph II. Au XIXe siècle, les transcriptions ou arrangements d'opéras deviennent le répertoire le plus abondant pour cette formation. Les compositeurs poussent les limites de l'ensemble à vent

[9] Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* 1782-1785, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1962, trad. par G. Geffray, *Correspondances de Mozart 1782-1785*, Flammarion, Paris, 1991, p. 35.

pour imiter la virtuosité du *bel canto*. De même, le terme de quintette ou octuor à vent tend à remplacer celui de *Harmoniemusik* notamment dans la musique de chambre.

La *Harmoniemusik* existe déjà dans divers pays européens (France, Italie, Angleterre) mais elle occupe une place secondaire à Vienne au début des années 1760. Des nobles comme les princes Lichtenstein et Esterhazy possèdent toutefois un sextuor ou un octuor dont la fonction est militaire (*Feldmusik*) ou liée au divertissement (*Tafelmusik, Unterhaltungsmusik*). Le comte Ferdinand Maxilian von Morzin fonde aussi un sextuor à vent pour accompagner les dîners et les concerts en début de soirée (*Serenade Musik*). Cet ensemble peut s'élargir à 12 ou 16 membres suivant l'occasion. Joseph Haydn alimente ce répertoire entre 1759 et 1762. La *Tafelmusik* pour un sextuor à vent (une paire de hautbois, bassons et cors) se retrouve aussi à la Cour de Salzbourg ou celle de l'évêque Crosswardein à Bratislava. Le prince Schwarzenberg est un pionnier dans ce domaine, introduisant à partir de 1770 l'idée d'un octuor à vent indépendant pour agrémenter la vie artistique de la Cour. Celle-si se compose de deux hautbois, deux cors anglais, deux cors et deux bassons. Les réformes politiques, économiques et culturelles entreprises par l'empereur Joseph II favorisent de plus le développement des ensembles à vent. C'est ainsi que la fondation de la *königlische kaiserliche Harmonie*, le 1er avril 1782, contribue à la reconnaissance officielle de cette formation et à la création d'une institution. Il s'ensuit un phénomène de mode à la fois à Vienne et dans tout l'empire.

La capitale autrichienne compte de nombreux aristocrates et riches bourgeois qui financent une *Musik Kapelle,* un orchestre ou une formation instrumentale. Vienne accueille aussi en son sein d'excellents luthiers, compositeurs, musiciens et virtuoses en mesure d'assurer la pérennité de cette musique. Elle abrite de plus des instruments encore peu connus comme la clarinette, le cor de basset, les instrumentes « turques » ou le contrebasson. Les frères Stadler sont des pionniers dans ce domaine. Les concerts donnés au début des années 1780 sont sans aucun doute un facteur du développement de la *Harmoniemusik.*

Vienne possède des manufactures instrumentales locales ce qui facilite la transition entre l'amélioration d'un instrument et ses répercussions directes dans les partitions. Les progrès réalisés dans la facture et la technique des vents favorisent cette expansion. Le System Böhm et le système viennois finiront par différencier deux modes de jeu différent. La clarinette compte six clés au début du XIXe siècle et l'invention du piston influence considérablement la fabrication des cors, trompettes et trombones.[10] Si le timbre d'un orchestre symphonique se

[10] AmZ : « die neue Erfindung », 3 mai 1815, Breitkopf & Härtel, Leipzig, p. 310.

veut plus « international », la *Harmoniemusik* possède un caractère sonore propre à un pays, une région, voire à une ville comme Vienne.

La programmation de concerts et d'académies dans les années 1770 à 1800 participe également à l'émancipation de la musique pour vents. Palais de la noblesse et *Hausmusik* emploient la *Harmoniemusik* dans son rôle traditionnel tout en développant en parallèle un répertoire de chambre avec vents. Les trios, quintettes, septuors ou octuors comme l'opus 20 de Beethoven ou l'octuor D. 803 de Schubert héritent certes de cette pratique du divertissement mais la forme et l'instrumentation employées dépassent le cadre de la musique « légère ». En revanche, contrairement au piano ou aux cordes, les instruments à vent demeurent, au XVIIIe siècle, l'apanage de musiciens professionnels. Cela restreint dans un premier temps leur emploi par des amateurs dans les académies privées ou dans les concerts de dilettantes alors en pleine expansion.

Au début du XIXe siècle, la question de la terminologie et des effectifs se clarifie. La *Harmoniemusik* s'amplifie alors de deux contrebassons, trompettes et trombones. Il apparaît un répertoire destiné aux concerts publics à l'extérieur tandis que trios, quintettes pour ou avec vents, de forme sonate, pour des concerts le plus souvent privés et d'intérieur, s'apparentent volontiers à la musique de chambre. Quelques compositeurs comme Krommer, Trienbensee et Sendlak continuent d'écrire des partitions originales pour *Harmoniemusik*. La publication d'œuvres au début du siècle a de même contribué à la diffusion de ce genre. La *Harmoniemusik* se tourne vers les amateurs et cherche une reconnaissance par la vente de partitions. Le 16 novembre 1803, le *Wiener Zeitung* publie :

> « Annonce de souscription des meilleurs et nouveaux opéras et ballets tout comme des *Parthies* originales, écrits pour huit voix, de Joseph Triebensee, Maître de Chapelle au service de son Altesse sérénissime, prince régnant Aloys von Lichtenstein »

Pour des raisons inconnues, seulement deux recueils sur les six annoncés ont été livrés. Le premier ouvrage complet (1803-1804) porte le titre de *Harmonien Sammlung* et le deuxième (1808-1813) se nomme *Miscellanées de Musique*.

La différence entre les deux recueils met en valeur les changements du répertoire au début du XIXe siècle. La *Harmonien Sammlung* rassemble deux partitas originales et de nombreux arrangements d'opéras tandis que le *Miscellanées de Musique* comporte des transcriptions de symphonies et de la musique de chambre comme compositions originales. Si ces pièces instrumentales imprègnent la vie musicale de Vienne entre 1770 et 1800, cet usage décroît par exemple pour des raisons économiques lors des guerres contre Napoléon. De nombreuses Cours doivent réduire ou interrompre leur patronage ce qui affecte la *Harmoniemusik*. De

plus, après 1815 et le Congrès de Vienne, des compositeurs comme Beethoven, Schubert, Mendelsohn, Spohr ou Weber ne portent plus le même intérêt pour la *Harmoniemusik* « classique ». Les différents genres liés aux circonstances s'effacent, des orchestres d'harmonie civile et militaire se forment en parallèle et la *Harmoniemusik* en tant qu'effectif intègre l'orchestre symphonique.

1.1.2 *Harmoniemusik* et *Bläserkammermusik*

Le terme allemand *Bläserkammermusik* (musique de chambre pour vents) se développe à partir des années 1750. Les instruments représentés sont le piccolo, la flûte, le cor anglais, le hautbois, la clarinette, la clarinette basse, le cor de basset, le cor, le basson et le contrebasson. La formation dominante reste un ensemble uniquement composé de vents mais il est possible de trouver en parallèle des effectifs combinant clavier, cordes et vents. Cette prise de conscience du timbre, de l'instrumentation et la création de nouvelles formes musicales influencent la musique de chambre pour vents. Les bois et les cuivres ont un rôle secondaire dans l'orchestre avant 1750. Ils soutiennent l'harmonie, doublent des voix ou renforcent les *forte* dans les *tutti*. L'idéal classique de simplicité et de naturel s'appuie sur la mélodie, l'harmonie et les combinaisons sonores. Les instruments à vent ont désormais un rôle clé dans les concertos et symphonies. De plus, la distribution instrumentale s'organise dans l'orchestre.

La *Bläserkammermusik* se constitue pour l'essentiel de quintettes, sextuors et octuors (une paire de hautbois, clarinettes, cors et bassons). Les duos, trios et quatuors suscitent déjà l'intérêt avant les années 1760. Le quintette à vent est la plus petite formation de la *Harmoniemusik* car on ne désignera pas comme tel un quatuor. Le plus souvent, la voix soliste est confiée au hautbois, deux instruments jouent la partie médium et le basson, la partie grave. Le plus souvent, ce sont les cors, seul cuivre capable de s'intégrer de façon homogène dans l'ensemble, qui assureront la voix intermédiaire. On parlera alors de *Bläserensemble* si l'on se reporte au groupe instrumental et non au répertoire. Le terme *Harmoniemusik* apparaîtra si l'on précise le titre de la partition ou la circonstance. Au quintette s'ajoute le sextuor à partir des années 1760 et cet effectif de deux hautbois, cors et bassons sera le plus prisé.

Le groupe instrumental demeure en général identique à celui de la *Harmoniemusik* dans les années 1780. Quant au répertoire, il tire son origine des parades données dans les rues, des

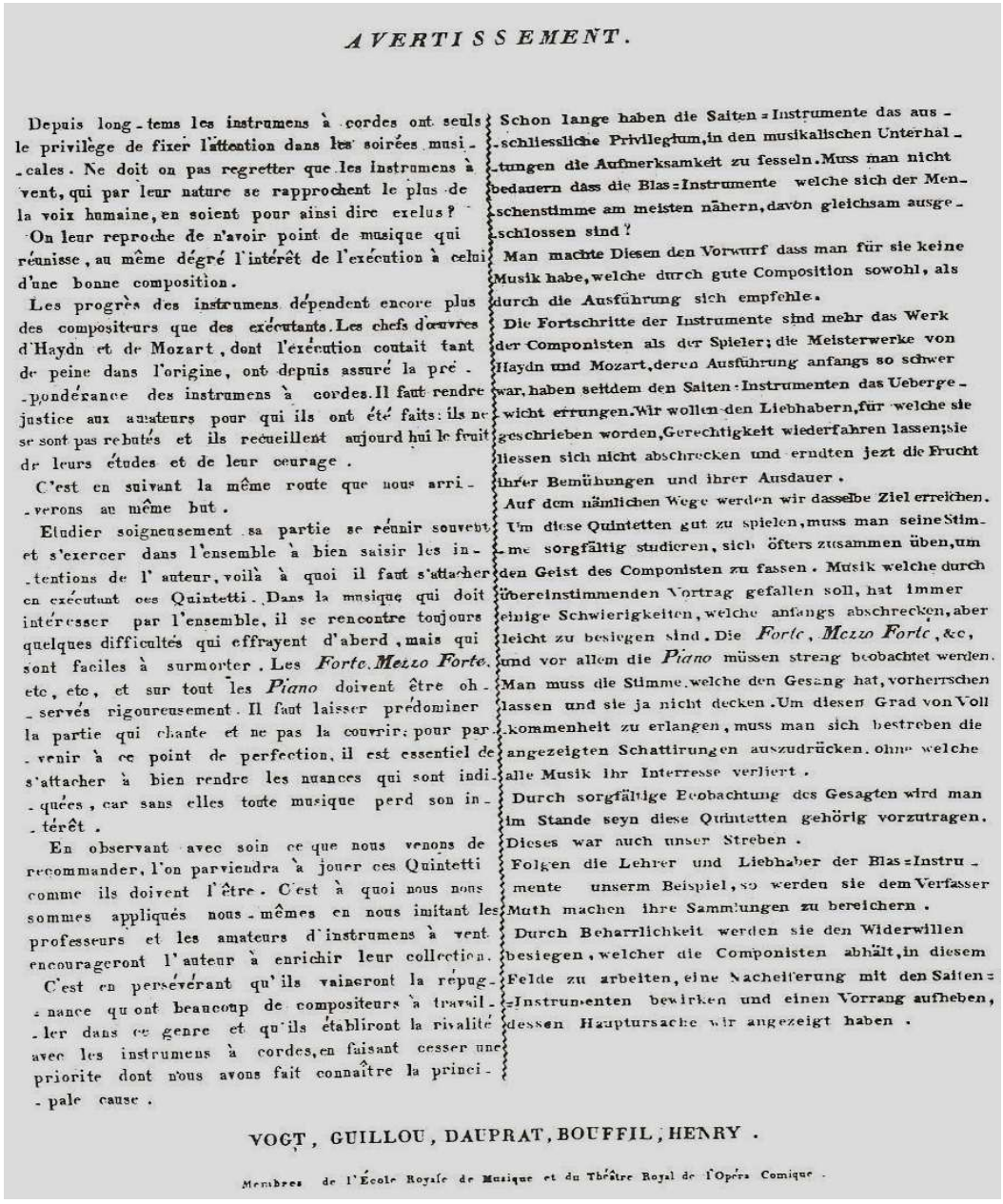
petites pièces jouées sur les places publiques et de la musique militaire. La marche *Regimento de Marshall* (1772?) de Haydn pour une paire de hautbois, cors et bassons est un exemple dans ce domaine. La composition de l'octuor *Armonia per un Tempo della Notte* de Salieri (1794) se rattache elle aussi à la musique de chambre de par sa forme et son instrumentation. L'œuvre se destine à une cérémonie de la franc-maçonnerie.

La fondation de la *k. k. Harmonie Musik* en 1782 se répercute de même sur les autres formations et sur le répertoire interprété. En revanche, il faut attendre cette époque pour palier aux difficultés techniques et de timbres liées à la facture des vents notamment la clarinette et le cor. Les KV. 361 (370a), KV. 375 et KV. 388 (384a) de Mozart dépassent dès lors les limites de la musique de circonstance. Cette tendance se perçoit aussi au début du XIXe siècle dans les quintettes, sextuors, septuors et octuors de Krommer, Triebensee, Sendlak, Beethoven et Schubert. La tradition de la *Harmoniemusik* se prolonge dans une certaine mesure mais la forme et l'instrumentation de ces partitions établissent un nouveau modèle dans la musique de chambre pour vents seuls. Le quintette et l'octuor à vent de forme sonate constituent tout au long du XIXe siècle les deux effectifs représentatif de ce genre.

Le *Bläserquintett* ou quintette à vent est d'ailleurs une spécificité de la musique de chambre pour vents. Les deux *divertimenti* Hob. II : F12 et Hob. II : G18 pour 2 hautbois, 2 cors et basson sont attribués à Haydn mais non authentifiés à ce jour. Cependant, même de la main d'un autre compositeur, ces partitions demeurent de rares exemples avant 1780. Antonio Rosetti (1750 (?) – 30 juin 1792) est l'un des premiers, à la fin du siècle, à composer un quintette sous le nom de *divertimento* pour flûte, cor anglais, hautbois, clarinette et basson. Il se confronte à la difficulté de combiner les sonorités. Giuseppe Cambini écrit quelques années plus tard, vers 1797-1799, trois quintettes concertants pour flûte, hautbois, clarinette, cor et bassons. L'introduction du cor est une nouveauté mais rend difficile la cohésion des timbres. A partir de 1817, Anton Reicha entame une série de quintettes (opus 88, opus 91, opus 99 et opus 100) pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson. Ceux-ci s'adressent avant tout au public parisien.

Ce compositeur tchèque rejoint Vienne de 1802 à 1808. Ami de Beethoven, il approfondit ses connaissances musicales au contact de Salieri, d'Albrechtsberger et de Joseph Haydn. De nombreuses compositions datent de ce séjour. Reicha acquiert ainsi une solide expérience dans le traitement des instruments à vent. En 1808, il décide de retourner en France où il s'affichera comme un compositeur de premier plan dans le domaine instrumental. La tradition de la *Harmoniemusik* imprègne encore ses 24 quintettes car, en plus de l'effectif, le titre *Harmonie-Quintett* se trouve en parallèle. Reicha conçoit une nouvelle forme et une

instrumentation propre à la musique de chambre au début du XIXe siècle. Il s'adresse à tout public confondu c'est à dire amateurs et professionnels.



AVERTISSEMENT.

Depuis long-tems les instrumens à cordes ont seuls le privilège de fixer l'attention dans les soirées musicales. Ne doit on pas regretter que les instrumens à vent, qui par leur nature se rapprochent le plus de la voix humaine, en soient pour ainsi dire exclus?

On leur reproche de n'avoir point de musique qui réunisse, au même dégré l'intérêt de l'exécution à celui d'une bonne composition.

Les progrès des instrumens dépendent encore plus des compositeurs que des exécutants. Les chefs d'œuvres d'Haydn et de Mozart, dont l'exécution coutait tant de peine dans l'origine, ont depuis assuré la prépondérance des instrumens à cordes. Il faut rendre justice aux amateurs pour qui ils ont été faits: ils ne se sont pas rebutés et ils recueillent aujourd hui le fruit de leurs études et de leur courage.

C'est en suivant la même route que nous arriverons au même but.

Etudier soigneusement sa partie se réunir souvent et s'exercer dans l'ensemble à bien saisir les intentions de l'auteur, voilà à quoi il faut s'attacher en exécutant ces Quintetti. Dans la musique qui doit intéresser par l'ensemble, il se rencontre toujours quelques difficultés qui effrayent d'aberd, mais qui sont faciles à surmorter. Les *Forte*, *Mezzo Forte*, etc, etc, et sur tout les *Piano* doivent être observés rigoureusement. Il faut laisser prédominer la partie qui chante et ne pas la couvrir: pour parvenir à ce point de perfection, il est essentiel de s'attacher à bien rendre les nuances qui sont indiquées, car sans elles toute musique perd son intérêt.

En observant avec soin ce que nous venons de recommander, l'on parviendra à jouer ces Quintetti comme ils doivent l'être. C'est à quoi nous nous sommes appliqués nous-mêmes en nous imitant les professeurs et les amateurs d'instrumens à vent encourageront l'auteur à enrichir leur collection.

C'est en persévérant qu'ils vaincront la répugnance qu ont beaucoup de compositeurs à travailler dans ce genre et qu'ils établiront la rivalité avec les instrumens à cordes, en faisant cesser une priorité dont nous avons fait connaître la principale cause.

Schon lange haben die Saiten-Instrumente das ausschliessliche Privilegium, in den musikalischen Unterhaltungen die Aufmerksamkeit zu fesseln. Muss man nicht bedauern dass die Blas-Instrumente welche sich der Menschenstimme am meisten nähern, davon gleichsam ausgeschlossen sind?

Man machte Diesen den Vorwurf dass man für sie keine Musik habe, welche durch gute Composition sowohl, als durch die Ausführung sich empfehle.

Die Fortschritte der Instrumente sind mehr das Werk der Componisten als der Spieler; die Meisterwerke von Haydn und Mozart, deren Ausführung anfangs so schwer war, haben seitdem den Saiten-Instrumenten das Uebergewicht errungen. Wir wollen den Liebhabern, für welche sie geschrieben worden, Gerechtigkeit wiederfahren lassen; sie liessen sich nicht abschrecken und erndten jezt die Frucht ihrer Bemühungen und ihrer Ausdauer.

Auf dem nämlichen Wege werden wir dasselbe Ziel erreichen. Um diese Quintetten gut zu spielen, muss man seine Stime sorgfältig studieren, sich öfters zusammen üben, um den Geist des Componisten zu fassen. Musik welche durch übereinstimmenden Vortrag gefallen soll, hat immer einige Schwierigkeiten, welche anfangs abschrecken, aber leicht zu besiegen sind. Die *Forte*, *Mezzo Forte*, &c, und vor allem die *Piano* müssen streng beobachtet werden. Man muss die Stimme, welche den Gesang hat, vorherrschen lassen und sie ja nicht decken. Um diesen Grad von Vollkommenheit zu erlangen, muss man sich bestreben die angezeigten Schattirungen auszudrücken, ohne welche alle Musik ihr Interesse verliert.

Durch sorgfältige Beobachtung des Gesagten wird man im Stande seyn diese Quintetten gehörig vorzutragen. Dieses war auch unser Streben.

Folgen die Lehrer und Liebhaber der Blas-Instrumente unserm Beispiel, so werden sie dem Verfasser Muth machen ihre Sammlungen zu bereichern.

Durch Beharrlichkeit werden sie den Widerwillen besiegen, welcher die Componisten abhält, in diesem Felde zu arbeiten, eine Nacheiferung mit den Saiten-Instrumenten bewirken und einen Vorrang aufheben, dessen Hauptursache wir angezeigt haben.

VOGT, GUILLOU, DAUPRAT, BOUFFIL, HENRY.

Membres de l'École Royale de Musique et du Théâtre Royal de l'Opéra Comique.

Figure 2
Avertissement des quintettes à vent op. 88/1, 91/1, 99/1
de Anton Reicha Bonn, entre 1817 et 1823

L'avertissement des trois quintettes souligne que les instruments à cordes animent les soirées musicales au détriment des vents. Ces compositions tentent de palier à ce manquement montrant que « les progrès des instruments dépendent encore plus des compositeurs que des exécutants ». Au début du XIXe siècle, un répertoire peu conséquent et une cohésion sonore difficile de l'ensemble restent les problèmes majeurs à surmonter et freinent l'expansion du quintette à vent.

Tout un répertoire pour vents associés au clavier, à la voix, au quatuor à cordes ou des trios et quelques quatuors prospère également au début du siècle. De petites formations se développent après 1780 comprenant des duos le plus souvent hautbois et basson comme lors d'un concert de la *Tonkünstler Societät* le 17 mars 1782. Triebensee y joue du hautbois et Wenzel Kauzner, du basson. Cela peut être également des duos clarinette et basson comme les trois duos de Beethoven (WoO 27) dont la date de composition demeure encore incertaine (1792 ou 1800). Les concerts privés et les académies programment de même des trios pour deux hautbois et un cor anglais et plus rarement des quatuors pour flûte, hautbois/clarinette, cor et basson. A titre d'exemple, la *Tonkünstler Societät* (concert du 23 décembre 1793) inclut un trio pour deux hautbois et cor anglais composé par Johann Went. Le WoO 28 de Beethoven conserve ce même effectif lors de son exécution au Burgtheater le 23 décembre 1797. La fin de ce siècle se caractérise aussi par une recherche plus ou moins aboutie des sonorités. Le sextuor de Kauer, donné lors d'une académie au Burgtheater le 28 mars 1800, se compose de deux clarinettes, un basson, deux trompettes et quatre timbales. Peu de partitions ont une telle instrumentation dans l'histoire de la musique de chambre pour vents. Mozart rejoint la franc-maçonnerie à partir de 1784. De ces années datent des morceaux destinés aux célébrations comme les cinq *divertimenti* pour trois cors de basset (KV. 439b) ou le KV. 411 pour deux clarinettes et trois cors de basset. Mozart affectionne le timbre spécifique du cor de basset d'autant plus qu'il était l'ami de l'excellent instrumentiste Anton Stadler. Ces pièces demeurent cependant des exceptions qui ne trouvent pas d'écho par la suite.

En revanche, le quintette avec piano ou le quintette cordes et vent s'imposent à cette époque. Le KV. 452 de Mozart donné en concert le 30 mars 1784 relève le défi d'associer des vents avec le clavier. En effet, la facture et les limites techniques rendent difficile l'homogénéité sonore d'un petit groupe instrumental. De ce fait, peu de compositeurs combinent encore dans la musique de chambre un clavier ou un quatuor à cordes avec un ou des vents. Le KV. 522 *Ein musikalischer Spaß* (14 juin 1787) constitue une rareté dans la littérature musicale. L'instrumentation comprend les cordes et deux cors avec en fond de plan l'idée d'un sextuor en quatre mouvements, non abouti. Mozart démontre clairement dans cette œuvre que l'écriture pour les vents et la notion des sonorités ne sont pas chose aisée. Ces apparentes fautes volontaires de phrases déséquilibrées, d'harmonie, de cadences, d'instrumentation maladroite, tournent en dérision les nombreux compositeurs qui ne maîtrisent pas, à cette époque, l'art des sons. Son quintette avec clarinette (KV. 581, 29 septembre 1789) tout comme l'opus 16 de Beethoven (1796) demeurent des œuvres également novatrices sur les

plans de la forme, de la conduite des voix et de l'instrumentation. Elles exploitent toutes les possibilités et les combinaisons sonores qu'offre le quintette pour cordes et vent(s).

Ces caractéristiques se retrouvent dans les autres partitions à venir comme le quintette de Gebel pour forte-piano, flûte, clarinette, cor et basson donné le 25 mars 1809 au *Theater in der Leopoldstadt* ou le quintette de Triebensee pour forte-piano, cor anglais, clarinette, cor de basset et basson joué le 13 avril 1813 au *Theater an der Wien*. La tendance est ensuite d'amplifier le quintette notamment avec des cordes pour former des septuors ou des octuors. Le septuor (opus 20) de Beethoven pour violon, alto, violoncelle, contrebasse, clarinette, cor et basson fut composé entre 1799 et 1800 puis publié en 1802 avec une dédicace à l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche. L'œuvre d'une facture classique connaît un succès considérable. Le D 803 de Schubert (1824) pour clarinette, cor, basson, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse s'inscrit de même dans ce contexte. Il fut composé en mars 1824 sur la commande du comte Ferdinand Troyer, un clarinettiste amateur de talent. En six mouvements et durant près d'une heure, c'est la plus longue des œuvres de musique de chambre de Franz Schubert. On peut le rapprocher du Septuor (opus 20) de Beethoven qui servit probablement de modèle au niveau de l'instrumentation (rajout d'un second violon) et de la forme générale (nombre et ordre des mouvements, *tempi*). Cette composition s'inscrit d'ailleurs dans un projet plus vaste, celui de s'ouvrir le chemin de la symphonie : peu après, en 1825, il écrira la symphonie n° 9 en *ut* majeur (D 944). La musique de chambre au début du XIXe siècle s'enrichit de nouveaux instruments et de nouvelles sonorités. Elle se diversifie de même, de genres et d'effectifs comprenant des quintettes à vent, des quintettes vents et cordes ou des septuors-octuors à formations mixtes.

1.1.3 *Harmoniemusik* et harmonie

L'harmonie possède à la fois sa propre tradition musicale et hérite de la *Harmoniemusik* à partir des années 1800. Elle qualifie plus l'effectif que le répertoire. Les termes de *Militärharmoniemusik* (désignant une petite formation) et *Blasorchester* (grande formation à partir des années 1800 pour l'essentiel) apparaissent également en parallèle.

Il semble que les cors, en raison de leur timbre adapté au sextuor constitué de deux hautbois, deux clarinettes et deux bassons, soient à l'origine du terme harmonie au début du XVIIIe siècle. Cette dénomination apparaît en 1726 dans le traité *der Vollkommen Teutsche Soldat* (Leipzig, 1726) de Hannß Friedrich von Fleming. Son succès est immédiat. Des traités

d'instrumentation hors de Vienne comme celui de Valentin Roeser (*Essai d'instruction à l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor*, Paris, 1764) avancent une première définition en présentant l'harmonie comme un ensemble de vents indépendants et réunis en une même formation. Il faut attendre la fin des années 1770 pour que cette musique s'établisse à Vienne. La ville et par extension l'empire autrichien s'approprient alors l'harmonie et l'adaptent à leurs besoins.

Vienne devient par la suite un centre européen de ce genre. Au début des années 1800, l'harmonie possède une instrumentation plus fournie due à la présence des bois, des cuivres, des percussions et dans certaines occasions des cordes. Elle se compose d'une cellule de dix à douze musiciens à laquelle s'ajoutent d'autres voix selon les circonstances.La pratique amateur augmente après le congrès de Vienne et de nombreux musiciens intègrent les harmonies. Celles-ci ne sont pas utilisées pour tous les événements sociaux de la capitale et, dès lors, il se différencie au début du XIXe siècle deux types d'harmonies : l'une civile et l'autre militaire. Cependant, cette séparation est une création moderne qui n'avait pas cours à cette époque. Une même harmonie joue un répertoire mixte.

De nombreuses villes de l'empire autrichien, dont la région de Bohème-Moravie, Salzburg et Graz, accueillent au début du XVIIIe siècle de petites harmonies civiles en coopération avec la musique de la Cour. Le plus souvent, elles se composent d'amateurs, notamment des étudiants. Celles-ci déclinent après 1750 pour connaître un regain d'intérêt et une période prospère après le congrès de Vienne (1815). L'héritage d'une pratique civile demeure et ouvre le concept d'une musique pour tous jouée par des amateurs. L'harmonie civile se forme autour d'une chapelle à vent civile (all. *zivile Blaskapelle*) comprenant en général 10 à 20 membres. Sa création s'inscrit par ailleurs dans le contexte social où les musiciens surtout amateurs se réunissent en association. Cependant, ces formations n'ont pas un répertoire propre. Elles s'adressent à des cérémonies et aux divertissements du public, toutes classes sociales confondues, jouant des arrangements d'opéras, des symphonies, des pièces paramilitaires puis à partir de 1820 des valses. Rare sont les partitions originales. L'effectif tire profit de la *Harmoniemusik* et s'amplifie au fur et à mesure. A ce sujet, Edward Holmes, lors de son séjour à Vienne pendant l'été 1827,[11] décrit de façon sommaire la présence d'harmonies composées de vents jouant à l'extérieur après les représentations théâtrales. Vincent et Mary Novello confirment combien ces effectifs agrémentent parcs et jardins de

[11] Edward Holmes, *The life of Mozart: including his correspondances*, The Folio Soc., Londres, 1994.

Vienne durant l'été 1829. Dans le récit de leur voyage, il est fait mention à deux reprises d'harmonies. L'une est datée du 22 Juillet 1829, au *Volksgarten* :

> « Nous allions vers le *Volksgarten* où devait jouer un ensemble à vent [all. *Blasmusik*]. A notre grande déception, il se composait uniquement de 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons et un contrebasson. Quand nous arrivâmes, ils jouaient également des valses populaires. Je demandais si l'on pouvait jouer quelque chose de Mozart ou Haydn, auquel l'homme répondit : « pas Rossini – quelque chose de Mozart. » Il se retourna vers ses compagnons pour leur faire part de mon souhait mais ils jouèrent la Cavatine en As (transposée en C et à cause de cela, gâchée) et je suis convaincu qu'ils n'avaient pas une seule partition de Mozart sur leur pupitre croyant probablement que nous ne remarquerions rien. Deux pièces de Auber vinrent ensuite « *Stumme von Portici* », qui semble être à la mode ici comme dans tous les lieux d'Allemagne. Cette représentation était à toute égard indigne pour tout musicien attentif. »[12]

Il est intéressant de noter dans cette première citation la place de l'ensemble (l'été dans un jardin public) et l'effectif de sept instruments à vent. Ensuite, la réaction de l'auteur nous renseigne sur les habitudes à cette époque. Il semble être déçu de ne pas avoir entendu un ensemble plus fourni comme cela était le cas dans les années 1820 à Vienne. Cette anecdote montre de même que la valse s'impose comme genre par excellence et les arrangements de compositeurs connus (Mozart, Auber) sont tellement répandus que les musiciens n'ont plus besoin de partitions. Vincent Novello rapporte aussi un concert, le 24 Juillet 1829, au *Stadtpark* :

> « Au milieu de la place se trouve un petit orchestre de dix à douze musiciens - clarinettes et autres instruments – et tout autour des bancs sont placés pour ceux qui préfèrent s'asseoir ou prendre un rafraîchissement. Les musiciens étaient meilleurs que ceux que nous avions entendus auparavant au *Volksgarten* mais les morceaux qu'ils jouaient n'étaient en rien meilleurs, rien que des valses, éternelles, habituelles valses. » [13]

La formation se fait plus précise avec comme voix principale, les clarinettes. Une nouvelle fois, le groupe instrumental joue l'été pour tout public. Ces récits de Novello témoignent de la place de la musique pour vents à Vienne ainsi que des habitudes, du répertoire et de l'instrumentation.

La création plus tardive de petites sociétés musicales, les *Liedertafeln*, consiste en un chœur accompagné par des vents. Elles prennent place dans les auberges, des concerts privés, de dilettantes, publics mais surtout elles identifient la culture d'un salon et exaltent le sentiment national dans la deuxième moitié du XIXe siècle. L'opus 122 de Beethoven « *In allen guten Studen erhüht von Lieb und Wein* » (1822-24) pour solistes, chœur, deux clarinettes, deux cors et deux bassons démontre le rôle de plus en plus diversifié des ensembles à vent. L'opus 13 « *Begräbnisgesang* » pour chœur et instruments à vent (1858) de Brahms se place dans la continuité de cette pratique.

---

[12] Vincent et Mary Novello, *Eine Wallfahrt zu Mozart, Reisetagebücher aus dem Jahre 1829*, sous la dir. de Nerina Medici di Marignagno et Rosemary Hughes, Boosey & Hawes GmbH, Bonn, 1959, p. 124.
[13] *Ibid*., p. 137-8.

L'harmonie militaire hérite d'une pratique déjà fortement établie depuis le début du XVIIIe siècle. L'ouvrage *der Vollkommene Teutsche Soldat* de Hannß Friedrich von Fleming (1726) décrit un orchestre d'infanterie. Il se compose de deux hautbois, deux bassons et deux hautbois vraisemblablement ténor. Il n'est pas fait mention des cuivres comme le cor, la trompette et le trombone qui sont généralement acceptés dans l'harmonie militaire. L'auteur fait aussi un commentaire sur la qualité des timbres. Il critique le bruit tapageur que provoquent la trompette et le hautbois.

Dans la première partie du XVIIIe siècle, le basson et le cor sont des membres permanents de cet effectif. Dès 1720, la clarinette semble rejoindre certaines formations.[14] Dans les années 1760, Johann Ernst Altenburg le confirme de la même manière :

> « Le timbre perçant et pénétrant de cet instrument est particulièrement utile pour la musique militaire de l'infanterie; et il s'entend bien mieux dans la distance que dans la proximité. » [15]

Il faut néanmoins attendre les années 1780 et la publication de *Musikalische Korrespondenz* de Bossler (1792) pour confirmer la présence de la clarinette à Vienne. Cet auteur fait mention de cet instrument au sein d'une harmonie. Dans la deuxième moitié du siècle, le hautbois ténor cède la place au hautbois pour constituer un ensemble de deux hautbois, deux bassons, deux cors, des trompettes et des percussions. Ce développement intervient peu avant celui de la *Harmoniemusik*. De toute évidence, des sextuors et, plus tardivement des octuors, comprenant une paire de hautbois, de clarinettes, de bassons et de cors, jouaient de la musique militaire au début des années 1770. La place du hautbois et de la clarinette devient au cours des années 1790 plus commune mais leur utilisation se restreint à des marches. Haydn emploie par exemple ces deux instruments dans une série de partitions (Hob. VIII : 6, 7 ; Hob. Band 1, 206, 541 ; Hob. Band 3, 315). Même fin 1802, sa *Ungarische National Marsch* recourt à une paire de hautbois, clarinettes, bassons, cors et une trompette.

La principale fonction de l'harmonie militaire est d'accompagner les marches, manœuvres d'un régiment, parades et cérémonies mais elle se trouve aussi dans diverses manifestations civiles (réceptions, dîners et divertissements). C'est le cas de la marche *Ecossaise* de Beethoven (WoO 23) qui fut certainement donnée en concert au Prater vers 1810. Bien que de nature militaire et destinée à un orchestre à vent, le titre *Ecossaise* nous laisse penser que la pièce fut incluse dans un concert ou une académie civile. La partition originale n'existe plus mais un contemporain, Wenzel Krumpholz, fut témoin de son exécution.

---

[14] David Whitwell, *The Baroque Wind Band and Wind Ensemble*, vol. 3, Winds, Northridge, Californie, 1983.

[15] Boje Schmuhl (sous la dir.), *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, XXXII. Wissenschaftliche Arbeitstatung Michaelstein, Konferenzberichte, 20. bis 23 Mai 2004, Wißner, Augsburg, 2006, p. 137, note 8.

Le prestige des harmonies militaires n'a jamais été aussi important que durant le XIXe siècle. Les guerres napoléoniennes développent un sentiment nationaliste qui se traduit par la musique. Le répertoire le plus important se compose de marches connues sous le nom de « marche janissaire » ou « marche turque » car, en plus des vents, elles incluent souvent des percussions issus du régiment.

Beethoven ne semble pas être un compositeur de musique militaire mais comme bon nombre de ses contemporains, il répond à cette demande. La marche militaire *des Grenadiers* (WoO 29) emploie en 1797-1798 un sextuor à vent (2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons). Après 1800, Beethoven amplifie son instrumentation et ouvre la voie des orchestres à vent ou *Blasorchester*. La marche triomphale (WoO 2a) composée pour la tragédie en quatre actes *Tarpeja* de Christoph Kuffner (26 mars 1813 au Burgtheater de Vienne) pouvait être été exécutée soit au début de la huitième scène du second acte, soit à la fin de la pièce. Ecrite pour deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux cors, deux trompettes, des timbales et des cordes, elle n'eut qu'une seule représentation puis disparut du répertoire. La marche de Beethoven est cependant restée populaire et adaptée pour piano vers 1845 par Tobias Haslinger. Les WoO 18 à 24 emploient une instrumentation fournie sur la base d'un orchestre militaire à vent. Le WoO 24 résulte par exemple d'une commande en 1816 du lieutenant commandant Franz Xaver Embel pour le régiment de l'artillerie de Vienne.

Les harmonies militaires se réorganisent à partir de 1806, date de la dissolution du Saint Empire germanique et des avancées des armées françaises. Elles véhiculent toujours le sentiment nationaliste. En 1810, une harmonie comporte environ 12 à 13 membres puis à partir de 1820 environ 25. En plus de ses services liés au régiment ou aux cérémonies, la harmonie militaire prend de plus en plus part à des concerts publics. Cette institution est encore relativement nouvelle dans la capitale au début du siècle. Il existe peu ou pas d'orchestres symphoniques fixes mais bien souvent ils sont issus de l'opéra ou d'un théâtre. En revanche, la harmonie est un ensemble établi qui permet de diffuser la musique à un large public. Ses excellentes capacités techniques favorisent aussi son succès.

A partir des années 1830, c'est l'âge d'or de cette formation. En 1840, elle comprend environ 35 à 40 musiciens. Les éditeurs annoncent dans les journaux des recueils de partitions pour ensembles à vent. Le *Journal für die Harmonie* de Steiner à partir de 1810 contient une préface annonçant un catalogue de pièces militaires pour sextuors et octuors à vent. L'annonce du *Journal militarisches Musik* en 1804 réunit des marches, des pas de manœuvres, des danses et des arrangements pour sextuor et octuor, entre autre de Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi, Cherubini, Dussek, Himmel, Paisiello :

> « Annonce pour les orchestres militaires et pour tous les amis de la Harmonie-Musique. Le contenu consistera en marches, pas de manœuvres, danses et pièces musicales plus imposantes. Chaque cahier comportera plusieurs morceaux pour les hautboïstes, 6, 7 ou 8 voix et, de même, de nombreux [morceaux] pour chœurs janissaires [all. Janistschar] se composant en partie d'Originaux d'excellents compositeurs. » [16]

La musique pour vents se diffuse au début du XIXe siècle, par le moyen de l'harmonie civile ou militaire vers des milieux sociaux divers. Cette tendance s'accélère après 1820.

Les termes de *türkische Musik* et *Feldmusik* sont des variantes de la musique militaire pour vents. L'instrumentation et l'usage (non le répertoire) les différencient. La *türkische Musik* (musique turque) ou aussi *Janitscharenmusik* (musique des Janissaires) évoque ces conflits et victoires de l'empire autrichien contre les ottomans. Ces titres s'emploient en parallèle, surtout lors du sultanat de Mahmud II (1808-1839). On trouve déjà la mention de la *türkische Musik* au XVIe siècle. Si ce genre joue une fonction militaire et cérémonielle dans l'empire ottoman, les Cours européennes accueillant un ensemble à vent s'en divertissement sous forme de parodies ou d'allégories. Les instruments d'origine turque comme le *zurna* (hautbois conique), la *boru* (famille des trompettes), le *davul* (tambour cylindrique) et la *nakkare* (famille des timbales) forment les premiers ensembles à vent de ce genre et se combinent avec des instruments plus conventionnels.

Leur timbre spécifique caractérise aussi l'instrumentation des premières œuvres. En conséquence, le goût pour l'exotisme prend naissance et restera un processus important dans l'histoire de la musique de circonstance à Vienne notamment dans la notion de divertissement. Par exemple, plusieurs représentations prennent place dans les Cours, comme cela est le cas du *Caroussel* donné par le duc Ulrich von Württemberg, le 16 juillet 1617, réunissant plusieurs nobles autour d'une musique turque. Parmi les premières mentions de cette pratique à Vienne figure un concert organisé par Kara Mehmed Ağa au Kärntnertor de la ville en 1665. Vienne reçoit comme présent du sultan toute une chapelle de Janissaires après sa victoire en 1697. Dans la première moitié du XVIIIe siècle, un régiment finance cette musique. Elle conserve son rôle déjà établi, c'est à dire accompagner les marches ou manœuvres lors des guerres.

La musique janissaire accompagne une parade militaire organisée le 31 mai 1741 par Marie Thérèse. Cependant, à partir des années 1770, son rôle se diversifie et se tourne vers les divertissements « militaires » ou des célébrations. Elle comprend des marches, des pas de manœuvres et dans certaines occasions (surtout après 1780) des partitions originales et des arrangements d'opéras. Le groupe instrumental comprend le plus souvent douze ou treize

[16] AmZ : „*Intelligenz Blatt*“, décembre 1804, Breitkopf & Härtel, Leipzig, p. 197.

musiciens. Il se compose de deux cors, deux bassons et deux hautbois, deux clarinettes, une trompette, un triangle, une flûte d'octave et un très gros tambour, un tambour traditionnel et quelques cymbales. La *türkische Musik* se joue à l'extérieur, le soir en été, devant les casernes ou certaines places publiques de la ville. Un corps d'officiers peut également avoir recours à cet ensemble suivant leurs besoins[17]. Friedrich Nicolai décrit en détail cet ensemble à vent en 1781 à Vienne. Il précise seulement le genre « musique militaire » mais son compte rendu de l'instrumentation l'identifie à une *türkische Musik.*

> « Il est encore bon de remarquer dans la musique militaire qu'elle est donnée chaque soir à Vienne devant la garde principale de la Cour avant que l'on ne sonne le couvre feu. Elle se compose de deux bombardes, deux clarinettes, deux cors, une trompette, deux bassons, un habituel et un grand tambour selon le type de partitions jouées. » [18]

Si Friedrich Nicolai donne la composition de l'ensemble, il ne précise malheureusement pas clairement le répertoire. En revanche, son témoignage est une source de première main sur le fonctionnement et de la réception de cette musique. La *türkische Musik* n'est pas seulement un divertissement, elle sait aussi retenir l'attention des musiciens et du public. Certains instruments turcs se retrouvent dans des opéras comme ceux de Gluck tels *Le Cadi dupé* (Burgtheater, 1761) et *La rencontre imprévue* (Schönbrunn, 4 janvier 1764). Une instrumentation similaire symbolise l'exotisme des scènes dans le Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* (Burgtheater, 16 juillet 1782) de Mozart ou la *Marcia turchese* (1795) de Michael Haydn. Ce répertoire pour vents tend ensuite à disparaître à la fin du XVIIIe siècle au profit de la *Feldmusik.* Seuls les instruments rythmiques comme les triangles, tambours et cymbales, perdurent dans la musique orchestrale comme dans la *türkischen Marsch der Ruinen von Athen* (1812) de Beethoven.

La *Feldmusik* tire son origine du corps des trompettes destiné aux manœuvres d'un régiment. C'est une musique d'extérieure, tout au long de l'année contrairement à la *türkische Musik.* Le terme *Feld-Musik* évoque en principe plus le répertoire que l'effectif. Les mots *Banda* et *Harmonie* s'emploient aussi en parallèle à la fin du XVIIIe siècle. Dans les années 1720, l'ensemble à vent dépend de la Cour et se compose pour l'essentiel de percussions et de cuivres. Les cors, les trompettes et les trombones en constituent la cellule. Sa taille varie en fonction de la richesse de la Cour et des occasions.

---

[17] Schönfeld, Johann Ferdinand, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile Nachdruck der Ausgabe 1796, Wien, sous la dir. de Otto Biba, Emil Katzbichler, Munich-Salzbourg, 1976, p. 98-9.
[18] Nicolai, Friedrich, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*, Berlin, 1783, p. 558, cité par Whitwell, David, *The Wind Band and Wind Ensemble of the Classic Period (1750-1800)*, Band 4, Winds, Northridge, Californie, 1984, p. 110.

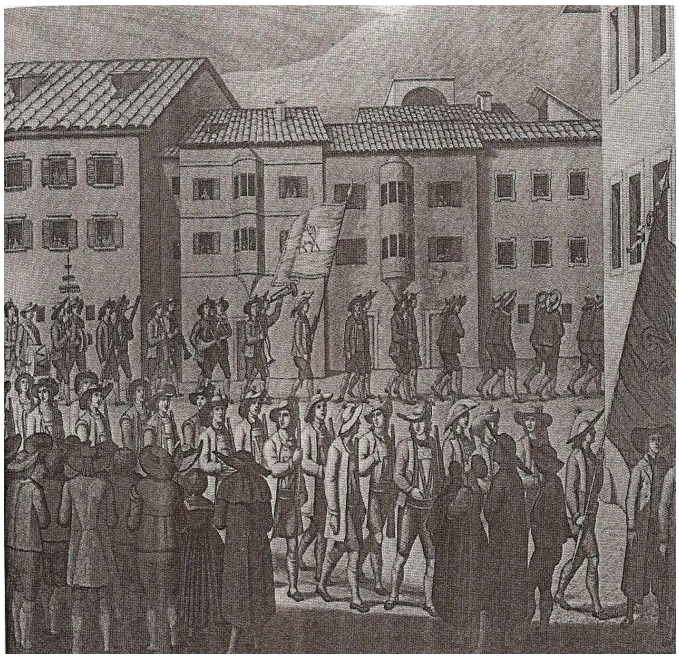


Figure 3
Türkische Banda, procession festive
Brixen, 1801, peint par Joseph Weger (1827)

En 1704, Johann Philipp Krieger publie à Nuremberg une œuvre représentative de ce répertoire c'est à dire six suites sous le titre *Lustige Feld-Music. Auf vier blasende oder andere Instrumenta gerichtet*. Dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, la voix principale change, tout en étant confiée au hautbois accompagné par les autres instruments. Ce fonctionnement s'apparente au *divertimento* générant un mélange des genres. De plus, un concert pour une festivité civile ou les besoins de la Cour peut programmer des œuvres de circonstances et des extraits de parades militaires. Les diverses *Feldparthie* authentifiées de Joseph Haydn (Hob. II: 7, 12, 14, 16 et 20 bis) témoignent de l'union entre des titres de nature différente et de la double fonction d'un ensemble à vent d'origine militaire. La forme et l'instrumentation se fondent également sur le principe de la *partita*. Cette musique se rattache dans les années 1760 à un répertoire et à un effectif instrumental. Si la *türkische Musik* comprend une douzaine de musiciens, la *Feldmusik* peut se réduire de 48 à 6 interprètes. Cette cellule de sextuor ou d'octuor s'enrichit de cuivres et de percussions suivant l'occasion. Une nouvelle ordonnance d'un régiment viennois, le 7 mai 1777, apporte des éclaircissements sur la composition et le fonctionnement de cette formation :

> « Item 8 : du régiment d'infanterie comprenant 48 interprètes pourraient être pris 8 hautboïstes, 4 du bataillon militaire et 4 du bataillon de garnison, une compagnie ne devant pas avoir recours à plus d'un interprète.
> Item 9 : il est interdit aux personnes de l'artillerie d'avoir recours à une bande de hautbois.
> Item 10 : il n'est pas autorisé aux officiers d'accorder une contribution à une bande de hautbois pour leurs divertissements ou même de l'employer pour une prestation volontaire des officiers, les mesures de ces frais sont financées par le fond de dépenses du régiment.
> Item 11 : les bataillons de grenadiers ne peuvent pas former de propre bande et une compagnie de grenadiers ne doit en aucun cas diriger plusieurs interprètes hormis deux tambours et deux fifres imposés et aucun de l'un ou de l'autre ne peut recourir aux clarinettistes. »[19]

Ce témoignage démontre qui peut former un ensemble à vent, comment il est financé et son utilisation dans la vie militaire. La clarinette s'emploie encore peu dans les années 1770 dans la *Harmoniemusik* mais beaucoup plus fréquemment dans la musique des régiments bien que

[19] David Whitwell, *The Wind Band and Wind Ensemble of the Classic Period (1750-1800)*, Band 4, Winds, Northridge, Californie, 1984, p. 106-7.

son usage reste restreint. Dans les années 1780, les ensembles de *Feldmusik* conservent leur rôle militaire. La relève de la garde principale à la Hofburg ou dans des régiments s'accompagne de cette musique. Ce groupe instrumental est aussi connu dans les années 1800 à Vienne pour leurs interventions dans les concerts civils. La *Feldmusik* joue de même un rôle prépondérant lors des conflits contre Napoléon mais ce terme tend à disparaître par la suite au profit de l'harmonie.

Figure 4
„K.K. Österreichisches Militär, Deutsche Musikbanda"
(Ensemble de *Feldmusik* dans les années 1800)

L'harmonie cohabite avec la *Harmoniemusik* au début du XIXe siècle, ce qui a pour conséquence de créer une confusion aussi bien pour les compositeurs, musiciens et éditeurs. La réduction d'une harmonie militaire à un sextuor ou à un octuor à vent rend difficile la séparation entre les deux formations. Certaines Cours utilisent même la *Harmoniemusik* comme harmonie militaire ou conservent la même désignation. Cette double fonction s'amplifie en raison d'un coût financier plus réduit durant les guerres napoléoniennes et son rôle a pour vocation d'exalter le sentiment nationaliste. En effet, les Cours profitent de la diffusion de cette musique dans toutes les sphères sociales. La musique pour vents a pour vocation d'unir la population.

Une autre source de confusion tire son origine dans le service des musiciens. Un même interprète peut jouer dans la *Harmoniemusik* d'une Cour et également intégrer une harmonie militaire. Il joue dès lors un répertoire civil et militaire. Les œuvres s'échangent aussi entre la Cour et le régiment. Il est possible de trouver à cette époque en France des pièces pour ensembles à vent nommées *divertimento militaire*. Les marches peuvent aussi se retrouver dans des partitions pour orchestre. Le deuxième mouvement dans la symphonie n° 100 de Haydn (1794-95) illustre cette association des styles.

Les *Harmoniemusik* ont tendance à se réduire au début des années 1800 en raison du coût économique. Certains compositeurs comme Went, Trienbensee et Sendlak maintiennent toutefois ce répertoire actif. Franz Krommer place ses *divertimenti* sur un plan d'égalité avec le quatuor à cordes. Il fait un premier séjour à Vienne vers 1785 ce qui lui permet d'être en

contact avec la vie musicale prospère de la capitale. Il se familiarise ainsi avec les œuvres écrites pour ensembles à vent. Krommer s'occupe aux alentours de 1790 de l'harmonie militaire du Comte Antal Károlyi. Il quitte ce poste rapidement pour la Cour du Prince Anton Grassalkovics qui possède une *Harmoniemusik*. En 1818, Krommer devient compositeur de la Cour et Maître de la musique de chambre impériale à Vienne. De ces années datent de nombreux trios, sextuors et octuors pour instruments à vent.

Le *Notturno für Harmoniemusik und Janitscharenmusik* de Sphor (1815) et l'*Ouvertüre für Harmoniemusik* de Mendelssohn (opus 24, 1824 et une 2e version en 1838) sont l'aboutissement de la musique pour ensembles à vent. Ces deux partitions se placent dans la continuité de ce genre de par le titre, la forme et l'instrumentation. Cependant, le terme *Harmoniemusik* adopte ici plus le sens de harmonie. De même, le *Notturno in Es « à grande Harmonie* » de H.L.A Mühling (Leipzig, 1823) associe un titre lié aux circonstances et à cette formation. Dans cette composition, l'effectif de la *Harmoniemusik* s'amplifie au profit de la harmonie. La dissolution de la *kaiserlische königlische Harmonie Musik* entre 1835-1837 symbolise le déclin d'intérêt pour l'octuor à vent et les oeuvres de circonstance. Mais la harmonie civile et militaire se développe et devient par la suite la partie la plus active de la musique consacrée aux ensembles à vent. De plus, il est avéré que, dans la deuxième moitié du XIXe siècle, des compositeurs comme Weber, Liszt, Wagner, Brahms et Bruckner utiliseront abondamment cette formation dans leurs opéras, symphonies et poèmes symphoniques.

1.2 Les Genres

Le répertoire pour *Harmoniemusik* regroupe de nombreux genres. Les pièces instrumentales adoptent une structure et une instrumentation variables en fonction des choix du commanditaire, des conditions imposées et des circonstances. Il n'est alors pas rare d'entendre un morceau de trois à huit mouvements joué par une formation allant de cinq à dix instruments. La musique pour ensembles à vent n'est pas soumise aux mêmes restrictions que certains genres établis. Ce répertoire souple et vivant s'adapte aux exigences tant des auditeurs que des compositeurs.

Vouloir définir un genre est une conception moderne qui n'avait pas lieu à l'époque classique. En d'autres termes, la frontière entre musique orchestrale et musique de chambre n'est pas aussi hermétique qu'on le suppose. Le public s'accommode facilement d'une *sinfonia* interprétée par dix instruments. Une partition peut aussi regrouper plusieurs styles associant des influences extérieures diverses. Par exemple, un *divertimento* en cinq mouvements pour huit instruments à vent superpose aisément des airs d'opere serie, des mélodies d'origine populaire avec des thèmes crées pour l'œuvre. La musique de circonstance pour ensembles à vent, dont la *Harmoniemusik* occupe la majeure partie, se développe dès les années 1760 et s'imposera dans la vie sociale viennoise à la fin du siècle. La formation des groupes instrumentaux, notamment des sextuors et octuors, favorise la promotion de ces œuvres. L'installation de nombreux compositeurs dans la capitale autrichienne alimente continuellement ce répertoire.

Dans les années 1790, les différents genres liés aux circonstances occupent une place de choix dans toutes les sphères sociales de la capitale. Ces pièces instrumentales ont l'avantage d'être moins coûteuses, de s'adresser à tout public et d'accompagner les concerts privés, les cérémonies officielles, la musique militaire, les concerts estivaux dans les rues et les jardins ou tout simplement les divertissements des citoyens. Elle offre, de plus, la possibilité à un musicien de se faire connaître et de gagner sa vie. A la fin du XVIIIe siècle, un compositeur de *divertimenti* est gratifié d'une reconnaissance et d'une notoriété égale à un compositeur de symphonies. De même, le répertoire pour vents comprend de nombreux genres : d'une part, des arrangements d'opéras, de ballets ou de symphonies et, d'autre part, des partitions originales comme des *partite*, *notturni*, cassations, *divertimenti* ou sérénades. Ces compositions se placent à une période d'évolution tant de l'esthétique que de la forme et des effectifs instrumentaux. Les catalogues d'éditeurs, les recensions d'œuvres et les témoignages

démontrent la vitalité de cette musique. Elle comprend des centaines de partitions originales et encore plus d'arrangements. À en juger par le nombre d'œuvres conservées encore aujourd'hui, en éditions publiées ou sous forme de manuscrit original, il s'agit d'une musique extrêmement populaire. Le *Handbuch der musikalischen Litteratur* (Leipzig, 1817) d'Anton Maysel inclut des pages pour *Harmoniemusik* publiées jusqu'à la date de 1815. Cet ouvrage contient environ six cents œuvres composées pour, au moins, quarante-cinq instrumentations différentes. D'autres recueils ultérieurs sont composés de plus d'un millier d'entrées. Le répertoire pour *Harmoniemusik* (toutes formations confondues) occuperait dans la production musicale totale à Vienne une part au moins équivalente à 5-10 %.

Comment distinguer ou définir ce qu'est un *divertimento*, une sérénade, une cassation ou une *partita* au XVIIIe siècle ? L'inexactitude de la terminologie chez les compositeurs, copistes et éditeurs est une caractéristique qui rend difficile la différenciation entre les genres. Les titres sont interchangeables : une *sinfonia*, une sonate, un trio ou un sextuor peuvent être tous intitulés *divertimento* ou sérénade suivant les sources. Le titre s'associe plus à sa fonction sociale qu'à sa forme. Par exemple, les premiers *divertimenti* de Haydn pour sextuor se nomment respectivement *Feldparthia*, *Cassation* ou *Divertimento*. La sérénade KV. 361 (370a) de Mozart se désigne aussi par *Gran Partita*.

Ce n'est qu'à partir des années 1800 que la dénomination se précise. Ce genre évolue constamment pour s'adapter aux besoins et nécessités qui lui sont imposés. Les différents œuvres liées aux vents connaissent une époque prospère entre 1770 et 1810 mais peu d'exemples subsistent par la suite. Le répertoire de circonstance pour ensembles à vent influence néanmoins la musique de chambre et la musique orchestrale au XIXe siècle.

Les théoriciens de cette époque se sont évertués à établir des bases plus claires dans ce vaste champ d'investigation en perpétuelle évolution. Johann Mattheson est l'un des premiers à s'être intéressé à la musique pour vents dans les années 1740. La fin du XVIIIe siècle est marquée par l'apparition de dictionnaires musicaux et de traités. Johann Georg Albrechtsberger, Heinrich Christoph Koch, Christian Friedrich Daniel Schubart et Johann Georg Sulzer abordent la musique de circonstance notamment le *divertimento* et la sérénade. Ils constituent des témoignages de premier plan permettant de mieux comprendre ces genres. Le développement des formes et des instrumentations varie de même en fonction des besoins et particularités de la circonstance ou se soumet à des choix établis par le compositeur.

1.2.1 Les arrangements d’opéras, ballets et symphonies

Les arrangements constituent la partie la plus abondante et la plus appréciée du répertoire pour *Harmoniemusik*. Ils ne forment par un genre à part entière car la forme, l’agencement des mouvements, les mélodies, l’harmonie ou la durée des œuvres dépendent de la pièce originale. Certains compositeurs réécrivent toutefois certains passages afin de maintenir la cohésion du morceau.

Ce répertoire, bien plus ample et nécessitant des grands ensembles, se compose d’arrangements d’opéras, de ballets, de symphonies ou d’oratorios. Les opéras principalement italiens prédominent par rapport à d'autres genres même s’il existe quelques transcriptions de pièces lyriques françaises et allemandes. Les partitions de Mozart, Salieri, Cimarosa, Auber ou Martin y Soler ont été éditées dans de nombreuses versions pour *Harmoniemusik*. Il subsiste également des arrangements de partitions instrumentales comme des ballets, symphonies et même des sonates pour clavier. Par exemple, l’oratorio *La Création* (1798) de Haydn a été transcrit pour octuor à vent comme certaines de ses symphonies. Certaines compositions de Beethoven parmi lesquelles les septième et huitième symphonies, le septuor op. 20, la sonate *Pathétique* ou son opéra *Fidelio* sont transcrites pour des ensembles à vent. L’opéra est prédominant dans la vie musicale de la capitale autrichienne. Le *Kärntnertortheater* ou le *Burgtheater* sont deux institutions à Vienne qui proposent chaque soir la représentation d’un nouvel opéra. Le théâtre a d’abord une fonction sociale et nombreux sont les aristocrates à venir pour voir et être vus. Ils louent des loges à l’année pour y recevoir des invités ou y écouter de la musique. Dans ce contexte, seule la virtuosité d’une *prima donna* ou d’un *primo uomo*, généralement un castrat, est susceptible de capter l’attention des auditeurs. Ce goût pour la virtuosité se retrouve dans les pièces pour vents. L’opéra est un genre précieusement gardé et convoité. L’engouement du public viennois est considérable à en juger l’importante production.

Cet enthousiasme était tel qu’il suscita la création des harmonies. Ces formations instrumentales plus réduites jouent dans les parcs et les palais des arrangements d’airs lyriques ou d’opéras à la mode. Elles permettent de passer de la salle de concert à la sphère plus privée ou publique. Cette pratique offre ainsi la possibilité d’entendre des pièces lyriques en dehors du théâtre et prolonge cette musique tout au long de l’année notamment lors des saisons de l'avent et du carême où les théâtres étaient généralement fermés.

Un arrangement peut transcrire des scènes complètes, l'ouverture de l'opéra ou des airs choisis. Le plus souvent, il se constitue de 10 à 20 mouvements pour une durée totale d'une heure. L'instrumentation la plus répandue est le sextuor et l'octuor à vent (une paire de hautbois, clarinettes, cors et bassons). La noblesse commande de nombreux arrangements pour agrémenter ses dîners et ses divertissements et, sur ce point, les témoignages et récits abondent. La production combinée atteint un total de plus de 500 œuvres dans l'Europe centrale. Johann Traeg recense par exemple une liste de plus de 200 œuvres pour harmonie à Vienne pour cinq à neuf voix dans son catalogue en 1799. La Bayerische Staatsbibliothek de Munich établit une collection de 551 œuvres pour harmonie. Enfin, l'examen de la bibliothèque au monastère des Augustins à Brno (République tchèque) soutient la théorie selon laquelle la musique pour *Harmoniemusik* était surtout utilisée pour les divertissements. Trente-trois des 217 ouvrages répertoriés sont des transcriptions de ballets ou d'opéras. Les seuls noms indiqués sont Sedlak, Triebensee et quelques membres étudiant au monastère. Malheureusement, de nombreux musiciens ont omis de signer leurs œuvres ou de signaler la date de leur travail. De nombreuses partitions sont également perdues et tout porte à croire qu'il existe encore de nombreuses compositions à découvrir dans les bibliothèques privées, les archives des villes ou des châteaux de la noblesse.

Les archives de la Cour des Habsbourg répertorient par exemple diverses occasions où la *k. k. Harmonie* joua des arrangements comme le 7 février 1786 lors d'une fête à Schönbrunn. Le concert débuta à 16h00 avec *La Grotta di Trofonio* de Salieri. Le 2 mars 1787, la même formation se produisit lors d'une académie le 2 mars 1787 au *Kärntnertortheater* avec *Una Cosa Rara* de Martin y Soler arrangé par Johann Went. Les arrangements d'opéras se retrouvent dans de nombreuses autres circonstances comme la *Tafelmusik*, les concerts d'après-dîners, les concerts privés et les académies semi-privées. Le comte Zinzendorf relate la part active de ces partitions notamment au palais Schwarzenberg. L'ensemble à vent de la Cour joue plus des arrangements que des pièces originales. Le 29 janvier 1787 avec *La Contadina di Spirito*, le 29 mars, 15 avril et 5 mai 1787 avec *Una Cosa Rara* de Martin y Soler ou enfin le 16 février et 2 mars 1794 avec l'opéra *Litiganti* de Sarti et *Il Matrimonio secreto* de Cimarosa constituent quelques exemples. Les arrangements d'opéras pour *Harmoniemusik* agrémentent la vie musicale de la plupart des Cours à Vienne comme celles de Liechtenstein, Esterhazy, Lobkowitz, Pachta, Clam-Gallas, Grassalkovich, etc. L'un des exemples les plus remarquables montrant la place de cette musique se trouve dans l'opéra *Don Giovanni* (1787) de Mozart. Dans la scène finale « Già la mensa preparata », le héros de l'opéra convie ses amis à son repas aux sons d'un octuor à vent. Les musiciens

présentent un véritable pot-pourri d'airs connus à l'époque, dans lequel Mozart introduit *Una Cosa Rara* de Martin y Soler ou son propre air «Non più andrai» extrait des *Noces de Figaro*. Le compositeur réussit ici un portrait parfaitement réaliste des coutumes de divertissement de la Cour et de la noblesse.

Cette pratique de transcrire les opéras pour sextuor, octuor ou toute autre instrumentation (par exemple pour clavier ou cordes) débute dans les années 1770 en parallèle avec le développement des ensembles à vent. Les musiciens fournissent ainsi un répertoire à ces formations nouvellement composées. Les arrangeurs les plus fréquemment mentionnés en association avec les transcriptions pour harmonie à Vienne sont Johann Went, Josef Triebensee et Wenzel Sedlak. L'une des figures, peut être la moins connue, est Georg Druschetzky. Il transcrit de nombreux opéras, des oratorios de Haydn comme *Die Schöpfung* ou *Die Jahreszeiten*, de la musique de chambre de Beethoven et de nombreuses marches et danses. Contrairement à d'autres arrangeurs pour *Harmoniemusik*, Druschetzky compose également dans de nombreux autres genres dont 2 opéras, 30 œuvres de musique sacrée, 27 symphonies, 8 concertos, 47 quatuors à cordes et diverses pièces pour cordes et vents.

En 1762, il s'enrôle dans le 50e régiment d'infanterie à Eger (Bohême) et y reste jusqu'en 1775. Des lettres datant de ces années et adressées au comte Ferdinand von Kinsky, officier dans le 50e régiment d'infanterie, indiquent que Druschetsky travaille à la composition de partitions pour *Harmoniemusik* en 1773. Une lettre datée du 28 janvier 1774 mentionne le paiement de neuf partitas. Cette correspondance indique également que Druschetzky s'intéresse à l'opéra et des concerts donnés à Linz en 1770[20]. En septembre 1783, Druschetzky adhère à la *Tonkünstler Societät* ce qui suggère qu'il s'installe alors à Vienne. Il rentre de même au service du comte Grassalkovich en tant que *Kapellmeister* et à partir des années 1790, il rejoint la chapelle du prince Batthyány jusqu'à sa dissolution en 1799. En 1798, un catalogue compile les œuvres jouées à la cour de Batthyány. Le genre le plus abondant demeure les transcriptions pour six et huit voix destinées à la *Harmoniemusik*. La page de couverture d'une collection de 42 arias porte l'indication :

> « 42 arias de différents opéras pour 6 voix d'harmonie écrit pour 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons de M. Druschetzky compositeur chez son Eminence et Prince hongrois Joseph Graff Batthyány ».[21]

Cette collection comprend des arrangements d'opéras de Wenzel Müller, Vincenzo Righini et Johann Naumann. Les fonds de la Bibliothèque de Helikon Keszthely en Hongrie contient

---

[20] Susan Nita Barber, *A Performance Edition of the Opera, Kaspar der Fagottist by Wenzel Müller (1767-1835), as Arranged for Harmonie by Georg Druschetsky (1745-1819),* université de New York et Postdam, 1988, p. 33.
[21] *Ibid*., p. 43.

plus de 75 volumes de musique pour ensembles à vent composée ou arrangée par Druschetzky. Les *partitas* et arrangements pour sextuor et octuor constituent l'essentiel de ce répertoire vraisemblablement destiné à la *Harmoniemusik* de Batthyány entre les années 1790 et 1800. La collection de la Bibliothèque nationale Széchényi rassemble aussi 100 volumes dont environ 80 autographes de Druschetzky et 15 copies avec des corrections apportées par la propre main du musicien. Cette collection est très certainement celle du compositeur acquise après sa mort. Ces manuscrits datent des années 1776 à 1817. Georg Druschetzky demeure un musicien complet et un compositeur prolifique qui a su marquer son temps. Ces arrangements de pièces lyriques ou instrumentales pour ensembles à vent représentent une partie non négligeable de ce répertoire.

Johann Went et Joseph Triebensee se distinguent comme deux grands maîtres parmi la volumineuse production pour *Harmoniemusik*. Johann Went est né le 27 juin 1745 près de la petite ville de Louny en Bohême. Le château des comtes Pachta se trouve à quelques kilomètres. Cette famille aristocratique aime la musique et encourage son étude et sa pratique. Went manifeste des dons pour le hautbois et il se perfectionne avec Jan Stastny, membre de l'orchestre du théâtre de Prague. Il fréquente également les compositeurs rattachés au château et intègre le petit orchestre qu'entretient la famille Pachta. Went choisit ensuite d'entrer au service du Prince Joseph Adam de Schwarzenberg en 1771. Le Prince Schwarzenberg est un grand amateur de musique et il demande à Johann Went de fonder un ensemble à vent. Il y jouera du cor anglais et se chargera du répertoire de cet ensemble. C'est alors qu'il commence à transcrire les opéras et les ballets ou écrit de la musique de chambre pour instruments à vent. La formation de Schwarzenberg mène ses activités entre la Bohème et Vienne. En 1777, Went s'engage au côté de Triebensee comme second hautbois dans l'orchestre du *Burgtheater*. Went reste pendant près de 20 ans responsable du répertoire de l'harmonie impériale. Il est l'auteur de 17 *partitas* originales et la première section du catalogue de la *k. k. Harmonie* regroupe 60 transcriptions d'opéras et ballets, la plupart antérieurs à 1801. Bien que le nom du musicien n'apparaisse pas, ces arrangements sont supposés avoir été réalisés par Went. Il compose en parallèle des symphonies, des œuvres de musique de chambre pour vents et des quatuors à cordes. Ses différentes fonctions d'arrangeur et d'instrumentiste en font un des musiciens les mieux payés de la capitale autrichienne.

Joseph Triebensee, musicien brillant qui dirigea la musique d'harmonie du prince Aloïs de Liechtenstein, est né le 21 novembre 1772 à Wittingau en Bohême. Il apprend à jouer du hautbois sous la conduite de son père Georg, premier hautbois solo à la fois au Théâtre National et à l'Harmonie impériale de Vienne. Son père supervisera d'ailleurs cette formation

instrumentale depuis sa création en avril 1782. Quant à ses notions de composition, le jeune Joseph les acquit auprès de Johann Albrechtsberger. Triebensee ne tarde pas à être admis dans différents orchestres de théâtre viennois, en particulier au théâtre *Auf der Wieden*, où il a le privilège de participer à la création de la *Flûte enchantée* sous la direction de Mozart en personne. Au gré d'une carrière très riche, l'artiste collabore, en qualité de soliste, à de nombreux concerts de la *Tonkünstler Societät*. Il y présente ses propres concertos et prend part, en compagnie du compositeur, à l'exécution du quintette op. 16 pour piano et instruments à vent de Beethoven. Quand son père Joseph démissionne de la *k. k. Harmonie Musik*, Joseph prend sa place, tout d'abord comme second hautbois puis passe au premier pupitre. Il rejoint Johann Went au hautbois et cor anglais. En 1789, Triebensee est admis à la Musique d'harmonie du prince Aloïs von Liechtenstein dont il prend la direction générale dès 1794 au titre de *Fürstlicher Kammer- und Theater Kapellmeister*. Il continuera sa collaboration avec l'ensemble à vent du prince Alois jusqu'à sa dissolution en 1809. Il dirigera ensuite l'orchestre du théâtre de Brno et enfin celui de Prague succédant à Carl Maria von Weber en 1816.

La majeure partie des compositions pour harmonie de Triebensee se trouve réunie dans deux recueils monumentaux, que l'auteur propose en souscription dans les années 1803-1812. Le premier, placé sous le titre *Opern und Ballette wie auch Originalparthieen* fait l'objet d'une première annonce dans le Wiener Zeitung à la fin de 1803. Quant au second volume, il est publié dès 1809 en 32 parutions successives. Il porte l'inscription *Miscellanées de musique* et semble avoir été élaboré à l'instigation de l'empereur Franz II / I qui, cette année là, venait de perdre en la personne de Johann Went le plus éminent compositeur de pièces d'harmonie de la Cour. Ces recueils comprennent en tout 310 mouvements dont 272 sont des arrangements et 36 œuvres originales.

Ritter von Seyfried (1776-1841) constitue l'un des rares nobles à écrire ou arranger de la musique pour ses besoins et son plaisir personnel. Ami de Mozart et Beethoven, il se consacre pour l'essentiel à la musique dramatique et demeure un excellent chef d'orchestre. Il dirigera entre autre la première version de l'opéra *Fidelio* en 1805. Ce musicien transcrit certaines de ses œuvres pour octuor à vent. Trois compositions se distinguent dans ce répertoire. L'une amplifie la partition de Beethoven WoO 30 *3 Equales* (1812) de deux parties ténors et basses pour trombones. Le titre apposé *Trauer-Gesang bei Beethoven's Leichenbegängnisse* se rapporte très certainement à l'enterrement du compositeur. L'autre morceau *Libera* est une pièce originale ajoutée au *Requiem* de Mozart pour quatre voix solistes, deux trompettes, deux cors de basset, deux bassons, trois trombones et timbales. Il existe enfin un mouvement

arrangé par Seyfried pour quatre voix solistes et octuor à vent de l'opéra *La Clemenza di Tito*. Une autre figure des arrangements d'opéras pour *Harmoniemusik* au début du XIXe siècle se trouve en la personne de Wenzel Sedlak. Ce compositeur est né le 4 Août 1776 en Bohème et est décédé le 20 novembre 1851 à Vienne, bien que ces dates exactes ne soient pas certaines. Sedlak est un clarinettiste et un compositeur professionnel. Il commence sa carrière musicale à la Cour du prince Auersperg. Sedlak apprend l'art de l'arrangement auprès de Triebensee. Pour des raisons financières, le prince Lichtenstein est contraint de dissoudre son harmonie en 1809. Il décide néanmoins de reprendre les activités musicales en 1812 et confie la direction de son ensemble à vent à Sedlak qui est le deuxième clarinettiste. Il succède ainsi à Triebensee et occupera cette fonction jusqu'en 1830. Ce nouvel ensemble fonctionnera jusqu'au 1er mai 1835 et interprétera un nouveau répertoire, en particulier un nombre important de transcriptions d'opéras arrangées par Sedlak et des partitas de Franz Krommer. Par exemple, l'arrangement de l'opéra *Tancredi* date de cette période, ainsi que d'autres transcriptions d'œuvres de Bellini, Donizetti, Meyerbeer, Weber, Beethoven et Auber. Cet opéra de Rossini a été joué le 6 février 1813 au théâtre vénitien *La Fenice*. Le manuscrit de Sedlak (SM No. 3841) se trouve à la Bibliothèque Nationale autrichienne. Il porte l'indication :

> « Opera Tancredi von Herrn Rossini für 9 Stimige Harmonie mit Begleitung 2 Trompetten eingerichtet von H.W. Sedlak Kapellmeister bey S. Durchlaucht des regierenden Fürsten von und zu Lichtenstein »

Parmi les nombreux manuscrits de Sedlak, qui existent encore dans diverses bibliothèques, plus de 55 sont pour *Harmoniemusik*. Il est fait appel pour ce répertoire à une nouvelle instrumentation plus riche. Le contrebasson ainsi qu'une ou deux trompettes et plus tardivement encore le trombone s'ajoutent à la cellule de l'octuor.

Le public, qui affectionne les arrangements pour *Harmoniemusik*, se familiarise ainsi avec les possibilités et les timbres des vents. La transcription d'opéras devient à ce sujet un marché avec l'édition et la vente de nombreuses partitions, le plus souvent annoncées dans les journaux viennois et par souscription. En conséquence, l'opéra se diffuse hors des théâtres avec comme effet le développement des *Harmoniemusik*. Le public en vient à associer les ensembles à vent aux arrangements d'opéras car les œuvres originales (*partita*, *divertimento*, sérénade) ne sont pas ou peu éditées. La publication permet de plus de réduire les coûts de cette musique instrumentale.

Il faut imaginer que même Mozart a entrepris de transcrire son opéra *Die Entführung aus dem Serail* (1782) pour un octuor. Le 20 juillet 1782, le compositeur écrit à son père :

> « Maintenant, ce n'est pas un petit travail qui m'attend. - D'ici dimanche en huit, mon opéra doit être arrangé pour harmonie - sinon, un autre me devancera - et en tirera le profit à ma place. Et je dois composer aussi une nouvelle symphonie. Comment cela serait-il possible! Vous ne pouvez croire combien il est difficile de mettre cela en harmonie - pour que la musique convienne aux instruments à vent, sans pour autant que l'effet se perde. Eh bien, il faut que j'y passe mes nuits, sinon, ce sera impossible - et c'est pour vous, mon père chéri, que je fais ce sacrifice » [22]

Ce *Singspiel* connaît un succès remarquable dès sa création. Il est intéressant de remarquer au travers de cette lettre combien les opéras sont sujets à de nombreux arrangements. Les musiciens se lancent dans cette entreprise très rapidement après la première de l'œuvre. De nombreuses copies d'une même partition circulent ensuite pour diverses instrumentations. En juillet 1782, Mozart décide d'arranger son *Singspiel* pour octuor à vent (deux hautbois, cors anglais, cors et bassons). Le *Wiener Zeitung* annonce le 7 août 1782:

> « Une nouvelle Harmonie arrangée par M. le Maître de Chapelle Mozart de son nouvel opéra : *Die Entführung aus dem Serail*. » [23]

Il s'agit d'une académie organisée par Philipp Martin et certainement donnée au *Neue Markt*. Mais ce projet n'aboutira pas et l'arrangement sera réalisé par Went pour une paire de hautbois, clarinettes, cors et bassons. La seule version connue pour octuor à vent est citée par le *Wiener Zeitung* lors d'un concert le 10 juillet 1784.

Joseph Triebensee annonce la livraison d'un arrangement d'opéra tous les deux mois et les vend par souscription. Ces transcriptions se fondent sur des œuvres récentes. Les *Miscellanées de Musique* (1809-1812) constituent d'ailleurs une première étape dans les droits d'auteurs. Le compositeur identifie clairement son recueil par sa signature et donne une description détaillée de ses morceaux (date de création, circonstance, titre, instrumentation, etc.) pour éviter la diffusion de copies non autorisées. Il arrive même dans certains cas que l'arrangement sorte avant la première de l'opéra. Ces notions de protection et de conservation marquent une nouvelle étape dans la musique pour harmonie. L'œuvre n'est plus un simple bien de consommation qui tombe dans l'oubli mais elle est peut être rejouée dans divers lieux et occasions des années après sa création.

Le seul opéra de Beethoven, *Fidelio*, a été considéré pendant longtemps comme une œuvre non aboutie mais malgré cela, elle fut suffisamment populaire pour mériter et provoquer, à l'époque, la création d'une série d'arrangements, parmi lesquels on peut trouver une version

---

[22] Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* 1782-1785, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1962, trad. par G. Geffray, *Correspondances de Mozart 1782-1785*, Flammarion, Paris, 1991, p. 50.

[23] David Whitwell : « The Incredible Vienna Octet School – A Case for the Authenticity of Mozart's Arrangement of "die Entführung aus dem Serail" for Winds Instruments », *The Instrumentalist*, XXIV, 1969.

pour instruments à vent. Cet arrangement pour octuor à vent se base sur la dernière version de *Fidelio*. Le compositeur a approuvé sa réalisation sans émettre le moindre doute. Beethoven a en effet réalisé lui-même de nombreux arrangements de ses œuvres pour divers ensembles et encourage d'autres musiciens, comme son élève Czerny par exemple, à en faire de même. Il va jusqu'à leur prêter une aide pour mener cette tâche à bien. Le 1er juillet 1814, le *Wiener Zeitung* publie l'annonce suivante :

> « À pétition des Messieurs Artaria & Cie., »
> « Le soussigné déclare qu'il a livré la partition de son opéra *Fidelio* à la susdite Maison d'édition de musique afin qu'elle réalise, sous sa direction, la publication de sa partition complète pour piano, quatuors ou n'importe quel arrangement pour instruments à vent. La version musicale présente ne doit pas être confondue avec la précédente, étant donné que les numéros musicaux qui sont restés intacts sont rares et que plus de la moitié de l'opéra a été recomposée. On peut obtenir d'autres exemplaires de la partition dans leur unique version autorisée, de même que ceux du manuscrit du livret, auprès de moi-même ou du réviseur de ce livret, Monsieur Fr. Treitschke, Poète du Théâtre de la Cour Impériale. Tout autre exemplaire non autorisé sera poursuivi en accord avec la loi.
> Vienne, le 28 juin 1814
> Ludwig van Beethoven » [24]

Beethoven précise bien l'origine et la nature de sa partition pour lutter contre la propagation de copies non autorisées. Ce nouveau marché de la musique cherche à se protéger de cette pratique courante de copier ou de jouer des œuvres sans l'accord du compositeur ou de l'éditeur.

La version pour octuor à vent et contrebasson a été réalisée par Wenzel Sedlak. On ne saurait préciser dans quelle mesure Beethoven connaissait le musicien, mais des contacts entre les deux hommes semblent probables lorsque l'on se base sur certaines caractéristiques des arrangements pour piano de *Fidelio*. Des seize arias de l'opéra, Sedlak en transcrit dix, en plus de l'ouverture. Quant à la partition, elle est publiée par Artaria & Cie sous la mention :

> « *Fidelio*
> für neuenstimige Harmonie, eingerichtet von Wenzel Sedlak
> Kapellmeister bey S. Durchlaucht dem Fürst Johann von Liechtenstein » [25]

Le *Wiener Zeitung* annonce aussi en janvier 1815 la parution de la transcription, quelques mois à peine après la première de la version définitive de *Fidelio*.

Les arrangements d'opéras, de ballets et de symphonies occupent la majeure partie du répertoire pour *Harmoniemusik* à partir des années 1770 et ce phénomène s'accentue ensuite au détriment des partitions originales. Les opéras demeurent la source première des transcriptions au côté de symphonies, sonates pour clavier et de musique de chambre. Ces derniers connaissent toutefois un succès limité à part les pièces pour flûte, hautbois, clarinette

---

[24] David Whitwell : « The Incredible Vienna Octet School – Part V : The contributions of Beethoven », *The Instrumentalist*, XXIV, 1969, p. 34.
[25] *Ibid*, p. 34.

et piano. A partir de 1820, les harmonies connaîtront un succès remarquable avec les arrangements d'opéras, marches, valses et polkas. Cette pratique de transcrire des pièces originales pour des formations instrumentales perdurera et se développera tout au long du XIXe siècle pour des instrumentations très variées.

1.2.2 Feldmusik

Le terme désigne un effectif instrumental militaire mais aussi un répertoire composé pour l'essentiel de marches, pas de manœuvres et hymnes. Les partitions se nomment également *Feldstücke*. L'étude effectuée précédemment démontre les origines et l'évolution de ce genre au XVIIIe siècle. L'instrumentation, le nombre de mouvements, leur agencement et leur forme dépendent des circonstances ainsi que des choix soit imposés soit volontaires du compositeur. Il est possible de trouver dans les années 1760 des associations de titres comme *Feld-Musik* ou *Fedlpartita* rendus aujourd'hui le plus souvent par *partita* et *divertimento* pour sextuor ou octuor à vent.

Si la *Feldmusik* trouve peu d'écho auprès des théoriciens à la fin du XVIIIe siècle, elle suscite de nombreux témoignages ou des articles sur la *türkische Musik* ou *Janitscharenmusik* dans différents dictionnaires ou journaux musicaux. Toutefois, Heinrich Christoph Koch dans son ouvrage *Musikalisches Lexicon* (1802) puis Arrey von Dommer en 1865[26] dans la révision de ce traité, décrivent ce genre sous l'entrée *Feldstücke*. Cette musique jouée par les trompettes provient de la cavalerie. Les mouvements sont courts, les ambitus peu larges et les instruments à vents demeurent majoritaires. Les trompettes exécutent différents signaux c'est à dire : 1) *Portes selles*, tous les deux ou trois heures les trompettes émettent trois sonneries pour signaler les changements de poste, 2) *A cheval* pour appeler la cavalerie ou la garnison au front, 3) *Le Marche* pour accompagner une marche, 4) *La Retraite* pouvant être jouée lors de la retraite ou retour des armées mais aussi le soir par des vents pour la garde principale ou devant le logement du commandant, 5) A *l'Etendart* ou trois appels pour rassembler les troupes lors de la montée ou descente du drapeau, 6) *Alarme*, la cavalerie doit alors prendre les armes, 7) *Appel* pour le retour, 8) *Ban* pour la proclamation, l'annonce et l'invitation, 9) *Charge* jouée par les vents lors de l'attaque qui peut être aussi une marche ou une *Alarme*. A

[26] Arrey von Dommer, *Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicon von H.C. Koch*, Akademische Verlagsbuchhandlung von J.C. B. Mohr, Heidelberg, 1865.

côté de ce rôle militaire, Koch et Dommer exposent d'autres utilisations de cette musique : la *Fanfare* c'est à dire quelques trombones accompagnent trois ou quatre trompettes, *Touche* sont des accords harmonieux et puissants de trompettes utilisés pour les réceptions et les vins d'honneur, *Guet* s'emploie lors des parades de la garde et enfin *Tafelblasen* se joue lors des banquets par les trompettes seules ou par un ensemble à vent. L'auteur précise que généralement le regroupement de huit mouvements *Ban* forme alors une *Tafelmusik*. Heinrich Koch mentionne également l'aspect esthétique et social de ce genre dans l'article *Janitscharenmusik* :

> « [La] Musique janissaire ou la musique guerrière des turques se compose de leurs principaux instruments à vent destinés à la mélodie et ceux-ci sont accompagnés par plusieurs autres instruments monocordes ou par des sons puissants comme les cymbales, triangles, tambours. Il est reconnu que, chez nous, ce type de musique n'est pas seulement destiné à des opérations militaires mais, bien plus, elle l'imite. On se tromperait en croyant que la grande majorité des imitations restituent le caractère exact et interne de la musique turque, car ces pièces-là sont justement accompagnées par le tambour ou les cymbales. La mélodie de la musique proprement turque contient incontestablement l'empreinte des anciennes tonalités grecques et de leur utilisation initiale. Les rythmes et les incisions sont largement disparates quand l'on se sert de ces œuvres pour les reproduire. La musique janissaire révèle les principaux signes spécifiques de la musique d'un peuple encore rustique à savoir ce qui est bruyant et l'emploi excessif et tangible du rythme par des instruments de percussion monocordes. Depuis un certain temps, la multiplication des amateurs de cette musique montre justement que le bon goût tend à se perdre.» [27]

Ce commentaire de Koch ne prend pas en compte le répertoire mais bien plus l'instrumentation et l'esthétique de cette musique. Derrière ce jugement, l'auteur reconnaît cependant la valeur de la musique turque. De plus, il souligne le fait que la musique janissaire est plus une imitation ou une adaptation aux goûts viennois. Ce répertoire se détache de son rôle militaire initial pour s'orienter vers les divertissements. La forme, le nombre et l'agencement des mouvements ainsi que l'instrumentation des *Feldstücke* demeurent très variables. Il est de même approuvé que ce genre notamment pour ensembles à vent prolifère à la fin du XVIIIe siècle dans la capitale autrichienne pour accompagner les célébrations militaires mais aussi dans un sens plus large, les divertissements des citoyens.

Un autre commentaire de Daniel Friedrich Christian Schubart dans *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1806) s'intéresse d'abord à la musique allemande mais sa description de la *türkische Musik* s'applique aussi à Vienne :

> « La musique turque, qui depuis 40 ans fut aussi introduite dans différents régiments en Allemagne, a aussi délaissé l'étude des instruments musicaux des Turcs. Le caractère de cette musique est tellement guerrier qu'il serre la gorge des âmes sensibles. Qui a déjà eu la chance d'entendre les janissaires, qui orchestrent eux-même la musique et dont le chœur musical compte au total 80 à 100 personnes, doit être compatissant pour ne pas rire de ces singeries car, entre nous, on dénature le plus souvent la musique turque.

[27] Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Faks.-Repr. d. Ausg. Frankfurt, 1802, sous la dir. de Nicole Schwindt, Cassel, Bärenreiter, 2001, p. 775-6.

> Quant on donna un concert turque pour les émissaire turques à Berlin avec Achmet Effendi comme membre d'honneur, celui-ci secoua la tête, indigné, et déclara : « ce n'est pas turc ! » Depuis le roi de Prusse a engagé à son service de véritables Turcs et chacun de ses régiments joue de l'authentique musique turque. L'empereur à Vienne entretient aussi un excellent chœur de musiciens turcs que le grand Gluck a déjà employé dans les opéras.
>
> Les instruments de cette musique se composent de flûtes doubles [Schalmei] qui amplifient le son de la plupart des parties, complétée de cuivres, de cors courbes qui se limitent quasiment à notre cor-basse, de l'un des grands et l'un des petits triangles, du soi-disant tambourin où la secousse agite une clochette et sont en argent chez les Turcs provoquant un grand effet ; et deux cymbales d'un bronze très fin ou des cloches qui sont frappées par intervalles réguliers ; enfin deux tambours, dont le plus petit est toujours virevoltant et fluide, mais le grand est amorti et frappé avec une baguette.
>
> Combien sont ici originaux et uniques les sons conjointement recherchés ! Les Allemands ont encore renforcé cette musique avec un basson ce qui en augmente d'autant plus l'effet. Des coups de trompettes se font également bien entendre entre les parties. En bref, la musique turque se place comme la première parmi toutes les autres musiques militaires mais aussi la plus recherchée. Sa nature et son utilisation héroïque exigent alors qu'elle se place dans les sphères de la perfection. Car la musique turque ne se joue pas d'après des notes mais justement de mémoire (car seulement nous les Allemands avons commencé à la mettre par écrit), ainsi donc il n'est pas besoin de s'étendre sur sa théorie, quand l'oreille et l'exercice jugent par eux-même sa perfection : elle affectionne seulement les mesures à deux-quatre et nous avons aussi fait des recherches couronnées de succès avec d'autres mesures. Toutefois, aucun autre genre musical ne nécessite une mesure si fixe, définie, solide et percutante. Chaque barre de mesure commence par un nouveau coup viril et si fortement marqué qu'il est presque impossible de sentir les mesures à venir. *Fa* majeur et *Si* bémol majeur semblent être les tonalité préférées des Turcs parce que tous leurs instruments fonctionnent ensemble et plus précisément dans ce registre. Entre-temps, nous avons, nous les Allemands, ajouté des essais fructueux avec *Ré* majeur et *Do* majeur, ce qui rehausse la valeur de la musique turque. » [28]

Cette définition de la musique turque par Schubart comporte de nombreuses similitudes avec celle de Koch sur la place sociale, l'instrumentation et l'adaptation de ce genre. Toutefois, ce théoricien se fait plus précis sur le nombre de musiciens et les instruments employés (parlant même de chœur). Leur rôle dans la musique turque est ici plus clair. Schubart démontre également l'importance du rythme, de la mesure et des tonalités. L'anecdote avec les émissaires turques témoigne également de la migration d'un genre. Cette musique certes imite mais elle s'en détache au point qu'il est difficile de définir ce qui est vraiment turc dans ces partitions. Il en va de même avec la *türkische Musik* pour *Harmoniemusik* à Vienne à la fin du XVIIIe siècle : elle emprunte des éléments de cette musique mais la modifie pour se conformer aux goûts du public.

Ces deux ouvrages expliquent ainsi le fonctionnement et les caractéristiques de la *Feldmusik* ou plus précisément de la musique janissaire. Autant de facteurs qui se retrouvent dans bon nombre de partitions en Autriche comme par exemple dans les 23 *divertimenti* ou *Feldmusik* authentifiés de Joseph Haydn écrits pour la plupart avant 1770. Dans la version originale, l'instrumentation se compose d'un sextuor, soit deux hautbois, deux cors et deux bassons. Cet

[28] Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Nachdruck der Ausgabe 1806, Wien, sous la dir. Fritz Kaiser, Olms, Hildesheim, 1990, p. 330-32.

effectif est certainement issu de l'orchestre militaire de la Cour. La partition se divise en cinq parties avec des mesures binaires (rarement ternaires). La majorité des mouvements sont courts. Ils utilisent les tonalités de *ré* majeur, *fa* majeur et *sib* majeur parce qu'elles correspondent aux instruments de la fanfare. Les articulations et les nuances sont des rajouts d'éditeurs. Franz Krommer est l'un des derniers représentants de ce genre avec la composition de marches pour *türkische Musik* (op. 97 à 100) en 1818. Si ce répertoire anime la vie militaire et les divertissements de la Cour, il s'essouffle dans les années 1780 et tend à disparaître après 1800. Le terme *Feldmusik* indiquera alors non plus le genre mais le groupe instrumental. Celui-ci interprètera dans la majorité des cas des arrangements d'opéras et quelques pièces originales (*divertimenti*, sérénades).

1.2.3 Finalmusik

Le terme *Finalmusik* indique une œuvre destinée aux concerts en été. C'est à Salzbourg que ce genre se développe. Chaque août, les étudiants jouent après la remise des diplômes. Cette sérénade, connue sous le nom de *Finalmusik*, est généralement une marche introductive ou conclusive intercalée entre les sept à neuf mouvements d'une partition. Par la suite, ces partitions comptent aussi des mouvements de menuets et de symphonies. Elles se caractérisent toutes par une instrumentation et une structure non préétablies. À de rares exceptions près, les passages de tension dramatique sont absents au profit de rythmes dansants et l'harmonie se maintient dans les proportions de la musique populaire. La gamme de *ré majeur* est d'ailleurs dominante. Les nombreux amateurs de la musique apprécient le caractère léger de ces morceaux.

La tradition remonte vraisemblablement aux années 1740. Les musiciens s'assemblent au crépuscule, puis défilent au son de la musique jusqu'à la résidence de l'archevêque au château *Mirabell*. Ils y jouent leur sérénade, puis repassent le pont Salzach pour gagner la *Kollegienplatz* et exécuter une deuxième fois la sérénade devant les professeurs et étudiants. Les *Finalmusik* prennent également place à d'autres moments de l'année universitaire. De plus, des citoyens fortunés commandent pour diverses occasions : fêtes de saints patrons, festivals du Nouvel An, anniversaires, mariages ou célébrations traditionnelles. Ces ensembles à vent se produisent dehors sur les places, dans des jardins ou lors de banquets.

Leopold Mozart est connu pour avoir composé plus de 30 morceaux et son fils Wolfgang Mozart écrit pour sa part quatre sérénades à cet effet. Il ajoute à l'esprit de divertissement issu de mélodies folkloriques une harmonie et des formes extrêmement simples. Il réussit tout de même à conserver un équilibre entre la légèreté et des innovations subtiles pour le plaisir de tous. La plus ancienne de ces *Finalmusik* est une partition en sept mouvements K. 63, écrite par Mozart en 1769. L'œuvre de dimensions modestes attribue des passages marquants pour les instruments à vent. Une *Finalmusik* plus élaborée est le KV. 185 en 1773 à laquelle appartient très probablement la marche KV. 189. Elle a une instrumentation plus riche avec des cors et des trompettes et certains de ses huit mouvements comprennent des passages solos pour violon. Mozart écrit le KV. 203 lors de l'été 1774 pour fêter la fin de l'année universitaire. Elle comprend huit mouvements dont le second et le quatrième ont une écriture concertante pour un solo de violon. Elle comprend également trois menuets ainsi qu'un andante (sixième mouvement) où Mozart atteint le niveau artistique de ses symphonies. Le finale est un presto joyeux. Cinq années plus tard, Mozart composa à nouveau un *Finalmusik*. Il la commence après le retour de son voyage à Mannheim et Paris. Cette sérénade en *ré* majeur KV. 320 est achevée le 3 août 1779. L'orchestre s'appuie sur un ensemble de cordes, de flûtes, d'hautbois, de bassons, de cors, de trompettes, de timbales ; le compositeur exploite d'ailleurs les nombreuses possibilités sonores. L'andante de sept minutes, de caractère sérieux, a dû certainement surprendre l'auditoire. Les troisième et quatrième mouvements ont des passages pour des paires d'instruments à vent et le trio du second menuet comporte une partie pour *corno di posta* qui vaut au morceau son surnom de « Posthorn ».

Mais la portée de cette musique restée limitée et de rares œuvres pour ensembles à vent prennent place dans la capitale autrichienne. Le public viennois ne partage pas ce même intérêt pour cette pratique à la fois sociale et musicale. Dans la plupart des cas, les *Finalmusik* sont importées de Salzbourg ou du sud de l'Allemagne. Par exemple, des compositeurs comme Mozart ou Michael Haydn se déplacent avec la Cour du prince Colloredo et introduisent par conséquent ce genre à Vienne. Ils écrivent dès lors de la musique de circonstance pour *Harmoniemusik* tout en conservant l'esprit des *Finalmusik*. Ce genre a le mérite d'influencer d'autres partitions comme les *divertimenti* et les sérénades. Ceux-ci tirent avantage de l'instrumentation, des mélodies souples et populaires ou du caractère festif.

1.2.4 Cassation

Le terme Cassation ou *Cassazione* (italien) est surtout utilisé dans le sud de l'Allemagne, l'Autriche et la Bohème. L'étymologie allemand *gassatim gehen* ou « parcourir les rues » nomme au XVIIIe siècle une suite instrumentale sans forme définie, composée de diverses pièces courtes. Elle débute généralement par une marche et les autres parties offrent alternativement des mouvements vifs et lents. Dans sa révision de *Musikalisches Lexicon,*[29] Dommer précise que le nombre de voix reste indéterminé et une cassation comprend jusqu'à huit mouvements soit 1. Marche puis 2. Allegro, 3. Andante, 4. Menuet, 5. Adagio, 6. Menuet, 7. Allegro et en conclusion 8. Marche. De forme généralement cyclique, sa relation avec la sérénade demeure importante et, dans bien des cas, seul le caractère festif de la cassation la distingue de cette dernière. L'instrumentation varie entre un orchestre, un ensemble militaire, un octuor à vent ou un instrument soliste.

Très répandue en Autriche pendant le milieu du XVIIIe siècle, la cassation s'exécute en plein air, en guise de sérénade. Son nom, que l'on trouve aussi quelquefois orthographié *gassation*, est tiré du nom féminin allemand *Gasse* signifiant rue. Dès ses origines, cette musique se destine aux divertissements notamment dans les rues, les places et jardins publics. C'est pourquoi de nombreuses cassations emploient des ensembles à vent. En effet, un petit groupe composé d'instruments à vent se déplace plus aisément qu'un orchestre. Ils ont aussi l'avantage d'être moins onéreux et moins sujet aux conditions climatiques. La noblesse commande aussi des partitions pour ses propres divertissements (*Unterhaltungsmusik*) ou pour accompagner des noces et des banquets (*Tafelmusik*). De brefs mouvements souvent écrits pour l'ensemble à vent de la Cour soulignent l'entrée successive des plats lors d'un banquet. Le terme de cassation ou *cassatio* perd de son influence à partir des années 1760. Les œuvres de style soliste se nomment ensuite *divertimento* ou sérénade lorsqu'il s'agit d'un orchestre. Cependant, à la fin du siècle, les compositeurs emploient les titres sans apparente distinction. Dans son dictionnaire *Musikalisches Lexicon* (1802), Heinrich Christoph Koch avance la définition suivante :

> « Cassatio ital. *Cassazione*, signifie littéralement un abandon ou un renoncement et doit incontestablement désigner un tel morceau pour qu'il soit contenu dans une musique instrumentale structurée. On comprend généralement sous cette appellation (surtout en Italie) une pièce musicale, qui a pour but d'être exécutée le soir à l'extérieur ou dans la rue. Elle comprend soit quatre, soit plusieurs voix, qui ne sont tout simplement pas assignées, et les mouvements séparés

[29] Arrey von Dommer, *Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicon von H.C. Koch*, Akademische Verlagsbuchhandlung von J.C. B. Mohr, Heidelberg, 1865, p. 145.

> n'ont pas de caractère particulier en eux-même. Parce que ce type de pièces musicales a été souvent employé pour attirer pendant la nuit les jeunes filles à leurs fenêtres et former des rencontres amoureuses, de cela résulte l'expression *Cassaten gehen* qui signifie également sortir pour des aventures amoureuses. » [30]

Cette définition de la cassation par Koch constitue un témoignage clé de cette époque. En effet, le théoricien s'intéresse plus à l'aspect esthétique et social de ce genre. Il décrit le nombre de voix mais non pas le nombre de mouvements car ceux-ci varient et s'intègrent même dans une partition plus grande comme une sérénade. Comme le souligne Koch, la cassation s'adresse d'abord à une circonstance avant de s'afficher comme un genre musical. Ces morceaux peuvent être séparés par des intervalles variables et leur nombre demeure indéterminé. L'étude de cette pratique musicale permet toutefois d'établir deux conditions préalables. En premier lieu, le premier et le dernier morceau sont toujours des *allegros*. Dans le cas d'un orchestre, une marche est exécutée avant la cassation, pour illustrer l'entrée et la sortie des musiciens. L'autre caractéristique du genre se retrouve dans la définition de Koch : les pièces qui composent une cassation ne sont liés entre eux par aucune unité intime. Ces œuvres se destinent en premier lieu aux divertissements le soir à l'extérieur mais elles sont de même employées dans un contexte particulier, celui de séduire une jeune femme. Cet usage est tel à la fin du XVIIIe siècle que l'auteur attribue un second sens au terme *Cassatio*. Cela démontre combien la musique de circonstance pour *Harmoniemusik* à Vienne s'associe étroitement à la vie sociale de ses citoyens.

Rosetti, Druschetsky, Dittersdorf et Joseph Haydn s'illustrent dans ce genre. Par exemple, Haydn, dans sa jeunesse, s'engage souvent dans des petits orchestres qui jouent ce répertoire dans les rues de Vienne. Il nomme aussi certains de ses premiers quatuors à cordes (Hob. I : 1-12) *cassatio a quattro* ; cela montre à la fois le mélange des formes, des styles et l'influence de ces œuvres à Vienne dans les années 1760. Les Hob. II : 1, 8, 9, 17, 20, 21 et 22, connus aujourd'hui sous le titre *divertimento*, datent de ces années-là et sont tous écrit pour un ensemble à vent le plus souvent représenté par un sextuor. De nombreuses autres œuvres nommées cassations ne sont pas encore clairement authentifiées. Les partitions Hob. II : C3 à C7 ou le Hob. II : D22 en 1763 (considérée comme authentique dans le catalogue HW) démontrent la place de ce genre chez Haydn et, dans tous les cas, dans la vie musicale viennoise à partir des années 1760. L'instrumentation de ces pièces se caractérise par la formation de deux cors et cordes avec l'ajout de deux hautbois dans certaines partitions. La cassation pour hautbois, basson, 2 cors et cordes en *fa* majeur, Hob. II : F2 constitue un autre

[30] Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Faks.-Repr. d. Ausg. Frankfurt, 1802, sous la dir. de Nicole Schwindt, Cassel, Bärenreiter, 2001, p. 307.

exemple remarquable. Ces partitions de Haydn ou de la main d'un autre compositeur se distinguent des autres *divertimenti* de par leur caractère joyeux.

Dittersdorf est une figure dans le développement du style classique viennois. Sa musique de chambre reflète une grande variété de genres contemporains, de formes et d'instrumentations. Ses compositions se structurent en deux, trois, quatre et cinq mouvements (la dernière comprenant deux menuets). Accessibles à un large public, ses pièces sont largement diffusées à cette époque. Sa musique reçoit un excellent accueil mais s'avère vulnérable aux goûts changeants des auditeurs et peu de ses compositions perdurent. Dittersdorf prête particulièrement attention aux dynamiques, aux mélodies, aux dialogues et à l'instrumentation. Nombre de ses œuvres se placent sur un pied d'égalité avec celles de Haydn. Autant de caractéristiques qui se retrouvent dans ses partitas et ses cassations datant des années 1770. La formation instrumentale comprend le plus souvent un ensemble mixte cordes et vents. La *Cassatio* en *ré* majeur pour quatre flûtes demeure certainement l'une des œuvres singulières de Dittersdorf dans ce genre. En trois mouvements courts (Adagio, Menuetto, Allegro), elle s'adresse vraisemblablement à un trio d'amateurs. D'autres compositeurs enrichissent ce répertoire comme, par exemple, la *Cassazione in quintetto* en *fa* majeur pour cor, violon, deux altos et violoncelle de Druschetzky ou la *Cassatio* en *ré* majeur de Michael Haydn. Antonio Salieri écrit aussi une *Cassazione* en *do* majeur pour 2 hautbois, 2 cors anglais, 2 cors et 2 bassons ; elle comporte six mouvements : Allegro maestoso, Minuetto, Larghetto, Allegro assai, Adagio, Allegro. De par sa forme, l'agencement des mouvements et l'instrumentation, cette œuvre se place dans le cadre traditionnel du divertissement.

Leopold Mozart a lui même composé des cassations dont la plus célèbre est la cassation en *sol* majeur ou « Symphonie des jouets ». Cette œuvre symphonique en huit mouvements emploie deux hautbois, deux cors et les cordes. La caractéristique majeure de cette partition est son instrumentation ; elle met en valeur plusieurs jouets d'enfants avec l'utilisation d'instruments rares dans un orchestre à l'époque comme une trompette-jouet, une crécelle, un tambour, un triangle, un sifflet-coucou, un sifflet-rossignol et glockenspiel. Le caractère fin et humoristique s'intègre parfaitement dans le cadre du divertissement.

Wolfgang Amadeus Mozart compose aussi des cassations qui répondent à la demande d'œuvres de circonstance. La plupart de ses morceaux sont écrits à Salzbourg dans les années 1760 à 1770. L'une de ses premières compositions est le KV 63 soit une cassation en *sol* majeur (nommée aussi *Finalmusik*) pour deux hautbois, deux cors et cordes écrite au printemps 1769. Elle se compose de sept mouvements dont une marche introduisant la partie

centrale et un *Finale* concluant cette pièce. La cassation KV 99/63a en *si* bémol majeur écrite en août 1769 adopte la même structure et la même instrumentation. Le registre de l'Université de Salzbourg mentionne d'ailleurs une musique de Wolfgang Mozart exécutée le 6 août 1769 : « *Finalmusik pour la fête des Dr. en Logique*. » Tout porte à croire que cette cassation en *si* bémol majeur ait été donnée comme *Finalmusik* lors de la remise des diplômes. Cependant, ce compositeur n'écrira plus de cassation à Vienne. Le catalogue groupe 17 (divertissements pour instruments à vent) de Köchel indique toutefois une cassation supplémentaire (17.11), en *mi* bémol majeur, pour hautbois/flûte, clarinette, cor et basson.
La forme, les mouvements souvent courts et l'instrumentation de la cassation ou *Cassatio* restent toujours liés aux divertissements. Elle se retrouve aussi bien dans la musique orchestrale que dans de plus petites formations instrumentales. Ces œuvres jouent un rôle social majeur à Vienne durant la deuxième moitié du XVIIIe siècle. La cassation se développe principalement dans les années 1760 à 1800 et représente ainsi les valeurs classiques partagées entre la raison et le divertissement social. Cependant, il existe peu d'exemples par la suite car la musique de circonstance décline et le public tout comme les compositeurs ne portent plus le même intérêt à ce répertoire.

1.2.5 Notturno

Le *notturno, nocturno*, nocturne, *Nachtstück* ou *Nachtmusik* indique littéralement au XVIIIe siècle une pièce jouée à l'extérieure et pendant la nuit. Par conséquent, le terme indique plus l'heure du concert que la forme ou l'effectif instrumental. Ce genre se divise le plus souvent en quatre ou cinq mouvements sur le schéma de la sérénade. L'instrumentation est surtout confiée à des ensembles à vents. L'Autriche et le sud de l'Allemagne utilisent plus volontiers le titre de *Nachtmusik* mais cette terminologie ne modifie pas le fonctionnement de cette musique. Heinrich Koch définit le *notturno* en 1802 comme suit :

> « *Notturno* est le nom général de chaque pièce musicale destinée à être exécutée de nuit, en plein air ou dans un salon. On décrit le plus souvent par ce nom les trois, quatre ou plusieurs parties de ces morceaux instrumentaux dont chaque partie est tout simplement déjà attribuée tout comme dans le genre Sonate. Cependant, elles ne peuvent prétendre à un caractère précis et affirmé mais elles se contentent simplement de dépeindre des sons destinés à l'imagination ou à l'oreille.
> Parfois l'on donne également le nom de *Notturno* à deux, trois ou quatre parties chantées sans accompagnement instrumental qui sont destinées à des sociétés de chant pendant les dîners donnés en soirée. » [31]

[31] *Cf*. note 30, p. 1078.

L'auteur mentionne ici le nombre de mouvements, l'utilisation de ce genre mais il ne donne pas ou peu d'indication sur l'instrumentation. Il est intéressant de noter que ce genre s'adresse au plaisir de l'oreille et non à la raison. Cette condition esthétique façonne la composition des *notturni*.

Dommer reprend en 1865 cette définition et précise que les formations instrumentales employées sont généralement la *Harmoniemusik*, les cordes et vents associés, les cors seuls, le chant sans accompagnement et le clavier. Il confirme que le *notturno* adopte la forme sonate ou une forme issue de la sérénade entrecoupée par l'ajout de mouvements de danses. Un mouvement peut se fonder également autour d'un seul thème. Le caractère de cette musique demeure doux et calme et s'adresse plus au divertissement et à la création d'une atmosphère sonore qu'à l'expression directe des sentiments et des passions. Dommer précise que ce genre s'intègre dans les salons musicaux en plein essor après 1800.

Les compositeurs tchèques Franz Joseph Dussek (1765-1817) et son frère Jan Ladislav (1760-1812) composent divers *notturni* dont l'opus 1 en trois mouvements (Allegro, Andante grazioso et Rondo) pour 3 flûtes ou le *Notturno Concertante* opus 68 pour violon, cor et piano. D'autres musiciens comme Antonio Rosetti (1750-1792) s´illustrent également dans ce genre. Il écrit le *notturno* en *mib* majeur (B27/Kaul I:58) pour 2 flûtes, 2 cors et quatuor à cordes destiné à la Cour de Oettingen-Wallerstein. Le prince entretient une *Harmoniemusik* réputée pour ses qualités techniques et musicales. La tonalité de *mi* bémol se retrouve dans bon nombre de ses œuvres. La singularité de cette pièce réside dans les sonorités et la texture. L'instrumentation suit les normes de cette époque mais elle exploite cependant la richesse des timbres des deux hautbois et de l'orchestre qui soutient les solistes. Les vents occupent la part la plus importante et les cordes jouent avec un sens toujours agile et flexible mettant en valeur les mélodies, les rythmes et les phrasés.

Michael Haydn emploie ce titre pour qualifier des partitions de style soliste. Sa production de musique de chambre comporte de nombreuses partitions majeures dont les trois *notturni* datant des années 1772 et 1773. Ce sont le *notturno* en *ut* majeur (MH 187, P.108) en quatre mouvements (Allegro spiritoso, Adagio cantabile, Menuetto, Finale Rondo) pour un quintette à vent, le *notturno* en *fa* majeur (MH 185, P.106) datant du 21 décembre 1772 en quatre mouvements (Allegro, Menuetto, Adagio et Finale Presto) pour 2 cors, 2 violons, alto et contrebasse et le *notturno* en *sol* majeur (MH 189, P.109) en quatre mouvements également (Allegro brillante, Adagio affettuoso, Menuetto, Finale) pour cordes. Le *notturno* solennelle en *mib* majeur en quatre mouvements (Allegro con molto, Andante, Minuetto, Presto) pour 2 cors et cordes influencera le *notturno* pour quatre orchestres KV 286/269a (1777) de Mozart.

Michael Haydn les écrit tous pour des occasions festives, à l'adresse de l'archevêque de Salzbourg qui les fait jouer selon les circonstances par des orchestres ou des solistes. Une musique en conformité avec le caractère du *notturno* où priment la douceur, la grande clarté et le divertissement. Ces partitions ont certainement agrémenté les soirées et les nuits dans les jardins de l'archevêque.

Les Hob. II : B3 en *sib* majeur pour 2 cors, 2 violons, violoncelle et basse, Hob II : C1 (1767) en *do* majeur pour flûte, 2 cors, 2 violons, violoncelle et basse, Hob. II: D20 (1765) en *ré* majeur pour 2 cors, 2 violons, 2 altos et violoncelle et, enfin, Hob. II : G2 en *sol* majeur pour 2 cors, 2 violons, 2 altos et basse sont tous des *notturni* attribués à Joseph Haydn dans les années 1760-1770. Ils se destineraient aux divertissements du prince Lichtenstein et joués par les musiciens de la Cour. La plupart se nomment aujourd'hui *divertimenti*. Bien que leur authenticité ne soit pas clairement prouvée, ces partitions démontrent la place de ce genre dans la vie musicale viennoise et la variété des formes et des instrumentations.

En revanche, les Hob. II : 25-32 du même compositeur sont à l'origine composés pour le roi de Naples. L'instrumentation combine deux vielles organisées (ital. *lyra organizzata*), deux clarinettes, deux cors, deux altos et basse. Cette vielle possède à peu près le même registre que le hautbois mais se limite aux tonalités de *do, fa* et *sol* majeur. Haydn est très peu connu en Italie au cours de sa vie mais il reçoit dans les années 1790 la commande d'une série de pièces pour Ferdinand IV, le roi de Naples. Le roi est d'ailleurs un mélomane, virtuose de la vielle organisée, un instrument populaire proche de la vielle à roue. Ces neuf pièces orchestrales se nomment *notturni* certainement en raison de leur caractère intime plus proche de la musique de chambre.

Haydn prend avec lui ces *notturni* peu connus du public anglais lors de son premier voyage à Londres. Sans modifier de manière significative ses partitions, il soigne la forme, l'instrumentation et le caractère de ses partitions. La première œuvre de cette série (Hob. II : 25) s'ouvre en *do* majeur avec une marche et les combinaisons instrumentales la caractérisent. Le Hob. II : 26 contient un mouvement lent digne des meilleurs quatuors à cordes ou des symphonies. Haydn remplace également les deux vielles solistes par des flûtes et hautbois et il ajoute une contrebasse comme cela est le cas dans le *notturno* en *sol* majeur Hob. II : 27**.** Il amplifie l'Allegro initial du premier mouvement de douze nouvelles mesures d'introduction. Il compose de même deux nouveaux mouvements courts : un Adagio plein d'esprit et un Final exalté. Le Hob. II : 28 en *fa* majeur pour 2 lyres ou flûte et hautbois, 2 clarinettes/violions, 2 cors, 2 altos et basse se compose de trois mouvements (Allegro moderato, Adagio cantabile, Finale Presto). Au final, ces neuf *notturni* ne sont pas en marge dans la production musicale

de Haydn mais la maturité atteinte dans les années 1790 se répercute dans la forme, l'instrumentation et le caractère.

Mozart s'exerce dans ce genre et compose à Salzbourg divers *notturni* dont l'un des plus célèbres reste le KV 286/269a (1777) pour quatre orchestres en *ré* majeur. Le procédé employé ici est celui de l'écho mais il ne s'agit pas de faire concerter ni même dialoguer les différents orchestres. Un an après la composition de la *Serenata notturna* en *ré* majeur, KV 239 (janvier 1776)**,** Mozart renoue avec les effets d'échos. Ils sont ici d'autant plus saisissants que le compositeur fait appel à quatre orchestres chacun comportant les cordes et deux cors. Ce procédé avait déjà été employé par plusieurs compositeurs. Mozart lui donne cependant d'autres proportions et un tout autre caractère. En réalité, un seul orchestre suffirait pour développer les phrases musicales. Celles-ci se subdivisent en fragments et la reprise en écho par un autre orchestre complète cette phrase. On ne sait rien de la circonstance, du destinataire ou de la manière dont fut joué l'ouvrage, mais l'effet sonore, d'un orchestre à l'autre ou d'un bout de la salle à l'autre, a dû surprendre le public.

L'ouvrage comporte trois courts mouvements : Andante, Allegretto grazioso et Menuetto. Il est d'ailleurs étonnant que cette pièce se termine par un mouvement de danse. Il est fort improbable qu'à cette époque Mozart conclue un *notturno* sur un menuet. George de Saint-Foix dans son ouvrage *Wolfgang Amadeus Mozart 1777-1791*, « *Le grand voyage, l'épanouissement, les dernières années* » (1936) avance l'idée souvent partagée que la partition n'est pas achevée ou, selon toute probabilité, le final original a dû être perdu. L'instrumentation se fonde sur un orchestre de cordes mais met en valeur le cor. En premier lieu, la disposition des instruments dans la partition place les deux cors en tête. Cela rappelle la définition de Dommer en 1865 : à la fois instruments à vent largement utilisés pour leur timbre et leur puissance sonore, les cors pouvaient aussi jouer seuls des *notturni*. Le caractère de cette œuvre demeure caractéristique de ce genre c'est à dire une musique gracieuse et abordable à tout auditeur.

Mozart compose dans la capitale autrichienne d'autres *notturni* soit pour vents, pour effectifs mixtes, soit pour cordes dont le fameux KV 525 *Eine kleine Nachtmusik*. Les six *notturni* (KV 346, 436, 437, 438, 439 et 549) pour voix et instruments à vent démontrent combien l'instrumentation de ce genre reste libre. Ils datent des années 1787-1788, suite à l'amitié de Mozart avec la famille mélomane des Jacquin. L'arrangement des textes du librettiste Metastasio en courts morceaux est inhabituel dans le sens où, dans le KV 467 et le KV 438, deux clarinettes et un cor de basset accompagnent deux sopranos et basse tandis que les autres *notturni* utilisent trois cors de basset. Cependant, il faut se reporter à la pratique de cette

musique à la fin du XVIIIe siècle pour comprendre l'originalité de ces partitions. Mozart les écrit pour des concerts privés, donnés en soirée soit à l'extérieur soit dans le salon de la famille Jacquin. L'objectif recherché est le divertissement et les chanteurs furent probablement des membres de cette famille. L'instrumentation caractéristique rappelle la description de Koch quelques années plus tard : le *notturno* s'adresse d'abord à l'imagination et au plaisir de l'oreille. La combinaison entre voix et instruments à vent génère un caractère mélodieux et favorise la douce atmosphère de ces *notturni*.

Le *notturno für Harmonie- und Janitscharenmusik* (1815) opus 34 de Louis Spohr se compose de six mouvements (Marcia Moderato, Menuetto, Allegro, Andante con variazioni, Polacca, Adagio, Finale. Vivace) pour un nonnette à vent. Cette œuvre résulte d'une commande par Johann Simon Hermstedt, directeur de la musique militaire, et dédiée au prince Friedrich Carl zu Schwarzburg-Sondershausen. Spohr conserve une forme classique avec une marche d'ouverture et des mouvements de danses. Il emploie également une instrumentation riche qui permet une large palette de sonorités et de combinaisons de timbre. Ce *notturno* résume la pratique héritée du XVIIIe siècle et constitue l'une des dernières partitions représentantes de ce genre après 1800.

Divers compositeurs écrivent à la fin du siècle des *notturni* pour vents ou ensembles à vent comme par exemple les *notturni* pour hautbois et cordes (1775-1776) ou pour flûte et cordes (1777) de Johann Georg Albrechtsberger. Toutefois, les compositeurs délaissent peu à peu le *notturno* pour vents et ensembles à vent. Ils composent plus volontiers pour cordes ou pour piano comme, par exemple, l´opus 42 (1803) de Beethoven pour alto et piano arrangé de l´opus 8 et des pièces pour piano de Schubert. Au XIXe siècle, le *notturno* finit par désigner une pièce élégiaque et tripartite mais n'a pas de connexion directe avec le *notturno* classique de par sa forme, son instrumentation et son usage.

1.2.6 Partita

L'étymologie du mot *partita* (ou *partia*, *parthia*, *partie*, *parthie* et *partye*) désigne littéralement une partie ou une section ou en d'autres termes des voix divisées en partie au sein d'une partition musicale. Ce genre se trouve déjà au XVIe siècle à la fois dans la musique vocale et instrumentale. Le terme est utilisé à différentes périodes pour désigner soit une variation, une pièce musicale, une série de variations, une suite soit d'autres pièces combinant différents mouvements de danses et des allegros, andantes, Rondos, etc. La première

utilisation du terme a peut-être été faite par Vincenzo Galilei dans son ouvrage *Libro d'intavolatura di liuto, nel quale si contengono i passamezzi, le romanesche, i saltarelli, et le gagliarde* écrit en 1584. Il est difficile d'établir avec certitude dans quelle mesure le mot *partite* a été consciemment dérivée de partie ou voix mais les deux semblent être équivalents. En 1680, Biber divise les pièces de son *Mensa sonora* en six suites. Il les nomme Pars I, Pars II, etc. Le terme «pars» signifie ici un groupe de pièces ou une division en parties de son répertoire. Kuhnau est l'un des premiers à utiliser le terme *partita* dans un sens moderne dans son recueil pour clavier *Neuer Clavier-Übung…bestehend in sieben Partien* (1689). Dans une série de suites datant de 1697, Johann Krieger donne le titre en allemand et en italien *Sechs musicalische Partien, Sei partite musicali* établissant ainsi un nouveau sens pour *partita.*

Au XVIIe siècle, la *partita* est aussi liée à l'idée d'une forme thème et variations. L'analyse du répertoire démontre que 4 à 20 variations peuvent accompagner le thème principal et de nombreuses ornementations agrémentent les courtes mélodies. De même, les *partite* se composent de divers mouvements de danses comme l'Allemande, la Courante, la Gaillarde, la Gigue, etc. Les partitions pour clavier constituent l'essentiel du répertoire Il semble qu'à la fin du siècle, les compositeurs utilisent cette terminologie pour indiquer à la fois une suite ou une œuvre combinant arbitrairement des mouvements de nature différente.

Au début du XVIIIe siècle, le terme *partita* ne signifie plus une variation. Elle conserve en revanche son sens de suite bien que souvent elle limite le nombre de mouvements. Les titres et les instrumentations se diversifient. La *partita* devient un genre instrumental et la forme en cycle structure le plus souvent les œuvres. Ce genre se place dès lors dans la continuité de la suite en ajoutant au caractère de la danse des mouvements de forme sonate. Les *partite* pour orchestre sont en particulier populaires dans l'ouest de l'Autriche et à Salzbourg. Le genre se développe entre 1720 et 1750.

Ce répertoire semble ensuite céder la place à la symphonie comme par exemple une *partita* de Michael Haydn (1770) à Salzbourg dont les trois mouvements sont maintenant connus sous le nom de symphonie (Perger 12). Le terme conserve toutefois son sens dans la musique de circonstance pour ensembles à vent. A partir des années 1760, la *partita* connaît à Vienne un succès comparable aux sérénades et aux *divertimenti*. Ce titre peut alors signaler une formation instrumentale réunissant en commun des solistes en référence à son sens premier de partie séparée. La *partita* disparaît en grande partie avant la fin du siècle sauf dans le répertoire pour vents joué en plein air. Heinrich Koch résume en 1802 la pensée et la pratique générale de cette époque. On ne trouve qu'une simple phrase à l'entrée *partita* et un renvoi à l'article mot suite. Le terme *parthie* se définit ensuite comme suit :

> « Mises à part les pièces musicales qui ont déjà été décrites dans l'article précédent [partita], on désigne aussi de temps à autre par le mot Parthie les voix séparées d'une partition ; on dit par exemple de quelqu'un qui exécute une partie identique qu'il a interprété une Parthie. »

Koch met l'accent ici sur la notion de voix séparées, ce qui rappelle les origines de ce genre. L'auteur donne de plus amples informations dans l'article « suite » :

> « (fr.) On désignait auparavant par ce mot un genre apprécié de pièces musicales pour clavier ou pour d'autres instruments qui revêt désormais un sens totalement différent. La suite se compose d'une succession de différents airs de danses caractéristiques, par exemple, l'Allemande, Courante, Sarabande et Gigue. En ce qui concerne les suites antérieures, il était de coutume que l'Allemande, en tant qu'œuvre issue de l'invention allemande, conserve les mouvements précédemment énoncés.[note : Voir Matthesons *vollkommenen Capellmeister*, partie II, 13e pièce principale.] Les suites se modifièrent vers le milieu du siècle passé en les nommées Parthien, auxquelles l'on ajouta volontairement en plus des airs de danses un Allegro, Andante ou Presto. Ces Parthien connaissent aussi un regain d'intérêt depuis un certain temps. On donne à présent le nom de *Parthie* (*Parthia* ou *Partita*) à toutes les pièces musicales qui s'adressent à différents groupes d'instruments à vent mais dans lesquels figurent rarement des airs de danses caractéristiques à l'exception du Menuet. » [32]

Koch souligne ici l'évolution de la suite vers la *partita*. Le nombre de mouvement dans une partition, souvent de quatre à huit, demeure cependant aléatoire. Dans la tradition de la suite, les compositeurs combinent des danses avec des Allegros, Andantes ou Prestos. A partir des années 1750-1760, la *partita* perd de son caractère de danse et, dans bien des œuvres, elle adopte la forme sonate avec deux menuets. Koch démontre également que ce genre s'adresse presque exclusivement à des ensembles à vent. La *partita* établit en effet une relation privilégiée avec la *Harmoniemusik* et prend partie intégrante dans la musique de circonstances. Des pièces musicales, dénommées *Partita*, *Parthie*, *Feldpartita* ou *Freiluftparthie*, sont crées pour agrémenter soit les divertissements de plein air (*Freiluftmusik*) soit la musique de salon à la fin du siècle. De même, l'utilisation de cette terminologie par un compositeur révèle une certaine conception de l'œuvre. Celle-ci n'est pas pensée comme un ensemble uni mais elle associe harmonieusement les voix séparées de solistes.

Michael Haydn demeure l'un des premiers compositeurs qui délaisse l'utilisation de la basse continue pour se consacrer aux ensembles à vent. Sa *partita* en *fa* majeur (st59/p107) pour 2 clarinettes, 2 cors et basson datée du 22 décembre 1762 est un exemple exceptionnel pour cette époque car le compositeur emploie deux instruments transpositeurs limités dans leur registre. La partita en *do* majeur de Georg Christoph Wagenseil en six mouvements pour 2 hautbois, 2 cors anglais, 2 cors et 2 bassons utilise un matériel mélodique et harmonique simple et les voix sont souvent doublées. Ce musicien a aussi le mérite de se confronter aux difficultés que pose l'écriture pour vents.

---

[32] *Cf*. note 30, p. 1463.

Johann Georg Albrechtsberger écrit une *partita* en *do* majeur pour flûte, harpe et basse en 1772. Cette partition montre combien, à partir de cette époque, ce genre se développe mais la forme et l'instrumentation varient en fonction de la circonstance. Franz Aspelmayr (1728-1786) est aussi un compositeur prolifique et inventif dans ce domaine. Les 70 *partite* qui lui sont attribuées, se destinent généralement à un quintette à vent (2 hautbois, 2 cors et basson). Franz Xaver Dussek (1731-1799) lègue 49 *partite* pour *Harmoniemusik* : 6 *parthias* à 3 (2 hautbois, basson), 6 *parthias* à 5 (2 hautbois, 2 cors, basson) et 37 *parthias* à 6 (2 hautbois, 2 cors, 2 bassons). Sa *partita* en *sol* majeur pour 2 hautbois et basson ou celle en *sib* majeur pour quintette à vent (2 hautbois, 2 cors, basson) et en quatre mouvements courts (Allegro, Menuetto, Adagio, Finale Presto) illustrent la pratique de ce genre dans les années 1770.
Joseph Haydn recense dans le catalogue de ses œuvres au moins six à sept *partite* (*Feldparthien*) pour *Harmoniemusik* composées pour la plupart avant 1770.

Numéro	**Titre**	**Date de composition**	**Effectif**
Hob. II : 7	Divertimento, *C-Dur* (*Feldparthia*)	vers 1765	à 6 2 htb., 2 cors, 2 bn.
Hob. II : 12 (perdu)	Feldparthia, *Es-Dur*	vers 1765	à 6 (?) voix du cor anglais
Hob. II : 14	Feldparthia, *C-Dur*	1761	2 cl., 2 cors
Hob. II : 15	Divertimento, *F-Dur* (*Parthia*)	1760	à 6 2 htb., 2 cors, 2 bn..
Hob. II : 16	Divertimento, *F-Dur* (*Feldparthia*)	1760	2 cors angl., 2 cors, 2 bn., 2 vn.
Hob. II : 20 bis (perdu)	Divertimento, *A-Dur* (*Feldparthia*)	vers 1768 (?)	effectif inconnu
Hob. II : 23	Divertimento, *F-Dur* (*Parthia*)	1765 ou 1760 (?)	à 6 2 htb., 2 cors, 2 bn.

La plupart de ces compositions sont de forme concise, en cinq mouvements (Allegro, Menuet, Andante, Menuet, Final) et pour un sextuor. Toutefois une douzaine d'autres partitions de ce genre lui sont attribuées. Les Hob. II : 41-46 pour octuor à vent (le Hob. II : 46 sera employé par Brahms, Variations Choral St Antoni, op. 56) et les Hob. II : C12, F7 (ce dernier étant probablement de Paul Wranitzky) démontrent à la fois la propagation de la forme *partita* mais aussi cette pratique peu scrupuleuse des éditeurs se servant de la notoriété d'un nom pour vendre.

Georg Druschetzky se distingue par la composition d'environ 150 *partite* et sérénades. Par exemple, environ 88 partitions sont pour quintette et sextuor (2 hautbois / 2 clarinettes, 2 cors, 1 ou 2 bassons), 17 partitas emploient le cor anglais dans un septuor et 6 *parthie* se dirigent à un octuor (2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons). Les mouvements peuvent être très courts. La partita en *fa* majeur pour quintette à vent compte un Allegro (48 mesures), un Adagio (16 mesures), un Menuet (16 mesures) et un Allegro (48 mesures). D'autres pièces sont beaucoup plus développées comme les partitas en *sib* majeur et *mib* majeur en quatre mouvements pour octuor à vent. Un Allegro comprend par exemple entre 70 et 139 mesures. Ces six *parthies* sont éditées en 1784 ; le Wiener Zeitung annonce la souscription le 7 juillet 1784. Le nombre de mouvements chez Druschetzky varie ainsi entre trois (*Partita* en *ut* majeur : Allegro, Menuetto, Allegro con variazioni) et sept mouvements (*Partita* en *si* bémol majeur : Allegro assai, Romance-Andante, Menuetto, Siciliano-Andante, Menuetto, Rondo-Allegro). Comme le montre ce dernier exemple, ses partitions comprennent le plus souvent des mouvements de danses combinés avec des Marches, Allegros, Andantes, Thème et variations, Rondo, etc. Certaines œuvres adoptent toutefois la forme sonate en quatre mouvements comme la *partita* n°4 en *mib* majeur citée ci-dessus (Allegro, Andante, Menuetto, Allegro con variazioni). Tous ces morceaux se distinguent de par leur forme, leur instrumentation ou leur titre comme la *Parthia auf Bauerninstrumenten*.

Anton Rosetti compose diverses *partite* pour *Harmoniemusik* destinées à la Cour Wallerstein. Il dote ces compositions d'un jeu brillant des harmonies et soigne particulièrement les sonorités et les timbres. Ce répertoire écrit à partir des années 1780-1781 séduit par sa grande vitalité et la richesse de ses idées. Il se présente de même comme une «symphonie» pour ensembles à vent. La plupart des œuvres se composent de quatre mouvements pour une cellule de sept instruments (2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et basson) à laquelle se rajoutent d'autres voix comme des flûtes, des parties renforcées ou une basse. A titre d'illustration, la *partita* en *ré* majeur (RWV B4) pour 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et basson contient quatre mouvements. Sa conception générale, sa forme, ses mélodies et ses sonorités placent cette partition au niveau artistique d'une symphonie pour vents. La version originale de la *partita* en *mib* majeur (RWV B7) emploie une autre instrumentation mais tout aussi riche : flûte, hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et basson c'est à dire un septuor. Rosetti utilise toutes les combinaisons possibles de timbres tout au long des huit mouvements. Le premier mouvement de la partita RWV B8 développe une surprenante mais élégante ligne mélodique aux hautbois, le deuxième mouvement s'inscrit dans le caractère de la danse et le quatrième mouvement met en valeur le basson associé à la contrebasse dans un caractère joyeux. La

musique de la partition RWV B14 se veut beaucoup plus sombre et solennel avec des mouvements lents. En raison d'une forme concise et d'une structure simplifiée, les six courts mouvements de la partita en *mib* majeur (RWV B15) pour octuor à vent (une paire de hautbois, clarinettes, cors et bassons) mettent à profit le timbre et les sonorités. Les *partite* RWV B18 et plus particulièrement RWV B20 en *fa* majeur adoptent une instrumentation caractéristique : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 3 cors, 2 bassons, et contrebasse.

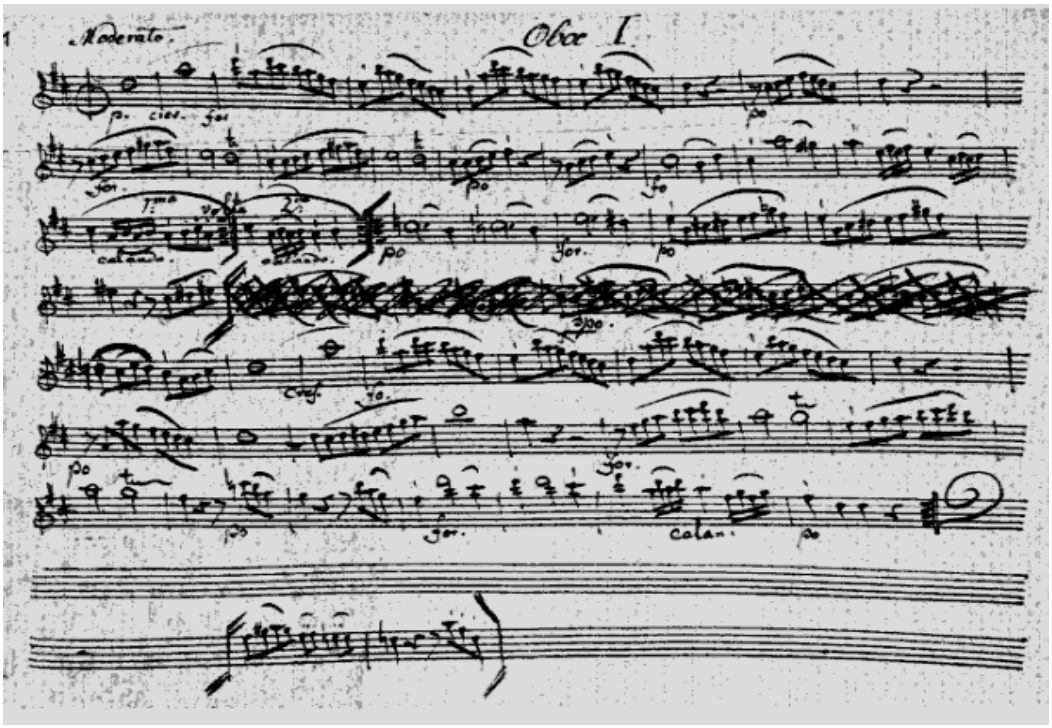


Figure 5
Anton Rosetti, Partita en *ré* majeur (Kaul II : 8)
Autographe du hautbois 1, Bibliothèque de l'université d'Augsburg.

Les *partite* d'Anton Rosetti se placent dans le cadre de la musique de divertissement mais le compositeur utilise tout le potentiel de l'ensemble à vent de la Cour pour établir un lien de parenté entre forme et sonorités et étudier les timbres. Son but est de distraire mais ses partitions s'adressent à des auditeurs avertis. La qualité esthétique et musicale de ces œuvres a d'ailleurs été décrite par Daniel Schubart en 1806.[33] Rosetti dote la *partita* d'un caractère unique et place ce genre au même niveau qu'une symphonie.

La plupart des compositeurs viennois écrivent des partitas dès années 1760 à 1800. L'analyse de ce répertoire pour *Harmoniemusik* démontre que la forme, le nombre et l'agencement des mouvements ainsi que l'instrumentation varient suivant les circonstances ou les choix du musicien. Il s'avère difficile d'établir une définition commune. Ces pièces connaissent un

[33] Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1806, Wien, sous la dir. Fritz Kaiser, Olms, Hildesheim, 1990, p. 167-8.

succès remarquable, avant tout au sein de la noblesse, mais aussi dans certaines occasions auprès d'un public plus large. Haydn, Aspelmayr, Dussek, Druschetzky, Vinzenz Maschek, Paul Wranitzky, Leopold Kozeluch, Dittersdorf et bien d'autres s'illustrent dans ce genre. Leopold Kozeluch compose 2 *parthies* VI:3 (2 altos, flûte, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons) et VI:8 en *fa* majeur (flûte, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons). Dittersdorf écrit pour sa part une *Parthia* en *do* majeur pour octuor (2 hautbois, 2 cor anglais, 2 cors, 2 bassons), une *Parthia* en *fa* majeur pour septuor (2 cors anglais, 2 cors, basson et 2 violons), une *Parthia* en *mib* majeur pour sextuor (2 hautbois, 2 cors, 2 bassons), 4 *parthien* pour quintette (2 hautbois, 2 cors et basson) et une *Parthia* en *sib* majeur pour 2 hautbois, 2 clarinettes et basson. Par exemple, sa *partita* en ré majeur, certainement composée vers 1765, utilise un effectif de quintette (2 hautbois, 2 cors, basson). La pièce en cinq mouvements (Allegro moderato, Menuet, Adagio, Menuet et Finale presto) adopte une forme commune à cette époque mais elle démontre une originalité surprenante dans l'usage des instruments.

On admet généralement que le KV. 361 (370a) se compose de sept mouvements pour treize instruments sous l'appellation *Gran Partita.* Il semble établi que ce titre n'est pas de la main de Mozart comme le montrent les études réalisées par G. de Saint-Foix[34] puis D.N. Leeson[35]. Mozart n'a apparemment pas nommé sa sérénade mais le nom de *Gran Partita* serait de l'éditeur. Il existe deux éditions donc deux possibilités : la première est l'édition du KV. 361 (370a) dans une suite de recueils intitulés *Pièces d'harmonie* parue chez Breitkopf & Härtel, à Leipzig, à partir de 1801 et la deuxième, annoncée en juillet 1804, publie cette partition comme œuvre posthume au bureau d'Arts et d'Industrie à Vienne. Ces deux éditions ont établi le texte définitif du KV. 361 (370a) en se fondant sur le manuscrit de Mozart. L'analyse de l'écriture et de l'encre démontre cependant que le titre de *Gran Partita* n'est pas du compositeur mais un rajout d'un des éditeurs directement sur la partition autographe. Cela démontre que l'éditeur ou le copiste voyaient dans cette partition des parties séparées et l'a nommée *partita* selon la tradition. Le nombre exceptionnel de voix et la richesse de l'instrumentation ont certainement un rôle déterminant dans le titre apocryphe apposé à cette œuvre.

Beethoven entreprend en novembre 1792 son second voyage à Vienne avec l'intention de suivre des leçons auprès de Haydn. La diffusion de pièces pour instruments à vent notamment

---

[34] Theodore Wyzewa et George Saint-Foix, Wol*fgang Amadeus Mozart* 1777-1791, "Le grand voyage, l'épanouissement, les dernières années", Desclée de Brouwer, Bruges, 1936, rééd. par R. Laffont, coll. Bouquins, Grande Bretagne, 1991, p. 178.

[35] Daniel N. Leeson et David Whitwell: « Concerning Mozart's Serenade in Bb for Thirteen Instruments, K.361 (370a) », *Mjb*, 1976-77, p. 109.

des duos, des sextuors et des octuors n'a certainement pas laissé insensible le jeune compositeur. Ces œuvres se placent à une période d'évolution tant de l'esthétique que de la forme et des effectifs instrumentaux. Cela se révèle avec l'opus 103, une *Tafelmusik* sur le schéma de la sonate mais nommée par le compositeur *Parthia dans un Concert*[36] puis publiée sous le titre *Grand Octuor original* à l'automne 1830 chez Artaria[37].

En ce qui concerne l'octuor à vent, il fut probablement composé pour accompagner un dîner ou une réception à la Cour de Bonn. Par ses proportions, en quatre mouvements d'une durée totale d'environ 20 minutes, la souplesse de ses mélodies et l'effectif des huit vents, cette partition répond aux attentes liées au divertissement. Mais le titre, *Parthia dans un Concert*, apposé par Beethoven lui-même indique une tout autre conception de l'œuvre. Dans le contexte des années 1790, il est normal d'honorer un hôte par un concert après-dîner. Celui-ci peut comporter une représentation théâtrale, des airs accompagnés, de la musique instrumentale, mais les arrangements d'opéras ou des morceaux originaux pour ensembles à vent restent le répertoire le plus répandu. Les récits du comte Zinzendorf à la Cour de Schwarzenberg sont un excellent exemple dans ce domaine.[38]

Il est ainsi fort probable que Beethoven *souhaitait* destiner sa composition non à une *Tafelmusik* mais à un concert après-dîner. Le titre *Parthia* fait référence à une partition originale pour un effectif libre, regroupant plusieurs mouvements dans le prolongement de la suite baroque. L'opus 103 est ainsi un exemple significatif mettant en évidence qu'à cette époque, le titre n'indique pas seulement la forme mais aussi la circonstance, le lieu, l'heure et l'instrumentation. Même si les titres sont interchangeables, engendrant une confusion entre les genres, peu de *partitas* dans les années 1790 sont exécutées lors des banquets. Un autre élément déterminant est l'emploi du français *dans un Concert*. Beethoven combine certes deux termes étrangers dans le titre mais il n'aurait certainement pas pris le soin de nommer sa partition dans la langue parlée à la Cour de Bonn si elle se destinait simplement à une musique de table ou pour accompagner un événement. Par l'emploi du français, le compositeur affiche son ambition d'adresser l'octuor à vent à un public averti. De plus, selon les études du musicologue David Whitwell, la présence permanente de clarinettes à la Cour en

---

[36] Localisation de la partition autographe : Berlin, Öffentl. Wiss. Bibliothek (D-Bds), Artaria Sammlung, 1901. Titre original : « *Parthia dans un Concert. In Es / a / Due Oboe / Due Clarinetti / Due Corni / Due Fagotti / Di L. v. Beethoven* ».

[37] Georg Kinsky, *Das Werk Beethovens: thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, Henle, Munich, 1955, p. 284-86.

[38] Karl von Zinzendorf, *Wien von Maria Theresia bis zur Franzozenzeit : aus den Tagenbüchern des Grafens Karl von Zinzendorf*, sous la dir. de Wagner Hans, Wiener Bibliophilie Gesellschaft, Vienne, 1972.

1784 n'est pas clairement démontrée.[39] Si cela venait à se vérifier, il serait alors manifeste que, même en décembre 1793, l'opus 103 aurait été destiné davantage à un concert car son exécution aurait nécessité la création d'un effectif temporaire.

L'octuor à vent reçut une réception nuancée comme le démontre la réponse de Franz Maximilian dans sa lettre du 23 décembre 1793.[40] En tant que *Tafelmusik*, cette *partita* se montre certainement trop élaborée mais peut-être pas assez pour répondre aux exigences d'un concert comme le souhaitait Beethoven. Si l'origine de la partition est sujette à controverse, il n'en demeure pas moins que cette dernière s'inscrit dans la tradition du divertissement mais en franchit les limites par une recherche sur les timbres. Cette œuvre occupe une position de transition dans le processus de création chez Beethoven. Elle lui permet d'acquérir une meilleure connaissance des instruments à vent en vue de leur plus large utilisation. La *Parthia dans un Concert* acquiert une autonomie nouvelle et une qualité technique et expressive peu commune pour un ensemble de cette époque.

Les *Originalparthieen* de Joseph Triebensee datant des années 1803-1813 adoptent une forme en quatre mouvements (Allegro, Andante, Menuet, Allegro) pour un octuor à vent. Ces compositions se distinguent des autres partitions en usage à cette époque de par leur structure et leur instrumentation. La *Partita* en *sib* majeur utilise une introduction lente ce qui est une particularité rare dans la musique de circonstance pour ensembles à vent. La *Partita* en *mib* majeur se caractérise par un travail thématique et une élaboration des motifs. Dans toutes ses partitions, Triebensee exploite habilement les sonorités et les possibilités des instruments comme le cor. A cette époque, celui-ci ne possède pas encore de pistons et se limite à des harmoniques naturelles. Les sons bouchés se distinguent des tons naturels par une sonorité nasillarde, souvent sourde et métallique ce qui permet au compositeur habile de générer et de jouer sur les timbres.

Au début des années 1800, la *partita* acquiert ainsi une pratique plus conventionnelle. La plupart des partitions agence quatre mouvements pour un octuor à vent. Ce répertoire s'intègre de même dans le cadre de la musique de chambre soit pour un événement ponctuel soit lors d'un concert. Triebensee, Franz Krommer et Hummel composent des partitas mais celles-ci adoptent un fonctionnement et un usage totalement différents en comparaison avec les œuvres datant des années 1760. Franz Krommer demeure sans aucun doute un maître dans l'art de composer pour ensemble à vent. Après un premier séjour à Vienne vers 1785, il

---

[39] David Whitwell : « The Incredible Vienna Octet School – Part V : The contributions of Beethoven », *The Instrumentalist*, XXIV, 1969, p. 31-6.

[40] Marc Vignal, *Joseph Haydn*, Fayard, Paris, 1989, p. 442-44.

obtient à partir de 1790 le poste de chef de l'harmonie militaire du Comte Antal Károlyi puis, peu de temps après, il rentre au service du Prince Anton Grassalkovics. Ce noble possède une *Harmoniemusik* réputée pour sa qualité. Bien que violoniste de formation, Krommer acquiert dès lors une grande connaissance des vents qu'il mettra en pratique dans la composition de 3 partitas a 10 (opus 45) publiées à Vienne en 1803. Ces pièces en quatre mouvements incluent 2 contrebassons ce qui enrichit les graves et les combinaisons de timbres. Une série de partitas pour octuor à vent s'ensuit : *Partita* en *fa* majeur (opus 57), *Partita* en *sib* majeur (opus 67) puis les opus 69, 71, 76, 78 et 79. Ces œuvres se détachent du cadre de la musique de circonstance. Krommer enrichit considérablement le répertoire pour *Harmoniemusik* et accroît ses capacités techniques et expressives. Johann Nepomuk Hummel est surtout connu pour ses compositions pour piano mais sa *Partita* en *mib* majeur (s48) datant du 27 octobre 1803 reste une œuvre représentative du genre. Elle comprend trois mouvements (Allegro con spirito, Andante piu tosto-Allegro, Vivace assai) pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons.
Au XIXe siècle, les termes suite et *partita* s'emploient en parallèle et sans apparente distinction. Cependant, ce genre décline en raison du désintérêt croissant pour la musique de circonstance et la *Harmoniemusik*. Quelques œuvres pour diverses formations subsistent mais le sens de ce terme se modifie considérablement.

1.2.7 Sérénade

La sérénade, *Ständchen* (all.), *serenada* ou *Serenata* (ital.), est une forme musicale très répandue dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle. Il s'agit d'un répertoire lié à la structure sociale destiné à l'origine à l'expression des sentiments. Ce rôle s'étend ensuite aux divertissements et aux concerts. D'autres genres contemporains comme la symphonie, la *partita*, la cassation et le *divertimento* lui sont rattachés. Le terme signifie littéralement une musique donnée en ouverture, le soir, généralement à l'extérieur pour honorer une bien-aimée ou un personne de rang. L'évolution de la sérénade varie entre le sud de l'Allemagne, l'Autriche (Salzbourg, Vienne), la Moravie et la Bohême.
Le mot original tire son origine de *sera* ou soir mais dérive aussi du latin *serenus* (ou serein en français). Il est utilisé dans sa forme italienne *Serenata* à la fin du XVIe siècle pour nommer des œuvres vocales. Au XVIIe siècle, la sérénade adopte un sens plus large et désigne une pièce vocale, pour voix et instruments ou simplement instrumentale. Des compositeurs

comme Heinrich Biber (*Serenade*, 1673) ou Johann Jakob Walther (*Hortulus chelicus*, 1688) appliquent à la fin du siècle cette terminologie pour des morceaux purement instrumentaux. Cette utilisation sera la plus répandue au XVIIIe siècle. Cette terminologie s'emploie de même pour nommer des représentations costumées comme la *Serenata La Concordia de Planeti* de Caldara en 1723. Ces compositions demeurent cependant des cas particuliers et ce genre s'oriente vers la musique instrumentale notamment pour des ensembles à vent.

La sérénade pose problème tout au long du siècle car sa forme et son instrumentation sont variables et soumises à diverses influences. Ce répertoire hérite de trois grandes pratiques. Premièrement, la suite instrumentale constitue sans nul doute l'un des modèles de ce genre avec la diversité des mouvements, leurs dispositions, les contrastes et les danses. Les sérénades comprennent en effet des Pavanes, Gaillardes, Allemandes ou Courantes au début du siècle et les combinent avec des Allegros, Andantes, Presto, etc. Ce principe de la suite modèle les sérénades jusqu'au début des années 1700. A partir des années 1740, l'abandon de l'ouverture comme premier mouvement entraîne un changement de terminologie de la suite au profit de la sérénade. Une marche d'introduction sera privilégiée et le menuet adoptera une fonction de plus en plus accentuée. Deuxièmement s'ajoute l'influence de la sonate notamment *da camera* et *da chiesa* dont la sérénade empruntera la forme et l'organisation des mouvements. Le concerto (*grosso* ou *da camera*) apportera enfin cette notion de l'instrumentation. La sérénade se caractérise par une variété et une qualité des sonorités. Les compositeurs y soignent particulièrement les timbres. Johann Gottfried Walther dans son ouvrage *Musicalisches Lexicon* (1732) décrit brièvement l'emploi de ce répertoire :

> « Une sérénade [Ständchen] donnée en soirée, une pièce musicale du soir parce que la plupart de ces œuvres sont généralement exécutées durant les nuits calmes et agréables. » [41]

Walther présente d'ores et déjà le caractère de cette musique et son utilisation. Tout au long de la deuxième moitié du XVIIIe siècle, la sérénade devient au côté du *divertimento* le genre majeur au sein du répertoire musical de circonstance. Elle a pour objectif de divertir et stimuler le bien être. L'un des exemples remarquables en ce début de siècle est la *Serenada* en *ut* majeur à huit (1701) de Johann Fux. Elle est dédiée à l'empereur Joseph I.

Cette sérénade combine des mouvements de nature différentes (Marche allegro – 2 Gigues – 4 Menuets – 4 Arias : più Allegro, Intrada, Allegro, Ciacona - Final). Elle est destinée à un orchestre de chambre avec basse continue. Les vents fonctionnent par paire et occupent une

[41] Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* (1732), sous la dir. de Friederike Ramm, Cassel, Bärenreiter, 2001.

place majeure dans l'instrumentation. Il est à noter l'emploi de *clarino* ou trompette en *do* comme instrument principal. L'œuvre adopte dès lors un caractère sonore tout à fait particulier.

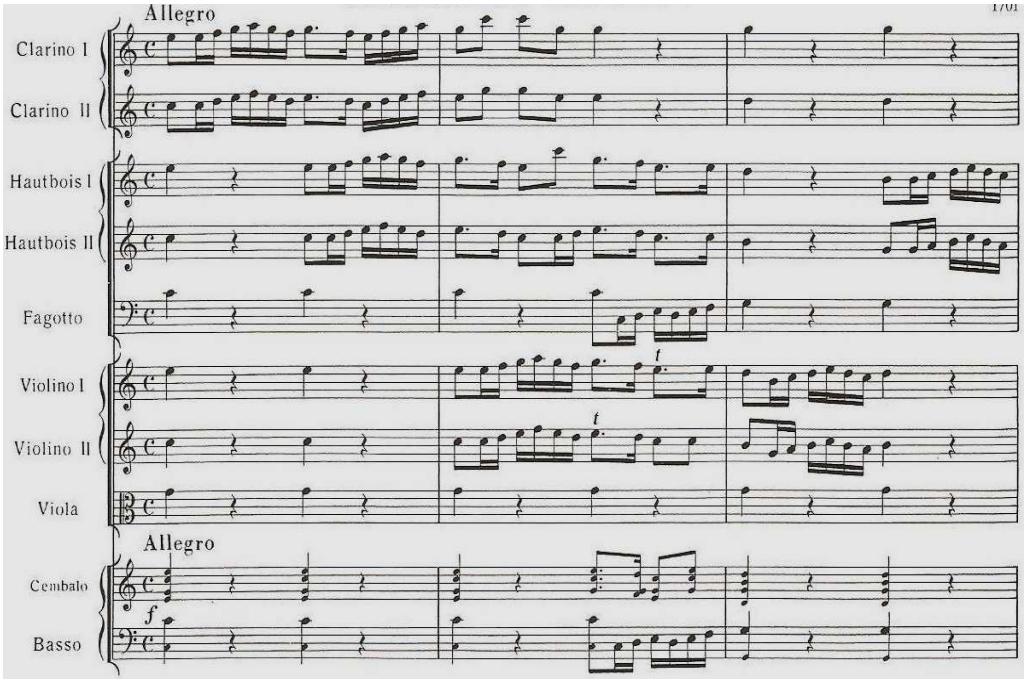


Figure 6
Johann Joseph Fux, 1er mouvement de la *Serenada* - 1701
(Concentus Musico-Intrumentalis)

Les sérénades sont principalement composées en Italie, en Autriche, en Allemagne et en Bohême. Dans l'ouest de l'Autriche, Salzbourg et certaines parties de la Bavière, la sérénade pour orchestre domine. A Salzbourg, elle est présente dès les années 1730. Une œuvre peut comprendre jusqu'à dix mouvements. En règle générale, une partition inclut un Allegro de forme sonate, deux mouvements lents alternant avec deux ou trois menuets (avec parfois l'insertion d'un mouvement plus rapide) et un Presto ou Allegro comme mouvement final. Le nombre de mouvements est donc plus élevé que dans la sonate ou la symphonie et la facture demeure souvent plus légère ce qui n'empêche pas un développement logique et progressif des idées. Léopold Mozart compose plus de 30 pièces de ce type dans les années 1760. Wolfgang Mozart ainsi que Michael Haydn écrivent de même des sérénades qui se destinent souvent aux *Finalmusiken* dispensées dans le cadre des cérémonies de fin d'années à l'Université de Salzbourg ou lors d'autres occasions spéciales. Le lien étroit entre la sérénade pour orchestre et d'autres genres se révèle au travers de Mozart. Il compose à Salzbourg une série de sérénades :

Sérénade en *ré* majeur, KV. 100 (1769) pour orchestre
Sérénade en *ré* majeur, KV. 185 (1773) pour orchestre
Sérénade en *ré* majeur, KV. 203 (1774) pour orchestre
Sérénade en *ré* majeur, KV. 204 (1775) pour orchestre

Serenata notturna en *ré* majeur, KV. 239 (1776) pour deux petits orchestres
Sérénade « Haffner » en *ré* majeur, KV. 250 (1776) pour orchestre
Sérénade « Posthorn » en *ré* majeur, KV 320 (1779) pour orchestre

La sérénade KV. 100 est de dimension modeste. En huit mouvements pour orchestre, elle comporte certains passages assez remarquables confiés aux vents notamment le second menuet où, dans le trio en *ré* mineur, deux trompettes s'ajoutent aux hautbois et aux cors. Le KV. 185 écrit pour le mariage de Andretter en 1773 se veut plus élaboré. Il contient huit mouvements (auquel appartient sans doute la marche KV.189) et la sonorité de l'ensemble est plus riche avec ses cors et trompettes et plusieurs mouvements comportent des solos de violon. Cette œuvre festive fut écrite lors d'un voyage à Vienne. Mozart compose le KV. 203 à l'été 1774 pour la fin de l'année universitaire. Elle comporte une nouvelle fois huit mouvements dont les second et quatrième font appel au violon solo concertant ; trois menuets, ainsi qu'un long Andante au titre de sixième mouvement dans lequel Mozart atteint déjà le niveau de ses symphonies. Un *Presto* enjoué fait office de dernier mouvement.

Datée de janvier 1776 et probablement destinée au carnaval, la *Serenata Notturna* KV. 239 est unique par le nombre de ses mouvements réduit à trois et par son instrumentation limitée à deux petits orchestres. Tout porte à croire que Leopold Mozart apposa ce titre à la partition. De par les conditions climatiques, un concert en plein air semble exclu au mois de janvier. Les deux groupes instrumentaux furent sans doute placés aux deux extrémités d'une salle ou dans deux salles adjacentes. Le second groupe se contente essentiellement de commenter et de renforcer le matériau du premier avec un rôle spécial dévolu aux timbales. L'œuvre s'ouvre par une *Marcia* (Maestoso) rythmique qui remplit parfaitement son rôle de premier mouvement. Le Menuetto confie la partie centrale du trio à des solistes. Le Finale débute par un refrain d'essence populaire auquel s'opposent successivement un récitatif *Adagio* pour solistes puis une marche plus rapide.

La sérénade Haffner KV. 250, jouée le 21 juillet 1776, résulte d'une commande de Sigmund Haffner pour le mariage de sa sœur. Il ne s'agit pas ici d'une œuvre écrite à la hâte. Elle se compose de huit mouvements développés et constitue une partition de dimensions inhabituelles dans ce répertoire et pour une circonstance. L'œuvre dure plus de 50 minutes. Elle fait appel à un ensemble richement coloré (bois par deux, cors, trompettes, cordes) et elle contient de nombreux passages solistes confiés à tous les instruments.

La sérénade KV. 320, en sept mouvements, fut achevée en août 1779. Elle associe le goût français et le raffinement instrumental de Mannheim. L'orchestration massive (cordes, flûtes, hautbois, bassons, cors, trompettes et timbales) permet au compositeur d'expérimenter de nombreuses combinaisons instrumentales. Les troisième et quatrième mouvements font usage

des vents en solo par deux tandis que le trio du second menuet inclut une partie de « corno di posta » ou cor de postillon ce qui vaudra cette dénomination à la sérénade. L'usage de cet instrument n'est pas sans rapport avec les étudiants qui, une fois l'année scolaire terminée, rentraient chez eux en chaise poste. L'intensité dramatique de l'Andantino dans une œuvre festive démontre que Mozart porte un intérêt sincère à la musique de circonstance. Il réutilisera cette sérénade en 1782 pour écrire une symphonie concertante (KV. 385) donnée en concert le 23 mars 1783 au Burgtheater de Vienne.

La sérénade est en revanche moins développée à Vienne au début du siècle. A partir des années 1760, la capitale autrichienne comble ce retard et il est alors d'usage d'exécuter une sérénade entre 18 à 21 heures (le *notturno* étant généralement donné plus tard vers 23 heures). Les circonstances, la forme et les formations instrumentales diffèrent cependant. Johann Abraham Peter Schulz avance cette définition en 1774 dans le deuxième volume de l'ouvrage *Allgemeine Theorie der schönen Künste* :

> « Sérénade (*Poésie* ; *Musique*). Une mélodie de nature particulière destinée à être chantée à la fenêtre d'une personne en son honneur Elle contient donc un caractère amoureux ou du moins galant. Les Grecs l'ont probablement innovée et il est à noter que les mots du narrateur d'Horace, dans l'Ode à Lydia : « *Audi moins et moins jam, Me tuo longas pereunte noctes, Lydia, dormis ?* » se rapportent à une telle Sérénade, et que les deux derniers versets sont certainement tirés d'une Sérénade connue à cette époque. Les Grecs l'appelaient très courtoisement *paraklausinthron* ce qui signifie une complainte chantée devant la porte.
>
> En Espagne et en Italie, cette Galanterie est plus courante que chez nous. La mode des sérénades n'est pas un déshonneur pour une nation et, du moins, elle semble démontrer un art de vivre plus simple, naturel et innocent. Il est de coutume qu'un jeune prétendant puisse déclarer son amour ou simplement d'innocentes Galanteries envers une fille qui n'a pas encore le sien [son amoureux]. Une sérénade donnée durant la journée est quelque chose de douteux et véritablement incorrect.
>
> On donne toujours le titre de Sérénade en musique, le plus souvent pour des compositions purement instrumentales. Afin d'honorer ou de célébrer une personne précise, elle est exécutée au crépuscule devant sa maison et s'appelle généralement *Ständchen* en allemand. Le silence de la nuit accroît les effets de cette musique de manière naturelle et la rend d'autant plus agréable.
>
> Le compositeur, qui souhaite écrire une bonne sérénade sur un texte ou simplement pour instrument, doit s'efforcer d'écrire des mélodies simples et fluides ; plus consonantes que dissonantes et il doit surtout choisir chaque instrument accompagnateur en vue du meilleur effet à l'air libre. » [42]

Comme le souligne le témoignage de Sulzer, les compositeurs soignent le caractère, la structure et l'instrumentation. Ils doivent prêter attention aux mélodies et à l'utilisation des vents étant donné que les partitions se jouent à l'extérieur. Le nombre de mouvements, leur agencement et les combinaisons sonores sont variables mais, en général, une pièce musicale comprend quatre à sept mouvements pour un orchestre à cordes ou un ensemble à vent. Les partitions viennoises incluent souvent cinq mouvements sur le schéma de la forme en

[42] Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, Band 2, Weidmanns Erben und Reich, Leipzig, 1771-4, Repro. Nachdr. d. Ausg., Olms, Hildesheim, 1967.

cycle. L'instrumentation plus fournie revêt un caractère particulier et elle se base sur l'échange et la conduite des voix. L'effectif le plus répandu durant la période classique associe des instruments à vent avec deux altos et contrebasse (ou violoncelle). Les sérénades pour cordes sans vent apparaissent plus tardivement.

Sulzer traduit l'usage premier des sérénades : données le soir, elles expriment les sentiments d'un prétendant ou honorent une personne. A partir des années 1780, ce genre se détache de ce rôle pour être exécuté aussi lors de concerts. Ce répertoire offre alors l'opportunité à un compositeur de démontrer ses talents et de se faire connaître dans une Cour ou une ville. Mozart illustre ce genre dans certains airs de *Die Entführung aus dem Serail* (Acte III, Romance de Pedrillo), *Don Giovanni* (Acte II, Canzonetta « Deh vieni alla finestra ») ou *Così fan tutte* (Acte I, scène 2 « Secondate, aurette amiche ») avec cette scène dans le jardin accompagnée par une sérénade pour vents. Ces citations de la vie quotidienne dans les opéras démontrent la place de cette musique dans la société viennoise dans les années 1780-1790. Ce répertoire devient de même une forme populaire parmi les jeunes compositeurs comme Asplmayr, Dittersdorf et Punto.

Michael Haydn écrit deux sérénades instrumentales en *sib* majeur (P 52) et *ré* majeur (P 87) puis deux *Ständchen* chantées (1795 et 1799). En tant que musicien à la Cour de Salzbourg, il compose des œuvres de chambre de la plus grande originalité dont la sérénade en *sib* majeur (P 52) ; le deuxième mouvement est un concerto pour basson. Selon un usage fort répandu à cette époque, les compositeurs intercalent généralement entre l'Allegro initial et le premier menuet un petit concerto en deux ou trois parties pour un ou plusieurs instruments écrit le plus souvent dans d'autres tonalités que les mouvements qui constituent la sérénade. D'autres exemples se retrouvent chez Mozart dans ses sérénades salzbourgeoises (KV. 178 ; KV. 250 ; KV. 330). Cette pratique disparaît par la suite pour adopter une forme plus concise. La sérénade en *ré* majeur (P 87 - MH 68) datée de 1764 reprend à son compte ce fonctionnement. Elle se compose de neuf mouvements (Andante, Menuet, [Concertino avec Adagio et Allegro molto] Menuet, Recitativo/Allegro, Aria/Andante, Finale/Presto, Adagio, Marcia/Andante) et inclut par conséquent en son sein un concertino en deux mouvements pour clarinette et trombone. Ceux-ci sont souvent joués séparément de la sérénade. Les cordes dominent le premier mouvement démontrant la virtuosité de l'orchestre et du basson. Cette sérénade contient en son sein deux mouvements centraux qui peuvent être extraits pour former un concertino. Les mouvements Recitativo/Allegro et Aria/Andante enchantent l'auditeur par une mélodie arioso et la clarinette adopte le rôle d'un chanteur ou d'un narrateur. En effet, Haydn écrit *recitativo* puis *aria* ce qui est un fait rare dans la musique instrumentale.

Ces mouvements soulignent le mélange entre les genres. L'interprète apparaît comme instrumentiste virtuose dans une cadence surtout lorsque l'on se rappelle les possibilités limitées de cet instrument dans les années 1760. Il est de même surprenant d'entendre dans le sixième mouvement un motif ascendant utilisé 23 ans plus tard par Mozart dans *Eine kleine Nachtmusik* (KV. 525) comme thème principal du quatrième mouvement.

La musique de Michael Haydn est ici gracieuse et facile à l'oreille. Ce compositeur se différencie sur le plan de la forme et de l'instrumentation. La caractéristique la plus surprenante est le fait de concevoir une partition instrumentale comme une pièce lyrique et d'accorder un rôle de soliste virtuose à un instrument à vent comme la clarinette. Cette sérénade en *ré* majeur sans apparente prétention attribue dès 1764 un rôle nouveau aux vents contribuant à leur émancipation et à leur plus large utilisation. L'une de ses dernières sérénades date du 9 septembre 1785. Sa *Serenata* en *ré* majeur (P 85) assemble huit mouvements de caractères distincts : un Allegro de forme sonate, un Andante cantabile, un Andante con variazioni, des danses (Polonese et deux Menuettos), un Rondeau final et une marche conclusive. Cette partition s'adresse avant tout à un orchestre mais les vents (flûte, hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons) sont largement représentés et utilisés.

Dans le même temps, son frère Joseph Haydn ne porte pas le même intérêt à ce genre. Il existe une sérénade en *fa* majeur (attribuée cependant à Roman Hoffstetter) destinée à un quatuor à cordes (opus 3 n° 5) mais il n'existe pas de pièces connues à ce jour directement adressées à une *Harmoniemusik*. Trois œuvres pour cet effectif lui sont toutefois attribuées mais l'authentification reste douteuse. Ce sont les Hob. II : D3 en *ré* majeur (2 flûtes, 2 cors, 2 violons, alto, basse), Hob. II : Es6 en *mib* majeur (2 cors, 2 violons, alto, basse) et Hob. II : F11 (*Serenata*) en *fa* majeur (2 cors, 2 violons, 2 altos, basse).

Les sérénades de Dittersdorf résument la pratique de ce genre à Vienne durant la période classique. Elles condensent les goûts contemporains. De nombreuses partitions ont été diffusées et ont connu un relatif succès. Dittersdorf affectionne avant tout la sérénade pour orchestre mais il combine des effectifs mixtes dans la musique de chambre comme dans la sérénade en *fa* majeur pour 2 cors, violon, 2 altos et basse (k.128) de 1774. Le compositeur avait déjà écrit pour ce même effectif dans la sérénade en *fa* majeur (k.129) de 1767. Les sérénades en *ré* majeur (k.130), en *mib* majeur, en *sol* majeur emploient toujours un sextuor composé de 2 cors, violon, 2 altos et basse. Cette instrumentation caractéristique (présente aussi dans des partitions antérieures de Joseph Haydn) résulte vraisemblablement d'une commande.

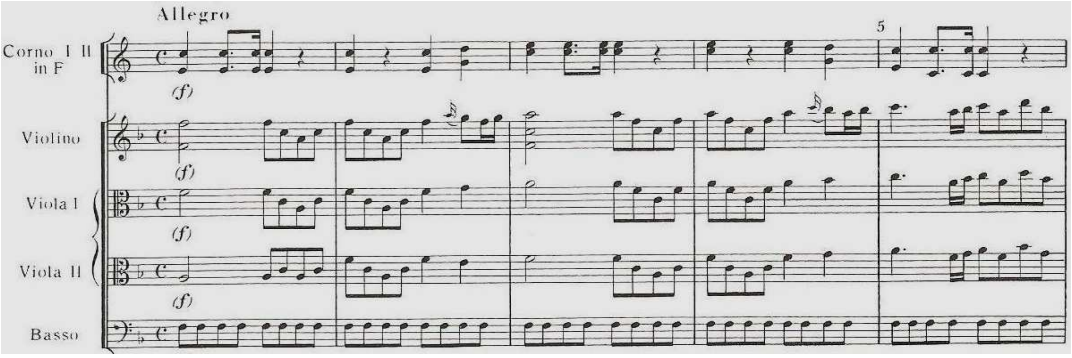


Figure 7
Karl von Dittersdorf, 1er mouvement de la *Serenata* en *fa* majeur
Krebs 128 (1774)

Les cors s'identifient comme voix principale et les cordes fonctionnent comme dans un quatuor à cordes.L'utilisation de deux altos enrichit et assombrit la sonorité de l'ensemble. La plupart de ces compositions comprend quatre à cinq mouvements (avec deux menuets) avec en arrière plan la suite comme modèle. Le compositeur tire profit de la forme sonate et des mouvements de danses pour travailler les motifs et les phrases musicales, insérer des échanges instrumentaux et mettre en valeur le timbre des cors dans certains passages. Les sérénades de Dittersdorf reflètent ainsi une grande variété et répondent parfaitement aux attentes liées à la musique de circonstance.

Antonio Salieri demeure l'une des plus grandes personnalités musicales de Vienne à la fin du XVIIIe siècle mais il ne semble pas être un compositeur de premier plan dans le domaine de la sérénade. Cependant, ses quelques œuvres de plein air pour ensemble à vents sont du meilleur niveau et n'ont pas grand-chose à envier aux autres partitions contemporaines. Par exemple, la *Piccola Serenata* (1778) écrite à Milan associe quatre mouvements (Allegro, Larghetto, Minuetto, Presto) pour 2 hautbois, 2 clarinettes et basson. Cette œuvre illustre la pratique de cette époque avec une forme condensée, une instrumentation simple et un caractère enjoué. Elle se destine de même à une occasion précise notamment le 3 août 1778 pour la réouverture de l'opéra la Scala de Milan. L'opéra *L'Europa riconosciuta* est jouée pour cette occasion.

Compositeur de la Cour impériale, directeur de l'opéra italien à partir de 1774 puis celui de Maître de chapelle de l'empereur en 1788, Salieri rencontre de nombreux compositeurs et musiciens de son temps et aura de nombreux élèves. Sa fonction l'amène de même à être en contact avec la musique pour vents dont la *k. k. Harmonie Musik*. Les sérénades en *sib* majeur pour 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors et contrebasse en six mouvements (Allegro maestoso, Minuetto, Larghetto, Allegro assai, Adagio, Allegretto), en *do* majeur (Andante maestoso, Minuetto) pour 2 flûtes, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors et contrebasse (une version alternative

de la sérénade en *sib* majeur pour sept instruments) puis la sérénade en *fa* majeur (Larghetto, Allegro assai) pour 2 flûtes, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors et contrebasse témoignent de cette époque prospère. Ce sont des pièces courtes mais dont l'instrumentation se veut riche et colorée. La voix principale est souvent confiée au hautbois. Salieri associe raffinement et divertissement dans ses sérénades.

De nombreux autres compositeurs lèguent un important répertoire : Anton Laube compose 11 sérénades pour 2 hautbois, 2 cors et 2 bassons ou Aspelmayr 6 sérénades pour flûte, 2 cors di caccia, violon/basson, contrebasse/basson (listée dans le catalogue de Breitkopf en 1778). Druschetzky constitue un compositeur prospère dans ce genre. Hautboïste lui-même, il a beaucoup écrit pour les instruments à vent et a su tirer profit du potentiel des sonorités. La plupart de ses sérénades sont pour 5 à 9 voix comme, par exemple, la *Serenata* pour hautbois, clarinette, cor, basson, violon, alto, violoncelle, et contrebasse. Leur écriture donne libre cours à la virtuosité et maintient toujours une certaine légèreté entre humour subtil et progression dramatique. Druschetzky parvient de même à trouver une stabilité et une unité sonore grâce à l'instrumentation entre vents et cordes.

Dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, la sérénade se confond avec le *divertimento* contemporain sans pour autant avoir de liens apparents de parenté. L'un se conçoit comme une musique d'ensemble donnée la nuit, l'autre unit une ou plusieurs voix solistes à un ensemble lors de concerts exécutés en journée. Néanmoins, certaines sérénades suivent ce schéma et associent plusieurs parties séparées. Tenant à la fois du divertissement et s'orientant vers la symphonie, les sérénades amplifient les effectifs instrumentaux et passent des concerts extérieurs à l'interprétation soignée dans les résidences princières ou les salons d'amateurs. Ce répertoire devient à cette époque un genre répandu et apprécié qui imprègne la vie musicale viennoise. De nombreux salons bourgeois ou Cours aristocratiques commandent des sérénades pour agrémenter une soirée, un anniversaire ou un mariage.

C'est de cette époque que datent les trois sérénades de Mozart (KV. 361, 375 et 388). Le compositeur souhaitait se faire connaître dans la ville et mit à profit son expérience acquise à Salzbourg. Ces trois œuvres mettent en valeur la principale caractéristique de ce répertoire : une structure et une instrumentation variables en fonction des circonstances. Le KV. 375 (375a) en *mib* majeur pour un sextuor à vent date de l'automne 1781. Dans une lettre adressée à son père, le 3 novembre 1781, Mozart explique la conception de l'œuvre :

> « A 12 heures, je me rendis en voiture à la Leopoldstadt chez la baronne Waldstätten – où j'ai passé le jour de ma fête. Le soir à 11 heures, on me donna une sérénade – de ma propre composition à l'occasion de la Sainte-Thérèse – pour la sœur de Mme v. Hickel, et belle-sœur de M. v. Hickel (peintre de la cour), chez qui elle fut produite pour la première fois. Les 6 messieurs qui l'exécutent sont de pauvres diables, mais ils jouent fort joliment ensemble ; surtout le premier

> clarinettiste et les deux cornistes. La raison principale pour laquelle je l'ai composée était de faire entendre quelque chose de moi à M. v. Strack (qui s'y rend tous les jours). Et c'est la raison pour laquelle je l'ai écrite de façon un peu sérieuse. Elle a d'ailleurs eu grand succès. On l'a jouée en trois endroits différents la nuit de la Sainte-Thérèse. A peine avaient-ils terminé quelque part qu'on les conduisait ailleurs et ils étaient payés chaque fois. Ces messieurs se sont donc fait ouvrir le porche, et après s'être rangés dans la cour, ils m'ont surpris au moment où j'allais me déshabiller, de la manière la plus agréable du monde, par l'accord initial en mi bémol majeur. » [43]

La sérénade est ainsi donnée le 15 octobre lors d'un concert en soirée dans la maison de Joseph von Hickel. Elle est d'abord exécutée en l'honneur de sa belle-sœur puis, selon un usage courant à cette époque, donnée plusieurs fois au cours de la nuit dans des endroits différents. L'œuvre est ainsi rejouée pendant la nuit de la Sainte-Thérèse puis, deux semaines plus tard, à l'occasion de la Saint-Wolfgang, les mêmes musiciens offrent la sérénade au compositeur qui s'apprêtait à se retirer pour la nuit. Mozart avoue avoir écrit cette pièce avec soin et décrit de même la qualité des musiciens. Il espère sans nul doute attirer l'attention du public et recevoir un rapport favorable.

Cette sérénade est achevée dans une première version puis les hautbois sont ajoutés en juillet 1782 pour former un octuor. Mozart réalise une remarquable transcription au point qu'il est difficile d'imaginer l'ajout plus tardif de ces instruments. Ils s'intègrent parfaitement dans le sextuor et contribuent à la stabilité de l'ensemble. Mozart parle dans la lettre du 27 juillet 1782 d'une *Nachtmusik* (ou *notturno*) mais il s'agit bien de la même partition. Le compositeur apporte des améliorations structurelles dans la conduite des voix ou ajoute des nuances et des articulations. Le KV. 375 compte cinq mouvements parmi les plus complexes du même genre. L'Allegro maestoso initial intègre des rythmes pointés et de curieuses dissonances. Le second thème surprend par sa mélodie et son caractère puis la musique devient plus sereine. L'Adagio se veut très lyrique avec un thème échangé de voix en voix. Le second menuet se caractérise par sa gaieté et le Rondo offre à chaque instrument l'occasion de se singulariser par de courts solos. La sérénade KV. 388 en *do* mineur pour octuor à vent a été composée à Vienne en juillet 1782 apparemment suite à une commande mais, contrairement au KV. 375, les circonstances de sa création ne sont pas clairement stipulées. Seule une lettre du 27 juillet 1782 sous-entend la composition de l'œuvre :

> « Il m'a fallu écrire rapidement une musique de nuit, mais uniquement pour harmonie »[44]

Toutefois, cette référence est contestée car le KV. 388 ne porte aucune trace de précipitation. Il résulte d'un travail approfondi. Il semble plus probable que Mozart parle ici de la

---

[43] Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* 1782-1785, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1962, trad. par G. Geffray, *Correspondances de Mozart 1782-1785*, Flammarion, Paris, 1991. p. 65.
[44] *Ibid.*, p. 51.

transcription du KV. 375 en octuor. En outre, l'indication *Serenada* fut également apposée sur la partition manuscrite par une autre main. Elle recouvre le titre *Parthia*, soit une forme plus proche de la suite instrumentale regroupant des mouvements de nature différente. Cette sérénade se différencie nettement de par le ton sérieux et parfois même dramatique. Le premier mouvement Allegro se caractérise par ce premier accord en *do* mineur suivi de l'arpège qui fixe à la fois la tonalité et le caractère de l'œuvre. De plus, dès la quatrième mesure apparaît une septième diminuée. Le mouvement est construit dans une forme binaire avec l'échange entre *do* mineur et *mib* majeur. Une nouvelle septième diminuée non résolue se fait entendre avant la Coda, suivie d'une longue pause engendrant une tension dramatique. Le deuxième mouvement Andante est plus apaisant avec une forme plus stable AA' en *mib* et *sib* majeur et avec des coloris instrumentaux riches. Le Menuetto affiche un caractère raffiné avec des échanges instrumentaux soigneusement agencés mais des harmonies parfois brutales se font entendre. Dans le Trio, Mozart présente quatre doubles canons pour le hautbois et bassons ; chaque paire d'instruments se répond mutuellement. L'Allegro final expose un thème puis des variations en *do* mineur. L'atmosphère sombre revient dans ce quatrième mouvement. Mozart réutilise le matériel thématique initial puis une transition conduit à la partie finale, créant un contraste apaisant du matériel thématique en *do* majeur. Contrairement à la plupart des œuvres pour *Harmoniemusik*, cette sérénade destinée aux divertissements aristocratiques se singularise par sa tonalité, ses modulations et le travail thématique. Elle peut être considérée comme un chef-d'œuvre égal à sa production pour la musique de chambre. Environ cinq ans plus tard, Mozart arrange d'ailleurs cette sérénade en quintette à cordes (KV. 406).

Le genre sérénade atteint dès lors un point culminant dans les années 1780. Il ne faut pas s'étonner de cette situation vu le contexte viennois. Un aspect du succès de ce genre concerne d'abord les musiciens. Ceux-ci servent à la Cour de grands notables dont l'intérêt et les goûts pour la musique varient. Comme en témoigne Mozart au sujet du KV. 375, ce répertoire leurs permet de trouver une stabilité financière et de montrer leurs talents de compositeurs. Ils doivent cependant toujours rester flexibles pour s'adapter aux circonstances et à d'autres paramètres. Le divertissement demeure l'objectif principal sans tomber dans la simplicité. C'est ainsi que de nombreuses compositions portent l'influence du style galant. La symétrie des parties, les mélodies, l'accompagnement et l'unité de l'ensemble permettent de trouver un équilibre entre des pièces charmantes et sérieuses.

Chaque noble entretient de même une musique de chapelle ou une *Harmoniemusik* [ce] qui contribue à son prestige. La sérénade, comme bien des œuvres de circonstance, accompagne

les moindres événements sociaux : baptêmes, mariages, anniversaires, célébrations et jours de fête. Les petites représentions théâtrales, des danses et des concerts sont particulièrement appréciés et dans ceux-ci s'insèrent des œuvres de circonstances. Les sources (biographies, correspondances, journaux, etc.) ne décrivent pas seulement la situation sociale mais indiquent également dans bien des cas le lieu, l'heure, le nombre de musiciens, la qualité de l'interprétation ou la réception d'une œuvre lors des représentations musicales.

Dans ses mémoires, Dittersdorf rapporte ces divertissements les appelant l'art de se distraire ou « Amusements ».[45] La société viennoise cherche des moyens adaptés pour se divertir et la musique pour vents occupe en conséquence une place prépondérante. Ce répertoire s'adapte facilement aux divers espaces que ce soit en plein air ou dans de petits lieux clos. La sérénade permet de prolonger les divertissements durant les soirées des mois d'hiver. Elle s'engage pleinement dans la culture musicale des nobles et dépend des mécènes. Mais le déclin de cette pratique à partir des années 1800 entraîne aussi la baisse d'intérêt pour ces pièces.

Le nombre de mouvements, la forme et l'instrumentation ne semblent pas avoir de règles précises. Le lieu, l'heure, les circonstances ou d'autres facteurs déterminent plus les choix du compositeur. Une sérénade peut comporter de deux à huit mouvements pour une instrumentation non préétablie. Le dictionnaire de Dommer (1865) témoigne de l'évolution du genre :

> « Serenata, Sérénade, une musique du soir ou de nuit, un *Ständchen*, pour chant avec ou sans instrument accompagnateur ou réservée à la musique instrumentale seule (en particulier la musique pour vents), à l'origine destinée à être jouée en plein air puis prenant aussi place dans la salle de concert et, concernant la forme en plusieurs mouvements, une œuvre instrumentale se construit sur un schéma semblable à celui de la Symphonie. Les instruments n'ont pas le plus souvent de rôle attribué (sans voix ripieno) mais sont des instruments solistes. Le nombre de mouvements dans une sérénade instrumentale, qui prend aussi le nom de Cassation, est variable (certaines en comprennent jusqu'à huit) mais ils n'entretiennent pas de rapport étroit entre eux comme dans la Symphonie et n'ont pas la même teneur. Ils sont plus échangeables et multiples, plus agréables pour se divertir que pour réellement éveiller de profonds sentiments. De nombreuses sérénades commencent par une marche et se terminent parfois aussi de la même manière ; de plus, le Menuet y joue un grand rôle, certaines œuvres en comprennent deux ou aussi trois. » [46]

Dommer résume la pratique de son temps sur l'usage, l'instrumentation et la forme des sérénades. Ces partitions demeurent un répertoire lié aux circonstances qui ne sont pas reconnues. Le rôle de cette musique est de divertir « sans éveiller de profonds sentiments. » Mais à partir des années 1780, les partitions cherchent à suivre le modèle de la sonate dans la musique de chambre ou celui de la symphonie. Le principe de contraste entre les mouvements

---

[45] Karl Ditters von Dittersdorf, *Lebenserinnerungen. Seinem Sohn in die Feder diktiert*, Philipp Reclam, Leipzig, 1801.

[46] Arrey von Dommer, *Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicon von H.C. Koch*, Akademische Verlagsbuchhandlung von J.C. B. Mohr, Heidelberg, 1865, p. 761.

et d'organisation dans celui-ci reste le souci majeur. Les danses (polonaise, gigue) tendent à disparaître hormis le menuet au profit de la forme sonate, de la forme ABA ou du rondo. De cette époque datent les sérénades de Vincenz Maschek dont la *Serenata* en *mib* majeur pour octuor à vent, de Kozeluch (VI:1–2) en *ré* et *mib* majeur pour flûte, cor, basson, violon, alto et basse (publiées en 1787 chez Offenbach sous l'opus 11), de Wenzel Pichl opus 9 1-3 (1783) pour flûte, hautbois, 2 cors et quatuor à cordes.

Rosetti compose aussi diverses sérénades dont celle en *do* majeur (1781) se destine à 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse. Né en Bohême (Budweis) en 1763, Gyrowetz compte parmi les principaux compositeurs tchèques de son temps qui choisissent Vienne comme port d'attache. Il étudie le violon, le clavier et la composition auprès de son père, lui même maître du chœur de la ville. En raison de soucis financiers, il doit abréger ses études à Prague pour accepter un poste de secrétaire auprès du comte Franz von Fünfkirchen. Cependant, le comte remarque son talent et l'encourage à poursuivre ses études musicales. Gyrowetz joue dans l'orchestre de la Cour et dédie ses premières symphonies au comte. Arrivé dans la capitale autrichienne vers 1785, il fait la connaissance de Mozart, de Haydn et d'autres musiciens influents. Il écrit à cette occasion quelques sérénades vers 1787-1788. Il voyagera ensuite en Italie, en France et en Angleterre. Il composera six sérénades pour *lyra organizzata* pour Ferdinand IV de Naples, une sérénade à 10 parties (flûte, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, 2 violons, alto et basse) opus 2 en 1789, 3 serenatas opus 3 (1790) pour 2 clarinettes, 2 cors, basson, une *Serenata* à 9 parties (opus 7) en 1791 et une *Serenata* à 4 parties (opus 32) en 1797. Fort de ses succès, il continue de voyager à travers l'Europe mais regagne Vienne où il est nommé compositeur et chef d'orchestre du théâtre de la cour en 1804. Sa musique est influencée par Haydn et connaît un succès remarquable jusqu'aux années 1810.

À la fin du XVIIIe siècle, la sérénade a tendance à se diviser en deux groupes. Les partitions destinées aux concerts de plein air conservent, d'une part, un fonctionnement et un rôle traditionnel. La musique s'adresse aux circonstances ou aux divertissements par des morceaux courts joués par des effectifs réduits. La sérénade pour orchestre exerce, d'autre part, une influence de plus en plus notable et s'impose dans la musique orchestrale. De plus, des œuvres pour soliste connaissent un important développement dans la musique de chambre. Elles représentent une part non négligeable du répertoire pour grands ensembles de cordes et vents comme le septuor et l'octuor mais aussi dans le trio à cordes. Les œuvres de Triebensee, Beethoven, Hummel, Conradin Kreutzer, Schubert, etc. ne s'intitulent certes plus sérénade mais, sous de nombreux aspects, ces partitions héritent de cette pratique. Par exemple,

Beethoven emploie encore cette terminologie pour nommer son trio à cordes opus 8 ou l'opus 25 pour flûte, violon et alto mais l'auteur les considère comme de la musique de chambre à part entière.

La sérénade en *mib* majeur de Franz Anton Hoffmeister pour 2 hautbois/flûtes, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons et contrebasson/contrebasse symbolise de même cette évolution entre la sérénade et la musique de chambre. Franz Anton Hoffmeister est né à Rothenburg am Neckar en mai 1754. Alors qu'il n'avait que 14 ans, il arrive à Vienne pour étudier le droit mais très vite il décide de consacrer sa vie à la musique à la composition et à l'édition. A partir des années 1780, sa musique s'oriente plus vers le marché amateur que professionnel ce qui constitue un fait nouveau dans la musique pour vents. En effet, rare sont les *Harmoniemusik* composées d'amateurs. La réputation de Hoffmeister repose aussi sur ses activités d'éditeur musical. En 1785, il créé une maison d'édition à Vienne seulement cinq ans après la création de Artaria & Co. Comme cité précédemment, la capitale autrichienne est le foyer d'une grande industrie de copistes qui fournissent de la musique reproduite à la main. Les arrangements et transcriptions pour ensembles à vent abondent à cette époque. Hoffmeister publie ainsi ses propres œuvres ainsi que celles de Albrechtsberger, Clementi, Ordonez, Pleyel, Vanhal, Paul Wranitzky, Beethoven, Mozart et Haydn.

Hoffmeister est de même un compositeur très respecté par ses contemporains. C'est ce qui ressort de ce commentaire dans le *Neues Lexikon der Tonkünstler* de Gerber publié au moment de sa mort, en 1812 :

> « Si vous preniez le temps de passer en revue ses nombreuses et diverses œuvres, alors vous pourriez admirer la diligence et l'intelligence de ce compositeur. Il a obtenu pour lui-même une solide réputation bien méritée grâce au contenu original de ses œuvres, qui ne sont pas seulement riches en émotions, mais se distinguent également par l'utilisation habile des instruments. Pour ce dernier point, nous devons le remercier pour sa connaissance des instruments qui est tellement évidente que l'on pourrait croire qu'il était un virtuose de tous les instruments pour lesquels il écrivit. » [47]

Hoffmeister compose environ soixante-dix symphonies, de nombreuses sérénades, quelques concertos et d'innombrables pièces pour la musique de chambre. Les partitions pour altos, flûte, clarinette et d'innombrables effectifs y occupent une place majeure. La dernière partie de la citation de Gerber résume bien la sérénade en *mib* majeur. La musique y est fluide et agréable ce qui la rend facile pour les amateurs. Son style peut manquer de profondeur et d'originalité mais l'usage des instruments en rehausse la valeur. Cette partition démontre l'évolution sociale de la musique de circonstance pour ensembles à vent. D'une part,

[47] Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* (1812 – 1814), Othmar Wessely (sous la dir.), Akad. Druck- u. Verlagsanst, Graz, 1966.

l'édition permet la diffusion et la conservation de ce genre et, d'autres part, les partitions s'adressent au nombre croissant de musiciens amateurs.

Albrechtsberger et Hummel ne semblent pas être des compositeurs de premier plan dans le domaine de la musique de circonstance. Toutefois, la *Serenata* de Albrechtsberger pour 2 hautbois, clarinette, cor et basson (1806) dénote un excellent travail de composition, une technique à toute épreuve et une imagination fertile. Les deux sérénades de Johann Nepomuk Hummel ou *Grande Sérénade en Potpourri* en *sol* majeur, opus 63 et opus 66 (1814-15) composées et dédiées à Monsieur Le Comte François de Pálffy pour clavier, violon, guitare, clarinette et basson constituent une originalité dans le répertoire pour vents tant par la terminologie, la forme et l'instrumentation. Le titre se place encore dans la tradition classique car les œuvres se destinaient certainement à être exécutées en soirée lors de divertissements. Le médaillon ci-dessus inclus dans la page de couverture de l'édition de la *Grande Sérénade en Potpourri* en *sol* majeur (opus 63) présente l'ensemble instrumental tout à fait singulier et le but de cette œuvre c'est à dire le soir (en fond le clair de lune).

Figure 8
Page de couverture de la *Grande Sérénade en Potpourri* opus 63 (1814) de J.N. Hummel

Les concerts donnés à partir de 1800 ne se limitent plus à des sérénades exclusivement jouées par des instruments à vent. Presque chaque salon viennois compte désormais un piano, et, souvent, un compositeur est invité à jouer ses propres compositions ou à improviser sur des thèmes populaires. Parfois d'autres instruments supplémentaires s'ajoutent comme cela est le cas dans les deux sérénades. Celles-ci ont été publiées à plusieurs reprises et ont joui d'une immense popularité. Hummel transcrit ici des thèmes d'opéras à la mode dont les airs de Mozart (*Don Giovanni*, *Les Noces de Figaro*, *La Flûte enchantée*), de Paisiello (*Il Reo Teodoro à Venezia*), de Grétry (*Raoul Barbe-bleu*), de Boieldieu (*Jen de Paris*), de Weigl (*Kaiser Hadrien*), de Cherubini (*Les deux journées*) et de Spontini (*La Vestale*).

Ces sérénades amusent et offrent à l'auditeur des mélodies et des sonorités surprenantes. En effet, peu d'œuvres associent de façon aussi homogène cet effectif composé d'un piano, d'un violon, d'une guitare, d'une clarinette et d'un basson. Hummel démontre son excellente connaissance des instruments et de leurs utilisations au profit de sonorités riches.

La sérénade pour ensemble de chambre pour vents seuls ou à effectif mixte connaît ainsi une période de prospérité à partir des années 1800. Les opus 77a et 141a de Reger ou la sérénade de Brahms en *ré* majeur, opus 11, (dont le Menuetto 1 pour flûte, 2 clarinettes, un basson, et violoncelle) en 1858 sont parmi les derniers représentants de ce répertoire. Au XIXe siècle, la sérénade initiale change et se diversifie. Les compositions pour orchestres s'imposent et elles deviennent de véritables symphonies par l'importance et la variété des développements. Elles adoptent la même construction tout en conservant cette qualité de l'instrumentation. Les compositeurs explorent les possibilités sonores de l'orchestre. Le répertoire comprend des œuvres de Brahms, Dvořák, Tchaïkovski, Sibelius ou Strauss. Ce genre se développe de même dans le domaine vocal. Le terme allemand *Ständchen* s'emploie en parallèle pour désigner des chansons et des morceaux pour voix d'hommes et chœurs comme le *Ständchen* D. 920 de Franz Schubert.

1.2.8 Divertimento

Le *divertimento* est sans nul doute le répertoire le plus représentatif de la musique de circonstance mais aussi celui qui est le plus sujet à confusion. Son étude suscite de nombreuses difficultés car la différence entre les autres genres (cassation, *notturno*, *partita*, sérénade) est à peine perceptible. De plus, la diversité des définitions au cours du XVIIIe et XIXe siècle et le développement rapide du *divertimento* ne facilitent pas le travail d´investigation. L´usage, la terminologie, la forme et l´instrumentation ne semblent pas répondre à des règles préétablies. Il s´avère en conséquence difficile de démontrer clairement la valeur propre de ce répertoire et les délimitations entre les genres.

Le *divertimento* peut être qualifié de genre classique car son développement se concentre essentiellement durant la deuxième moitié du XVIIIe siècle à Vienne. Il entretient une relation privilégiée avec l´évolution de la société autrichienne et de ses goûts artistiques. Le *divertimento* connaît une période prospère des années 1760 à 1800 et les œuvres pour *Harmoniemusik* ou à effectifs mixtes se comptent par centaines. De nombreuses partitions pour orchestres, pianos, trios, quatuors, etc. adoptent de même cette terminologie.

Le *divertimento* tire son origine de l´italien (latin *divertere*) et apporte l´idée de distraction, de divertissement (all. *Ergötzung*) ou amusement. Il désigne en premier lieu une pièce musicale écrite pour le plaisir des auditeurs sans exclure la possibilité de hautes réalisations artistiques comme cela est le cas dans les œuvres de Haydn et Mozart. Diverses partitions assemblent de même des mélodies à la mode sous forme de pot-pourri. En 1809, Friedrich Arnold Brockhaus dans son ouvrage *Conversations-Lexikon* (1809) avance la définition suivante du *divertimento* :

> « Divertimento (ital.)- français divertissement – signifie en musique une œuvre composée pour un ou plusieurs instruments et comprenant 2, 3 ou plusieurs mouvements le plus souvent peu développés. En règle générale, ceux-ci se destinent seulement à de brefs divertissements et à de courtes périodes de loisirs. De plus, le *divertissement* est aussi dans la musique française une danse ou autre chose de similaire toujours placée entre les actes de chaque opéra ce qui est naturellement très inopportun car l'action entière s'en trouve souvent perturbée. » [48]

Brockhaus parle ici de l'effectif, de la forme et du rôle de ce genre. Il peut être placé entre les actes d'un opéra en guise de courts divertissements ou comme intermezzo dans un ballet. Celui-ci peut également servir de musique d´accompagnement lors de réunions sociales ou de banquets et se compose généralement d'une série de courtes pièces (entre quatre et parfois dix mouvements), reprenant les formes dansées de l'époque, mais aussi des formes plus élaborées telles que la forme-sonate. Les effectifs instrumentaux se réduisent souvent à de petits groupes.Les dictionnaires, lexiques et histoires de la musique identifient premièrement le *divertimento* avec un intermezzo ou un entre-acte. Structurellement, il combine un cycle de mouvements sur le modèle de la suite. Deuxièmement, il peut assembler une à dix courtes pièces, des variations et des danses sous forme de pot-pourri. Le titre renvoie enfin aux mouvements de la sonate : adagio, andante, allegro, rondo et menuet. Heinrich August Pierer dans son *Universal Lexicon* (1858) confirme d'ailleurs la définition de Brockhaus en ces termes :

> « Divertissement 1) amusement, plaisir ; 2) *divertimento*, une pièce musicale au caractère enjoué qui se compose de plusieurs mouvements assemblés en pot-pourri 3) petit ballet exécuté en guise d'intermède ou, de même, une musique d'accompagnement jouée pendant l'entre acte de l'opéra. » [49]

Historiquement, le *divertimento* s´applique cependant en premier lieu à la musique pour instruments solistes. Il définit d'ailleurs par la suite une pièce instrumentale pour une voix soliste sans nécessairement la notion de divertissement. Plusieurs autres genres de musique donnée á l´extérieur ou de musique de table (cassation, *notturno*, *partita*, sérénade) lui sont

---

[48] Friedrich Arnold Brockhaus, *Conversations-Lexikon oder kurzgefaßtes Handwörterbuch*, Amsterdam/Leipzig, Im Kunst- und Industrie-Comptoir, 1809-1811, Band 7, p. 294-95.
[49] Heinrich August Pierer, *Universal Lexicon, neuestes encyklopädisches Wörterbuch aller Wissenschaften, Künste und Gewerbe*, Spaarmann, Oberhausen, 1857-1865, Band V, p. 198.

rattachés. Ces appellations ont toutes différentes nuances de sens mais se chevauchent souvent. Le *divertimento* sera le terme le plus couramment utilisé après 1780 pour décrire une musique de circonstance donnée dans la journée, souvent en plein air et après un dîner.
L´inexactitude des titres apposés par les compositeurs, copistes et éditeurs constitue une autre source de confusion. Les titres sont généralement interchangeables et ce qui est connu aujourd´hui comme *divertimento* pouvait à cette époque se nommer *Sinfonia, Concertino, Sonate, Quadro, Feldparthia*, cassation ou sérénade. En raison de la diversité et du libre échange des titres, plusieurs noms sont attribués à une même partition suivant les sources. Il existe cependant une relation relativement stable entre la terminologie, la forme et l´effectif instrumental. La correspondance des compositeurs ou les copies certifiées s´avèrent également une aide précieuse. Les particularités locales, les habitudes d´un compositeur ou d´autres paramètres comme la fonction de l´œuvre, le nombre de mouvements, les instruments représentés, l´heure et le lieu du concert influencent la dénomination du morceau. Le titre *divertimento* remplace souvent celui de *sonata* dans les années 1760-1765 et qualifie une pièce au caractère léger. La forme la plus répandue demeure celle en cycle comprenant cinq mouvements dont deux menuets. Certaines partitions comportent toutefois huit mouvements ou plus dans certaines occasions sur le schéma de la suite de danses.

L'origine du *divertimento* est diverse et sujette à confusion. Un genre orchestral ou de chambre ? Une musique avant tout sociale pour répondre aux divertissements de la Cour ? L'une des premières mentions apparaît au XVIe siècle dans *Trattenimenti ossia divertimenti da suonare* de Bargaglia (1567). Le titre *Il divertimenti de Grandi : musiche da camera, òò per servizio di Tavola* (1681) de Carlo Grossi marque une nouvelle étape dans le développement de ce genre. Il révèle l´usage social de cette musique destinée ici à accompagner un banquet. Cette relation se poursuivra tout au long du XVIIIe siècle. La collection d´ouvertures et de suites contenues *Musikalisches Divertissement* (1699-1700) de Johann Fischer démontre de même l´influence française dans le répertoire. Les compositeurs comme Telemann ou Durante emploient désormais ce titre pour des œuvres purement instrumentales. Cependant, les effectifs ne sont pas fixes et le nombre des instrumentaux dépend du nombre de voix avec l'ajout éventuel d'une partie de basse notée *ad libitum*. Le violoncelle, la contrebasse, le basson puis plus tard le contrebasson, assurent en général cette partie. Le *divertimento* connaît une époque prospère dans les années 1760 comme l'illustrent les compositions de Joseph Haydn. La forme la plus usitée contient cinq mouvements courts (1. Prelude / Marche, 2. Danse, 3. Mouvement lent souvent cantabile ou virtuose, 4. Seconde

danse, 5. Postlude) pour un instrument soliste dialoguant avec l'ensemble instrumental. Plusieurs théories avancent l'idée qu'à cette époque le *divertimento* remplace la suite instrumentale. Dans tous les cas, il est évident que cette musique est en relation avec d'autres genres comme la suite, la *partita*, la sonate ou la symphonie.

Ce n´est qu´au début des années 1700 puis dans les années 1750 que le *divertimento* se développe réellement à Vienne et dans les Cours rattachées à la capitale autrichienne. Par exemple, Gayle Henrotte[50] relève entre 1700 et 1800 environ 400 *divertimenti* composés à Vienne, Eisenstadt, Salzburg, Graz et d'autres localités autrichiennes dont 281 entre 1700-1750 et 118 entre 1750 et 1800. Les compositeurs sont à 50 % italiens avant 1700, 50 % italiens – allemands entre 1700-1750 puis leurs origines est beaucoup plus disparates à la fin du XVIIIe siècle. Ces travaux prennent seulement en compte les catalogues de la *Gesellschaft der Musikfreunde*, de la bibliothèque nationale d'Autriche, de l'institut de musicologie de l'université de Vienne et de la bibliothèque de l'abbaye de Kremsmünster et de Stuttgart. Cela démontre que les *divertimenti* se comptent par centaines voire par milliers durant l'époque classique. Il se crée dès lors un important répertoire dont l´objectif est d´accompagner les différents événements de la capitale autrichienne.

Ces œuvres s´adressent avant tout à la noblesse puis, à partir des années 1780, leurs rôles se diversifient. Diverses compositions se retrouvent dans des concerts ou des académies. L´instrumentation varie entre des pièces pour clavier seul, pour trios, quatuors, quintettes à cordes ou pour *Harmoniemusik* mais l´idée de mettre en valeur un instrument soliste demeure la pensée dominante.

A partir de 1750, les morceaux en cycle de cinq mouvements pour divers effectifs adoptent cette terminologie mais il s'agit plus d'une appellation générale. Le *divertimento* réunit plusieurs autres dénominations : cassation, *partita*, *Feldparthia*, concertino, sonate, etc. En effet, pour nommer une partition, l'aspect social revêt dans de nombreux cas plus d'importance que les spécificités et le fonctionnement du répertoire. De même, la plupart des formations instrumentales faisant appel à des voix solistes comme les duos, trios, quatuors et quintettes se nomment à cette époque *divertimento*. Ces partitions mettent généralement en valeur un soliste (le hautbois dans le cas de la *Harmoniemusik*) accompagné par l´ensemble instrumental. De même, les mouvements sont relativement brefs basés sur une structure rudimentaire ; les tonalités majeures et les modulations brèves sont privilégiées.

Heinrich Christoph Koch souligne les caractéristiques du genre dans la définition suivante :

---

[50] Gayle Allen Henrotte, *The Ensemble Divertimento in Pre-Classical Vienna***,** université North Carolina, 1967.

> « Le nom d'un genre dans la musique instrumentale pour deux, trois ou plusieurs voix attribuées simplement lors de l'exécution. Les différents mouvements composant une même œuvre ne sont ni polyphoniques ni travaillés en profondeur comme cela est le cas dans la véritable forme sonate. Ils n'ont pas de caractère particulier mais sont simplement un tableau des sons faisant plus valoir le plaisir des oreilles que l'expression d'une émotion précise avec ses modifications. Le *divertimento* fut largement employé à partir de la deuxième moitié du siècle passé après que la pratique amateur ait commencé à se détourner des très traditionnelles *Parthien* antérieures [note : voir *Parthie*]. Depuis longtemps, il a dû relativement céder la place au quatuor et au quintette depuis que la forme sonate est devenue si courante et perfectionnée avec Haydn et Mozart. » [51]

Koch aborde la question de la forme et de l'instrumentation. Selon ses observations, la forme sonate joue un rôle prépondérant et l'auteur précise que ces œuvres ne sont pas polyphoniques comme cela a pu être le cas auparavant. Koch détaille le caractère de ce répertoire. Il s'adresse au plaisir des oreilles sans une réelle recherche de l'expression des sentiments. Cette légèreté des morceaux s'adressant aux circonstances demeure souvent un reproche fait à cette musique qui, dans bien des partitions, répond aux divertissements mais reste faible sur le plan de la forme et des développements. Koch fixe le *divertimento* dans la musique de chambre et le place entre la *partita* et le quatuor ou quintette dans l'évolution des formes.

Cette terminologie englobe diverses formations solistes allant du clavier à un groupe instrumental mixte et réduit. Les partitions pour orchestres comme le KV 136-138 de Mozart constituent des exceptions dans ce répertoire. Les *divertimenti* pour *Harmoniemusik* et ensembles à vent répertoire occupent une modeste place dans la musique instrumentale de circonstance au cours de la deuxième moitié du XVIIIe siècle. Le titre ne désigne pas à ses débuts un genre mais un répertoire. Comme pour la sérénade, la nature des mouvements, leurs agencements et l'instrumentation sont variables en fonction du commanditaire, des lieux et des circonstances.

Le *divertimento* est souvent une pièce instrumentale comprenant deux, trois, quatre parties ou plus et un soliste. Les compositeurs attribuent dans les *Harmoniemusik* la voix principale au hautbois puis, à partir des années 1780, à la clarinette. Les cors apportent un soutient harmonique mais, après l'ajout du piston, jouent des parties mélodiques et virtuoses. Plusieurs œuvres comprises entre 1760 et 1780 inclusent une partie basse indiquée *basso* sans spécifier l´instrument. Le basson puis le contrebasson après 1790 interprètent généralement cette voix de basse. Le violoncelle ou la contrebasse sont acceptés dans certaines occasions comme dans le KV. 361 (370a) de Mozart. Contrairement au *notturno*, le *divertimento* se destine aux concerts et aux divertissements de plein air dans la journée. Comme le souligne Koch, les compositeurs privilégient ce titre dans la musique de chambre viennoise. Par exemple, ce qui

[51] Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Faks.-Repr. d. Ausg. Frankfurt, 1802, sous la dir. de Nicole Schwindt, Cassel, Bärenreiter, 2001, p. 440-41.

était une *partita* pour *Harmoniemusik* avant 1760 se nomme fréquemment *divertimento* dans les années 1780. En outre, il est possible de trouver des exemples où des œuvres pour ensembles à vent ne portent aucune indication de la part du compositeur. Une autre main comble ensuite ce manque en utilisant le plus souvent le terme général de *divertimento*. Les KV. 213, 240, 252, 253 et 270 furent par exemple nommés par Leopold Mozart. Les sextuors et octuors à vent demeurent cependant un cas particulier car plusieurs titres comme *partita,* cassation, *Feldparthia* ou *divertimento* peuvent être attribués à une même œuvre suivant les sources. Le choix de la terminologie ou du genre ne dépend pas en conséquence de la forme ni de la formation instrumentale présente lors de l'exécution mais résulte plus du nombre de voix attribuées, du lieu (concert de plein air ou dans un salon), de l'heure et de la circonstance.

Le développement de ce répertoire se lie intimement à la vie musicale privée et à l'émergence des maisons d'édition. Ce n'est qu'à la fin du siècle et par l'usage que le *divertimento* désigne alors un genre dont la nature et la classification restent ambiguës pour le public et les compositeurs de l'époque classique. Comme le démontre Koch en 1802, il renvoie à des *partitas* pour ensembles à vent, des *sonatas* pour clavier ou des quatuors à cordes. Ce titre n'apparaîtra plus sur les œuvres de Dittersdorf ou Haydn à partir des années 1785-90.

Le terme *divertimento* joue un rôle prépondérant à partir des années 1760 d'une part dans le développement de formes instrumentales comme la *sinfonia* jouées lors des concerts et, d'autre part, dans la création de la sonate pour clavier. Wagenseil est d'ailleurs l´un des premiers compositeurs autrichiens a appliqué ce titre à nombre de ses compositions en trois mouvements pour clavicorde puis à des ensembles mixtes vents et cordes. L'analyse de ses partitions démontre une brève ouverture, un mouvement intermédiaire lent et un menuet en guise de mouvement final. Le *divertimento* se place durant cette période dans la continuité de la suite bien que le *divertimento* n° III, 6 contienne déjà une forme en quatre mouvements sur le modèle de la sonate. Le répertoire pour ensembles à vent se veut plus varié dans le nombre de mouvements et l'instrumentation. L'une des premières œuvres est un *divertimento* en *fa* majeur composé de 10 mouvements pour octuor à vent (2 hautbois, 2 cors anglais, 2 cors et 2 bassons). Le second *divertimento* en *fa* majeur met en œuvre le même effectif et comprend 4 mouvements. Il est aisé de comprendre avec ces deux exemples que Wagenseil considère ce genre comme un prolongement de la suite instrumentale. Les mouvements, leurs longueurs, leurs agencements et l'instrumentation s'adaptent aux circonstances. Cela se vérifie dans ses cinq *Suites de Pièces* en *sib* et *mib* majeur pour forte-piano, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons.

Numéro	Titre	Effectif	Mouvements
511 (A-Wgm VIII/8540)	Divertimento, *fa* majeur	2 htb, 2 cors anglais, 2 cors da caccia, 2 bn.	Allegro, Minuetto comodo, Adagio, Allegretto, Gratioso, Allegro, Minuetto, Variation, Andante, Allegro
512 (A-Wgm VIII/8540)	Divertimento, *fa* majeur	2 htb, 2 cors anglais, 2 cors da caccia, 2 bn.	Allegro, Minuetto.Trio, Andantino, Chasse
527 (D SW 5602, Nr. 2)	Suite de pièces, *mib* majeur	fp., 2 cl., 2 cors, 2 bn.	Allegro, Menuetto, Allegro, Allegretto
528 (D SW Mus. 5603)	Suite de pièces, *mib* majeur	fp., 2 cl., 2 cors, 2 bn.	Allegro, Menuet, Trio, Andantino, Chasse
529 (D SW Mus. 5604)	Suite de pièces, *sib* majeur	fp., 2 cl., 2 cors, 2 bn.	Vivace, Larghetto, Allegretto, Menuett, Variazione
530 (D SW Mus. 5605)	Suite de pièces, *sib* majeur	fp., 2 cl., 2 cors, 2 bn.	Grazioso, Allegro molto, Menuetto, Variazone, Andante, Alternativo Allegro, Allegro assai
531 (D SW Mus. 5606)	Suite de pièces, *sib* majeur	fp., 2 cl., 2 cors, 2 bn.	Allegro moderato, Andante, Allegro, Andantino, Allegro alternativo, Menuetto, Variazione

La nature des mouvements est très diverse dans ces partitions. Celles-ci se placent dans l'esthétique de son temps trouvant un juste équilibre entre le rationalisme et l'expression des sentiments. Le problème majeur de ces œuvres demeure le contraste entre les mouvements et l'équilibre des voix. L'instrumentation y est limitée et condensée. La forme générale de ses *divertimenti* n'a pas le même équilibre que des œuvres plus tardives. Des thèmes contrastants n'apparaissent pas au sein d'un même mouvement mais Wagenseil résout cette difficulté par l'utilisation de courts motifs rendant plus claire la mosaïque thématique. Il met à profit de petits éléments qu'il retravaille, orne ou modifie. Wagenseil répond aux besoins de son temps en écrivant des *divertimenti* aux thèmes simples destinés aux divertissements. La simplicité est dans ses partitions un principe créateur et le compositeur utilise le terme *divertimento* non pas pour nommer seulement une suite instrumentale mais bien plus dans la perspective de diviser un thème en cellules.

Leopold Gassmann écrit dans les années 1760 de nombreux trios pour la plupart à cordes (deux violons et basse) hormis les trios en *do*, *ré*, *la* et *sol* majeur pour flûte, violon et basse. Le compositeur adopte le plus souvent une forme en trois mouvements (lent – vif – menuet ou vif) caractéristique à cette époque. Il favorise la texture homophonique avec des doublures en tierces parallèles. L'insertion de passages en imitation a pour but d'enrichir les effets de dialogue, les motifs ou de mettre en valeur un soliste. Une autre propriété des *divertimenti* de Gassmann est la qualité lyrique des mélodies. L'influence de la voix se perçoit dans de nombreux passages. Le thème se construit le plus souvent par unité de une ou deux mesures que Gassmann répète ou amplifie parfois avec des effets d'écho. Le principe couramment utilisé est la répétition d'un motif dans un registre plus aigu ou grave ou en alternance avec

des contrastes de nuances. En conséquence, la division du thème en périodes (antécédent-conséquent) n'est pas encore constante. Le compositeur accentue plus les relations entre la mélodie et le rythme ou les répétitions d'éléments thématiques. Ces trios de style galant démontrent la confluence entre le baroque et le classique.

La juxtaposition de ces diverses influences se retrouve dans les *divertimenti a quattro* pour hautbois et trios à cordes. Il est clairement prouvé que, dans les années 1760, la formation en quatuor jouit d'une grande popularité. Elle se compose de quatre cordes mais, dans bien des partitions, la flûte, le hautbois, le basson, la clarinette ou le cor, s'ajoutent à un trio à cordes. L'éditeur Breitkopf énumère dans son catalogue 29 compositeurs de quatuors avec flûte et hautbois entre 1762-1787. Florian Gassmann est peut-être le compositeur le plus prolifique pour cette formation (environ 15). Dans toutes ses partitions, le hautbois constitue une partie intégrante de l'ensemble. Seule la partie de basse ne spécifie pas l'instrument bien que le violoncelle soit généralement accepté. Par exemple, il est reconnu que Johann Albrechtsberger participait aux concerts de Gassmann en tant que violoncelliste. A titre d'exemple, le *divertimento* en *do* mineur se compose de trois mouvements (lent, vif, menuet) pour hautbois, 2 altos et violoncelle ou le *divertimento* en *sib* majeur comprend deux mouvements (vif, minuet) pour hautbois, alto et 2 violoncelles.

La plupart de ses œuvres emploient des sections fuguées sur la tonique, la sous-dominante et la dominante car une fugue complète est un phénomène rare dans un *divertimento*. Par exemple, le quatuor en *fa* majeur commence dans l'Allegro par un solo de l'alto puis cette mélodie est imitée à son tour par le hautbois et le violon. La structure de ce mouvement est binaire mais la forme sonate s'y trouve déjà développée. Le motif de la fugue unit tout le mouvement, les trois parties de la sonate sont condensées, le principe de tonique-dominante puis de modulations se perçoit dans des parties distinctes et une répétition à la sous-dominante conclut cette pièce. Le style de Gassmann se fonde sur l'organisation et l'attention portées aux éléments thématiques, les inventions mélodiques et rythmiques et la vitalité de la conduite des voix. Ainsi, tous les instruments sauf le violoncelle (voix de basse) jouent des solos dans ses quatuors. Ces facteurs contribuent aux succès de ces *divertimenti*. Charles Burney les décrit comme « excellents » ou Joseph II décide de sélectionner la musique de chambre de Gassmann lors de la visite du Grand Duc Paul de Russie en 1781. De même, Otto Hatwig, ami de Schubert, les donne en concerts dans son salon au début du XIXe siècle. Ces *divertimenti* en trio ou en quatuor ouvrent la voie à toute une série de compositions du même genre. En examinant le répertoire des années 1760 à 1800, le quatuor pour hautbois flûte ou clarinette et trio à cordes, généralement nommé à cette époque *divertimento* (pour souligner le

rôle du soliste), se compose de deux à cinq mouvements. L'œuvre contient un premier mouvement allegro de forme-sonate, suivi d'un mouvement lent et le dernier est souvent un rondo ou un menuet. La forme la plus répandue comprend donc trois mouvements.

Les compositeurs les plus représentatifs du genre sont Mozart, Hoffmeister, Vanhal, Druschetzky et Krommer. Les quatuors de Mozart pour flûte, hautbois et cordes en trois mouvements jouent sur les effets de surprise en raison du traitement des lignes mélodiques et des solistes ; le compositeur maîtrise parfaitement l'art de combiner vents et cordes. Les œuvres de Hoffmeister pour hautbois, deux altos et violoncelle sont les seuls quatuors découverts à ce jour qui ont cinq mouvements. Vanhal écrit de nombreux *divertimenti* en quatuors pour flûte (opus 7), clarinette et cordes qui suivent le schéma de la sonate en quatre mouvements. Les quatuors avec hautbois (en trois mouvements) de Druschetzky datent sans doute des années 1805-1810. Leurs écritures donnent libre cours à la virtuosité, à l'imagination et maintient toujours une certaine légèreté.

On y trouve aussi de nombreuses curiosités voire des excentricités thématiques et harmoniques, telles des chromatismes délibérément incongrus ou des phrases se terminant sur de « fausses » harmonies. Druschetzky passe d'un caractère à un autre en quelques notes et manie à merveille les effets de surprises certainement très appréciés lors des divertissements. Franz Krommer lègue de même toute une série de partitions pour vents et cordes au début du XIXe siècle : neuf quatuors (dont les opus 13, 17, 59, 75), neuf quintettes (dont les opus 49, 55, 63, 66, 92, 101, 104, 109) pour flûte et cordes, quatuors avec clarinette (opus 21, 69, 82, 83), un quintette original avec clarinette (opus 95) et deux quatuors pour basson et trio à cordes (opus 46). Ses œuvres suivent une forme en quatre mouvements traditionnels mais c'est dans la conduite des voix, la virtuosité et l'expression musicale que réside la richesse de ces compositions. Krommer dispose sans doute de musiciens de talent à en juger par la difficulté technique de ces pièces. Un abondant répertoire témoigne que le quatuor pour vents et cordes fut très populaire au cours de l'époque classique. Il se lie le plus souvent au divertissement et connaît une période de prospérité après les années 1800. Le jeu de la flûte, du hautbois ou de la clarinette associés aux cordes s'adapte particulièrement bien aux divertissements de musiciens talentueux et amateurs.

Les *divertimenti* de Michael Haydn condensent la pratique du genre dans les années 1760 à 1790. L'étude de ses œuvres permet de comprendre comment, en général, la personnalité d'un musicien, ses déplacements ou les particularités régionales influencent la forme et l'instrumentation. Une partie de sa création se consacre aux cordes, cordes et vents et ensembles à vent. Michael Haydn ne jouit pas de la même réputation que son frère Joseph et

nombre de ses partitions sont longtemps restées sous forme de manuscrits. Néanmoins, plusieurs de ses œuvres instrumentales se diffusent largement durant cette période sous forme de copies.La plupart sont aujourd'hui conservées en Autriche (Gesellschaft der Musikfreunde, bibliothèque collégiale de Kremsmünster et de Salzbourg), en Allemagne du Sud (Bayerische Staatsbibliothek-Munich, archives des princes Thurn und Taxis-Ratisbonne) et dans la Bibliothèque nationale hongroise à Budapest. Le catalogue thématique Perger contient aussi des sources de données précises. Michael Haydn se distingue surtout dans la musique vocale sacrée mais ces quelques 11 *divertimenti* pour *Harmoniemusik* constituent un apport non négligeable. On compte au total environ 33 sérénades, cassations, *notturni* et *divertimenti* (27) confondus.

Numéro	**Titre**	**Date de composition**	**Effectif**	**Mouvements**
P 92	Divertimento, (Quintette) *sib* majeur	18 sept. 1774	htb., bn., vn., alto, b.	Allegro, Adagio, Menuetto, Finale
P 94	Divertimento, (Quintette) *sol* majeur	17 juin 1785 ou 16 juin 1783	fl., bn., vn., alto, b.	Marcia.Andantino, Allegro, Menuetto, Andante.Menuetto, Allegretto, Polonese, Allegretto.Finale, Presto
P 95	Divertimento, *ré* majeur	9 mars 1786	2 htb., 2 cors, 2 bn.	Allegro molto, Menuetto, Andante, Menuetto, Finale
P 96	Divertimento, *sol* majeur	4 sept. 1790	2 htb., 2 bn., 2 cors, vl., b.	Spirituoso, Adagio, Menuetto, Finale
P 97 (perdu)	Divertimento, *do* majeur		2 cors de basset, 2 cors, bn.	
P 98	Divertimento, *do* majeur		htb., alto, b.	Allegro, Menuetto.Aria, Adagio, Menuetto.Andante, Thème et variations
P 100	Divertimento, *ré* majeur		fl., htb., bn., cor	Marcia.Andante, Allegro, Menuetto.Andante, Siciliano, Menuetto.Finale, Prestissimo
P 111	Quintette, *mib* majeur	4 juillet 1790	cl., bn., corno di caccia, vn., alto	Marcia.Andante, Allegro, Menuetto, Adagio.Menuetto, Allegretto, Polonese, Largo, Tedeschi.Rondo, Finale
Anh. 6	Divertimento, *ré* majeur		cor, alto obl., vn.	Allegro moderato, Menuet, Adagio, Menuet, Allegro
Anh. 7	Divertimento, *sib* majeur		2 htb., 2 cors, 2 vn., vl., b.	Allegro assai, Andantino, Menuetto
Anh. 8	Divertimento, *sol* majeur		2 htb., 2 cors, 2 vn., alto, b.	Allegro, Andante, Menuet, Presto

Michael Haydn affectionne plus les combinaisons entre vents et cordes dans sa musique de chambre. Les violons ont la voix principale doublée par la flûte ou le hautbois en tierces, sixtes et octaves parallèles. Cette combinaison rappelle les sonates en trio de l'époque baroque. Mais le compositeur cherche aussi à individualiser chaque partie. Trois œuvres sont uniquement pour ensembles à vent : le sextuor P 95, le quintette P 97 (perdu) et le quintette P 100 (flûte, hautbois, basson et cor). Le présent tableau met en valeur la diversité de

l'instrumentation. Huit œuvres sont pour cordes et vents et trois pour ensembles à vent. La *Harmoniemusik* ne trouve pas ici un effectif instrumental stable comme cela est le cas chez Mozart ou son frère Joseph. De même, le nombre de mouvements et leurs agencements varient considérablement d'une œuvre à une autre. La succession de mouvements vif-lent-menuet-vif est une tendance chez Michael Haydn qui caractérise aussi la musique instrumentale du sud de l'Allemagne et de l'Autriche dans les années 1760. L'adjonction de marches et de danses démontre que le compositeur répond aux besoins de la cour de Salzbourg. De même, il est avéré que ces pièces de 15 à 20 minutes peuvent être exécutées tant dans une église que lors d'un concert. Les *divertimenti* établissent dès lors un lien entre la musique sacrée et la musique de chambre. Le *divertimento* en *sol* majeur Anh. 8 (Perger deest) en quatre mouvements pour 2 hautbois, 2 cors, 2 violons, alto et basse fut examiné pour la première fois dans la dissertation de Reimund Hess.[52] La seule copie manuscrite est conservée dans les archives du Diocèse à Graz (Ms 406). Dater l'œuvre est chose difficile à réaliser. Le *divertimento* fut d'abord nommé *Sinfonia*. L'instrumentation suggère que les parties des cordes ne se jouent pas séparément.

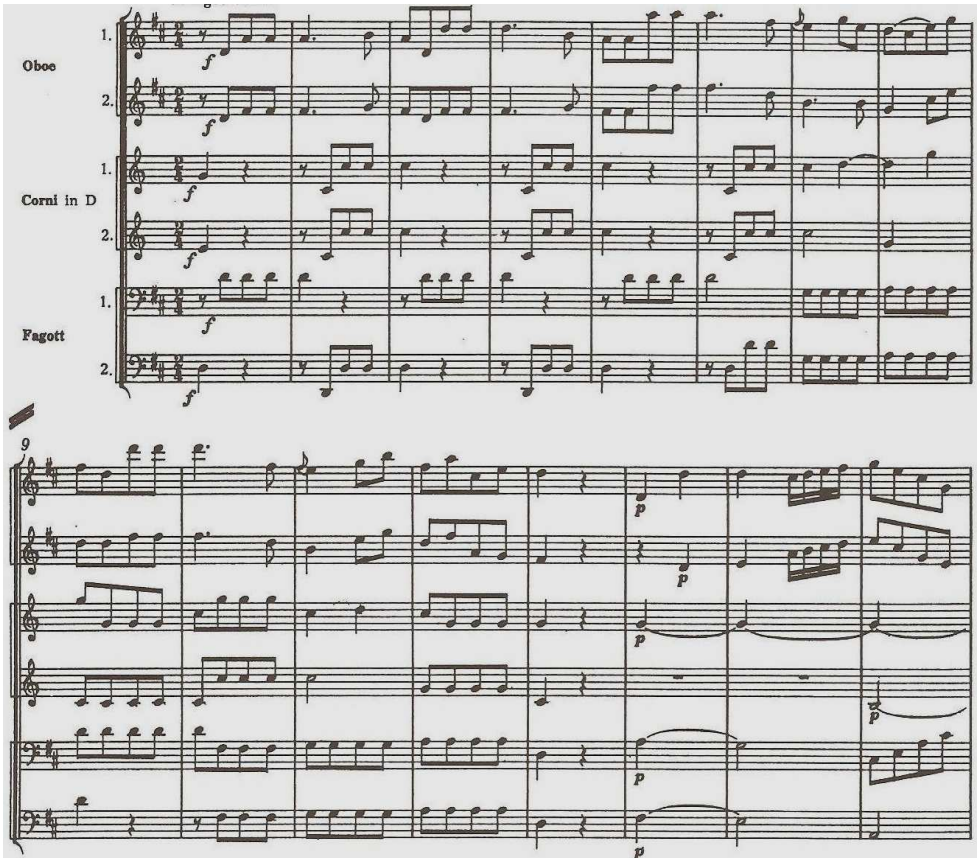


Figure 9
Divertimento P 95, Michael Haydn, Allegro molto

[52] Reimund Hess, *Serenade, Cassation, Notturno und Divertimenti bei Michael Haydn*, université de Mayence, 1963, Perger deest, Anh. 8, p. 42.

Le P 95 en *ré* majeur (9 mars 1786) demeure certainement le plus représentatif du genre non seulement par la forme en cycle (Allegro molto, Menuetto, Andante, Menuetto, Finale) mais aussi par l'utilisation de 2 hautbois, 2 cors et 2 bassons. La forme sonate s'applique au premier mouvement de ce *divertimento*. Haydn développe peu les différentes parties et limite l'expansion des thèmes. Comme bien souvent dans ce répertoire, le compositeur va à l'essentiel, sans artifices. L'exposition (1-40) comprend deux thèmes et une barre de reprise. Par exemple, le premier thème en *ré* majeur exposé ci-dessus (mesures 1 à 13) se divise en deux périodes asymétriques. Sa longueur est clairement délimitée par une cadence parfaite suivie d'un silence. Celui-ci surprend car cette courte pause rompt le discours musical dès le début. L'harmonie se base sur les Ier, IVe et V^{e} degrés.

La structure de la phrase est simple et homophone avec des doublures et des répétitions. Les vents fonctionnent en paires et seuls les cors se détachent du sextuor par une entrée en imitation. Haydn met ici en valeur plus une succession de motifs rythmiques qu'un thème unifié. Il les confie à tous les instruments du sextuor au profit d'un caractère enjoué et humoristique. Une toute aussi brève transition conduit à un deuxième thème contrastant. Le développement (mesures 41-59) reprend essentiellement le motif du premier thème et celui-ci s'enchaîne avec la réexposition (mesures 59-94) d'un premier thème écourté. Le fonctionnement de ce mouvement est similaire à l'ensemble de la production de Haydn. De nombreuses sonates ou symphonies suivent un même schéma.

Haydn se montre très ouvert quant à la forme. Il emploie tout un éventail de structures : forme sonate, forme lied, rondo, thème et variations, menuet ou polonaise. Contrastes et variations sont aussi deux principes fondamentaux dans ces *divertimenti* pour ensembles à vent. Sa musique repose sur une solide tradition baroque agencée avec la diversité des formes et des instrumentations. Michael Haydn utilise dans ses sérénades, cassations, *notturni* et *divertimenti* les instruments suivants : violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, cor de chasse, trompette, trombone et timbales et, dans le *divertimento* P 97, deux cors de basset. Cette nomenclature montre que Michael Haydn choisit les instruments habituels de l'orchestre. Il n'emploie pas d'autres instruments plus particuliers comme, par exemple, ceux du *divertimento militaire* de Leopold Mozart. Michael Haydn se révèle habile dans l'agencement des vents et un fin connaisseur de leurs possibilités techniques et sonores.

Joseph Haydn emploie également la dénomination *divertimento* (en parallèle avec *Feldpartita*) pour nommer ses sextuors ou octuors à vent en cinq courts mouvements écrit pour la plupart dans les années 1760. Sa production compte environ 140 œuvres de

circontances. Haydn commence à les composer en tant que directeur musical à la Cour du comte Morzin (1757-1761). Le comte possède une chapelle de 12 à 16 membres et, en tout état de cause, il entretient une harmonie de six musiciens dont la fonction est d'accompagner les banquets ou les divertissements. Les Hob. II : 15, 23, D18 et D23 sont probablement de cette époque. Il est aujourd'hui difficile de savoir qui a apposé le titre à ces partitions (Haydn, un copiste ou l'édition) car d'autres appellations sont aussi acceptées. En 1761, Joseph Haydn est nommé vice maître de chapelle puis en 1766 maître de chapelle (après la mort de Werner) à la Cour du prince Paul Anton Esterházy. Ces nouvelles fonctions l'amènent à étendre son activité musicale. Un sextuor à vent anime la vie musicale de la Cour depuis 1761. Un document daté de 5 Juillet 1762 nomme explicitement *Cammer-Music* ou *Feld-Musique* un ensemble de 2 hautbois, 2 cors et 2 bassons.[53] Ces six instruments forment aussi une *Banda*.
L'*Entwurfkatalogue* établi par le compositeur recense huit *divertimenti* pour ensembles à vent repris par Elssler dans son catalogue (HV) de 1805. Certaines œuvres manquent toutefois comme probablement le Hob. II : 23. Les œuvres apocryphes semblent plus nombreuses que les œuvres originales. Le problème de l'authenticité chez Haydn reste majeur et fera l'objet d'un examen plus détaillé dans le troisième chapitre. Les titres sont souvent absents et plusieurs autres noms comme « Hayd » ou « Hayde » apparaissent. La différence entre la simplicité des *divertimenti* des années 1780 pour ensembles à vent et le reste du répertoire appuie l'idée que ces œuvres sont le fruit d'autres compositeurs. Par exemple, les Hob II : 40-46 (*Feldparthien*) datés de 1784 utilise un octet (2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons) en double quatuor à vent sans réelle individualisation des voix. Les mouvements développent de même une forme sonate sommaire et sans artifice. La terminologie (*Feldparthia*) et le fonctionnement de ces pièces semblent être en décalage avec la musique de chambre de Haydn à cette époque. Si ces œuvres sont authentiques, d'autres questions se posent en conséquence telle : pourquoi cette différence de style entre un *divertimento* pour *Harmoniemusik* et une symphonie? Haydn demeure un compositeur prolifique dans ce genre bien que de nombreuses partitions ne soient pas clairement authentifiées. Cependant, ces *divertimenti* existent et cela démontre combien ils imprègnent la vie musicale viennoise. La forme cyclique en cinq mouvements (Allegro, Menuet, Adagio, Menuet, Finale) demeure la plus répandue. Le style galant façonne la conception de ces pièces musicales. Le compositeur met en valeur une voix soliste (le plus souvent le hautbois) avec l'accompagnement de l'ensemble instrumental. Le premier mouvement emploie par exemple une forme sonate

[53] Sonja Gerlach, Horst Walter, *Joseph Haydn, Divertimenti für Blasinstrumente-Sechs „Scherzandi" (Sinfonien)-Fragment in Es*, G. Henle, Munich, 1991, p. VII-XI.

binaire avec la répétition des parties dont la structure même sommaire se rapproche des sonates et des symphonies classiques. Les mouvements se développent sur quelques dizaines mesures. Les motifs sont courts, les modulations rapides et les transitions abrégées. Les Hob. II : 1-38 (1760-1768) agencent ces éléments.

Les premiers *divertimenti* pour ensembles à vent de Joseph Haydn se placent entre la suite baroque et la musique de chambre classique. Les morceaux demeurent courts, simples et faciles en ce qui concerne la forme et l'instrumentation (généralement de cinq mouvements, de forme sonate employant un sextuor à vent). Néanmoins, Haydn expérimente et développe toutes les possibilités instrumentales au sein de ce genre. Il utilise ensuite son expérience acquise dans ces pièces plus modestes. La notion de *divertimento* disparaît d'ailleurs peu à peu chez le compositeur. Il délaisse ce genre pour se consacrer, d'une part, à la musique de chambre avec cordes ou pour clavier et, d'autre part, à la musique orchestrale. La mort du prince Esterházy (1790), les voyages (Italie, Paris, Londres) ou son intérêt pour la symphonie expliquent en partie pourquoi peu d'exemples subsistent après 1770. Les *divertimenti* pour ensembles à vent ne constituent plus une priorité mais ils lèguent comme genre précurseur un héritage musical conséquent.

D'autres compositeurs apportent également leurs contributions, peut-être plus modestes, à ce répertoire. Il est vrai que la majorité des œuvres s'adressent déjà aux trios à cordes. Par exemple, Dittersdorf écrit toute une série de *divertimenti* pour trio à cordes (k. 131, 140 à 152) mais le k. 132 se détache de cet ensemble par l'emploi d'un hautbois, de 2 cors, d'un violon, de 2 altos et une basse. Breitkopf le répertorie dans son catalogue de 1769. Le k133 *Il combattimento dell' umane passioni* pour 2 violons, alto, violoncelle, basse, 2 hautbois et 2 cors, démontre combien la frontière entre les genres n'est pas aussi établie qu'aujourd'hui. Cette œuvre comprend six mouvements : L'Umile.Andante, Il Matto.Menuett mit Alternativo: Il Dolce, Il Contento.Andante, Il Costante.Menuetto, Il Malinconico.Adagio et Vivace.Allegro assai. L'écriture est orchestrale, analogue à la symphonie, l'effectif utilise une formation de chambre et le caractère se rapproche de l'opéra. La voix principale est confiée aux violons. Les vents les accompagnent par des doublures et enrichissent les sonorités. Ils sont aussi mis à contribution dans l'expression des caractères. Dittersdorf démontre, dans cette œuvre tout à fait originale, son goût pour les contrastes de nuances et de coloris. Johann Vanhal compose environ 29 *divertimenti* utilisant des effectifs instrumentaux variés dont un quintette à vent (C4) en *ré* majeur pour 2 hautbois, 2 cors, basson ou le *divertimento* en *sol* majeur pour 2 cors, violon, alto et contrebasse.

Wagenseil, les frères Haydn, Dittersdorf ou Vanhal développent dans les *divertimenti* pour *Harmoniemusik* certaines propriétés qui constitueront l'instrumentation de l'école viennoise classique comme par exemple une écriture verticale et horizontale associée, le travail entre homophonie et polyphonie, des mouvements d'unissons ou d'octaves, des échanges de tierces et de sixtes entre la première et deuxième voix ou des accompagnements en basse d'Alberti.

Mozart écrit des *divertimenti* pour vents des années 1760 à 1780. Tout comme le k133 de Dittersdorf, nombre de ces partitions se placent entre plusieurs genres et mélangent les styles. Elles se destinent tant à des lieux extérieurs qu'à la salle de concert. Un des précurseurs de cette musique de chambre en plein air est le KV. 113 en *mib* majeur où Mozart expérimente des combinaisons d'instruments et cherche à enrichir l'ensemble de cordes par l'ajout de bois et de cuivres. Il utilise ici pour la première fois des clarinettes. Il révise son morceau quelques années plus tard et ajoute des hautbois, des cors anglais et des bassons pour remplacer les clarinettes. Il essaie de nouvelles combinaisons lors de l'été 1772 dans le KV. 131 en *ré* majeur en six mouvements. À l'ensemble de cordes, il ajoute une flûte, un hautbois, un basson, et quatre cors. Ceux-ci jouent de nombreux passages solos virtuoses. Ses *divertimenti* pour *Harmoniemusik* dénotent ce même souci d'associer au divertissement la recherche des timbres. Le tableau ci-dessous rassemble les principales compositions selon l'ordre du catalogue de Köchel[54]. Il expose de même l'instrumentation et les mouvements permettant de comparer leur nombre et leur agencement.

Numéro	**Titre**	**Date de composition**	**Effectif**	**Mouvements**
KV. 41a (perdu)	6 Divertimenti	1767	violon, alto, violoncelle, trompette, cor, flûte, basson, trombone	
KV. 41b, Anh. 11b (perdu)		1767	2 trompettes, 2 cors, 2 cors de basset	
KV. 166	Divertimento, *mib* majeur	1773	2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, 2 cors anglais	Allegro, Menuetto, Andante grazioso, Adagio, Allegro
KV. 186 (159b)	Divertimento, *sib* majeur,	1773	2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors anglais, 2 bassons, 2 cors	Allegro assai, Menuetto, Andante, Adagio, Allegro
KV. 196e Anh 226, C 17.01 (non authentifié)	Divertimento, *mib* majeur	1775	2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons	Allegro moderato, Menuetto, Romance, Allegretto, Rondo
KV. 196f, Anh 227, C 17.02 1. (non authentifié)	Divertimento, *sib* majeur	1775	2 hautbois 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons	Allegro, Menuetto, Adagio, Menuetto, Finale
KV. 196g (fragment)	Allegro, *sib* majeur,	1775	2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons	

[54] La liste et le catalogue complet des œuvres sont consultables dans NMA, Jon A. Gillaspie et David Whitwell.

KV. 213	Divertimento, *fa* majeur,	1775	2 hautbois, 2 cors, 2 bassons	Allegro spiritoso, Andante, Menuetto, Contredanse en Rondeau
KV. 240	Divertimento, *sib* majeur	1776	2 hautbois, 2 cors, 2 bassons	Allegro, Andante grazioso, Menuetto, Allegro
KV. 252	Divertimento, *mib* majeur,	1776	2 hautbois, 2 cors, 2 bassons	Andante, Menuetto, Polonaise, Presto
KV. 253	Divertimento, *fa* majeur	1776	2 hautbois, 2 cors, 2 bassons	Thema con Variazioni, Menuetto, Allegro assai
KV. 270	Divertimento, *sib* majeur	1777	2 hautbois, 2 cors, 2 bassons	Allegro molto, Andantino, Menuetto, Presto
KV. 289 (non authentifié)	Divertimento, *mib* majeur	1777	2 hautbois, 2 bassons, 2 cors	Adagio, Allegro, Menuetto, Adagio, Presto
KV. 334 (320b)	Divertimento, *ré* majeur,	1779	2 cors, 2 violons, alto, basse	Allegro, Thème et variations, Menuetto, Adagio, Menuetto, Rondo, Marche
KV. 439b/1	Divertimento, Sérénade *sib* majeur	1783	2 clarinettes/cors de basset, basson ou 3 cors de basset	Allegro, Menuetto, Adagio, Menuetto, Rondo
KV 439b/2	Divertimento, Sérénade *sib* majeur	1783	2 clarinettes/cors de basset, basson ou 3 cors de basset	Allegro, Menuetto. Larghetto, Menuetto, Rondo
KV. 439b/3	Divertimento, Sérénade *sib* majeur	1783	2 clarinettes/cors de basset, basson ou 3 cors de basset	Allegro, Menuetto, Adagio, Menuetto, Rondo
KV. 439b/4	Divertimento, Sérénade *sib* majeur	1783	2 clarinettes/cors de basset, basson ou 3 cors de basset	Allegro, Larghetto, Menuetto, Adagio, Rondo
KV. 439b/5	Divertimento, Sérénade *sib* majeur	1783	2 clarinettes/cors de basset, basson ou 3 cors de basset	Adagio, Menuetto, Adagio, Romance, Polonaise
K. Anh. 224 - 228 C. 17.01 – 05 (authentifié par Whitwell)	5 Divertimenti „Prague Divertimenti“	1775 (?) Munich donnés à Prague en 1798	2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn.	

Les premières œuvres de Mozart (KV. 41a et 41b) écrites en 1767 sont aujourd'hui perdues. Les *divertimenti* KV. 166 en *sib* majeur et KV. 186 en *mib* majeur sont tous deux composés pour deux hautbois, deux clarinettes, deux cors anglais et deux bassons. Ces deux morceaux datent de la même période. L'ouverture du KV. 166 comprend seulement deux sections enchaînées. Le trio du menuet expose un charmant passage pour deux cors anglais et basson. L'andante grazioso est un rondo dans lequel différentes combinaisons d'instruments jouent le thème. Le morceau se termine sur une contredanse de forme rondo. Le KV. 186 s'ouvre avec une brève introduction suivie d'un menuet dans lequel les clarinettes et les cors s'effacent

dans le trio central. L'adagio, pourtant simple de conception, est sans aucun doute le mouvement le plus élaboré. Le finale est une contredanse semblable au KV. 166.

Les *divertimenti* de Mozart pour ensemble à vent suivent généralement le schéma répandu de cinq mouvements dont deux menuets. En revanche, de nombreux passages montrent encore l'inexpérience du jeune compositeur sur le plan de l'instrumentation. Certains sont certes charmants de par les combinaisons de timbres mais les bassons sont généralement doublés et la plupart des autres instruments jouent à l'unisson ou sont aussi doublés. Les deux octuors Anh. 226 *sib* majeur et Anh. 227 en *mib* majeur demeurent des œuvres non clairement authentifiées. L'analyse du papier laisse à penser qu'ils datent du début 1775 lorsque Mozart se trouve à Munich pour son opéra *La finta giardiniera*. Il est possible qu'ils aient été joués lors de la visite de l'archiduc Maximilian Franz ; le catalogue Köchel indique qu'ils furent composés pour la saison du carnaval à Munich. Ces deux divertimenti en cinq mouvements offrent un ensemble instrumental plus riche. Le troisième mouvement du Anh. 226 est une Romance tandis que dans le Anh. 227 introduisit un court Adagio. Dans chaque œuvre s'ensuivent un deuxième Menuet et un Rondo final.

La série de divertimenti KV. 213, 240, 252, 253 et 270 date de juin 1775 à janvier 1777 pour l'archevêque Colloredo à Salzbourg. Mozart les compose certainement en tant que T*afelmusik*. Le sextuor (2 hautbois, 2 cors et 2 bassons) et la forme en quatre mouvements (à l'exception du KV.253) se retrouvent dans chacune de ces œuvres de circonstance. Le KV. 213 en *fa* majeur s'ouvre avec un allegro où la partie de hautbois y est remarquable. Le finale en rondeau étonne de par son caractère très joyeux et festif. Le KV. 240 en *sib* majeur démontre les acquisitions de Mozart sur les plans de la forme et des combinaisons sonores. Le thème d'ouverture du premier mouvement Allegro s'interrompt à mi-parcours et se retrouve seulement à la fin du mouvement. Un andante grazioso se prolonge ensuite jusqu'au menuet. Le KV. 252 agence différemment les mouvements avec un menuet éprouvant pour les cors en tant que second mouvement suivi d'une polonaise (extrêmement rare dans la production de Mozart) comme troisième mouvement. Le finale se base sur un air autrichien *Die Katze lasst das Mausen nicht* (le chat ne laisse pas les souris [tranquilles]). Le KV. 253 en trois mouvements début avec une forme peu habituelle dans ce type d'œuvre c'est à dire thème et variations. L'instrumentation et la forme du KV. 270 en *sib* majeur couronne cette série de *divertimenti*. Le premier mouvement emploie la même structure que le concerto *Jeunehomme* pour piano et orchestre composé le même mois. L'andantino constitue une gavotte très soignée de la part de Mozart tout comme le menuet. Le presto en 3/8 conclut l'œuvre de façon majestueuse.

Les cinq divertimenti KV. 439b (Anh. 229), datent de l'année 1783 à Vienne. L'utilisation de 2 clarinettes/cors de basset, basson ou 3 cors de basset n'est pas sans rappeler les contacts de Mozart avec le clarinettiste Stadler. Les morceaux 1 à 3 suivent un schéma similaire avec une ouverture en allegro, deux menuets entrecoupés d'un mouvement lent et un finale en rondo. Ces divertimentos sont apparentés au point de vue du style aux sérénades et le KV. 439b/1 contient un adagio placé au centre qui peut être perçu comme une forme ternaire étendue. Le mouvement lent du KV. 439b/2 est ici un larghetto et le mouvement final n'est probablement pas de Mozart mais de Anton Stadler. Le quatrième de ces divertimenti diffère des trois premiers par l'ajout de deux mouvements lents (un larghetto et un adagio) là où se situent traditionnellement deux menuets. Celui-ci se place d'ailleurs au centre pour maintenir l'équilibre de la partition. La forme du KV. 439b/5 (Adagio, Menuetto, Adagio, Romance, Polonaise) pose plus problème. Il semble que les mouvements soit ordonnés par l'éditeur. Ainsi, Simrock place la romance avant la polonaise alors que le *Gesamtausgabe* inverse l'ordre de ces mouvements. Tout porte à croire que Mozart ne voit pas cette œuvre comme une seule composition mais comme un ensemble de pièces séparées.

Dans son autobiographie, Adalbert Gyrowetz considère Wenzel Pichl (1741-1805) comme un des principaux compositeurs européens de son époque. Celui-ci laisse une production musicale peu connue qui rassemble environ 400 œuvres. Wenzel Pichl est né à Bechyne, près de Tábor (république tchèque) et acquiert ses premières notions musicales au sein de la chorale locale. De 1753 à 1758, il chante au collège des Jésuites à Breznice et part ensuite pour Prague pour étudier la philosophie, la théologie et le droit. En 1762, il est nommé premier violon de l'église puis sa rencontre avec Carl Dittersdorf en 1765 l'amène à occuper une fonction de violoniste et directeur adjoint pour l'orchestre privé de l'évêque Adam Patachich à Nagyvárad, Grosswardein (aujourd'hui en Roumanie). Dittersdorf et Pichl partagent des intérêts et des goûts artistiques similaires qui s'expriment dans le répertoire de ce dernier. Après la dissolution de l'orchestre en 1769, Pichl devient directeur musical pour le comte Ludwig Hartig à Prague. L'année suivante, il se rend à Vienne comme premier violon au théâtre Kärntnerthor.

Il se voit gratifié quelques temps plus tard du poste de directeur musical et musicien de chambre pour l'archiduc Ferdinand d'Este, gouverneur de la Lombardie. Les quelques 20 *divertimenti* datent certainement de cette époque prospère. Pichl se rend en Italie de 1777 à 1796 mais l'invasion française l'oblige à revenir à Vienne et il poursuivit son service à la Cour de l'archiduc jusqu'à sa mort en 1805. Pichl est un homme de grande érudition car, par exemple, il compile une histoire de musiciens tchèques (malheureusement perdue) et traduit

le livret de *Die Zauberflöte* de Mozart en tchèque. Il prépare une liste détaillée d'environ 900 articles recensant de nombreuses œuvres pour le *Künstler-Lexikon* (1802) de Dlabac.

Pichl visite aussi les grands centres musicaux et côtoie des compositeurs de renom comme Dittersdorf, Gyrowetz ou Joseph Haydn. Celui-ci a d'ailleurs probablement joué ses compositions devant Haydn à la Cour du prince Eszterháza. Autant de caractéristiques qui se retrouvent dans ces *divertimenti* pour cordes et vents associés en quintettes. Certaines de ces œuvres sont même publiées, ce qui montre l'intérêt pour sa musique. Il s'agit par exemple de l'opus 3 (6 quintettes), édité à Paris vers 1778, l'opus 5 (6 quintettes) pour flûte/hautbois et quatuors à cordes à Berlin en 1781 et l'opus 30 (3 quintettes) chez Offenbach en 1797. Les opus 5/1-6 contiennent tous trois mouvements : Allegro, Larghetto/Romance (dans le n°6) et Rondo. Cette forme est la plus répandue dans les quintettes pour vent et cordes de Pichl. Chaque œuvre partage une écriture travaillée notamment dans le premier mouvement de forme sonate. Le compositeur prend particulièrement en compte le rôle des timbres. Il accorde un rôle égal aux instruments par des passages solistes, virtuose ou mélodique, et utilise toutes les possibilités qu'offre un quintette avec vent dans le jeu de nuances et d'expressions. Les influences de Mozart et Haydn se ressentent également dans les mélodies, la conduite des phrases, l'harmonie et le caractère général de ces *divertimenti*.

Leopold Anton Kozeluch compose dans les années 1780 cinq *divertimenti* pour ensembles à vent dont 2 *divertimenti* (VI : 9-10) en *mib* majeur aujourd'hui joués par le piano-forte, 2 violons, 2 hautbois et 2 cors puis 3 *divertimenti* (VI : 4, 5, 7) pour 2 clarinettes, 2 cors et basson. Le *divertimento* VI : 10 (MS années 1780, A-Wn Sm11391) en *mib* majeur est une pièce assez énigmatique, faute de sources précises. Il se compose de quatre mouvements (Allegro moderato, Siciliano, Menuetto, Allegro assai). La page de garde donne l'instrumentation suivante : clavier, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. Les parties de clarinettes sont néanmoins aujourd'hui transposées pour violons et les cors une octave supérieure afin d'être jouées par des hautbois. La première version semble plus répondre aux critères de cette période. En effet, dans la deuxième version, les hautbois sont par exemple souvent au-dessus des violons jouant la mélodie. Au niveau du style, la pièce s'intègre dans le contexte musical des années 1780. Chaque mouvement consacre une section au clavier solo. Les autres parties doublent généralement la voix du clavier comme les clarinettes / violons pour la main droite et les bassons pour la main gauche. Les cors / hautbois enrichissent l'harmonie et les sonorités de l'ensemble et jouent de temps à autre des éléments thématiques. L'emploi d'un clavier suppose que l'œuvre fut jouée dans un salon lors d'un concert de dilettante. L'écriture simple recherche cependant la virtuosité et le plaisir amateur à défaut de trouver un caractère

particulier. La musique de chambre de Adalbert Gyrowetz comporte de nombreux *divertimenti* (opus 25, 28, 34-36, 40, 43 et 60) la plupart pour cordes composés entre 1798 et 1814 mis à part le « Divertissement pour le piano-forte avec Violon ou Flûte & Violoncelle » (opus 36) décrit comme « Œuvre 50 » par l'éditeur André en 1802. La partition admet des passages mélodieux qui dépassent le plaisir de l'écoute par l'expression de sentiments.

Tout au long du XVIIIe siècle, le *divertimento* pour ensembles à vent s'adresse aux divertissements et se range de ce fait dans le cadre de la musique de circonstances. Toutefois, ce genre ne joue pas un rôle aussi important. Le *divertimento* se dirige plus vers les cordes et cette tendance se confirme à la fin du siècle. Le développement de la musique de chambre et des effectifs solistes pour cordes avec ou sans vents représente au début des années 1800 le répertoire le plus abondant. Le terme s'associe d'ailleurs avec le trio à cordes comme le KV. 563 de Mozart. Dans certaines occasions des flûtes, des hautbois ou des cors amplifient l´effectif initial comme dans les œuvres de Vanhal, Aspelmayr, Dittersdorf, Hoffman ou Wenzel Pichl. Les septuors et octuors à vent avec ou sans piano sont peut-être, à cette époque, les seuls héritiers directs du *divertimento* pour ensembles à vent mais ils n'adoptent plus la même terminologie. De même, ce répertoire pose les fondements de la symphonie. Arrey Dommer résume la pratique du genre en 1865 :

> « Divertimento, un genre dans la musique instrumentale pour plusieurs [voix] attribuées simplement lors de l'exécution ; un genre extrêmement populaire après que la pratique amateur ait commencé à se détourner des suites et *partiten* au début de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Ces derniers se composent de plusieurs mouvements ; on en trouve quatre selon l'ordre de notre symphonie moderne mais aussi cinq, six et sept selon le type de cassation ou de sérénade avec lesquelles le *divertimento* a de nombreuses similitudes, spécialement avec la cassation dont il marque l'effectif mettant habituellement en valeur un instrument soliste. Les mouvements sont Adagio, Andante, Allegro, Rondo, Menuet, etc. mais ils ne sont pas aussi développés ni n'ont pas la même cohésion que dans nos sonates modernes. Plusieurs parties n'ont pas de caractères particuliers mais sont simplement un catalogue des sons faisant plus valoir le plaisir des oreilles et le divertissement léger que l'expression d'une émotion précise qui se modifie. L'écriture est parfois polyphonique comme dans les suites mais les parties des musiciens de chambre sont le plus souvent homophoniques sans le développement d'aucun artifice. Il n'est pas rare de trouver la voix principale traitée de façon concertante. Le *divertimento* était habituellement écrit pour cordes et instruments à vent combinés ou pour instruments à vent seuls (Harmoniemusik). *Divertimento* et divertissement sont similaires à peu de détails près. On attribua dans la seconde moitié du siècle le nom de ce dernier aux pièces pour clavier qui incorporent d'ailleurs un certain nombre de mouvements de danses. Ces mouvements mettent souvent en valeur une technique très légère et encore plus brillante mais une écriture peu recherchée. C'est pourquoi on les utilise souvent comme pièces d'exercices. Depuis la formation de nos sonates en plusieurs mouvements et des quatuors à cordes, *divertimento* et divertissement ont complètement disparu. Nous n'avons rien perdu à ce sujet car les deux n'évoluent plus et conviennent peu à accueillir un contenu élaboré.»[55]

Ces travaux reprennent ceux de Koch réalisés en 1802 mais ils les amplifient suite à l'évolution et à une perception plus tardive du *divertimento* au cours du XIXe siècle. Dommer

[55] Arrey von Dommer, *Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicon von H.C. Koch*, Akademische Verlagsbuchhandlung von J.C. B. Mohr, Heidelberg, 1865, p. 242.

réitère la forme, l'instrumentation, l'usage de ce genre et les relations avec la cassation. Ce témoignage s'attarde de plus sur le répertoire pour piano. Le *divertimento* a dans un premier temps influencer ce type de partitions. Il ne convient ensuite plus aux attentes du public viennois et le titre finit par ne plus être employé au XIXe siècle. Ces notions de diversité et de divertissement suscitent dans un premier un grand intérêt mais entraînent ensuite sa disparition. Comme le sous-entend Dommer, plus la musique de chambre et la symphonie se développent, plus les *divertimenti* tombent rapidement dans l'oubli.

Une grande partie des partitions ne connaissent en effet qu'une seule audition puis elles sont entreposées ou archivées, d'autres probablement jetées, car la demande exige continuellement de nouvelles œuvres de circonstance. L'étude des manuscrits révèle la précipitation avec laquelle les compositeurs écrivent souvent cette musique pour répondre à un public insatiable de divertissements. Les *divertimenti* servent un but particulier, celui d'accompagner tous les évènements sociaux des Cours aristocratiques à l'intérieur comme à l'extérieur. L'utilisation du terme italien en langue allemande et le style de ces pièces indiquent que cette musique ne se dirige pas à tout public. Elles associent subtilité et plaisir qui ne demandent cependant pas une attention assidue de la part de l'auditeur.

Le *divertimento* se place de plus dans une période de transition. Il reflète et influence à la fois d'autres genres comme la sonate ou la symphonie sans trouver une identité propre. Il se lie et se confond souvent avec la sérénade, la cassation ou le *notturno* et seule une petite partie du répertoire pour *Harmoniemusik* porte réellement ce titre. Le *divertimento* ne se résume pas à une suite de mouvements mais sa valeur réside plus dans la structure interne des mouvements. La forme en cycle comprenant cinq parties permet de trouver un certain équilibre. Les formes sonate, lied, thème et variations, rondo, menuet, etc. sont couramment employées pour mettre en valeur une mosaïque de motifs enrichis par le timbre des instruments à vent. L'écriture pour voix solo comme le hautbois ou la flûte fréquemment en homophonie permet une plus grande clarté de la texture. Comme le souligne Guido Adler, l'âme même de nombreux musiciens autrichiens se perçoit dans les *divertimenti*.[56] Ce genre représente pour eux un « champs d'expérimentation » des thématiques et des sonorités. Les changements sociaux, comme l'émergence de la bourgeoise à la fin du XVIIIe siècle, se répercute dans le répertoire de circonstance pour ensembles à vent. Quelques rares compositeurs ou Cours continuent à perpétuer ce genre comme à la Cour de Thurn und Thaxis. Le titre traduit encore le caractère d'une musique instrumentale liée aux

[56] Guido Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, Hans Schneider, Tutzing, 1961, p. 785.

divertissements sociaux. Mais de tels exemples demeurent des particularités individuelles ou régionales. Le *divertimento* en *sib* majeur pour 2 hautbois et cor anglais de Johann Went se destine en premier lieu à des professionnels et à un public averti mais ce trio, de par son écriture, sa forme et son instrumentation, séduit et se diffuse rapidement dans les milieux amateurs. Les compositions de Went pour vents suscitent déjà de son vivant l'admiration de ses contemporains. Il acquiert une connaissance approfondie des instruments à vent et écrit de nombreuses pièces pour la *Tonkünstler Societät*. Ce *divertimento* fut d'ailleurs joué à cette occasion par les frères Jean, François et Philippe Teimer le 23 décembre 1793. Les éditeurs proposent cependant dans les années 1800 différentes instrumentations, par exemple, 2 flûtes et cor anglais, 2 hautbois et alto, 2 hautbois et clarinette, alto et 2 clarinettes, etc. De même, l'exécution par un trio à cordes (2 violons et alto) est parfaitement possible.

Le *divertimento* devient plus un phénomène bourgeois sous forme d'exercices pour le piano, la flûte ou le violon soulignant le caractère soliste de l'œuvre. Le trio sous forme de sonates se développe à cette époque aux côtés des quatuors à cordes. Seules quelques pièces se nomment encore *divertimento* au XIXe siècle pour souligner le caractère brillant et virtuose du morceau. Le répertoire incorpore après 1800 des trios, quatuors, quintettes à effectifs mixtes destinés aux concerts dans les salons de la bourgeoisie. D´autres exemples subsistent de même au XXe siècle comme les œuvres de Ferruccio Busoni, Béla Bartók et Igor Stravinsky. L'emploi de ce titre dénote une étroite relation avec la sérénade et renvoie à la tradition classique du divertissement.

1.3 Usages et Fonctions de la *Harmoniemusik*

L'histoire générale relate trois fonctions principales de la *Harmoniemusik* pendant la période classique à Vienne : les concerts donnés l'été à l'extérieur, la *Tafelmusik* et tout un répertoire de circonstances (anniversaires, mariages, baptêmes, célébrations, etc.) patronné par les Cours aristocratiques. Les biographies, correspondances, journaux, programmes de concerts, archives, anecdotes, récits de voyages, etc. mentionnent également bien d'autres utilisations de cet ensemble instrumental. Il est bon de différencier les genres (*partita, divertimento, notturno,* sérénade) avec les circonstances et les usages très diverses de ces mêmes partitions. Cette partie s'intéresse non pas aux genres mais aux fonctions de la *Harmoniemusik.*

La notion de divertissement est souvent mal interprétée. Les termes allemands *Gebrauchs-* et *Unterhaltungsmusik* peuvent se traduire par musique de circonstance, une musique adaptée aux besoins ou musique de divertissement. Ce style léger et galant établit une étroite relation avec les arrangements, les *divertimenti,* partitas, cassations et sérénades. Cette fonction de la *Harmoniemusik* l'amène à accompagner toutes sortes de manifestions et de concerts. Le divertissement peut être seulement une conséquence et non un but comme cela est le cas dans les représentations d'opéras, de *Singspiel,* les danses ou les concerts privés. Cela concerne aussi la musique en plein air ou la *Tafelmusik.*

La traduction du terme allemand *Unterhaltungsmusik* par « musique de divertissement » ou rendue au XIXe siècle par « musique légère » ne renvoie pas aux mêmes valeurs historiques et culturelles. Cette notion adjoint depuis le XVIIIe siècle les concepts de détente et de plaisir, rendus possibles par la musique. Cela concerne de même les conversations en société où prennent place la lecture d'ouvrages, des scènes de théâtres et des pièces de musique. La « musique légère » n'a aucune notion négative mais, au contraire, elle est décrite comme une nécessité pour l'esprit et le cœur permettant le bien-être intérieur de l'homme. Dans le contexte viennois des années 1760 à 1800, la *Unterhaltungsmusik* se joue dans les milieux aristocratiques et reste une distraction intellectuelle. Le titre n'indique pas un genre en particulier mais plutôt la fonction de l'œuvre. Deux facteurs entrent en compte. D'un côté, le répertoire comprend des sonates, quatuors à cordes, symphonies, arias et des morceaux pour *Harmoniemusik* qui s'intègrent tous dans ce contexte. D'un autre côte, les lieux c'est à dire les salles de palais, les théâtres, les salons, les jardins, les cafés, etc. où l'on vient se détendre en écoutant de la musique. Ces partitions accompagnent à la fois les divertissements de la

noblesse et les concerts privés de la bourgeoisie. Des amateurs, n'ayant pas forcément une formation poussée, jouent pour un cercle restreint d'amis car la musique demeure une occupation privilégiée. En conséquence, une œuvre n'est pas jugée sur son usage mais sur la qualité de sa composition. La *Unterhaltungsmusik* trouvera un équivalent au XIXe siècle avec les académies, les concerts de dilettantes et la musique de salon. Elle conserve ce rôle de plaisir exerçant une influence positive sur l'esprit. Dans ces années de remise en cause de la structure sociale, elle s'emploie aussi pour affirmer sa position dans la société. Tout ce répertoire de musique de divertissement permet de révéler en arrière-plan ses choix politiques, ses goûts esthétiques, sa richesse et son mode de vie. L'édition et la vente de partitions influencent également le développement de la *Unterhaltungsmusik*. Le terme *pot-pourri* semble être alors la forme idéale de divertissement pour tout public. Il est reproché à ce répertoire l'absence d'une identité propre mais il se place dans le contexte des années 1800 en ce qui concerne la simplicité et la clarté. Une œuvre est en fait un recueil de mélodies, des variations sur un thème ou des arrangements comme cela est le cas avec les ensembles à vent. Dictionnaires de la musique, articles et traités de théorie étudient cette pratique musicale au début du XIXe siècle. Il reste cependant très difficile de définir clairement la musique de divertissement. Une histoire complète de la musique de divertissement n'existe pas encore à ce jour. Les raisons sont, d'une part, la compréhension du terme (souvent faussée) mis en relation avec les théories et la pratique et, d'autre part, un manque de documentation précis sur son orientation, sa réception et sa diffusion. Ses implications sociales sont bien visibles mais difficiles à évaluer.

Il est indéniable que le contexte politique, social et culturel joue un rôle majeur dans le développement des ensembles à vent entre les années 1760 et 1815. Ces années connaissent de nombreuses réformes et bouleversements allant de la pensée rationnelle des Lumières mise en œuvre par l'empereur Joseph II (1770-1790) à la remise en cause des valeurs établies sous le règne de Leopold II (1790-1792) et le rétablissement d'un pouvoir fort avec Franz I/II (1792-1835). La musique connaît une époque prospère au début des années 1760 et se concentre dans les milieux aristocratiques. La société conserve un fonctionnement féodal avec le principe de classes. La noblesse exerce le pouvoir et conserve une hégémonie dans le patronage de la musique. Cette organisation sera cependant remise en cause à la fin du siècle en raison de la modernisation de la société. Une riche bourgeoisie ou *zweite Gesellschaft* se développe jouant un rôle politique, économique et culturel de plus en plus important.

Durant la période de l'*Aufklärung*, Marie Thérèse, puis son fils Joseph II, entreprennent des réformes dans les domaines religieux, juridiques, scolaires et culturelles. Celles-ci se

répercutent aussi dans l'évolution de la *Harmoniemusik*. En effet, les fêtes et célébrations coûteuses durant l'époque baroque jouent un rôle de représentation sociale entre la noblesse définissant leur place dans la hiérarchie. Toute une symbolique et un cérémonial font partie intégrante de ces concerts. Tout événement est accompagné par la musique et, dans certains cas, la Cour participe à des théâtres ou à des pantomimes. Les ensembles à vent issus essentiellement des régiments militaires (*Feldmusik*) s'intègrent dans ces festivités ou amplifient de grands ensembles instrumentaux.

Cependant, à partir des années 1760, les idées des Lumières influencent la culture musicale. Joseph II ne partage pas le même intérêt que sa mère pour ses représentations ostentatoires et souhaite des manifestations plus modestes. Cela se traduit en musique par le passage du style baroque au style classique. L'art constitue une partie intégrante dans la formation et l'éducation de l'homme. Les styles, formes et effectifs changent pour s'adapter à cette idéologie. Les opéras, oratorios et partitions instrumentales délaissent les parties longues et festives pour adopter un style moraliste. Seuls les grands événements comme un mariage, un baptême ou un enterrement conservent un caractère traditionnel. Deux courants coexistent dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle : une musique de divertissement pour accompagner les événements sociaux (en général des concerts privés dans les palais aristocrates) et une musique comme une fin en soi (le quatuor et la symphonie étant les deux principaux représentants).

Joseph II cherche de plus à ouvrir la culture à un public plus large et à faire de Vienne un centre culturel en Europe. Il rend public le jardin du *Prater* puis *Augarten* (1772) et, très rapidement, nobles, bourgeois et ouvriers s'y retrouvent pour se détendre ou écouter de la musique notamment des pièces pour ensembles à vent. Une *Wiener Kultur* ou culture viennoise prend alors naissance. L'empereur soutient plus particulièrement la musique comme, par exemple, avec le décret du 17 février 1776 promouvant le Burgtheater et son orchestre comme *Teutsches Nationaltheater* (théâtre national allemand). L'empereur encourage la culture germanique et la musique orchestrale. Cela n'est pas sans rapport avec la *Harmoniemusik* car l'orchestre accueille en son sein 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, trombones et trompettes suivant les besoins. Ces conditions favorisent la création au printemps 1782 d'une *Harmoniemusik* officielle pour la Cour dont le rôle principal est d'accompagner les divertissements ou tout événement officiel par des transcriptions d'opéras et des *divertimenti*, sérénades. Enfin, de nombreux compositeurs et musiciens du sud de l'Allemagne, de Salzbourg, de Bohème et de Moravie pour la plupart

émigrent pour la capitale autrichienne. Ils apportent avec eux un savoir-faire et contribuent à l'expansion des ensembles à vent étant eux-mêmes d'excellents interprètes.
La *Harmoniemusik* permet dès lors de perpétuer la tradition du divertissement après l'abandon progressif de ces célébrations solennelles pour des raisons politiques et économiques. Un sextuor ou un octuor à vent se déplacent plus facilement qu'un orchestre et reviennent moins chers à entretenir. Des compositeurs alimentent de même ce répertoire. La *Harmoniemusik* se lie étroitement à la vie sociale de Vienne. Elle répond à cette demande de divertissements et accompagne les cérémonies officielles, les concerts estivaux dans les rues et les jardins ou les concerts privés.

La musique pour vents se concentre au début des années 1770 à Vienne dans le domaine militaire, de divertissements en plein air ou de *Tafelmusik* comme l'a relaté Charles Burney lors de son séjour en septembre 1772. Mais rapidement le public s'enthousiasme pour les arrangements d'opéras et les combinaisons des timbres instrumentaux. De plus, la qualité accrue de la facture et l'amélioration des possibilités techniques des vents contribuent au succès de cette musique. En quelques années, elle s'intègre parfaitement à la structure sociale. Toutes ces manifestations, dans lesquelles prennent part les ensembles à vent, se divisent principalement en six catégories : 1. la musique comme phénomène social, 2. les concert d'après-dîner, 3. les célébrations incluant de la musique, 4. les galas avec une production élaborée, 5. les concerts par souscriptions et 6. la musique de chambre.
La musique sociale représente la partie la plus abondante du répertoire. Elle réunit la famille, un groupe d'amis ou des invités lors de concerts donnés par un sextuor, un octuor à vent ou une formation mixte. Son rôle est de divertir (Unterhaltungsmusik) et d'accompagner les repas (Tafelmusik). Les lieux et les époques varient entre l'hiver dans les palais de la noblesse, dans les auberges ou dans les jardins en été (Freiluftmusik). Les musiciens appartiennent à l'ensemble de la Cour. Il est possible qu'un noble sachant jouer d'un instrument à vent prenne part à l'exécution pour le plaisir de ses convives. Par exemple, le 31 août 1803, les deux princes Esterhazy interprètent des duos pour cors après le souper[57]. Les concerts de dilettantes plus tardif, appréciés pour leur caractère intime, inversent la tendance. La participation des amateurs y est plus importante. Dans le contexte des années 1760 à 1800, il est coutumier d'honorer un hôte par un concert après-dîner. Celui-ci peut comporter une représentation théâtrale, des airs accompagnés, de la musique instrumentale, mais les

[57] Joseph Carl Rosenbaum : „Die Tagbücher von Joseph Carl Rosenbaum, 1770-1829", *Das Haydn Jahrbuch*, Band V, sous la dir. de Else Radant, Universal, Vienne, 1968, p. 114.

arrangements d'opéras ou des morceaux originaux pour ensembles à vent restent le répertoire le plus répandu. Les récits du comte Zinzendorf[58] à la Cour de Schwarzenberg sont un excellent témoignage dans ce domaine. Les célébrations peuvent concerner tout événement politique ou social comme des anniversaires, des mariages, des patronymes. Les galas constituent l'héritage de la tradition baroque. A cette occasion sont données des œuvres majestueuses réunissant des effectifs instrumentaux amplifiés. Par exemple, la société *Gesellschaft der Associierten Cavaliere* (1786-1798) réunit différents nobles comme le prince Schwarzenberg, Lobkowitz, Dietrichstein, Counts Apponyi, Batthyána ou Johann Esterházy. Elle permet de combiner les fonds et les orchestres des Cours nécessaires à de grandes manifestations comme en février 1788 avec 86 musiciens et 30 choristes ou lors de la première représentation de l'oratorio *Schöpfung* de Haydn donné chez Schwarzenberg. La *Harmoniemusik* prend aussi part aux concerts par souscriptions.

Vienne ne possède pas encore d'institutions ou de salles permanentes de concerts comme cela est le cas à Londres ou à Paris. Toutefois, les académies ainsi que les concerts semi-publics et publics organisés à partir des années 1770 ont répondu à ce manque. Des genres spécifiques et des effectifs indépendants se développent. Les premiers concerts sont associés à des établissements ou à des lieux comme le Burgtheater, la salle de fêtes de la Hofburg ou Redoudentsaal, Mehlgrube, le restaurant d'Ignaz Jahn ou le jardin Augarten. Ils sont organisés le plus souvent, non par des dirigeants comme les *Hofkapellmeistern* (Maîtres de Chapelle) mais le plus souvent par des musiciens de la Cour : Mozart, Anton Stadler, Philipp Jakob Martin, Johann Triebensee, Ignaz Schuppanzigh sont des pionniers dans ce domaine. La *Harmoniemusik* participe dans une juste mesure à l'émancipation de la musique instrumentale. Les académies comme celles de la Tonkünstler Societät ou celles dans le jardin Augarten programment régulièrement des pièces pour sextuor et octuor à vent. Les instruments à vent demeurent au XVIIIe siècle l'apanage de musiciens professionnels contrairement au piano ou aux cordes. Cela restreint dans un premier temps leur emploi par des amateurs dans les académies privées ou dans les concerts de dilettantes alors en pleine expansion. La création de classes instrumentales au conservatoire de Vienne à partir de 1824 comble ce retard. La musique de chambre compte de nombreuses œuvres pour ensembles à vent associés à un clavier ou aux cordes. Professionnels et amateurs se côtoient à part égale. Cette musique se joue essentiellement en intérieur. Il demeure difficile de se documenter sur la nature, les œuvres et les effectifs car ces concerts sont donnés dans le cadre privé.

---

[58] Karl von Zinzendorf, *Wien von Maria Theresia bis zur Franzozenzeit: aus den Tagenbüchern des Grafens Karl von Zinzendorf*, sous la dir. de WAGNER Hans, Wiener Bibliophilie Gesellschaft, Vienne, 1972.

Si les œuvres pour vents imprègnent la vie musicale de Vienne entre 1760 et 1800, leur usage décroît pour des raisons économiques lors des guerres contre Napoléon puis, après 1815 et le Congrès de Vienne, des compositeurs comme Beethoven, Schubert, Mendelsohn, Spohr ou Weber ne portent plus le même intérêt pour la *Harmoniemusik* « classique ». L'utilisation de cet effectif s'efface bien que des orchestres d'harmonie civile et militaire se forment en parallèle. Ceux-ci perpétuent les fonctions évoquées précédemment. Le mécénat pour la musique, la commande d'œuvres ou le parrainage d'ensembles à vent ralentissent. L'Autriche retrouve par la suite toute sa gloire et sa puissance lors du Congrès de Vienne entre 1814-1815 avec son représentant, l'empereur Franz I. Mais sa politique culturelle se veut plus mesurée et centralisée. Celui-ci cherche davantage à renforcer son nouvel empire par des mesures militaires et économiques (fin du Saint Empire romain germanique le 6 août 1806 et nouveaux territoires annexés après le Congrès de Vienne). La musique pour ensemble à vent ne bénéficie plus des mêmes faveurs de la Cour, des compositeurs et du public.

Le début du XIXe siècle se caractérise comme une époque de protestations et le retour d'un pouvoir monarchique autoritaire. La bourgeoisie composée essentiellement de hauts fonctionnaires, de militaires, de banquiers, de médecins et d'avocats rejette les valeurs féodales mais pourtant en adopte les coutumes, l'architecture, les habits et les goûts esthétiques. Cette nouvelle classe sociale imite ce mode de vie mais en fait ce n'est qu'une adaptation à leurs propres valeurs. On invite dans la sphère de sa maison des écrivains, peintres et musiciens dans des pièces de plus en plus raffinées. La musique de salon conserve une fonction sociale et rassemble des nobles, des virtuoses, des musiciens professionnels et amateurs. La bourgeoisie exerce désormais une influence prépondérante dans la musique en se constituant un protecteur de cet art aux côtés de l'aristocratie. Elle modifie le visage de la musique pour ensembles à vent. La *Harmoniemusik* disparaît mais les trios, quatuors, quintettes, septuors, octuors avec vents connaissent une notoriété manifeste. Dans ce contexte, les artistes ne sont plus perçus comme des artisans mais ils deviennent des prêtres de la musique.

1.3.1 La *Harmoniemusik* dans les activités religieuses

L'une des fonctions des ensembles à vent, peut-être la moins connue, consiste à s'intégrer dans de grandes célébrations religieuses, des oratorios et des offices donnés dans les Cours. L'effectif instrumental comprend la cellule de l'octuor (2 hautbois, 2 clarinettes, 2

cors, 2 bassons) amplifiée la plupart du temps par des trompettes, des trombones et des percussions. La *Harmoniemusik* peut aussi renforcer ou remplacer un orchestre dans les églises. Elle peut également jouer avant ou après une cérémonie religieuse, le plus souvent à l'extérieur de l'édifice. Une autre fonction est d'accompagner un cortège mortuaire. Certaines Cours comme celles de Colloredo à Salzburg ou du cardinal Batthyány à Preßburg entretiennent une harmonie qui joue une fonction à la fois religieuse, civile et, même dans certains cas, militaire. Des abbayes, des cloîtres ou des monastères comme à Brno, Melk ou Kremsmünster accueillent un ensemble à vent pour des événements ponctuels. Les récits de voyages de Burney (1772), Holmes (1828) et Novello (1829) font tous mention des *Harmoniemusik* au sein d'églises.

Il est par contre difficile d'établir avec exactitude la provenance de l'harmonie, les œuvres interprétées et l'effectif. Il semble que la *Harmoniemusik* n'a pas un répertoire spécifique. Des observations se détachent deux usages : répondre au *tutti* de l'orchestre en jouant sur les espaces et les nuances ou soutenir les chanteurs pendant l'office. Sur ce point, de nombreuses messes, requiems ou Te deum incluent au sein même de l'œuvre des solos accompagnés par un petit groupe instrumental ou des passages pour ensemble à vent seul. Le compositeur tire profit du timbre d'un instrument ou des sonorités d'une formation pour accentuer le texte ou renforcer le caractère du passage.

La production de Michael Haydn se concentre essentiellement dans le domaine sacré. Il écrit un total d'environ 833 œuvres dont 404 sont religieuses (36 messes et requiems). Toutes ces partitions accordent une place à la *Harmoniemusik*. Par exemple, la première version de la messe *Deutsches Hochamt* (MH 560) de 1795 emploie un quatuor vocal, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, 2 trompettes, timbales et orgue. Cet effectif lui offre toute une palette de combinaisons. L'emploi de vents n'est pas sans relation avec le but de cette œuvre. La messe tire en effet son appellation des premières paroles « Hier liegt vor deiner Majestät. » Le texte est imprégné de l'esprit des Lumières mais s'adapte à la liturgie. La seconde version (MH 602) date de la même année et met aussi à contribution les possibilités de l'ensemble à vent. Cet usage se perçoit dans d'autres compositions comme la *Heiligen Messe*, la *Missa Sancti Hieronymi* (14 septembre 1777) mettant en valeur deux hautbois solistes ou *Offertorium, Timete Dominum*. Les lieux religieux à Vienne contribuent à la vie musicale de la capitale. Ils offrent aux fidèles plusieurs cultes par jour durant lesquels prennent place de véritables petits concerts. En conséquence, de nombreux compositeurs fournissent un répertoire abondant de messes, requiems, oratorios, te deum, litanies, vêpres, Regina Coeli, offertoires et chants liturgiques. Toute cette littérature religieuse intègre des passages

virtuoses confiés aux instruments à vent. Le *Requiem* (KV. 626) est la dernière œuvre de Mozart en 1791 et reste inachevée en raison de la mort du compositeur. L'instrumentation comprend les cordes avec l'ajout de 2 cors de basset, 2 bassons, 3 trombones, 2 trompettes, timbales et orgue. Dès l'*Introitus*, le timbre du cor de basset ressort de l'ensemble. Les introductions de *Recordare* et *Benedictus* présentent le thème principal confié aux vents notamment aux cors de basset et aux cordes.

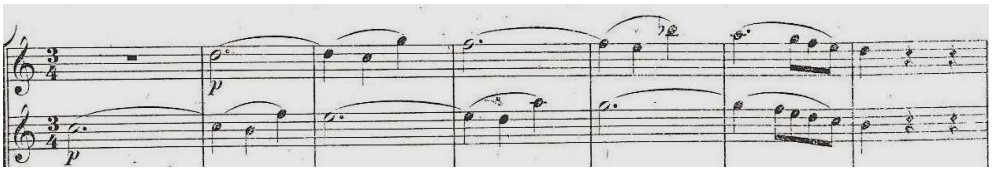


Figure 10
Requiem de Mozart (KV. 626), 1791
Recordare, voix des cors de basset, mesures 1 à 7

Le thème du *Recordare* est joué par les deux cors de basset en canon puis repris par le quatuor vocal à partir de la mesure 14. L'emploi de ces instruments apporte une sonorité et un caractère particulier à ce mouvement. L'association voix et vents se perçoit clairement dans d'autres parties dont le *Tuba mirum* entre le trombone et la basse solo. Le trombone intervient comme un deuxième soliste instrumental et Mozart met à nouveau à profit le timbre perçant de cet instrument pour mettre en valeur le soliste et le texte. Ce même principe se retrouve dans *Lux aeterna* où s'alternent vents, soliste puis chœur. L'ensemble instrumental adopte un rôle expressif peu ordinaire pour une messe des morts. Ces courts exemples tirés de Mozart se perçoivent de même chez la plupart des compositeurs viennois contemporains comme Haydn, Salieri, Dittersdorf, Rosetti ou Schubert. Il est vrai que la trompette et le trombone s'emploient régulièrement mais des flûtes, hautbois et clarinettes viennent étoffer l'effectif pour former de véritables œuvres religieuses symphoniques. Certaines partitions sont tellement élaborées qu'elles sont plus jouées en concert que lors d'un office.

Marie-Thérèse réduit l'usage et le nombre des instruments dans les églises durant les années 1760-1770 notamment les trompettes, les trombones et les timbales jugés « trop bruyants. » Toutefois, des formations plus réduites intègrent toujours les offices. Ce décret fut révoqué à la fin du siècle comme en témoigne la *Harmoniemesse* (Hob. XXII : 14) de Joseph Haydn. Elle fut donnée le 8 septembre 1802 à l'église *Bergkirche* (Eisenstadt). Cette œuvre, en six mouvements, se construit comme une cathédrale vocale et symphonique. La formation se compose de quatre solistes (soprano, alto, ténor, basse), d'un chœur à 4 voix mixtes et de l'orchestre (2 violons, alto, violoncelle, basse, flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, timbales et orgue). Haydn a alors soixante-dix mais sa musique reste dynamique et pleine de vigueur. Le nom de la messe évoque en lui-même la place des

instruments à vent dans cette partition. Le compositeur utilise la totalité des vents disponibles à la Cour d'Esterházy ce qui constitue, à cette époque, un phénomène inhabituel. Quelques années auparavant, le compositeur avait été contrait de faire venir trois trompettes de Vienne pour la messe *Nelson*.

Dans la *Harmoniemesse*, il utilise l'orchestre au complet. Joseph Haydn a déjà eu recours en 1796 aux ensembles à vent dans sa *Missa in tempore belli* ou *Paukenmesse* (Hob. XXII : 22) ou dans une Aria tirée de l'opéra *Alfred, König der Angelsachsen* (Hob. XXXb : 5) arrangée pour soprano, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. La *Harmoniemusik* s'intègre aussi parfaitement dans ces oratorios dont *Die Jahreszeiten* et *Die Schöpfung*. Elle met en valeur un soliste ou dépeint une scène grâce à de riches sonorités.

Il existe plusieurs versions de *Die Worte des Erlösers am Kreuze* : pour quatuor à cordes, pour orchestre à cordes (ces deux étant la forme originale), pour clavier et enfin comme oratorio. Il s'agit d'une commande pour la semaine sainte. Le prêtre cite chaque parole du Christ suivie par un accompagnement musical. Haydn complète l'ensemble par une introduction et un final. L'arrangement en oratorio date de 1795-96. Il est le plus remanié mais également de la main du compositeur. L'œuvre est publiée en 1801 et connaît un grand succès auprès du public. Son exécution demande un peu plus d'une heure. Haydn accorde un rôle particulier aux vents dans cette partition.

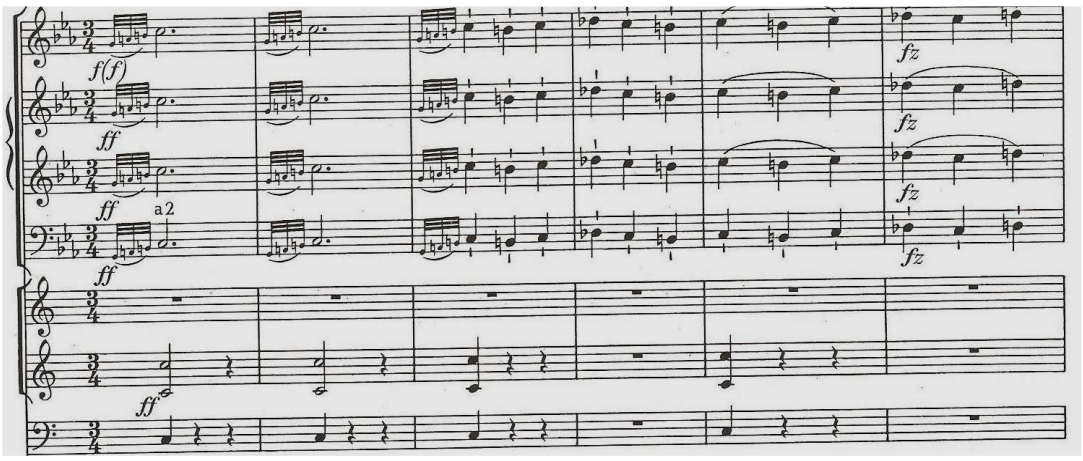


Figure 11
Joseph Haydn, *Die Worte des Erlösers am Kreuze* (1795-96)
Final, *Il Terremoto*, mesures 1-6

Le texte demeure certes la base du discours mais les déclarations et la souffrance des protagonistes se traduisent aussi par le timbre instrumental. Dès l'introduction, Haydn utilise la flûte, 2 hautbois, 2 cors, 2 bassons, contrebasson et 2 trombones pour planter le décor de l'action. L'ouvrage qui s'achève sur un tremblement de terre de deux minutes s'appuie de même sur les sonorités de la *Harmoniemusik*.

L'orchestre en *tutti* s'appuie sur l'appoggiature pour donner cette impression de tremblement. Les vents accentuent cet effet par la combinaison de sonorités. Haydn utilise également toute une palette de dynamique et de timbres pour rendre compte de cette instabilité « calculée. »
L'un des derniers exemples mettant en valeur la parenté entre la *Harmoniemusik* et les voix est l'*Ave Maria* (opus 23 n° 2) écrit par Mendelssohn en 1830. L'instrumentation comporte un chœur à huit voix (SSAATTBB), 2 clarinettes, 2 bassons, violoncelle, contrebasse et orgue. Simrock publie la partition à Bonn en 1838. On notera que les vents n'interviennent que par touches dans ce tableau sonore. Ils soulignent et ornent le discours musical. Cette composition, grâce aux timbres, crée une atmosphère qui porte l'auditeur vers le sacré.

Un autre usage des ensembles à vent dans les activités religieuses consiste à escorter des cortèges et des processions. Le répertoire comprend essentiellement des marches mortuaires et de la *Trauermusik*. La forme, les tonalités, les mélodies, les harmonies et les sonorités s'adaptent à cette circonstance. Elles doivent transmettre le sentiment de douleur. Traditionnellement, une célébration s'accompagne par de l'orgue pendant un office chrétien. Les possibilités instrumentales sont cependant multiples et ne sont pas nécessairement issues de la sphère religieuse. Des chanteurs, des cordes, des percussions ou des instruments à vent dont la flûte, le hautbois, la clarinette, le cor, le basson, le cor de basset, la trompette et le trombone peuvent former un petit ensemble ou un orchestre volumineux. Tout dépend des choix faits par le défunt avant sa mort, des volontés de sa famille, des moyens financiers mis en œuvre, de la notoriété et des instruments mis à contribution lors de la cérémonie.
Les *Harmonie-Stücke für den Frohnleichnams-Umgang* de Franz Krommer en 1829 se destinent à la procession de la Fête-Dieu. Ce recueil assemble quatre pièces, tous des mouvements lents, tirés de l'opus 45/1, l'opus 45/3 et l'opus 83. La formation instrumentale comprend 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, contrebasson et trompette. Une autre version de la même partition, arrangée par Krommer en 1836, se destine aussi à une procession. Joseph Triebensee écrit une *Trauer Marsch* pour l'enterrement du prince Alois von Liechtenstein en 1805 à Wranau en Moravie. Il existe deux versions : l'une pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, basson (contrebasson, trompette *ad libitum*) et une autre pour 2 clarinettes en *do*, 2 clarinettes en *sib*, 2 cors, 2 bassons, 2 trompettes. On retrouve les caractéristiques du genre c'est à dire une forme avec de nombreuses répétitions, une mélodie au caractère sombre, une tonalité mineure et un thème court. Les instruments jouent la plupart du temps à l'unisson ou en doublure pour former une masse sonore compacte mais certains passages se détachent de l'ensemble par de riches sonorités. A l'occasion des funérailles du

duc Friedrich Wilhelm, le 4 décembre 1815 à Braunschweig, Heinrich Wilhem Fischer compose aussi une *Trauermusik* pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. Franz Schubert consacre une partie de sa production à ce genre et il utilise également une *Harmoniemusik* pour soutenir les voix ou accompagner diverses marches et *Trauermusik.*

Numéro	Titre	Date de composition	Effectif
D. 79	Nonette, *es-Moll* „Eine kleine Trauermusik“	19 sept. 1813	2 cl., 2 cors., 2 b., cbn., 2 tb.
D. 84	Trauermusik (N°10) „Des Teufels Lustschloss“	I. version : 30 oct. 1813 à 15 Mai 1814 II. version : 22. oct. 1814	2 cl., 2 b., 3 tb.
D. 732	Tempo di Marcia (Acte I, N°10) „Alfonso ed Estrella“	20 sept. 1821 à 27 fév. 1822	2 fl., 2 htb., 2 cors, 2 bn.
Op. 76 D. 796 (Frag.)	Marcia funebre	25 mai au 2 oct. 1823	2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn., 3 tp., 3 tb.
Voix et instruments à vent			
D. 383	Wer wird Zähren sanften Mitleids (N°5) „Stabat Matter“	28 fév. 1816	SSAATTBB, 2 fl., 2 htb., 2 cors, 3 bn., 3 tb.
D. 787	Wenn Mut und Schönheit sich verein (Chœur der Ritter) „Die Verschworenen“	avril 1823	TTBB, Chœur, 2 fl., htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn.
D. 872	Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe „Deutsche Messe“	été - automne 1827	SATB., Chœur, 2 htb., 2 cl., 2 cors (G), 2 tp., 3 tb., timb., org.
Op. posth. 154 D. 948	Herr, unser Gott „Hymnus an den Heiligen Geist“	mai 1828 donné le 5 mars 1829	4T., 4B., 2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn., 2 tp., 3 tb., timb.
D. 954	Glaube, Hoffnung und Liebe	2 sept. 1828	SATTBB, 2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn., 2 tb.

Le D 79 *Eine kleine Trauermusik* constitue un excellent exemple de cette pratique au début du XIXe siècle. Elle porte l’indication : *Franz Schubert Begräniß-Feyer*. Elle fut jouée le 19 septembre 1813. Les circonstances de sa création restent mystérieuses. Deux hypothèses expliquent en partie sa conception : la mort de sa mère, le 28 mai 1812 ou la mort du soldat Theodor Körner le 26 août 1813. L’œuvre fut publiée par Breitkopf dans le *Gesamtausgabe* (série III, Nr. 3) de 1899 à Leipzig.

C’est une œuvre tout à fait exceptionnelle dans la production de Schubert de par sa forme très simple, sa tonalité peu commune de *mib* mineur, sa mélodie répétitive et son instrumentation. La formation comprend 2 cors (solistes), 2 clarinettes, 2 bassons, contrebasson et 2 trombones soit un nonnette. Cette partition rentre dans le cadre de la musique de circonstance. Elle fonctionne en deux parties : premièrement un thème larmoyant et chromatique de 23 mesures joué par les deux cors solistes puis sa répétition par l’ensemble comme pour accentuer la

douleur. Le thème principal débute par une double croche créant une instabilité et symbolise la complainte. L'alternance de nuances (*sf*, *p*) puis l'harmonie renforce le caractère dramatique du morceau.

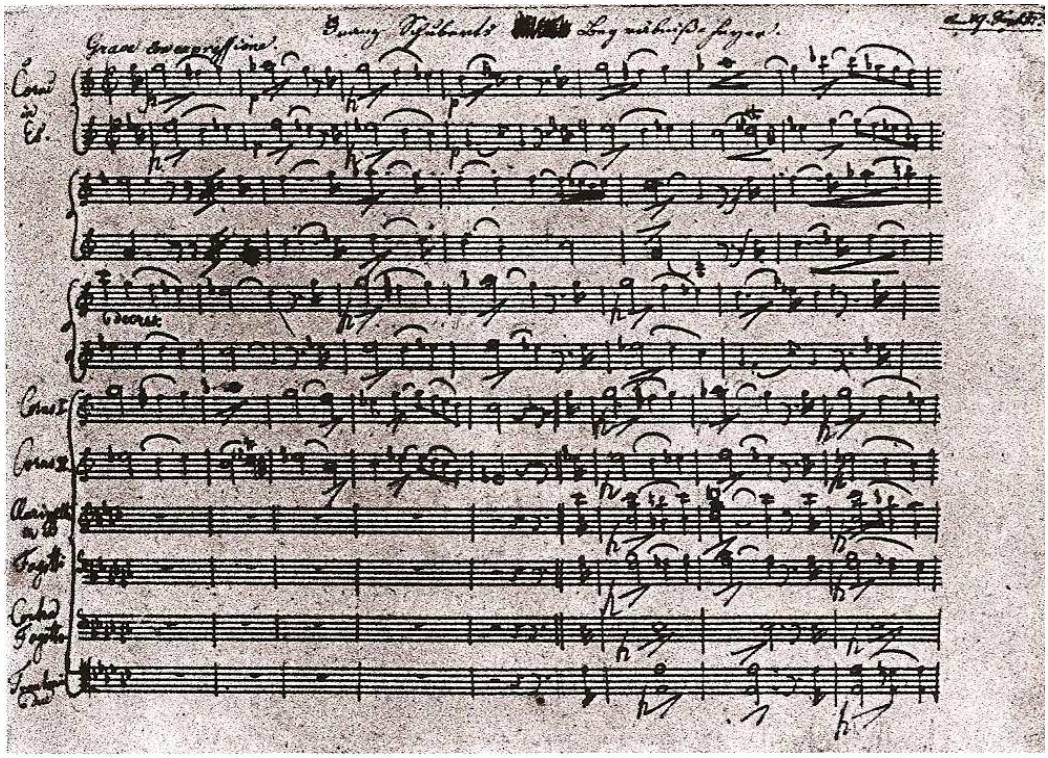


Figure 12
Nonnette D 79 de Schubert, manuscrit original, première page,
Wiener Stadtbibliothek (MH 133/c), mesures 1 à 26

La *Trauermarsch* de Mendelssohn en *la* mineur (opus 103), composée vraisemblablement le 8 mai 1836, reprend un principe similaire mais le compositeur ajoute un trio et développe l'instrumentation. L'ensemble comprend une flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 clarinettes en *mib*, 4 cors, 2 bassons, 2 trompettes, 3 trombones et percussions. Cette œuvre fut exécutée à Düsseldorf en souvenir de Norbert Burgmüller, musicien, compositeur allemand et ami de Mendelssohn mort le 7 mai 1836.

Les activités religieuses représentent une petite partie de la fonction des *Harmoniemusik*. Son rôle principal est d'accompagner la voix pendant les offices religieux, de jouer avant ou après l'office, de suivre une procession ou un cortège funéraire. Bien que les harmonies soient employées dans les activités religieuses, cet usage reste circonscrit et peu connu faute de documentations. Il demeure cependant avéré que les compositeurs utilisent abondamment les ensembles à vent dans le répertoire religieux.

1.3.2 La *Harmoniemusik* dans les activités de la franc-maçonnerie

La création de la première loge de franc-maçons *Aux trois canons* à Vienne en 1742 résulte d'un mouvement international dans les domaines politiques, religieux et intellectuels. Elle fut dissoute six mois plus tard sous les ordres de Marie Thérèse mais l'habitude de se réunir en société, clubs ou loges s'accroît cependant au XVIIIe siècle. De nombreux nobles attachés à la Cour impérial favorisent la création et la diffusion de la franc-maçonnerie à Vienne à partir des années 1750. Ces loges jouent un rôle important dans la réception des Lumières en Autriche et créer une classe élitiste. Beaucoup de conseillers royaux, de nobles, de bourgeois et d'artistes intègrent la franc-maçonnerie. Par exemple, sur les 660 viennois enregistrés, 16 sont des musiciens dont les plus connus sont Joseph Bartha, Johann Holzer, Joseph Haydn, Leopold Kozeluch, Wolfgang Mozart, Paul Wranitzky, Anton Stadler, Vittorino Colombazzo (hautboïste à la Cour d'Esterházy) ou le clarinettiste Ferdinand Schleiß (à la Cour de Liechtenstein puis au *Kärntnertortheater*).

Anton Stadler (1753-1812) illustre le parcours et l'apport d'un musicien au sein de la franc-maçonnerie. Il commence sa carrière à Vienne dès 1773 ; il apparaît dans un concert le 21 mars au *Kärtnertortheater* ou dans les académies organisées par la *Tonkünstler Societät*. Jusqu'à 1782, Anton occupe divers postes comme sa participation à un concert le 12 mars 1780 au service du comte Carl de Palm ou lors d'une cérémonie donnée le 9 octobre 1780 par l'ordre religieux *Maria Treu*.

En 1781, Anton Stadler est au service du comte Dimitri Galizin et, la même année, Joseph II l'engage de manière ponctuelle. L'empereur est toutefois conscient de sa virtuosité à la clarinette et au cor de basset. Anton Stadler se joint finalement à l'orchestre de la cour impériale le 8 février 1782 puis à la *k. k. Harmonie Musik* en avril. Mozart et Stadler sont tous deux membres de la même loge en 1785. Leurs relations sont excellentes et Mozart lui dédie d'ailleurs toute une série d'œuvres destinées à la clarinette et au cor de basset. Stadler, musicien virtuose franc-maçon, participe dès lors à de nombreuses cérémonies, concerts et académies. Il compose de même 18 trios pour trois cors de basset, 3 caprices pour clarinette, 6 duettinos pour et 3 caprices pour Czákan (famille des flûtes) et une *Parthie* pour sextuor. Stadler a aussi l'idée d'ajouter une extension à la clarinette en *la* et en *sib* ce qui l'amène à collaborer avec le fabricant de clarinettes Theodore Lotz, autre membre de la franc-maçonnerie. Ils créent ensemble la clarinette de basset qui sert à exécuter le concerto pour clarinette, le quintette pour clarinette de Mozart et des pièces destinées à la franc-maçonnerie. Le timbre de cet instrument est particulièrement apprécié dans les cérémonies. Ainsi, Stadler

est un adepte actif dans les activités de la loge et met à contribution ses divers talents : il est à la fois franc-maçon, musicien, compositeur et fabriquant d'instrument.

Joseph II opte pour une politique de tolérance à partir des années 1770-1780 en supprimant le droit de censure et en promulguant de nouvelles lois à l'encontre des religions établies. L'empereur ne s'oppose pas fondamentalement à ce nouveau courant de pensée. Il reconnaît son statut par un édit du 11 décembre 1785 et établit une réglementation : chaque capitale ne peut accueillir qu'une loge, une ville deux ou trois loges mais, dans tous les cas, le nombre de membres ne doit pas dépasser 180 personnes. La loge doit aussi fournir le nom de ses adhérents. Durant le règne de Marie Thérèse puis de Joseph II, divers systèmes de franc-maçonneries se développent à Vienne avec comme loge prépondérante *Zur wahren Eintracht.* D'autres loges prennent aussi place à Vienne comme *Zur gekrönten Hoffnung* (à partir de 1775) ou *Zur Wohltätigkeit* (à partir de 1785). La création de journaux comme *Journal für Freymauer* ou *Realzeitung* et de pièces musicales résulte de ces sociétés. La politique de Franz II/I change cette tendance dès 1792. Les loges sont perçues comme des foyers de contestations sous l'influence de la Prusse et de la révolution française. L'empereur réduit dans un premier temps leurs nombres avant de définitivement les interdire en 1801.

Figure 13
Loge franc-maçonne à Vienne, peinture de Ignaz Unterberger vers 1784

L'objectif de la franc-maçonnerie est de cultiver l'humanité, la fraternité et la tolérance. Au travers de cérémonies, chaque individu peut développer ses capacités personnelles. Les idées de l'*Aufklärung* se répercutent directement dans ces milieux. Elles ne sont pas seulement un courant de pensée intellectuelle mais aussi une complète réforme de la société. L'homme doit s'éduquer et trouver une solution par lui-même. A ce sujet, la musique joue un grand rôle

aussi bien dans les réunions privées, le parcours initiatique des membres ou certaines cérémonies plus publiques. La *Trauer Loge* de Prag exprime clairement dans son texte d'institution la nécessité d'inclure de la *Trauermusik* dans les rituels. Les instruments à vent y soutiennent les voix, accompagnent des cérémonies et escortent des cortèges funéraires. Le terme *Freimauermusik* ou musique franc-maçonne démontre la place fonctionnelle, symbolique et rituelle de la musique. Ce répertoire illustre le sentiment religieux sous-jacent dans les milieux maçonniques qui s'exprime à travers des compositions solennelles. Les œuvres sont nombreuses et variées sur les plans de la forme et de l'instrumentation. Le répertorie se compose en majorité de Lieder car le texte constitue le support idéal à la transmission des idées. Les mélodies tirent souvent leur origine de chorals, chants populaires, arias d'opéras et danses. La *Maurerische Trauermusik* est inhabituelle à d'autres égards car elle utilise aussi du chant grégorien. Le chant peut de même être donné en l'honneur du monarque ou accompagner un banquet. Par exemple, Kozeluch, Holzer et Mozart composent des cantates à cet usage. Paul Wranitzky écrit de même des Lieder pour la loge *Zur gekrönten Hoffnung* exécutés avant le service de table.

La musique instrumentale est certes présente mais moins documentée. Elle occupe cependant une part de plus en plus importante à partir des années 1780 dans toutes les activités de la franc-maçonnerie. Les archives de la Cour impériale (Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien) recense par exemple le 7 janvier 1782 une cérémonie dans la loge *Zur wahren Eintracht*. La musique vocale et instrumentale y est annoncée sans préciser la nature des œuvres, des instruments et des interprètes.[59] La revue *Wiener Freimauererhandschrift* de Joseph Baurnzöpel démontre combien la musique cultive un lien étroit avec le fonctionnement interne de la loge. Elle aide à formuler les mots dans l'esprit de la vérité[60]. La musique instrumentale doit, par des passages mélodramatiques, conduire l'initié au cours de sa recherche. Elle accompagne de même les phases de la cérémonie. Le clavicorde et l'orgue sont les plus employés mais à partir des années 1780, la *Harmoniemusik* prend part aux rituels. Elle combine diverses formations comprenant flûte, hautbois, clarinette, basson, contrebasson (à partir de 1795) ou la clarinette basse (à partir de 1788). Le cor de basset est particulièrement apprécié en raison de son timbre. En effet, les vents sont généralement mis à

[59] Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien, Vertrauliche Akten (VA) 79, p. 5, cité dans Hans Joseph Irmen: „Harmoniemusik im Umkreis freimaurerischer Aktivitäten in Wien", *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, SCHMUHL, Boje (sous la dir.), XXXII. Wissenschaftliche Arbeitstatung Michaelstein, Konferenzberichte, 20. bis 23 Mai 2004, Wißner, Augsburg, 2006, p. 194.
[60] *Ibid*., p. 195.

contribution pour leurs sonorités. Il existe un fort lien de parenté entre une cérémonie, sa symbolique et le timbre. Les sons jouent souvent une fonction spirituelle. Les musiciens sont des professionnels issus des théâtres de Vienne, d'orchestres privés ou de régiments. Ceux-ci composent aussi des œuvres pour ensembles à vent destinées au cercle de la franc-maçonnerie. Ces morceaux ne trouvent pas d'écho à l'extérieur.

La partition *Armonia per un tempio della notte* de Salieri s'inscrit dans la tradition de la musique au service du rituel franc-maçon. Sa composition en 1794 à Vienne est dédiée au baron von Braun, intendant des théâtres de la cour impériale. Ce noble aime organiser des réunions maçonniques nocturnes dans sa propriété de *Schönau*. Une cérémonie comprend des pauses de 5 à 10 minutes durant lesquelles l'auditeur patiente et se prépare avec le support de la musique. Cet unique mouvement de 137 mesures peut se destiner à cet usage. Il a pu aussi être joué en l'honneur d'une personne lors de ces cérémonies nocturnes données dans le château du baron van Braun.

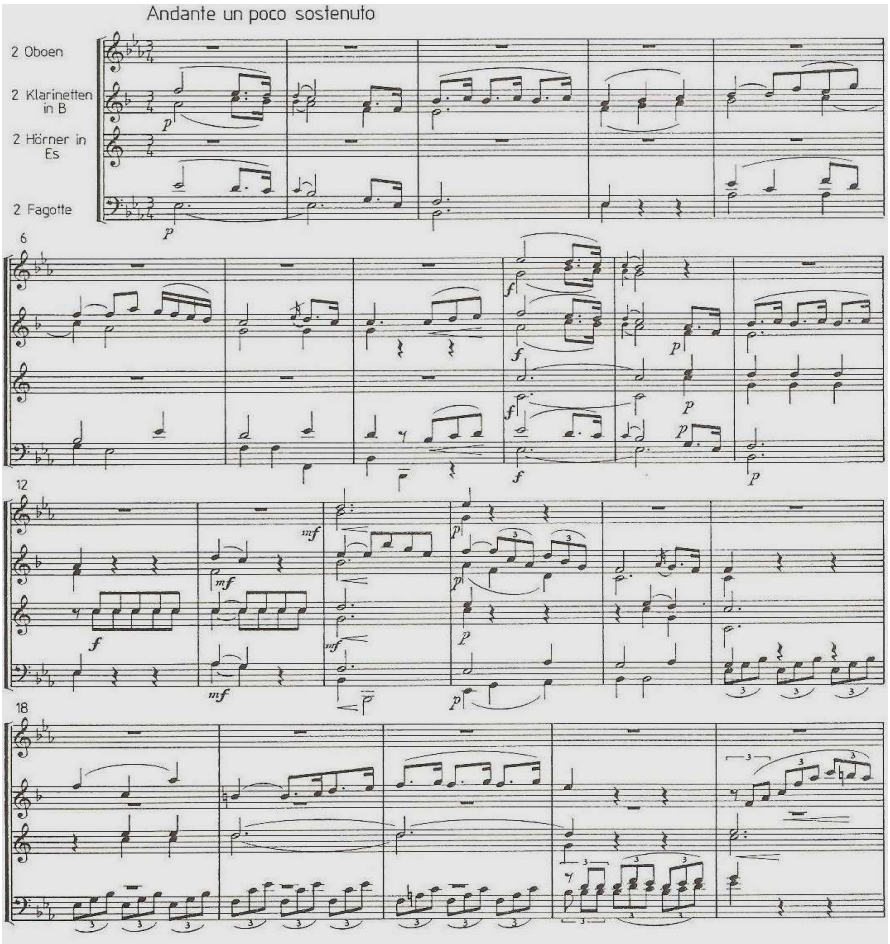


Figure 14
Armonia per un tempio della notte (1794), Salieri

Le plan général, divisé en trois parties sur le schéma aria da capo, reste simple avec la tonalité symbolique de *mib* majeur. Salieri emploie et répète essentiellement un motif (présenté aux

mesures 1-3 ou 19-21 à la clarinette I) qui se caractérise par ce rythme pointé. L'élément thématique participe par conséquent à la réflexion. Cet octuor (2 hautbois, clarinettes, cors et bassons) met clairement en valeur le timbre de la clarinette ; le hautbois intervient seulement lors de *forte* ou d'accentuations. Salieri choisit ici une instrumentation adaptée à la circonstance car, à nouveau, les sonorités et leurs symboliques sont déterminants dans les cérémonies de la franc-maçonnerie.

Wolfgang Mozart rejoint l'ordre des francs-maçons *Zur Wohltätigkeit* le 14 décembre 1784. En un peu plus d'un an, il atteint déjà le statut de « maître maçon. » Il rejoint la loge à une époque où de telles sociétés et fraternités connaissent une période de prospérité dans toute l'Allemagne et l'Autriche. Mozart écrit six œuvres destinées à la franc-maçonnerie : *Die Gesellenreise* (KV 468), *Die Mauerfreude* (KV 471), *Maurerische Trauermusik* (KV 477), deux chœurs *Zerfließet heut', geliebte Brüder* (KV 483) et *Ihr unsre neuen Leiter* (KV 484) puis *Kleine Freimauer-Kantate* (KV 623). Une autre partie de ses compositions s'adresse directement aux activités de la loge ou en décrit son fonctionnement comme l'opéra *Die Zauberflöte* (KV. 620). Ce répertoire réunit en effet des scènes d'opéras, des lieder ou des fragments. D'autres pièces pour cor de basset ou pour clarinette s'inscrivent également dans ce contexte. Mozart aime particulièrement le timbre spécifique du cor de basset, d'autant plus qu'il se lie d'amitié avec Stadler.

Mozart écrit le 20 mars 1784 une cantate *Die Mauerfreude* (KV 471) a l'origine pour ténor, chœur d'hommes, 2 violons, 2 altos, 2 hautbois, 1 clarinette, 2 cors et basse. L'œuvre est un *Laudatio* jouée le 24 avril 1785. Elle est éditée la même année à Vienne par Artaria. Ce n'est pas une musique d'église mais elle conserve le caractère religieux. Les vents ne jouent pas ici un rôle de premier plan mais ils soutiennent l'harmonie et les voix. Cette fonction est tout autre dans la seconde version le KV. 477 (KV 479a) ou *Maurerische Trauermusik* pour 2 violons, 2 altos, 1 clarinette, 1 cor de basset, 2 hautbois, 2 cors et basse. La pièce se destine à un service franc-maçon le 17 novembre 1785 donné en l'honneur du duc Georg August Mecklenburg-Strelitz et le comte Franz Esterházy von Galántha, tous deux membres de l'aristocratie viennoise. La musique, marquée Adagio, est sombre et grave et elle comprend un *Cantus firmus* (issu de Lamentations de Jérémie) qui apparaît d'abord à la clarinette. Elle symbolise la tristesse et le passage entre la vie et la mort. L'œuvre n'utilise plus la voix mais s'appuie sur une instrumentation mettant en valeur les bois. Dans le KV. 477, Mozart renforce les graves avec le *Gran Fagotto* ou contrebasson. Cela étaye l'idée que le manufacturier et instrumentiste Theodor Lotz soit présent à Vienne et participe aux activités de la loge. Tout porte à croire qu'il accompagna lui-même ces célébrations. Lotz est également clarinettiste et

il améliore les possibilités de l'instrument. Les cordes et les vents jouent en alternance pour installer définitivement un accord de *do* majeur. Celui-ci ne constitue pas une agréable conclusion à un morceau essentiellement en mineur mais il suggère plutôt une spiritualité transcendante. Cette composition reflète bien les sentiments exprimés par Mozart dans les lettres de cette époque.

Des recherches plus récentes suggèrent qu'une première version de la *Maurerische Trauermusik* a été joué le 12 août 1785 lors de la l'initiation d'un nouveau membre dans la loge *Zur wahren Eintracht*. Cette version instrumentale est aussi donnée dans un concert, le 9 décembre 1785. Elle comprend la voix du cor de basset. Il est reconnu qu'à cette époque, rares sont les musiciens capables de jouer une telle partie, à part les frères Stadler. Par conséquent, ce sont les membres mêmes qui exécutent les partitions. Cette musique s'adresse au final au cercle circonscrit de la loge.

D'autres pièces instrumentales s'inscrivent aussi dans les activités de la franc-maçonnerie comme par exemple l'Adagio KV. 410 (440d, 484d) pour 2 cors de basset et basson et l'Adagio KV. 411 (440a) pour 2 clarinettes et 3 cors de basset. Ces deux pièces de Mozart, issues des années 1782 à 1785, sont vraisemblablement écrites pour le compte des deux clarinettistes Anton David et Vincent Springer ou pour les frères Stadler, tous membres de la franc-maçonnerie. Ces deux compositions se construisent clairement autour du timbre et se destinent certainement au rituel de la loge.

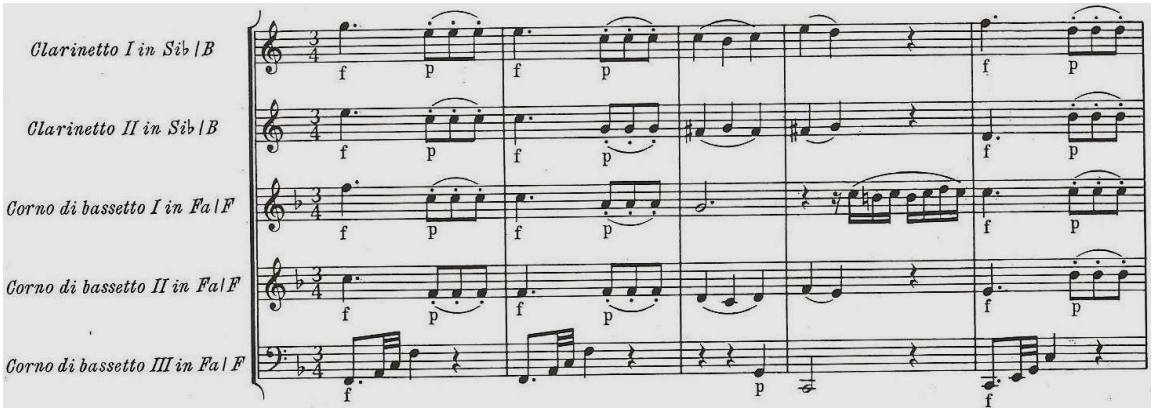


Figure 15
KV. 411 de Mozart (1785), Mesures 1-5

Le KV. 411 demeure un excellent exemple sur les liens entre les idées de la franc-maçonnerie et leurs applications dans la musique. Comme chez Salieri, le rythme et la répétition d'une même note jouent un rôle symbolique et prépondérant. Il se traduit ici par la noire pointée et les trois croches répétées aux quatre voix supérieures. La voix de basse se détache de l'ensemble par un rythme encore plus marqué qui adopte à son tour un sens expressif. Une autre caractéristique concerne les mouvements en tierces et sixtes parallèles représentant

l'harmonie universelle. Mozart applique ce principe en écrivant cette ligne simple, conjointe et limpide sur le plan mélodique et harmonique. Elle est cependant contrastée par les nuances. Le timbre est un autre élément fondamental. Il permet la réflexion et aide à la méditation. Ce mouvement s'appuie en effet sur de riches sonorités et tire profit d'une instrumentation tout à fait originale de 2 clarinettes et 3 cors de basset. Mozart maintient tout au long de l'œuvre un caractère serein approprié à l'arrivée d'un nouveau membre dans la loge ou comme pièce d'introduction à un rituel. Cette courte pièce s'inscrit parmi les chefs d'œuvres de Mozart et rend manifeste la qualité de la *Harmoniemusik* dans les activités de la franc-maçonnerie.

Des concerts de charité ou au profit de la loge représentent une autre fonction de la *Harmoniemusik* dans les activités de la franc-maçonnerie. Par exemple, deux loges (*Zu den drei Adler* et *Zum Palmbaum*) s'associent lors du concert du 20 octobre 1785 :

> « Concert pour le bénéfice de deux frères extérieurs, - tous deux virtuoses du cor de basset – qui cherchent à s'insérer dans la bonne société depuis leur arrivée à Vienne. » [61]

Ce concert a pour but de soutenir financièrement Mozart et Anton Stadler explicitement cités. Il débute à 18h30 mais le programme n'est pas précisé à part en note des fantaisies de Mozart. La musique instrumentale n'est pas seulement cérémonielle mais peut aussi divertir, animer un banquet, soutenir financièrement un virtuose de passage ou pour le bénéfice d'un membre de la loge. Par exemple, Paul Wranitzky compose des lieder pour la loge *Zur gekrönten Hoffnung* avant le service de table. La mélodie *Oft zwar setzen wir uns nieder* datée du 9 octobre 1785 se destine à cet usage. Ce développement de la musique d'harmonie dans les milieux franc-maçons touche d'autres pays européens comme Londres (à partir de 1725) ou Paris. Cramer fait état dans son *Magazin der Musik* d'un concert de la loge olympique à Berlin le 31 janvier 1784.

La loge viennoise *Zur gekrönten Hoffnung* organise un concert pour ses membres le 9 décembre 1785. Mozart y est invité comme compositeur aux côtés de Paul Wranitzky (2 symphonies) et Anton Stadler (Partie pour 6 instruments à vent) :

> « A la demande des deux respectables frères David et Sprenger, la très honorable loge *Zur gekrönten Hoffnung* a décidé d'organiser une réunion le 15 décembre dans laquelle ils s'efforceront avec les différents distingués et très honorables autres Frères de divertir la société par l'Harmonie et l'art des sons » [62]

---

[61] Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien, VA 70, fol. 175r., cité dans Hans Joseph Irmen: „Harmoniemusik im Umkreis freimaurerischer Aktivitäten in Wien", *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, SCHMUHL, Boje (sous la dir.), XXXII. Wissenschaftliche Arbeitstatung Michaelstein, Konferenzberichte, 20. bis 23 Mai 2004, Wißner, Augsburg, 2006, p. 207.
[62] *Ibid.* p. 209

Le terme allemand *Wohlthätigkeit-Concert* renvoie à cette idée de concert de bienfaisance. Les deux musiciens cités sont vraisemblablement David Anton et Vincent Springer. Le programme comprend en première partie une symphonie de Wranitzky, 2. un concerto pour 2 cors de basset joué par David et Springer, 3. une cantate chantée par Adamberger avec l'accompagnement de Mozart, 4. un concerto pour piano forte joué par Mozart, 5. Partie de Stadler pour 6 instruments à vent au cours de laquelle Lotz jouera le contrebasson, 6. une symphonie de Wranitzky et 7. une fantaisie de Mozart. Le programme précise de même que l'ajout d'une clé d'octave au basson ce que Mozart indique sur la partition comme *Gran Fagotto*.

La symbolique des timbres instruments joue un rôle déterminant dans la franc-maçonnerie. La portée des sonorités des instruments à vent, notamment le cor de basset et la clarinette, est particulièrement appréciée et employée. Ludwig Ernst Gerber décrit dans son livre *Historisch- Biographisches Lexicon der Tonkünstler* (1790-1792) le cor de basset de Lotz et le qualifie de « perfection ». Mozart affectionne le timbre de cet instrument et lui dédie de nombreuses pièces ou des opéras comme *Entführung aus dem Serail ou la Clemenza di Tito*. Dans ces opéras, le cor de basset met en valeur le texte. La symbolique des timbres se perçoit de façon plus nette encore dans l'opéra *die Zauberflöte* et notamment l'Air des prêtres. Deux cors de basset accompagnent cette scène. Dans toutes ses œuvres, le cor de basset évoque la tristesse, la complainte ou la solennité. Joseph Haydn, membre de la même loge que Mozart, n'entretient cependant pas la même relation avec les instruments à vent. Il a certainement entendu ce répertoire utilisant abondamment la *Harmoniemusik* mais il n'a jamais composé de pièces instrumentales pour la franc-maçonnerie.

La principale fonction de la *Harmoniemusik* dans les activités de la franc-maçonnerie est d'accompagner les cérémonies, célébrations et marches funéraires. La musique s'adapte aux exigences des rituels et elle conserve un caractère religieux. Elle s'intègre dans la sphère privée de la loge et s'adresse soit à l'assemblée réunie soit à l'individu. Le timbre et les sonorités des instruments à vent jouent un rôle initiatique et symbolique. Les harmonies prennent également place dans les divertissements, les banquets et des concerts de charités donnés dans les loges. En conséquence, les ensembles à vent s'intègrent dans les milieux les plus diversifiés. Cet usage constitue une spécificité et une richesse du patrimoine musical.

1.3.3 *Harmoniemusik* et musique militaire

Les parties précédentes notamment les relations entre *Harmoniemusik* et harmonie militaire, *Feldmusik* ou *Janitscharenmusik* ont toutes montré le rôle des ensembles à vent dans ce secteur d'activités. Cet usage est un des plus anciens qui fut établi dès le début du XVIIIe siècle. Régiments et infanteries entretiennent une harmonie pour les manœuvres lors de campagnes militaires, pour les cérémonies et pour les divertissements. L'un des formations les plus répandues au début des années 1700 est le corps des hautbois (hautbois et bassons) qui n'est autre qu'un héritage de la France. La *Feldmusik* regroupe pour sa part des cuivres (trompettes et trombones) et des percussions. Ces effectifs s'amplifient ensuite pour former de véritables orchestres militaires. Ceux-ci se développent de manière durable tout au long du XIXe siècle et jouissent d'une excellente notoriété auprès du public viennois.

Les ensembles de bois (flûte, hautbois, clarinette, basson) s'emploient généralement comme musique de chasse et comme musique de bataillon. La cavalerie utilise plus volontiers les cuivres (cor, trombe, trompette, trombone) en raison de leurs timbres. La musique d'infanterie utilise aussi la *Harmoniemusik*. Il existe dans les années 1780 toute une variété d'ensemble à vent plus au moins importants, entre ceux des grands princes comme la *Banda* de Liechtenstein à partir de 1791 et ceux des régiments en province. Les cuivres dont la trompette, le cor et le trombone ainsi que les percussions, sont toujours largement représentés. Hautbois, bassons et clarinettes intègrent certaines formations. Johann Ferdinand Schönfeld consigne dans son ouvrage *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* (1796) la fonction d'un ensemble à vent au sein des activités militaires :

> « Pendant la relève de la garde du château et de la garde principale, on entend de la *Feldmusik*. La musique turque est donnée le soir durant les mois d'été, par beau temps devant les casernes parfois aussi devant la garde principale. L'ensemble du corps des officiers possède une musique turque pour leurs besoins personnels.» [63]

L'auteur parle ici du cérémonial effectué chaque jour au château de la *Hofburg*. Il confirme par ailleurs l'usage militaire de la *Harmoniemusik* à la fin du XVIIIe siècle. Celle-ci conserve un double usage : militaire et destiné aux divertissements. Cette musique est en effet donnée chaque soir à Vienne pendant la relève de la garde principale. Les harmonies s'emploient principalement pour accompagner les marches, les manœuvres d'un régiment, les pas redoublés, les parades, les inaugurations et les cérémonies militaires. Les exemples à ce sujet

[63] Johann Ferdinand Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile Nachdruck der Ausgabe 1796, Wien, sous la dir. de Otto Biba, Emil Katzbichler, Munich-Salzbourg, 1976, p. 98-9.

sont nombreux. Joseph Carl Rosenbaum mentionne dans sa biographie diverses occasions où prennent place des ensembles à vent militaires. Il décrit de nombreuses parades de la *Banda* du prince Esterhazy ou des concerts de *türkische Musik*. A ce sujet, il écrit le 27 août 1803 :

> « Eisenstadt. Arrivée du prince. En conversation avec Haydn au sujet du début d'une précédente cantate. (…) L'entrée du prince fut festive. Sur la place se trouvaient à gauche les citoyens au garde à vous et à droite paradait la compagnie des Grenadiers. »[64]

Rosenbaum relate ensuite un concert donné le même jour en soirée sous la direction de Haydn. Celui-ci comprend une symphonie, un duo chanté, une cantate et en dernière partie une *türkische Musik* exécutée vraisemblablement par la harmonie de la cour d'Esterhazy. Une nouvelle fois, cet ensemble joue ici un double rôle : celui d'accompagner une parade militaire pendant l'entrée du prince puis ensuite de le divertir. Rosenbaum rapporte un autre événement daté du 24 novembre 1807. Il s'agit de l'inauguration de la statue de Joseph II :

> « La place était toute remplie de tribunes. Devant la porte « de la frison » se trouvait l'estrade pour les trombones et les trompettes de la cour. Après 12 heures se présenta François I avec sa fiancée, sa mère, Louise et les princes. (…) Toutes les cloches [de la ville] retentirent avec les trombones et les trompettes et le coup de 100 canons fit trembler le sol. La Garde, les jeunes militaires puis le Corps des citoyens défilèrent devant l'empereur. » [65]

Rosenbaum confirme par ce témoignage la place des harmonies dans la vie militaire. Tous les événements, qu'ils soient quotidiens ou festifs, incluent de la musique pour vents. Les instruments représentés sont souvent les bois lorsqu'il s'agit de manifestations à l'intérieur et les cuivres à l'extérieur. Cependant, la plupart des effectifs sont mixtes. Les témoignages de cette époque apportent, par contre, peu de détails sur la nature du répertoire. Cet usage répandu va jusqu'à influencer certains compositeurs. Ceux-ci incluent dans des opéras ou des symphonies des passages issus de cette pratique. Le Hob. I : 100 ou *Symphonie militaire* (1794) de Haydn constitue un exemple dans ce domaine en raison des thématiques et de la formation instrumentale.

Les guerres napoléoniennes au début des années 1800 accentuent la place des harmonies au sein de la vie musicale viennoise. Un sentiment nationaliste se développe et celui-ci se retrouve dans la musique. La *Harmoniemusik* traduit les orientations politiques. Le répertoire se compose essentiellement d'arrangements d'œuvres militaires et de compositions originales. Les marches de parades, janissaires ou turques en constituent une abondante partie des années 1780 à 1810. Elles incluent des vents et des percussions issus du régiment. Le schéma ci-dessous indique quelques marches pour harmonies :

Mozart :

3 marches (KV. 408 / 1-3), 1782, 2 flûtes/2 hautbois, 2 cors, 2 trompettes, timbales et cordes.

---

[64] Rosenbaum, Die Tagebücher von Joseph Carl Rosenbaum, *Hyb*, Band V, p. 113-14.
[65] *Ibid*., p. 140.

Marche (KV. 544) en *ré* majeur (perdue), juin 1788, flûte, cor et cordes

Haydn :

Marche en *sol* majeur *Regimento de Marshall* (Hob. Band 3, p. 315), 2 hautbois, 2 cors, 2 bassons.

Marche pour le prince de Wales (Hob. VIII : 3), 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, trompette et serpent.

Marche (Hob. VIII: 6) *mib* majeur, 1793 (?), pour 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons.

Marche (Hob. VIII : 7) *mib* majeur (frag. de 8 mesures), vers 1792, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, trompette et serpent.

2 marches composées pour Sir Henry Harpur Bart, 1794, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, trompette et serpent

Salieri :

Marcia en *do* majeur, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, 2 trompettes et contrebasson.

Dittersdorf :

2 marches, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons.

Dussek :

Marche en *ré* majeur, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, 3 trompettes, timbales.

Paul Wranitzky :

6 marches *VI kleinen Märsche*, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, contrebasson et trompette. (destinées à Lobkowitz)

3 *Märsche auf französich Art* pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, contrebasson et trompette. (destinées à Lobkowitz)

Druschetsky :

Marche n°1 composée pour le Comte Louis de Szechenij avec 2 variations, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons.

2 marches en *sib* majeur (opus 95), 1807, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons.

Karl Kreith :

6 marches, 1799, pour 2 clarinettes, 2 cors, basson et trompette.

Vanhal :

4 marches pour 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons.

5 marches pour 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons.

2 marches en *do* majeur, 2 flûtes, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, 2 trompettes, serpent et percussions. Imprimées en 1803.

8 marches für *türkische Musik*, 1803, orchestre militaire.

Kozeluch :

Marche en *do* majeur, 2 flûtes, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, serpent, 2 trompettes et percussions. Imprimée en 1803.

Triebensee :

3 marches, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons (contrebasson et trompette ad lib.)

3 « *Neuer Marsch* », 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons (contrebasson et trompette ad lib.)

Beethoven :

Marche des Grenadiers (WoO 29, Hess 87), 1797-1798, 2 hautbois, 2 clarinettes et 2 bassons.

Marsch für die böhmische Landwehr (WoO 18, Hess 6-7), 1809 (rév. le 24 août 1810), piccolo, 2 flûtes, 3 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, contrebasson, 2 trompettes et percussions.

Marche en *fa* majeur (WoO 19, Hess 8-9), 1810, piccolo, 2 flûtes, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, contrebasson, 2 trompettes et percussions.

Marche en *do* majeur (WoO 20), 1810, piccolo, 2 flûtes, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, contrebasson, 2 trompettes et percussions

Marche en *ré* majeur (WoO 24), 3 juin 1816, piccolo, flûte, 2 hautbois, clarinette (F), 4 clarinettes (C), 4 cors, percussions.

Krommer :

6 marches, opus 31, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons contrebasson et trompette.

Imprimées en 1803.

12 marches, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons et contrebasson.

Imprimées en 1805.

3 marches, opus 60, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, contrebasson et trompette.

Marche en *fa* majeur, opus 82, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons et trompette.

Imprimée en 1811.

6 marches *türkische Musik*, 2 hautbois, 2 clarinettes, 4 cors, 2 bassons, 5 trompettes, serpent et percussions.

Imprimées en 1818.

Marche für *türkische Musik*, opus 100, 2 hautbois, clarinette (F), 2 clarinettes, 4 cors, 2 bassons, contrebasson, 4 trompettes et percussions.
Imprimée en 1818.
6 marches, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons et trompette pour le comte de Klenau.
Imprimées en 1820.
Marche en do majeur, 2 flûtes, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, 2 trompettes, serpent et percussions. Imprimée en 1822.
Marche en *mib* majeur, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, contrebasson et trompette.

Sigmond von Neukomm :

2 marches en *do* majeur pour le prince Carl von Mecklenburg (1) et le prince Friedrich (1), 1820, 2 piccolos, 2 hautbois, 3 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, serpent, 2 trompettes, trombone basse et basse.
2 marches en *mib* majeur pour le prince Albert (1) et le prince Heinrich (1), 1823, flûte, 2 hautbois, 4 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, trompette, trombone, serpent et 2 altos

Hummel :

3 grandes marches militaires composées pour son Altesse Impérial Monseigneur le Grand Duc Nicolas de Russie pour flûte (F), 2 flûtes (C), 2 hautbois, clarinette (F), 2 clarinettes, 2 cors de basset, 2 cors, 2 bassons, 2 trompettes, 3 trombones, 2 cors basse et percussions.

Conradin Kreutzer :

Marche en *ré* majeur, 1820, flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, 2 trompettes, trombone, serpent et basse.

Il ne s'agit pas de recenser toutes les marches qui se comptent par centaines à cette époque. Mais cette présentation permet de relever trois points essentiels. Premièrement, les compositeurs écrivent plus de marches au début des années 1800 sous l'influence des premiers combats entre la France et l'Autriche. Les musiciens avant 1780 remplissent leurs devoirs, c'est-à-dire, écrire de la musique militaire pour les régiments mais ils ne portent pas le même intérêt pour ce genre. A partir de 1800, le nombre de marches s'accroît considérablement et, ce, jusqu'aux années 1820 et le congrès de Vienne (1815). Deuxièmement, les effectifs s'amplifient. Les premières oeuvres comprennent en général un sextuor ou un octuor amplifié d'une partie grave comme un contrebasson ou une trompette, souvent indiquée *ad libitum*. Les formations deviennent ensuite plus importantes pour former de véritables orchestres militaires se composant de 12 à 20 musiciens. Enfin, la plupart des pièces militaires avant 1800 servent un but particulier puis tombent dans l'oubli. L'édition des marches au début du XIXe siècle est un nouveau phénomène qui permet la préservation et la diffusion de la musique pour vents. Une marche peut être jouée ultérieurement et pour d'autres occasions souvent hors du contexte militaire.

Le premier catalogue des œuvres de Haydn recense en 1803-1804 quatre marches du compositeur sous le nom *4 Marsch für feldMusic* mais sans donner plus de précision. Il peut s'agir de la marche pour le prince Wales (Hob. VIII : 3), des deux marches pour Sir Henry Harpur (Hob. VIII : 1, 2) et la *Hungarische National Marsch* (Hob. VIII : 4). Les trois premières ont été composées en Angleterre. Mais ce catalogue ne tient pas compte des morceaux plus modestes. Par exemple, l'une des marches les plus anciennes date certainement des années 1770 et se trouve dans la collection du comte Christian Philipp von

Clam-Gallas. Elle porte le titre *Marche Regimento de Marshall* pour 2 hautbois, 2 cors et 2 bassons. Son authenticité n'est pas clairement prouvée. Sa forme et son instrumentation rappellent les *divertimenti* composés à la cour du comte Morzin. De plus, le catalogue de 1803-1804 ne mentionne pas les marches de Haydn destinées au régiment du prince Esterhazy. Celui-ci possède depuis 1761-1762 une *Feldmusik* composée de 2 hautbois, 2 cors et 2 bassons. La présence de trompettes et de percussions est également avérée. Après son premier séjour à Londres, Haydn utilisera plus volontiers la clarinette à la place du hautbois. La marche en *mib* majeur ou *Marsch für Harmoniemusik* (Hob. VIII : 6) de Joseph Haydn illustre le fonctionnement de la musique militaire pour harmonie. Composée vraisemblablement en 1793, elle contient un unique mouvement relativement court pour 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons.

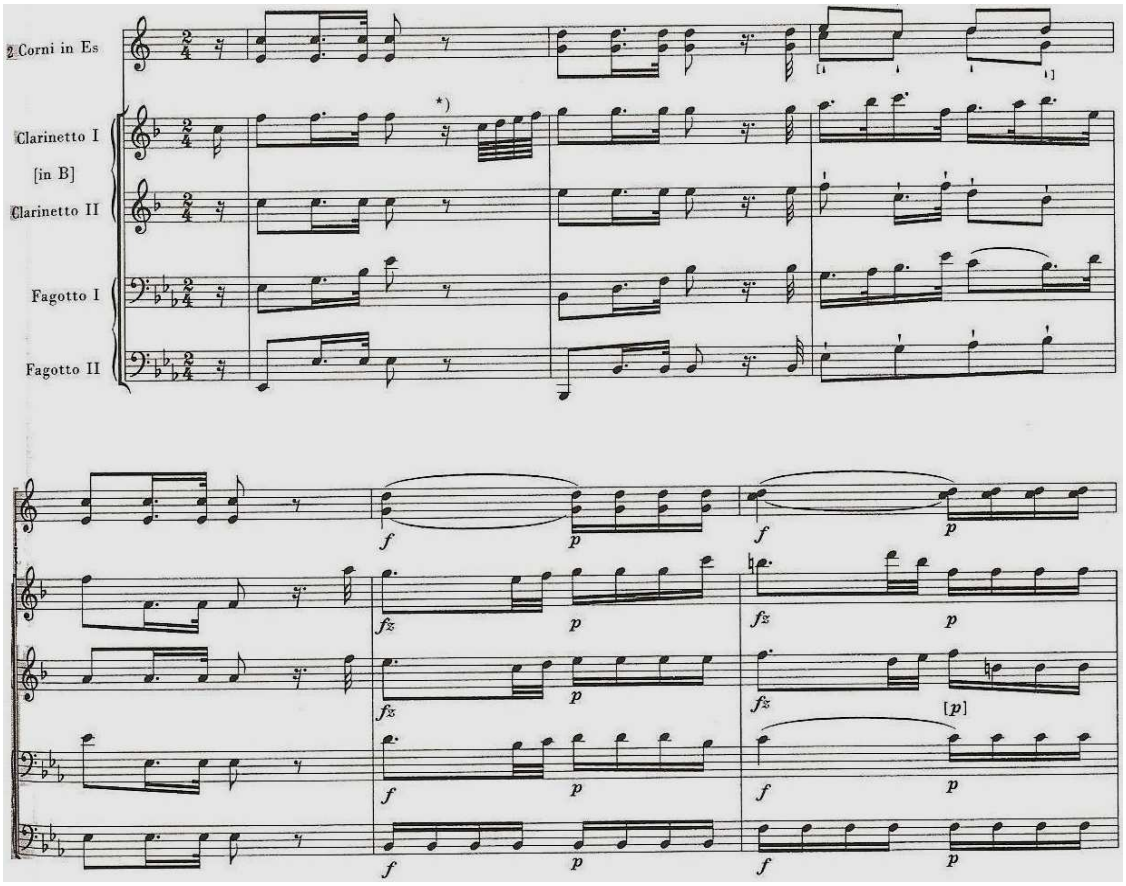


Figure 16
Marsch für Harmoniemusik, Haydn, 1793, mesures 1-6

La forme et l'instrumentation de la marche pour *Harmoniemusik* (Hob. VIII : 6) sont caractéristiques de ce genre. Haydn emploie tout au long du morceau ce rythme pointé caractéristique, propice à une manœuvre. Il tire également profit d'une instrumentation homogène. L'œuvre s'adresse certainement à une parade de la compagnie des Grenadiers du prince Esterhazy. A ce sujet, Alphons Heinrich Traunpaur, officier de la cour impériale et

auteur de publications, décrit une scène dans « Excursions à Esterhaz en Hongrie en Mai 1784 » qui concorde avec le témoignage de Rosenbaum quelques années plus tard :

> « Le service & la parade militaire, accompagnée d'une bande de Hautboïstes, s'y fait avec toute la régularité & la précision imaginable. La Garde monte à onze heures, fait quelques mouvements, défile en très bon ordre devant les fenêtres du Prince & va occuper les postes. La Marche musicale est exactement cadencée, fort harmonieuse & de la composition de Hayden : c'est tout dire. » [66]

Ce témoigne relate à nouveau le rôle de la *Harmoniemusik* dans les activités militaires et peut tout à fait s'appliquer à la *Marsch für Harmoniemusik*. Traunpaur remarque la précision du corps d'armée et la qualité de la musique. Haydn ne déprécie pas ces pièces de circonstances mais en soigne la composition. L'édition des œuvres de Haydn par Robbins Landon place à juste titre cette marche dans les années 1780. Cette pièce a été aussi transcrite en 1793 pour flûte. Le WoO 29 de Beethoven ou marche des Grenadiers, semble destiné au même usage. Cette partition date de 1797-1798 pour 2 hautbois, 2 clarinettes et 2 bassons.

La musique pour vents vante aussi les victoires de la patrie ou honore l'empereur. C'est là une singularité dans la société viennoise propre au début des années 1800. Les guerres, l'occupation de Vienne par les troupes françaises (5 octobre 1805 et 13 mai 1809), l'auto proclamation de François I comme empereur d'Autriche (11 août 1804) puis la fin du Saint Empire Romain germanique (6 août 1806) constituent une période d'instabilité politique, économique et culturelle. Dans ce contexte, la *Harmoniemusik* sert les intérêts de l'empereur. Elle permet, d'une part, de préserver et de valoriser l'identité de la nation et, d'autre part, d'attirer l'attention d'un large public sur son représentant François II/I. Par exemple, un concert est organisé le 4 octobre 1805 en l'honneur de l'empereur. Deux *Harmoniemusik* interprètent cinq compositions indépendantes de Ignaz von Seyfried.[67] Le répertoire se compose aussi de nombreuses marches dont certains titres sont à eux seul évocateurs :

Kozeluch :

Marche, *Das Corps der Freywilligen des Handelstandes von Wien*, 1799, orchestre militaire.

Karl Kreith :

Marsch für das neu errichtete Wiener Scharfschützen Korps, 1799, piccolo, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, 2 trompettes, trombone et percussions.

Haydn :

Marche hongroise (Hob. VIII : 4), novembre 1802, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons et trompette.

Marche en *sol* majeur *Regimento de Marshall* (Hob. Band 3, p. 315), 2 hautbois, 2 cors, 2 bassons.

---

[66] Alphons Heinrich Traunpaur : « Excursions à Esterhaz en Hongrie en Mai 1784 », cité dans Joseph Haydn, Gesamtausgabe, sous la dir. de Günter Thomas, *Tänze und Märsche*, Reihe V, G. Henle, p. XVII.

[67] David Whitwell, *The Nineteenth Century Wind Band and Wind Ensemble in Western Europe*, vol. 5, Winds, Northridge, Californie, 1984, p. 209.

Druschetzky :

Arrangement de *Gott erhalte den Kaiser* (Haydn), SATB et 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons.
Arrangements *Gott erhalte den Kaiser*, TTBB, hautbois, clarinette, cor et basson
Marche de la division française en *sib* majeur, avril 1806, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons.
Marche du couronnement de l'empereur Napoléon à Paris en *sib* majeur, jouée à l'été 1805 entre le 21 juin et 14 août, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons et contrebasson.
Marche du régiment des hautbois, *Regiments Marsch von Palatines Husarn*, 1818, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons.

Salieri :

Parademarsch en *do* majeur, *Prägt tief in eure Herzen Brüder die Jahrzahl eines acht null und neun*, 1809, voix, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons et 2 trompettes

Paul Wranitzky :

Marche, *Saazer Kreis 1. Bataillon* sur le thème du Volkslied *Brüder auf uns jedem Stande*, jouée le 7 sept. 1808, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, contrebasson et trompette (destinées à Lobkowitz).

Krommer:

Arrangement de *Gott erhalte den Kaiser* (Haydn), piccolo, clarinette en *lab*, 4 clarinettes, 5 cors, 5 trompettes, 2 trombones et percussions.
6 Marches *VI neue Regiment Harmonie-Märsche nach dem geschwinderen Tempo*, 1807, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, contrebasson et trompette.

Vanhal :

Marche, *Die Bedrohung und Befreiung der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien*, 1814 (?), 2 flûtes.

Beethoven :

Weelingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria für Orchester (opus 91), automne 1813, piccolo, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, trombone, percussions, violons I et II, altos, violoncelles et basse .
Imprimé à Vienne en 1815.

Triebensee :

6 Variationen sur le thème du Volkslied *Gott erhalte den Kaiser*, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons et contrebasson.
Marche sur le thème du Volkslied *Gott erhalte den Kaiser*, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons (contrebasson et trompette ad lib)

Paul Massek :

Die Schlacht bey Leipzig den 18. Oct. 1813 (8 mouvements), piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, clarinette (F), 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, contrebasson, trompette, trombone basse, serpent et percussions.
Die Besitznahme von Paris durch die Hohen Verbünden siegreichen Truppen den 30 April 1814 (12 mouvements), piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, clarinette (F), 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, contrebasson, trompette, trombone basse, serpent et percussions.
Heil die Europa oder die Besitznahme von Paris durch die Hohen Verbünden siegreichen Truppen den 31. März 1814 (15 mouvements), 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, contrebasson et trompette.
Oesterreichs Triumpf. Oder die Rückkunft Sr. Maj. Franz den 1. in seine Residenz Stadt Wiene den 16 Juni 1814 (9 mouvements), piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, clarinette (F), 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, contrebasson, trompette, trombone basse, serpent et percussions

Sigmond von Neukomm :

2 marches triomphales (27 sept. et 6 déc. 1816), orchestre militaire.
Triumphmarsch, opus 20, 1816, orchestre militaire
12 *Märsche nebst Einleitung für kriegerische Instrumente seiner Majestät dem Könige Freidrich Wilhem III*, 1819, 2 piccolos, 2 hautbois (ad lib), 3 clarinettes et percussions.

La *Harmoniemusik* tient une place prépondérante au sein des activités militaires. Les guerres de conquête de Napoléon ont remarquablement stimulé la créativité de bien des compositeurs. Ils dédient une partie de leur répertoire à la création de musique révolutionnaire, de symphonies de batailles et de célébrations musicales de la paix. Cette mode ne concernait pas seulement les musiciens moins importants si l'on se réfère à l'opus 91 de Beethoven ou *Weelingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria für Orchester* (automne 1813). Le thème *Gott erhalte den Kaiser* a été tout d'abord composé par Joseph Haydn puis arrangé de nombreuses

fois pour divers effectifs instrumentaux. Druschetzky nomme certaines de ses marches selon l'événement comme la *Marche de la division française* en *sib* majeur composée en avril 1806. Paul Maschek est un autre musicien remarquable. Le titre de ses marches porte directement la marque de l'occasion comme *Die Schlacht bey Leipzig den 18. Oct. 1813* ou *Oesterreichs Triumpf. Oder die Rückkunft Sr. Maj. Franz den 1. in seine Residenz Stadt Wiene den 16 Juni 1814*. Le compositeur intitule sa partition selon la date. Il écrit de même des mouvements développés et censés retracer en musique le combat et son évolution. La plupart de ces œuvres comprennent au moins 8 mouvements. La formation est un orchestre militaire complet contenant des piccolos, flûtes, hautbois, clarinettes, cors, bassons, contrebassons, trompettes, trombones basse, serpents et percussions.

La pièce *Die Bedrohung und Befreiung der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien* de Vanhal constitue un autre exemple. Ce duo pour flûtes retrace sous forme de programme les différentes phases des combats entre défaites et victoires. Composé à l'origine pour piano, Vanhal l'adapte pour cette nouvelle formation. L'œuvre est publiée par la suite chez Franz Anton Hoffmeister dans un recueil intitulé *Sammlung aller Musikalischen Stücke, welche bey Gelegenheit des allgemeinen Wiener Aufgeboths erschienen sind, für zwey Flöten*. Le duo commence par l'entrée de Napoléon à Vienne en 1805 ; il est suivi d'une marche.

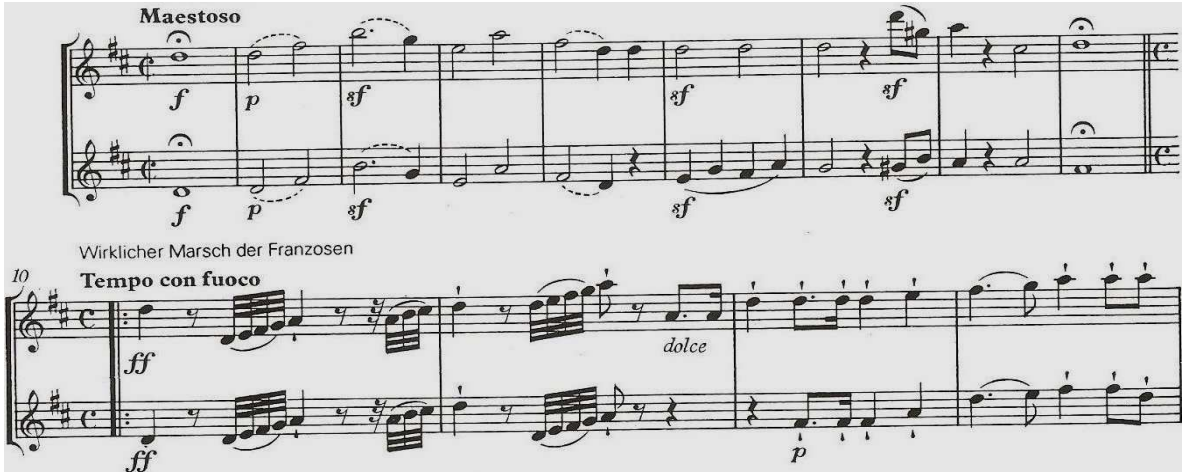


Figure 17
Vanhal, Bedrohung und Befreiung der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien, Mesures 1-13

Le duo contient ensuite tout un ensemble de pièces très courtes (20 à 30 mesures) symbolisant les combats. Il se termine avec la libération de Vienne, le retour des troupes victorieuses, l'entrée majestueuse de l'empereur et les festivités. Vanhal simplifie et condense les idées. Il adapte le tempo, le rythme et l'instrumentation à la circonstance. Cette période de crise politique détermine en grande partie les choix musicaux.

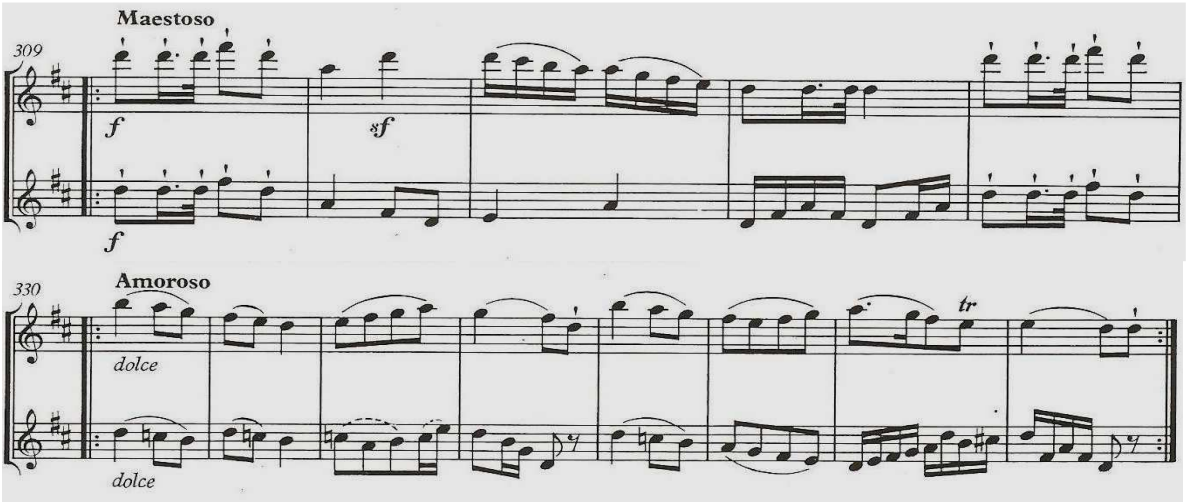


Figure 18
Vanhal, Bedrohung und Befreiung der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien, Mesures 309-313 et 330-337

Toutes ces compostions pour harmonies témoignent du lien entre les événements sociaux et la musique. L'iconographie nous renseigne également sur la *Harmoniemusik*. De nombreuses représentations sont utilisées pour mettre en valeur la nation et ses victoires. Cette source ne place forcément la musique au premier plan mais de nombreux tableaux, images, lithographies, etc. incluent des harmonies.

Figure 19
Entrée victorieuse de Franz I à Vienne (1814)
Tableau de Johann Peter Krafft (Hofburg, Wartezimmer)

détail du tableau, en haut à gauche

détail du tableau, en haut à droite

Ce tableau de 1814 présente l'entrée triomphale de Franz I après le congrès de Paris. Le cortège compte aussi de nombreux nobles de la cour acclamés par la foule. Une harmonie divisée en deux parties joue à l'entrée de la porte. Elle comprend au minimum 2 hautbois, 2 bassons, 2 trompettes et une caisse claire. Le peintre n'a peut-être pas représenté tous les musiciens ou ceux-ci lui sont restés cachés. Il peut s'agir de la *k. k. Harmonie Musik* encore en fonction ou d'une autre formation créée pour l'occasion. Les musiciens n'ont pas de partitions mais interprètent vraisemblablement une marche de parade. Ce tableau démontre à nouveau la place des harmonies dans les événements de la société viennoise.

Les ensembles à vent étendent leurs activités au début du XIXe siècle. Les harmonies militaires se réorganisent dans les années 1810 après la défaite de Napoléon et le congrès de Vienne. Comme le souligne déjà Schönfeld en 1796, il devient toutefois difficile de délimiter le champ d'activités des ensembles à vent militaires. En effet, ceux-ci jouent dans diverses occasions comme dans les concerts de musique turque donnés l'été et ce rôle s'accroît à la fin du siècle. Un orchestre à vent militaire dépend certes d'un régiment et il se lie intimement avec les événements de celui-ci. Mais en plus des services obligatoires, l'harmonie prend de plus en plus part à des concerts publics. Ses excellentes capacités techniques favorisent son succès. A partir des années 1830, la *Harmoniemusik* n'existe plus à proprement parlée mais les harmonies militaires se développent. La parution de recueils de partitions et de journaux assure la pérennité de ce répertoire. Elles regroupent des pièces militaires et des arrangements le plus souvent pour 6, 8, 10 et 12 instruments. Elles sont annoncées dans des journaux comme le *Allgemeine Musikalische Zeitung* (1798-1848) puis imprimées et vendues sous forme de livraisons. Quelques collections pour harmonies dans les années 1800-1810 :

Eichenkränze- eine Sammlung militairischer Musik
Heft 1: Stimmen in D; Heft 2: Partitur in C
Komp./Bearb.: Payer
Verlag : Mechetti, Wien

Harmoniemusik
Sammlungen 1-3, je 6 Hefte
Bes.: achtstimmig
Komp./Bearb. : Pröhl
Verlag : Häcker, Chemnitz

Journal d'Harmonie
Liv. 1 und 2 (12 Stücke)
Bes.: Klar. (Es), 2 Klar. (B), Fl. (Es), 2 Hr., 1 Trp., 1 Baßposaune, ad lib. 2 Fg., Serpent, kl. Tr., gr. Tr.
Komp./Bearb.: C.H. Meyer
Verlag: Hofmeister, Leipzig

Journal für Militair-Musik
Hefte 1-5; Inhalt: Theuss opus 49, Reveille, Geschwindmärsche, 2 russische Wälzer und Zapfenstreich.
Komp./Bearb.: Hummel, Marschner, Rothe, Theuss.
Verlag : Hofmeister, Leipzig

Journal militärischer Musik
Inhalt: Märsche, Pas de manoeuvres, Tänze, und aus grösseren Musik-Piece.
Bes.: 6, 7, 8stimmig und Janischaren-Chor
Verlag: Werkmeister, Oranienburg

Journal militairischer Musik im monatlichen Lieferungen
(environ 300 compositions)
Bes.: 2 Ob., 2 Klar., 2 Hr., 2 Fg., Kfg., 2 Trp. ad lib
Komp./Bearb.: Fr. Starke
Verlag : Starke, Wien

Militairmusik, eine Sammlung kurzer und längerer Piècen
Lieferungen 1-20
Bes.: 7 oder 14 Stimmen
Komp./Bearb.: verschiedene
Verlag : Häcker, Chemnitz

Neues Journal für Harmonie und türkische Musik
1. Heft: 27 Stimmen zu „Wellingstons=Sieg oder die Schlacht bey vittoria" von L. van Beethoven.
Bes.: 2 Picc. (G und F), 2 Fl., 6 Klar. (3 in C, 1 in B, 1 in D, 1in Es), 2 Ob. (ad lib), 4 Hr., (2 in, 1 in Es, 1 in D+B), 2 Fg., Kfg., 4 Trp. (1 in C, 1 in C+D, 1 in D, 1 in Es+D), 1 Pos., Serpent, kl. Tr., gr. Tr., Bck
Komp./Bearb.: verschiedene
Verlag : Steiner u. Co., Wien

Tous ces recueils et journaux permettent la préservation et la diffusion du répertoire pour harmonies. Rudolph Werckmeister annonce en décembre 1804 une série de publications sous le titre *Musik-Verlagshändler für Orchester und für alle Freude der Harmonie-Musik*. Cette parution s'intègre dans le projet du *Journal militarisches Musik* édité la même année :

> « Pour remédier au manque de partitions musicales de qualité à l'intention des Hautboïstes et des chœurs janissaires, je publierai dans mon catalogue toutes les prochaines parties du *Journal militairischer Musik* avec le soutien de M. Sydow, Lieutenant du régiment d'infanterie à Stettin. Le contenu consistera en marches, pas de manœuvres, danses et de plus grandes pièces musicales. Chaque livraison comportera plusieurs morceaux pour les Hautboïstes, 6, 7 ou 8 voix et, de même, de nombreux [morceaux] pour chœurs janissaires. » [68]

Ces morceaux, publiés dans 2 versions instrumentales, n'ont pas eu le succès escompté car la *Harmoniemusik*, en tant qu'effectif instrumental, ne suscite plus le même intérêt. Steiner publie à cette même époque un *Journal für die Harmonie* en 1810 et *Neues Journal für*

[68] AmZ : „*Intelligenz Blatt*", décembre 1804, Breitkopf & Härtel, Leipzig, p. 197.

Harmonie und türkische Musik en 1815 mais, tout comme Werckmeister, ce projet est de courte durée. Ces annoncent démontrent toutefois le mélange des styles au début des années 1800. Une livraison comprend des œuvres de nature différente comme de la musique militaire, des danses et des arrangements. La terminologie classique reste très présente dans les 20 premières années du XIXe siècle. La *Harmoniemusik* renvoie à un répertoire tandis que la *Militärmusik* qualifie un effectif instrumental. Les deux désignations finissent par ensuite se confondre. Les termes de *Harmoniemusik, türkische Musik, Janitscharenmusik* et *Militärmusik* adoptent un sens similaire à partir des années 1840. La tendance au début des années 1800 est par conséquent d'écrire des partitions dans la tradition de la *Harmoniemusik* mais pour un orchestre militaire plus important. Les auteurs utilisent d'ailleurs l'appellation « à grande Harmonie ». La musique pour vents ou *Blasmusik* se développe mais n'a pas encore un caractère bien défini. Cette appellation n'apparaît pas dans les dictionnaires, encyclopédies et traités de théories de cette période comme chez Koch (1802), Schilling (1835) ou Mendel-Riessmann (1880). Par exemple, Whistling emploie toujours *Harmonie* et *Türkische Musik* dans le *Handbuch der musikalischen Literatur* (1844).

Les ensembles à vent accompagnent la vie militaire d'un régiment dont ils dépendent mais ils peuvent être aussi employés pour les divertissements des officiers (*türkische Musik*). Un même musicien se retrouve dans diverses formations, militaires et civiles. De plus, les concerts publics comprenant des pièces militaires et des arrangements prolifèrent. Cet usage a cependant ses limites. L'utilisation des cuivres et des percussions n'est pas propice à des salles de concerts fermées. Les harmonies jouent le plus souvent à l'extérieur. La part de la *Militärmusik* ou *türkische Musik* dans les concerts au début du XIXe siècle sera abordée dans les prochains paragraphes.

La *Harmoniemusik* joue un rôle important dans les activités militaires. Son usage fondamental est d'accompagner toutes les manœuvres et les cérémonies d'un régiment. Certaines œuvres orchestrales introduisent aussi des passages issus de cette pratique. A partir des années 1790, les ensembles à vent deviennent un instrument politique pour valoriser le sentiment national mais cette fonction n'a plus lieu d'être après le congrès de Vienne. C'est ainsi que, au début du XIXe siècle, les harmonies conservent leurs rôles militaires mais elles diversifient ses activités avec des concerts publics et la vente de partitions.

1.3.4 Freiluftmusik

L'un des rôles traditionnels de la *Harmoniemusik* consiste en des concerts donnés à l'extérieur, « à l'air libre » ou *Freiluftmusik*. Ce terme général ne désigne pas un genre ou une formation instrumentale mais un lieu et par extension une époque de l'année. Il tire son origine de l'époque baroque. Des ensembles à vent prennent alors place lors de grands rassemblements donnés dans les jardins de châteaux, lors de processions ou de feux d'artifices. Cette désignation disparaît à partir des années 1770 mais la pratique demeure et prend de l'expansion. Les concerts de plein air enrichissent le paysage musical viennois dans la première moitié du XIXe siècle.

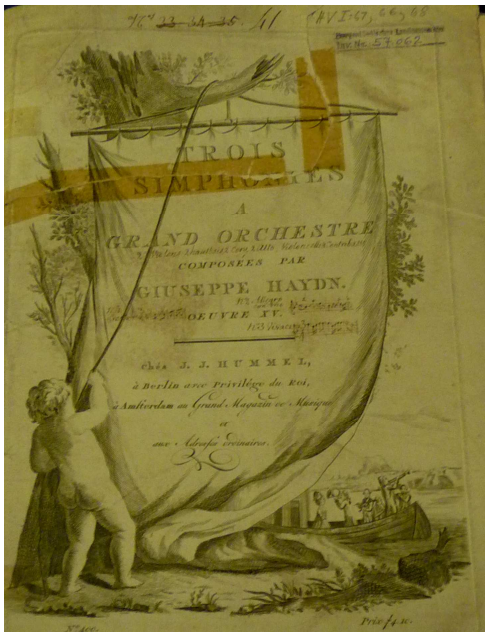
L'ensemble à vent s'adapte plus facilement aux concerts de divertissements donnés dans les jardins de la noblesse (*Freiluftmusik*). Les instruments peuvent aisément se déplacer et sont moins affectés par les conditions climatiques (surtout les cuivres). Le temps influence bien sûr la place de cette musique car il est difficile d'imaginer un octuor à vent jouant l'hiver sous la neige. Les nobles affectionnent ces divertissements musicaux dans le cadre de concerts privés. La *Harmoniemusik* joue dans les jardins des palais pour agrémenter une promenade, des rafraîchissements ou en l'honneur d'un invité. De petits groupes amateurs animent aussi les lieux publics de la ville. Comme en témoigne Mozart au sujet de la sérénade KV. 375, ces musiciens se déplacent ensuite dans la ville tout au long de la nuit. La *Freiluftmusik* s'adresse ainsi à tout public. Le répertoire et les formations ne suivent pas un plan préétabli. Il existe une pratique fortement établie à Salzburg et Graz. Les étudiants se réunissent dehors les soirs d'été par petites formations instrumentales pour jouer des arrangements d'opéras et des *Finalmusike*.

La *Freiluftmusik* se retrouve principalement dans trois milieux : les festivités officielles, les concerts privés de la noblesse et les concerts donnés par des harmonies. Les ensembles à vent s'intègrent depuis l'époque baroque dans de grands rassemblements comme des carrousels, des parades militaires, des réceptions de rois, princes, ambassadeurs, des commémorations, des divertissements grandioses, etc. La *Freiluftmusik* accompagne aussi des divertissements de plein air. Mary Delany écrit en 1722 :

> « Mercredi dernier, je fus toute la nuit avec mademoiselle Harriot Harley sur l'eau. Nous faisions du bateau en remontant le fleuve jusqu'à Richmond et nous fûmes tout le temps accompagnés par un deuxième bateau et par la musique. L'ensemble se composait de trois hautbois, deux bassons, flûte et trompette. » [69]

[69] Musikalisches aus dem Brief von Mary Granville, *AmZ*, 1870, p. 299, cité Herbert Seifert : « Zu den Funktionen von Unterhaltungsmusik im 18. Jahrundert », *Gesellschaftsgebundene Instrumentale*

Cette description renvoie à ces jeux d'eau appréciés au début du siècle comme les *Water Music* de Händel à Londres. Cependant, ce type de manifestions existe peu dans l'empire autrichien. Elles existent mais sont moins documentées. La première édition des symphonies de Haydn Hob. I : 66-68 en 1779 (par Hummel, Berlin) illustre cependant sur la page de garde ce genre de divertissements. Ce détail présente la scène dépeinte ci-dessus par Mary Delany. L'éditeur met en scène sur la page de titre cette promenade accompagnée ici par un violon (?), un cor, une trompette puis, en arrière-plan, une flûte et vraisemblablement un hautbois.



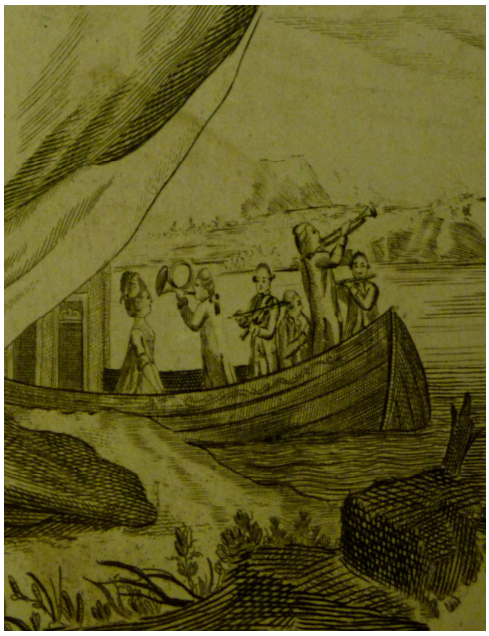


Figure 20
Hob. I : 66-68 de Haydn, Hummel, Berlin (1779)
page de couverture détail de la page de couverture

En 1755, le prince Khevenhüller signale aussi une variante de la *Freiluftmusik* c'est à dire accompagner des marches :

> « L'empereur soupa à Hetzendorf et nous partîmes à pied de l'entrée du parc de Schönbrunn aussi avec de la musique, ce que l'on nomme Cassation, et la compagnie d'Hetzendorf vint également à notre rencontre avec une bande de cornemuse. » [70]

L'auteur nous renseigne déjà sur le sens de cassation, abordé dans ce même chapitre, puis sur cette habitude d'accompagner des promenades par la musique. L'ensemble à vent est souvent tiré du régiment pour cette occasion. Cet usage se retrouve aussi dans des manifestations publiques à la fin du siècle.

Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts, rapport du congrès, 13 au 15 Octobre 1988, sous la dir. de Hubert Unverricht, Eichstätt, Band 7, Hans Schneider, Tutzing, 1992, p.58-9.

[70] Herbert Seifert : « Zu den Funktionen von Unterhaltungsmusik im 18. Jahrundert », *Gesellschaftsgebundene Instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, rapport du congrès, 13 au 15 Octobre 1988, sous la dir. de Hubert Unverricht, Eichstätt, Band 7, Hans Schneider, Tutzing, 1992, p. 59-60.

Au début des années 1760 à Vienne, de grandes manifestations ou des célébrations tirent parti de la *Harmoniemusik* pour escorter des parades ou accompagner des festivités extérieures. Cinq exemples illustrent cette fonction « noble » : premièrement, le journal *Wienerische Diarium* de 1757 dépeint une fête de cavalerie accompagnée par la *Feldmusik*. Joseph II organise durant l'été 1779 un feu d'artifice au *Prater*. Un ensemble à vent composé de 31 des plus célèbres musiciens accompagne ce spectacle sur une sérénade de Karl von Ordoñez.[71] Le *Brünner Zeitung* du 8 août 1781 rapporte, troisièmement, une promenade d'une heure sur le Danube organisée par le cardinal Batthyány. Le premier bateau contient les musiciens en habit turc, le deuxième, le cardinal et ses invités et, le troisième, le personnel de la Cour. Trompettes, trombones jouent pendant tout le trajet de la musique turque. La célébration du patronyme de Franz I en octobre 1805 réunit deux *Harmoniemusik* ; elles jouent cinq compositions indépendantes de Ignaz von Seyfried.[72] Enfin, le 24 novembre 1807 au matin une harmonie militaire (peut-être la *k. k. Harmonie*) composée pour l'essentiel de trompettes et trombones accompagne l'inauguration de la statue de Joseph II.

La *Freiluftmusik* comprend en général des arrangements d'opéras, des sérénades et des *notturni* qui agrémentent promenades, rafraîchissements, collations ou divertissements des aristocrates. Un ensemble à vent issu de la musique de la chapelle prend en charge ces manifestations. Elles commencent en général à partir de 16h00 dans les jardins du palais. La *Harmoniemusik* conserve une cellule de 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. Les archives de la famille impériale recensent cet usage. La *k. k. Harmonie Musik* suit les déplacements de l'empereur dans les palais Laxenburg et Schönbrunn. Le *Theater Rechnungen* fait, entre autre, état de concerts de plein air dans les périodes du 13 juin au 2 juillet 1784 ou du 15 mai au 14 juin 1786. Des nobles tels Esterházy, Liechtenstein, Lobkowitz suivent ce modèle. De 1792 à 1814, l'ensemble à vent du prince Liechtenstein, sous la conduite de Joseph Triebensee, interprètent des marches, danses, arrangements d'opéras et partitas tous les dimanches, mardis et jeudis à 18h00. Cette même habitude se retrouve dans diverses familles comme les Hickl, le 15 octobre 1781, avec la sérénade KV. 375 de Mozart. Le baron Peter von Braun, intendant des théâtres de la Cour, entretient aussi un ensemble à vent qui anime ses divertissements dans le parc du château à Schönau. Un compte rendu de 1800 fait état d'une fête costumée « à la figaro ». Eclairés par des torches,

[71] Wienerisches Diarium, 1779, Nr. 45, p. 201, cité dans Peter A. Brown, *Carlo d' Ordoñez, 1734-1786, A Thematic Catalog*, Band 39, Detroit Studies in Music Bibliography, Detroit, 1978, p. 79.
[72] David Whitwell: "*The Nineteenth Century Wind Band and Wind Ensemble in Western Europe*, Band 5, Winds, Northridge, Californie, 1984, S. 209.

les invités prennent place dans des gondoles, accompagnés par la musique. La musique disparaît petit à petit dans le lointain tout comme dans l'acte II, scène 4 de *Così fan tutte* de Mozart. Il est à noter que ce passage de l'opéra emploie d'ailleurs une *Harmoniemusik*. Le titre *Freiluftmusik* n'apparaît pas sur les partitions car il désigne une occasion non un genre. Cependant, des *partitas*, sérénades ou *divertimenti* de Dussek, Druschetzky, les frères Haydn, Mozart ou Dittersdorf s'adaptent aisément à cette circonstance et tout porte à croire qu'elles furent exécutées lors de concerts en plein air.

Franz Aspelmayr (1728 – 1786) demeure une exception. Certaines de ses partitions se nomment *Freiluftmusik*. Sa formation explique en partie ce choix. Compositeur et violoniste autrichien, il a probablement reçu sa première formation musicale auprès de son père, un maître de danse. Il trouve un emploi en 1759 en tant que violoniste et secrétaire chez le comte Morzin. Haydn s'occupe alors de la musique de la Cour. De nombreux *divertimenti* s'adressent à la *Tafelmusik* et Aspelmayr a peut-être employé le même effectif de sextuor pour des concerts extérieurs. Il travaille ensuite comme compositeur de ballet pour le *Kärntnertortheater* à Vienne, succédant à Gluck. Ses activités l'amènent à collaborer avec de nombreux compositeurs de renom. Il écrit également et ce, pour la première fois, un mélodrame en langue allemande en 1772.

Asplmayr est un compositeur novateur, voire expérimental. Il acquiert une grande expérience dans l'opéra, par exemple lors des ballets ou des pantomimes. Sa musique instrumentale est tout aussi intéressante. Il compose plus de 40 quatuors à cordes et plus de 40 symphonies. Les symphonies, dont deux ont paru sous le nom de Haydn, représentent les principaux styles de Vienne dans les années 1760. Elles sont particulièrement en avance en ce qui concerne l'harmonie et les développements. Un grand nombre de *divertimenti* pour cordes, des sonates, des concertinos et des morceaux de danses datent de cette période. Une autre partie de sa production réside dans les 70 partitas pour vents. Asplmayr nomme certaines *Freiluftparthien* ou *Partita di Campagnia* pour, le plus souvent, un sextuor de 2 hautbois, 2 cors et 2 bassons. Cette association de deux terminologies indique l'occasion : une *partita* pour *Harmoniemusik* lors d'un concert en plein air donnée vraisemblablement pour se distraire. Cet exemple ne trouve pas ou peu d'écho chez d'autres compositeurs contemporains.

Les harmonies d'origine militaire prennent aussi une part active dans la *Freiluftmusik*. Elles touchent un public plus varié car, comme le fait remarquer Friedrich Nicolai en 1781, « la musique militaire est donnée chaque soir à Vienne devant la garde principale de la Cour avant

que l'on ne sonne le couvre feu ».[73] Johann Ferdinand Schönfeld confirme cet usage dans son ouvrage de 1796 :

> « La seule bande d'Artillerie se compose de musiciens habiles ; le directeur M. Gromann joue admirablement du hautbois. Cette compagnie joue chaque soir durant l'été à la *Limonadehütte* du bastion et peut aussi être employée pour des académies privées. » [74]

L'auteur fait ici référence à un concert de *Freiluftmusik*. Les effectifs instrumentaux reprennent la cellule de l'octuor qu'ils amplifient de cuivres (trompettes, trombones), d'instruments turques et de percussions. Cette référence apporte un nouvel éclaircissement quant à l'utilisation des harmonies militaires à la fin du siècle. Son rôle se diversifie. Des académies privées ou des concerts publics engagent cette formation instrumentale. Une description significative se trouve dans le *Wiener Zeitung* du 7 août 1782. Philipp Jakob Martin organise durant le mois d'août une série de douze concerts par souscription. Le programme comprend quatre «grandes sérénades » pour ensemble à vent, l'arrangement de *Entführung aus dem Serail* de Mozart et certainement d'autres pièces inconnues à ce jour. Le journal viennois relate aussi la réception des concerts, précisant leur succès et les abondants applaudissements du public. Mozart confirme la programmation de ces académies dans la lettre du 8 mai 1782 :

> « Cet été, il y aura tous les dimanches musique à Augarten. Un certain Martin a créé cet hiver un concert de dilettantes qui s'est produit tous les vendredis à la Mehlgrube. Vous savez bien qu'il y a ici une foule de dilettantes, et même de très bons, tant femmes qu'hommes. Mais cela ne me semblait pas très bien organisé. Ce Martin a maintenant reçu par décret l'autorisation de l'empereur, avec l'assurance de sa bienveillance, de donner 12 concerts à Augarten. Ainsi que 4 grandes sérénades sur les plus belles places de la ville. L'abonnement pour tout l'été se monte à 2 ducats. Vous pouvez donc imaginer que nous aurons suffisamment de souscripteurs. (…) l'orchestre est composé uniquement de dilettantes sauf les bassonistes, les trompettistes et la percussion. » [75]

Le compositeur nous renseigne en autre sur le lieu, l'époque, le répertoire et le public présent à ces concerts. Celui-ci se compose essentiellement d'amateurs. La musique instrumentale tend en effet à s'émanciper mais elle nécessite encore à ce jour l'autorisation de l'empereur. La *Freiluftmusik* comme les autres styles (*Tafelmusik*, *Unterhaltungsmusik*) sont d'abord le privilège de l'aristocratie. Ce phénomène tend à disparaître au début du XIXe siècle non seulement par l'offre de prix abordables lors d'académies, permettant la présence d'un plus large auditoire, mais aussi par le développement d'harmonies indépendantes du pouvoir

---

[73] Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*, Berlin, 1783, p. 558, cité par Whitwell, David, The Wind Band and Wind Ensemble of the Classic Period (1750-1800), Band 4, Winds, Northridge, Californie, 1984, p. 110.
[74] Johann Ferdinand Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile Nachdruck der Ausgabe 1796, Wien, sous la dir. de Otto Biba, Emil Katzbichler, Munich-Salzbourg, 1976, p. 78.
[75] Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* 1782-1785, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1962, trad. par G. Geffray, *Correspondances de Mozart 1782-1785*, Flammarion, Paris, 1991, p. 46.

politique (souvent des amateurs). Mozart relève un dernier détail concernant la composition de l'orchestre. Comme déjà cité précédemment, les instruments à vent de la *Freiluftmusik* demeurent en général réservés aux professionnels. Le journal *Allgemeine Musikalische Zeitung* de 1800 précise à ce sujet dans l'article « Öffentliche Akademien » (académies publiques) :

> « Les douze musiciens habituels, sous le nom de musiciens amateurs [*Dilettanten-Musiken*], sont tous les matins au Augarten. Cet ensemble a été constitué par le vice-président von Kees. Le personnel comprend la plupart du temps des amateurs, hormis les instruments à vent et les contrebasses, après que l'empereur Joseph, dans sa gloire éternelle, ait dédié le Augarten aux divertissements publics. » [76]

De nombreux témoignages contemporains soutiennent cette description. Le *Augarten* ainsi que le *Prater* ou d'autres places se transforment en lieux de villégiatures. De nombreuses harmonies donnent des concerts en plein air à différents moments de la journée, plus particulièrement le matin.

Joseph Carl Rosenbaum fait aussi référence à la double fonction des *Harmoniemusik* dans son récit du 27 août 1803. L'ensemble à vent du prince Esterhazy accompagne en début de soirée une parade de la compagnie des Grenadiers sur la place centrale du château à Eisenstadt puis les festivités se poursuivent avec un concert à l'intérieur. La représentation se termine le soir par de la musique turque.[77] Rosenbaum décrit une autre circonstance, le 28 août 1800 :

> « Après le théâtre arrivèrent Schuppanzisch, Stadler, Neunherz, Pesingro und un violoncelliste et nous partîmes ensemble après 10h à la maison de Salieri qui fête demain son cinquantième anniversaire. Un quintette de Mozart et un duo de Salieri furent tout ce qu'ils jouèrent dans la sérénade. » [78]

La *Harmoniemusik* interprète ici deux partitions originales en l'honneur de Salieri dans la tradition de la sérénade c'est à dire un petit concert à l'extérieur face ou à l'entrée du bâtiment. D'autres descriptions comme celles de Mozart en 1781 corroborent cette même idée que les ensembles à vent jouent de la *Freiluftmusik* le soir sous forme de sérénade lors des fêtes de patronymes notamment le jour des « Anna ». Ce genre d'événements reste toutefois rarement annoncé ou relaté.

Quelques documents d'archives, des témoignages ou des articles de journaux donnent des indices sur l'expansion et la réception de la *Freiluftmusik* à Vienne. Il s'avère que le public porte en haute estime les concerts à l'air libre donnés durant les mois d'été. Les *Harmoniemusik* s'intègrent dans tous les lieux et les sphères sociales de la capitale autrichienne. L'article « nouvelles de Vienne » contenu dans *Allgemeine Musikalische*

[76] AmZ, 15 octobre1800, p. 46-7.
[77] *Ibid*., p. 113-4.
[78] Rosenbaum, cité dans Hyb, *Die Tagebücher von Joseph Carl Rosenbaum*, Band V, p. 85.

Zeitung de 1806-1807 aborde la question du répertoire pour ensembles à vent notamment les arrangements d'opéras. Ce récit appuie l'idée que le public apprécie les représentations quotidiennes d'harmonies tout au long de la journée.

De plus, à cette même époque, se développent en parallèle les harmonies civiles qui tiendront une place de plus en plus conséquente dans la *Freiluftmusik*. Elles réunissent en général 10 à 20 membres. Une harmonie civile comprend en premier lieu des flûtes, des hautbois, des clarinettes, des cors et des bassons. Trompettes, trombones, percussions et instruments à cordes s'ajoutent dans certaines circonstances. Ces effectifs se construisent autour des instruments à vents représentés, de leur nombre puis les distribuent selon les voix. Des arrangements d'opéras, de symphonies, des pièces paramilitaires puis, à partir de 1820, des valses constituent l'essentiel du répertorie. Ces ensembles à vent s'adressent avant tout aux divertissements et, dans de rares occasions, à des cérémonies. Les concerts du jardin *Augarten* au début du siècle acquièrent dans ce domaine une solide réputation. Les récits concordent et se complètent entre eux sur l'effectif instrumental, le répertoire et la réception de cette musique. Par exemple, en 1800, Franz Gräfer participe à des concerts matinaux de dilettantes tous les dimanches au *Augarten*. Il inscrit dans ses mémoires une brève description de cette pratique :

> « Une agréable musique est donnée en concert comprenant environ 20 musiciens, tous des instruments à vent ; on la nomme « Harmonie ». On y joue des symphonies, des parties d'opéras et des pièces classiques des grands maîtres : Gluck, Händel, Mozart. » [79]

Une autre occurrence de l'utilisation de la *Harmoniemusik* se trouve dans un récit de voyage probablement de Reichardt dans les années 1808-1809. Cet auteur séjourne à plusieurs reprises dans la capitale. Il dépeint un jardin public où est offerte la possibilité de s'asseoir sur des chaises pour écouter de la musique. Un orchestre de qualité dans un kiosque fermé ou un ensemble à vent à l'air libre y proposent des concerts publics.

Edward Holmes décrit en 1828[80] cet usage des ensembles à vent. Après le théâtre, le son de diverses harmonies invite les promeneurs à s'attarder dans les jardins publics. La musique occupe toutes les places de détentes. Le récit du couple Novello durant l'été 1829, déjà cité précédemment, confirme cette large diffusion des harmonies à Vienne :

> « Nous allions vers le *Volksgarten* où devait jouer un ensemble à vent [all. *Blasmusik*]. A notre grande déception, il se composait uniquement de 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons et un contrebasson. Quand nous arrivâmes, ils jouaient également des valses populaires.» [81]

---

[79] Franz Gräfer, *Kleine Wiener Memorien und Wiener Dosenstücke*, sous la dir. de Anton Schlossar, Band 1, Denkwürdigkeiten aus Alt-Österreich 13, Munich, 1918, p. 240-43.

[80] Edward Homes, *The life of Mozart : including his correspondances*, The Folio Soc., Londres, 1994.

[81] Vincent et Mary Novello, *Eine Wallfahrt zu Mozart, Reisetagebücher aus dem Jahre 1829*, sous la dir. de Nerina Medici di Marignagno et Rosemary Hughes, Boosey & Hawes GmbH, Bonn, 1959, p. 124.

Vincent Novello rapporte un autre concert de ce type, le 24 Juillet 1829, au *Stadtpark* :

> « Au milieu de la place se trouve un petit orchestre de dix à douze musiciens - clarinettes et autres instruments – et tout autour des bancs sont placés pour ceux qui préfèrent s'asseoir ou prendre un rafraîchissement. Les musiciens étaient meilleurs que ceux que nous avions entendus auparavant au *Volksgarten* mais les morceaux qu'ils jouaient n'étaient en rien meilleurs, rien que des valses, éternelles, habituelles valses. » [82]

Dans ces deux témoignages, l'auteur nous renseigne sur le lieu, l'effectif instrumental et le répertoire. De nombreux détails exposés par Franz Gräfer, Reichardt ou Holmes convergent dans la même direction. Ils attestent des habitudes du public et du succès des harmonies après 1800. Gustav Schilling va jusqu'à consacrer un article *Gartenmusik* (musique de jardin) dans son dictionnaire musical de 1835-1838.[83] Il réitère la fonction des *Harmoniemusik* : des concerts donnés à l'extérieur durant l'été. Les instruments à vent sont utilisés dans la majorité des circonstances en raison de leurs timbres pénétrants. La musique plus élaborée tire cependant profit d'un orchestre complet.

L'emploi des instruments à vent se généralise progressivement dans ce type de manifestions musicales à partir des années 1810-1820. Le nombre de musiciens, la composition des harmonies et le public changent par rapport à l'époque classique mais le rôle de se divertir demeure fondamentalement le même. Les *Harmoniemusik* jouent toujours dans des jardins mais les lieux sont aussi plus diversifiés. Au début du XIXe siècle, des sextuors, des octuors à vent et, après 1820, des harmonies jouent par exemple dans des villes de cure comme Baden. Le terme *Freiluftmusik* n'apparaît certes plus mais la pratique prospère et se propage dans toutes les sphères sociales.

1.3.5 Tafelmusik

La *Tafelmusik* est la plus importante fonction de la *Harmoniemusik* mais aussi la mieux connue car la mieux documentée. Le terme tire son origine de l'allemand *Tafel* (table) ou *tafeln* (manger, fêter). Au dix-septième et dix-huitième siècle, les compositeurs allemands utilisent cette appellation pour décrire une musique spécialement composée pour un banquet. Elle apparaît dès le début de la période baroque jusqu'à la fin de la période classique, de Monteverdi à Beethoven. Elle connaît une époque de prospérité tout au long du XVIIIe siècle.

---

[82] *Ibid*., p. 137-8.
[83] Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Francfort, 1835-1837.

La grande majorité des compositeurs autrichiens consacre une partie de leur production à cet usage. Il semble logique d'avancer l'idée que la passion des nobles pour l'opéra suscite la création des arrangements pour *Harmoniemusik*. Ceux-ci jouent certes pour égayer les dîners mais ils permettent aussi de prolonger cet engouement dans la sphère privée et à maintes occasions dans la journée. La *Tafelmusik* est avant tout un phénomène aristocratique mais elle se retrouve également dans les milieux religieux et les auberges.

Quels sont les principaux instruments employés dans la *Tafelmusik* ? Les formations instrumentales varient d'un orchestre à cordes à un ensemble à vent. Archives, listes de payes, livres de comptes et descriptions contemporaines nous informent sur le nombre de musiciens à la disposition de chaque compositeur. Premièrement les cordes comme le violon, l'alto, le violoncelle et la contrebasse. Toutefois, leur taille, leur conception et leur mode d'exécution diffèrent des instruments modernes ce qui affectent la technique et les sonorités de cette musique. Par exemple, trois types de violoncelle et deux types de contrebasse ont été utilisés au cours du XVIIIe siècle.

La *Tafelmusik* tire largement profit de la famille des vents. Le hautbois, le cor et le basson occupent la première place. Ceux-ci évoluent dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle et s'adaptent plus facilement aux exigences des compositeurs. Par exemple, le hautbois passe de 2 à 7 clés et le basson (7 clés) étend sa tessiture avec la possibilité de jouer des notes chromatiques. Le cor subit d'importantes modifications et l'ajout de pistons à la fin du siècle permet une facilité de jeu. La flûte s'adjoint dans certaines partitions pour enrichir la sonorité. La clarinette intégrera l'ensemble à partir de 1760. Peu de partitions utilisent des cuivres (hormis le cor) ou des percussions en raison de leur timbre puissant ou de leur rôle militaire traditionnel. Lorsque les compositeurs écrivent pour *Harmoniemusik*, ils conservent à l'esprit les possibilités des instruments à vent et utilisent leurs différentes qualités sonores au profit de l'expression.

L'histoire de la *Tafelmusik* prend racine à l'époque baroque. Le *Banchetto musicale* de 1617 écrit par Johann Schein acquiert une grande renommée. Michael Praetorius écrit déjà dans son *Syntagma Musicum* de 1619 un article sur ce nouveau phénomène social. Les dîners de l'aristocratie peuvent s'étendre sur plusieurs heures et la musique, comme fond sonore dans la plupart des cas, semble toute désignée pour les accompagner. Les ensembles à vent peuvent aussi accompagner des festivités dans des abbayes ou des cloîtres lors de cérémonies et de visites d'un hôte de haut rang. Carlo Grossi appose en 1681 à Venise le titre *Il divertimenti de Grandi : musiche da camera, òò per servizio di Tavola* sur une cantate

chantée pour deux à quatre voix. Cette œuvre s'insère clairement dans un banquet. Au début du siècle, des sonates de chambre se destinent aussi à cette fonction. George Philipp Telemann lègue une célèbre collection de *Tafelmusik* ou « Musique de Table » en 1733. Elle démontre clairement les compétences du compositeur dans la diversité des genres musicaux et l'usage varié des instruments. La *Tafelmusik* est alors soit instrumentale, vocale, ou les deux. Le caractère se distingue de par sa légèreté.

Charles VI développe cette pratique à Vienne au début du siècle. Il souhaite que chaque repas les dimanches, lors des fêtes et des galas, soit accompagné par de la musique. Marie Thérèse, sa fille, entreprend une diminution des effectifs de la Cour à partir de 1740 mais elle conserve une *Tafelmusik*. Les descriptions se font cependant plus rares mais toutes démontrent la mauvaise qualité de cette musique. Ce répertoire de circonstance renforce le caractère festif de tous les anniversaires, galas et fêtes de patronymes des membres de la famille impériale. Le prince Johann Joseph von Khevenhüller-Metsch fait à ce sujet un récit détaillé d'une *Tafelmusik* donnée en 1749 lors de l'anniversaire de Marie Thérèse.

En 1764, Franz I visite le prince Philipp Carl à la Cour de Öttingen-Wallerstein et entend des cors et des clarinettes lors du dîner. Cette musique le séduit et conforte sa volonté d'employer un ensemble à vent comme « service de table ». Des partitions similaires à la symphonie peuvent être aussi jouées à cette occasion. Le vice maître de chapelle Georg Reutter compose entre 1757 et 1759 une série d'œuvres à cet effet. Les mouvements courts suivent ce schéma : Intrada, Larghetto, Menuett.Trio, Finale. La formation instrumentale comprend des cordes, 2 hautbois, trompettes, trombones et basse continue. Ce répertoire se situe à mi-chemin entre la *sinfonia* et le *divertimento* sur les plans formel et instrumental. L'idée d'adjoindre un ensemble à vent lors des dîners prend alors naissance. Ce phénomène social se perpétue avec la constitution d'un octuor à vent par Joseph II en 1782. Par exemple, le 7 février 1786, l'empereur donne une fête à Schönbrunn. Comme le rapportent le *Protocollum Aulioum in Ceremonialibus*, le *Wiener Zeitung* du 8 février 1786 et le comte Zinzendorf, la *k. k. Harmonie Musik* accompagne le dîner à partir de 16 heures puis joue un arrangement *La Grotta di Trofonio* de Salieri. Le journal *Wienerischen Diarium* retrace en 1796 le banquet du nouvel an de la famille impériale. Un témoin contemporain, Joseph Richter, confirme que la musique vocale et instrumentale agrémente cette cérémonie :

> « Une *Tafelmusik* se fait entendre pendant que les plus importants seigneurs festoient et cette musique était un peu différente des *Tafelmusik* jouées dans les auberges » [84]

[84] Cité dans l'article de Herbert Seifert: « Zu den Funktionen von Unterhaltungsmusik im 18. Jahrundert », *Gesellschaftsgebundene Instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, rapport du congrès, 13 au 15 Octobre 1988, sous la dir. de Hubert Unverricht, Eichstätt, Band 7, Hans Schneider, Tutzing, 1992, p.51.

La *k. k. Harmonie Musik* a certainement participé à cette festivité bien que sa présence ne soit pas vérifiée. L'auteur aborde aussi une autre facette, à savoir les ensembles à vent dans les auberges. En quoi cette *Tafelmusik* est « différente » ? D'une part, elle combine des œuvres vocales et instrumentales et, d'autre part, elle utilise plusieurs formations (orchestre, ensemble à vent). Son rôle est d'accompagner un long repas et de représenter la Cour impériale. La musique donnée lors du banquet de Joseph II est d'une qualité supérieure à celle donnée dans les auberges.

L'influence de la Cour des Habsburg se répercute dans les Cours d'Autriche, Bohème, Moravie et Hongrie et ce dès le début du siècle. Le château du comte Schönborn accueille des festivités en 1723. Une grande sérénade est jouée à cette occasion dans le jardin puis le soir une *Tafelmusik*. Les ensembles à vent occupent une part active dans les activités musicales de la Cour du prince-archevêque Colloredo à Salzbourg jusqu'en 1811. Des compositions de Mozart comme les KV. 213, 240, 253, 270 ou de Michael Haydn dans les années 1770 s'adressent vraisemblablement à ces circonstances.

La *Tafelmusik* du comte Morzin à Lukaveč inclut vraisemblablement les *divertimenti* pour sextuor à vent de Joseph Haydn composés entre 1759 et 1761. Les archives de la famille Esterhazy rendent aussi compte de cet usage de 1744 à 1746. Le prince soustrait d'ailleurs à partir de 1761 un ensemble à vent de son orchestre militaire pour agrémenter ces repas. Carl Ferdinand Pohl[85] précise que le prince Esterhazy entretien une chapelle qui comprend en moyenne 16 à 22 membres. Joseph Haydn a à sa disposition les cordes et les vents dont les flûtes, hautbois, bassons et cors (ces derniers étant le plus souvent par quatre) et selon les besoins des trompettes et des timbales. Les clarinettes ne sont des membres fixes dans un premier temps.

Les répétitions ont lieu le matin et les concerts pour le prince et ses invités l'après-midi. Des académies mixtes (vocale et instrumentale) prennent place le soir. La grande *Prachtsaal* sert aux festivités accompagnées par de la *Tafelmusik* comme « cela est aussi la coutume à la Cour impériale » (annotation de Pohl, page 13). Les petits dîners familiaux pris dans les appartements se contentent de chanteurs et de virtuoses. Le prince conserve un quatuor à cordes pour son plaisir personnel qui joue exclusivement dans les appartements du prince. Les trios pour baryton, alto et basse lui sont dédiés et sont donnés en concert dans un cadre privé. Joseph Haydn décrit aussi de la *Tafelmusik* dans ses carnets de voyages à Londres. Il cite cette habitude à la Cour du Lord Mayor et à la Cour du Lord Claremont (19 février 1792). Cet

[85] Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1878-82.

usage de la *Harmoniemusik* se retrouve en effet dans la plupart des Cours européennes à cette époque. Les nombreux témoignages du comte Zinzendorf à la Cour du prince Schwarzenberg constituent un autre exemple remarquable dans le domaine de la *Tafelmusik*. Ces descriptions exposent en détails les lieux, les occasions, le répertoire et la fonction de la *Harmoniemusik* dans les années 1780. Par exemple, il décrit ce qui suit le 29 mars 1787 :

> « Diner chez le prince Schwarzenberg avec les Chotek, les Clary, Mme de hoyos, Mme de Trautmannsdorf et sa fille, Cobenzl. Joli dîner Mme Clary polie. Musique de la *Cosa rara* divinement rendue par les instruments à vent. » [86]

Zinzendorf indique que l'ensemble à vent de la Cour, un octuor composé de 2 hautbois, 2 cors anglais, 2 cors et 2 bassons, joue à l'intérieur pendant ou après les repas, peu d'œuvres originales sinon des arrangements d'opéras comme *Litiganti* de Sarti, *Il Matrimonio secreto* de Cimarosa, *L'arbore di Diana* et *Una Cosa Rara* de Martin y Soler. L'auditoire apprécie grandement cette musique. Ces récits de Zinzendorf rendent en général compte de la *Tafelmusik* viennoise pour *Harmoniemusik* à la fin du siècle.

Le livre *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* (1796) de Schönfeld renforce cette argumentation prouvant que, malgré une diminution des harmonies, cette fonction se maintient dans différentes Cours de l'empire comme celle du baron von Braun. L'auteur précise que les livres de comptes à Prague dévoilent la place de la *Tafelmusik*, des concerts et du nom des musiciens dans la société.[87] La visite de Charles Burney en 1772 à Vienne confirme l'idée que de nombreux ensembles à vent accompagnent les dîners pris dans les auberges :

> « Il y avait tous les jours de la musique durant les repas du midi et du soir à l'auberge *Bœuf d'or* où je logeais. Elle était en général de mauvaise qualité, en particulier un ensemble à vent qui fréquentait souvent l'auberge. Il se composait de cors, clarinettes, hautbois et bassons, tous tellement faux que j'aurai mille fois souhaité fuir très loin d'ici. » [88]

L'auteur nous renseigne sur la place de cette musique, les habitudes et la formation instrumentale. Il semble que ces ensembles à vent, contrairement à ceux de la noblesse, changent régulièrement de places pour jouer dans diverses auberges de la ville. Son jugement de valeur tend à prouver que la *Tafelmusik* joue ici un rôle purement fonctionnel sans une recherche élaborée. Elle s'adresse bien sûr à un public beaucoup plus hétérogène. De plus, Burney mentionne les clarinettes alors qu'à cette même époque, cet instrument est cantonné à un rôle militaire mais ne se trouve pas dans les divertissements de la noblesse.

---

[86] Dorothea Link, *The National Court Theatre in Mozart's Vienna. Sources and Documents 1783-1792*, Clarendon Press, Oxford, 1998.

[87] Johann Ferdinand Schönfeld *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile Nachdruck der Ausgabe 1796, Vienne, sous la dir. de Otto Biba, Emil Katzbichler, Munich-Salzbourg, 1976, p.75-6, 105-6.

[88] Charles Burney, The Present States of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces or *The Journal of a Tour through those Countries*, vol.1, London, 1773, p.330, traduit par Burney en allemand.

Les mesures entreprises par Joseph II permettent l'ouverture de nombreuses auberges et lieux de détentes. Par exemple, le nombre de cafés passe de 37 (1737) à 64 (1784) puis 150 (1819). La population vient s'y détendre et y écouter de la musique au point de créer une culture *Kaffeehauskultur* propre à la ville de Vienne. Les sextuors et octuors à vent puis des effectifs cordes et vents jouent des arrangements d'opéras, quelques pièces classiques mais le répertoire se compose surtout de mélodies populaires. La recherche du bien être et d'une ambiance prime sur la virtuosité. Cette variante de la *Tafelmusik* connaît un succès considérable et facilité la diffusion de la musique dans toutes les milieux sociaux.

Les jardins *Augarten* et *Prater* permettent aussi à l'aristocratie de se retrouver en dehors de leur palais pour partager un déjeuner ou une collation. Franz Gräffer rapporte en 1800 :

> « Quatre musiciens jouaient une petite Harmonie avec des instruments à vent sur une petite place d'orchestre qui ne pouvait contenir pas plus de quatre personnes. » [89]

Franz Gräffer décrit ici les repas pris au *Prater* avec un accompagnement musical. Il nous informe sur l'espace réduit accordé aux musiciens sans préciser exactement la nature de l'œuvre et des instruments à vent. Cela est fort dommage car il existe peu d'exemples de quatuor à vent à cette époque.

La question est de savoir avec quelle fréquence jouait cet ensemble ou quels étaient son potentiel et son équilibre sonore. De même, qu'est ce que l'auteur sous-entend par « une petite Harmonie » ? Une partition originale (partita, divertimento ou sérénade) ou un arrangement d'opéra ? Selon ses annotations citées précédemment, il s'agirait plus de transcriptions d'œuvres de Händel, Haydn et Mozart.Le traiteur Jahn organise déjà du vivant de Mozart des académies ou des festivités aux *Augarten* et *Prater* dans lesquelles la *Tafelmusik* prend place. Le journal *Wiener Localen* de 1794 tout comme Schönfeld en 1796 démontrent que cette pratique se perpétue :

> « Une harmonie, le plus souvent maintenue par le traiteur impérial Jahn, joue encore les mois d'été au Augarten pendant les repas. » [90]

La *Tafelmusik* s'intègre dans divers lieux de la ville comme les auberges, les tavernes, les brasseries et les cafés. Les observations de Richter citées précédemment sont éloquentes à ce sujet. Des ensembles à vent jouent des airs de ballets, d'opéras et des mélodies viennoises.

La riche bourgeoisie inscrit aussi à son menu de la *Tafelmusik* et son fonctionnement s'apparente à la musique jouée dans les milieux aristocratiques. Une *Harmoniemusik* honore

---

[89] Franz Gräfer, *Kleine Wiener Memorien und Wiener Dosenstücke*, sous la dir. de Anton Schlossar, Band 1, Denkwürdigkeiten aus Alt-Österreich 13, Munich, 1918, p. 243.
[90] *Cf.* 87, p. 76.

Michael Haydn lors du déjeuner lorsque celui-ci visite son frère en 1798. Mozart indique également dans sa lettre du 28 décembre 1784 :

> « Au cours du souper, on me fit la surprise d'un concert donné par seize instruments à vent qui jouèrent mes propres compositions. » [91]

Ce témoignage nous renseigne une nouvelle fois sur l'usage des ensembles à vent et de leur diffusion. Le répertoire fut très certainement des transcriptions d'opéras. Le jardin *Augarten* demeure aussi un lieu de prédilection de la bourgeoisie. La « Limonadehütte » est un lieu de rencontre où l'on vient manger, prendre des rafraîchissements tout en écoutant de la musique. Kaspar décrit cette institution en 1780 :

> « L'un des plus beaux spectacles fut pour moi dans les dernières nuits d'été les dénommées Limonadehütte. On ouvre sur les places principales de la ville des stands où de la limonade est servie durant la nuit. Quelques centaines de chaises se trouvent souvent tout autour et celles-ci sont occupées par les dames et les messieurs. A une petite distance se fait entendre une bande bruyante de musiciens…une excellente musique, de style festif, familier, qui prend part aux activités nocturnes de la société. Tout donne à cette scène un charme particulier. » [92]

Un large public se presse autour de ces stands et la musique occupe en définitive une fonction secondaire. On y vient pour se distraire, boire et manger. En conséquence, les *Freiluft* - et *Tafelmusik* se combinent dans ces occasions.

Figure 21
Place du Bastion, Augarten, Vienne , Gravure de V. Grüner, 1810

[91] Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* 1782-1785, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1962, trad. par G. Geffray, *Correspondances de Mozart 1782-1785*, Flammarion, Paris, 1991.
[92] Kaspar Riesbeck, Briefe über Deutschland, 2 vol., Alberti, Vienne, 1790, p. 119, cité dans Herbert Seifert : « Zu den Funktionen von Unterhaltungsmusik im 18. Jahrundert », *Gesellschaftsgebundene Instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, rapport du congrès, 13 au 15 Octobre 1988, sous la dir. de Hubert Unverricht, Eichstätt, Band 7, Hans Schneider, Tutzing, 1992, p. 56.

Friedrich Nicolai démontre aussi la part de la musique dans les salons lors de sa visite de Vienne en 1781. Les maisons de spectacles sont fermées pendant le Carême et les passe-temps font défaut. Pour combler ce manque, de nombreuses académies publiques sont organisées. La *Tafelmusik* trouve sa place dans les maisons privées. On y boit, mange et se divertit en jouant entre autre aux cartes. D'autres sources extra-musicales enrichissent également notre compréhension de la *Tafelmusik*. La littérature allemande dont les romans, pièces de théâtre et ouvrages d'histoire font des centaines de références à cette fonction de la *Harmoniemusik*. Ces brèves anecdotes ne s'intéressent pas au répertoire et à l'instrumentation mais elles offrent un aperçu de la position sociale de cette musique. Le drame *Wallenstein-Die Piccolomini* de Johann Christoph Friedrich von Schiller cite à l'acte III, scène 8 : « on entend au loin de la *Tafelmusik*. »[93] Cette pratique musicale se retrouve aussi dans des pièces de Johann Nestroy (1801-1862) car l'auteur tire profit de tous les composants de la vie viennoise. En 1859, l'écrivain Theodor Gottlieb von Hippel décrit la scène suivante :

> « Le nom *Waldhorn* (cor) indique déjà, déclara mon père, que cet instrument est issu des forêts de la maison et les différences sont à peine remarquables. […] Monsieur v. W- commença à perdre confiance en mon père car mon père lui expliqua à nouveau toute la Tafelmusik. C'est pour faire un mauvais compliment, se souvint mon père, que l'aubergiste lui-même ou ses hôtes interrompent la conversation pendant le repas accompagné par de la musique. Monsieur v. G. croyait que la Tafelmusik, si cela était réellement de la musique de chambre, serait nécessaire pour certaines fêtes mais il ne trouva aucune consolation. Le dernier recours fut d'interrompre la conversation. » [94]

Ce passage est une caricature de la *Tafelmusik*. Le personnage principal place cette musique sur un plan d'égalité avec la musique de chambre et il s'évertue à expliquer à des aristocrates inconnus (Monsieur v. W- et v. G-) ses qualités et son utilité. La musique se joue ici dans les auberges où les convives parlent et l'interrompent. Wilhelm Heinrich Riehl fait une autre mention de la *Tafelmusik* dans une nouvelle de 1899 :

> « J'entends retentir au loin de la Tafelmusik qui provient du château princier, timbales et trompettes, flûtes et hautbois dans un concours de chants jubilatoires ! »[95]

L'auteur décrit d'autres scènes musicales. Mais cette citation présente plus une *Harmoniemusik* dont le but est de distraire et d'accompagner les banquets. Il existe évidemment des centaines de références de ce genre.

La *Tafelmusik* semble être un phénomène social et musical secondaire mais elle peut avoir des applications insoupçonnées. Cela est le cas avec l'ouvrage philosophique *Critique de la*

---

[93] Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, sous la dir. de Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Band 2, Hanser, Munich, 1962, p. 377.
[94] Theodor Gottlieb von Hippel, *Lebensläufe nach aufsteigender Linie nebst Beilagen A, B, C*, vol. 2, Göschen, Leipzig, 1859, p. 313.
[95] Wilhelm Heinrich Riehl, Geschichten und Novellen, Band 1, Stuttgart,1899, p.119.

raison pratique (1788) de Immanuel Kant qui inclut l'article *Von der schönen Kunst*.[96] L'auteur souligne le fait que la musique se fait art même lorsqu'elle accompagne les banquets. La *Tafelmusik* est un fond sonore qui crée une atmosphère joyeuse sans interrompre les conversations. Les personnes ne prêtent pas attention mais la musique participe activement aux divertissements et contribue au plaisir. Un dernier exemple nous parvient d'un livre d'histoire *Der gute Ton* écrit par Otto Berger en 1895. Il contient la rubrique « Divertissements de la société » :

> « Lors des soirées de détente en bonne société, il est un devoir de la part de chaque participant, selon ses possibilités, de se soucier des divertissements. Cela revient à dire que, dans ce genre de circonstance, chacun peut utiliser ses facultés pour créer une atmosphère joyeuse. Personne ne doit rester en retrait. La musique occupe une place primordiale. Elle est le moyen le plus apprécié de la société pour contribuer à maintenir une agréable ambiance. Il n'est évidemment pas fait uniquement référence à la Tafelmusik que nous employons habituellement lors de grands dîners mais à la contribution des membres de ces soirées sociales qui apprécient maintenant les pièces pour voix ou pour piano. » [97]

Berger évoque la fonction de la *Tafelmusik* en précisant qu'elle ne prend pas part aux concerts donnés dans les salons. Cette musique est réservée à de plus grandes manifestations. Dès le début du XIXe siècle, elle ne joue en effet plus un rôle primordial dans les divertissements de la société au profit de compositions pour piano et voix commandées par la bourgeoisie. Ces sources extra-musicales donnent peu d'indications précises mais elles confortent l'idée que, durant tout le XVIIIe siècle, la *Tafelmusik* prend part aux activités sociales de la noblesse puis, à la fin du siècle, de la haute bourgeoisie. Elle devient une institution qui participe à la création d'une atmosphère joyeuse et détendue lors de banquets et de festivités.

Si les témoignages sur l'organisation, les lieux, les effectifs instrumentaux se font abondants, il est étrangement beaucoup plus difficile de connaître le répertoire. L'aspect social de cette musique occupe en effet une place plus importante. Peu d'œuvres portent le titre de *Tafelmusik* exceptée peut-être une partition de Rosetti pour sextuor à vent recensée dans le *Katalog der Musiksammlung auf der königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin* de Georg Thouret en 1895. Un grand banquet est donné par Joseph II le 7 février 1786 à l'orangerie de Schönbrunn. La *k. k. Harmonie Musique* accompagne le repas avec des airs de *La Grotta di Trofonio* de Salieri représentée au *Burgtheater* en 1785. La transcription, perdue aujourd'hui, provient certainement de Johann Went.

---

[96] Immanuel Kant: „Von der schönen Kunst", *Analytik des Erhabenen Werke*, vol. 10, sous la dir. de Wilhelm Weischedel, Suhrkamp, Francfort,1977, p. 239-40.
[97] Otto, Berger, *Der gute Ton. Das Buch des Anstandes und der guten Sitte. Ein unentbehrlicher Ratgeber für den gesellschaftlichen Verkehr*, Enßlin Laiblin, Reutlingen, 1895, p. 91-2.

L'usage de la *Harmoniemusik* se perçoit aussi dans les mémoires du comte Zinzendorf citées précédemment. Il mentionne à neuf reprises de la *Tafelmusik* à la Cour du prince Schwarzenberg : 29 janvier - 29 mars - 15 avril - 5 mai 1787, 11 février 1788, 30 avril - 25 décembre 1793, 16 février - 2 mars 1794. Les arrangements d'opéras constituent l'essentiel du répertoire. Il recense entre autre *Litiganti* de Sarti, *Il Matrimonio secreto* de Cimarosa, *L'arbore di Diana* et *Una Cosa Rara* de Martìn y Soler ou *Die Zauberflöte* de Mozart. La plus belle citation de cette institution sociale et musicale se trouve dans l'opéra *Don Giovanni* (1787), acte II, de Mozart. L'ensemble à vent joue ici 3 transcriptions pour accompagner le festin : le final de l'acte I de *Una Cosa rara* de Martìn y Soler, l'air « *Come un Agnello* » de l'opéra *Fra i due Litiganti* de Sarti et « *Non più andrai* » des *Nozze di Figaro*. Les extraits sont courts certainement pour ne pas perturber l'action mais bien reconnaissables. Mozart réajuste aussi la forme et la tonalité pour intégrer le sextuor dans cette scène. Ce passage de l'opéra démontre combien la *Tafelmusik* imprègne la société viennoise. De même, tous les récits, articles, annotations, archives, etc. confirment que le répertoire joué lors des banquets comprend principalement des arrangements d'opéras, de ballets ou de symphonies. Les partitions originales (*partitas*, *notturni*, cassations, *divertimenti* ou sérénades) se jouent généralement dans d'autres occasions.

La lettre de Bossler du 23 novembre 1791 dans *Musikalische Korrespondanz* révèle que la Cour de Franz Maximilian emploie aussi un octuor de 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons pour accompagner les repas. L'auteur souligne la qualité de cet ensemble qui interprète à cette occasion l'ouverture de *Don Juan*. Franz Maximilian (1756-1801), le plus jeune fils de Marie-Thérèse d'Autriche, devient Grand Electeur de Cologne à partir de 1784. La vie musicale de la Cour est florissante, accueillant un orchestre de 35 membres environ et des virtuoses de passage. La 1ère Symphonie de Beethoven lui est ainsi dédiée.

Franz Maximilian est également l'un des premiers à suivre le modèle de son frère Joseph II en formant un octuor à vent. Son activité principale est la *Tafelmusik*. L'archiduc est par la suite contraint de retourner définitivement à Vienne, le 27 avril 1800, après sa défaite contre les armées de Napoléon. L'opus 103, *Parthia dans un Concert*, de Beethoven puis le *Rondino* WoO 25[98] sont des œuvres de circonstance destinées à la Cour de Bonn. Beethoven n'a pas daté l'octuor avec précision. La première exécution est censée avoir eu lieu à Bonn lors d'un banquet au cours du mois de décembre 1793[99]. Les interprètes furent certainement les

[98] Localisation de la partition autographe : Beethoven-Haus, Bonn (D-BNba). Titre original: « *Rondo. Andante.* »
[99] David Whitwell: « The Incredible Vienna Octet School. The Contributions of Beethoven », *The Instrumentalist* n°XXIV, part V, 1969, p. 31-2.

musiciens de la Cour : Liebisch et Joseph Welsch (hautbois), Meuser et Pachmeier (clarinettes), Bamberger et Simrock (cors) et Lilicken et Georg Welsch (bassons).[100] Cette partition, écrite vraisemblablement fin 1792 - début 1793, est considérée comme l'une de ses dernières œuvres de jeunesse pour Bonn. La correspondance entre Haydn et Franz Maximilian est une source précieuse sur sa genèse. Dans la lettre du 23 novembre 1793, Haydn mentionne l'envoi de diverses partitions destinées à la Cour de Bonn :

> « Altesse Sérénissime et Electorale !
>
> « Je prends la liberté d'envoyer très humblement à Votre Altesse Sérénissime et Electorale quelques compositions musicales, à savoir un quintette, une parthia pour huit voix [correspondant à l'opus 103], un concerto pour hautbois, des variations pour pianoforte et une fugue, de mon cher élève Beethoven, dont on m'a si gracieusement demandé de m'occuper, compositions que, j'ose l'espérer, Votre Altesse Sérénissime et Electorale daignera accepter comme un témoignage de l'assuidité avec laquelle il a travaillé en dehors de ses études proprement dites. Les connaisseurs et les non-connaisseurs admettront volontiers, au vu de ces pièces, que Beethoven est appelé à devenir un jour l'un des premiers compositeurs européens et, je serai fier alors de me présenter comme son maître ; je souhaite simplement qu'il puisse rester avec moi encore quelques temps.»[101]

La lettre continue ensuite en expliquant la situation financière de Beethoven. Haydn a dû se porter garant en lui avançant 500 florins afin de couvrir ses dépenses courantes. Il sollicite à Franz Maximilian l'envoi de 1000 florins pour l'année à venir destiné à « l'équipement indispensable pour être admis pour les divers salons ». Haydn tient à rassurer le Grand Electeur que Beethoven ne se livre à aucune extravageance mais « est prêt à tout sacrifier pour son art.» Toutefois, dans sa réponse du 23 décembre 1793, Franz Maximilian ne partage pas cet enthousiasme :

> « Au Maitre de Chapelle princier des Esterházy Haydn à Vienne. Bonn le 23 décembre 1793.
>
> « J'ai bien reçu avec votre lettre la musique du jeune Beethoven que vous m'avez envoyée. Mais comme cette musique, à l'exception de la Fugue,a été composée et donnée par lui ici à Bonn avant son second voyage à Vienne, je ne puis y voir un signe des progrès qu'il aurait accompli à Vienne. Quant aux sommes mises à sa disposition jusqu'ici pour subsister à Vienne, il est vrai qu'elles ne s'élèvent qu'à 500 florins, mais comme en plus de ces 500 florins il a continué à percevoir son salaire de 400 florins, il a finalement touché en un an 900 florins. Je ne vois donc pas très bien comment il peut en être réduit à l'état que vous me décrivez. A mon avis, le mieux serait donc pour lui de revenir ici et de reprendre son service, car je doute fort que durant son présent séjour il ait fait des progrès considérables en composition et en goût, et crains que comme du premier, il ne rapporte de ce voyage que des dettes. » [102]

La lettre de Franz Maximilian souligne bien le fait que l'octuor aurait déjà été donné à Bonn. Seule la Fugue serait une composition nouvelle. Selon ce témoignage, l'opus 103 aurait été écrit fin 1792 avant le départ de Beethoven pour Vienne. Le jeune compositeur aurait dès lors

---

[100] Alexandre Thayer, *Ludwig van Beethovens, Leben*, éd. révisée par Hugo Riemann, erster Band, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1917, p. 310.
[101] Ludwig Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe, 1783-1807*, Band 1, G. Henle, Munich, 1996, p. 19-23, trad. fr. dans Vignal, Marc, *Joseph Haydn*, Fayard, Paris, 1989, p. 442-44.
[102] *Ibid*., p. 444.

apporté avec lui cette partition dans l'intention de l'améliorer ou de la compléter auprès de Haydn comme c'est le cas du *Rondino* (WoO 25). Il serait dans ce cas plus aisé de comprendre pourquoi Haydn l'envoie comme témoignage des progrès réalisés par son jeune élève. Cela sous-entendrait de même une création en deux phases repartie sur plusieurs mois et partagée entre Bonn et Vienne.

Pourtant, l'annonce du retour de Beethoven à la Cour démontre que Franz Maximilian considère son séjour infructueux. Il est convaincu que le jeune élève n'aura pas fait de progrès notables « en composition et en goût » auprès de Haydn. Il rapportera avec lui des dettes et peu de musique de qualité. Un jugement de valeur réellement défavorable à la fois pour Beethoven, ses œuvres comme l'opus 103 et, par extension, pour son professeur Haydn. Pourquoi cette divergence d'opinion entre l'envoi des partitions et leur réception ? En ce qui concerne l'octuor à vent, il fut probablement accueilli comme *Tafelmusik* pour accompagner un dîner ou une réception à la Cour de Bonn.

Dans ses proportions, en quatre mouvements d'une durée totale d'environ 20 minutes, dans la souplesse de ses mélodies et dans l'effectif des huit vents, cette partition répond aux attentes liées au divertissement. Mais le titre *Parthia dans un Concert* apposé par Beethoven lui-même indique une tout autre conception de l'œuvre. Il est ainsi fort probable que Beethoven *souhaitait* destiner sa composition non à une *Tafelmusik* mais à un concert après-dîner. L'opus 103 est ainsi un exemple significatif mettant en évidence qu'à cette époque, le titre n'indique pas seulement la forme mais que le compositeur prend aussi en compte la circonstance, le lieu, l'heure et l'instrumentation. Même si les titres sont interchangeables, engendrant une confusion entre les genres, peu de *partitas* dans les années 1790 sont exécutées lors des banquets.

Un autre élément déterminant est l'emploi du français « *dans un Concert* ». Beethoven combine certes deux termes étrangers dans le titre mais il n'aurait certainement pas pris le soin de nommer sa partition dans la langue parlée à la Cour de Bonn si elle se destinait simplement à une musique de table. Par l'emploi du français, le compositeur affiche son ambition d'adresser l'octuor à vent à un public averti. De plus, selon les études du musicologue David Whitwell[103], la présence permanente de clarinettes à la Cour en 1784 n'est pas clairement démontrée. Si cela venait à se vérifier, il serait alors manifeste que, même en

[103] David Whitwell: « The Incredible Vienna Octet School. The Contributions of Beethoven », *The Instrumentalist* n°XXIV, part V, 1969, p. 31-2.

décembre 1793, l'opus 103 se destinerait davantage à un concert car son exécution nécessiterait la création d'un effectif temporaire.

La réception nuancée de l'octuor se résume par cette question : Beethoven a-t-il composé une *Tafelmusik* pour accompagner un dîner ou une pièce de concert notamment donnée après-dîner ? Le lieu, l'heure, les circonstances exactes ainsi que les personnes présentes lors de l'exécution de la *Parthia dans un Concert* sont encore inconnus. La réponse de Franz Maximilian (23 décembre 1793) démontre que l'opus 103 n'a pu su satisfaire aux attentes de la cour de Bonn. En tant que *Tafelmusik*, l'octuor à vent se montre certainement trop élaboré mais peut-être pas assez pour répondre aux exigences d'un concert comme le souhaitait Beethoven. Une analyse détaillée de l'œuvre démontre la clarté de la forme, la finesse des modulations, des motifs simples et une connaissance précise des instruments à vents. La voix principale est confiée le plus souvent au hautbois et le basson joue à plusieurs reprises des parties concertantes. Le dernier mouvement tire profit des possibilités techniques et sonores de la clarinette.

Ce probable décalage entre le commanditaire et le compositeur a tout de même le mérite de démontrer le haut niveau musical de la Cour et d'expliquer ce jugement défavorable. L'octuor occupe une position de transition dans le processus de création chez Beethoven. Celui-ci esquisse déjà les contours de ses partitions plus tardives, notamment l'élaboration d'un langage adapté aux instruments à vent. Si l'origine de l'œuvre est sujette à controverse, il n'en demeure pas moins qu'elle s'inscrit dans la tradition de la *Tafelmusik* et du divertissement mais en franchit les limites par la forme et l'instrumentation.

Beethoven compose le *Rondino* WoO 25 pour la Cour de Bonn dans la même période que l'opus 103. Sa première publication date de l'été 1830 chez l'éditeur Diabelli sous le titre *Rondino für achtstimmige Harmonie componirt von L. van Beethoven*. Le compositeur emploie une tonalité (*mib* majeur), une écriture, un caractère et un effectif instrumental communs aux deux œuvres. La date et la circonstance de la première exécution ne sont pas encore connues à ce jour mais tout porte à croire que l'œuvre fut jouée comme *Tafelmusik*. L'opus 103 et le Rondino WoO 25 sont parmi les derniers représentants de cet usage de la *Harmoniemusik*. La musique a ici pour vocation le plaisir de l'oreille (Koch, 1802) sans mettre de côté la raison qui juge la qualité des éléments mis en œuvre. Ces deux partitions traduisent de même l'évolution sociale et musicale. La musique de circonstance pour ensembles à vent perd de son influence. La *Tafelmusik* disparaît et ne trouve pas d'équivalent au XIXe siècle.

1.3.6 Académies et concerts

Il paraît surprenant de constater que la *Harmoniemusik* participe peu aux concerts et académies. En effet, les ensembles à vent occupent une place centrale dans la vie musicale viennoise des années 1760 à 1800. Des centaines de partitions originales et encore plus d'arrangements lui sont également dédiées. Il demeure cependant difficile de prouver qu'une œuvre a été spécialement commandée ou écrite pour un concert. En revanche, des témoignages et des descriptions concordent sur le fait que des harmonies jouent lors des entre-actes d'opéra ou d'oratorio et, plus tard, entre les parties d'un concert instrumental. En conséquence, la *Harmoniemusik* accompagne les pauses par de la musique. Il est bon de faire dans ce contexte une différence entre trois catégories : 1. les concerts publics à l'extérieur, 2. les concerts et académies donnés dans des salles et, 3. la musique destinée à un salon souvent un cercle privé et plus restreint.

Plusieurs raisons mentionnées dans les parties antérieures expliquent pourquoi la musique pour vents ne s'intègre pas totalement dans les concerts et les académies : par exemple, les ensembles à vent concentrent l'essentiel de leurs activités dans la sphère aristocratique. Les formations instrumentales et le répertoire dépendent aussi des circonstances. De plus, il se développe en parallèle une riche bourgeoisie influente ou *zweite Gesellschaft* dont les goûts esthétiques et les attentes diffèrent. La *Harmoniemusik* ne séduit pas ce public. Cependant, dans les années 1790, les œuvres de circonstance pour ensembles à vent prennent part à la pratique privée et publique de la musique.

Ces pièces ont l'avantage d'être moins coûteuses, de s'adresser à tout public et d'accompagner les concerts privés, les cérémonies officielles, la musique militaire, les concerts estivaux dans les rues et les jardins ou tout simplement les divertissements des citoyens comme en témoigne le *Theater Almanach* en 1794 (cité en introduction).[104] Cette musique de plein air n'est pas sans rappeler la sérénade et les concerts de *Freiluftmusik* donnés aux *Augarten*, *Prater* et autres lieux publics de la ville.

Depuis l'époque de Mozart à Vienne jusqu'aux années 1820, les récits de voyages et les témoignages confirment la part des ensembles à vent dans le cadre de la musique populaire. Ces formations instrumentales jouent pour toutes occasions, s'adressent à tous les Viennois et, contrairement aux concerts organisés, elles vont à la rencontre du public. La population est bien familiarisée avec la *Harmoniemusik* ce qui n'est pas le cas des académies alors réservées

[104] Geiringer, Karl, *Joseph Haydn*, Schott's Sohne, Mainz, 1959, trad. fr. Gallimard, Paris, 1984, p. 29.

à une catégorie sociale. L'essor des harmonies civiles garantit aussi des concerts gratuits et ouverts à tous. Le public vient avant tout pour se distraire, rencontrer des amis, se restaurer, etc. mais la musique reste un plaisir et une nécessité. Aucun Viennois, indépendamment de son statut social, ne peut concevoir un divertissement sans musique. Au sujet des *Limonadehütte*, Kaspar décrit en 1780 :

> « Un des plus beaux spectacles fut pour moi durant les nuits de l'été dernier aux *Limonadehütte*. (…) A une petite distance se fait entendre une bande bruyante de musiciens…une excellente musique, de style festif, familier, qui prend part aux activités nocturnes de la société. Tout donne à cette scène un charme particulier. » [105]

Ce récit démontre le rôle social des harmonies. La musique est à la fois « bruyante et excellente » lors de ces réunions nocturnes. Les effectifs sont souvent composés de musiciens amateurs ou d'étudiants. Le répertoire comprend essentiellement des arrangements d'opéras. L'accent est mis dans ces concerts sur ce que l'on peut nommer aujourd'hui « un charmant bruit de fond. » Mais bien des partitions de Haydn, Mozart, Druschetzky, Triebensee ou Krommer ont joué cette fonction. La circonstance prime sur la musique et c'est l'œuvre qui doit s'adapter aux attentes des auditeurs. La part du compositeur est de trouver un équilibre entre le divertissement et la qualité de sa partition.

Un autre usage des *Harmoniemusik* dans les concerts et académies concerne les harmonies militaires. Celles-ci prennent place le plus souvent à l'extérieur lors de représentations généralement officielles. La musique entretient ici un lien plus étroit avec l'occasion. Comme développé dans la partie précédente « *Harmoniemusik* et musique militaire », ces ensembles à vent jouent aussi dans des académies données dans des espaces clos. Ils n'ont plus un rôle strictement militaire mais ils rejoignent la sphère des concerts. La formation comprend 12 à 20 musiciens qui exécutent des pièces militaires et des arrangements. Dès lors, comment la musique d'harmonie ou *türkische Musik* rejoint-elle au début du XIXe siècle cette pratique ? Un premier élément de réponse nous est donné par E.T.A Hoffmann en 1809 lors d'un concert:

> « Le grand tambour, le son du tambourin, triangle et cymbale se trouvent rarement au théâtre mais leur place changea peu à peu pour finalement rejoindre la salle de concert. Ceux-ci restent cependant peu utilisés dans des espaces fermés car les salles de concert sont rarement assez grandes et les orchestres assez volumineux pour supporter le bruit assourdissant du grand tambour et le son des instruments turques habituels. » [106]

---

[105] Kaspar Riesbeck, Briefe über Deutschland, 2 vol., Alberti, Vienne, 1790, p. 119, cité dans Herbert Seifert : « Zu den Funktionen von Unterhaltungsmusik im 18. Jahrundert », *Gesellschaftsgebundene Instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, rapport du congrès, 13 au 15 Octobre 1988, sous la dir. de Hubert Unverricht, Eichstätt, Band 7, Hans Schneider, Tutzing, 1992, p. 56.

[106] Achim Hofer: « Wandlungen von der „Bläser-" zur „Blasmusik" im frühen 19. Jh. – musikalische, gesellschaftliche und ästhetische Implikationen », *Kongressbericht 1996*, *Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik*, Armin Suppan (Hrsg.), Hans Schneider, Tutzing, 1998, p. 210.

La description de Hofmann dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* concerne la *Sinfonie turque* de Friedrich Witt. Ce commentaire sur les instruments turques reste vague mais, à cette époque, l'auteur se réfère sans nul doute au corps des bois, cuivres et percussions que l'on retrouve dans la *türkische Musik*. Hofmann présente une œuvre orchestrale qui inclut en son sein des vents et des passages militaires. Il ajoute qu'il est peu habituel d'entendre cette musique pour deux raisons : la dimension de la salle et la grandeur de l'orchestre. Il semble logique d'en déduire que la harmonie militaire participe peu aux concerts et académies donnés dans des espaces clos pour les deux raisons énoncées ci-dessus. Le témoignage d'August Kalkbrenner en 1833 est encore plus éloquent :

> « Quel est le lieu le plus adapté pour la musique militaire ? Pas la salle de concert comme d'ailleurs aucun lieu fermé. Cette remarque apporte presque à elle seule une réponse satisfaisante à la question. Dans les places extérieures, les promenades, les jardins, etc. se produit la musique militaire. Pareils lieux ne permettent pas aux auditeurs de se concentrer comme cela est possible dans la salle de concert car trop de bruits extérieurs inattendus viennent perturber l'assemblée et l'attention de l'auditeur. De plus, il est dans la nature des choses que toutes les finesses d'une représentation donnée à l'extérieur soient plus ou moins impossibles à percevoir ou qu'elles restent sans effet. Troisièmement, les œuvres classiques de qualité ne sont pas faites pour être jouées dans des circonstances extérieures. Lors de la parade de la Garde où le corps des officiers discute sur leurs activités, le public est placé trop loin et c'est tout l'événement qui est continuellement perturbé. C'est une musique qui agit sans aucun doute sur les émotions et l'esprit mais, lorsqu'il s'agit de recourir à de grandioses créations artistiques, elle ne fait qu'en déprécier la qualité. On s'attend pour de telles occasions à une musique gaie, simple, mélodieuse et facile à comprendre, une musique qui s'impose par elle-même sans effort intellectuel. » [107]

Le commentaire de Kalkbrenner reflète la pensée dominante de son temps. La musique pour harmonie militaire ne semble pas avoir sa place dans les salles de concert. Le lieu le plus adapté est à l'extérieur. Comme le souligne Hofmann, l'utilisation des cuivres et des percussions n'est pas appropriée à des espaces fermés. Il est vrai qu'il existe peu ou pas de témoignages sur la place de la *türkische Musik* dans des théâtres ou des salles de concert. L'auteur critique aussi l'attitude de l'auditeur durant la représentation. Il ne peut pas porter la même attention et la même concentration en raison des bruits avoisinants.

Dans les années 1820, la musique est considérée comme un art suprême qui tend vers le sacré. L'attitude de l'auditeur est tout autre, comparée au XVIIIe siècle. On vient à un concert non prioritairement pour se distraire mais avant tout pour écouter de la musique. Ce changement affecte la fonction des harmonies dans les académies. On reconnaît certes un certain rôle au répertoire de circonstance pour vents mais il ne répond pas aux critères esthétiques. La

---

[107] Kalkbrenner August: « die Aufführung großer Orchesterwerke durch Militärmusik », *Neue Zeitschrift für Musik* 50, 1883, p. 103, cité dans Achim Hofer: « Wandlungen von der „Bläser-" zur „Blasmusik" im frühen 19. Jh. – musikalische, gesellschaftliche und ästhetische Implikationen », *Kongressbericht 1996, Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik*, sous la dir. de Armin Suppan, Hans Schneider, Tutzing, 1998, p. 211.

musique doit être gaie et facile à aborder. Les compositeurs, critiques, théoriciens et le public ne portent pas le même intérêt comparé à celui porté à la musique symphonique et la musique de chambre. Les harmonies militaires s'intègrent peu dans les concerts ce qui contribue à son déclin.

Les récits de Novello et de Holmes dans ces mêmes années 1820 démontrent cependant que les ensembles à vent jouent dans les lieux publics de Vienne. Ces concerts extérieurs rassemblent un public nombreux et connaissent un énorme succès. De petites sociétés musicales incorporent aussi dans leur programme des partitions issues de la *türkische Musik*. Ce répertoire s'associe à des manifestations publiques à l'extérieur ou lors de concerts plus modestes mais rarement dans les théâtres et les salles de concert. Il existe quelques œuvres écrites pour ces occasions comme le *Notturno* de Sphor (1817) ou l'*Ouvertüre für Harmoniemusik* (opus 24) de Mendelssohn (1824/1838).

Cette partition se place dans la tradition de la musique pour vents ou *Blasmusik*. Il existe deux versions : une de 1824 pour flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, trompette, cor de basset et l'autre version de 1838 pour flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes (F), 2 clarinettes (C), 2 cors de basset, 2 cors, 2 bassons, contrebasson, 2 trompettes, 3 trombones et timbales. La version de juillet 1824 comprend 2 mouvements (Andante con moto, Allegro vivace) pour onze instruments à vent. Elle dure environ dix minutes. Felix Mendelssohn-Bartholdy la compose pour l'orchestre de la cour à Bad Doberan, près de Rostock, où le jeune musicien accompagne son père avec l'intention d'écrire une symphonie. Le compositeur développe rapidement son art dans cette œuvre de jeunesse. On y retrouve les mêmes traits que dans ses partitions plus tardives. La musique originale a été perdue mais recopiée par Mendelssohn en juillet de 1826. Ces deux partitions sont intitulées *Notturno*.

Dans sa correspondance avec l'éditeur Simrock, le compositeur mentionne son désir de publier une version pour onze instruments mais son souhait n'a apparemment pas été respecté. La partition semble alors tomber dans l'oubli. Mendelssohn envoie à Simrock le 30 novembre 1838 une seconde version l'*Ouvertüre für Harmoniemusik* pour 23 instruments à vent et percussions avec un arrangement à quatre mains pour piano. Cette pièce sera éditée en 1852 après la mort du compositeur. Mendelssohn souhaitait probablement imiter dans cette deuxième version la couleur orchestrale de l'ouverture *Preciosa* de Weber. Dans cette ouverture, une mélodie tzigane est introduite par un petit ensemble à vent avec l'accompagnement de percussions. Plusieurs éditions utilisent la version de 1838. Toutefois, la redécouverte de l'autographe de 1826 constitue une source authentique connue à ce jour et rend possible une autre instrumentation. Le concert à l'Odéon de Munich en 1861 rapporte :

> « Une création tout à fait originale fut l'Ouvertüre für Harmoniemusik de Mendelssohn. Certes, quelques auditeurs austères furent plus surpris que réjouis de voir apparaître une musique militaire dans la paisible salle sacrée de l'Odéon. Mais cette brillante ouverture est tout de même la preuve que les meilleurs effets d'un artiste comme les émotions et le goût de Mendelssohn peuvent se transmettre par un moyen moins conventionnel. » [108]

Ce commentaire du concert atteste que le public n'est pas habitué et apprécie peu de voir jouer une harmonie militaire dans une salle. Cependant, comme le démontre Mendelssohn dans son opus 24, un ensemble à vent constitue aussi un moyen de transmettre des émotions. Cette musique est souvent marginalisée le plus souvent non sur des critères esthétiques mais sur des critères sociaux. La qualité de la musique militaire n'est pas remise en cause mais le lieu et sa fonction sont mal interprétés. Le XIXe et le XXe siècle héritent d'ailleurs de ce jugement de valeur. La musique jouée à l'extérieur ne jouit pas de la même reconnaissance que la musique jouée dans les salles de concert et théâtres. Dans le même registre, une critique du *Notturno* (1814) de Louis Sphor conclut :

> « Nous ne devons pas nous préoccuper de ce jugement que contesteront soit les connaisseurs soit les amateurs car il [Notturno] s'accommode bien aux deux partis. »[109]

Cette réflexion rappelle la pensée de Mozart qui, dans les années 1780, souhaitait écrire avec ses concertos pour piano une musique pour connaisseurs et non-connaisseurs. Mendelssohn et Spohr reconnaissent à cette époque qu'un compositeur de talent ne se limite pas à un certain genre. Une œuvre pour harmonie doit tout autant soigner la forme, l'instrumentation et les effets même si elle ne connaît pas un succès analogue à une œuvre orchestrale. La musique pour harmonie est certes facile et mélodieuse mais, ce qui peut paraître au premier abord un handicap, se transforme en un avantage car elle s'adresse à un public large qu'il soit connaisseur ou non.

La *Harmoniemusik* participe également dans une moindre mesure aux concerts et académies qui prolifèrent à la fin du XVIIIe siècle. Il se développe dans toutes les villes d'Europe des concerts publics sous forme d'académies réunissant des professionnels et des amateurs. La prédominance de l'opéra, une pratique privée très développée et l'absence de salles de concerts avant 1831 peuvent expliquer le léger retard de Vienne par rapport à d'autres capitales européennes. Les concerts publics ne constituent pas encore la partie dominante de la vie culturelle viennoise. La capitale autrichienne compte cependant plusieurs

---

[108] Deutsche Musikzeitung 2, 1861, p. 8, cité dans Achim Hofer, p. 212.

[109] Kalkbrenner August: « die Aufführung großer Orchesterwerke durch Militärmusik », *Neue Zeitschrift für Musik* 50, 1883, p. 103, cité dans Achim Hofer : « Wandlungen von der „Bläser-" zur „Blasmusik" im frühen 19. Jh. – musikalische, gesellschaftliche und ästhetische Implikationen », *Kongressbericht 1996, Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik*, sous la dir. de Armin Suppan, Hans Schneider, Tutzing, 1998, p. 212.

représentations par jour. Les opéras occupent la majorité des activités puis viennent en second lieu des académies, des oratorios ou des concertos pour solo. La plupart des concerts publics ont lieu généralement le dimanche, mardi et jeudi à 18h00. Une année musicale s'étend sur environ 210 à 260 jours en raison de nombreuses restrictions imposées par des édits ou des fêtes religieuses. Les concerts publics de 1770 à 1810 se regroupent en 5 catégories : les galas avec une production élaborée, les concerts de bénéfices donnés par des chanteurs ou des membres de l'orchestre (par exemple Mozart en 1784 avec des concerts par souscriptions), les concerts de charité comme ceux de la *Tonkünstler Societät*, les académies par souscription comme au *Augarten* (petit déjeuners et promenades matinales ou au *Prater* (l'après-midi) et les séries de représentations organisées par des sociétés musicales (*Gesellschaft der Associierten Cavaliere,* 1786-98, *Liebhaber Concerte*, 1807-08, *Gesellschaft der Musikfreunde,* 1812). Ces concerts prennent place dans différents lieux de la ville : jardins, restaurants, palais tout en sachant que le théâtre reste le lieu privilégié par excellence. Trois lieux se distinguent dans le cadre de la *Harmoniemusik* : Le *Burgtheater*, le restaurant de Ignaz Jahn, traiteur de la cour impériale, et le jardin *Augarten*.

La *Tonkünstler Societät,* fondée le 23 février 1771, devient une institution musicale. Les académies données au *Burgtheater* ou au *Augarten* offrent aux musiciens un lieu et une occasion de se produire. Elles garantissent aux auditeurs des représentations de qualité, régulières et ouvertes à un plus large public. Vienne ne possède pas encore d'institutions ou de salles permanentes de concerts comme cela est le cas à Londres ou à Paris. Toutefois, les académies ainsi que les concerts semi-publics et publics organisés à partir des années 1770 répondent à ce manque et contribuent à l'émancipation de la musique instrumentale. Sous l'impulsion d'un public composé pour l'essentiel de la noblesse et de la bourgeoisie, ce répertoire se détache du quasi-monopole imposé par les théâtres. Dès lors, des genres spécifiques et des effectifs indépendants se développent. Les premiers concerts sont associés à des établissements ou à des lieux comme le *Burgtheater*, la salle de fêtes de la *Hofburg* ou *Redoudentsaal*, *Mehlgrube*, le restaurant d'Ignaz Jahn ou le jardin *Augarten*. Ils sont organisés le plus souvent, non par des dirigeants comme les *Hofkapellmeistern* (Maîtres de Chapelle) qui ne cumulent pas plusieurs fonctions, mais le plus souvent par des musiciens de la Cour : Mozart, Anton Stadler, Philipp Jakob Martin, Johann Triebensee, Ignaz Schuppanzigh sont des pionniers dans ce domaine. Le contenu du programme constitue aussi une autre grande différence.

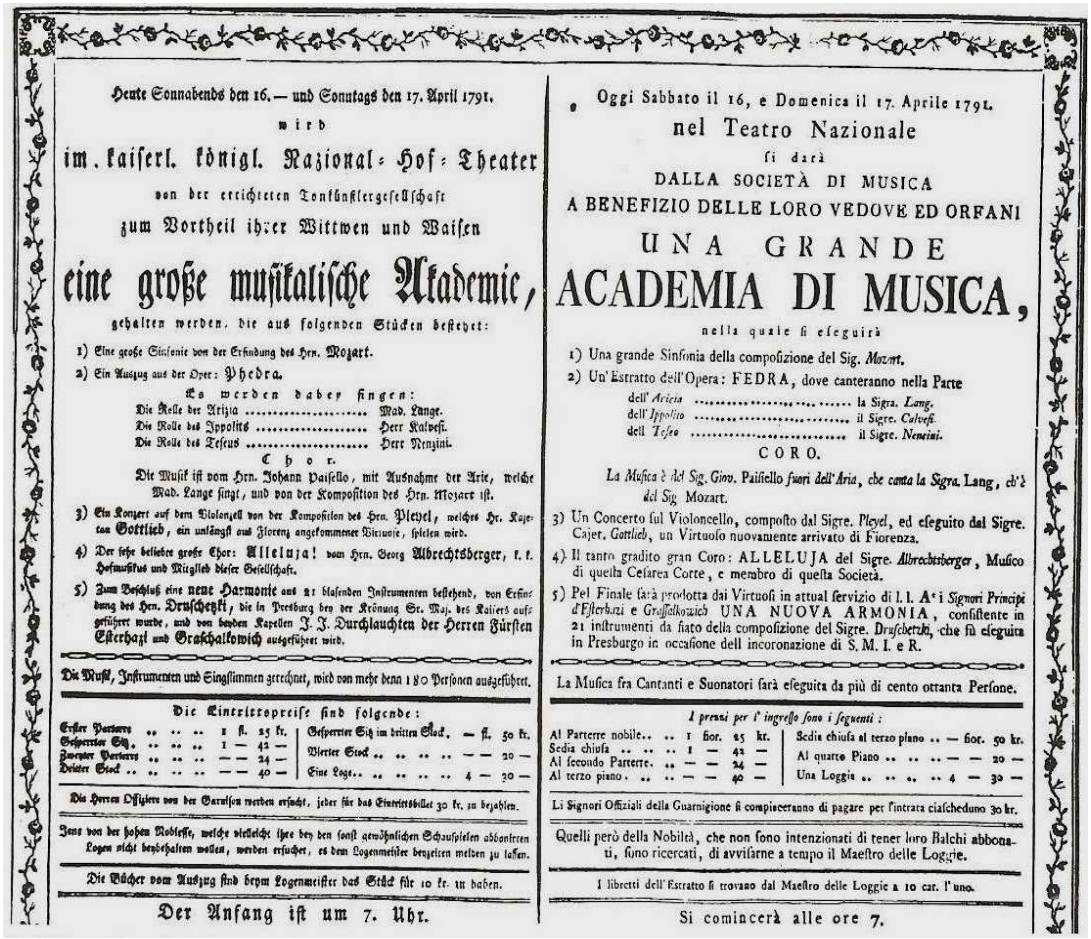
Au XVIIIe siècle, un concert mélange des arias, de la musique de chambre et de la musique orchestrale. Par exemple, les concerts matinaux au *Augarten* durent en moyenne deux heures et un programme type comprend des symphonies (75 minutes), des œuvres vocales (15 minutes) et des pièces instrumentales (20 minutes). C'est dans ce contexte que prend place un *divertimento*, une sérénade ou un arrangement d'opéra pour *Harmoniemusik*. Mais contrairement au clavier et aux cordes, les vents sont tenus par des professionnels.

L'iconographie nous aide également à comprendre le contexte dans lequel jouent les harmonies. La gravure ci-dessous n'est certes pas originaire de Vienne mais elle démontre la place des musiciens et du public. 2 flûtes et 2 cors sont ici représentés et ils accompagnent le clavier. Les auditeurs parlent pendant la représentation. Il est facile de comparer cette illustration avec les concerts contemporains donnés dans la capitale autrichienne. Le comportement des auditeurs, le répertoire, les musiciens représentés et le goût prononcé pour la *Harmoniemusik* sont tout à fait similaires.

Figure 22
Concert à la *Gesellschaft auf dem Musiksaal*, Zürich
Gravure de Johann Rudolf Holzhalb (1777)

Les deux grandes académies annuelles de la *Tonkünstler Societät* programment des partitions pour sextuor et octuor exclusivement pour vents ainsi que des trios, quatuors et quintettes à effectifs mixtes. Un concert se répète deux fois en général à un ou deux jours d'intervalle. Cette institution musicale permet de diffuser la musique instrumentale. Les ensembles à vent passent dès lors de la sphère privée à la sphère publique car, dans les années 1780, les nobles possèdent le monopole de la *Harmoniemusik*. Il n'existe pas ou peu d'harmonies indépendantes. L'une des rares occasions d'entendre des harmonies sont les galas, les grands rassemblements et la musique militaire. L'un des exemples les plus célèbres est le concert du 16 et 17 avril 1791. La *Tonkünstler Societät* organise cette académie au *Burgtheater* avec une composition de Druschetzky en 5e partie :

> « Nouvelle Harmonie pour 21 instruments à vent de Druschetzky, composée pour le couronnement de l'empereur à Pressburg, jouée par les musiciens de la chapelle des princes Esterhàzy et Grassalkovich »



Heute Sonnabends den 16. — und Sonntags den 17. April 1791.
wird
im. kaiserl. königl. Nazional-Hof-Theater
von der errichteten Tonkünstlergesellschaft
zum Vortheil ihrer Wittwen und Waisen
eine große musikalische Akademie,
gehalten werden, die aus folgenden Stücken bestehet:

1) Eine große Sinfonie von der Erfindung des Hrn. Mozart.
2) Ein Auszug aus der Oper: Phedra.
Es werden dabey singen:
Die Rolle der Arizia ..... Mad. Lange.
Die Rolle des Ippolits ..... Herr Kalvesi.
Die Rolle des Teseus ..... Herr Nenzini.
Chor.
Die Musik ist vom Hrn. Johann Paisello, mit Ausnahme der Arie, welche Mad. Lange singt, und von der Komposition des Hrn. Mozart ist.
3) Ein Konzert auf dem Violonzell von der Komposition des Hrn. Pleyel, welches Hr. Kajetan Gottlieb, ein unlängst aus Florenz angekommener Virtuose, spielen wird.
4) Der sehr beliebte große Chor: Alleluja! vom Hrn. Georg Albrechtsberger, k. k. Hofmusikus und Mitglied dieser Gesellschaft.
5) Zum Beschluß eine neue Harmonie aus 21 blasenden Instrumenten bestehend, von Erfindung des Hrn. Druschetzki, die in Pressburg bey der Krönung Sr. Maj. des Kaisers aufgeführet wurde, und von beyden Kapellen J. J. Durchlauchten der Herren Fürsten Esterhazi und Grasskalkowich ausgeführet wird.

Die Musik, Instrumenten und Singstimmen gerechnet, wird von mehr denn 180 Personen ausgeführet.

Die Eintrittspreise sind folgende:

Erster Parterre	1 fl. 25 kr.	Gesperrter Sitz im dritten Stock.	— fl. 50 kr.
Gesperrter Sitz.	1 — 42 —	Vierter Stock	— — 20 —
Zweyter Parterre	— — 24 —	Eine Loge..	4 — 30 —
Dritter Stock	— — 40 —		

Die Herren Offiziers von der Garnison werden ersucht, jeder für das Eintrittsbillet 30 kr. zu bezahlen.

Jene von der hohen Noblesse, welche vielleicht ihre bey den sonst gewöhnlichen Schauspielen abbonirten Logen nicht benöthiget wollen, werden ersuchet, es dem Logenmeister bezeiten melden zu lassen.

Die Bücher vom Auszug sind beym Logenmeister das Stück für 10 kr. zu haben.

Der Anfang ist um 7. Uhr.

Oggi Sabbato il 16, e Domenica il 17. Aprile 1791.
nel Teatro Nazionale
si darà
DALLA SOCIETÀ DI MUSICA
A BENEFIZIO DELLE LORO VEDOVE ED ORFANI
UNA GRANDE
ACADEMIA DI MUSICA,
nella quale si eseguirà

1) Una grande Sinfonia della composizione del Sig. *Mozart*.
2) Un'Estratto dell'Opera: FEDRA, dove canteranno nella Parte
dell'*Arieta* ..... la Sigra. *Lang*.
dell'*Ippolito* ..... il Sigre. *Calvesi*.
dell *Teseo* ..... il Sigre. *Nencini*.
CORO.
La Musica è del Sig. Gius. Paisiello *fuori dell'Aria, che canta la Sigra.* Lang, *ch'è del Sig.* Mozart.
3) Un Concerto sul Violoncello, composto dal Sigre. *Pleyel*, ed eseguito dal Sigre. Cajet. *Gottlieb*, un Virtuoso nuovamente arrivato di Fiorenza.
4) Il tanto gradito gran Coro: ALLELUJA del Sigre. *Albrechtsberger*, Musico di questa Cesarea Corte, e membro di questa Società.
5) Pel Finale sarà prodotta dai Virtuosi in attual servizio di l. l. A^ti *Signori Principi d'Esterhazi* e *Grassalkowich* UNA NUOVA ARMONIA, consistente in 21 instrumenti da fiato della composizione del Sigre. *Druschetzki*, che fù eseguita in Presburgo in occasione dell incoronazione di S. M. I. e R.

La Musica fra Cantanti e Suonatori sarà eseguita da più di cento ottanta Persone.

I prezzi per l' ingresso sono i seguenti:

Al Parterre nobile.. ..	1 fior. 25 kr.	Sedia chiusa al terzo piano ..	— fior. 50 kr.
Sedia chiusa	1 — 42 —	Al quarto Piano	— — 20 —
Al secondo Parterre. ..	— — 24 —	Una Loggia	4 — 30 —
Al terzo piano.	— — 40 —		

Li Signori Officiali della Guarnigione si compiaceranno di pagare per l'intrata ciascheduno 30 kr.

Quelli però della Nobiltà, che non sono intenzionati di tener loro Balchi abbonati, sono ricercati, di avvisarne a tempo il Maestro delle Loggie.

I libretti dell'Estratto si trovano dal Maestro delle Loggie a 10 car. l'uno.

Si comincerà alle ore 7.

Figure 23
Programme du concert de la *Tonkünstler Societät*, 16 et 17 avril 1791

Les deux princes Esterhàzy et Grassalkovich mettent à disposition leur *Harmoniemusik* respective pour former un ensemble de 21 instruments à vent. Le compositeur est clairement nommé. L'œuvre est une partition originale mais le programme précise seulement « une

Nouvelle Harmonie. » Il peut s'agir d'une *partita*. Le couronnement de Leopold II et ses festivités constituent l'origine de cette composition et de ce rassemblement. Il existe d'autres exemples parallèles. La liste présente quelques concerts pour *Harmoniemusik* des années 1770 à 1820 :

31 décembre 1774
Stadt-Theater,
« En dernière partie fut donnée une Sinfonie entièrement nouvelle de M. Glanz, Maître de Chapelle du régiment de Karolsch. Cette Sinfonie se compose des instruments turques »

12 mars 1780
Kärntnerthortheater,
« en 4e partie un grand et nouveau concerto, pour 5 instruments à vent, composé par Joseph Starzer, joué par Anton et Johann Stadler (clarinette), Herr Nagel, Herr Zwirzina (cor), Jacob Griesbacher (basson), au service du comte de Palm »

17 mars 1782
Kärntnerthortheater,
duo Triebensee (hautbois) – Wenzel Kauzner (basson)

6 et 8 mars 1783
Burgtheater,
Oratorio *Die Israeliten in der Wüste*, entre-acte : k. k. Harmonie Musik, *Parthie* de Johann Wendt

2 mars 1787
Kärntnerthortheater,
k. k. Harmonie Musik, arrangement *Una Cosa Rara* (Martin y Soler) de Went/Martin joué par les musiciens de l'empereur

1er avril 1787
Burgtheater,
« sur le souhait général, la Harmonie de sa Majesté l'Empereur jouera des pièces choisies de l'opéra si apprécié : *Una Cosa Rara* »

22 février 1788
Burgtheater,
k. k. Harmonie Musik, arrangement *L'Arbore di Diana* (Martin y Soler) de Went

23 décembre 1797
Burgtheater,
Trio de Beethoven (WoO 28), Variations sur l'air *La ci darem la mano* de Don Giovanni (Mozart), 2 hautbois et cor anglais, joué par M. Czerwenka, M. Reuter et M. Tiemer

1er et 2 avril 1798
Burgtheater,
2e soiréee : un quintette de Beethoven de sa composition pour piano-forte, accompagné par Triebensee (hautbois), Beer (clarinette), Matouschek (basson), Nickl (cor)

28 avril 1798
Burgtheater,
Ensemble à vent, arrangement de *Juliet et Romeo* de Zingarelli (?)

28 mars 1800
Burgtheater,
Sextuor pour vents composé par Kauer, joué par Joseph Weidinger (trompette), Franz Weindinger (4 timpani), Herr Haberl (clar.), Herr Mesch (clar.), Herr Sedlatscheck (basson) et Anton Weidinger (trompette)

2 avril 1800
Burgtheater,
Septuor de Beethoven opus 20, joué par Herr Schnuppanzigh, Schreiber, Schindlöcker, Bähr, Nickel, Matuschek et Dietzel

25 mars 1809
Theater in der Leopoldstadt,
Quintette de Gebel pour forte-piano, flûte, clarinette, cor et basson, joué par Mme Rosina Schuster

25 mars 1813
Theater an der Wien,

Début de la deuxième partie, septuor pour hautbois (Triebensee), cor anglais (Teimer), clarinette (Fridlovsky), cor de basset (Rittinger), cor (Herbst), basson (Czeta) et contrebasson (Ehrlich), composé par Johann Triebensee

16 avril 1827

Vienne, klein Musikvereinsaal,
Octuor cordes et vents D 803 de Schubert

Ce court recensement montre la place des harmonies au sein des académies. Les théâtres demeurent les lieux privilégiés. Le répertoire comprend avant 1800 des compositions originales (sérénade, *divertimento, partita*) et de nombreux arrangements d'opéras. La musique pour vents est rarement annoncée dans le programme. Des témoignages, récits, biographies s'accordent cependant sur le fait que les *Harmoniemusik* jouent entre les entre-actes d'un opéra, oratorio ou entre deux symphonies. Le concert du 6 et 8 mars 1783 illustre cette affirmation. Lors de la pause de l'oratorio *Die Israeliten in der Wüste* au *Burgtheater* est annoncée une *Parthie* de Johann Went jouée par la *k. k. Harmonie Musik*.

Au début du XIXe siècle, la situation change et les harmonies composées uniquement d'instruments à vent n'apparaissent plus. Les théâtres accueillent de la musique de chambre comme des trios, septuors et octuors dont les formations sont de plus en plus diversifiées. Le septuor (opus 20) de Beethoven pour violon, alto, violoncelle, contrebasse, clarinette, cor et basson se place encore dans la tradition de la musique de circonstance.

Une académie est organisée au *Burgtheater* le 2 avril 1800. Beethoven compose ce septuor entre 1799 et 1800 avec une dédicace à l'impératrice Marie Thérèse. L'œuvre comporte six mouvements (Adagio. Allegro con brio, Adagio cantabile, Tempo di menuetto, Tema con variazioni : Andante, Scherzo : Allegro molto e vivace, Andante con moto alla marcia. Presto) et sa durée d'exécution approche les 40 minutes. Il connaît un succès considérable du vivant du compositeur et reçoit les éloges de la critique bien que beaucoup le jugent « facile » dans sa conception. Beethoven déclare à ce sujet quelques années plus tard : *« Il y a là beaucoup d'imagination mais peu d'art »*[110]. L'octuor pour cordes et vents de Schubert (D 803) reprend le même schéma. Il est interprété lors d'un concert par souscriptions, organisé par le quatuor Schuppanzigh à 16h30 dans la *klein Musikvereinsaal*. L'octuor constitue l'un des derniers représentants du genre. La *Harmoniemusik* et la musique pour vents jouent certes un certain rôle dans les concerts donnés dans les théâtres mais, au final, cette place reste très modeste. Dès les années 1780, Mozart rapporte dans sa correspondance que Ignaz Jahn organise des académies dans la salle de son restaurant. Les harmonies y participent de façon occasionnelle :

[110] Jean et Brigitte Massin, *Ludwig van Beethoven*, Fayard, Paris, 1967, p. 616.

6 avril 1797

Académie organisée par Igname Schuppanzigh,
Quintette op. 16 pour piano-forte et vents de Beethoven, joué par Beethoven

4 avril 1800

Concert organisé par Grohmann and Formaizko,
3e partie : quintette pour piano-forte, hautbois, clarinette, basson et cor de Mozart KV. 452, joué par Mlle Krommer, 6e partie : 13 instruments à vent, arrangement d'arias de l'opéra *Camilla*

Cette salle de concert peut accueillir jusqu'à 400 personnes. Le public est issu en majorité de la bourgeoisie, d'artistes au service de la noblesse et de quelques nobles. La part de la musique instrumentale y est conséquente comme le démontre le concert du 4 avril 1800. Il s'agit d'une académie organisée par Grohmann and Formaizko. Le programme se compose de six parties. La dernière est un arrangement de l'opéra *Camilla* pour 13 instruments à vent. En conséquence, la salle de Ignaz Jahn, traiteur de la Cour impériale, permet depuis 1788 la diffusion de la musique pour vents dans des classes sociales diverses. Le public, plus hétéroclite, est accoutumé à entendre des pièces pour *Harmoniemusik.*

Les concerts du *Augarten* admettent aussi de nombreuses harmonies. Après l'ouverture du parc au public en 1775, il devient rapidement un lieu de promenade surtout en été. Dès décembre 1774, Joseph II annonce dans le *Wiener Zeitung* son intention de faire du *Augarten* un lieu convivial et pour tous. La musique est une partie intégrante à la création de cette atmosphère. Petit à petit s'établit cette tradition d'y donner des concerts surtout l'été, le 1er mai, les jours de fête et ce jusqu'à 1848. La liste ci-dessous énumère quelques concerts des années 1780 à 1810 :

été 1782

Concerts de Dilettante tous les dimanches matin,
Organisé par Philipp Jakob Martin, ensemble à vent

7 juillet 1782

12 concerts organisés par Philipp Jakob Martin,
4 Grandes Sérénades pour ensemble à vent

8 août 1783

Organisée par M. Zichy,
Tafelmusik en matinée, *k. k. Harmonie Musik*

1er mai 1791

Académie organisée par Philipp Jakob Martin,
k. k. Harmonie Musik, arrangements d'opéras

Année 1800

Concerts matinaux tous les dimanches,
« une musique agréable est donnée en concert comprenant 20 musiciens environ, tous des instruments à vent ; on la nomme « Harmonie ». On y joue des symphonies, des parties d'opéras et des pièces classiques des grands maîtres : Gluck, Händel, Mozart. »

Année 1800

Concerts matinaux, académies publiques,
Ensemble constitué par le vice-président Kees,
12 musiciens amateurs (Dilettanten-Musiken) hormis les instruments à vent et la contrebasse

1er mai 1800

Concert à 6h00,
« beaucoup de monde et une Harmonie sur la place ovale »

25 août 1808

Festivités organisées par Ignaz Jahn, concert de 20h à minuit,
Harmoniemusik
« devant le bâtiment du *Augarten* jouait une *Harmoniemusik*. Toutes les festivités commencèrent à 8 heures pour se terminer à 12 heures de la nuit. »

Les concerts matinaux (*Morgenskonzerte*) et les concerts de printemps (*Frühlingskonzerte*) ont une grande place dans la vie musicale de Vienne. Les lettres de Mozart, des récits de voyages ou des journaux comme le *Wiener Zeitung* décrivent généralement le répertoire, la formation instrumentale et la réception du public. Ces témoignages restent souvent incomplets mais donnent de précieuses indications pour comprendre le rôle des harmonies. Ce sont souvent des concerts de dilettante, pour des virtuoses ou non. Sextuors, octuors à vent et des ensembles mixtes jouent des partitions originales et des arrangements d'opéras. Johann Ferdinand von Schönfeld résume cette pratique dans le *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* de 1796:

> « Il existe encore une Harmonie qui est le plus souvent engagée par le traiteur de la Cour M. Jahn. Celle-ci joue au *Augarten* pendant les banquets de la période estivale. La seule bande d'Artillerie se compose de musiciens expérimentés ; le directeur M. Gromann joue admirablement du hautbois. Cette compagnie donne des concerts chaque soir durant l'été à la Limonadehütte du bastion et peut aussi être employée pour des académies privées. » [111]

L'auteur cite à nouveau le nom de Jahn. Il démontre de même que la *Harmoniemusik* joue un rôle clé dans les concerts du *Augarten*. Elle divertit le public par de la *Tafelmusik* et des représentations de plein air. Cette tradition persiste même après le congrès de Vienne. Le nom de Schubert apparaît deux fois : en mai 1820 (cantate *Prometheus* D 45 et le 1er mai 1824 (*die Nachtigall* D 724). Johann Strauss y fera jouer des valses pendant l'été dans les années 1840.
Les concerts privés représentent l'un des derniers usages des harmonies. La notion de concert est tout autre à la fin du XVIIIe siècle. La musique occupe une place importante dans la société viennoise. Elle est une distraction mais aussi une nécessité qui concerne toutes les classes sociales. La séparation entre musique savante et musique populaire est beaucoup moins prononcée que dans certains pays européens. On parle rarement de « mauvaise musique » mais on la qualifie de plus ou moins raffinée et savante. La musique imprègne la vie privée des citoyens. Toute jeune fille raffinée, qu'elle ait du talent ou non, doit apprendre à jouer du piano ou à chanter. Cette éducation à la mode permet de se produire en société. Les jeunes hommes doivent aussi apprendre à jouer d'un instrument. Pour leur part, les souverains autrichiens comme Joseph II, le prince Esterhazy, le comte Morzin, sont d'excellents

[111] Johann Ferdinand von Schönfeld, Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag, Wien, 1796 (Faksimile), Otto Biba (Hrsg.), München, 1976, p. 76.

musiciens. Les personnages illustres de l'aristocratie ne sont pas de simples amateurs mais reçoivent une formation sérieuse et poussée.

La musique demeure une constante dans la société viennoise au point de devenir un facteur d'unité dans l'empire autrichien. Dans ce contexte, les concerts privés deviennent un élément essentiel dans la vie musicale de la capitale autrichienne. Ils concernent d'abord la noblesse puis à partir des années 1780 la bourgeoisie. Les concerts privés se classent en 3 grandes catégories : les célébrations (anniversaire, mariage, etc.), les concerts après-dîner et les concerts programmés de façon régulière.

15 octobre 1781
Famille Hickl,
Célébration de Maria Theresia,
KV. 375 (à 6) de Mozart « eine Nachtmusik »

11 septembre 1784
Chez M. Joseph Polizer,
« 6 beaux Duos concertants pour deux cors, deux écrits par M Karl v. Dittersdorf, deux par M. Pichl, un par M. Anton Rosetti […] 6 Concertos pour un cor, un écrit par M. Joseph Hayden, deux par M. Hofmeister, deux par M. Anton Rosetti, un par M. Panto [Punto] »

29 mars 1787
Palais de Schwarzenberg,
Concert d'après-dîner,
Ensemble à vent de la Cour, *Una Cosa Rara* de Martin y Soler

15 avril et 5 mai 1787
Palais Schwarzenberg,
Concert après-dîner (?),
Ensemble à vent de la Cour, *Una Cosa rara* de Martin y Soler

11 février 1788
Palais Schwarzenberg,
Concert après-dîner (?),
Ensemble à vent de la Cour, *L'arbore di Diana* de Martin y Soler

23 novembre 1791
Mergentheim, Bavière, Cour de Franz Maximilian,
Tafelmusik puis concert,
2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons jouent l'ouverture de Don Juan

1792 A 1814 (ex. 25 mai 1807)
Palais Liechtenstein,
Concert tous les dimanches - mardis - jeudis à 18h00,
Ensemble à vent de la Cour, marches, danses, arrangements d'opéras et partitas de Joseph Triebensee (Kapellmeister)

30 avril, 25 décembre 1793
Palais Schwarzenberg,
Concert après-dîner (?),
Ensemble à vent de la Cour, opéras *Litiganti* de Sarti et *Il Matrimonio secreto* de Cimarosa

8 avril 1802
Chez le baron von Braun,
Concert à 19h00,
Pièces pour ensemble à vent de Wranitzky

6 avril 1805
Chez M. Winter,
Beethoven sextuor op. 71 avec M. Bähr, Schuppanzigh, Mayseder, Schreiber et Kraft d.A., Allgemeine Musikalische Zeitung, 15 mai 1805, p. 534-35.

15 août 1807
Chez Mme de Buquoy,
Septuor de Beethoven op. 20, joué par Herr Schuppanzigh

Cette brève énumération rappelle que la noblesse organise de nombreux concerts privés destinés à un public réduit. Les princes Esterhazy, Lobkowitz ou Liechtenstein entretiennent une musique d'harmonie. Ces formations donnent régulièrement des concerts privés, sur invitation, dans les palais viennois. La *Parthia dans un concert* pour octuor à vent de Beethoven, examinée précédemment, se place dans ce contexte. Le répertoire se compose à nouveau de quelques partitions originales mais bien plus d'arrangements d'opéras. Le développement des salons musicaux sous l'impulsion de la bourgeoisie dans les années 1780 inverse la tendance. Les maisons viennoises les plus fortunées accueillent un petit orchestre, un quatuor à cordes ou un ensemble à vent. Des artistes, des médecins, des avocats invitent des compositeurs, des musiciens ou des virtuoses de passage. La musique y est cultivée pour le plaisir de la famille et d'un groupe d'amis. Ces concerts sont apprécies pour leur caractère intime. La pratique amateur tend aussi à supplanter les musiciens professionnels. Ces représentations de dilettante peuvent accueillir de temps en temps des professionnels mais, le plus souvent, les musiciens ne sont autres que les membres de la famille.

La bourgeoisie délaisse la *Harmoniemusik* au profit du clavier, du quatuor à cordes ou des formations instrumentales mixtes. L'une des raisons provient de l'espace : il est plus aisé de loger un octuor à vent dans une salle de palais ou de bal que dans le salon d'une maison bourgeoise. Il s'agit aussi de faire une différence entre les *Harmoniemusik* composées uniquement de vents et les formations cordes et vents. L'opus 71 de Beethoven est un exemple dans ce domaine.

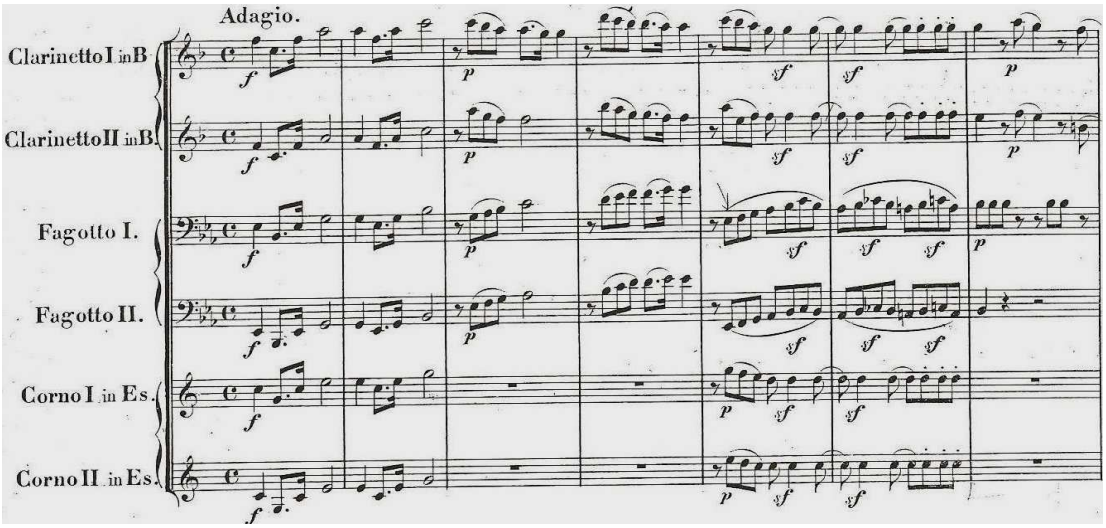


Figure 24
Beethoven, opus 71 (1796)
1er mouvement Adagio mesures 1 à 7

Beethoven compose en 1796 ce sextuor pour 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. Il est possible d'émettre des hyphothèses sur la date car des fragments de cette œuvre apparaissent dans la

sonate pour piano opus 10 et le lied *Ah ! perfido* (opus 65) tous deux écrits au plus tard en 1796. [112] La première exécution a eu lieu le 6 avril 1805. Le quatuor Schuppanzigh, très réputé à cette époque, organise ce concert dans le salon de Winter. On peut supposer que Bähr (clarinette), Nickel (cor) et Mattuschek (basson) sont au nombre des musiciens. L'*Allgemeine Musikalische Zeitung* du 15 mai 1805 rapporte à ce sujet :

> « On exécute parfois des morceaux plus amples comme en particulier le Sextuor en *mi bémol* majeur de Beethoven, œuvre qui rayonne grâce à sa mélodie, au cours paisible de l'harmonie et à son riche contenu d'idées nouvelles et surprenantes. » [113]

Cette œuvre est l'aboutissement de la musique de circonstance pour ensembles à vent au début des années 1800. Sa forme en quatre mouvements (Adagio-Allegro, Adagio, Menuetto, Rondo) et son instrumentation sont propres à la musique de chambre de cette période. L'Allegro est introduit par un solo de clarinette, auquel se joint le basson à la fin du développement. Le timbre grave de l'accompagnement surprend. Dans l'Adagio, les lignes mélodiques sont distribuées entre les instruments. Beethoven utilise un procédé déjà présent chez Mozart ou Haydn qui consiste à segmenter le thème en parties pour tirer profit de la mosaïque des timbres. Le Menuet s'ouvre sur un motif du cor qui imite une fanfare ; il imprègne ensuite tout ce mouvement. Le Finale est un rondo remarquable pour ses triolets et ses jeux de nuances. Le sextuor se termine sur *fortissimo*. L'*Allgemeine Musikalische Zeitung* rappelle les caractéristiques du sextuor comme les mélodies, les motifs et le caractère. Beethoven ne semble pourtant pas prendre en considération cette partition puisque dans une lettre datée du 8 août 1809, il écrit à l'éditeur Breitkopf & Härtel :

> « Le sextuor est l'une de mes premières œuvres et je l'ai composé en une seule nuit – il n'y a guère à en dire sinon qu'il a été composé par un auteur qui a quand même écrit des œuvres meilleures – bien que pour certains ce soient là les meilleures œuvres » [114]

Le sextuor est toujours considéré comme une musique de divertissement et Beethoven essaie de se soustraire à cette tradition. Le compositeur se réapproprie les éléments du *divertimento* ou de la sérénade pour les adapter aux exigences de la musique de chambre. Comme le souligne l'article du journal, l'œuvre reçut un accueil favorable et permit, en son temps, au compositeur de se faire connaître. Elle remplit ainsi pleinement sa fonction.

La musique de salon devient une composante majeure dans la vie artistique de Vienne. Elle reflète les goûts et la structure sociale de la capitale. Elle rassemble la noblesse et la haute bourgeoisie. Des articles comme dans le journal *Vaterländische Blätter* (1808) démontrent

---

[112] Alexandre Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, révisée par Hugo Riemann, Olms, Hildesheim, 2001, p. 40.
[113] *AmZ*, 15 mai 1805, p. 534-35, cité dans Thayer, p. 40.
[114] Ludwig Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe*, 1808-1813, Band 2, G. Henle, Munich, 1996, cité dans Thayer, p. 41.

que « la musique réussit un miracle en réunissant des nobles, leurs vassaux et des bourgeois. Chaque classe est égale, en harmonie. » La noblesse conserve une grande part dans l'organisation des concerts mais désormais partagée avec la bourgeoisie. L'objectif recherché est de créer une soirée privée où des amateurs et des professionnels jouent de la musique de chambre. Il demeure difficile se documenter sur le répertoire, les effectifs employés dans ces concerts. Seules les archives de grandes familles (Schwarzenberg, Auersperg, Esterhazy, etc.) apportent quelques informations. De même, le comte Zinzendorf (1760-1813) puis Rosenbaum (1799-1810) visitent divers salons et rapportent l'heure du concert, le lieu, les œuvres, les personnes présentes, etc. Mais une chose est sûre : à de rares exceptions, les harmonies composées exclusivement d'instruments à vent ne trouvent par leur place dans ce nouveau contexte. Les soirées musicales données dans les salons emploient plus des quintettes à vents ou avec cordes, des sextuors, septuors et octuors combinant cordes, vents et piano. Comme l'illustre l'opus 71 de Beethoven, ces œuvres exploitent toutes les possibilités mélodiques, harmoniques et sonores héritées de la musique de circonstance au profit de la musique de chambre. Les concerts ou académies publics et privés se développent considérablement à Vienne depuis les années 1780 mais la *Harmoniemusik* occupe une place secondaire.

1.3.7 La liste des concerts pour vents et ensembles à vent (1760-1820)

A la fin de cette partie sur les fonctions et les usages de la *Harmoniemusik*, il me semble bon de présenter une liste des concerts pour vents et ensembles à vents de 1760 à 1820. Elle reprend à la fois les éléments examinés précédemment et cite d'autres circonstances qui n'ont pu être mentionnées. Celle-ci ne prétend pas être exhaustive mais met en valeur les principaux événements musicaux de la capitale autrichienne. Elle se fonde pour l'essentiel sur les journaux d'époque, les témoignages, récits, biographies et sur les plus de 150 programmes, affiches de concerts (avant 1810) qui nous sont aujourd'hui parvenus. Cependant, certains exemples sont incomplets, faute d'indications précises. Le calendrier des concerts pour ensembles à vent ou avec vents expose : 1. la date du concert, 2. le lieu, 3. l'occasion, 4. le genre et l'effectif, 5. le compositeur et les interprètes et 6. la source.

6 octobre 1761
Palais Esterhazy,
Tafelmusik et concert d'après-dîner,
Ensemble à vent de la Cour et clarinette jouée par Oginsky,
Zinzendorf.

A partir de 1771

Kärntnerthortheater et Burgtheater,
Tonkünstler Societät,
Concertos pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, promotion de la musique pour vents,
Carl Ferdinand Pohl.

9 septembre 1772

Vienne, Auberge Bœuf d'or,
Tafelmusik, « chaque midi et soir »,
Ensemble à vent composé de deux cors, clarinettes, hautbois et bassons,
Charles Burney.

21 mars 1773

Kärntnerthortheater,
Tonkünstler Societät,
Concerto pour clarinette joué par Anton Stadler,
Carl Ferdinand Pohl.

31 décembre 1774

Stadt-Theater,
Concert : « En dernière partie fut donnée une Sinfonie entièrement nouvelle de M. Glanz, Maître de Chapelle du régiment de Karolsch. Cette Sinfonie se compose des instruments turques »,
Pressburger Zeitung, 31 décembre 1774, cité dans Whitwell, David, *The Wind Band and Wind Ensemble of the Classic Period (1750-1800)*, Band 4, Winds, Northridge, Californie, 1984, p. 109.

A partir de 1775

Ouverture au public du jardin Augarten,
Nombreux concerts et académies notamment le matin,
12 musiciens le plus souvent amateurs, « Dilettanten-Musiken » sauf pour les vents et la contrebasse,
Allgemeine Musikalische Zeitung, 15 octobre 1800, p. 46-47.

19 décembre 1775

Kärntnerthortheater,
Tonkünstler Societät,
Concerto pour clarinette joué par Anton Stadler,
Carl Ferdinand Pohl.

19 avril 1776

Burgtheater (?),
Académie donnée par l'orchestre de l'opéra (Hofmusiker),
Pièces pour basson joué par Herr Schwarz,
Realzeitung, 30 avril 1776, p. 286.

Eté 1776 à 1784

Preßburg, jardin du palais Batthyány,
Concerts de Freiluftmusik, Harmoniemusik, Parthien de Sperger (?)
Adolph Meier : « Die Pressburger Hofkapelle des Fürstprimas von Ungarn Fürst Josep von Batthyany, in den Jahren 1776-1784 », *HJB* 10, 1978, p. 86.

4 décembre 1776

Preßburg, palais Batthyány,
Trio pour clarinette et 2 cors joué par Theodor Lotz (clarinette), Karl Franz et Rau (cor).
Adolph Meier : « Die Pressburger Hofkapelle des Fürstprimas von Ungarn Fürst Josep von Batthyany, in den Jahren 1776-1784 », *HJB* 10, 1978, p. 86.

Eté (?) 1779

Vienne, Prater,
Feux d'artifices accompagnés par une Harmoniemusik, organisé par Joseph II,
Serenade avec 31 instruments à vent réunissant les plus célèbres musiciens, composée par Karl von Ordoñez,
Wienerisches Diarium, 1779, Nr. 45, p. 201, cité dans Peter A. Brown, *Carlo d'Ordoñez, 1734-1786, A Thematic Catalog*, Band 39, Detroit Studies in Music Bibliography, Detroit, 1978, p. 79.

12 mars 1780

Kärntnerthortheater,
Tonkünstler Societät : « en 4e partie un grand et nouveau concerto, pour 5 instruments à vent, composé par Joseph Starzer, joué par Anton et Johann Stadler (clarinette), Herr Nagel, Herr Zwirzina (cor), Jacob Griesbacher (basson), au service du comte de Palm »,
Carl Ferdinand Pohl.

Eté 1780

Vienne, places principales de la ville « Limonadehütte »
Musique de plein air, le soir,
Ensembles à vent,
Kaspar Riesbeck, Briefe über Deutschland, 2 vol., Alberti, Vienne, 1790, p. 119, cité dans Herbert Seifert : « Zu den Funktionen von Unterhaltungsmusik im 18. Jahrundert », *Gesellschaftsgebundene Instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, rapport du congrès, 13 au 15 Octobre 1988, sous la dir. de Hubert Unverricht, Eichstätt, Band 7, Hans Schneider, Tutzing, 1992, p. 56.

Année 1781

Vienne,
Musique militaire chaque soir pour la Cour,
Composée de deux Schallmeyen, deux clarinettes, deux cors, une trompette, deux bassons, un grand trombone et un habituel trombone, pièces aux choix,
Nicolai, Friedrich, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*, Berlin, 1783, p. 558, cité par Whitwell, David, *The Wind Band and Wind Ensemble of the Classic Period (1750-1800)*, Band 4, Winds, Northridge, Californie, 1984, p. 110.

8 août 1781

Preßburg,
Promenade d'une heure en bateau sur le Danube organisée par le cardinal Batthyány,
Ensemble à vent avec trompettes et trombones,
Türkische Musik,
Brünner Zeitung, 8 août 1781, cité dans Herbert Seifert: « Zu den Funktionen von Unterhaltungsmusik im 18. Jahrundert », *Gesellschaftsgebundene Instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, rapport du congrès, 13 au 15 Octobre 1988, sous la dir. de Hubert Unverricht, Eichstätt, Band 7, Hans Schneider, Tutzing, 1992, p. 59.

15 octobre 1781

Famille Hickl,
Célébration de Maria Theresia,
KV. 375 (à 6) de Mozart « eine Nachtmusik »,
Lettre de Mozart, 3 novembre 1781.

17 mars 1782

Kärntnerthortheater,
Tonküntler Societät,
Duo Triebensee (hautbois) – Wenzel Kauzner (basson),
Carl Ferdinand Pohl.

17 mai 1782

Laxenburg,
Tafelmusik (?), Joseph II et Herzog von Würtenberg,
k. k. Harmonie Musik : « le nécessaire des serviteurs de chambre et gardiens dont la Bande Musique à vent envoyée dans leur uniforme rouge »,
Haus-, Hof- und Staatarchiv Wien: Hoftheater Rechnungsbücher, Bd. 22, p. 397, Nr. 397, cité dans Schmuhl, Boje, *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, p. 199.

Été 1782

Vienne, Augarten,
Concerts de Dilettante tous les dimanches matin,
Organisé par Philipp Jakob Martin, ensemble à vent,
Lettre de Mozart, 8 mai 1782, Wiener Zeitung, 1 juin 1782, Allgemeine Musikalische Zeitung, 15 octobre 1800.

7 juillet 1782

Vienne, Augarten,
12 concerts organisés par Philipp Jakob Martin,
4 Grandes Sérénades pour ensemble à vent,
Wiener Zeitung, juillet 1782, lettre de Mozart, 8 mai 1782.

18 août 1782

Vienne, Mehlgrube,
Académie organisée par Philipp Jakob Martin,
Arrangement de *Entführung aus dem Serail* de Mozart pour Harmoniemusik,
Wiener Zeitung, 7 août 1782, lettres de Mozart, 23 janvier et 28 août 1782.

6 et 8 mars 1783

Burgtheater,
Tonkünstler Societät,
Oratorio *Die Israeliten in der Wüste*, entre-acte : k. k. Harmonie Musik, Parthie de Johann Wendt,
Carl Ferdinand Pohl.

Été 1783

Vienne, Redoutensaal,
Concert un matin,
« quelques mouvements de Mozart », k. k. Harmonie Musik,
Allgemeine Musikalische Zeitung, 13 octobre 1813, p. 667-68, Reichardt.

8 août 1783

Vienne, Augarten,
Organisée par M. Zichy,
Tafelmusik en matinée, k. k. Harmonie Musik,
Zinzendorf, cité dans Link, Dorothea, *The National Court Theatre in Mozart's Vienna. Sources and Documents 1783-1792*, Clarendon Press, Oxford, 1998, p. 209.

23 mars 1784

Burgtheater,
Académie organisée par Anton Stadler, KV 361 (?) de Mozart,
Das Wienerblättchen, 23 mars 1784, p. 111, Wiener Zeitung, 24 mars 1784, p. 617, Schink Fragmente, p. 286.

1er avril 1784

Burgtheater,
Académie organisée par Mozart,
Quintette pour piano-forte et vents KV. 452, joué par Mozart,
Das Wienerblättchen, 1er avril 1784, p. 56, Wiener Zeitung, 7 avril 1784, p. 738.

Mai 1784

Esterházy,
Service et parade militaire,
Bande de Hautboistes,
Marche pour Harmoniemusik (Hob. VIII : 6) de Haydn (?) : « Le service & la parade militaire, accompagnée d'une bande de Hautboistes, s'y fait avec toute la régularité & la précision imaginable. La Garde monte a onze heures, fait quelques mouvements, défile en très bon ordre devant les fenêtres du Prince & va occuper les postes. La Marche musicale est exactement cadencée, fort harmonieuse & de la composition de Hayden : c'est tout dire. »
Alphons Heinrich Traunpaur : « Excursions à Esterhaz en Hongrie en Mai 1784 », cité dans Joseph Haydn, Gesamtausgabe, sous la dir. de Günter Thomas, *Tänze und Märsche*, Reihe V, G. Henle, p. XVII.

13 juin au 2 juillet 1784

Palais Laxenburg et Schönbrunn,
Concerts de plein air,
k. k. Harmonie Musik, sérénades et arrangements d'opéras,
Theater Rechnungen, 1784.

11 septembre 1784

Chez M. Joseph Polizer,
« 6 beaux Duos concertants pour deux cors, deux écrits par M Karl v. Dittersdorf, deux par M. Pichl, un par M. Anton Rosetti […] 6 Concertos pour un cor, un écrit par M. Joseph Hayden, deux par M. Hofmeister, deux par M. Anton Rosetti, un par M. Panto [Punto] »,
Das Wienerblättschen, 11. September 1784, cité dans Schmuhl, Boje, *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, p. 197.

22 décembre 1784

Burgtheater,
Tonkünstler Societät,
Double concerto pour flûte-oboe de Salieri joué par Triebensee et Probus,
Carl Ferdinand Pohl.

28 décembre 1784

Vienne,
Tafelmusik,
Harmoniemusik, pièces de Mozart :

« Au cours du souper, on me fit la surprise d'un concert donné par seize instruments à vent qui jouèrent mes propres compositions. »,
Lettre de Mozart, 28 décembre 1784.

12 mars 1785

Burgtheater,
Académie organisée par les musiciens de la Cour,
Theodor Lotz joue contra-basson (?),
Wiener Zeitung, 7 septembre 1785, p. 2109, Krauss Verzeichnis, 1786.

20 octobre 1785

Vienne,
Concert franc-maçon de charité, organisé par les loges « Zu den drei Adlern » et « Zum Palmbaum », à 18.30 :
« avec le soutien de deux frères étrangers – tous les deux virtuoses du cor de basset », Pièces pour cor de basset (K.471 *die Mauerfreude*) composé par Mozart, jouées par Johann und Anton Stadler,
Haus-, Hof- und Staatarchiv Wien: Hoftheater Rechnungsbücher Nr. 70, fol. 175r., cité dans Schmuhl, Boje, *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, p. 207.

7 décembre 1785

Vienne,
Concert franc-maçon, organisé par la loge « Zu den drei Adlern », « une célébration en mémoire de Georg August zu Mecklenburg-Strelitz »,
Die Maurerische Trauermusik (K. 477) composé par Mozart, joué par (?) Anton David et Vincent Springer (cor de basset) et Theodor Lotz (contrebasson),
Cité dans Schmuhl, Boje, *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, p. 210.

9 décembre 1785

Vienne,
Concert franc-maçon en sept parties, organisé par la loge « Zur gekrönten Hoffnung »,
5e Parthien composées par Stadler pour six instruments à vent où Locz joue du contrebasson (den großen 8ve Fagott),
Haus-, Hof- und Staatarchiv Wien : Hoftheater Rechnungsbücher Nr. 70, fol. 97r, cité dans Schmuhl, Boje, *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, p. 209.

7 février 1786

Fête à Schönbrunn donnée par Joseph II,
Concert à 16h00, Tafelmusik pendant le dîner puis arrangement de *La Grotta di Trofonio* de Salieri,
k. k. Harmonie Musik,
Protocollum Aulioum in Ceremonialibus, Wiener Zeitung, 8 février 1786, Zinzendorf.

15 mai au 14 juin 1786

Laxenburg, Séjour de Joseph II,
Tafel- und Unterhaltungsmusik, k. k. Harmonie Musik,
Haus-Hof- und Staatarchiv Wien : Hoftheater Rechnungsbücher Nr. 23, cité dans Schmuhl, Boje, *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, p. 199.

29 janvier 1787

Palais de Schwarzenberg,
Concert après-dîner,
Ensemble à vent de la Cour, Arrangement *La Contadina di Spirito*, Zinzendorf.

2 mars 1787

Kärntnerthortheater,
Académie,
k. k. Harmonie Musik, arrangement *Una Cosa Rara* (Martin y Soler) de Went/Martin joué par les musiciens de l'empereur,
Wien, Osterreichische Nationalbibliothek, Theater Sammlung, 1776-1810.

29 mars 1787

Palais de Schwarzenberg,
Concert d'après-dîner,
Ensemble à vent de la Cour, *Una Cosa Rara* de Martin y Soler,
Zinzendorf.

1er avril 1787

Burgtheater,
Tonkünstler Societät : « sur le souhait général, la Harmonie de sa Majesté l'Empereur jouera des pièces choisies de l'opéra si apprécié : *Una Cosa Rara* »,
Carl Ferdinand Pohl.

15 avril et 5 mai 1787

Palais Schwarzenberg,
Concert après-dîner (?),
Ensemble à vent de la Cour, *Una Cosa rara* de Martin y Soler,
Zinzendorf.

11 février 1788

Palais Schwarzenberg,
Concert après-dîner (?),
Ensemble à vent de la Cour, *L'arbore di Diana* de Martin y Soler,
Zinzendorf.

22 février 1788

Burgtheater,
Académie organisée par les musiciens de la Cour,
k. k. Harmonie Musik, arrangement *L'Arbore di Diana* (Martin y Soler) de Went,
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Theater Sammlung, 1776-1810.

1er avril 1789

Burgtheater,
Académie en soirée organisée par les musiciens de la Cour,
k. k. Harmonie Musik,
Zinzendorf, cité dans Link, Dorothea, *The National Court Theatre in Mozart's Vienna. Sources and Documents 1783-1792*, Clarendon Press, Oxford, 1998, p. 140.

16 et 17 avril 1791

Burgtheater,
Tonkünstler Societät,
« Nouvelle Harmonie pour 21 instruments à vent de Druschetzky, composée pour le couronnement de l'empereur à Pressburg, jouée par les musiciens de la chapelle des princes Esterhàzy et Grassalkovich »,
Carl Ferdinand Pohl.

1er mai 1791

Vienne, Augarten, Lusthausgasse,
Académie organisée par Philipp Jakob Martin,
k. k. Harmonie Musik, arrangements d'opéras,
Wiener Zeitung, 14 mai 1791.

23 novembre 1791

Mergentheim, Bavière, Cour de Franz Maximilian,
Tafelmusik puis concert,
2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons jouent l'ouverture de Don Juan,
Bossler, Musikalische Korrespondanz, cité dans Roger Hellyer, *Harmoniemusik: music for small wind band in the late 18th and early 19th century*, université d'Oxford, 1973, p. 345.

1792 A 1814 (ex. 25 mai 1807)

Palais Liechtenstein,
Concert tous les dimanches - mardis - jeudis à 18h00,
Ensemble à vent de la Cour, marches, danses, arrangements d'opéras et partitas de Joseph Triebensee (Kapellmeister),
Liechtenstein Hausarchiv.

30 avril, 25 décembre 1793

Palais Schwarzenberg,
Concert après-dîner (?),
Ensemble à vent de la Cour, opéras *Litiganti* de Sarti et *Il Matrimonio secreto* de Cimarosa, Zinzendorf.

23 décembre 1793

Burgtheater,
Tonkünstler Societät,
Trio pour 2 hautbois et cor anglais composé par Johann Went, joué par Johann, Franz et Philipp Teimer,
Carl Ferdinand Pohl.

Année 1794

Vienne, Redoutensaal,
Concert ou Bal (?),
12 Danses allemandes données dans la Kaiserl. Königl. kleinen Redoutensaal, pour deux violons, deux hautbois, deux flûtes, piccolo, deux bassons, deux clarinettes, deux trompettes, trombones et basse,
Wien Nationalbibliothek: Sm. 11178, cité dans Schmuhl, Boje, *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, p. 158.

16 février, 2 mars 1794

Palais Schwarzenberg,
Concert après-dîner (?),
Ensemble à vent de la Cour, opéra *Litiganti* de Sarti et *Il Matrimonio secreto* de Cimarosa, Zinzendorf.

Eté 1794

Lieux publics à Vienne,
Jours de fêtes et patronymes,
Sérénades et arrangements d'opéras pour ensembles à vent,
Wiener Theater Almanach, 1794.

Janvier 1796

Vienne,
Repas du nouvel an donné par l'empereur,
Tafelmusik : « Une *Tafelmusik* se fait entendre pendant que les plus importants seigneurs festoient et cette musique était un peu différente des *Tafelmusik* jouées dans les auberges »
k. k. Harmonie Musik (?),
Herbert Seifert: « Zu den Funktionen von Unterhaltungsmusik im 18. Jahrundert », *Gesellschaftsgebundene Instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, rapport du congrès, 13 au 15 Octobre 1988, sous la dir. de Hubert Unverricht, Eichstätt, Band 7, Hans Schneider, Tutzing, 1992, p. 51.

Année 1796

Vienne,
« La musique militaire est soit la *Feldmusik* traditionnelle soit la musique turque. La *Feldmusik*, ou la si connue Harmonie, qui s'appelle aussi Banda, se compose de deux cors, deux bassons et deux hautbois : ces instruments proviennent également de la musique turque, à laquelle appartiennent encore deux clarinettes, une trompette, un triangle, une flûte d'octave et un très gros tambour, un tambour commun et quelques cymbales. Pendant la relève de la garde du château et de la garde principale, on entend de la *Feldmusik*. La musique turque est donnée le soir durant les mois d'été, par beau temps devant les casernes parfois aussi devant la garde principale. L'ensemble du corps des officiers possède une musique turque pour leurs besoins personnels. »,
Schönfeld, Johann Ferdinand, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile Nachdruck der Ausgabe 1796, Wien, Otto Biba (sous la dir. de), Emil Katzbichler, München-Salzburg, 1976, p. 98.

Année 1796

Redoutensaal,
Concert ou Bal (?),
12 Danses allemandes et 12 Trios données dans la Kaiserl. Königl. kleinen Redoutensaal, pour deux violons, deux hautbois, deux flûtes, piccolo, deux bassons, deux clarinettes, deux trompettes, trombones et basse,
Wien Nationalbibliothek: Sm. 11178, cité dans Schmuhl, Boje, *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, p. 158.

26 et 27 mars 1796

Vienne, palais de Schwarzenberg, Neuer Markt,
Concert privé,
Banda des Grenadiers du prince Esterházy,
Introduzione 5e partie des *Sept Dernières Paroles du Christ* (Haydn),
Roger Hellyer : « The Wind Ensemble of the Esterházy Princes, 1761-1813 », *Hyb 15*, 1984-1985, p. 25.

Eté 1796

Vienne, Augarten,
« le traiteur de la Cour M. Jahn maintient le plus souvent une Harmonie. Celle-ci joue au Augarten pendant les banquets de la période estivale la seule bande d'Artillerie se compose de musiciens habiles ; le directeur M. Gromann joue admirablement du hautbois. Cette compagnie joue chaque soir durant l'été à la *Limonadehütte* du bastion et peut aussi être employée pour des académies privées. »
Johann Ferdinand von Schönfeld, Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag, Wien, 1796 (Faksimile), Otto Biba (Hrsg.), München, 1976, p. 78.

1er septembre au 15 octobre 1796

Eisenstadt, palais d'Esterházy,
Festival,
Banda des Grenadiers du prince Esterházy,
Arrangements d'opéras, *Arie des Schuzgeistes* et *Missa Sancti Bernardi de Offida* (Haydn),
Roger Hellyer: « The Wind Ensemble of the Esterhàzy Princes, 1761-1813 », *Hyb 15*, 1984-1985, p. 25.

26 décembre 1796

Vienne, cathédrale,
Office religieux,
Banda des Grenadiers du prince Esterházy,
Missa in tempore belli de Haydn,
Roger Hellyer : « The Wind Ensemble of the Esterhàzy Princes, 1761-1813 », *Hyb 15*, 1984-1985, p. 27.

6 avril 1797

Vienne, Restaurant de Ignaz Jahn,
Académie organisée par Igname Schuppanzigh,
Quintette op. 16 pour piano-forte et vents de Beethoven, joué par Beethoven,
Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Konzert Zettel.

10 septembre 1797

Palais Esterhàzy, Eisenstadt,
Marienfeste, Tafelmusik et türkische Musik
Ensemble à vent de la Cour (?),
Rosenbaum, cité dans Hyb, Die Tagebücher von Joseph Carl Rosenbaum, Band V, p. 25.

27 septembre 1797

Palais Esterhàzy, Eisenstadt,
Tafelmusik,
« sur le balcon de la salle des trompettes et trombone »
Rosenbaum, cité dans Hyb, Die Tagebücher von Joseph Carl Rosenbaum, Band V, p. 25.

23 décembre 1797

Burgtheater,
Tonkünstler Societät,
Trio de Beethoven (WoO 28) Variations sur l'air « La ci darem la mano » de *Don Giovanni* (Mozart), 2 hautbois et cor anglais, joué par M. Czerwenka, M. Reuter et M. Tiemer,
Carl Ferdinand Pohl.

1er et 2 avril 1798

Burgtheater,
Tonkünstler Societät,
2e soiréee : un quintette de Beethoven de sa composition pour piano-forte, accompagné par Triebensee (hautbois), Beer (clarinette), Matouschek (basson), Nickl (cor),
Carl Ferdinand Pohl.

28 avril 1798

Burgtheater,
Concert,
Ensemble à vent, arrangement de *Juliet et Romeo* de Zingarelli (?),
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Theater Sammlung, 1776-1810.

7 septembre 1799

Palais Esterhàzy, Eisenstadt,
Türkische Musik au soir à 18h00 sur la place,
Ensemble à vent de la Cour
Rosenbaum, cité dans Hyb, Die Tagebücher von Joseph Carl Rosenbaum, Band V, p. 68.

Année 1800

Vienne, Augarten,
Concerts matinaux tous les dimanches,
« une musique agréable est donnée en concert comprenant 20 musiciens environ, tous des instruments à vent ; on la nomme « Harmonie ». On y joue des symphonies, des parties d'opéras et des pièces classiques des grands maîtres : Gluck, Händel, Mozart. »
Franz Gräfer, *Kleine Wiener Memorien und Wiener Dosenstücke*, Anton Schlossar (sous la dir. de), Band 1, Denkwürdigkeiten aus Alt-Österreich 13, Munich, 1918, p. 240-43.

Année 1800

Vienne, Augarten,
Concerts matinaux, académies publiques,
Ensemble constitué par le vice-président Kees,
12 musiciens amateurs (Dilettanten-Musiken) hormis les instruments à vent et la contrebasse,
Allgemeine Musikalische Zeitung, 15 octobre 1800, p. 46-47.

28 mars 1800

Burgtheater,

Académie organisée par Anton Weidinger,
Sextuor pour vents composé par Kauer, joué par Joseph Weidinger (trompette), Franz Weindinger (4 timpani), Herr Haberl (clar.), Herr Mesch (clar.), Herr Sedlatscheck (basson) et Anton Weidinger (trompette),
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Theater Sammlung. Hoftheater Zettel, 1776-1810, Wiener Zeitung, 22 mars 1800, p. 916.

2 avril 1800

Burgtheater,
Commémoration de Maria Theresia,
Septuor de Beethoven opus 20, joué par Herr Schnuppanzigh, Schreiber, Schindlöcker, Bähr, Nickel, Matuschek et Dietzel,
Allgemeine Musikalische Zeitung, 15 octobre 1800, p. 49, Wiener Zeitung, 26 mars 1800, p. 965.

4 avril 1800

Vienne, Restaurant de Ignaz Jahn,
Concert organisé par Grohmann and Formaizko,
3e partie : quintette pour piano-forte, hautbois, clarinette, basson et cor de Mozart KV. 452, joué par Mlle Krommer, 6e partie : 13 instruments à vent, arrangement d'arias de l'opéra *Camilla*,
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Theater Sammlung, 1776-1810, Wiener Zeitung, 26 mars 1800, p. 965.

1er mai 1800

Vienne, Augarten,
Concert à 6h00,
« beaucoup de monde et une Harmonie sur la place ovale »,
Rosenbaum.

11 mai 1800

Eisenstadt,
festivités lors de l'Ascension
flûte, 2 cors, basson et contrebasse,
musique religieuse lors de l'office
Roger Hellyer : « The Wind Ensemble of the Esterhàzy Princes, 1761-1813 », *Hyb 15*, 1984-1985, p. 31

28 août 1800

Palais Esterhàzy, Eisenstadt,
Anniversaire de Salieri,
Sérénade, quintette de Mozart et duo de Salieri,
Rosenbaum, cité dans Hyb, Die Tagebücher von Joseph Carl Rosenbaum, Band V, p. 85.

30 mars 1801

Vienne,
Concert,
Trio de Franz Lessel pour Piano forte, cor et clarinette,
Rosenbaum, cité dans Hyb, Die Tagebücher von Joseph Carl Rosenbaum, Band V, p. 95.

8 avril 1802

Chez le baron von Braun,
Concert à 19h00,
Pièces pour ensemble à vent de Wranitzky,
Zinzendorf.

6 au 12 juin 1802

Pressbourg,
Célébrations de Marie Thérèse et Franz II sous la direction de Haydn,
Harmonie du prince Esterházy,
Musique populaire et arrangements des meilleurs opéras,
Roger Hellyer : « The Wind Ensemble of the Esterhàzy Princes, 1761-1813 », *Hyb 15*, 1984-1985, p. 38

Septembre 1802

Eisenstadt, palais d'Esterházy,
Festival,
Harmonie du prince Esterházy,
Tafelmusik,
Journal du prince Ludwig Starhemberg cité dans H.C. Robbins Landon, *Haydn* : *The Late Years 1801-1809*, Londres, 1977, p. 231.

27 août 1803

Eisenstadt, début de soirée,
Parade de la compagnie des Grenadiers sur la place centrale,
Ensemble à vent (türkische Musik ?),
Salle du Château,
Concert en soirée,
En dernière partie une türkische Musik,
Ensemble à vent de la Cour,
Rosenbaum, cité dans Hyb, Die Tagebücher von Joseph Carl Rosenbaum, Band V, p. 113-14.

31 août 1803

Eisenstadt, Palais Esterhazy, après le souper
Duos pour cors,
Les deux princes Esterhazy,
Rosenbaum, cité dans Hyb, Die Tagebücher von Joseph Carl Rosenbaum, Band V, p. 114.

5 février 1804

Prague, Carrousel,
Festivités organisées par la noblesse de Bohème lors des bals traditionnels du vendredi,
Türkische Musik : orchestre à vent de 31 musiciens dont 12 trompettes et deux groupes de timbales,
Musique de Vincenc Massek,
Boje Schmuhl, *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, XXXII. Wissenschaftliche Arbeitstatung Michaelstein, Konferenzberichte, 20. bis 23 Mai 2004, Wißner, Augsburg, 2006, p. 360.

6 avril 1805

Chez M. Winter,
Beethoven sextuor op. 71 avec M. Bähr, Schuppanzigh, Mayseder, Schreiber et Kraft d.A., Allgemeine Musikalische Zeitung, 15 mai 1805, p. 534-35.

4 octobre 1805

Vienne,
célébration du patronyme de Franz I,
Deux Harmoniemusik, cinq compositions indépendantes de Ignaz von Seyfried,
David Whitwell, n° 5, p. 209.

25 mars 1806

Theater an der Wien,
Académie organisée par Herr Teimer,
Pièces à 10 voix pour ensemble à vent, jouées par Teimer au hautbois,
Allgemeine Musikalische Zeitung, 16 avril 1806, p. 459-60, Wiener Journal für Theater, Musik und Mode, 15 avril 1806, p. 246-47.

2 au 5 juin 1806

Vienne, Redoutensaal,
Concert de charité,
k. k. Harmonie Musik (?),
« 4 Notturni chantés qui, bien que normalement accompagnés par le clavier, le seront avec une Harmonie Musik en raison de la grandeur de la salle. »
Wien Österreichische Nationalbibliothek, Hoftheater Zettel, 1805-1810, 2.-5. Juni 1806, Wiener Zeitung, 31. Mai 1806, p. 2651, Allgemeine Musikalische Zeitung, 9. Juli 1806, p. 655.

15 août 1807

Chez Mme de Buquoy,
Septuor de Beethoven op. 20, joué par Herr Schuppanzigh,
Zinzerdorf.

24 novembre 1807

Vienne, le matin, inauguration de la statue de Joseph II,
Musique militaire (?),
Trombones et trompettes de la Cour,
Rosenbaum, cité dans Hyb, Die Tagebücher von Joseph Carl Rosenbaum, Band V, p. 140.

25 août 1808

Vienne, Augarten,
Festivités organisées par Ignaz Jahn, concert de 20h à minuit,
Harmoniemusik,
Mathias Ernst Peth, *Tagebuch*, cité dans Klein Rudolf, article p. 246.

25 mars 1809

Theater in der Leopoldstadt,

Concert organisé par Theater Chorus,
Quintette de Gebel pour forte-piano, flûte, clarinette, cor et basson, joué par Mme Rosina Schuster,
Allgemeine Musikalische Zeitung, 12 juillet 1809, p. 651-2, Johann Friedrich Reichardt, n°2, p. 86-7.

25 novembre et 1er décembre 1810

Vienne,
Académie organisée par Anton Herberle et Vincent Schuster,
Ouverture pour ensemble à vent,
Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Konzert Zettel.

1er octobre 1811

Résidence Raudnitz et Eisenberg du prince Lobkowitz,
Festival et parties de chasse organisées près de l'auberge « Goldenen Schiff »,
Jagdharmonie et deux Feldmusiken de la cour princière,
Partie de chasse,
Article de Vera Schwarz : « Fürst Joseph Maximilian Lobkowitz und die Musikpflege auf Raudnitz und Eisenberg », *HJB* 10, 1978, p. 129.

25 mars 1813

Theater an der Wien,
Académie musicale de charité,
Début de la deuxième partie, septuor pour hautbois (Triebensee), cor anglais (Teimer), clarinette (Fridlovsky), cor de basset (Rittinger), cor (Herbst), basson (Czeta) et contrebasson (Ehrlich), composé par Johann Triebensee,
Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung, 3 avril 1813, Nr. 14, cité dans Schmuhl, Boje, *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, p. 159.

13 avril 1813

Theater an der Wien,
Académie musicale de charité,
Troisième partie, quintette de M. Triebensee, pour fortepiano (Bersaffer), cor anglais (Teimer), clarinette (Fridlovsky), cor de basset (Rüttinger) et basson (Czeta),
cité dans Ignaz Franz von Schönholz (sous la dir. de), Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 14, Wien, 1986, p. 133.

22 et 23 décembre 1815

Burgtheater,
Tonkünstler Societät,
Entre-acte de la 1ère soirée : Romance et Rondo, joué par Joseph Purebl à la clarinette,
Carl Ferdinand Pohl.

16 avril 1827

Vienne, klein Musikvereinsaal,
Concert par souscriptions organisé par le quatuor Schuppanzigh à 16h30,
Octuor cordes et vents D 803 de Schubert,
Wiener Allgemeine Theaterzeitung, 26 avril 1827.

Eté 1827

Jardins de Vienne,
Concert après théâtre,
Ensembles à vent ou harmonie,
Edward Holmes.

22 juillet 1829

Vienne, Volksgarten,
Concert public,
2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons et contre-basson, valses, arrangement Cavatine en As de Mozart et 2 pièces d'Auber,
Vincent et Marry Novello, p. 124.

24 juillet 1829

Vienne, Stadtpark,
Concert public,
Valses, « un petit orchestre de 10 à 12 clarinettes et d'autres instruments à vent »,
Vincent et Marry Novello, p. 137.

Deuxième partie

2 Diffusion, Evolution et Enjeux du répertoire pour *Harmoniemusik*

2.1 Les *Harmoniemusik* à Vienne

2.1.1 Création de l'harmonie impériale ou *k. k. Harmonie*

Les combinaisons d'instruments à vent n'ont pas la même cohésion et le même équilibre que le quatuor à cordes. Au XVIIIe siècle, plusieurs configurations sont essayées mais aucune ne satisfait les compositeurs dans les domaines de la conduite des voix et de l'équilibre des timbres. Seule la musique d'harmonie répond aux exigences du public et des musiciens. La formation en sextuor avec deux hautbois, deux bassons et deux cors a l'avantage de revenir moins cher qu'un orchestre et d'avoir une plus grande mobilité. Le sextuor s'enrichit rapidement de deux clarinettes et forme ainsi un octuor à vent. Cette formation est particulièrement adaptée aux jeux musicaux et aux divertissements de plein air mais convient tout aussi bien aux palais de la noblesse. La musique de circonstance jouée par un octuor à vent est répandue et très appréciée à Milan et à Salzbourg depuis les années 1760. Il est d'usage de jouer une pièce exécutée par un ensemble à vent pour accompagner une circonstance telle une cérémonie, un anniversaire ou une noce. Musicalement, ces compositions sont généralement légères mais leurs combinaisons instrumentales en font des œuvres exceptionnelles. Par exemple, Mozart, au service de l'archevêque Colloredo à Salzbourg, répond à de nombreuses commandes de *divertimenti* et de sérénades. Elles occupent d'ailleurs une part importante de sa production ce qui témoigne de l'enthousiasme du public pour ce type de formation et son répertoire. Mozart acquiert ainsi une parfaite maîtrise de l'écriture pour l'harmonie ; elle lui sera profitable lors de son installation à Vienne.

En 1781-82, la musique pour harmonie occupe une place étonnamment limitée dans la capitale autrichienne. C'est une musique avant tout militaire ou destinée à l'animation des auberges. Seul un aristocrate, le prince Schwarzenberg, manifeste de l'intérêt pour le répertoire des ensembles à vent. Cependant, au printemps 1782, l'empereur Joseph II constitue sa propre harmonie impériale ou la *k. k. Harmonie Musik*. La fondation de cette formation s'inscrit dans un contexte où la musique allemande est une priorité artistique. L'empereur souhaite un renouveau dans l'opéra pour réduire les effets de l'hégémonie de la musique

italienne puisque Vienne est alors tributaire de l'opéra italien, le *Kärntnertortheater*. A partir de 1776, il crée un opéra national allemand, le *Burgtheater*, avec son orchestre et son répertoire. Pour assurer la réussite de ses réformes musicales, il invite dans la capitale les meilleurs compositeurs et interprètes. Dans les années 1781-82, Vienne possède une vie musicale très riche et diversifiée car elle accueille en son sein des artistes de talent. La création des harmonies est aussi le résultat de deux pratiques musicales : la passion pour l'opéra et le développement de la musique instrumentale. De nouveaux genres comme la sonate ou la symphonie se développent et deviennent un modèle pour les compositeurs. De plus, de nombreux orchestres voient le jour permettant des concerts réguliers et de qualité. La pratique de transcrire des opéras est de même très répandue. La noblesse apprécie ces pièces plus courtes données en concert dans leur palais ou leur jardin. Les ensembles à vent combinent en conséquence ces deux fonctions : des sextuors et octuors jouent des arrangements d'opéras. La présence d'harmonies militaires et *Feldmusik* constitue un autre facteur à prendre en compte dans la naissance des harmonies. Les membres de la noblesse comme Esterhazy, Liechtenstein, Lobkowitz soutiennent ces effectifs instrumentaux avant même la naissance de la *Harmoniemusik* qui se destinera aux divertissements de la Cour. La *Feldmusik* réunit ce qui va constituer la cellule de la *Harmoniemusik* : 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons.

Le *Burgtheater*, en tant que théâtre, est inauguré au début de 1778. Il est donné à cette occasion un *Singspiel*, *Bergknappen*, du compositeur Umlauf. L'orchestre de ce théâtre compte environ 35 musiciens initialement engagés pour exécuter des *Singspiele*. Le théâtre national maintiendra un effectif quasi constant de 1778 jusqu'à la fin de la saison 1784-85. L'orchestre ne compte pas à ses débuts de flûtes, de clarinettes, de trompettes et de timbales. Les frères clarinettistes Johann et Anton Stadler sont officiellement enregistrés comme musiciens du *Burgtheater* à partir de la saison 1779-1780. Quant aux flûtes, elles sont admises durant la saison 1780-81. Les autres instruments, pour des raisons économiques, ne sont pas des membres permanents de l'orchestre. La plupart des musiciens sont issus de Bohème ou de Moravie car ces parties de l'empire sont réputées pour leur formation et leurs écoles instrumentales. Ces interprètes jouissent également d'une excellente réputation à Vienne. Lorsque Mozart s'installe dans la capitale autrichienne, l'orchestre du *Burgtheater* est une institution forte et parrainée par l'empereur. Le théâtre national compte en son sein des musiciens très appréciés dans la capitale autrichienne pour leurs capacités techniques et musicales. Malheureusement peu de témoignages font état de la qualité de ces concerts. A

défaut, des documents d'archives sur le paiement du personnel donnent le nom et l'effectif de l'orchestre[115]. Ces mêmes musiciens interprètent à la fois *Die Entführung aus dem Serail* de Mozart durant la saison 1782-1783 et vraisemblablement le KV. 361 (370a).

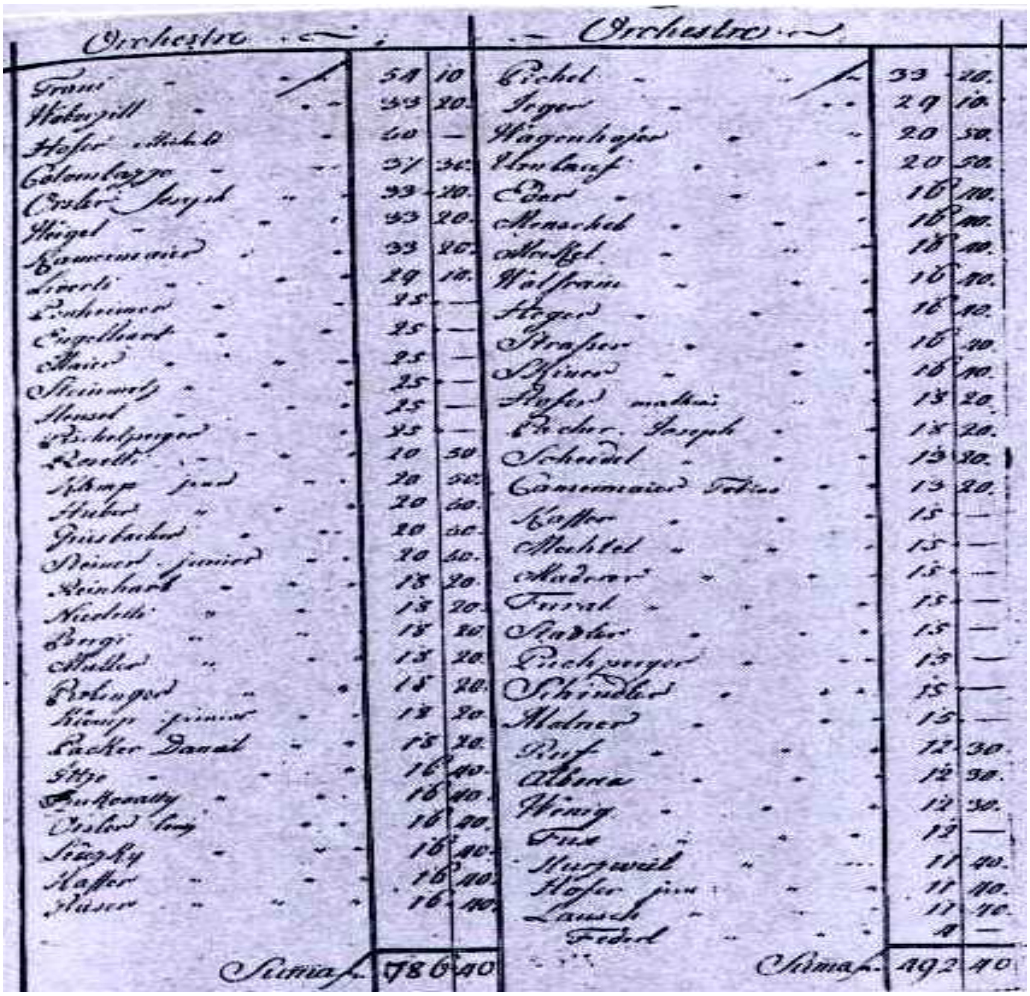


Figure 25
Liste de paiement des orchestres du *Burgtheater* et du *Kärntnertotheater*
Avril 1784 (Budapest, MOL, Keglevich Family Archive, P 421, v. 17, E 166)

A cette époque, au printemps 1782, Joseph II suit le modèle du prince Schwarzenberg. Il tire des pupitres à vent de l'orchestre du *Burgtheater* une harmonie officielle composée de deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons et deux cors. Cet octuor à vent s'appelle la *kaiserlische königlische Harmonie Musik*. Dans un billet manuscrit adressé au comte Franz Xaver Wolf Rosenberg, l'empereur écrit le 24 avril 1782 :

> « Je me suis maintenant décidé à engager 8 personnes pour ma musique instrumentale tout comme pour l'orchestre du théâtre national et de consentir par an au premier 400 fl. et au dernier 350 fl. Je vous fais part de mon projet afin que vous fassiez le nécessaire et donniez les instructions à la Caisse du théâtre de Pâques pour verser ce salaire. » [116]

[115] Dexter Edge : "Mozart's Viennese orchestras", *Early Music*, fév. 1992, vol. XX 1, éd. Nicholas Kenyon, Londres, 1992, p. 64-88.
[116] Boje Schmuhl, *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, XXXII. Wissenschaftliche Arbeitstatung Michaelstein, Konferenzberichte, 20. bis 23 Mai 2004, Wißner, Augsburg, 2006, p. 198.

L'octuor apparaît ensuite dans les livres de compte du théâtre national (*Hoftheater-Rechnungsbüchern*). Les musiciens d'avril 1782 à mars 1783 sont les suivants :

Georg Triebensee	1. hautbois	400 fl.
Johann Went	2. hautbois	400 fl.
Anton Stadler	1. clarinette	400 fl.
Johann Stadler	2. clarinette	400 fl.
Kautzner	1. basson	400 fl.
Trobney	2. basson	400 fl.
Rupp	1. cor	400 fl.
Eisen	2. cor	400 fl.

Chaque membre de cet ensemble à vent perçoit par an 750 Gulden pour leur service comme musique de chambre (400 fl.) et du théâtre (350 fl.). Les comptes démontrent que Went, Triebensee et Krauzner étaient déjà des membres de l'orchestre. Tobney apparaît aussi depuis la saison d'octobre 1779 à mars 1780 au côté des frères Stadler engagés pour l'opéra *Zémire und Azor* de Grétry et *Ariane auf Naxos* de Benda. Il faut cependant attendre l'année 1782 pour les frères Stadler soient engagés de façon permanente dans l'orchestre. La note suivante apparaît dans un billet adressé au comte Rosenberg du 8 février 1782 :

> « Les deux frères Stadler jouant de la clarinette sont à engager dans l'orchestre car ils y sont de plus en plus nécessaires. Sinon, ils risqueraient certainement de rentrer au service d'un autre ou de voyager. » [117]

Les Stadler reçoivent des services extra au théâtre et participent aux concerts de la *Tonkünstler Societät* en y exécutant par exemple des concertos. L'annonce du *Wiener Blättchen* du 23 mars 1784 confirme par la suite que les frères Stadler sont au service de l'empereur.[118] Cette formation évolue et renouvelle son personnel :

Hautbois 1			Hautbois 2		
	Georg Triebensee	(1782-1807)		Johann Went	(1782-1801)
	Sebastian Grehmann	(1807-1813)		Joseph Czerwenka	(1801-1835)
	Joseph Khayll	(1813-1828)		Joseph Sellner	
	Ernst Krähner	(1828-1837)			
Clarinette 1			Clarinette 2		
	Johann Stadler	(1782-1804)		Anton Stadler	(1782-1799)
	Joseph Purebel	(1804-1838?)		Thomas Klein	(1799-1832)
	Thomas Klein			Joseph Friedlowasky	
Cor 1			Cor 2		
	Martin Rupp	(1782-1806)		Jacob Eisen	(1782-1796)
	Willibald Lotter			Johann Hörmann	(1796-1814)
				Friedrich Hradetzky	(1816-1846)

[117] *Ibid*., p. 201.
[118] Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke 17: Kirchsonaten, Ensemblemusik, Kammermusik I*, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1991, p. 236.

Basson 1		Basson 2	
Wenzel Kauzner	(1782-1794)	Ignaz Trobney	(1782-1804)
Franz Czerwenka	(1794-1801)	Wenzel Mattuschek	(1807?-1824)
Matthieu Sedlaczek	(1801-1816)	August Mittag	(1824-1867)
Franz Hollmayer	(1816-1840)		

Les comptes du théâtre mentionnent à partir d'avril 1782 la solde des huit musiciens de chambre de l'empereur sous l'entrée « *Besoldung der extra angewiesenen Partheyen Kaiser's Kammermusik* ». Tout porte à croire que la *k. k. Harmonie Musik* fut fondée le 1er avril 1782 pour la saison de Pâques, période riche en activités musicales. Le nom des 8 musiciens apparaît ensuite dans les registres sous l'appellation *Kammermusik* ou *Kammerspiel* hormis une interruption de mars 1789 à février 1791. Toutefois, cette séparation entre musicien de chambre et musicien du théâtre dans les comptes subsiste peu de temps, ce qui ne signifie pas pour autant la cessation des activités de la *k. k. Harmonie Musik.*

La Cour impériale recourt à ces services pour diverses circonstances au début du XIXe siècle. Elle ne jouit toutefois pas du même enthousiasme comparé aux années 1780 à 1800. Il devient de plus en plus difficile de trouver des sources et des informations complètes dans les archives à partir de cette période. Par exemple, Joseph Sellner (hautbois II) compose en 1834 quatre partitions ou *Pièces pour l'Harmonia* (sous-entendu l'harmonie impériale). Elles requièrent deux trompettes en plus de l'octuor. L'ajout du contrebasson n'est pas mentionné bien qu'il soit couramment accepté. La première œuvre, datée du 14 janvier 1834, est une suite de variations pour la clarinette. La seconde composition comprend aussi un mouvement de forme sonate.

La collection impériale contient du même auteur *un Divertimento per il Corno principale in F* accompagné par 2 hautbois, clarinettes, cors, bassons, trompettes et contrebasson. L'œuvre est en six parties : Allegro, Allegretto, Andante, Piu mosso, Allegro vivace, Allegro. Sellner écrit le 30 janvier 1835 une autre pièce sur le schéma du *divertimento* pour 2 hautbois, 1 clarinette, 2 cors, 2 bassons, contrebasson. Ces partitions démontrent ainsi clairement que la *k. k. Harmonie Musik* poursuit ses activités dans les années 1830. La dissolution de l'harmonie impériale reste incertaine mais il semble raisonnable d'avancer la date de 1835-1837. Plusieurs facteurs comme le couronnement de Ferdinand I en 1835, le climat politique instable, de nouvelles mesures dans la vie musicale de la Cour impériale et d'autres priorités esthétiques expliquent la disparition progressive de la *k. k. Harmonie Musik.* Les registres de comptes et les témoignages ne font plus mention de l'harmonie impériale à partir de 1837.

La fonction principale de la *k. k. Harmonie Musik* est de jouer des arrangements, des transcriptions d'opéras et des compositions originales pour la *Tafelmusik* ou la

Unterhaltungsmusik de la cour impériale. A Vienne, le domaine lyrique est essentiel et la fondation d'un ensemble à vent impérial n'a pour but que de rappeler les mélodies et les airs à la mode. Cette *Harmoniemusik* agrémente aussi les soirées de divertissements. Les documents officiels des *Theater Rechnungen* utilisent l'expression *Kammermusik* ce qui sous-entend que cette harmonie donne la plupart de ces concerts à l'intérieur. La liste ci-dessous met en valeur quelques événements musicaux donnés par la *k. k. Harmonie Musik* :

17 mai 1782
Laxenburg,
Tafelmusik (?), Joseph II et Herzog von Würtenberg,
k. k. Harmonie Musik : « le nécessaire des serviteurs de chambre et gardiens dont la Bande Musique à vent envoyée dans leur uniforme rouge »

6 et 8 avril 1783
Burgtheater,
Tonkünstler Societät,
Oratorio *Die Israeliten in der Wüste*, entre-acte : k. k. Harmonie Musik, Parthie de Johann Went

Été 1783
Vienne, Redoutensaal,
Concert un matin,
« quelques mouvements de Mozart », k. k. Harmonie Musik

13 juin au 2 juillet 1784
Palais Laxenburg et Schönbrunn,
Concerts de plein air,
k. k. Harmonie Musik, sérénades et arrangements d'opéras

7 février 1786
Fête à Schönbrunn donnée par Joseph II,
Concert à 16h00, Tafelmusik pendant le dîner puis arrangement de *La Grotta di Trofonio* de Salieri,
k. k. Harmonie Musik

15 mai au 14 juin 1786
Laxenburg, Séjour de Joseph II,
Tafel- und Unterhaltungsmusik, k. k. Harmonie Musik

2 mars 1787
Kärntnerthortheater,
Académie,
k. k. Harmonie Musik, arrangement *Una Cosa Rara* (Martin y Soler) de Went/Martin joué par les musiciens de l'empereur

1er avril 1787
Burgtheater,
Tonkünstler Societät : « sur le souhait général, la Harmonie de sa Majesté l'Empereur jouera des pièces choisies de l'opéra si apprécié : *Una Cosa Rara* »

Janvier 1796
Vienne,
Repas du nouvel an donné par l'empereur,
Tafelmusik : « Une *Tafelmusik* se fait entendre pendant que les plus importants seigneurs festoient et cette musique était un peu différente des *Tafelmusik* jouées dans les auberges »
k. k. Harmonie Musik (?)

2 au 5 juin 1806
Vienne, Redoutensaal,
Concert de charité,
k. k. Harmonie Musik (?),
« 4 Notturni chantés qui, bien que normalement accompagnés par le clavier, le seront avec une Harmonie Musik en raison de la grandeur de la salle. »

Il ressort trois usages principaux de cette harmonie. Premièrement, elle joue pour les divertissements de l'empereur. Il s'agit le plus souvent de *Freiluftmusik* et de *Tafelmusik*. Le

Theater Rechnungen recense par exemple deux semaines du 13 juin au 2 juillet 1784 où la *k. k. Harmonie Musik* accompagne Joseph II dans son palais de Laxenburg. Le répertoire comprend des sérénades et des arrangements d'opéras. Une seconde fonction constitue à participer à des festivités, galas ou à honorer un visiteur. Peu de temps après sa fondation, l'harmonie impériale donne un concert le 17 mai 1782 à Laxenburg pour honorer le duc de Würtenberg. Les archives la nomment *Bande* et décrivent brièvement la tenue des musiciens « dans leur uniforme rouge ».

Cette situation se reproduit en 1783 lors de la visite de Reichardt, maître de chapelle du roi de Russie. Joseph II est fier de présenter son harmonie lors d'un court concert matinal donné à Vienne dans la *Redoutensaal*. Quelques mouvements de Mozart sont exécutés à cette occasion. Les festivités données par Joseph II à Schönbrunn le 7 février 1786 ou le repas du nouvel an organisé par l'empereur en janvier 1796 indiquent que la *k. k. Harmonie Musik* s'intègre aussi dans des cérémonies plus importantes. Cet ensemble à vent se produit enfin lors de concerts publics. La première apparition de l'harmonie impériale date certainement du 6 et 8 avril 1783 lors d'une académie de la *Tonkünstler Societät*. Le programme se réfère à la *k. k. Harmonie Musik* qui interprète une *Parthie* de Went pendant l'entre acte d'un oratorio. Cette même année, Carl Friedrich Cramer confirme la naissance de cette harmonie dans son *Magazin der Musik* du 21 décembre 1783. Dans l'article sur les frères Böck (cor), une note indique :

> « Parmi toutes les nouvelles musicales qui m'ont été relatées, une a particulièrement attiré mon attention. Il s'agissait d'un groupe de musiciens constitué par l'empereur dont les instruments à vent ont atteint un haut degré de perfection sans précédent. Il est connu à Vienne comme la *kaiserlich- königliche Harmonie*. Ce groupe se compose de huit personnes qui jouent comme un ensemble complet et parfait en lui-même. Il donne en concert des pièces qui sont en fait destinées uniquement à la voix, comme des chœurs, duos, trios et même des arias issus des meilleurs opéras. Les parties vocales sont prises en charge par le hautbois et la clarinette. Wehend, un des membres de l'harmonie, en est le virtuose et le compositeur qui arrange pour cet ensemble. Les noms des musiciens m'ont aussi été donnés : Trimsee, ob. 1, Wehend ob. 2, Stadler, cl. 1, Stadler (son frère), cl. 2, Kautzner, bn. 1, Druben, bn. 2 (il paraît qu'il est même meilleur que le premier), Rupp, hn. 1, Eisen, hn. 2 (réputé pour être meilleur que M. Rupp.) » [119]

Cramer mentionne le nombre et le nom des musiciens composant l'harmonie impériale. Il indique de même le répertoire. L'auteur signale que l'objectif premier de cet ensemble est de jouer des arrangements d'opéras.

Went compose et transcrit pour cette formation. Les témoignages s'accordent avec les observations de Cramer sur « le nouveau haut degré de perfection » de la *k. k. Harmonie*

---

[119] Carl Friedrich Cramer, *Magazin der Musik*, 21 décembre 1783, Band I, Hamburg, 1783, reproduit par Olms, Hildesheim, 1971, cité dans Roger Hellyer, *Harmoniemusik: music for small wind band in the late 18th and early 19th century*, université d'Oxford, 1973, p. 121.

Musik. Ces huit musiciens ne sont pas des domestiques jouant en extra de la musique ou du personnel militaire mais ils sont les meilleurs musiciens professionnels que compte Vienne à cette époque. Chaque membre de l'harmonie impériale est au service du théâtre national et la plupart d'entre eux connaissent une carrière de soliste comme Triebensee, Went et Stadler dans des académies à leur bénéfice ou les concerts de la *Tonkünstler Societät*. Seule la carrière de Eisen (cor) reste peu détaillée. Le concert organisé par la *Tonkünstler Societät* le 1er avril 1787 constitue un autre exemple sur la fonction de la *k. k. Harmonie Musik*. Elle interprète en quatrième partie un arrangement, vraisemblablement de Went, de l'opéra *Una Cosa rara* (Martin y Soler). Un témoignage décrit cette représentation :

> « Cette Société composée de 8 personnes donne à elle seule un concert véritablement excellent dans lequel elle retient à juste titre les principaux éléments du chant comme les chœurs, duos, trios et même les airs des meilleurs opéras. Le hautbois et la clarinette y remplacent les parties vocales » [120]

Ce commentaire rappelle la description de Cramer sur la qualité de cette *Harmoniemusik*. Le public affectionne particulièrement cette formation. Elle jouit d'un grand succès dans les années 1780-1790. Joseph II l'utilise avant tout pour ses besoins personnels et ses divertissements mais ce groupe de huit musiciens participent aussi à des représentations publiques. La *k. k. Harmonie Musik* devient un ensemble prestigieux.

Le répertoire de l'harmonie impériale est archivé dans un catalogue de 1856 (aujourd'hui conservé dans A-Wn) avec un second inventaire réalisé en 1884. Le titre complet est *Katalog sämtlicher in dem KK Hof-Musik-Archive vorhandenen Bücher u. Musikalien. 1856*. Ces volumes ont été aussi transférés le 29 janvier 1884 au conservatoire de Vienne. Beaucoup de partitions ont alors disparu. Elles sont répertoriées dans l'index mais n'apparaissent plus dans les cahiers. Le catalogue de la *Harmoniemusik* impériale se divise en cinq sections. La première (n° 1-66) dénombre les arrangements d'opéras et de ballets avant 1801 sans donner le nom de l'arrangeur. Il semble raisonnable d'avancer l'idée qu'il s'agisse de Went. La deuxième partie recense 45 arrangements d'opéras et de ballets, tous écrits par Wenzel Sedlak (à l'exception de deux œuvres) à partir de 1810. Cette section se subdivise suivant l'instrumentation de huit, neuf à douze voix selon les cas. Le dernier opéra de ce groupe fut composé en 1836 et sa transcription en 1837 ce qui conforte l'idée que la *k. k. Harmonie Musik* cesse d'exister après cette date. La troisième partie est la plus hétéroclite. Elle porte le titre *Von verschiedenen Meistern* (de différents maîtres), elle rassemble des arrangements,

---

[120] Boje Schmuhl (sous la dir.), *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, XXXII. Wissenschaftliche Arbeitstatung Michaelstein, Konferenzberichte, 20. bis 23 Mai 2004, Wißner, Augsburg, 2006, p. 200.

des variations, six partitions originales de Klein (2) et Sellner (4). La quatrième section *Verschiedene Stücke in gewöhnlichen Umschlagen* réunit des danses de Hänsel et des partitions originales de Krommer et Cartellieri. La dernière partie nommée *Miscellanées de Musique arrangées par Joseph Triebensee* n'est autre que les arrangements d'opéras, de ballets, de symphonies et des partitas du même auteur destinés à l'origine à l'harmonie du prince Liechtenstein. Pourquoi ce recueil dans les archives de la Hofburg ? La question reste ouverte mais tout porte à croire que la cour impériale s'est appropriée ces partitions pour ses besoins après la dissolution de la *Harmoniemusik* de Liechtenstein en 1809.

Katalog sämtlicher in dem KK Hof-Musik-Archive vorhandenen Bücher u. Musikalien				
1ère section				
Numéro	**Compositeur**	**Titre**	**Nombre de voix**	**Année**
1	Cherubini	Die Gefangene	9	1803
2	Cimarosa	ll Matrimonio segreto	8	1792
3	Clerico	Ballet Der Tod des Herkules	8	1790
4		Ballet Cleopatras Tod	8	perdu
5	Gallus & Winter	Babilons Pyramiden	8	1797, perdu
6	Gluck	Iphigenia in Tauride	8	1784, perdu
7	Guglielmi	La pastorella nobile	8	1790, perdu
8	Gyrowetz	Ballet : die Zwei Tanten	8	1816, perdu
9	Kozeluch	La Ritrovata figlia	8	1794
10	Martini	Una Cosa rara	8	1786, perdu
11		L'arbore di Diana	8	1787
12	Mozart	Die Entführung aus dem Serail	8	1782
13		Le Nozze di Figaro	8	1786
14		duplicata	8	
15		Così fan tutte	8	1790
16		duplicata	8	
17		La Clemenza di Tito Atto 1	8	1791
18		Atto 2	8	
19		Die Zauberflöte	8	1791, perdu
20		Don Giovanni	8	1788
21	Paar	Achille	8	1801
22		Sargino: ouverture	8	1806
23		Il principe di Taranto	8	1798
24		La Camilla	8	1799
25		L'intrigo amoroso	8	1798
26	Paisiello	Gli Filosophi imaginari	8	1779
27		La gare generosa	8	1786, perdu
28		La Frascatana	8	1783, perdu
29		La Finta amante	8	1784, perdu
30		La bella pescatrice	8	1791, perdu
31		Nina o sia : la pazza per amore	8	1790, perdu
32		Il Barbiere di Seviglia	8	1796, perdu
33		La Molinara	7	1790, perdu
34	Portogallo	La pietra simpatica	8	1796
35	Righini	L'incontro in aspettato	8	1785

36	Salieri	Axur Re d'Ormus	8	1788
37		La grotta di Trofonio	8	1785, perdu
38		Palmira	8	1795
39		duplicata	8	
40		La Ciffra	8	1789
41		Il Talismano	8	1788, perdu
42		Il ricco d'un giorno	8	1784
43	Sarti	Fra i due litiganti	8	1783
44		I contratempi	8	1784, perdu
45	Süssmayer	Cantate: der Retter in Gefahr	8	1796
46		Der Spiegl von Arkadien	8	1794
47	Umlauf	Ballet: Paul und Rosette	8	1803
48		Annes in Chartaga	9	1805
48 bis		Ballet: die Weinlese (rondo)	8	1785
49	Weigl Joseph	La principessa d'Amalfe	8	1794
50		Il Solitara	8	1797
51		Alceste	8	1800
52		Die Reue des Pygmalion	8	1794
53		Der Raub der Helena	8	1795, perdu
54		Richard Löwenhers	8	1794, perdu
55		Rolla	8	1799, perdu
56		Clotilda Prinzessa v. Palermo	8	1799, perdu
57	Weigl Thad.	Die Huldigung	8	1796
58		Ariane und Bacchus	9	1798
59	Winter	Das unterbrochene Operfest	8	1794
60	Wranitsky	Ballet: Das Waldmädchen	8	1796
61		Leer		
62		Leer		
63		Leer		
64		Leer		
65		Leer		
66	Czerny Joh.	24 Länder Andante mit Variationen	7	
2e section				
67	Auber	Die Stumme von Portici	18	1829
68		Der Schwur	11	1834
69	Bellini	Montechi e Capuletti	17	1832
70		La Straniera	12	1829
71		Norma	12	1833
72		La Somnambula	12	1835
73		I Puritani	12	1836
74		Terzetto: Beatrice di Tenda	12	1835
75	Boieldieu	Johann von Paris	10	1812
76	Donizetti	Torquato Tasso	12	1837
77		Cavatine Nr. 7	12	1837, perdu
78		Elisir d'amor	12	1835
79		Lucia di Lamermor	12	1837
80		Aria: Marino Falliero	12	1839
81	Gallenberg	Ballet: Ottovio Pinelli	18	1830
82		Alfred	9	1820
83		Marsch aus dem Ballet Alfred	11	1820
84	Gyrowetz	Ballet Die Hochzeit der Thetis	8	1816
85		Der Zauberschlag	9	1818

86	Herold	Zampa	18	1831
87		Der Zweikampf	11	1833
88	Mayer	Lodoiska	8	1798, perdu
89	Mayerbeer	Die Hugenotten	12	1839
90	Mercadente	Duetto: Andronico	12	1821
91	Paer	Numa Pompillo	8	1808
92	Pavesi	Ser Marc Antonio	9	1818
93	Ricci	Cavatina Il dertore per amore	12	1836, perdu
94		Scena et Cavatina	12	1836
95		Ouverture Il nuovo Figaro	12	1832
96	Rossigni	Tancredi	9	1816
97		L'Italiana in Algeri	8	1817
98		Elisabetta	18	1818
99		Der Barbier von Sevilla	9	1819
100		Otello	9	1819, perdu
101		La Gazza Ladra	9	1822, perdu
102		Ricardo et Zoraide	9	1822, perdu
103		Corradino	27	1822
104		Zelmira	18	1822
105		Semiramide	18	1823
106		Cyro in Babilonia	8	1817, perdu
107		Wilhelm Tell	10	1830, perdu
108		Preghiera aus der Oper Mosé	12	1821, perdu
109	Sarti	Giulio Sabino	9	1785, perdu
110	Weber	Der Freischütz	18	1821, perdu
111	Winter	Das Labyrinth	9	1798
3e section : Von verschiedenen Meistern				
112	Dohihal	Ballet Die Fee und der Ritter	18	1824
113		Marsch aus diesem Ballet	10	1824
114	Grutsch	Divertimento per Clarinetto, Corno, etc.	12	non indiqué
115	Klein	Detto per il Clarinetto principale No 1	11	non indiqué
116		No 2	9	non indiqué
117	Sellner	Pièces pour l'Harmonia No 1	11	1834
118		No 2	11	1834
119		No 3	11	1834
120		Divertimo per il Corno	11	1835
121	Volkslied	Gott erhalte Franz den Kaiser God save the King	10	non indiqué
122	Variationen	Heil unserm König	9	non indiqué
123	Diabelli	24 Originalländer nach österreichisch Volksliedern	9	non indiqué
124	Variationen	Das Tirolerlied Von Purebel	8	non indiqué
125	Andante mit Trio		9	non indiqué
4e section : Verschiedene Stücke in gewöhnlichen Umschlägen				
126	Cartelieri	Tre Divertimenti	9	non indiqué
127	Hänsel	13 Polonoisen	9	
128	Krommer	Harmonie Œuvre 77, 78, 79	9	

129		No 57, 67, 69		
130		Partita No 1 in B, No 2 in Es, No 3 in B	10	
131		Partita No 1 in F, No 2 in C, No 3 in Es	9	
5e section : Miscellanées de Musique arrangées par Joseph Triebensee[121]				
Erster Jahrgang				
132	Œuvre 1	10 Nummern	9	non indiqué
133	2	10 Nummern	9	
134	3	10 Nummern	9	
135	4	10 Nummern	9	
136	5	10 Nummern	9	
137	6	10 Nummern	9	
138	7	10 Nummern	9	
139	8	10 Nummern	9	
140	9	10 Nummern	9	
141	10	10 Nummern	9	
142	11	10 Nummern	9	
143	12	10 Nummern	9	
Zweiter Jahrgang				
144	Œuvre 1	11 Nummern Weigl, Schweiterfamilie	9	1809
145	2	duplicata	9	
146	3	11 Nummern, Anon.	9	
147	4	duplicata	9	
148	5	Trajano in Dacia von Nicolini 1. Theil	9	1810
149	6	2. Theil	9	
150	7	Das eigensinnige Landmädchen von Umlauf 1. Theil	9	
151	8	2. Theil	9	
152	9	Cendrillon von Isouard 1. Theil	9	1811
153	10	2. Theil	9	
154	11	Die Vestalin von spontini	9	1810
155	12	3. Akt	9	
Dritter Jahrgang				
156	Œuvre 1	Federico et Adolfo von Gyrowetz Akt 1	9	1812
157	2	Akt 2	9	
158	3	Johann von Paris von Boieldieu Akt 1	9	1812
159	4	Akt 2	9	
160	5	Ballet von Duport Zephir und Flora	9	
161	6	Der Blöde Ritter von Duport	9	

[121] Le tableau ne détaille pas toutes les partitions regroupées dans cette 5e section. La liste complète des œuvres arrangées par Joseph Triebensee se trouve dans le catalogue *Miscellanées de Musique.*

162	7	Tamerlan von Winter 1. Theil	9	1805
163	8	2. Theil	9	
164	9 Miscellanées de Musique	10 Nummern	8	
165	10 Auswahl der beliebten Stücke	No 1 24 Nummern	8	
166	11	No 2 12 Nummern	9	
167	12	No 3 12 Nummern	8	
168	13 Auszug aus verschiedenen Opern und Baletten	No 4 22 Nummern	8	
169	14	duplicata	8	

Ce catalogue démontre clairement que le répertoire de l'harmonie impériale se compose majoritairement d'arrangements. Il contient 107 transcriptions et seulement 22 œuvres originales. L'instrumentation s'enrichit également après 1800 pour passer dans la majorité des partitions de huit à douze musiciens. Certaines forment de véritables orchestres à vent comme l'arrangement *Corradino* (1822) de Rossini qui compte 28 voix. Ces œuvres conservent au final un caractère éphémère et leur succès auprès du public suit la même tendance.

La réception de la *k. k. Harmonie Musik* à cette époque s'avère excellente. Cramer dans le *Magazin der Musik* confirme les qualités de cet ensemble. Reichardt, cité ci-dessus, relate également un concert matinal durant l'été 1783 dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* de 1813 :

> « La conversation porta finalement sur la *Harmoniemusik* composée entièrement d'instruments à vent, un ensemble d'une grande perfection durant cette période à Vienne. L'empereur et son frère possédaient chacun sa propre harmonie et, voyant que Reichardt s'y intéressa particulièrement, ils promirent de lui faire entendre un matin dans la *kleine Redoutensaal* les deux groupes réunis. Cela se réalisa comme prévu et procura un charmant plaisir. L'atmosphère, le concert, tout fut pur et harmonieux : quelques mouvements de Mozart furent aussi exquis. Malheureusement rien de Haydn ne fut interprété. »[122]

Reichardt traduit l'opinion contemporaine portée à l'harmonie impériale. Ce commentaire sur Haydn confirme que la majorité du répertoire se constitue d'arrangements d'opéras et de ballets. Il existe en comparaison peu de partitions originales ou de transcriptions de morceaux instrumentaux comme les symphonies. Les capacités techniques et le jeu d'interprétation de la *k. k. Harmonie Musik* la place bien au-dessus des autres ensembles de cette époque. Les différents témoignages s'accordent sur la « grande perfection » de cet ensemble. Une autre

[122] *AmZ*, 13 octobre 1813, p. 667-8.

référence apparaît dans la *Musikalische Korrespondenz* de Bossler du 28 juillet 1790. Elle inclut une lettre du 5 juillet 1790 d'un auteur inconnu. Cet extrait s'intéresse aux goûts musicaux de Joseph II, récemment décédé :

> « Maintenant, un hommage à Joseph pour son amour de la musique. Il fut également un grand défenseur de la musique pour instruments à vent. Il avait lui-même sélectionné huit virtuoses qui étaient réellement excellents. Ils jouaient dans les concerts d'une façon si magistrale que, par leur intermédiaire, ils pouvaient aussi satisfaire les connaisseurs plus difficiles à combler. Mais ils n'ont jamais joué de la musique de chambre : au contraire, ils ont seulement joué de temps à autre pendant les dîners surtout quand ceux-ci avaient eu lieu au Lustgarten. » [123]

Ce récit conçoit l'harmonie impériale de façon rigide. Les arguments ci-dessus ont prouvé qu'elle prend place dans diverses occasions et interprète un répertoire varié. L'auteur rappelle toutefois un lieu, le *Lustgarten* (palais du *Augarten*) et la fonction principale de l'harmonie. Cette description est particulièrement intéressante sur le rôle de Joseph II dans le développement de la *Harmoniemusik*. Il imite lui-même un modèle déjà établi mais devient par la suite un promoteur ou « défenseur » de cette musique. Il est d'ailleurs à remarquer que le succès des ensembles à vent correspond à peu de choses près au règne de cet empereur. L'arrivée de Leopold II (1790) puis François II (1792) amorce le déclin progressif des harmonies.

L'exemple de Joseph II est rapidement imité dans tout l'empire autrichien. Il devient à la mode pour une cour aristocratique ou un salon bourgeois d'accueillir un octuor à vent qui exécute des pièces de circonstance ou des transcriptions d'opéras. Les cours de Bohème, de Moravie ou de Hongrie constituent un ensemble à vent de qualité sur le schéma de la *Harmoniemusik* impériale. Elles reviennent moins chères qu'un orchestre et ont une plus grande mobilité. Un octuor à vent peut facilement suivre un aristocrate lors de ses déplacements notamment lorsqu'il quitte Vienne pour son palais d'été. Ces nombreux avantages favorisent le développement des ensembles à vent et, à en juger l'importante production, la musique pour harmonie connut un succès considérable dans les années 1780.

L'installation de Mozart dans la capitale autrichienne fut contemporaine de la fondation de l'ensemble à vent impérial. La *Harmoniemusik* fit une très vive impression sur le compositeur. Cette rencontre influence et révolutionne son écriture orchestrale. Les mouvements lents de ses futures compositions auront des sonorités instrumentales souples, ses concertos donneront une part plus audacieuse aux instruments à vent et des sérénades intègreront des opéras comme dans *Don Giovanni* ou *Così fan tutte*. C'est aussi à cette époque que Mozart composa les KV. 361 (370a), KV 375 et KV. 388. La grande technique d'écriture

---

[123] Heinrich Philipp Carl Bossler, *Musikalische Real Zeitung 1788-1790*, 3 Bände, repr. Georg Olms, Hildesheim, 1971.

de ces œuvres pose des problèmes d'exécution pour un ensemble à vent moins qualifié. Seule la *k. k. Harmonie Musik* du *Burgtheater* ou une harmonie compétente sont en mesure de surmonter les difficultés techniques et musicales de compositions de Mozart.

Après 1790, l'enthousiasme pour la *Harmoniemusik* décline progressivement. L'une des raisons fut les combats engagés contre les Turcs dans le sud de l'empire puis les guerres contre Napoléon, qui épuisent les ressources de l'empire autrichien. Dans ces conditions, la noblesse et la bourgeoisie sont contraintes de congédier la plupart des formations qui reviennent de plus en plus cher. En outre, les nouveaux empereurs, Léopold II et Franz II/I, ne portent pas le même intérêt envers la musique d'harmonie. Dans les années 1800, la *k. k. Harmonie Musik* n'a plus un rôle officiel pour la cour impériale et, après 1815, cet ensemble à vent cessera progressivement ses activités. Cette harmonie, issue du *Burgtheater* et qui aura rayonné durant une vingtaine d'années, semble avoir été dissoute dans les années 1835-1837. Cette initiative de Joseph II produisit une émulation dans tout l'empire autrichien et la fondation d'un ensemble à vent impérial demeure une particularité dans l'histoire de la musique. Son influence reste étonnamment limitée car, au XIXe siècle, peu de compositeurs écriront des *divertimenti* ou des sérénades pour un ensemble à vent hormis Beethoven, Krommer, Gyrowetz, Sedlak ou Hummel. Mais une formation comme la *Harmoniemusik* permet aux musiciens romantiques de se familiariser avec l'utilisation des instruments à vent notamment au niveau de leurs timbres et des combinaisons. Les ensembles à vent et leurs répertoires se sont transposés au XIXe siècle dans la musique orchestrale peut-être plus particulièrement dans la symphonie.

2.1.2 La *Harmoniemusik* du prince Esterházy

Il est plus difficile de se documenter sur les autres harmonies présentes à Vienne à la fin du XVIIIe siècle. En effet, les ensembles à vent aristocratiques ne sont pas nécessairement séparés de l'orchestre de la cour comme cela est le cas avec la *k. k. Harmonie Musik*. Les musiciens ne reçoivent pas de salaires extra pour leurs services. Les archives sont aussi souvent perdues, incomplètes ou illisibles.

Tout au long du siècle la haute aristocratie entretient une chapelle qui varie de taille suivant les goûts esthétiques et la richesse de la cour. La vie artistique se partage entre les œuvres religieuses, l'opéra, la musique symphonique et de chambre dont la *Harmoniemusik* prend une part active. Certains nobles possèdent aussi une harmonie qui accompagne les manœuvres

et les festivités de leur régiment militaire. Les comtes, princes et ducs sont à la fois d'excellents musiciens et organisent aussi de nombreux concerts dans leurs palais. Ils deviennent des promoteurs de la musique pour vents en commandant des œuvres et en engageant des instrumentistes virtuoses. La cour impériale demeure le centre social et le modèle culturel. Durant les mois d'hiver, les familles aristocratiques se concentrent dans leur palais viennois. De nombreuses académies sont constituées durant cette saison. La musique est cultivée comme un art, un plaisir et un divertissement. Au début du printemps, la plupart des membres de la noblesse quittent la capitale pour leurs demeures estivales ce qui occasionne des représentations extérieures données dans les jardins. Dans son ouvrage de 1796, Johann Schönfeld confirme la place des ensembles à vent dans les activités de la noblesse :

> « L'habitude était auparavant fortement répandue que nos principales familles princières entretiennent sa propre chapelle dans laquelle les plus grands génies avaient souvent leur place (une preuve à ce sujet est notre grand Haydn). Cependant, en raison du déclin d'intérêt des amateurs de la musique, le manque de goût, les affaires domestiques ou d'autres causes, cette louable tradition se perd au détriment de l'art et les chapelles disparaissent les unes après les autres comme celle du prince Schwarzenberg qui n'existe presque plus. On y trouve encore, particulièrement dans l'harmonie, d'excellents virtuoses. Le prince Graßalkowitz a réduit sa chapelle en une harmonie dont le grand clarinettiste Grießbacher en est le directeur. M. le Baron von Braun conserve sa propre harmonie pour la *Tafelmusik*. Il existe encore une Harmonie qui est le plus souvent engagée par le traiteur de la Cour M. Jahn. Celle-ci joue au *Augarten* pendant les banquets de la période estivale. La seule bande d'Artillerie se compose de musiciens expérimentés ; le directeur M. Gromann joue admirablement du hautbois. Cette compagnie donne des concerts chaque soir durant l'été à la Limonadehütte du bastion et peut aussi être employée, si besoin, dans des académies privées. » [124]

La plupart des maisons de la noblesse fondent une harmonie destinée en priorité à la *Tafelmusik*. Le répertoire se compose essentiellement d'arrangements d'opéras et de ballets. Cet intérêt pour la *Harmoniemusik* décroît cependant après 1800. De plus, les guerres contre Napoléon imposent des réductions financières dans le soutien des chapelles. Comme le souligne déjà Schönfeld en 1796, les orchestres et ensembles à vent disparaissent peu à peu. Il semble qu'à cette date seulement quatre *Harmoniemusik* subsistent : celle de l'empereur, du prince Esterházy, du prince Liechtenstein et du prince Schwarzenberg.

La chapelle de la famille Esterházy n'est pas seulement l'une des plus importantes et représentatives de cette époque mais aussi l'une des plus anciennes. Nikolaus von Esterházy (1626-1652) forme déjà une chapelle de 10 musiciens. Paul von Esterházy (1635-1713), qui reçoit en 1687 le titre de prince, joue un rôle dans les activités musicales de son temps en accueillant comme compositeur Ignaz Prustmann, élève de Fux. Ses successeurs comme le

[124] Johann Ferdinand Schönfeld *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile Nachdruck der Ausgabe 1796, Wien, Otto Biba (hrsg.), Emil Katzbichler, Munich-Salzbourg, 1976, p. 77-8.

prince Michael (1670-1721) réduisent certes la chapelle mais construisent par exemple un théâtre dans le château d'Eisenstadt ce qui permet d'y donner des opéras dès 1718. Joseph Gregor Werner devient maître de chapelle à partir de 1728 sous le règne du prince Paul Anton et occupe cette fonction jusqu'à sa mort en 1766. Joseph Haydn accepte en 1761 le poste de *Vizekapellmeister* à la cour d'Esterhazy avant d'en devenir le *Kapellmeister* (1766). Le prince se déplace entre Vienne, Eisenstadt, Kittsee, Preßburg et plus tard le château Eszterhaza. Le rôle de Haydn est d'écrire de la musique pour la *Tafelmusik*, l'opéra, les services religieux, la *Harmoniemusik* et la compagnie des Grenadiers.

Le prince Nikolaus I (1714-1790) s'intéresse particulièrement à la musique. Il joue du violoncelle et du baryton. Le théâtre du château Eszterhàza compte 6 opéras et 2 représentations de marionnettes en 1776. En 1780, Haydn conduit 13 chanteurs et 25 instrumentistes. Le prince Anton (1738-1794) dissout l'opéra en 1790 et réduit la musique de chambre. Nikolaus II (1765-1833) réorganise la chapelle en 1795 avec Johann Nepomuk Hummel comme successeur de Haydn à partir de 1804. Antonio Polzelli (1812-13) et Johann Nepomuk Fuchs (1813-1839) dirigent ensuite la chapelle du prince.

La *Harmoniemusik* du prince Esterhàzy est connue principalement par le biais des archives bien qu'elle y soit, au final, rarement citée. Cette famille patronne une longue succession d'harmonies qu'elles soient militaires ou aristocratiques. Il semble qu'un ensemble à vent apparaisse dans les années 1750 pour accompagner la *Tafelmusik* et la *Feldmusik*. L'instrumentation de ces partitions n'est pas indiquée mais tout porte à croire qu'il s'agit d'un sextuor car le *Kapellmeister* Gregor Werner dispose à cette époque de 2 hautbois, 2 bassons et 2 cors. A ce sujet, les archives mentionnent deux hautboïstes Carl Braun et Anton Kreibich qui reçoivent respectivement 200 fl. et 227 fl.[125] L'arrivée de Haydn en 1761 et la réorganisation de la chapelle du prince Paul Anton marquent une nouvelle étape dans cette *Harmoniemusik*. Sept nouveaux musiciens à vent sont engagés à cette époque :

Franz Siegel	hautbois/flûte	240 fl.
Johann Michael Kapfer	hautbois/cor anglais	240 fl.
Johann Georg Kapfer	hautbois/cor anglais	240 fl.
Johann Knoblauch	Cor	240 fl.
Thaddeus Steinmüller	Cor	240 fl.
Johann Hinterberger	basson	240 fl.

En plus de leurs services dans l'orchestre, le contrat de ces musiciens stipule leurs participations à la *Banda* de Eisenstadt et de Kitsee lors des exercices de la compagnie des

[125] Roger Hellyer : « The Wind Ensemble of the Esterházy Princes, 1761-1813 », *Hyb 15*, 1984-1985, p. 5.

Grenadiers. Une autre clause demande qu'ils accompagnent la *Tafelmusik* du prince. Les activités de ces musiciens se repartissent entre la musique militaire, de chambre, d'église et ils perçoivent pour cette raison 240 fl. Ils sont aussi gratifiés de 17xr. par service en dehors de Vienne ou des états de la principauté. Le prince Paul Anton commande aussi l'achat de nouveaux instruments à vent de bonne facture, contribuant ainsi à la qualité de cette harmonie. Le 18 mars 1762, le prince meurt et son successeur Nikolaus I est un fervent amateur de musique. Il possède par exemple un orchestre de 25 membres et soutiendra Haydn. Le 5 juillet 1762 est publié un registre *Conventio Musicorum* qui définit le salaire et le rôle des musiciens. Certaines parties concernent seulement les six instrumentistes à vent ou *Feldmusik*. Cette convention réitère les engagements de Paul Anton et indique le paiement de six personnes c'est à dire 2 hautboïstes, 2 bassonistes et 2 cornistes nommées *Feld-Musique*. Cet ensemble apparaît de façon irrégulière dans les archives de la famille.

En 1763, Haydn engage deux nouveaux cornistes : Carl Franz (9 avril) et Franz Reinert (1 août). La « table des musiciens d'église et de chambre et leurs salaires » d'août 1763 démontre que ces nouveaux musiciens prennent respectivement la place de 1er et 2e cor avec Knoblauch et Steinmüller comme 3e et 4e cor. Haydn ne profite que peu de temps de ces quatre cors car Franz Reinert quitte son poste cinq mois plus tard et n'est pas remplacé. Johann Knoblauch décède le 22 janvier 1765 et sera remplacé par Franz Steinmetz à partir du 1er avril. Le document *Chor und Kammermusik* du 25 avril 1765 réunit les 6 instrumentistes de la *Feldmusik* :

Johann Michael Kapfer	hautbois/cor anglais	240 fl.
Johann Georg Kapfer	hautbois/cor anglais	240 fl.
Franz Steinmetz	Cor	240 fl.
Thaddeus Steinmüller	Cor	240 fl.
Johann Hinterberger	Basson	240 fl.
Johann Georg Schwenda	Basson	240 fl.

Ces six musiciens complètent leurs salaires annuels de 240 fl. par des services extra. Par exemple, Franz Steinmetz perçoit jusqu'à 450 fl. par an. Ce même instrumentiste se consacre plus à l'orchestre qu'aux activités de l'harmonie. Il semble qu'il y joue seulement de façon intermittente. C'est certainement pour cette raison qu'est engagé Joseph Wolfgang Dietzl, le 15 mai 1765, comme corniste additionnel. Le seul changement dans cette *Harmoniemusik* dans les années 1760 est le remplacement du bassoniste Johann Georg Schwenda par Carl Joseph Schöringer. Le document *Conventionals-Auszug* daté du 11 décembre 1768 demeure l'une des rares référence de l'harmonie d'Esterhazy à cette époque. Il annonce la réduction du

paiement des services extra ce qui n'affecte pas le salaire annuel. Le prince Nikolaus revient sur sa décision à l'été 1769 après une pétition de cinq membres de l'*Harmoniemusik* qui dénoncent cette situation.[126]

L'année 1769 apporte des changements dans la composition de cette harmonie. Zacharias Pohl (hautbois) remplace Johann Michael Kapfer à partir du 1er juin 1769. Il reçoit le même salaire que les autres membres soit 240 fl. Joseph Oliva et Franz Pauer intègrent la chapelle cette même année en tant que corniste. L'arrivée des deux musiciens a aussi pour effet de raviver l'intérêt du prince Nikolaus pour cet instrument. Oliva et Pauer ne semblent jamais avoir participé aux activités de la *Feldmusik* et l'un des deux (non précisé dans les archives) a peut-être remplacé Steimüller à partir d'avril 1772. Johann Georg Kapfer quitte l'harmonie fin 1771 mais n'est pas tout de suite remplacé ; le flûtiste Franz Siegel assure ce poste. Le 19 juillet 1772, Joseph Dietzl devient un membre permanent de l'ensemble à vent. Les 6 musiciens à l'été 1772 sont donc :

Zacharias Pohl	hautbois/cor anglais	240 fl.
Franz Siegel	hautbois/cor anglais	240 fl.
Joseph Dietzl	cor	240 fl.
Joseph Oliva ou Franz Pauer (?)	cor	240 fl.
Johann Hinterberger	basson	240 fl.
Johann Georg Schwenda	basson	240 fl.

Le *Pressburger Zeitung* établit le récit d'une fête a Eszterháza le 29-31 août 1775. La *Feldharmonie* accompagne l'événement dans le parc après le dîner. Les frères clarinettistes Anton et Reimund Griessbacher et le bassoniste Ignaz Drobney obtiennent un poste intermittent à la fin de l'année 1775. Les raisons de ces contrats ne sont pas connues mais ils ont été certainement employés pour enrichir la *Feldmusik*. Le 12 octobre 1779, Franz Colombazzo est engagé pour jouer du hautbois.

Les archives donnent par la suite peu de détails sur l'harmonie du prince. Un document du 23 juillet 1779 mentionne deux cornistes (Knopf et Schizenhofer) et un bassoniste (Lattensperger). Il semble en effet que le soutien financier se concentre essentiellement sur les concerts et les opéras de Haydn. A la fin des années 1770, la compagnie des Grenadiers finit par posséder sa propre harmonie. Elle emploie une *Banda* pour ses besoins personnels dans des cérémonies et des galas. Un décret de 1783 déclare à ce sujet :

> « Musique *Banda*. En accord avec le haut-décret princier datant du 3 mai 1783, son Altesse a accordé les pleins pouvoirs à Monsieur le Grenadier Unter Lieutenant Pavlowsky pour réorganiser

[126] La correspondance entre les musiciens et le prince Nikolaus I est reprise dans l'article de Roger Hellyer : «The Wind Ensemble of the Esterhàzy Princes, 1761-1813 », *Hyb 15*, 1984-1985, p. 11.

> l'ancienne *Musique-Banda* et d'engager à cet effet du personnel selon sa volonté. Son Altesse a alloué 260 Gulden en plus de la somme jusque-là concédée à la Banda existante. » [127]

Cet acte démontre que la gestion de la *Banda* ne dépend plus directement de la chapelle donc de Haydn. Elle sert les intérêts du prince qui continue à la financer mais est sous la conduite du sous-lieutenant Pavlowsky. De ces années datent cependant des marches de Haydn comme la *Marcia* en *mib* majeur (Hob. VIII : 6). Le compositeur fournit en conséquence un répertoire pour l'ensemble militaire de la cour d'Esterhazy. Il écrit aussi en 1783 son opéra *Armida* qui fait appel à 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons ce qui sous-entend que cet ensemble possède une paire de clarinettes dans les années 1780. La première fonction de la *Banda* des Grenadiers est d'accompagner les cérémonies du régiment mais elle prend aussi part aux concerts de la cour. Par exemple, la première représentation d'*Armida* a lieu le 26 février 1784 à Esterháza. Alphons Heinrich Traunpaur, officier de la cour impériale et auteur de publications, décrit une scène cette même année dans « Excursions à Esterhaz en Hongrie en Mai 1784 » :

> « Le service & la parade militaire, accompagnée d'une bande de Hautboïstes, s'y fait avec toute la régularité & la précision imaginable. La Garde monte a onze heures, fait quelques mouvements, défile en très bon ordre devant les fenêtres du Prince & va occuper les postes. La Marche musicale est exactement cadencée, fort harmonieuse & de la composition de Hayden : c'est tout dire. » [128]

Traunpaur remarque la précision du corps d'armée et la qualité de la musique. Il s'agit très certainement de la *Marche Regimento de Marshall* pour 2 hautbois, 2 cors et 2 bassons, l'une des marches les plus anciennes de Haydn. Son authenticité n'est pas clairement prouvée. Sa forme et son instrumentation rappellent les *divertimenti* composés à la cour du comte Morzin. Il est toutefois à remarquer qu'il n'existe pas de preuves directes du lien entre cette harmonie et les *divertimenti* de Haydn. Ceux-ci semblent avoir été composés auparavant à la cour du comte Morzin ou sont apocryphes. En revanche, Haydn compose des marches militaires pour l'harmonie du prince Esterhazy. Il utilise aussi cet effectif dans ses opéras et certaines symphonies. Le WoO 29 de Beethoven ou « marche des Grenadiers » sembler destinée au même usage. Elle date de 1797-1798 pour 2 hautbois, 2 clarinettes et 2 bassons.

La mort du prince Nikolaus I, le 28 septembre 1790, marque un ralentissement des activités de la *Harmoniemusik* du prince Esterhazy. Le nouveau prince Anton réduit et réorganise sa chapelle. Haydn et le chef d'orchestre Tomasini conservent leurs fonctions. Seule la *Chor-Musique* d'Eisenstadt subsiste mais les archives ne font plus mention de la *Banda* des Grenadiers. La partition de Druschetsky, pour 21 instruments à vent composée en 1790, demeure l'une des seules références avérées pour cette formation. Elle se destine au

---

[127] *Ibid*., p. 15

[128] Alphons Heinrich Traunpaur : « Excursions à Esterhaz en Hongrie en Mai 1784 », cité dans Joseph Haydn, Gesamtausgabe, sous la dir. de Günter Thomas, *Tänze und Märsche*, Reihe V, G. Henle, p. XVII.

couronnement de Leopold II (15 novembre 1790) et réunit les harmonies d'Esterhazy et de Grassalkowitz. Cette partition est redonnée lors d'une académie de la *Tonkünstler Societät* au *Burgtheater* les 16 et 17 avril 1791. Les circonstances autour de ces événements restent énigmatiques. Le prince Anton a peut-être réengagé de façon ponctuelle ses propres musiciens car une feuille de compte du 15 décembre 1790 stipule le paiement de la *Harmonie* avec le nom des musiciens :

Hautbois		Clarinette	
	Zacarias Hirsch		Dionysius Zachmann
	Joseph Czerwenka		Joseph Baumgartner
	Anton Mayer		
Cor		Basson	
	Joseph Dietzl		Carl Joseph Schöringer
	Joseph Oliva		Joseph Steiner
	Franz Pauer		Franz Czerwenka
	Matthias Nickl		Caspar Peczival
	Gabriel Lendway		

Il est aussi possible que, en 1791, l'harmonie du prince joue par intermittence lors de banquets. Le répertoire se compose d'arrangements d'opéras donnés comme *Tafelmusik*. Certains musiciens comme Franz Czerwenka, Dionysius Zachmann et Joseph Baumgartner sont aussi membres de l'orchestre du *Kärntnertortheater* à Vienne durant la saison du 15 novembre 1791 au 21 février 1792. D'autres comme Joseph Czerwenka, Caspar Peczival, Gabriel Lendway et Matthias Nickl y reçoivent des contrats ponctuels. Franz Czerwenka conserve sa place de bassoniste et quitte la chapelle d'Esterhazy pour devenir un membre permanent de l'orchestre du *Burgtheater* à partir de 1793. Sa lettre du 7 juin 1793 suggère que sa démission « ne porte pas préjudice à l'*Harmonie* ». Il intégrera aussi la *k. k. Harmonie Musik* à partir de 1794.

Une lettre de Johann Nepomuk Fuchs, écrite pour le prince Anton le 1er août 1793, confirme l'existence de l'harmonie dans les années 1790. L'auteur lui prouve son dévouement pour la « *Harmonie Musick* » et lui propose d'arranger de la musique chaque mois.[129] Le prince ne semble pas avoir donné suite à cette demande car les archives de la famille ne contiennent pas de transcriptions de Fuchs mais seulement une *partita*. Le concert de la *Tonkünstler Societät* du 16 novembre 1793 présente aussi Joseph Czerwenka et Gabriel Lendway comme deux membres de la chapelle d'Esterhazy.

Le prince Anton meurt le 22 janvier 1794. L'harmonie joue alors un rôle mineur dans les activités musicales de la cour. Son successeur Nikolaus II ordonne ensuite sa dissolution. Il

[129] *Ibid*., p. 21, note 71.

semble qu'elle cesse ses activités en 1794. Un document concernant Caspar Peczival (basson) du 19 mai 1794 parle du licenciement de l'harmonie. Le concert de la *Tonkünstler Societät* du 12 avril 1794 emploie aussi les deux cornistes Gabriel Lendway et Matthias Nickl sans préciser qu'ils sont au service du prince Esterhàzy comme cela est de coutume. De plus, Joseph Czerwenka (hautbois) rejoint l'orchestre du *Kärntnertortheater* à partir du 1er mai 1794. La date précise de la dissolution de la *Harmoniemusik* n'est pas connue mais pourrait se placer au 15 mars 1794.

Il faut aussi garder à l'esprit que depuis 1783 deux ensembles subsistent en parallèle c'est à dire l'harmonie du prince et la *Banda* des Grenadiers. Il se crée petit à petit une différence entre les deux ensembles et, si l'harmonie périclite, ce n'est pas le cas de la *Banda*. Le document *Conventionale* de 1796 recense l'ensemble militaire sous la désignation « *Feldharmonie bei der Hochfürstl. Grenadier-Compagnie, die aus 2 Oboisten, 2 Klarinettisten, 2 Fagottisten und 2 Waldhornisten bestand*. » Trois documents traitant de la *Banda* durant cette période ont survécu dans les archives de la famille Esterhàzy. Il est possible d'en déduire que les huit musiciens ont été engagés le 15 mars 1794, peu de temps après la prise de pouvoir de Nikolaus II.

Le prince a donc dissout la *Harmoniemusik* de la cour au profit de la *Banda* des Grenadiers. Cela s'inscrit dans un contexte particulier où la noblesse est obligée de réduire ses dépenses pour les consacrer aux campagnes militaires. Cette même *Banda* a pour fonction principale d'accompagner les parades mais aussi les divertissements du prince. Le répertoire associe des marches et des arrangements. Le maître de chapelle Haydn voyage pour l'Angleterre et ne compose pas pour cette formation. En revanche, il l'utilise très certainement lors de son retour à Vienne en septembre 1795 comme par exemple dans la seconde version de l'oratorio *Les sept dernières paroles du Christ*. L'introduction de la 5e partie fait appel aux instruments à vent seul. Il est possible que la *Banda* d'Esterhàzy ait assuré ce rôle. Deux messes composées cette même année (*Sancti Bernardi de Offida* et *Missa in tempore belli*) incluent 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons et 2 cors pour doubler les trompettes, en somme l'effectif de la *Banda* des Grenadiers. L'*Aria des Schuztgeistes* joué lors de festivités à Eisenstadt le 9 septembre 1796 sont instrumentés pour soprano, 2 clarinettes, 2 cors et 2 hautbois.

Quelques noms des huit musiciens sont connus : Jacob Hyrtl – Joseph Elssler (hautbois), Anton Prinster (cor) et Johann Michl (basson). Ils reçoivent 180 fl. sauf le bassoniste Johann Michl (240 fl.). D'autres documents des archives montrent que cet ensemble joue dans l'église, le théâtre et les concerts sous la direction de Haydn. L'un d'eux concerne le festival du 1er septembre au 15 octobre 1796. Les huit musiciens, non satisfaits de leur salaire,

envoient une pétition au prince. La réponse de Nikolaus II date du 15 octobre 1796.[130] Le prince fait ici référence aux concerts de la *Banda* et des rapports entre le capitaine Pavlowsky (responsable de l'ensemble à vent) et Haydn (maître de chapelle).

L'empereur Franz II se rend à Eisenstadt et Eszterháza les 18 et 19 août 1797. Le *Wiener Zeitung* rend compte de cette visite mais ne mentionne pas l'intervention de la *Banda*. L'ensemble à vent a très certainement honoré cet hôte par une parade ou un concert. Cette même déduction s'applique aux célébrations données au profit de la princesse Marie Hermenegild (10 septembre) et de l'archiduc d'Hongrie Joseph (26 septembre-26 octobre). Les activités de la *Banda* prennent fin le 15 mars 1798. Cette date correspond à l'expiration du contrat des instrumentistes. Le prince Nikolaus II ne les reconduit pas. A ce sujet, les huit musiciens au nom de l'*Harmonie* envoient deux lettres pour solliciter le prince. La deuxième déclare en substance :

> « La fin de la période de quatre ans d'engagement pour laquelle les soussignés ont été admis au service princier prend effet le 15 mars 1798. Néanmoins, sans mettre en doute le bon plaisir de Votre Altesse qui ne souhaite maintenir plus longtemps la faveur de cet emploi, ils [les huit musiciens de la Banda] réitèrent à la fois toutes leurs allégeances et prennent l'initiative d'ajouter quelque chose à la suite de leur pétition : que Votre Altesse ait la grâce d'ajouter quelque chose, aussi petit soit-il, à leurs salaires, en fonction de son noble jugement, car, jusqu'à présent, il leur était à peine possible de maintenir un mode de vie décent, même des plus austères : dans ces jours où la vie est chère, leur salaire leur a juste permis de faire face aux éléments essentiels. Cette ultime requête peut être prise en compte dans une certaine mesure car, admis seulement au sein de l'honorable Compagnie, ils se sont acquittés au cours de cette période des concerts donnés dans l'église, le théâtre et la grande musique [concerts] dirigés par Monsieur le Kapellmeister Haydn pour la plus grande satisfaction [de son Altesse]. Néanmoins, tout comme ils se sont efforcés jusqu'à présent de s'acquitter de chaque type de service avec la grande volonté, ils s'efforceront également à l'avenir de donner pleine satisfaction et avec toute la précision possible, et, par conséquent, de chercher à conserver l'approbation de Votre Altesse.
> A Votre Altesse, huit des plus soumis et obéissant membres de la Banda. »[131]

Cette lettre n'a pas eu de suite. Elle nous informe cependant sur la période d'activités et le rôle de cet ensemble. Le contrat des musiciens a duré quatre ans pendant lesquels ils ont participé à toutes les facettes de la vie musicale à la cour d'Esterházy. Le prince Nikolaus II a maintenu sa décision de suspendre les activités de la *Banda* pour des raisons économiques. Le journal de Rosenbaum confirme sa dissolution. Par exemple, lors d'un dîner le 20 mars avec Thérèse Gassmann, la conversation porte sur le licenciement des musiciens et ses raisons économiques. La situation se reproduit le 27 mars et le 6 mai.[132] A cette même époque, le

---

[130] Lettre conservée dans les Archives d'Esterházy. Lieu de localisation : Magyar Országos Levéltár, Budapest, numéro P149, 2/86.

[131] Lettre conservée dans les Archives d'Esterházy. Lieu de localisation : Magyar Országos Levéltár, Budapest, numéro P149, 2/105, 108, cité dans Roger Hellyer : « The Wind Ensemble of the Esterhàzy Princes, 1761-1813 », *Hyb 15*, 1984-1985, p. 28-9.

[132] Joseph Carl Rosenbaum, *Die Tagbücher von Joseph Carl Rosenbaum, 1770-1829*, Das Haydn Jahrbuch, Band V, sous la dir. de Else Radant, Universal, Vienne, 1968, p. 37, 39, 42.

Conventionale indique la réduction de la chapelle en une *Chor-Musique* comprenant quelques chanteurs, quatre instrumentistes à cordes, le bassoniste Peczival et Haydn. Les archives ne font plus mention des musiciens de la *Banda*. Elssler (hautbois) parle aussi de sa situation financière depuis son renvoi de l'ensemble militaire des Grenadiers dans une lettre du 16 avril 1799.[133] Il appelle à la générosité du prince et tente de lui prouver la nécessité de l'engager comme hautboïste au sein de sa chapelle. Certaines œuvres de Haydn comme la *Nelson Messe* (10 juillet-31 août 1798) ou la *Theresienmesse* (8 septembre 1799) utilisent des vents mais les instrumentistes se déplacent depuis Vienne.

En avril 1800, le comte Franz Esterházy, cousin du prince, décide de former sa propre chapelle comprenant une *Harmonie* composée de 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. Seuls les noms de Wilhem Merkopf (hautbois), Georg Warlen (clarinette), Michael Prinster et Anton Prinster (cor) sont connus. Le comte Franz entretient cette *Harmoniemusik* pour ses résidences de Bernolákova et Tata (Hongrie). Il engage par la suite Bernhard Menner comme directeur de sa musique en 1806. Ce compositeur arrange de nombreux opéras pour *Harmoniemusik* comme par exemple un sextuor tiré de *Lucia di Lammermoor* (Donizetti). Des festivités sont organisées à Eisenstadt le 11 mai 1800 pour célébrer l'Ascension. Deux cors, une flûte, un basson et contrebasse jouent pour cette occasion de la musique religieuse. Le prince Nikolaus II, qui n'a plus d'harmonie, engage des musiciens viennois. Cette situation se reproduit en septembre lors du festival dirigé par Haydn. Le prince rétablit son *Harmoniemusik* en novembre 1800. Les raisons demeurent inconnues mais l'influence de son cousin le comte Franz et le fait d'employer ponctuellement des instrumentistes viennois (le coût est plus élevé) peuvent l'expliquer. Cette formation n'est pas la *Banda* des Grenadiers mais bien un ensemble civil. La liste de paiements du 1er novembre 1800 donne le nom des six musiciens :

Hautbois		Clarinette	
	Jacob Hyrtl		Georg Warlen
	Joseph Elssler		Gabriel Lendway (?)
Cor		Basson	
	Anton Prinster		Johann Michl
	Michael Prinster		(Caspar Peczival)

Il est intéressant de remarquer que le prince Nikolaus II a réengagé la plupart des musiciens de l'*Harmonie* de son cousin, le comte Franz. Le bassoniste Caspar Peczival ne figure pas

[133] Lettre conservée dans les archives d'Esterházy. Lieu de localisation : Magyar Országos Levéltár, Budapest, Nováček II, 612 ; publiée dans *Acta Musicalia*, 1858 et citée dans l'article de Roger Hellyer, p. 30.

dans ce document car il était toujours membre de la *Chor-Musique*. Le nom du second clarinettiste n'est pas totalement avéré mais il semble que ce soit le corniste Gabriel Lendway qui est assuré cette voix en jouant comme second instrument de la clarinette. Cette pratique de connaître plusieurs instruments est courante à cette époque ce qui donne au musicien plus de chance de rencontrer un poste.

Une lettre de Georg August Griesinger datée du 15 novembre 1800 à l'éditeur Breitkopf confirme la formation de l'octuor à la cour d'Esterházy.[134] Il y parle de l'harmonie complète (*vollständige Harmonie*) ce qui sous-entend la présence de huit musiciens. Haydn lui-même compose des œuvres mettant à profit les instruments à vent. En 1801, la *Schöpfungsmesse* utilise tout l'octuor avec des trompettes. Le premier concert a certainement eu lieu le 13 septembre 1801 à la *Bergkirche* d'Eisenstadt. Une lettre de Haydn au prince du 10 mars 1802[135] montre que le clarinettiste Georg Warlen quitte son emploi à la cour. Deux autres clarinettistes, Franz Finger et Johann Horník, sont employés en avril 1802. Ils perçoivent un salaire de 314 fl. ce qui semble être aussi le revenu des autres membres de l'harmonie. Pourquoi deux clarinettistes ? Après le départ de Warlen, Gabriel Lendway reçoit à partir du 1er juin un contrat en tant que corniste dans l'orchestre du *Hoftheater*. Ce détail vient confirmer que Lendway occupait la partie de clarinette dans l'ensemble. Johann Sommer remplace aussi Caspar Peczival (décédé) à partir du 1er mai 1802.

Le 6 au 12 juin 1802 constitue un événement majeur pour la *Harmonie* du prince Esterházy. Celui organise à Pressbourg (Bratislava) de grandes festivités pour célébrer les 30 ans de Marie Thérèse et les 10 ans depuis le couronnement de Franz II. Haydn se déplace pour diriger les concerts comme la *Création* donnée le 6 juin. Il supervise aussi les représentations du 12 juin animées par la *Harmoniemusik* princière qui joue de la musique populaire et des arrangements d'opéras. La lettre du 9 juin écrite par le Nikolaus II démontre son souci de présenter sa formation car il reconnaît le succès de ce genre.

Le mois de septembre accueille aussi des festivités au château d'Eisenstadt. Le 8 septembre 1802 est interprétée la *Harmoniemesse* de Haydn mettant en valeur tous les instruments à vent. Le compositeur utilise sans aucun doute l'harmonie de la cour pour compléter l'orchestre. D'autres célébrations ont lieu au cours de ce mois. Le prince Ludwig Starhemberg est l'un des invités et il relate dans son journal de « la musique pendant le repas » et un matin « on partit à 9 heures pour la chasse, après avoir été réveillé par les cors. »[136] Haydn regagne

---

[134] Thomas, Günter: „Griesingers Briefe über Haydn", *Haydn Studien* I/2, 1966, p. 65.
[135] Joseph Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, Dénes Bartha, Bärenreiter, Cassel, 1965.
[136] H.C. Robbins Landon, Haydn : The Late Years 1801-1809, Thames & Hudson, Londres, 1977, p. 231

ensuite Vienne où il compose ses dernières œuvres dont la *Hungarischer National Marsch* qui s'adresse à un octuor. Le retour du prince Nikolaus II à la fin août 1803, après un séjour de huit mois passé à Paris, donne lieu à des réjouissances. Rosenbaum note le 31 août : « Après le souper, les deux Princes jouèrent des duos au cor. »[137] Une pétition du ténor Jacob Joseph Richter et de l'*Harmonie*, le 13 octobre 1803, montre les conditions de travail de ces musiciens. Ceux-ci demandent à renouveler leur uniforme ou de trouver une compensation dans leur salaire. Cette lettre donne le nom des musiciens fin 1803 :[138]

Hautbois		Clarinette	
	Jacob Hyrtl		Franz Finger
	Joseph Elssler		Johann Hornick
Cor		Basson	
	Anton Prinster		Johann Sommer
	Michael Prinster		Johann Michl

La réponse positive du prince à leurs demandes se traduit par une compensation dans leurs salaires de 45 fl. supplémentaires. Les guerres contre la France ont pour conséquence une importante inflation. Les musiciens de l'harmonie en sont aussi victimes et les neuf années suivantes (jusqu'à la dissolution de l'ensemble) se traduisent par des séries de pétitions pour maintenir leurs revenus. Ces documents demeurent une source majeure pour comprendre le contexte, les conditions de travail à la cour d'Esterházy, les activités et le répertoire de cette *Harmoniemusik*. L'année 1804 est marquée par l'arrêt des activités de Haydn dans la chapelle d'Esterházy. L'administration se partage entre le *Vicekapellmeister* Fuchs et les deux *Concertmeisters* Hummel et Tomasini. Le document ci-dessus de 1805 prouve que l'harmonie subsiste. Elle n'est pas considérée comme à part puisque les musiciens sont regroupés avec ceux de l'orchestre c'est à dire les 2 flûtes, 4 trompettes et timbales. La *Harmonie* de Nikolaus II se compose de huit instruments à vent en 1800 mais la plupart des partitions utilisent un effectif de neuf musiciens. Cela sous-entend l'emploi du contrebasson pour doubler les parties graves. A ce sujet, Fuchs adresse cette requête au prince le 25 septembre 1805 :

> « Si Votre Altesse a la noble idée d'introduire le contrebasson dans toutes les grandes musiques [*grossen Musiken*], le suppléant Joseph Kugler est très approprié à cette fin. En outre, il joue aussi du violon, et joue convenablement du hautbois et de la clarinette, avec lesquels il peut rendre service en cas de maladie d'un membre de l'*Harmonie*. Le contrebasson, que le suppléant Johann Michel cherche à vendre, est entièrement neuf et n'est certainement pas plus cher que 115 fl. » [139]

---

[137] Joseph Carl Rosenbaum, *Die Tagbücher von Joseph Carl Rosenbaum, 1770-1829*, Das Haydn Jahrbuch, Band V, sous la dir. de Else Radant, Universal, Vienne, 1968, p. 114.
[138] Roger Hellyer : « The Wind Ensemble of the Esterhàzy Princes, 1761-1813 », *Hyb 15*, 1984-1985, p. 48.
[139] *Acta Musicalia* 2251, Archives d'Esterházy, Magyar Országos Levéltár, Budapest, cité dans Hellyer, p. 54.

Dans une lettre du 3 février 1806, le prince approuve cette recommandation et accepte de prendre Joseph Kugler en lui attribuant 400 fl. annuel. Les inégalités de payes entre les membres de l'harmonie se remarquent dans la liste des comptes de l'*Acta Musicalia 1519*. Le salaire varie entre 100 fl. et 500 fl. Pour cette raison, le prince décide en juillet 1808 de fixer le salaire de chaque membre de son *Harmonie* à 600 fl. L'effectif de neuf musiciens ne change pas durant ces années. Seul Franz Finger (clarinette) quitte son poste entre juillet 1808 et février 1809 ; il est remplacé par Ignaz Skrabal.

Figure 26
« Personal und Salarial-Stand im Jahre 1805 »
Acta Musicalia 1484, Archives d'Esterházy (Magyar Országos Levéltár, Budapest)

Le prince Nikolaus II assure le 1er octobre 1810 à tous les membres de sa chapelle une pension de 1000 fl. pour les premiers pupitres et 900 fl. pour les seconds. Cette décision sera onéreuse surtout lorsqu'elle s'appliquera en 1813 lors de la dissolution de cet ensemble à vent. La liste des comptes de cette même année (*Acta Musicalia* 1750) fait aussi état du salaire de six membres de l'harmonie (Hyrtl, Elssler, Horník, les frères Prinster et Michl) mais, pour des raisons inconnues, omet le nom des autres musiciens. Ce document *Chor- und Kammer-Musique 1810* est le dernier qui se réfère à l'*Harmonie* seule. Des partitions de Triebensee indiquent aussi que cette formation continue à agrémenter la vie musicale de la cour d'Esterházy. La partie *Jahrgang I* contenue dans les *Miscellanées de Musique*

(Triebensee) fut payée le 15 mars 1810 et contient à l'origine cette dédicace : « *für die Harmonie Sr. Durchlaucht Fürst Esterhazy*. » Une autre main a recouvert postérieurement ce titre avec le nom de Lobkowitz car ces œuvres se trouvent aujourd'hui dans les archives du prince à Prague. Le 1er janvier et le 14 mars 1812 est compilé le salaire de tous les membres de la chapelle dans *Musique Status* (*Acta Musicalia* 3466) ; les musiciens de l'harmonie perçoivent alors 650 fl.

La réduction de la chapelle du prince Esterházy en 1813 est abondamment documentée et touche particulièrement l'*Harmonie*. La liste des salaires du 14 février 1813 (*Acta Musicalia* 308) résulte d'une commande du prince qui souhaite estimer le coût de cette dissolution. En accord avec ce document, le nom et le revenu des musiciens sont les suivants :

Hautbois			Clarinette		
	Jacob Hyrtl	739 fl. 36 xr.		Ignaz Skrabal	739 fl. 36 xr.
	Joseph Elssler	739 fl. 36 xr		Johann Hornick	739 fl. 36 xr
Cor			Basson		
	Michael Prinster	839 fl. 36 xr..		Johann Sommer	839 fl. 36 xr.
	Anton Prinster	739 fl. 36 xr		Johann Michl	739 fl. 36 xr.
				Joseph Kugler	739 fl. 36 xr.

La fin des activités de l'*Harmonie* du prince Esterházy se fait graduellement au cours de l'année 1813 surtout pour des raisons financières. La dissolution de la *Kammer Musique* et *Kirchen Musique* est annoncée officiellement le 14 mars 1813. Nikolaus II essaie de trouver des arrangements avec ses musiciens car il se voit contraint de verser cette rente établie et signée depuis fin 1810. Les instrumentistes envoient des pétitions pour faire valoir leurs droits. Johann Sommer envoie, par exemple, une lettre détaillée le 21 mars 1813 au comte Karl von Vichy pour lui faire état de la situation. Le 20 avril, János von Kárner, l'administrateur de la cour, confirme la volonté du prince de dissoudre sa *Kammer Musique*.[140]

Dans ce document, Kárner essaie d'éclaircir la situation en répondant aux demandes des neuf musiciens et en résolvant, cas par cas, les problèmes de versement liés au contrat de chacun. D'autres réclamations de Kugler, les frères Prinster ou Hyrtl, arrivent ensuite de mai à juillet pour solliciter d'autres paiements. Le 7 mai 1814 (un an après la dissolution de l'harmonie), la demande est faite de compiler le nom des musiciens congédiés. Tous les musiciens à vents y apparaissent. La diminution des effectifs au sein de la chapelle du prince Esterházy sera de courte durée car, le 10 octobre 1817, deux nouveaux clarinettistes, Johann Nawratel et

[140] *Acta Musicalia* 3152, Archives d'Esterházy, Magyar Országos Levéltár, Budapest.

Stephan Breiner et un nouveau trompettiste Ignaz Goth, sont engagés. Les frères Prinster (cors) servent toujours à la cour et apparaissent dans les listes de comptes.

L'une des dernières parties sur la *Harmonie* du prince Esterházy concerne le répertoire. Peu de partitions avant 1790 ont survécu. Elles se destinent à la *Feldmusik* et à la *Banda* des Grenadiers. Comme cela a été cité précédemment, le répertoire se compose pour l'essentiel de marches. Haydn est l'auteur de certaines comme la *Marcia* en *mib* majeur, la *Marche Regimento de Marshall* ou la marche de l'opéra *Armida* exécutées par la *Banda*. Haydn utilise aussi cet effectif dans ses opéras et certaines symphonies. Le WoO 29 de Beethoven ou « marche des Grenadiers » (1797-98) sembler se destiner au même effectif. En revanche, les œuvres pour la *Feldmusik* sont complètement perdues.

La *Harmoniemusik* du prince a aussi certainement joué les *divertimenti* composés entre 1760-1761 à la cour du comte Morzin. Haydn y était alors le directeur de sa musique. Le comte Morzin comptait dans sa chapelle de Lukavec un sextuor à vent. Le répertoire du comte Morzin a ensuite changé de main via le Lieutenant Colonel Joseph von Fürnberg en 1761 pour finir à Keszthely, résidence du comte Georg Festetics en 1799. Haydn a certainement conservé avec lui une quinzaine de *divertimenti* qu'il a redonnés en concerts dans les châteaux du prince Esterházy. Avec la création de l'octuor par le prince Anton, la collection musicale s'enrichit. Elle existe toujours dans les archives de la famille à Eisenstadt. Ces partitions reflètent le goût prononcé pour la *Tafelmusik* recourrant à de nombreuses transcriptions d'opéras et de ballets.

Le prince acquiert ces œuvres peu de temps après la première représentation à Vienne et elles apparaissent dans le catalogue dans un ordre chronologique (Opera 1, Opera 2, etc.). La dissolution de la *Banda* en 1798 marque une rupture au niveau de l'opéra 30. Les achats recommencent à partir de 1801 (opéra 31), date qui correspond à la fondation de la *Harmonie* par le prince Nikolaus II. Peu d'arrangements indiquent le contrebasson ou la trompette *ad lib*. La dernière composition semble dater de 1811. La collection comprend aussi quelques œuvres originales dont des partitas de Triebensee, Went et Krommer. En 1806, le *Konzertmeister* Hummel établit déjà une première classification de toutes les partitions présentes dans les archives avant cette date qui se fonde sur le nom du compositeur (Mozart 1, Mozart 2, etc.). Le tableau ci-dessous conclut cette partie en présentant l'inventaire des œuvres pour *Harmoniemusik* à la cour d'Esterházy.

Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt [141]					
Numéro	**Compositeur / Arrangeur**	**Titre**	**Date de l'œuvre**	**Nombre de voix**	**Nr. Catalogue d'Eisenstadt**
1	Mozart / Went	Die Zauberflöte	1791	8	1112
2	Mozart / Went	Don Giovanni	1788	8	1110
2	Mozart / Triebensee	Don Giovanni	1788	8	1111
3	Guglielmi / Went	La pastorella nobile	1790	8	1109
4	Salieri / Went	Il talismano	1788	8	1108
5	Salieri / Went	La grotta di trofonio	1785	8	1107
6	Salieri	La fiera di Venezia	1785	8	1106
7	Paisiello / Went	Il re Teodoro	1784	8	1148
8	Martin y Soler / Went	Una cosa rara	1786	8	1149
9	Martin y Soler / Went	L'arbore di Diana	1787	8	1150
10	Mozart / Went	Le nozze di Figaro	1786	8	1152
11	Cimarosa / Went	Il matrimonio secreto	1792	8	1151
12	Salieri / Went	Axur re d'Ormus	1788	8	1153
13	Paisiello / Went	Il barbiere di Siviglia	1783	8	1100
14	Müller / Went	Kaspar der Fagottist	1792	8	1101
15	Guglielmi / Went	La bella pescatrice	1791	8	1102
16	Paisiello / Went	La molinara	1790	8	1103
17	Salieri / Went	La cifra	1789	8	1104
18	Cimarosa	Amor rende sagace	1793	8	1105
19	Weigl J. / Went	La principessa d'Amalfi	1794	8	1159
20	Müller / Went	Das neue Sonntagskind	1793	8	1158
21	Müller / Heidenreich	Das alte Überall	1795	8	1157
22	Kozeluch / Went	Die wiedergefundene Tochter	1794	8	1156
23	Weigl J. / Went	Richard Löwenherz	1795	8	1154
24	Weigl J. / Went	Die Reue des Pygmalion	1794	8	1155
25	Weigl J. / Went	Das Sinnbild	1794	8	1142
26	Weigl J. / Went	Der Raub der Helena	1795	8	1143
27	Salieri	Palmira	1795	8	1144
28	Weigl J.	Alonzo e Cora	1796	8	1145
29	Müller / Heidenreich	Die 12 schlafenden Jungfrauen	1797	8	1146
30	Müller / Heidenreich	Die 2 Schwestern von Prag	1794	8	1147
31	Paer	Achille	1801	9	1076
32	Anonyme	Terzetto		9	1077
33	Mozart	La clemenza di Tito	1798	8	1078
34	Zingarelli	Pirro	1798	8	1079
35	Winter	Babylons Pyramiden	1797	8	1083
36	Cimarosa	Gli orazi ed i curazi	1797	8	1082
37	Mayr	Ginevra (Theil I)	1801	9	1080
38	Mayr	Ginevra (Theil II)	1801	9	1081
39	Mayr	La lodoiska	1798	9	1091
40	Paer	L'indrigo amoroso	1798	8	1090
41	Zingarelli	Giullietta e Romeo	1804	9	1089
42	Paer / Went	La Camilla	1799	9	1088
43	Winter / Went	Das unterbrochene Opferfest	1796	8	1087
44	Weigl J.	L'alcina	1798	8	1086
45	Winter / Triebensee	Das Labyrinth	1798	9	1085
46	Weigl / Triebensee	Bacchus und Ariane	1803	9	1084

[141] La présente liste prend en compte l'actuel catalogue d'Eisenstadt et celui de Hummel établi en 1806. Pour plus de détails, se reporter aux articles de János Harich, *HJB* IX, 1975, p. 95-116 et Else Radant, *HJB* XI, 1980, p. 5-182.

47	Weigl J.	Clothilda, Prinzessin v Salermo	1799 (?)	9	1135
48	Starke	Theme, 4 Variations und Coda “ich bin liederlich”		8	1136
49	Starke	Serenate		9	1137
50	Gluck / Triebensee	Iphigenia auf Tauride	1781	9	1138
51	Cherubini / Sedlak	Faniska	1806	9	1139
52	Mayr / Heidenreich	Adelasia ed Aleramo	1807	8	1140
53	Triebensee	Miscellanées opus 1-8	1808	10	1092-99
54	Starke	Variations „Tanzsucht“		9	1160
55	Umlauf / Starke	Les Abencerrages	1806	12	1161
56	Starke	Tyroler Lied		8	1162
57	Umlauf / Starke	Les Abencerrages	1806	9	1163
58	Hummel / Sedlak	Helena e Paris	1807	9	1164
59	Triebensee	Miscellanées opus 9-10	1808	10	1165
60	Triebensee	Miscellanées opus 11-12	1810	10	1172, 1173
61	Went	Parthia Nr. 1-6		8	1166-71
62	Weigl	Parthia Nr. 7		8	1174
63	Fuchs	Parthia Nr. 8		8	1175
64	Aspelmayr	Parthia Nr. 1-3		8	1176-78
65	Krommer	Opus 45 Nr. 1-3	1803	10	1116, 1117
66	Triebensee	Parthia Nr. 1-3	1803	8	1113-15
67	Mozart / Heidenreich	Parthia, KV. 361 (arr.) Parthia, KV. 407 (arr.)	1804	8	1133, 1134
68	Kreith	Parthia Nr. 1-3		8	1130-32
69	Kozeluch	Parthia		8	1129
70	Hoffmeister	Parthia		8	1128
71	Krommer	Parthia	1794 (?)	8	1127
72	Maschek	6 Parthien		8	1126
73	Satzenhöfer / Heidenreich	Der Körbenflechter	1805	8	1125
74	Isouard / Anonyme	Cendrillon	1811	9	1124
75	Spontini / Anonyme	Die Vestalin	1810	10	1123
76	Weigl / Pössinger	Die Schweizerfamilie Theil I-II	1809	9	1121, 1122
77	Viviana / Scholl	La Morte di Virginia Theil I-II		8	1119, 1120
78	Müller	12 Marches op. 55		?	1118
79	Bubel	Marcia in F (incomplet)		?	1141

2.1.3 La *Harmoniemusik* du prince Liechtenstein

La famille Liechtenstein fait partie des plus anciennes familles de la noblesse européenne. La Principauté existe depuis le 23 janvier 1719 suite à un décret de Charles VI. Les souverains résident toute l’année à Vienne et ses alentours. Ce n'est qu'en 1842 que le Prince Alois II se rend le premier pour visiter la Principauté. En 1806, le Saint-Empire romain germanique disparaît sous la pression des conquêtes françaises. De ce fait, le Liechtenstein est délié de toute obligation d’obéissance à une puissance extérieure et devint un état véritablement souverain. Il rejoint la Confédération du Rhin créée par Napoléon et réussit à rester indépendant. Pendant cette période, les Français occupent le pays quelques années, puis

le Liechtenstein recouvre son autonomie en 1815, au sein de la Confédération allemande. Dès lors, il aligne ses intérêts sur ceux de l'Autriche.

La famille Liechtenstein forme une chapelle au XVIe siècle pour accompagner la musique religieuse de la cour. Son rôle se diversifie à l'époque baroque ; les musiciens jouent pour la *Tafelmusik* ou les bals. Versailles et Louis XIV influencent grandement les institutions et les activités culturelles de Liechtenstein. La musique joue alors un rôle social : elle représente le prestige de la cour et le pouvoir de son souverain. De grandes festivités sont organisées à cette occasion.

Au XVIIIe siècle, la noblesse affiche son autorité au travers des constructions de palais, de concerts, de jeux musicaux, de célébrations et de la chasse. La cour impériale des Habsbourg devient à cette époque le modèle artistique et Vienne s'affiche comme la capitale de l'empire. Elle réunit le pouvoir, les familles dirigeantes et tous les composants de la vie culturelle (théâtres, opéras, compositeurs, instrumentistes, etc.).

La famille Liechtenstein adopte et imite les valeurs et les goûts de la cour impériale. La musique reste un domaine traditionnellement patronné par l'aristocratie. Les cours de Bohème, de Moravie et de Hongrie accueillent depuis le XVIIe siècle une chapelle qui se partage entre la période hivernale à Vienne et la période estivale dans leur résidence hors de la capitale. Ce n'est pas le cas pour la famille Liechtenstein qui réside à Vienne, Prague ou à Feldsberg (résidence de chasse) en Moravie. Il devient d'usage dans les années 1780 pour un aristocrate d'engager un sextuor ou un octuor à vent pour agrémenter sa *Tafelmusik* et ses divertissements. Le répertoire se compose essentiellement d'arrangements d'opéras et de quelques œuvres originales. Les musiciens sont souvent ceux de la chapelle et ils sont rémunérés comme service extra. Le prince Alois von Liechtenstein (1759-1805) suit le modèle de l'empereur Joseph II et projette déjà au début de l'année 1782 de former une harmonie. Ce projet semble rester secret. Mozart reçoit à cet effet la promesse d'écrire des œuvres pour cette formation. Le compositeur écrit dans une lettre du 23 janvier :

> « Je porte mon attention sur trois éventualités. La première n'est pas sûre, et quand bien même le serait-elle – elle n'apporterait pas grand chose. (…). La première est le jeune prince Liechtenstein (mais il ne veut pas encore s'engager) ; il veut constituer un ensemble de musique d'harmonie pour lequel je devrais composer des pièces – cela ne rapporterait pas beaucoup – mais ce serait au moins quelque chose de sûr – et je signerais *d'accord* qu'à vie. » [142]

Mozart apporte des précisions sur la fondation d'un ensemble à vent par le prince Liechtenstein. Un compositeur pour harmonie perçoit certes de faibles revenus mais fixes. La

[142] Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* 1782-1785, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1962, trad. par G. Geffray, *Correspondances de Mozart 1782-1785*, Flammarion, Paris, 1991, p. 35.

création d'une harmonie demeure seulement une éventualité et, par ailleurs, le prince ne mettra pas à exécution son dessein. Ce n'est que sept ans plus tard, à l'été 1789, qu'il engage un octuor pour sa résidence de chasse en Moravie.[143] La fonction de cet ensemble est vraisemblablement d'accompagner la chasse et les divertissements du prince pendant les mois de septembre à novembre. Les archives de la famille à Vienne contiennent les contrats des huit musiciens établis le 6 et 12 juillet. Ils révèlent de même le nom des musiciens :

Hautbois		Clarinette	
	Joseph Triebensee		Ferdinand Schleiß
	Friedrich Zinke		Georg Klein
Cor		Basson	
	Anton Höllmayer		Johann Harnisch
	Anton Eisner		Franz Steiner

Les prestations de l'harmonie semblent avoir satisfait le prince Alois qui reconduit le contrat des musiciens le 27 novembre 1789.[144] Le prince développe la musique et construit une salle de théâtre dans le château de Feldsberg (Valtice en tchèque**)** à l'automne 1790. Il renforce à cet effet ses effectifs pour les divertissements notamment en soirée et la *Tafelmusik*. Le 1er mai 1794, Joseph Triebensee accepte le poste de „*fürstlichen Kammer- und Theater Kapellmeister*" qu'il occupera jusqu'en 1809. Il prend par conséquent la direction de la *Harmoniemusik* dont il devient la figure clé. Karl Stamitz postule sans succès en 1799 comme directeur de l'harmonie de Liechtenstein.

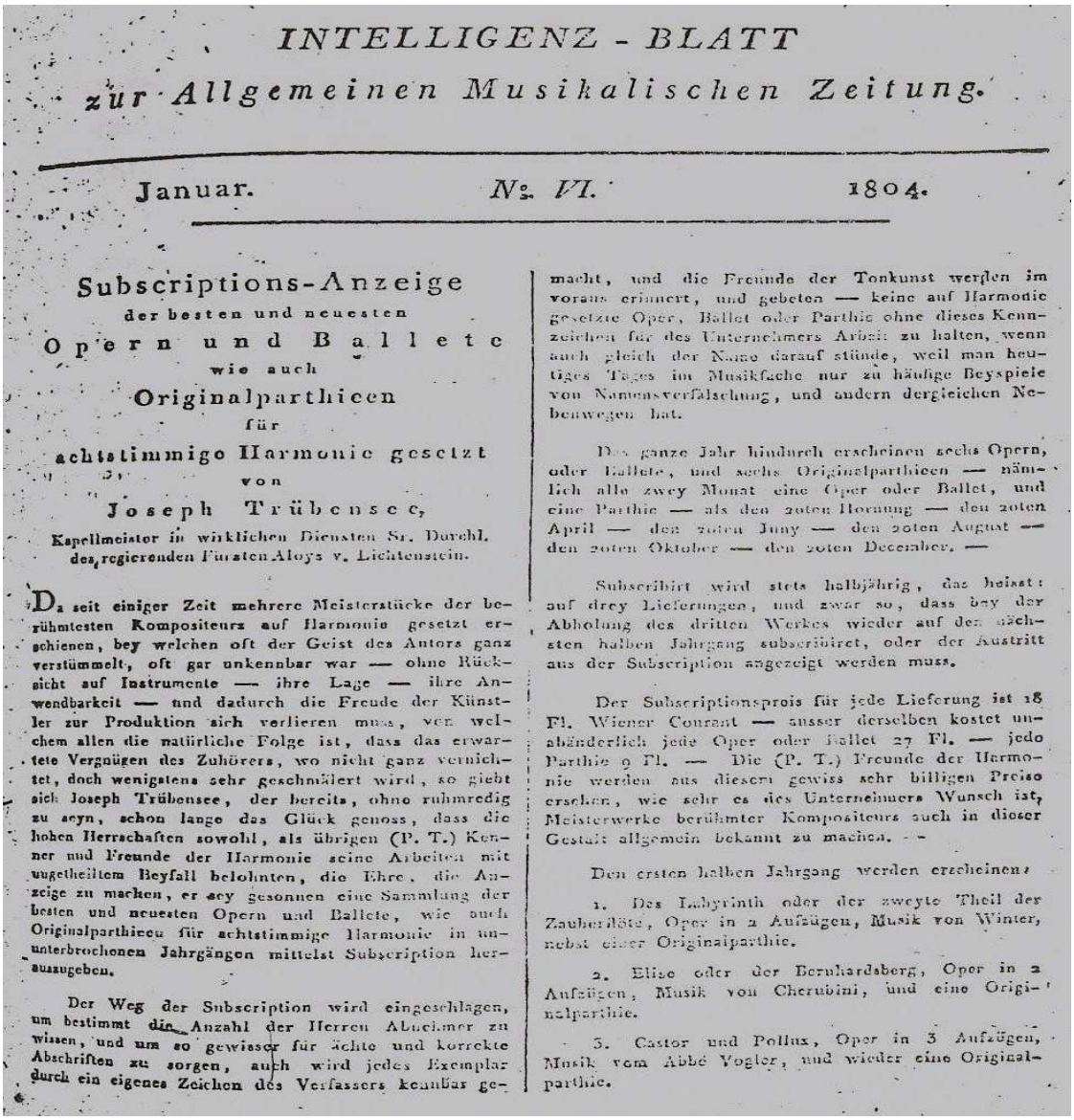
Triebensee occupe plusieurs fonctions : directeur de la musique chez Liechtenstein, hautboïste, compositeur et arrangeur. Il participe notamment à plusieurs concerts de la *Tonkünstler Societät*. Il compose de même des *Singspiels* comme *Der Rothe Geist im Donnergebirge* (1799), de la musique de chambre et arrange des partitions pour harmonie. Certaines de ses partitions sont éditées ce qui constitue une source de revenu et de popularité supplémentaire. L'harmonie s'amplifie au travers des années : en 1796-1797 sont engagés deux nouveaux musiciens et en 1806, elle compte douze membres. Triebensee reçoit 870 fl. par an (sans logis) et les musiciens de la *Harmoniemusik* de 540 à 700 fl. selon sa position. Le testament du prince Alois (5 mars 1805) assure de même une pension pour les orphelins et les veuves sur la base de deux tiers du salaire.[145]

Joseph Triebensee est un compositeur prolifique pour *Harmoniemusik*. La *Harmonien Sammlung* et les *Miscellanées de Musique* (1803-1813) fournissent à la fois un répertoire de

[143] Hausarchiv des regierenden Fürsten von Liechtenstein in Wien (HALW), fac. 1789/11, Nr. 34, 2040 et 2096, cité dans Hannes Stickl : „Harmoniemusik und „türkische Banda" des Fürstenhauses Liechtenstein", *HJB* 10, 1978, p. 164-75.
[144] *Ibid*., fac. 1789/11, Nr. 70, 3600.
[145] *Ibid*., Karton 80, 2, 5 mars 1805.

qualité pour tout ensemble à vent et assure de même les droits d'auteur. Ces deux collections sont le résultat de plusieurs années de travail du compositeur à la cour. Elles se diffusent à travers de nombreuses cours européennes et elles jouissent, même vingt plus tard, d'un grand succès. Triebensee annonce dès 1803 la parution de partitas et d'arrangements d'opéras. Le *Wiener Zeitung* publie le 16 novembre 1803 :

> « Annonce de souscriptions des meilleurs et des plus récents opéras et ballets tout comme des Parthien originales pour une harmonie à huit voix de Joseph Triebensee, Kapellmeister au service de son Altesse régnante, le prince Aloys von Lichtenstein. (…) Chaque exemplare sera aussi reconnaissable à la marque de l'auteur. Les amis de la musique seront priés de la respecter et de n'accepter aucun opéra, ballet ou Parthie pour Harmonie, sans cette annotation garantissant le travail original, même si le nom de l'auteur y est identique, car, de nos jours, il est courant dans le domaine musical de falsifier les noms ou toute autre pratique similaire. » [146]



INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Januar. № VI. 1804.

Subscriptions-Anzeige
der besten und neuesten
Opern und Ballete
wie auch
Originalparthieen
für
achtstimmige Harmonie gesetzt
von
Joseph Trübensee,
Kapellmeister in wirklichen Diensten Sr. Durchl. des regierenden Fürsten Aloys v. Lichtenstein.

Da seit einiger Zeit mehrere Meisterstücke der berühmtesten Kompositeurs auf Harmonie gesetzt erschienen, bey welchen oft der Geist des Autors ganz verstümmelt, oft gar unkennbar war — ohne Rücksicht auf Instrumente — ihre Lage — ihre Anwendbarkeit — und dadurch die Freude der Künstler zur Produktion sich verlieren muss, von welchem allen die natürliche Folge ist, dass das erwartete Vergnügen des Zuhörers, wo nicht ganz vernichtet, doch wenigstens sehr geschmälert wird, so giebt sich Joseph Trübensee, der bereits, ohne ruhmredig zu seyn, schon lange das Glück genoss, dass die hohen Herrschaften sowohl, als übrigen (P. T.) Kenner und Freunde der Harmonie seine Arbeiten mit ungetheiltem Beyfall belohnten, die Ehre, die Anzeige zu machen, er sey gesonnen eine Sammlung der besten und neuesten Opern und Ballete, wie auch Originalparthieen für achtstimmige Harmonie in ununterbrochenen Jahrgängen mittelst Subscription herauszugeben.

Der Weg der Subscription wird eingeschlagen, um bestimmt die Anzahl der Herren Abnehmer zu wissen, und um so gewisser für ächte und korrekte Abschriften zu sorgen, auch wird jedes Exemplar durch ein eigenes Zeichen des Verfassers kennbar gemacht, und die Freunde der Tonkunst werden im voraus erinnert, und gebeten — keine auf Harmonie gesetzte Oper, Ballet oder Parthie ohne dieses Kennzeichen für des Unternehmers Arbeit zu halten, wenn auch gleich der Name darauf stünde, weil man heutiges Tages im Musikfache nur zu häufige Beyspiele von Namensverfälschung, und andern dergleichen Nebenwegen hat.

Das ganze Jahr hindurch erscheinen sechs Opern, oder Ballete, und sechs Originalparthieen — nämlich alle zwey Monat eine Oper oder Ballet, und eine Parthie — als den 20ten Hornung — den 20ten April — den 20ten Juny — den 20ten August — den 20ten Oktober — den 20ten December. —

Subscribirt wird stets halbjährig, das heisst: auf drey Lieferungen, und zwar so, dass bey der Abholung des dritten Werkes wieder auf den nächsten halben Jahrgang subscribiret, oder der Austritt aus der Subscription angezeigt werden muss.

Der Subscriptionsprois für jede Lieferung ist 18 Fl. Wiener Courant — ausser derselben kostet unabänderlich jede Oper oder Ballet 27 Fl. — jede Parthie 9 Fl. — Die (P. T.) Freunde der Harmonie werden aus diesem gewiss sehr billigen Preise ersehen, wie sehr es des Unternehmers Wunsch ist, Meisterwerke berühmter Kompositeurs auch in dieser Gestalt allgemein bekannt zu machen. — —

Den ersten halben Jahrgang werden erscheinen:

1. Das Labyrinth oder der zweyte Theil der Zauberflöte, Oper in 2 Aufzügen, Musik von Winter, nebst einer Originalparthie.

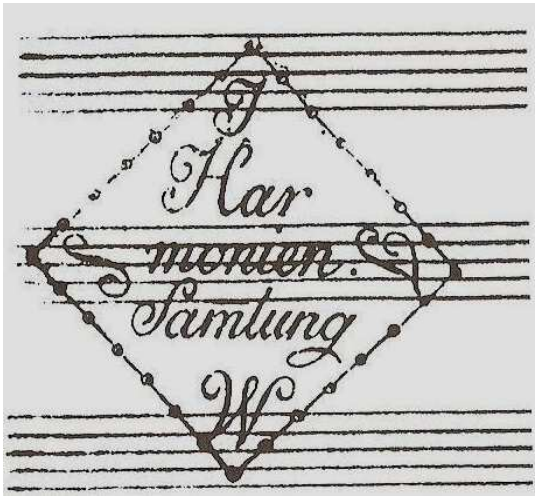
2. Elise oder der Bernhardsberg, Oper in 2 Aufzügen, Musik von Cherubini, und eine Originalparthie.

3. Castor und Pollux, Oper in 3 Aufzügen, Musik vom Abbé Vogler, und wieder eine Originalparthie.

Figure 27
1ère annonce de souscription (*Harmonien Sammlung*)
Allgemeinen Musikalischen Zeitung, janvier 1804

[146] Wiener Zeitung 1803, Nr. 92, p. 4410

Six livraisons sont signalées mais pour des raisons inconnues seulement deux paraîtront. Celles-ci s'adressent aux effectifs de Schwarzenberg et Esterházy. Triebensee s'engage à livrer six opéras ou ballet et six partitas par an soit un opéra/ballet et une partita tous les deux mois (20 février, 20 juin, 20 août, 20 octobre, 20 décembre). La souscription pour chaque livraison est de 18 fl. par an. Chaque opéra séparé coûte 27 fl. et une partita 9 fl. Chaque opéra ou ballet se compose de douze mouvements. Triebensee prend aussi le soin d'appliquer sur la page de couverture des partitions un tampon de sa main et d'y ajouter une note pour éviter toutes les copies non autorisées, une pratique très fréquente à cette époque.



Daß gegenwärtige Harmonieensammlung
Werk Jahrgang meine eigene
Arbeit ist, und durch mich selbst ausgegeben wird,
verbürgt dieser besiegelte Zettel; zugleich ersuche
ich aber, und erwarte von der Billigkeit meiner
resp. Hrn. Abnehmer, daß Sie dieselbe nur zum
eigenen Gebrauch verwenden, und keine unrechtli-
che Abkopirung erlauben, noch dulden, weil ich
dadurch in meinem verdienten Erwerbe beheliget
würde. Wien
Joseph
fürstlich Lichtenstein- und gräf-
lich Hunjadyscher Kapellmeister.

Figure 28
Harmonien Sammlung, 1803 et *Miscellanées de Musique*, 1808-1813
Tampon, page de garde — Note collée sur la page de garde

Les lettres S – J – T – W se réfère à « Sammlung, Joseph Triebensee, Wien. » Le deuxième recueil ou *Miscellanées de Musique* réunit 32 parutions qui commencent vraisemblablement en juillet 1809 pour se terminer en février 1812. Durant cette même période, Triebensee quitte son emploi et le prince Alois I dissout son *Harmoniemusik*. Cela explique en partie pourquoi le compositeur utilise le français sur la page de couverture : il souhaite toucher un plus large public et ses partitions ne se dirigent plus exclusivement à l'harmonie du prince Liechtenstein :

> « Miscellanées de Musique, arrangés pour deux hautbois, deux clarinettes, deux cors, deux bassons, un grand basson, par Joseph Triebensee, maître de chapelle de Altesse sérénissime le Prince Liechtenstein »

Le titre indique que Triebensee occupe encore sa fonction à la cour lorsqu'il débute cette série de publications. Cela constitue aussi une garantie et une forme de protection contre les copies non autorisées. Chaque œuvre de cette série comprend 10 à 12 mouvements à l'exception de la neuvième édition qui en contient 17. Triebensee utilise désormais un nonnette incluant le

contrebasson. Une note manuscrite du compositeur apposée à la fin du volume indique que la *k. k. Harmonie* est le destinataire des *Miscellanées de Musique*.[147] Cette formation comprend effectivement neuf instruments à vent. L'empereur a certainement passé la commande d'une vaste collection auprès de Triebensee ; celle-ci se retrouve d'ailleurs dans les archives impériales. Autre détail significatif : il semble que le poste de Went (décédé en 1801) en tant qu'arrangeur pour la *k. k. Harmonie* n'a pas été remplacé. Les *Miscellanées de Musique* comblent ce manquement et fournissent à cet ensemble un nouveau répertoire. Le *Wiener Zeitung* du 3 octobre 1812 insère cette annonce de Matthäus Stegmayer, responsable de la vente de cette collection :

> « Troisième publication des plus récents opéras et ballets de Joseph Triebensee pour Harmonie. La première et la deuxième livraison de cette publication sont déjà parues et incluent *Federica e Adolfo* de Gyrowetz.
> Souscription chez Math. Stregmayer à Wieden i. d. Schleifmühle No. 468. » [148]

La plupart des transcriptions d'opéras se composent de 20 mouvements. Triebensee les divise en deux livraisons consécutives comme cela est le cas avec l'opéra de Gyrowetz. Cette pratique commune lui permet de respecter les détails et de vendre ses partitions. Les *Miscellanées de Musique* se composent de 310 mouvements dont la plupart (272) sont des arrangements d'opéras, de ballets, de symphonies et de pièces pour piano. Le reste de cette collection sont des partitions originales de Triebensee dont des marches.

La grande différence entre les deux recueils se trouve en effet dans le répertoire. La *Harmonien Sammlung* maintient un équilibre entre des partitions originales et des arrangements alors que les *Miscellanées de Musique* se composent presque exclusivement d'arrangements d'opéras, de ballets et de symphonies. Le premier volume est pour un octuor à vent avec l'ajout *ad libitum* d'une voix grave (trompette, contrebasse, contrebasson) et le deuxième pour un nonnette. Ces deux recueils permettent premièrement une large diffusion de la musique d'harmonie tant dans les milieux aristocratiques que bourgeois. L'annonce des souscriptions fait de nombreuses références aux amateurs, amis de l'harmonie, ensembles militaires et connaisseurs ce qui englobe un large public. Ce développement dépasse également les frontières de l'empire autrichien. La vente de partitions ouvre aussi la voie à un marché. Triebensee tire profit de l'édition de ses partitions et tente de se protéger par une forme moderne de droits d'auteur.

---

[147] Roger Hellyer, *Harmoniemusik: music for small wind band in the late 18th and early 19th century*, université d'Oxford, 1973, p. 158.
[148] *Ibid*., p. 159.

Certaines transcriptions, peut-être par nécessité, sont véritablement issues d'opéras récents comme *Die Schweizerfamilie* de Weigl (1809) ou *Cendrillon* de Isouard (1810). Deux autres, *Federica and Adolfo* de Gyrowetz et *Johann von Paris* de Boieldieu, sont même arrangés avant la première représentation. La question de savoir comment Triebensee a eu accès des mois auparavant à la partition originale demeure un mystère. Il existe aussi des arrangements isolés dans diverses bibliothèques musicales :

1 Ballet *Der Tod des Hercules* de Francesco Clerico (1790) en 12 mouvements,
2 Opéra *Sargino* de Paer (1806) en 6 mouvements,
3 Opéra *L'incontro inaspettato* de Righini (1785) en 12 mouvements,
4 Opéra *Das Unterbrochene Opferfest* de Winter (1794) en 11 mouvements

Miscellanées de Musique			
Jahrgang I, Oeuvre 1			
Numéro	**Compositeur**	**Titre**	**Année**
I / 1 / 1	Mozart	Adagio und Allegro, Symphonie KV. 543	1788
I / 1 / 2	Pleyel	Eccossois, Sonate pour piano	
I / 1 / 3	Seyfried	Marsch, opéra *Alamar* von Maure	1807
I / 1 / 4	Diabelli	Tambourin solo, opéra *Madmoiselle Neuman*	
I / 1 / 5	Paer	Duet, opéra *Sofoniska*	1796
I / 1 / 6	Mauer	Pas de Deux et Pantomime Arlequin, ballet *Alznu*	
I / 1 / 7	Weigl	Marsch, opéra *Kaiser Hadrien*	1807
I / 1 / 8	Grétry	Terzett, opéra *Zemire und Azor*	1776
I / 1 / 9	Fischer	Arie, opéra *Vincent*	
I / 1 / 10	Cherubini	Grossen Tornz Aria, opéra *Anacreon*	1803
Jahrgang I, Oeuvre 2			
I / 2 / 1	Paer	Overture, opéra *Sofoniska*	1796
I / 2 / 2	Beethoven	Mouvement, Quintette opus 16	1796
I / 2 / 3	Weiss	Mouvement, ballet *Amphion*	
I / 2 / 4	Cramer	Marsch, divertimento pour clavier	
I / 2 / 5	Seyfried	Duet, opéra *Mitternacht*	1807
I / 2 / 6	Weiss	Pas de deux, ballet *Amphion*	
I / 2 / 7	Méhul	Mouvement, opéra *Der Temperamente*	1803
I / 2 / 8	Mozart	2e mouvement, symphonie KV. 425	1783
I / 2 / 9	Lesueur	Marsch *Der Kaledonier*, opéra *Der Barden*	1804
I / 2 / 10	Haydn	Presto, symphonie n° 102	1794-95
Jahrgang I, Oeuvre 3			
I / 3 / 1	Isouard	Ouverture, opéra *Der Türkisch Artzt*	1804
I / 3 / 2-4	Haydn	Adagio, Menuetto, Presto, symphonie n° 97	1792
I / 3 / 5	Triebensee	Marsche Douplée	
I / 3 / 6	Seyfried	Duet, opéra *Marpissa*	1807
I / 3 / 7-8	Mayer	2 Arie, opéra *Adelasia*	1802
I / 3 / 9	Triebensee	Marsch	
I / 3 / 10	Taglioni	Pas de deux, ballet *Divertissement*	
Jahrgang I, Oeuvre 4			
Perdu			
Jahrgang I, Oeuvre 5			
Perdu			
Jahrgang I, Oeuvre 6			
Perdu			
Jahrgang I, Oeuvre 7			
I / 7 / 1-4	Krommer	Symphonie complète	

I / 7 / 5	Gluck	Marsch, opéra *Armida* avec un trio originale de Triebensee	1808
I / 7 / 6	Gluck	Echo Aria, opéra *Armida*	1808
I / 7 / 7	Mayer	Duetto, opéra *Adelasia*	1802
I / 7 / 8	Hummel	Mouvement, ballet *Helena und Paris*	1808
I / 7 / 9	Kanne	Mouvement, opéra *Orpheus*	1807
I / 7 / 10	Möser	Contradanse, quadrille *Die Berg-Schotten*	
Jahrgang I, Oeuvre 8			
I / 8 / 1	Méhul	Ouverture, opéra *Der Bauer*	
I / 8 / 2-4	Anonyme	3 mouvements, ballet *Der Triumph des Vitelius Maximus*	
I / 8 / 5-10	Duport	6 mouvements, ballet *Figaro*	1808
Jahrgang I, Oeuvre 9			
I / 9 / 1-16	Triebensee	16 mouvements originaux	
I / 9 / 17	Steibelt	Marcia und Trio	
Jahrgang I, Oeuvre 10			
I / 10 / 1-9	Süssmayr	9 mouvements, opéra *Solymander*	1799
I / 10 / 10	Tigano	Pas de deux	
Jahrgang I, Oeuvre 11			
I / 11 / 1-10	Hummel	10 mouvements, opéra *Fanchon, das Leiermädchen*	1808
I / 11 / 11	Triebensee	Marsch	
Jahrgang I, Oeuvre 12			
I / 12 / 1	Vogel	Ouverture, opéra *Demophon*	1808
I / 12 / 2-8	Triebensee	7 mouvements originaux	
I / 12 / 9	Schultz	Monolog, opéra *Die Jungfrau v. Orleans*	
I / 12 / 10	Winter	Presto, quatuor pour hautbois	
Jahrgang II, Oeuvre 1			
II / 1 / 1-10	Weigl	10 mouvements Acte I, opéra *Die Schweizerfamilie*	1809
Jahrgang II, Oeuvre 2			
II / 2 / 1-10	Weigl	10 mouvements Acte II, opéra *Die Schweizerfamilie*	1809
Jahrgang II, Oeuvre 3			
II / 3 / 1-10	Anonyme	10 mouvements, ballet *Der Quacksalber und die Zwerge*	
Jahrgang II, Oeuvre 4			
II / 4 / 1-6	Anonyme	6 mouvements additionnels, ballet *Der Quacksalber und die Zwerge*	
II / 4 / 7-11	Triebensee	Parthie	
Jahrgang II, Oeuvre 5			
II / 5 / 1-10	Niccolini	10 mouvements Acte I, opéra *Traiano in Dacia*	1807
Jahrgang II, Oeuvre 6			
II / 6 / 1-10	Niccolini	10 mouvements Acte II, opéra *Traiano in Dacia*	1807
II / 6 / 11	Triebensee	Marsch	
Jahrgang II, Oeuvre 7			
II / 7 / 1-12	Umlauf	12 mouvements, ballet *Das eigensinnige Landmädchen*	
Jahrgang II, Oeuvre 8			
II / 8 / 1-7	Umlauf	7 mouvements, ballet *Das eigensinnige Landmädchen*	
II / 8 / 8-10	Triebensee	Echostücke	
Jahrgang II, Oeuvre 9			
II / 9 / 1-11	Isouard	11 mouvements, opéra *Aschenbrödel*	
Jahrgang II, Oeuvre 10			

II / 10 / 1-6	Isouard	6 mouvements, opéra *Aschenbrödel*	
II / 10 / 7-12	Spontini	6 mouvements Acte I, opéra *Die Vestalin*	1807
Jahrgang II, Oeuvre 11			
II / 11 / 1-4	Haydn	Symphonie n° 92 complète	1791
II / 11 / 5-10	Spontini	6 mouvements Acte II, opéra *Die Vestalin*	1807
Jahrgang II, Oeuvre 12			
II / 12 / 1-9	Spontini	9 mouvements Acte III, opéra *Die Vestalin*	1807
II / 12 / 10	Anonyme	Ländler	
II / 12 / 11	Triebensee	Marsch	
Jahrgang III, Oeuvre 1			
III / 1 / 1-10	Gyrowetz	10 mouvements Acte I, opéra *Federica ed Adolfo*	1812
Jahrgang III, Oeuvre 2			
III / 2 / 1-4	Gyrowetz	4 mouvements Acte I, opéra *Federica ed Adolfo*	1812
III / 2 / 5-11	Gyrowetz	7 mouvements Acte II, opéra *Federica ed Adolfo*	1812
Jahrgang III, Oeuvre 3			
III / 3 / 1-10	Boieldieu	10 mouvements Acte I, opéra *Jean de Paris*	1812
Jahrgang III, Oeuvre 4			
III / 4 / 1-7	Boieldieu	7 mouvements Acte II, opéra *Jean de Paris*	1812
III / 4 / 8	Triebensee	Marsch	
III / 4 / 9	Gyrowetz	Variations	
III / 4 / 10	Triebensee	Ländler	
Jahrgang III, Oeuvre 5			
III / 5 / 1-12	Anonyme	12 mouvements, ballet *Zephir*	
Jahrgang III, Oeuvre 6			
III / 6 / 1-12	Duport	12 mouvements, ballet *Der blöde Ritter*	1812
Jahrgang III, Oeuvre 7			
III / 7 / 1-10	Winter	10 mouvements, opéra *Tamerlan*	1802
Jahrgang III, Oeuvre 8			
III / 8 / 1-10	Winter	10 mouvements, opéra *Tamerlan*	1802
Transcriptions additionnelles de Triebensee			
Miscellanées de Musique			
1	Anonyme (Martin y Soler ?)	Allegro, ballet *Alline*	1781 (?)
2-3	Anonyme	2 mouvements, opéra *Die Tage der Gefahr*	
4-8	Winter	5 mouvements, opéra *Unterbrochene Operfest*	1794
9	Federici	Andante, opéra *Zaira*	1805
10	Anonyme	Andante sostenuto, source inconnue	
Miscellanées de Musique Nr. 1 : Auswahl der besten Opern und Ballett Nr. 1			
1-4	Anonyme	4 mouvements, opéra (?)	
5	Paer	Duet, opéra *Sargines*	
6	Paer	Marsch, opéra *Sofoniska*	1796
Auswahl der besten Opern und Ballett Nr. 2			
Perdu			
Auswahl der besten Opern und Ballett Nr. 3			
1-3	Gyrowetz	3 mouvements, opéra *Agnes Sorel*	1806
4-8	Kinsky	5 mouvements, opéra *Das ländliche Fest*	
9-10	Umlauf	2 mouvements, ballet *Don Quixote*	1807
11	Kreutzer	Mouvement, ballet *Antonius und Cleopatra*	1808
12	Kreutzer	Marsch, ballet *Antonius und Cleopatra*	1808
Auswahl der besten Opern und Ballett Nr. 4			
1	Paer	Allegro vivace, opéra *Il morto vivo*	1799
2-14	Umlauf	13 mouvements, ballet *Das eigensinne Landmädchen*	

15	Möser	Allegro, Contradanz, 2 trios, quadrille *Die Berg-Schotten*	
16-17	Gyrowetz	2 mouvements, opéra *Der Augenarzt*	1811
18-22	Duport	5 mouvements, ballet *Der blöde Ritter*	1812
Auswahl der besten Opern und Ballett Nr. 5			
1-2	Mayer	2 mouvements, opéra *Lodoisca*	1798
3	Zingarelli	Mouvement, opéra *Pirro*	1798
4	Mayer	Mouvement, opéra *Lodoisca*	1798
5	Zingarelli	Mouvement, opéra *Pirro*	1798
6	Mozart	Mouvement, opéra *La Clemenza di Tito*	1791
7-8	Anonyme Salieri (?)	2 mouvements, opéra *Cesare in Farmacusa*	1800 (?)
9-10	Paer	2 mouvements, opéra (?)	
11	Mozart	Duet, opéra *Don Giovanni*	1788
12	Paer	Polonaise, opéra *L'intrigo amoroso*	1798
13-14	Mayer Cimarosa (?)	2 mouvements, opéra *Orazi e curiosi*	1797
15	Zingarelli	Aria, opéra *Giuletta e Romeo*	1796
16	Weigl	Marcia, ballet *Richard Löwenherz*	1794
17	Mozart	Mouvement, opéra *La Clemenza di Tito*	1791
18-23	Paer	6 mouvements, opéra *La Camilla*	1799
24	Mayer	Mouvement, opéra *Lodoisca*	1798
25-29	Weigl	5 mouvements, ballet *Alcina*	1798
30	Weigl	Marsch, ballet *Rolla*	1799
31	Weigl	Duetto, ballet *Alceste*	1800
32-35	Wranitsky	4 mouvements, ballet *Waldmädchen*	1796
36-37	Weigl	2 mouvements, opéra *L'amor marinaro*	1797

Le rôle de l'harmonie à la cour de Liechtenstein reste traditionnel : accompagner les repas par de la *Tafelmusik*, jouer dans les jardins l'été, divertir le prince et amplifier l'orchestre. Cette formation est aussi mise à contribution lors de la saison des bals. La *Harmoniemusik* enrichie par des vents (flûte, trompette) et des cordes (violon, violoncelle) interprète alors des danses. Les princes Liechtenstein aiment également se rendre à l'automne dans leur propriété de Valtice (Feldsberg en allemand) pour chasser. De 1790 à 1806, la cour accueille durant cette période qui dure 2 à 3 mois de nombreuses représentations musicales et théâtrales (opéras, singspiels, ballets...). La programmation s'inspire des œuvres données à Vienne. Il est vraisemblable que des opéras de Mozart et d'autres auteurs soient adaptés pour ces occasions. Le développement de l'harmonie à partir de 1796 et 1806 permet également d'aborder des partitions plus élaborées sur le plan de l'instrumentation. La musique de chambre constitue une autre fonction de cet ensemble à vent. Le *Grand Quintuor* pour piano, hautbois, cor anglais, cor de basset et basson tout comme le *Concertino* pour piano et octuor à vent, composés par Triebensee, demeurent des œuvres exceptionnelles tant sur la forme que sur les sonorités. Quel rôle ont joué ces deux compositions pour l'harmonie de Liechtenstein ? La question reste ouverte. Il semble difficile de les concevoir comme *Freiluftmusik* en raison du piano et, de plus, l'effectif de l'harmonie ne compte pas de cor anglais ou de cor de basset. Le

Concertino peut toutefois s'intégrer dans un concert ou une soirée musicale donnée dans le palais. A ce sujet, le *Concertino* et une *Partita in B* font partie de la *Harmonien Sammlung* de 1804 (2e livraison). Le septuor pour hautbois, cor anglais, clarinette, cor de basset, cor, basson et contrebasson, donné en concert le 25 mars 1813 au *Theater-Armen*, est de même une partition remarquable. Le *Wiener allgemeine musikalische Zeitung* du 3 avril 1813 consacre tout un article sur la forme, le caractère et la réception de l'œuvre.

Le prince Alois possède également une compagnie de Grenadiers et, dans un registre du 3 octobre 1790, il leurs concède le droit de fonder une *türkische Banda*.[149] Ce décret s'applique à partir de 1791. Cet ensemble comprend 10 à 12 musiciens dont une flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, trompettes, triangles, tambourins et tambours. La cellule de cet ensemble demeure un octuor à vent. Un musicien de la Garde perçoit par an 136, 148 ou 170 fl. en fonction de son statut. Il existe trois puis quatre catégories à partir de 1799. Ce salaire augmente pour atteindre 279, 289, 309 ou 349 fl. en 1807. Le directeur de cette musique est Johann Prachensky. Ce musicien servit déjà à la cour du prince-archevêque Colloredo et à la cour du comte Waldstein. Prachensky quitte son poste en 1801 et celui-ci n'est pas remplacé. Le premier hautbois de la *Banda* assure ensuite cette fonction.[150] La musique des Grenadiers reçoit par an 3380 fl. en 1790 et 7830 fl. en 1807 ce qui une nouvelle fois montre l'inflation due aux guerres et le coût d'entretient de cet ensemble pour le prince.

La poursuite des activités des deux harmonies dans les années 1790 est en partie due au soutien de la princesse Karoline Liechtenstein, épouse de Alois I. En revanche, le prince souhaite réduire ou supprimer son effectif pour des raisons économiques. Il exprime ses intentions dans une lettre du 30 juin 1791, adressée à son secrétaire :

> « Je n'aurai plus continué à maintenir une Harmonie à Vienne si je ne devais satisfaire la Princesse qui a insisté à ce sujet. » [151]

Ce commentaire montre l'influence de la princesse dans les activités musicales. Celle-ci cherche aussi à conserver son rang dans la société. Posséder une *Harmoniemusik* dans les années 1790 où la crise diminue les revenues constitue une preuve de la richesse et de l'influence d'une cour.

Le décès d'Alois I, le 24 mars 1805, entraîne des changements pour l'harmonie de la famille Liechtenstein. Joseph Triebensee compose pour cette circonstance une marche „*Trauer-Marsch, welcher bei dem Leichbegräbnis Alois v. Liechtenstein zu Wranau in Mähren*

[149] HALW, Handschrift 837, Circularien-Protocoll der Herrschaft Mährisch-Trübau 1789-1791, Nr. 333.
[150] HALW, Karton H 128, Hoch-Fürstliche Theater-Rechnungen pro Anno 1802, Quittungen Nr. 23, 57.
[151] HALW, fac. 1791/11, Nr. 47, 1965.

gespielt wurde". Cette œuvre s'intégrera postérieurement dans les *Miscellanées de Musique* (*Trauer-Marsch in B*, 1805, I/12/5). Le testament du prince Alois prévoyait par exemple d'accorder une pension aux orphelins et veuves des musiciens sur la base de deux tiers de leur salaire.[152] Son frère Johann I (1760-1836) doit cependant restreindre les dépenses. Il renvoie la *türkische Banda* le 9 mai 1805.[153] La compagnie des Grenadiers est elle-même congédiée en 1811 pour former une garde de dix hommes. Les documents d'archives de juin 1805 démontrent que la *Harmoniemusik* continue à subsister. Le prince réduit cependant les salaires et supprime des droits et des avantages. La détérioration des conditions économiques en raison de la guerre oblige le prince Johann I à renvoyer finalement son harmonie le 1er juillet 1808.[154] Le livre des comptes de la famille estime une économie annuelle de 3800 fl.

Toutefois, quatre plus tard, le 1er avril 1812, le prince entretient à nouveau une harmonie sous la direction du clarinettiste Wenzel Sedlak (1776-1851). On connaît peu de choses sur la vie de ce musicien. Il était déjà membre de la chapelle avant sa dissolution en tant que second clarinettiste et il devient ensuite *Kapellmeister* à la cour du prince Auersperg. L'arrangement de l'opéra *Fidelio* de Beethoven en 1815 est l'une de ses œuvres les plus connues qui connaît déjà un grand succès à cette époque.

Sedlak se distingue par ses arrangements d'opéras et de ballets qui sont les derniers du genre à maintenir actif le répertoire pour *Harmoniemusik* dans les années 1820-1830. La collection impériale contient d'ailleurs de nombreuses œuvres de ce compositeur réalisées entre 1812 et 1837. Comme dans le cas de Triebensee, Sedlak cumule plusieurs fonctions : maître de chapelle, arrangeur et soliste dans des concerts. Il tire profit de la popularité de la musique pour vents pour vendre des partitions. En tant qu'excellent clarinettiste, il donne aussi des concerts supplémentaires et fait partie d'un quintette renommé. Son décès en 1851 marque la fin de l'ère glorieuse de la musique d'harmonie. Ses fonctions à la cour de Liechtenstein restent obscures. Il est certes le maître de chapelle, dirige l'harmonie du prince et alimente la collection musicale par des transcriptions. Cependant, à partir d'août 1829, les arrangements et les copies pour harmonie sont assurés par Joseph Perschl (altiste à la cour impériale). De nombreuses transcriptions sont signées de sa main ou sont réalisées en association avec Sedlak. Ce renouveau avec la musique d'harmonie prouve le succès de ce genre au sein de l'aristocratie. La *Harmoniemusik* permet indirectement d'affirmer sa position sociale et, de plus, elle accompagne tous les évènements de la cour. La formation de cette chapelle en 1812

[152] HALW, Karton 80, 2, 5 mars 1805.
[153] HALW, fac. G-2, Nr. 80, 9 mai 1805.
[154] HALW, fac. H-2, Nr. 30, 14 avril 1808.

apporte certaines différences. Il existe à nouveau deux ensembles séparés dont la fonction de chacun est bien déterminée. Les musiciens de l'harmonie ont premièrement pour charge d'accompagner les divertissements donnés en soirée. Cette période couvre trois à quatre mois dans la résidence en Moravie. Les occupations de l'harmonie se partagent le reste de l'année entre des concerts matinaux, des célébrations en l'honneur d'un hôte, les anniversaires et les jours de fêtes de la famille Liechtenstein. Les instrumentistes peuvent aussi être mis à contribution lors des cours de musique des enfants princiers. La *Harmoniemusik* s'intègre aussi dans la musique de chambre et la musique théâtrale du prince Johann I. La chapelle ne joue pas seulement pendant la saison estivale à Eisgrub et Feldsberg mais elle accompagne aussi la troupe de théâtre du prince lors de ses prestations notamment à partir de 1803 avec l'ouverture du *Vororttheater* à Penzing (Vienne). De plus, l'ensemble des musiciens de la chapelle séjourne à Vienne durant l'hiver et la saison des bals.

L'harmonie du prince s'intègre dans l'orchestre de la cour et exécute des opéras, des *Singspiels* et des ballets de Caldara, Mozart, Cherubini, Dittersdorf, Salieri, etc. La musique symphonique et de chambre tient aussi une part non négligeable avec des œuvres de Haydn, Mozart, Gyrowetz, Winter, Boccherini, Pleyel, Went, etc. Le document du 25 mai 1807[155] révèle l'une des dernières fonctions de cette harmonie. Les musiciens reçoivent un contrat pour jouer des concerts en soirée pendant l'été. Ces prestations ont lieu chaque dimanche, mardi et jeudi à 18h00 dans le jardin du palais Rossau. Elles se poursuivront jusqu'en 1814. Le répertoire inclut très certainement les *Parthien*, danses, marches, cantates et arrangements d'opéras de Triebensee, écrits pour cette occasion. La transcription de *Fidelio* en 1815 par Sedlak marque son temps. Son destinataire est sans nul doute la *k. k. Harmonie* mais cette partition s'intègre aussi parfaitement dans les divertissements de la cour du prince Johann I. Cet arrangement pour octuor à vent et contrebasson se base sur la dernière version de l'opéra. Le 1er juillet 1814, le *Wiener Zeitung* publie cet avertissement :

> « À pétition des Messieurs Artaria & Cie., »
> « le soussigné déclare qu'il a livré la partition de son opéra *Fidelio* à la susdite Maison d'édition de musique afin qu'elle réalise, sous sa direction, la publication de sa partition complète pour piano, quatuors ou n'importe quel arrangement pour instruments à vent. La version musicale présente ne doit pas être confondue avec la précédente, étant donné que les numéros musicaux qui sont restés intacts sont rares et que plus de la moitié de l'opéra a été recomposée. On peut obtenir d'autres exemplaires de la partition dans leur unique version autorisée, de même que ceux du manuscrit du livret, auprès de moi-même ou du réviseur de ce livret, Monsieur Fr. Treitschke, Poète du Théâtre de la Cour Impériale. Tout autre exemplaire non autorisé sera poursuivi en accord avec la loi.
> Vienne, le 28 juin 1814, Ludwig van Beethoven » [156]

[155] HALW, fac. H-2, Nr. 27, 25 mai 1807.
[156] David Whitwell : « The Incredible Vienna Octet School – Part V : The contributions of Beethoven », *The Instrumentalist*, XXIV, 1969, p. 35.

Beethoven précise l'origine et la nature de sa partition pour lutter contre la propagation de copies non autorisées ou le fait de jouer l'œuvre sans son accord ou celui de l'éditeur. La première transcription est une version pour piano, supervisée par Beethoven et annoncée dans le *Wiener Zeitung* du 20 août 1814. On ne saurait préciser la nature des relations entre Beethoven et Sedlak. Les musiciens se connaissent et semblent avoir eu des contacts pour réaliser cet arrangement. Des seize arias de l'opéra, Sedlak en transcrit dix, en plus de l'ouverture. Quant à la partition, elle est publiée par Artaria & Cie sous la mention :

> « *Fidelio* für neuenstimige Harmonie, eingerichtet von Wenzel Sedlak
> Kapellmeister bey S. Durchlaucht dem Fürst Johann von Liechtenstein »[157]

Le *Wiener Zeitung* annonce en janvier 1815 la parution de la transcription, quelques mois à peine après la première de la version définitive de *Fidelio*. La liste ci-dessous recense les principaux arrangements de Sedlak datant des années 1820-1830 et conservés dans les archives impériales ou les bibliothèques de Vienne. La plupart des partitions sont pour un octuor avec contrebasson (9 voix), avec l'ajout de 2 trompettes (11 voix) ou un sextuor (2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons)

Auswahl der beliebten Arien und Ballette Nr. 1 à 3			
Numéro	**Compositeur**	**Titre**	**Nombre de voix**
1	Isouard	10 mouvements, opéra *Joconde*	9
2	Méhul	6 mouvements, opéra *Joseph und seiner Brüder*	9
3	Kinsky	8 mouvements, opéra *Die kleine Diebin*	9
4	Gyrowetz	8 mouvements, opéra *Die Pagen des Herzoge von Vendom*	11
5	Persius	4 mouvements, opéra *Nina*	11
6	Gyrowetz	3 mouvements, opéra *Agnes Sorel*	9
7	Kinsky	5 mouvements, opéra *Der Wald bei Kis-Bér*	9
8	Umlauf	2 mouvements, opéra *Don Quixote*	9
9	Kreutzer	2 mouvements, opéra *Antonius und Cleopatra*	9
Arrangements d'opéras et ballets par ordre alphabétique			
10	Auber	12 mouvements Acte I, opéra *La Muette de Portici*	11
11	Auber	12 mouvements Acte II, opéra *La Muette de Portici*	11
12	Auber	13 mouvements Acte III, opéra *La Muette de Portici*	11
13	Beethoven	11 mouvements, opéra *Fidelio*	9
14	Bellini	12 mouvements Acte I, opéra *I Pirata*	9 + (2)
15	Bellini	12 mouvements Acte II, opéra *I Pirata*	9 + (2)
16	Berton	10 mouvements, opéra *Aline, Reine de Golconde*	6
17	Boieldieu	10 mouvements, opéra *Jean de Paris*	9
18	Carafa di Colobrano	11 mouvements, opéra *Gabrielle di Vergy*	13
19	Cherubini	11 mouvements, opéra *Lodoiska*	6
20	Cherubini	10 mouvements, opéra *Médée*	6
21	Cherubini	12 mouvements, opéra *Faniska*	9
22	Dalayrac	9 mouvements, opéra *Les deux petits Savoyards*	9

[157] *Ibid.*, p. 34.

23	Dalayrac	9 mouvements, opéra *Les deux petits Savoyards*	6
24	Dalayrac	7 mouvements, opéra *La poète et le musicien*	9 + (2)
25	Duport	10 mouvements, opéra *Der blöde Ritter*	9
26	Duport	10 mouvements, opéra *Der blöde Ritter*	6 + (1)
27	Fioravanti	12 mouvements, opéra *La Capricciosa pentita*	9
28	Fioravanti	12 mouvements, opéra *La Capricciosa pentita*	6
29	Gallenberg	13 mouvements Acte I, opéra *Alfred der Grosse*	9 + (2)
30	Gallenberg	12 mouvements Acte II, opéra *Alfred der Grosse*	9 + (2)
31	Gallenberg	12 mouvements Acte I, opéra *Octavio Pinelli*	9 + (2)
32	Gallenberg	13 mouvements Acte II, opéra *Octavio Pinelli*	9 + (2)
33	Grétry	14 mouvements, opéra *Raoul Barbe-Bleue*	6
34	Gyrowetz	13 mouvements, opéra *Agnes Sorel*	9
35	Gyrowetz	13 mouvements, opéra *Agnes Sorel*	6
36	Gyrowetz	12 mouvements, opéra *Die Hochzeit der Thesis*	9
37	Gyrowetz	5 mouvements, opéra *Die Hochzeit der Thesis*	9 + (2)
38	Gyrowetz	14 mouvements, opéra *Der Zauberschlaf*	9 + (2)
39	Hérold	9 mouvements Acte I, opéra *Zampa*	11
40	Hérold	6 mouvements Acte II, opéra *Zampa*	11
41	Hummel	14 mouvements, opéra *Helena und Paris*	9
42	Hummel	7 mouvements, opéra *Prinzessin Eselshaut*	9
43	Hummel	Ouverture, opéra *Sappho von Mytilene*	11
44	Isouard	12 mouvements, opéra *Joconde*	9 + (2)
45	Liverati	7 mouvements, opéra *David oder Goliaths*	9
46	Liverati	7 mouvements, opéra *David oder Goliaths*	6
47	Mayr	8 mouvements, opéra *Alonso e Cora*	6
48	Mayr	15 mouvements, opéra *Ercole in Lidien*	6
49	Méhul	8 mouvements, opéra *Un Folie*	6
50	Méhul	8 mouvements, opéra *Joseph und seiner Brüder*	9
51	Mercadante	12 mouvements Acte I, opéra *Elisa e Claudio*	9 + (2)
52	Mercadante	6 mouvements Acte II, opéra *Elisa e Claudio*	9 + (2)
53	Niccolini	10 mouvements Acte I, opéra *Traiano in Dacia*	9 + (2)
54	Pacini	8 mouvements Acte I, opéra *L'Ultimo giorno di Pompei*	9 + (2)
55	Pacini	6 mouvements Acte II, opéra *L'Ultimo giorno di Pompei*	9 + (2)
56	Paer	15 mouvements, opéra *Achille*	9
57	Paer	15 mouvements, opéra *Achille*	6
58	Paer	13 mouvements, opéra *Sargino*	9
59	Paer	9 mouvements, opéra *Sargino*	8
60	Paer	13 mouvements, opéra *Sargino*	6
61	Pavesi	13 mouvements, opéra *Ser Marcantonio*	9 + (2)
62	Persius	12 mouvements, opéra *Nina*	9
63	Rode	Air varié opus 10	9 + (2)
64	Romani	12 mouvements Acte I, ballet *Die Fee und der Ritter*	11
65	Romani	12 mouvements Acte II, ballet *Die Fee und der Ritter*	11
66	Rossini	12 mouvements Acte I, opéra *Ciro in Babilonia*	9 + (2)
67	Rossini	12 mouvements Acte II, opéra *Ciro in Babilonia*	9 + (2)
68	Rossini	12 mouvements, opéra *Tancredi*	9 + (2)
69	Rossini	12 mouvements, opéra *L'Italiana in Algeri*	9 + (2)
70	Rossini	12 mouvements Acte I, opéra *Elisabetta, Regina d'Inghilterra*	9 + (2)
71	Rossini	12 mouvements Acte II, opéra *Elisabetta, Regina d'Inghilterra*	9 + (2)
72	Rossini	12 mouvements Acte I, opéra *Il Barbiere di Siviglia*	9 + (2)

73	Rossini	12 mouvements Acte II, opéra *Il Barbiere di Siviglia*	9 + (2)
74	Rossini	12 mouvements, opéra *Il Barbiere di Siviglia*	6
75	Rossini	12 mouvements Acte I, opéra *Otello*	9 + (2)
76	Rossini	10 mouvements Acte II, opéra *Otello*	9 + (2)
77	Rossini	8 mouvements Acte I, opéra *La Cenerentola*	9 + (2)
78	Rossini	8 mouvements Acte II, opéra *La Cenerentola*	9 + (2)
79	Rossini	8 mouvements Acte III, opéra *La Cenerentola*	9 + (2)
80	Rossini	12 mouvements Acte I, opéra *Mosè in Egitto*	9 + (2)
81	Rossini	12 mouvements Acte II, opéra *Mosè in Egitto*	9 + (2)
82	Rossini	Duetto, opéra *Mosè in Egitto*	11
83	Rossini	11 mouvements Acte I, opéra *Ricciardo e Zoraide*	9 + (2)
84	Rossini	14 mouvements Acte II, opéra *Ricciardo e Zoraide*	9 + (2)
85	Rossini	12 mouvements Acte I, opéra *Matilda di Shabran*	11
86	Rossini	12 mouvements Acte II, opéra *Matilda di Shabran*	11
87	Rossini	12 mouvements Acte IIII, opéra *Matilda di Shabran*	11
88	Rossini	12 mouvements Acte I, opéra *Zelmira*	9 + (2)
89	Rossini	13 mouvements Acte II, opéra *Zelmira*	9 + (2)
90	Rossini	14 mouvements Acte I, opéra *Zelmira*	6
91	Rossini	10 mouvements Acte II, opéra *Zelmira*	6
92	Rossini	12 mouvements Acte I, opéra *Semiramide*	9 + (2)
93	Rossini	13 mouvements Acte II, opéra *Semiramide*	9 + (2)
94	Rossini	14 mouvements Acte I, opéra *Le Siège de Corinthe*	9 + (2)
95	Rossini	6 mouvements Acte II, opéra *Le Siège de Corinthe*	9 + (2)
96	Rossini	5 mouvements Acte I, opéra *le Comte Ory*	11
97	Rossini	7 mouvements Acte II, opéra *le Comte Ory*	11
98	Rossini	8 mouvements Acte I, opéra *Guillaume Tell*	11 + (b-tb)
99	Rossini	8 mouvements Acte II, opéra *Guillaume Tell*	11 + (b-tb)
100	Rossini	12 mouvements, ballet *Blaubart*	9 + (2)
101	Süssmayr	Recitativo et Aria, opéra *Der Retter in Gefahr*	8
102	Umlauf	12 mouvements, opéra *Paul et Rosette*	9
103	Umlauf	10 mouvements, opéra *Die Spiele des Paris auf dem Berg Ida*	9
104	Umlauf	2 mouvements, opéra *Aeneas in Carthago*	9
105	Weber	12 mouvements Acte I, opéra *Der Freischütz*	9 + (2)
106	Weber	9 mouvements Acte II, opéra *Der Freischütz*	9 + (2)
107	Weber	17 mouvements, opéra *Euryanthe*	11
108	Weigl	9 mouvements, opéra *Die Reue des Pigmalion*	6
109	Weigl	9 mouvements, opéra *Die isthmischen Spiele*	6
110	Weigl	12 mouvements, opéra *Die Uniform*	9
111	Winter	14 mouvements, opéra *Das Labyrinth*	6
112	Winter	12 mouvements, opéra *Marie von Montalban*	6
113	Zingarelli	9 mouvements, opéra *Giulietta e Romeo*	6
Arrangements non authentifiés mais attribués à Wenzel Sedalk			
114	Auber	Marsch, opéra *Le Maçon*	9 + (2)
115	Auber	3 mouvements, opéra *Le Duc d'Olonne*	11
116	Beethoven	Symphonie n° 7 opus 95 (arr. probablement par Druschetzky)	9
117	Bellini	11 mouvements, opéra *La Straniera*	11 + (b-tb)
118	Bellini	2 mouvements Acte I, opéra *I Capuleti ed i Montecchi*	11

119	Bellini	4 mouvements Acte II, opéra *I Capuleti ed i Montecchi*	11
120	Bellini	5 mouvements, opéra *La Sonnambula*	10 + (b-tb)
121	Bellini	4 mouvements, opéra *La Norma*	11 + (b-tb)
122	Bellini	Terzetto, opéra *Beatrice di Tenda*	11 + (b-tb)
123	Bellini	3 mouvements, opéra *I Puritani di Scozia*	11 + (b-tb)
124	Donizetti	4 mouvements, opéra *L'Elisir d'amore*	11 + (b-tb)
125	Donizetti	6 mouvements, opéra *Torquato Tasto*	10 + (b-tb)
126	Donizetti	3 mouvements, opéra *Mario Faliero*	11 + b-tb
127	Donizetti	3 mouvements, opera *Lucia di Lammermoor*	11 + b-tb
128	Hérold	3 mouvements, opéra *Le Pré aus Clercs*	11
129	Mercadante	Duetto, opéra *Andronico*	11 + b-tb
130	Meyerbeer	6 mouvements, opéra *Les Huguenots*	11 + b-tb
131	Pacini	5 mouvements, opéra *Amazilla*	11
132	Palma	8 mouvements, opéra *La Pietra simpatica*	8
133	Ricci	Ouverture, opéra *Il nuovo Figaro*	10 + b-tb
134	Ricci	Cavatine et scène, opéra *Il Desertore per amore*	11 + (b-tb)

La deuxième harmonie ou *türkische Musik* se concentre avant tout sur la musique militaire de la Garde, les manœuvres et les parades. Les musiciens de cet ensemble jouent aussi pour diverses occasions : les offices religieux célébrés dans l'église de Feldberg, au début et à la fin de la saison théâtrale, lors de la chasse et, enfin, en complément de l'harmonie lors des bals et des représentations théâtrales. Le document du 21 janvier 1800[158] démontre que les musiciens de la *Banda* sont libres de leurs obligations militaires pendant le séjour estival de la famille Liechtenstein. Sedlak, en tant que *Kapellmeister*, reçoit 800 fl. annuel, le premier hautbois 600 fl., le premier basson 400 fl. et les six autres musiciens 300 fl.

L'harmonie du prince Liechtenstein naît en 1789. Elle connaîtra deux grandes périodes symbolisées par les deux maîtres de chapelle, c'est à dire Triebensee (1794-1809) et Sedlak (à partir de 1812-1835). La création d'un nouvel ensemble en 1812 conserve une fonction traditionnelle pour une cour aristocratique. L'harmonie interprète un répertoire composé en particulier de transcriptions d'opéras de Sedlak et des partitas de Krommer. L'évolution du genre et de la fonction de l'harmonie n'est pas propre aux exigences du prince Liechtenstein mais se généralise aux ensembles à vent de l'empire autrichien. La cour entretient aussi en parallèle une *türkische Musik*, crée en 1791 pour la musique militaire et les besoins de la Garde. Elle disparaît en 1805 et réapparaît en 1812. Elle complète dans de nombreuses circonstances l'harmonie du prince mais elle ne jouit pas du même succès. La dissolution des deux harmonies semble remonter au 1er mai 1835 et, dans tous les cas, la mort de Johann I v. Liechtenstein, le 20 avril 1836, met un terme définitif aux activités de la *Harmoniemusik*.

[158] HALW, fac. G-2, Nr. 50, 21 janvier 1800.

2.1.4 La *Harmoniemusik* dans l'aristocratie viennoise

Il est beaucoup plus difficile d'établir l'histoire des harmonies dans les autres cours de la noblesse viennoise. Les archives ont pour la plupart disparues, n'enregistrent pas le nom et la fonction des musiciens ou donnent des informations incomplètes. Toute une pratique musicale très répandue de 1760 à 1820 est tombée dans l'oubli et est encore difficile à aborder aujourd'hui faute de sources précises et établies. L'ouvrage de Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* (1799), rapporte que « l'habitude était auparavant fortement répandue que nos principales familles princières entretiennent sa propre chapelle. »[159] Il souligne de plus que la plupart des *Harmoniemusik* ont disparu pour des raisons essentiellement économiques. L'auteur cite entre autres les chapelles du prince Schwarzenberg, Graßalkowitz et du Baron von Braun.

En effet, il existe environ une dizaine d'autres harmonies aristocratiques en plus des trois examinées précédemment (*k. k. Harmonie*, Esterházy et Liechtenstein). Le Saint-Empire romain germanique compte également des dizaines d'autres d'ensembles à vent variables en taille et en influence. Les cours de Oettingen-Wallerstein, Thurn und Taxis, Mecklenburg-Schwerin, Rudolstadt en sont les grandes représentantes. Certaines formations se distinguent par une activité musicale riche, des concerts, la commande de partitions, des témoignages ou toute autre indication tandis que l'existence d'autres peut résulter d'une unique information ou d'une anecdote. Les principaux membres de l'aristocratie viennoise maintenant une *Harmoniemusik* sont les suivants :

archiduc Franz Maximilian v. Habsburg	comte Clam-Gallas
prince Schwarzenberg	comte de Palm
prince Lobkowitz	comte Morzin
prince Graßalkowitz	comte v. Kinsky
prince-cardinal Batthyány	comte Harrach
prince-archevêque Colloredo	baron von Braun
comte Pachta	

Cette courte liste ne prétend pas recenser toutes les harmonies à Vienne mais démontre combien cette pratique est répandue. Eduard Hanslick apporte plus de précisions sur les chapelles aristocratiques dans son ouvrage *Geschichte des Concertwesens in Wien* (1869).[160] Les plus prestigieuses cours de la noblesse désirent posséder une *Harmoniemusik* à partir des

[159] Johann Ferdinand Schönfeld *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile Nachdruck der Ausgabe 1796, Wien, Otto Biba (hrsg.), Emil Katzbichler, Munich-Salzbourg, 1976, p. 77

[160] Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wilhelm Braumüller, Vienne, 1869, p. 36-52.

années 1780. Ces ensembles sont en constante augmentation. Ils gagnent en popularité depuis les années 1770 non seulement à Vienne mais aussi dans l'empire autrichien et toute l'Europe. Ils prospèrent en particulier en Allemagne et en Autriche, en France, en Angleterre et même dans les communautés issues de la Moravie vivant en Amérique. L'apogée de la *Harmoniemusik* dans la noblesse se place sans aucun doute dans les deux dernières décennies du XVIIIe siècle.

Il existe peu d'uniformité entre les pays voire entre les cours. Le répertoire et la taille d'une harmonie ne sont jamais fixes et dépendent de nombreux facteurs principalement historiques, géographiques et économiques. Cependant, la dimension des ensembles à vent a tendance à augmenter au travers des années pour passer de 6 (1770), 8-9 (1780) à 12 instruments (à partir de 1800). Le facteur géographique influence aussi le répertoire et la composition de l'effectif. La noblesse autrichienne choisit les pays de Hongrie, Bohème et de Moravie depuis le XVIIe siècle pour leurs séjours estivaux avec, pour se distraire, deux activités : la musique et la chasse. Les cours forment à cet effet ce qui est connu sous le nom de « harmonie complète » c'est à dire un octuor composé de 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons et 2 cors. Le prince Schwarzenberg remplace toutefois les clarinettes par des cors anglais. La répartition du répertoire dans les cours demeure inégale : certaines comptent plus de partitions originales, d'autres tiennent un équilibre entre partitions originales et arrangements tandis que certaines comptent exclusivement des transcriptions. Le facteur économique influence aussi profondément les activités d'une harmonie aristocratique. La richesse de la cour est un premier élément mais surtout les guerres napoléoniennes et l'inflation qui s'en suit, obligent l'aristocratie à réduire ses effectifs ou à renvoyer ses harmonies dans les années 1800. Chaque famille constitue son groupe de musiciens selon ses moyens, sa chapelle, auxquels se joignent quelquefois parents, amis, serviteurs ou enfants. Par exemple, des instrumentistes à vent sont engagés au service du prince Schwarzenberg à Česky Krumlov, chez les Lobkowitz à Roudnice, chez le comte Morzin à Lukavice, etc. Bien souvent les membres de la *Harmoniemusik* composent et arrangent pour leur propre formation ce qui contribue à l'essor extraordinaire de cette musique des années 1760 à 1820.

Une dernière remarque concerne le parcours des instrumentistes. Il est possible de constater que les mêmes musiciens se retrouvent dans différentes cours au travers des années. La dissolution d'une harmonie permet dans un premier temps à une autre de se créer ou de s'agrandir. Dans certains cas, les instrumentistes quittent leur poste pour un emploi mieux rémunéré. Cela s'illustre avec le bassoniste Franz Czerwenka : il quitte la cour du prince-cardinal Batthyány en 1783 pour rejoindre la cour du prince Esterházy jusqu'en 1793-94 puis

il intègre la *k. k. Harmonie* de 1794 à 1801. Ces virtuoses apportent avec eux un héritage et une pratique musicale qui garantissent les performances et la qualité d'une harmonie. Ils permettent de même aux compositeurs plus de liberté et de créativité dans les difficultés techniques et expressives.

L'une des plus importantes *Harmoniemusik* aristocratiques dans les années 1780 est maintenue par Franz Maximilian (1756-1801), le plus jeune fils de Marie-Thérèse d'Autriche. Il devient Grand Electeur de Cologne à partir de 1784. La vie musicale de sa cour est florissante accueillant un orchestre de 35 membres environ et des virtuoses de passage. Franz Maximilian est un grand défenseur des arts. Il emploie par exemple le jeune Beethoven comme altiste dans son orchestre. Il financera et soutiendra le compositeur tout au long de sa carrière à Vienne. Beethoven lui dédie d'ailleurs sa première symphonie. Le prince-archevêque est contraint de retourner définitivement à Vienne, le 27 avril 1800, après sa défaite contre les armées de Napoléon. En proie à des ennuis de santé et suite à la perte de ses territoires, Franz Maximilian s'installe définitivement dans la capitale autrichienne jusqu'à sa mort en 1801 à l'âge de 45 ans. Il est le dernier électeur de Cologne car l'électorat disparaît entièrement en 1803.

Franz Maximilian est également l'un des premiers à suivre le modèle de son frère Joseph II en formant un octuor à vent. Le fonctionnement de cet ensemble se modèle sur les changements économiques et politiques de la cour. La date de création de la *Harmoniemusik* n'est pas connue mais remonte certainement au début des années 1780 à Vienne. Reichardt mentionne déjà cette harmonie en 1783. L'*Allgemeine Musikalische Zeitung* publie en 1813 son récit de voyage. Il décrit un concert dans la *kleine Redoutensaal* de la *Hofburg* donné par l'harmonie de Joseph II associée à celle de Franz Maximilian. Il souligne le fait que « l'empereur et son frère possédaient chacun sa propre harmonie. »[161] Comme cela est de coutume, Franz Maximilian a certainement conservé les mêmes musiciens lors de son départ pour Bonn en 1784. On peut donc parler de migration d'un genre et d'une formation dans le cas de cette *Harmoniemusik*.

Une lettre de l'organiste Christian G. Neefe, publiée dans le *Magazin der Musik* du 2 mars 1783, montre que le Premier ministre à Bonn, Kaspar Anton von Belderbusch, maintient déjà un quintette à vent composé de 2 clarinettes, 2 cors et un basson. Le nom des musiciens est Bachmeier et Moock (clarinette), Ziegler et Taper (cor) et Eiser (basson). Cet effectif fut

[161] *AmZ*, 13 octobre 1813, p. 667-8.

vraisemblablement dissout en 1784 lors de l'installation de Franz Maximilian et de son harmonie. Un autre commentaire de Neefe contenu dans le *Berlinische Musikalische Zeitung* du 19 octobre 1793 confirme la présence de la *Harmoniemusik* à la cour de Bonn.[162] Le compositeur décrit les prestations du comte Friedrich von Westerholt en tant que bassoniste au sein d'une harmonie. Les trois duos (WoO 27) pour clarinette et basson peuvent dater de cette période. Certains spécialistes penchent pour l'année 1792 mais on ne dispose d'aucune documentation sur la genèse de ces partitions car il n'en existe probablement pas. La première édition (1810-1815) à Vienne est cependant postérieure. Une autre indication est l'octuor à vent opus 103 puis le *Rondino* WoO 25 de Beethoven. La date et la circonstance de ses œuvres ne sont pas encore connues à ce jour. La première exécution est censée avoir eu lieu à Bonn lors d'un banquet au cours du mois de décembre 1793. Les interprètes furent certainement les musiciens de la cour. A ce sujet, la composition exacte de cet octuor reste confuse. En effet, Forkel en 1782 et Cramer en 1783 publient la liste générale de l'orchestre à Bonn. Les instrumentistes à vent sont les suivants:

Hautbois		Clarinette	
	Michael Meuser / Baum		Michael Meuser / Baum
Cor		Basson	
	Riedl		Meuris
	Brandt		Theodor Zillicken
	Andreas Bamberger		Küchler
	Nickolaus Simrock		

Un autre registre, du 26 janvier puis du 13 août 1791 établi par Bossler, contient le nom d'autres musiciens. Pourquoi cette différence ? Elle s'explique entre le fait que Forkel et Cramer recensent les membres de l'orchestre avant l'arrivée de Franz Maximilian en 1784. Bossler énumère pour sa part en 1791 les musiciens pendant le règne de l'archiduc. Cela confirme que le prince combine dans sa formation des instrumentistes exerçant déjà à Bonn comme Theodor Zillicken, Andreas Bamberger et Nickolaus Simrock avec de nouveaux membres issus de Vienne.

Hautbois		Clarinette	
	Georg Liebisch		Michael Meuser
	Joseph Welsch		N. Pachmeier
Cor		Basson	
	Andreas Bamberger		Theodor Zillicken
	Nickolaus Simrock		Georg Welsch

[162] Cité dans Roger Hellyer : Harmoniemusik: music for small wind band in the late 18th and early 19th century, université d'Oxford, 1973, p. 194.

Plusieurs références démontrent également que la fonction de cette harmonie suit le modèle établi à Vienne.[163] Elle accompagne les dîners et les divertissements ou donne des concerts comprenant des partitions originales et des arrangements d'opéras. Par exemple, Carl Ludwig Junker décrit un concert à la cour de Franz Maximilian donné dans la résidence de Mergentheim. Cette lettre est publiée le 23 novembre 1791 dans *Musikalische Korrespondanz* sous la direction de Bossler :

> « J'ai entendu de la *Tafelmusik* dès le premier soir et elle était d'ailleurs jouée tous les soirs aussi longtemps que l'Electeur résidait à Mergentheim. Cet ensemble est complet avec deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons et deux cors. Ces huit musiciens peuvent être véritablement qualifiés comme maîtres de leur art. Il est rare de trouver de la musique jouée avec tant de qualité artistique, avec tant de clarté, de concevoir un ensemble aussi bon que le leur, et surtout d'imaginer une musique atteignant un niveau si élevé d'exactitude et de perfection dans la production des sonorités. À cet égard, il me semblait que [cet ensemble] différait des autres *Tafelmusik* car il jouait des pièces plus imposantes ; par exemple, à cette occasion, les musiciens jouèrent l'ouverture de « Don Juan ». Immédiatement après le dîner en musique, le jeu commença. » [164]

Ce témoignage de Junker confirme le rôle et l'effectif de l'harmonie à la cour de Franz Maximilian. Tous les dîners sont accompagnés par de la *Tafelmusik*. L'auteur précise de même les qualités techniques et expressives qui font la renommée de cette formation instrumentale.

La dissolution de la *Harmoniemusik* n'est pas clairement établie. Certaines sources incomplètes notamment les archives de l'archiduc avancent la date de 1794. Des raisons financières peuvent expliquer la réduction des effectifs mais cela reste une hypothèse. La défaite de Franz Maximilian et son retour à Vienne en 1800 ont pu motiver le renvoi des musiciens. Aucun document ne fait ensuite état d'une harmonie à Vienne.

Les cours de la noblesse en Bohème et Moravie apprécient particulièrement la musique pour vents et fondent très tôt des ensembles. L'un des premiers sextuors connus pour son rôle de divertissements et *Tafelmusik* se trouve à la cour du comte Ferdinand Maximilian Franz von Morzin (1717-1783) à Lukaveč. La chapelle se compose de 12 à 16 membres permanents. Haydn y sera le *Kapellmeister* de 1759 à 1761. Il compose des *divertimenti* pour 2 hautbois, 2 cors et 2 bassons avec comme voix prépondérante le cor. Le pays compte d'excellents instrumentistes capables de surmonter les difficultés techniques et expressives contenues dans ces partitions. Il semble que le comte était aussi un corniste avéré pouvant les

---

[163] Thayer, Alexandre, *Ludwig van Beethovens Leben*, éd. révisée par Hugo Riemann, erster Band, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1917, p. 310.

[164] Roger Hellyer : *Harmoniemusik: music for small wind band in the late 18th and early 19th century*, université d'Oxford, 1973, p. 345.

interpréter. Ces pièces comprennent en général cinq courts mouvements. Des problèmes financiers obligent le comte Morzin à dissoudre son orchestre et son *Harmoniemusik* en 1761. Une des premières *Harmoniemusik* fondée avant 1780 se trouve à la Cour du comte de Palm. Sa date de création, son rôle, son effectif et son répertoire, restent peu connus faute de documentations. La seule mention est un concert du 12 mars 1780 organisé par la *Tonkünstler Societät* :

> « en 4e partie un grand et nouveau concerto, pour 5 instruments à vent, composé par Joseph Starzer, joué par Anton et Johann Stadler (clarinette), Herr Nagel, Herr Zwirzina (cor), Jacob Griesbacher (basson), au service du comte de Palm »[165]

Cette annonce parle d'un quintette à vent. La partition interprétée se nomme *concerto* certainement en raison de sa forme qui met en valeur les voix solistes. La forme et le fonctionnement de cette œuvre se rapprochent certainement à ceux du *divertimento*. La présence des frères Stadler n'indique pas forcément qu'ils soient au service du comte de Palm. Ils reçoivent vraisemblablement un contrat ponctuel pour cette circonstance. On ne saurait dire combien de temps cette harmonie subsiste mais elle semble disparaître après 1780. Cette même année, les cornistes Nagel et Zwirzina rejoignent la cour du prince Ernst von Öttingen Wallerstein. Ils acceptent ce nouveau contrat suite à la probable dissolution de l'harmonie du comte de Palm. Les frères Stadler participent de même à de nombreuses académies mais ils ne sont jamais plus cités comme étant au service de cet aristocrate.

La famille Batthyány appartient à la noblesse hongroise. Elle s'illustre pour ses victoires militaires et son soutien à la monarchie des Habsbourg. Elle prend par exemple une part active dans les guerres contre les Turques. La libération de la Hongrie au début du XVIIIe siècle amorce une période de paix et de prospérité pour l'aristocratie. Une conséquence directe est la fondation de chapelles musicales pour agrémenter les activités artistiques de la cour. Les familles Esterházy, Grassalkovich, Erdödy et Batthyány construisent à cette époque des palais, des salles de théâtres et engagent des musiciens. L'administration de ces ensembles, le répertoire et la fonction, prennent modèle sur Vienne. Les archives de la famille démontrent que le prince Joseph Batthyány (1727-1799) forme une première harmonie à Preßburg de 1776 à 1784. Cet aristocrate occupe des fonctions au sein de l'église et de l'État. Il reçoit l'ordination sacerdotale en 1751 puis devient évêque de Transylvanie en 1759, archevêque en 1760 à Bratislava. Il est enfin nommé prince-primat de Hongrie (1776) et

---

[165] Carl Ferdinand Pohl, *Denkschrift aus Anlass des Hundertjährigen bestehens der Tonkünstler Societät,* Carl Gerold's Sohn , Vienne, 1871.

cardinal (1778). Il réside à partir de 1775 dans le palais Primatial à Preßburg (Bratislava). La création d'une chapelle dans cette cour remontre à la fin 1775 – début 1776. Le journal *Preßburger Zeitung* rapporte à ce sujet un concert religieux donné le 17 février 1776. L'orchestre se compose à cette occasion de 36 musiciens. Le compositeur de la cour est Anton Zimmermann (1741-1781).

La chapelle de Joseph Batthyány est considérée à cette époque comme l'une des meilleurs à proximité de Vienne, aussi célèbre que celle d'Esterházy sous la direction de Haydn. Cet orchestre inclut un certain nombre de solistes dont la notoriété s'étend à d'autres parties de l'Europe. Anton Zimmermann est manifestement engagé en tant que soliste et compositeur en raison de sa réputation. La chapelle compte aussi les frères hautboïstes Teimer par la suite célèbres dans la capitale autrichienne. Une autre figure de la cour Batthyány est Johann Sperger (1750-1812). Il reçoit une formation de compositeur et contrebassiste. Il travaille à partir de 1777 dans la chapelle du prince. Il est également membre de la *Tonkünstler Societät* à partir de 1778. Il rejoint en 1783 la cour de Ludwig von Erdödy, poste qu'il occupera jusqu'en 1786, voyage dans l'Europe et finit par rejoindre la chapelle de Mecklembourg-Schwerin (1789-1812) en tant que premier contrebassiste. Sperger écrit pour l'orchestre du prince des concertos et 18 symphonies dont certaines parties se dédient exclusivement aux instruments à vent. Il est aussi l'auteur de quatuors pour flûte et cordes ainsi que de 42 *Parthien* pour *Harmoniemusik*. L'instrumentation varie entre 5 (2 hautbois, 2 cors, basson) à 8 voix (2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons). Il est remarquable qu'un contrebassiste comme Sperger s'intéresse autant à la musique pour vents.

La formation d'une harmonie n'est pas clairement établie mais se situe vraisemblablement vers 1776. Le prince emploie certainement les instrumentistes de son orchestre puisque les œuvres symphoniques comptent 2 hautbois, 2 cors, 2 bassons, trompettes et dans certains cas une flûte et 2 clarinettes. La musique de chambre comprend de même des pièces pour instruments à vent. La *Harmoniemusik* se compose des musiciens suivants :

Hautbois		Clarinette	
	Johann Teimer		Theodor Lotz
	Philipp Teimer		Michael Pum
Cor		Basson	
	Karl Franz		Franz Czerwenka
	Anton Böck		Joseph Spadny

Le journal *Preßburger Zeitung* décrit un concert le 4 décembre 1776 dans le palais du prince. Le programme entier n'est pas connu mais comprend des trios pour Baryton, joués par Karl Franz et un trio pour clarinette et 2 cors joué par Theodor Lotz (clarinette), Karl Franz et Rau

(cor). Cela confirme la présence de la clarinette en 1776 ce qui constitue une nouveauté dans la noblesse viennoise. Il existe une disparité entre les salaires des musiciens. Le maître de chapelle Zimmermann perçoit annuellement, pour l'ensemble des services, 500 fl. (Zistler recevra 1000 fl. pour les mêmes fonctions), le bassoniste Franz Czerwenka 700 fl., le clarinettiste Theodor Lotz 600 fl. et le bassoniste Joseph Spadny 240 fl. (le revenu le plus faible). Le rôle de cet ensemble à vent est essentiellement d'accompagner la *Freiluftmusik* et la *Tafelmusik* du prince. Des concerts sont aussi prévus l'été dans les jardins du palais. Le journal *Brünner Zeitung* est l'une des rares références sur la fonction de cette harmonie. Il rapporte le 8 août 1781 une promenade en bateau sur le Danube organisée par Batthyány. Ce témoignage décrit seulement un ensemble à vent composé pour cette circonstance de trompettes et trombones jouant de la *türkische Musik*.[166] Une autre citation, cette fois indirecte, provient de l'ouvrage *Geschichte des Faschings* qui consacre une partie sur la vie musicale à la cour :

> « Ce grand bienfaiteur des arts et en particulier protecteur de la musique [Batthyány] a une chapelle qui contient tant de grands et riches hommes et virtuoses comme il est sûrement difficile d'en trouver pareille en Europe. (...) Un concert prend place dans son palais deux fois par semaine pendant l'hiver et, en été, seulement le dimanche dans les jardins de son Eminence en dehors de la ville. On y entend non seulement les nouvelles et excellentes œuvres issues de l'empire, de France et d'Italie mais on peut aussi procurer à son âme un bonheur et un plaisir avec les compositions de Zimmermann, Sperger et Schrottenbach. » [167]

Ce commentaire ne parle certes pas de l'harmonie mais il est raisonnable d'avancer l'idée que cette formation instrumentale joue notamment l'été dans les jardins des partitions originales comme les *Parthien* de Sperger. Il est aussi intéressant de remarquer la variété des origines pour cette époque. Le répertoire combine des partitions issues d'Europe avec des œuvres écrites par les compositeurs de la cour. Le *Preßburger Zeitung* fait état d'autres académies comme celle du 30 août 1777, donnée vendredi et dimanche dans le jardin du palais à 18 heures, ou celle du 18 mars 1778.

La chapelle compte 23 membres en 1780. Le flûtiste Anton Mikusch l'intègre en 1781. Joseph Zistler succède cette même année à Anton Zimmermann comme maître de la musique du prince Batthyány. Johann Nicolaus Forkel retrace les activités musicales de cette cour en 1782. Il ne fait pas mention d'une harmonie bien qu'il cite par exemple les noms de Caspar Kirchenkopf (trombone), Theodor Lotz et Michael Pum (clarinette) et Franz Czerwenka

---

[166] *Brünner Zeitung*, 8 août 1781, cité dans Herbert Seifert : « Zu den Funktionen von Unterhaltungsmusik im 18. Jahrundert », *Gesellschaftsgebundene Instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, rapport du congrès, 13 au 15 Octobre 1988, sous la dir. de Hubert Unverricht, Eichstätt, Band 7, Hans Schneider, Tutzing, 1992, p. 59.

[167] Adolph Meier : « Die Pressburger Hofkapelle des Fürstprimas von Ungarn Fürst Josep von Batthyany, in den Jahren 1776-1784 », *HJB* 10, 1978, p. 86.

(basson).[168] La chapelle est à son apogée avec 24 membres. L'année 1783 marque cependant le recul des activités de la chapelle princière. L'orchestre disparaît pour laisser la place à un ensemble de neuf musiciens dont quatre instrumentistes à vent (Theodor Lotz, Joseph Spadny, Anton Mikusch et Klepp). Seulement des concerts de musique de chambre sont possibles dans ces conditions. L'une des raisons de cette réduction provient des réformes de la *Aufklärung* entrepris par Joseph II en 1780. Celles-ci limitent le pouvoir et les sources de revenus de la religion. Le prince-cardinal Batthyány est directement concerné. Il est obligé de réduire sa chapelle et finit par la renvoyer en 1784. Le *Preßburger Zeitung* du 24 janvier 1784 retrace d'ailleurs un concert donné le 19 en précisant que « M. Hammer (violoncelle), un honorable membre de l'orchestre récemment congédié. »[169] La dissolution de la *Harmoniemusik* a certainement commencé dès 1782 pour se terminer au plus tard en 1784. Le bassoniste Czerwenka quitte la chapelle en 1783 pour celle d'Esterházy et les frères Teimer pour la cour du prince Schwarzenberg. Le compositeur Sperger rejoint aussi en 1783 la cour de Ludwig von Erdödy. D'autres instrumentistes intègrent des cours en Allemagne.

La situation change dans les années 1790. Le prince-cardinal Joseph Batthyány engage de nouveaux musiciens pour la chapelle de son château à Pest. La musique occupe dès lors une place prépondérante avec des représentations de théâtres et d'opéras, des divertissements et des bals. Le directeur de sa musique devient Georg Druschetzky à partir de 1792. Un récit de 1788 décrit un orchestre de 40 musiciens alors que les livres de comptes de 1780-81 en recensent seulement 23.[170] Joseph Batthyány fonde une nouvelle harmonie en 1790. De cette époque date une collection de 42 arrangements d'opéras pour sextuors :

> « 42 Arien de différents opéras. Pour une harmonie à 6 voix. 2 clarinettes / 2 cors / 2 bassons de Monsieur Georg Druschetzky, compositeur à la Cour du comte Joseph Batthyány. » [171]

Il existe peu d'indications sur la composition, le rôle et le fonctionnement de cet ensemble à vent. Il s'agit d'un octuor à vent dont le répertoire se compose de partitions originales et d'arrangements d'opéras.[172] Druschetzky compose environ 150 œuvres, la plupart étant des partitas. La plus célèbre mais aussi la plus singulière en raison de son instrumentation demeure *la Parthia auf bauern Instrumenten*, composée entre 1792 et 1798. Cette

---

[168] Johann Nikolaus Forkel, *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783*, Leipzig, 1783, cité dans l'article précédent.
[169] *Ibid*., p. 85.
[170] Boje Schmuhl, *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, XXXII. Wissenschaftliche Arbeitstatung Michaelstein, Konferenzberichte, 20. bis 23 Mai 2004, Wißner, Augsburg, 2006, p. 84.
[171] Localisation de la collection : Keszthely, Helikon Kastélymuseum Könyvtára (H-KE) : K.O/118 (Ms.); FM4/2000, Rolle 299 (microfilm).
[172] Le catalogue complet des œuvres se trouvent dans l'article de Antal Békefi : « Musikalienkatalog und Inventar des Fürstprimas Joseph Batthyány (1798) », *Studia Musicologia* 14, 1972, p. 401-421.

composition n'est pas seulement une comédie musicale mais aussi un excellent exemple de l'utilisation de mélodies et d'instruments populaires dans la musique savante. Les archives de la famille livrent le nom de cinq musiciens : Carolus Chorus (hautbois), Josephus et Joannes Chorus (clarinette), Josephus et Joannes Olivia (cor).[173]

La mort de Batthyány en 1799 marque aussi la fin de cette harmonie. Le prince innove avec la fondation d'une première harmonie avant 1780. La musique pour vents ne connaît pas encore un succès et une renommé comme cela sera le cas 10 ou 20 ans plus tard. Cette *Harmoniemusik* subsiste pendant sept ans environ. Elle demeure alors un modèle pour les autres formations alors en plein développement. Joseph Batthyány fonde une nouvelle harmonie de 1790 à 1799 sous la conduite de Druschetzky.

La famille Schwarzenberg fait partie de la noblesse autrichienne depuis le XVe siècle. Elle est l'une des plus grandes familles aristocratiques issues de Bohème. Le prince Adam Franz Karl (1680-1732) développe la musique à sa cour au début du XVIIIe siècle et pratique lui-même un instrument. Zacharias Garzaroll, qui occupe le poste de hautboïste à la cour Schwarzenberg, fournit des renseignements sur la vie musicale. Son fils, Joseph I Adam (1712-1782) forme une chapelle à partir de 1743 et fait construire une salle de théâtre dans le château de Krumau. Il engage de même une troupe de théâtre et donne des concerts, des pantomimes et des ballets pour les divertissements de sa cour. Des œuvres de Giuseppe Scarlatti y sont représentées. Ce compositeur donne par ailleurs des cours de musique à quelques membres de la famille du prince Schwarzenberg à partir de 1759-1760. Scarlatti fournit des pièces théâtrales souvent courtes et des serenatas données en concert dans le palais hivernal à Vienne.

En 1747, l'organiste Franz Arbesser prend la direction de la musique du prince. L'orchestre comprend deux cors à partir de 1751 joués par Schlechta et Procházka. En 1767 et 1768, Schlechta et le hautboïste Georg Triebensee (1746-1813) sont envoyé à la cour de Dresde pour recevoir une formation complémentaire auprès du compositeur Besozzi. L'apogée de cette chapelle se situe dans les années 1770 avec la création d'une *Harmoniemusik* à Vienne. Joseph I Adam est un fervent amateur de la musique pour vents. Il est l'un, si ce n'est le premier à former un ensemble instrumental dans la capitale autrichienne pour sa *Tafelmusik* et ses divertissements. L'octuor est fondé aux alentours de 1775. Il se compose de 2 hautbois, 2 cors anglais, 2 cors et 2 bassons ce qui en fait une formation tout à fait singulière de par son

[173] Boje Schmuhl, *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, XXXII. Wissenschaftliche Arbeitstatung Michaelstein, Konferenzberichte, 20. bis 23 Mai 2004, Wißner, Augsburg, 2006, p. 86.

instrumentation. Johann Went et Triebensee jouent et composent pour cet ensemble. Ils occuperont ce poste jusqu'à leur départ pour la *k. k. Harmonie* en 1782. L'harmonie du prince Schwarzenberg demeure une nouveauté à Vienne qui va, d'une part, influencer la fondation d'autres harmonies dans les cours aristocratiques et, d'autres part, donner le modèle du rôle et du répertoire de cette formation.

Le prince Johann Joseph (1742-1789) conserve l'harmonie sous la direction d'Anton Johann Jüngling. Les archives de la famille révèlent l'achat de nouveaux instruments et le nom des musiciens dans les années 1780 : Georg Triebensee et les frères Teimer (hautbois/cor anglais), Johann Went et Ludwig Vartl (cor anglais), Leopold Procházka, Franz Müller, Christoph Sartori et Franz Oliva (basson). Cette liste de paiement n'indique malheureusement pas le nom des cornistes. La raison en est simple : le prince ne finance pas l'acquisition de nouveaux instruments. Les frères Tiemer, Johann, Franz et Philipp, tous les trois virtuoses au hautbois et au cor anglais, intègrent très certainement l'ensemble à vent du prince Schwarzenberg en 1782-1783. Ceux-ci jouaient auparavant dans la *Harmoniemusik* du prince Batthyány, dissoute dans cette même période. Les postes de hautboïstes à la cour restent aussi vacants après le départ de Went et Triebensee. Le répertoire contient d'ailleurs de nombreux trios pour 2 hautbois et cor anglais (environ 14) datant de ces années-là et certainement interprétés par les frères Teimer.

Beethoven dédie certaines de ses partitions à cette formation en trio dont l'opus 87 (2 hautbois et cor anglais en *do* majeur, 1795) et les *Variationen über « Là ci darem la mano »* (WoO 28, Hess 18) extrait de *Don Giovanni* de Mozart (joué le 23 décembre 1797). Un autre trio de Went est donné en concert le 23 décembre 1793 au *Burgtheater* par la *Tonkünstler Societät*. Le programme annonce le compositeur et le nom des interprètes en l'occurrence Johann, Franz et Philipp Teimer, tous membres de la *Harmoniemusik* du prince Schwarzenberg. Les trios, *divertimenti* et variations de Krommer, Went, Triebensee, Wranitzky et Franz Pössinger se comptent par centaines dans les archives de la famille ce qui montre le dynamisme de cette harmonie dans les années 1780.

Cette collection renferme également des quintettes pour 2 cors anglais, 2 cors et basson. Des partitions originales de Bonno, Rosetti, Druschetsky, Went et Triebensee complètent les archives. Par exemple, elles comprennent sept partitas de Rosetti pour hautbois, 2 cors anglais, 2 bassons et 2 cors. Le *Quartetto concertante in B-Dur* de Went se caractérise de par son instrumentation : hautbois, grand hautbois en *sib*, cor anglais et basson. Cette œuvre utilise tout le potentiel technique et expressif de quatre instruments à vent différents. Went met en valeur le timbre produisant une partition unique et exceptionnelle dans l'émission des

sonorités. Une autre partition remarquable est une version du KV. 388 (384a) de Mozart. L'origine et le but de cette œuvre demeurent incertaines. Il existe une version pour 2 hautbois, 2 cors anglais, 2 bassons et 2 cors nommée *Original-Parthia in Es*. Une note ajoute: « *für die Capelle Sr. durchl. des Fürst Schwarzenberg*. »[174] Malheureusement, aucune autre indication est donnée. Cette œuvre comprend quelques modifications mineures par rapport à la version pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. Le tableau ci-contre présente quelques œuvres originales destinées à la cour :

Numéro[175]	**Compositeur**	**Titre**	**Combinaison**
VIII 8535	Carlo Besozzi	24 Sonatas	2 htb., 2 cors, b.
VIII 8536	Druschetsky	17 Partitas	2 htb., 2 ca., 2 cors, b.
VIII 8537	Druschetsky	24 Partitas	2 htb., 2 cors, b.
VIII 8538	Rosetti	7 Partitas	htb., 2 ca., 2 cors, b.
VIII 8539	Went	5 partitas	2 htb., 2 ca., 2 cors, 2 b.
VIII 8540	Wagenseil	3 Partitas	2 htb., 2 ca., 2 cors, 2 b.
VIII 8541	Anonyme	10 Partitas	2 htb., 2 ca., 2 cors, 2 b.
VIII 8542	Salieri	Cassazione	2 htb., 2 ca., 2 cors, 2 b.
VIII 8544	Aspelmayr	Concertino	2 htb., 2 ca., 2 cors, b.
VIII 8548	von Dietrichstein	Minuet	2 htb., 2 ca., 2 cors, b.
VIII 8570b	Mozart	Partita in Es	2 htb., 2 ca., 2 cors, 2 b.
VIII 8571	Zimmermann	Partita	2 ca., 2 cors, 2 b.
VIII 8579	Triebensee (?)	Terzetto	2 htb., 2 ca., 2 cors, 2 b.
VIII 8581	Fiala	Partita	2 ca., 2 cors, 2 b.

Le titre de *Sonata*, apposée sur les compositions de Besozzi, se rapporte très certainement à celui de *partita* ou *parthia*. Ces partitions conservent en effet une forme et une instrumentation courantes dans la musique pour vents des années 1770. Il est aussi surprenant de trouver des partitas de Wagenseil. Cela peut venir étayer l'idée que cette formation existe depuis les années 1770. Johann Went accepte en 1784 de composer pour l'harmonie du prince. Il fournit des partitions originales et encore plus d'arrangements d'opéras et de ballets. Les archives au château de Česky Krumlov contiennent par exemple 11 autres *Parthien* de sa main pour octuor à vent (avec cor anglais) et 6 *Parthien* pour quintette à vent (2cors anglais, 2 cors et basson). La *Harmoniemusik* du prince Johann Joseph quitte le château de Česky Krumlov en 1787 pour s'établir totalement à Vienne. Ce changement lui permet de gagner en

[174] Roger Hellyer : Harmoniemusik: music for small wind band in the late 18th and early 19th century, université d'Oxford, 1973, p. 189.
[175] Les œuvres suivantes sont conservées à Vienne dans la bibliothèque de la *Gesellschaft der Musikfreude* (A-Wgm).

popularité. Cela en modifie aussi son répertoire. Cet ensemble à vent joue ensuite plus des arrangements d'opéras et de ballets que des œuvres originales. La plupart des transcriptions sont réalisées par Went. Elles incluent toujours 2 cors anglais à la place de 2 clarinettes. Les opéras de Mozart et de Martin y Soler sont les œuvres de prédilection.

Les principaux arrangements d'opéras par Johann Went [176]		
Compositeur	**Titre**	**Combinaison**
Cimarosa	*Il matrimonio secreto*	2 htb., 2 ca., 2 cors, 2 b.
Dittersdorf	*Der Doktor und der Apotheker*	2 htb., 2 ca., 2 cors, 2 b.
Pietro Guglielmi	*La bella Pescatrice*	2 htb., 2 ca., 2 cors, 2 b.
Mozart	*Die Entführung aus dem Serail*	2 htb., 2 ca., 2 cors, 2 b.
Mozart	*Le Nozze di Figaro*	2 htb., 2 ca., 2 cors, 2 b.
Mozart	*Don Giovanni*	2 htb., 2 ca., 2 cors, 2 b.
Mozart	*Così fan tutte*	2 htb., 2 ca., 2 cors, 2 b.
Mozart	*Die Zauberflöte*	2 htb., 2 ca., 2 cors, 2 b.
Vincenzo Righini	*L'incontro inaspettato*	2 htb., 2 ca., 2 cors, 2 b.
Antonio Salieri	*Il ricco d'un giorno*	2 htb., 2 ca., 2 cors, 2 b.
Antonio Salieri	*Axur, Re d'Ormus*	2 htb., 2 ca., 2 cors, 2 b.
Antonio Salieri	*La grotta di Trofonio*	2 htb., 2 ca., 2 cors, 2 b.
Giuseppe Sammartini	*Una cosa rara*	2 htb., 2 ca., 2 cors, 2 b.
Giuseppe Sammartini	*L'arbore di Diana*	2 htb., 2 ca., 2 cors, 2 b.
Giuseppe Sarti	*Giulio Sabino*	2 htb., 2 ca., 2 cors, 2 b.
Giuseppe Sarti	*I contratempi*	2 htb., 2 ca., 2 cors, 2 b.
Stephen Storace	*Gli sposi malcontenti*	2 htb., 2 ca., 2 cors, 2 b.
Joseph Weigl	*Die Reue des Pigmalion*	2 htb., 2 ca., 2 cors, 2 b.
Joseph Weigl	*Il Pazzo per forza*	2 htb., 2 ca., 2 cors, 2 b.
Arrangements de divers auteurs		
Cherubini	*Die Gefangene* par Triebensee	2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 b., cb.
Etienne Méhul	*Cora* (anon.)	2 htb., 2 ca., 2 cors, 2 b.
Etienne Méhul	*Der Schatzgräber* par Triebensee	2 htb., 2 cl, 2 cors, 2 b., cb.
Paisiello	*La molinara* (anon.)	2 htb., 2 ca., 2 cors, 2 b.
Winter	*Das Labyrinth* par Triebensee	2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 b., cb.

Les récits du comte Zinzendorf à la cour de Schwarzenberg sont une source précieuse. Ils relatent diverses occasions à partir de 1787 et confirment la prédominance des arrangements d'opéras dans les années 1790 :[177]

29 janvier 1787	Concert après-dîner, arrangement *La Contadina di Spirito*.
29 mars, 15 avril, 5 mai 1787	Concert après-dîner, *Una Cosa Rara*
11 février 1788	Concert après-dîner (?), *L'arbore di Diana*
30 avril, 25 décembre 1793	concert après-dîner, opéras *Litiganti* et *Il Matrimonio secreto*
16 février, 2 mars 1794	concert après-dîner, opéras *Litiganti* et *Il Matrimonio secreto*

Dans le contexte des années 1790, il est coutume d'honorer un hôte par un concert après-dîner. Celui-ci peut comporter une représentation théâtrale, des airs accompagnés, de la

[176] Collection d'arrangements conservée dans les archives du château de Česky Krumlov. La liste des œuvres et la bibliographie complète se trouve dans l'article Boje Schmuhl, *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, XXXII. Wissenschaftliche Arbeitstatung Michaelstein, Konferenzberichte, 20. bis 23 Mai 2004, Wißner, Augsburg, 2006, p. 357.

[177] Karl von Zinzendorf, *Wien von Maria Theresia bis zur Franzozenzeit : aus den Tagenbüchern des Grafens Karl von Zinzendorf*, sous la dir. de Wagner Hans, Wiener Bibliophilie Gesellschaft, Vienne, 1972.

musique instrumentale, mais les arrangements d'opéras ou des morceaux originaux pour ensembles à vent restent le répertoire le plus répandu. Cette pratique est très développée à la cour du prince Schwarzenberg. Zinzendorf précise par chance le nom des arrangements donnés en concert. Pourquoi ne fait-il plus mention de l'harmonie après 1794 ? Il est possible que le prince, comme beaucoup d'autres aristocrates, réduit les activités de son ensemble à partir de cette date. La *Harmoniemusik* continue cependant à exister puisque Schönfeld rapporte en 1796 :

> « Les chapelles disparaissent les unes après les autres comme celle du prince Schwarzenberg qui n'existe presque plus. On y trouve encore, particulièrement dans l'harmonie, d'excellents virtuoses. » [178]

Ce témoignage confirme que le prince restreint sa chapelle par soucis financiers mais conserve un ensemble à vent. Un détail étayant ce fait est l'opus 16 de Beethoven (1796) dédié à Johann Joseph Schwarzenberg. L'œuvre en trois mouvements (Grave - Allegro ma non troppo, Andante cantabile, Rondo: Allegro ma non troppo) utilise non un octuor à vent sinon un clavier, hautbois, clarinette, cor et basson. Le nouveau prince Joseph Adam acquiert de nombreuses partitions en 1822. Il les achète à son frère Ernst, archevêque de Raab, contraint de quitter sa charge suite à de lourdes dettes. En plus de symphonies de concertos, la collection comprend sous la rubrique « Kammermusik, Soli, Duos, Trii, Quartette, Quintette, Sextette » la section dénommée « Harmonien-Sammlung G. W. » pour Giovanni (Johann) Went. Les archives se partagent entre le palais de Vienne et le château de Krumau.

La *Harmoniemusik* du prince Schwarzenberg demeure une pionnière dans le domaine de la musique de circonstance à Vienne. Elle connaît une riche activité dès les années 1770 qui se partage entre des partitions originales et des arrangements. Son instrumentation comprenant 2 hautbois, 2 cors anglais, 2 cors et 2 bassons la caractérise par rapport aux autres harmonies viennoises. Elle emploie de même des musiciens renommés comme Went et Triebensee. Le rôle de cette formation reste traditionnel. Le prince Joseph II von Schwarzenberg (1769–1833) maintient cet ensemble jusqu'en 1808.

L'une des *Harmoniemusik* les plus actives dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle est celle maintenue par le comte Johann Joseph Philipp Pachta, frère du comte Ernst Karl Pachta (1718-1803). Le château de la famille se trouve à proximité de Divice en Bohême, une localité à une soixantaine de kilomètres de Prague. Le comte possède également un palais au

[178] Johann Ferdinand Schönfeld *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile Nachdruck der Ausgabe 1796, Wien, Otto Biba (hrsg.), Emil Katzbichler, Munich-Salzbourg, 1976, p. 77.

centre de la ville (au pied du pont Charles), édifice bâti en 1765. Cette famille aristocratique aime la musique et encourage son étude et sa pratique, qu'elle soit religieuse ou profane. Le comte entretient un petit orchestre et compte parmi ses membres le jeune Johann Went.

Les archives de la famille Pachta au château Liblice à Melník montrent que le comte fonde une chapelle dans les années 1760. La création d'une harmonie se place vraisemblablement dans ce contexte. Par exemple, 39 *Parthien* de Franz Dussek datent de 1762-1764. Ces courtes pièces sont pour un sextuor. Une série de *Parthien* pour 2 hautbois/clarinettes, 2 cors et 2 bassons du clarinettiste František Alexius remonte à 1768. 28 autres *Parthien* de Franz Aspelmayr pour quintette à vent (2 hautbois/clarinettes, 2 cors et basson) portent également l'indication de 1768-1769. La formation de la *Harmoniemusik* se situe peut-être au début des années 1760, au plus tard en 1768, mais cela reste une hypothèse. L'instrumentation quasiment identique de ces œuvres ne peut être un hasard. Le comte possède certainement un sextuor à vent dès 1768. Cet ensemble devient populaire dans les années 1780-1790. Son apogée se place à cette même époque. Gottfried Johann Dlabacž relate à ce sujet les activités musicales à la Cour du comte Johann Pachta dans son ouvrage *Allgemeines historisches Künstler-Lexicon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien* (Prague, 1815) :

> « Un bon musicien et compositeur. Il écrivit en 1780 une symphonie pour 2 cors, 2 hautbois et basson qui n'existe encore que sous forme de manuscrit. Ce distingué ami de la musique entretient toujours une Harmonie qui se compose en partie de quelques domestiques et de musiciens extérieurs. » [179]

Dlabacž réunit ses informations à partir de nombreuses sources comme celles des bibliothèques, des manuscrits, des tableaux et peintures de cloîtres (souvent détruits à cause des réformes de l'empereur Joseph II), des registres des paroisses, de lecture des journaux et de correspondances personnelles avec des musiciens (Pichl, Ryba, Vanhal). Il commence à rédiger son lexique à partir de 1787 et publie différentes études préliminaires. Ce lexique contient en plus des biographies de musiciens et instrumentistes de nombreux articles consacrés à des peintres et sculpteurs des XVIIe et XVIIIe siècles originaires ou liés à la Bohême et à la Moravie.

Dlabacž décrit le comte comme « un bon musicien et compositeur. » Cet aristocrate jouait certainement d'un instrument voire d'un instrument à vent ce qui expliquerait le goût prononcé de cet aristocrate pour les ensembles à vent. L'auteur mentionne d'ailleurs un quintette à vent de sa composition en 1780 qu'il nomme « symphonie » pour 2 cors, 2

[179] Antonin Myslik : « Repertoire und Besetzung der Harmoniemusik an den Höfen Schwarzenberg, Pachta und Clam-Gallas », *HJB* 10, 1978, p. 114.

hautbois et basson. Le titre provient probablement de la forme de cette œuvre. Une dernière remarque porte sur la composition de l'harmonie. Dlabacž ne donne pas d'une part le nom des musiciens mais attire l'attention sur l'association de musiciens « domestiques » et de musiciens extérieurs ou « non titulaires. » Ce commentaire parle d'autre part de cette symphonie de 1780 destinée au même quintette à vent que dans les œuvres de Dussek, d'Alexius et d'Aspelmayr. Cela confirme l'idée que Johann Pachta entretient un quintette voire un sextuor à vent. L'exemple de Mozart démontre aussi combien la musique occupe une place de choix dans les activités de la Cour. Le compositeur arrive à Prague en janvier 1787 où il donne une série de concerts. La symphonie de Prague (KV 504) est jouée à cette occasion. La création de son opéra *Don Giovanni* (KV. 527) pour la troupe d'opéra de l'Italien Bondini résulte également d'une commande soutenue par le comte Johann Pachta. La correspondance du compositeur démontre que les deux hommes se rencontrent. Mozart dédie d'ailleurs 6 danses allemandes (KV. 509) au comte. Ces morceaux pour orchestre emploient 2 flûtes, piccolo, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes et trombones. Cela démontre que, en 1787, Johann Joseph Pachta engage dans sa chapelle des instrumentistes à vent. Il utilise certainement les musiciens servant à sa Cour et en emploie d'autres pour cette occasion. Les six danses de Mozart incluent indirectement la présence d'un ensemble à vent. Johann Ferdinand Schönfeld confirme en outre la présence d'une harmonie en 1796 :

> « M. le comte Johann Pachta maintient sa propre Harmonie et donne souvent des divertissements tout au long de l'année (…) Beaucoup de nos principales familles princières et de comtes entretiennent aussi leur propre chapelle mais cette louable habitude a disparu dans les principales chapelles au grand détriment de l'art, à l'exception de l'Harmonie du comte Pachta, qui emploie le plus souvent des domestiques. Il n'existe presque plus [d'harmonie] mais, dans celle du comte Pachta, se trouve le très habile et excellent clarinettiste Monsieur Wenzl. » [180]

Cette description de 1796 atteste la place importante des harmonies. Mais, certainement pour des raisons économiques, elles tendent à disparaître à l'exception de celle du comte Pachta qui reste encore active à la fin du XVIIIe siècle.

Peu d'indications sont données quant au rôle de l'harmonie du comte Pachta. Il est toutefois raisonnable d'avancer l'idée qu'elle accompagne la *Tafelmusik*, les concerts de *Freiluftmusik* et des divertissements durant l'hiver. Par exemple, 24 partitions pour quintette à vent (2 hautbois/clarinettes, 2 cors et bassons) de Franz Aspelmayr s'intitulent *Partita di Campagna* en référence aux représentations extérieures données durant la période estivale. Cette *Harmoniemusik* emploie des musiciens de la Cour qui conservent le statut de domestique. Comme dans le récit de Dlabacž, le témoignage de Schönfeld sous-entend également que

[180] Johann Ferdinand Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile Nachdruck der Ausgabe 1796, Vienne, sous la dir. de Otto Biba, Emil Katzbichler, Munich-Salzbourg, 1976, p. 140-3.

beaucoup d'ensembles à vent engagent des instrumentistes de façon temporaire. Un concert, une célébration ou toute autre circonstance peuvent motiver la constitution d'une harmonie. L'aspect ponctuel de cette musique rend en conséquence difficile l'étude de son répertoire et des formations instrumentales. Seul le nom du clarinettiste Wenzel peut-être est clairement attesté à cette époque. Les familles aristocratiques qui ne peuvent plus financer une harmonie continuent cependant à entretenir une *Banda* :

> « Il existe encore une Bande d'Artillerie comprenant d'excellents musiciens où jouent de façon remarquable le Directeur M. Lang, de la clarinette et M. Neumann, du hautbois. Cet ensemble est utilisé le plus souvent pour accompagner la Tafelmusik des seigneurs. » [181]

Cet ensemble à vent conserve une fonction traditionnelle : elle accompagne la musique militaire et la *Tafelmusik*. La noblesse de Prague s'associe pour maintenir actif une musique d'harmonie. La *Harmoniemusik* du comte Pachta comprend des musiciens proéminents. Il existe toutefois peu d'informations sur le nom des instrumentistes à l'exception de Václav (Wenzel) Farnik (clarinette), Jan Zaluzan (cor) et Gabriel Rausch (basson). Ils deviendront par la suite professeurs au sein du conservatoire de Prague à partir de 1811 (date officielle de son ouverture).

Dans son livre musical, Dlabacž indique que Jan Zaluzan rentre au service du comte en 1794, Václav Farnik en 1799 et Gabriel Rausch en 1808.[182] L'auteur donne aussi le nom de deux autres musiciens : Čžihák comme second bassoniste à partir de 1808 et Wala comme second corniste. L'ensemble instrumental comprend par conséquent cinq musiciens durant cette période et ce quintette à vent constitue sans aucun doute le noyau de cette harmonie depuis sa formation supposée entre 1762-1769. Dlabacž montre de plus que certains musiciens peuvent jouer de plusieurs instruments comme cela est coutumier à cette époque. Par exemple, Václav Farnik occupe aussi le poste de second hautbois et Jan Zaluzan celui de trompettiste et tromboniste dans le chœur de la cathédrale de Prague. Cette instrumentation se retrouve dans les partitions destinées à l'harmonie du comte Pachta.

Le répertoire de cet ensemble comprend des centaines de partitions. Après le décès de Johann, son frère Karl Ernst Pachta (1718-1803) les acquiert toutes pour compléter sa bibliothèque musicale au château Liblice à Melník. De ces années datent aussi des arrangements d'opéras (*Il barbiere di Siviglia* de Rossini, *Il matrimonio secreto* de Cimarosa, *Achille* et *Camilla* de Päer, *Axur, Re d'Ormus* de Salieri, *Sinnbild des menschlichen Lebens* de Weigl, *Maria von Montalban* de Winter) réalisés par Johann Went ou Wenzel Sedlak. Les œuvres sont

---

[181] *Ibid*., p. 143.

[182] Antonin Myslik : « Repertoire und Besetzung der Harmoniemusik an den Höfen Schwarzenberg, Pachta und Clam-Gallas », *HJB* 10, 1978, p. 114.

aujourd'hui conservées au *Nationalmuseum, Musikabteilung* de Prague mais reste toutefois incomplète car ces volumes recensent seulement les auteurs de A à P, Wenzel Pichl étant le dernier. Les archives contiennent en autres 53 œuvres d'Aspelmayr, 24 de Ditterdorf, 6 de Druschetsky (imprimées en 1784 à Vienne par Christoph Torricella), 39 de Dussek (1762 pour sextuor), 9 de Laube et 25 de Massek. Le tableau suivant recense ce qui représente vraisemblablement la moitié de cette collection :

Collection pour Harmonie du comte Pachta [183]		
Compositeur	**Titre**	**Combinaison**
František Alexius	39 *Parthien*	2 htb./ 2 cl., 2 cors, 2 bn.
František Alexius	5 *Parthien*	2 cors anglais/2 cl., 2 cors, 2 bn.
František Alexius	6 *Arien*	2 cl., bn.
František Alexius	3 *Divertimenti*	2 cl., bn
František Alexius	*Cassation* in D	2 htb., 2 altos, 2 cors, 2 bn.
Amantino	12 *Parthien*	2 htb./ 2 cl., 2 cors, 2 bn.
Franz Aspelmayr	53 *Parthien*	2 htb./cl., 2 cors, bn.
Joseph Bárta	*Parthia* in C	2 htb./cl., 2 cors, bn.
Joseph Bém	*Parthia* in Dis	2 htb./cl., 2 cors, bn.
Franz Xaver Brixi	*Intermezzo*	2 htb./cl., 2 cors, bn. (?)
Valentin Cejka	3 *Divertimenti*	2 htb./cl., 2 cors, bn.
Carl v. Ditterdorf	24 *Parthien*	2 htb./cl., 2 cors, bn. 2 htb./cl., 2 cors, 2 bn.
Georg Druschetzky	6 *Parthien*	2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn.
Franz Xaver Dussek	39 *Parthien*	2 htb./cl., 2 cors, 2 bn.
Franz Xaver Dussek	5 *Trios*	2 htb., bn.
Kreith	2 *Parthien*	2 htb./cl., 2 cors, bn.
Kreith	*Partita* in d-moll	2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn.
Anton Laube	9 *Parthien*	2 htb., 2 cors, bn.
Lorenz	12 *Parthien*	2 htb., 2 cors, bn.
Vinzenz Massek	4 *Partiten*	2 cl., 2 cors, bn.
Vinzenz Massek	9 *Partiten*	2 htb., 2 cors, bn.
Vinzenz Massek	11 *Partiten*	2 htb., 2 cors, 2 bn.
Vinzenz Massek	*Serenade* in Es-Dur	Double quintette 2 htb./cl., 2 cors, bn.
František Mečiř	2 *Partiten*	2 htb., 2 cors, 2 bn.
František Mečiř	*Divertimento*	2 htb., 2 cors, 2 bn.
František Vojtěch Mišik	4 *Quintetten*	htb., cor anglais, 2 cors, bn.
František Vojtěch Mišik	*Oktett*	2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn.
František Vojtěch Mišik	*Parthia* in C	2 htb., 2 cors anglais., 2 cors, 2 bn.
Wenzel Pichl	*Concertino con Pastorella*	2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn.
Wenzel Pichl	14 *Partiten*	2 htb., 2 cors, (2) bn.

Il est à noter que l'harmonie du comte Johann Joseph ne contient pas d'arrangements, comme cela est alors la mode, mais seulement des compositions originales. De plus, la richesse de cette collection témoigne d'une activité musicale intense. La plupart des partitions sont pour un quintette ou un sextuor à vent. La *Harmoniemusik* de Johann Pachta comprend certainement 2 hautbois/clarinettes, 2 cors et un ou deux bassons. L'harmonie perdure environ

[183] La collection des partitions destinées à l'harmonie du comte Johann Pachta se trouve au Nationalmuseum Prag, Musikabteilung, Sign. XXII.

40 ans et finit par disparaître en 1810. Elle réunit l'une des plus importantes collections de musique pour ensembles à vent.

Le comte Clam-Gallas appartient à l'aristocratie de Bohème. Son lieu de résidence se partage entre Prague et Vienne. Son palais à Prague, construit entre 1713 et 1719, se situe dans la vieille ville. Il est l'une des premières réalisations de l'architecte Johann Bernhard Fischer von Erlach dans cette ville. Cette demeure devient un centre important pour la vie culturelle de Prague. Mozart l'a visité en compagnie de son épouse Constance et de Josefina Duskova. Beethoven la visite aussi plus tard. Le comte Clam-Gallas possède également un palais à Vienne. Celui-ci se rendra célèbre pour ses concerts, ses fêtes et ses bals durant le Congrès de Vienne en 1815.

Le comte Christian Philipp Clam-Gallas (1748-1805) est un grand amateur de la musique. Il est lui-même un virtuose du forte-piano. Il favorise particulièrement le développement de la musique à sa Cour. Des opéras et de la musique de chambre sont donnés lors de concerts. L'auteur Dlabacž décrit dans son ouvrage (1815) la présence d'une harmonie pour les divertissements du comte sans autre indication sur sa création, sa composition, et son répertoire.[184] Schönfeld démontre la richesse des activités musicales à la Cour de Christian Philipp et de son fils Christian Christopher Clam-Gallas (1771-1838) mais il ne parle en aucun cas d'une *Harmoniemusik*. Il semble en effet que celle-ci disparaisse avant 1796. La situation économique du comte ne lui permet plus de maintenir une chapelle. Les deux voyages de Beethoven à Prague et ses prestations données dans le palais Clam-Gallas confirment la réduction, voire la dissolution de la chapelle.

Les archives de la famille, conservées au *Nationalmuseum* de Prague depuis 1951, donnent un aperçu du répertoire et de l'effectif instrumental de cette *Harmoniemusik*. La plupart des partitions sont pour un quintette ou un sextuor à vent composé de 2 hautbois, 2 cors et 2 bassons. La clarinette apparaît dans certaines œuvres pour former un octuor. Certaines pièces sont issues de compositeurs viennois renommés comme des *divertimenti* de Joseph Haydn. Une autre caractéristique de cet ensemble est l'utilisation de timbales dans de nombreuses partitas. La flûte y joue également un rôle prépondérant. Druschetzky écrit par exemple sept *Partiten* pour flûte, hautbois, 2 cors et basson. 2 flûtes remplacent même le hautbois dans des *Partiten* de la main d'Aspelmayr pour constituer un quintette peu courant à cette époque (2 flûtes, 2 cors, basson). Les archives comprennent aussi des œuvres de Bonno, Went et Fiala

[184] Antonin Myslik : « Repertoire und Besetzung der Harmoniemusik an den Höfen Schwarzenberg, Pachta und Clam-Gallas », *HJB* 10, 1978, p. 114.

pour 2 cors anglais, 2 cors et basson, des *Partiten* de Simon et Kirsten pour octuor (2 flûtes, 2 cors anglais, 2 cors et 2 bassons) et un *Larghetto* de Gluck pour octuor. D'autres se distinguent de par leur instrumentation. La *Partita a la camera* de Druschetsky combine 3 cors de basset, 2 cors et un basson ou Carl v. Dittersdorfs écrit une *Cassation* pour 3 flûtes. Toute une collection se consacre également à des marches et des danses. L'ensemble instrumental est souvent plus conséquent avec l'ajout de trompettes et de percussions selon le modèle de la *türkische Musik*. Niccolo Zingarelli compose par exemple des marches pour 2 hautbois, 2 bassons, une trompette et 2 trombones.

La collection musicale comprend de plus des arrangements d'opéras et de ballets comme *Hieronymus Knicker* (Dittersdorf), *Le festin de pierre* (Gluck), *L'arbore di Diana* (Martin y Soler), *Don Giovanni* (Mozart), *Das Neusonntagskind* (Müller), *Achille* (Päer), *Isola d'amore* (Sacchini), *La grotta di Trofonio* et *Axur, Re d'Ormus* (Salieri), *Der Spiegel von Arkadien* (Süssmayer) et *Giuletta e Romeo* (Zingarelli). Certaines transcriptions sont remarquables et sans précédent dans leur instrumentation comme *Palmira, Regina di Persia* et *Falstaff* (Salieri) pour clarinette et 3 cors de basset ou *Die Zauberflöte* (Mozart) et *Kaspar, der Fagottist* (Müller) pour 3 cors de basset. La présence de ces partitions démontre l'existence d'une harmonie active au début des années 1790. Il existe certes peu de documents sur cet ensemble instrumental mais le répertoire nous informe sur les usages et la formation. La collection musicale complète de la chapelle réunit environ 1500 partitions de 1770 à 1850. Elle traduit la place conséquente de la musique dans cette Cour aristocratique. La *Harmoniemusik* du comte Clam-Gallas joue pour toutes circonstances : concerts, bals, processions, cérémonies, etc. Elle est aussi influencée par les instruments de Bohème. Cette région compte à la fois d'excellents fabricants et des musiciens virtuoses. La flûte occupe une place de choix qui ne se retrouve pas ou peu dans les autres ensembles. L'emploi du cor de basset demeure une autre caractéristique car celui-ci n'est pas accordé en *fa* mais en *ré*. La fabrication de cet instrument résulte d'une commande spécifique car elle demeure une rareté. L'effectif instrumental de l'harmonie du comte Clam-Gallas reste très variable ce qui produit une diversité des timbres et constitue par ailleurs une spécificité de cet ensemble à vent.

L'histoire de la famille Grassalkovich débute au XVIe siècle avec une lente ascension et connaît son apogée au XVIIIe siècle. Ce prestige prend rapidement fin au XIXe siècle lorsque l'héritier Antal III meurt en 1841 criblé de dettes et sans successeur. Le prince Antal I Grassalkovich (1694-1771) est un puissant seigneur hongrois. Il reçoit de nombreuses fonctions et les honneurs sous le règne de Marie-Thérèse. Il se fait construire de somptueux

palais dont le château de Gödöllo (1741-49) et celui de Bratislava (1760). Il engage alors une chapelle pour accompagner des bals et autres divertissements. Les membres de la famille Grassalkovich, qui comprennent également Antal Grassalkovich II (1734-1794) et Antal III (1771-1841) jouissent de beaucoup d'influences et sont des figures de l'aristocratie austro-hongroise au cours de la dernière partie du dix-huitième siècle. À l'instar de son beau-frère, le Prince Nikolaus Esterházy II, les Grassalkovich sont connus pour leur soutien à la musique. Le comte Antal II possède dans les années 1790 une chapelle comprenant 24 musiciens. Par exemple, le jeune Johannes Hummel joue du violon dans l'orchestre à Vienne. Il décrit la vie musicale de la Cour plus particulièrement lorsque Grassalkovich transfère sa Cour à Presbourg. Nous ne savons pas combien de temps Hummel travaille pour le comte mais il acquiert une solide réputation de violoniste, suffisamment établie pour que Karl Wahr, directeur du *Neues Theater*, l'engage dans son orchestre.

La création d'une harmonie à la cour du comte Grassalkovich date des années 1780 mais il existe peu d'information sur cet ensemble à vent. On ne saurait dire dans quelle mesure la *Harmoniemusik* du prince Esterházy motive et influence la fondation d'un sextuor ou octuor à vent. Le compositeur Druschetzky devient la figure emblématique de cette formation. Il est le directeur de la musique de 1786 à 1790 à Pressburg. L'Almanach du Théâtre de Gotha recense Druschetzky dans sa liste de 1788 comme membre de la chapelle de Grassalkowich. D'origine tchèque et contemporain de Haydn et Beethoven, il travaille 25 ans en Autriche et trente ans en Hongrie. Hautboïste lui-même, il compose beaucoup pour les instruments à vent dont des concertos, des marches et de la musique de chambre. Il écrit également les uniques concertos pour timbale dans l'histoire de la musique. Il se distingue de même par la composition de dizaines de partitas et d'arrangements pour quintette (2 hautbois, 2 cors, basson), sextuor (2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons) et octuor (2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons). Sa production pour *Harmoniemusik* se monte à environ 300 œuvres dont la plupart restent encore aujourd'hui sous forme de manuscrits. Le comte Antal II donne aussi des représentations d'opéras dans le théâtre de son château. Ces indications nous permettent de déterminer le rôle multiple de cette harmonie. Elle accompagne les divers divertissements, la *Tafelmusik*, les concerts, les célébrations et renforce certainement l'effectif orchestral lors de plus grandes prestations.

Cette harmonie se caractérise aussi par la qualité de son répertoire. Il se compose de pièces originales et d'arrangements d'opéras. Les morceaux de la main de Druschetzky marquent leur temps. Ils donnent souvent libre cours à la virtuosité et à l'imagination. Ils maintiennent toujours une certaine légèreté avec l'insertion de nombreuses curiosités thématiques et

harmoniques, telles que des chromatismes délibérément incongrus ou des phrases se terminant sur de « fausses » harmonies. Druschetzky suit le modèle de Haydn car certaines œuvres passent d'une humeur à l'autre en quelques notes et génèrent la surprise. Il maîtrise et combine l'humour subtil et la progression dramatique. Ces partitions nécessitent un ensemble capable de surmonter les difficultés et de rendre compte du caractère. La *Harmoniemusik* du comte Antal II compte certainement des musiciens hors paire sur les plans techniques et expressifs. L'une des œuvres les plus célèbres de cette époque est une pièce pour harmonie destinée au couronnement de Leopold II à Presbourg en 1790 :

> « Nouvelle Harmonie pour 21 instruments à vent de Druschetzky, composée pour le couronnement de l'empereur à Pressburg, jouée par les musiciens de la chapelle des princes Esterhàzy et Grassalkovich » [185]

Le nom des musiciens n'est pas connu et la référence à une « nouvelle Harmonie » reste vague. Cet événement est toutefois marquant car il permet à l'harmonie de se produire en public lors d'une occasion prestigieuse. L'association peu fréquente de deux harmonies s'explique en raison des liens de parenté entre les deux familles. Antal II est marié à la princesse Mária Anna Esterházy de Galántha (sœur du prince régnant). De plus, la *Tonkünstler Societät* programme à nouveau cette œuvre dans les concerts du 16 et 17 avril 1791. Aux alentours de 1790, Krommer abandonne son poste de chef de l'harmonie militaire du comte Antal Károlyi pour rentrer au service du comte Anton II Grassalkovich à Bratislava. Il devient le violoniste solo et le directeur musical de l'orchestre. Il possède également une solide expérience dans la composition pour *Harmoniemusik* qu'il met à profit dans ses nouvelles fonctions. Le prince Anton II aime particulièrement la musique pour vents et entretient toujours une harmonie en 1790-1791. Krommer sait aussi jouer du hautbois tout comme Druschetzky. Ces deux musiciens ont pu tenir le poste de hautboïste dans l'harmonie du comte.

Le comte Grassalkovich tente en vain de persuader Haydn de le rejoindre en 1790. Sa chapelle musicale se constitue alors d'excellents musiciens très expérimentés. Les activités musicales commencent à diminuer à cette époque. Le prince réduit ses effectifs en raison du coût financier et de l'inflation. La mort de Anton II, le 5 juin 1794, marque aussi la fin de son *Harmoniemusik*. Son fils Antal III Grassalkovich réside entre Vienne et Pressbourg (aujourd'hui Bratislava). Il hérite de nombreuses dettes qui s'accroissent par sa mauvaise gestion. Schönfeld relate en 1796 :

---

[185] Carl Ferdinand Pohl, Denkschrift aus Anlass des Hundertjährigen bestehens der Tonkünstler Societät, Carl Gerold's Sohn , Vienne, 1871.

> « Le prince Graßalkowitz a réduit sa chapelle en une harmonie dont le grand clarinettiste Grießbacher en est le directeur. » [186]

Ce témoignage se place durant le règne de Antal III. La chapelle se limite désormais à une harmonie. Son fonctionnement est similaire à des ensembles contemporains comme à la cour du prince Schwarzenberg, du comte Pachta ou du baron von Braun. Schönfeld révèle de même le nom du directeur Grießbacher. Il pourrait s'agir du clarinettiste Jacob Griessbacher. Constanze Mozart fait mention de cet excellent musicien qui était ami de son mari Wolfgang dès le début des années 1780 à Vienne. Griessbacher semble avoir joué du cor de basset dans une série de cinq sérénades de Mozart en trio (2 cors de basset, basson ou 3 cors de basset), publiée dès 1803 par Breitkopf et Härtel puis plus tard par Simrock à Bonn. Il travaille ensuite comme directeur à la Cour de Grassalkovich. Son expérience garantit la qualité de cet ensemble à vent. Les informations à ce sujet restent toutefois trop éparses. La nouvelle harmonie du comte fonctionne à partir de 1796. La mort du comte Antal III Grassalkovich en 1841 marque la fin de toutes activités. La dissolution de l'harmonie est sans nul doute antérieure. De nombreux biens et résidences de la famille sont vendus avec pour conséquence la dispersition de la collection musicale.

Plusieurs autres aristocrates maintiennent une *Harmoniemusik* active et populaire dont celle du prince Lobkowitz. Ferdinand Philipp Joseph (1724-84) est un prince de Bohême. Il développe la musique à sa Cour et compte parmi les membres de sa chapelle le jeune Gluck. La création d'une harmonie pour accompagner ses divertissements se place dans les années 1770. Son fils Joseph Franz von Lobkowitz (1772-1816) est un grand mélomane et lui-même violoniste. Il est connu pour son soutien à Beethoven, qui lui dédie de nombreux chefs-d'œuvre. La famille s'installe à Vienne à la fin des années 1790. Lobkowitz dote rapidement son palais d'une salle de concert et il possède un orchestre. Il conserve un ensemble à vent. Le directeur de sa musique est Anton Cartellieri (1772-1807) à partir de 1796. De nombreux concertos pour clarinette, flûte, hautbois, basson et cor datent de cette période. Ce compositeur écrit également de nombreuses partitions mettant à profit les instruments dont une série de quatuors avec clarinette, des *divertimenti* pour octuor (1794) et 3 *partitas* pour sextuor à vent (2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons).
La crise économique des années 1800 ruine le prince et le contraint ensuite à quitter Vienne. La disparition de l'harmonie se situe dans ce contexte. Une grande collection musicale

[186] Johann Ferdinand Schönfeld *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile Nachdruck der Ausgabe 1796, Wien, Otto Biba (hrsg.), Emil Katzbichler, Munich-Salzbourg, 1976, p. 77.

destinée à la *Harmoniemusik* se trouve dans les archives de la famille Lobkowitz. Le prince possède certainement un octuor à vent. Le catalogue *Stand-Repertorium des Hochfürstlich-Lobkowitz'schen Musik-Archives zu Raudnitz. 1893* recense 65 pièces pour harmonies dont des compositions originales de Mozart, Krommer, Triebensee et des arrangements d'opéras comme *Lodoiska* (Cherubini), *Raul der Blaubart* (Grétry), *Der Schatzgräber* (Méhul), *La Clemenza di Tito* (Mozart), *Fernando Cortez* (Spontini), *Démophon* (Vogel), *Samori* (Vogler), *Euryanthe* (Weber), *Das Waisenhaus* (Weigl) et *Das Labyrinth* (Winter). La plupart des transcriptions sont de la main de Sedlak. D'autres œuvres de Cartellieri, Beethoven, Haydn, Krommer, Mozart, Wranitzky, etc. se nomment *Turkisch Musik* en référence non à la forme mais à l'instrumentation. L'une des plus connues est une musique de Wranitzky (*Musik zum Carroussel*) donnée à Prague le 28 mars 1830 lors d'un carrousel.[187]
Il existe de même une longue tradition de la *Harmoniemusik* à la cour de l'archevêque Anton Theodor Colloredo-Waldsee (1777-1811) à Kremsier (république tchèque). Une harmonie prend part aux activités artistiques de 1760 à 1840 avec une collection d'environ 700 œuvres. Les plus anciennes partitions sont pour un effectif de 2 cors anglais, cor et basson. L'harmonie de Maxilian Hamilton (1761-1776) rassemblant 82 *Parthien* ou celle du cardinal Trautmannsdorf (1811-1819) avec 222 compositions figurent parmi les dernières références abordées dans cette section.

L'étude des *Harmoniemusik* dans l'aristocratie viennoise démontre combien cette musique est appréciée. Elle occupe une grande part dans les activités culturelles des Cours de l'empire de 1770 à 1810. La *k. k. Harmonie* demeure certes un modèle qui influence la pratique, le répertoire et l'effectif mais chaque Cour développe ses propres caractéristiques. Cela se reflète dans le choix des œuvres et leur instrumentation. Bon nombre d'harmonies cessent d'exister à la fin du siècle en raison de soucis économiques mais la fin des guerres napoléoniennes marque le renouveau de ce genre. Les orientations artistiques et les formations instrumentales se sont toutefois modifiées pour donner naissance à de plus grands ensembles parfois hétérocycles jouant des arrangements d'opéras et de ballets. La qualité de cette musique est aussi assurée par les compositeurs et les instrumentistes virtuoses : un même musicien voyage, change de poste et se retrouve dans diverses familles aristocratiques. Ils apportent avec eux un savoir-faire et ils contribuent à la diffusion de la musique d'harmonie. Des compositeurs ou arrangeurs renommés comme Bonno, Mozart, Haydn, Druschetzky,

[187] Boje Schmuhl, *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, XXXII. Wissenschaftliche Arbeitstatung Michaelstein, Konferenzberichte, 20. bis 23 Mai 2004, Wißner, Augsburg, 2006, p. 360-1.

Dussek, Massek, Krommer, Triebensee, Went, Sedlak, etc. permettent aussi l'expansion des partitions dans tout l'empire autrichien car une même œuvre se retrouve souvent dans diverses Cours. L'inventaire des archives démontre la présence presque systématique d'arrangements de Mozart, Salieri ou Päer par Triebensee ou des transcriptions de Weber, Rossini ou Winter par Sedlak. Il existe en conséquence une certaine forme d'unité dans le répertoire pour *Harmoniemusik* au sein de l'aristocratie viennoise.

Une dernière observation dans ce chapitre porte sur la présence d'ensembles à vent dans les lieux religieux. La *Harmoniemusik* n'est pas uniquement le monopole de l'aristocratie viennoise. De nombreux couvents, cloîtres, abbayes et monastères entretiennent une harmonie dont le rôle est d'accompagner la *Tafelmusik,* les Jubilés et les offices religieux. Certaines communautés intègrent également à leur système éducatif l'apprentissage d'un instrument à vent ainsi que la pratique collective au sein d'une harmonie. Le couvent des Augustins de Brno, sous la direction de son abbé Cyril Napp (1792-1867), s'est particulièrement distingué dans la formation d'instrumentistes virtuoses. Les couvents, cloîtres, monastères, etc. conservent aussi de la musique pour harmonies comme l'abbaye de Melk ou le monastère des Augustins à Altbrünner. Celui-ci rassemble environ 250 compositions dont 17 avant 1770, 90 avant 1818 et 220 avant 1830. Ces partitions sont essentiellement des sextuors et octuors avant 1810. Elles utilisent ensuite 11 instruments. La plupart sont des arrangements d'opéras de Rossini, des danses et quelques morceaux originaux dont des partitas de Krommer.

2.2 Un moyen habile de promouvoir la musique

Le nom de Vienne évoque encore aujourd'hui une capitale où la vie musicale est florissante. Durant la seconde moitié du XVIIIe siècle, la ville connaît une époque prospère sur les plans politiques, économiques et artistiques. La musique occupe alors une place importante dans la société. Elle est une distraction et un moyen élégant de se produire en public ou en privé. Concerts publics, spectacles en plein air, divertissements et académies musicales agrémentent les jardins et les parcs. En outre, l'opéra domine et jouit d'une popularité sans précédent. Le théâtre est un lieu social où l'on vient écouter de la musique tout en y recevant des invités dans les loges louées à l'année. L'engouement du public pour ce genre suscite d'ailleurs la formation des ensembles à vent. Les *Harmoniemusik* ont pour fonction première d'interpréter des transcriptions d'opéras à la mode.

L'apogée de la chapelle des Habsburg durant la période baroque incite les autres cours autrichiennes à la prendre pour modèle. La noblesse reproduit le mode de vie impérial et engage des musiciens souvent issus d'un autre orchestre. Cela se vérifie aussi dans la composition des harmonies. La partie précédente sur les *Harmoniemusik* au sein de l'aristocratie viennoise a clairement montré le parcours d'un instrumentiste. Ces échanges artistiques donnent de grandes exigences à la noblesse dans son goût musical. En outre, les ducs, princes et comtes résident entre Vienne et leurs résidences d'été, ce qui favorise évidemment la diffusion de la *Harmoniemusik* dans tout l'empire. Les réformes de l'*Aufklärung* ont eu dans un premier temps une grande incidence sur le développement de la musique instrumentale. Une plus grande liberté dans l'expression et l'art permet la création de sociétés musicales et d'orchestres. La politique de Joseph II entraîne une réduction du travail et du nombre de poste pour les musiciens dans le domaine religieux mais leur imposent indirectement de nouvelles tâches. Ces compositeurs se tournent alors vers l'opéra et les genres instrumentaux.

Dans ce contexte, la musique de circonstance prend le pas sur d'autres activités culturelles. L'émancipation et la nouvelle assurance de la bourgeoisie mettent aussi un terme à la prédominance de l'aristocratie. Les guerres contre la France à partir de 1790 engendrent ensuite une période d'instabilités. L'inflation oblige de nombreux nobles à renvoyer ou à diminuer leurs effectifs instrumentaux. La musique pour harmonie est particulièrement concernée. Comme le relate Schönfeld en 1796, la plupart des harmonies cessent d'exister durant cette époque. La fin des guerres contre la France dans les années 1810 marque aussi un

renouveau dans la musique pour vents. Les cours de la noblesse entretiennent à nouveau une *Harmoniemusik* avec une séparation plus accentuée entre la pratique privée et publique. C'est la naissance des harmonies civiles qui connaissent un développement durable. Engager une chapelle, entretenir à sa cour plusieurs formations instrumentales (orchestre, compagnie de théâtre, harmonie, *Feldmusik*, etc.) et inviter des compositeurs renommés est un symbole social de richesse et de pouvoir pour un aristocrate au début du XIXe siècle.

La musique imprègne la pratique privée des citoyens. Toute jeune personne, qu'elle ait du talent ou non, apprend à jouer d'un instrument ou à chanter. Cette éducation offre la possibilité de se faire remarquer dans la bonne société. Les aristocrates sont eux-mêmes d'excellents musiciens. Les concerts privés deviennent un élément essentiel dans la vie musicale de la capitale autrichienne. Les salons musicaux se développent dans les années 1770 et les académies de dilettantes jouent un rôle tout aussi important pour la noblesse que pour la bourgeoisie. Les maisons viennoises les plus fortunées se targuent d'un orchestre complet ou d'un ensemble à vent. Les princes Liechtenstein, Lobkowitz ou Esterházy entretiennent par exemple un octuor à vent. Ces effectifs très prisés donnent régulièrement des concerts sur invitation dans les palais ou accompagnent des célébrations officielles. Des partitions pour quintette, sextuor, octuor ou un ensemble de 12 instruments à vent sont commandées pour divertir et animer des festivités. C'est une musique de l'instant qui peut durer de 5 minutes à 45 minutes suivant l'évènement et les désirs du commanditaire. La *Harmoniemusik* se lie dès lors intimement avec les circonstances.

La musique de circonstance pour ensembles à vent durant les années 1760 à 1820 est une singularité de la vie artistique à Vienne. Son répertoire instrumental s'associe certes à la pratique privée des citoyens mais il prend également place dans les prestations et les concerts publics. Dès les années 1760, les pièces pour sextuor puis octuor à vent s'intègrent dans les sphères aristocratiques et populaires. Sérénades, partitas, *divertimenti* puis des arrangements d'opéras, dont la fonction est avant tout le divertissement, se comptent alors par centaines. Les ensembles à vent accompagnent la vie sociale de la capitale dans ses moindres évènements : musique militaire, *Tafelmusik*, autres circonstances (mariage, anniversaire, enterrements, etc.), dans les auberges et cafés, la *türkische Musik*, les concerts et académies, etc. L'almanach des théâtres viennois pour l'année 1794 (voir introduction) témoigne de la diffusion et du prestigieux succès de la musique de circonstance :

> « Durant les mois d'été, on rencontre presque journellement, quand le temps est beau, des donneurs de sérénades. (...) Ces musiques de plein air sont particulièrement nombreuses la veille des jours de fête correspond à des prénoms très fréquents, notamment le soir qui précède la Sainte-Anne. Elles attestent d'autre part de façon fort nette combien est profond et répandu l'amour de la musique, car, si avant dans la nuit et, en l'espace de quelques minutes, les musiciens sont entourés

> d'une foule d'auditeurs qu'applaudissent, réclament – comme au théâtre – le *bis* de tel ou tel morceau, se dispersent rarement avant la fin de la sérénade et même, bien souvent, escortent encore celle-ci dans d'autres quartiers de la ville. » [188]

Cette description nous informe certes sur les lieux, les occasions, le répertoire et les effectifs mais la réception de ce genre est tout aussi intéressante. Dans la dernière partie de ce commentaire, l'auteur souligne le plaisir que suscite la musique de plein air. Le public se presse et acclame les musiciens.

Les *Harmoniemusik* traduisent l'amour des Viennois pour la musique, toute classe sociale confondue. La musique pour harmonie connaît une époque prospère mais courte. Il est d'usage dans les années 1770 d'exécuter une pièce instrumentale pour accompagner une cérémonie, un anniversaire ou une noce. Le nombre de mouvements, leurs agencements, le titre et l'instrumentation sont dictés par l'événement, le lieu ou les choix du commanditaire. Musicalement, ces compositions sont souvent légères mais leurs combinaisons de timbres en font des œuvres exceptionnelles. Il est à noter que les annonces de concerts et les programmes qui nous sont parvenus, ne mentionnent pas ou peu les partitions pour harmonies. On ne voyait pas l'intérêt de les annoncer alors que la pratique de jouer une pièce plus courte entre les actes d'un opéra ou les mouvements d'une symphonie est courante. Le public pouvait en l'occurrence entendre des partitas ou des *divertimenti* pour sextuor et octuor à vent.

L'art de vivre des citoyens se transpose également dans ce répertoire instrumental. Les partitions seraient une métaphore de la *Gemütlichkeit* c'est à dire l'expression musicale d'une atmosphère de bien-être, de confort et d'intimité. Cela se traduit par la forme, les mélodies et les combinaisons sonores. Cette conception profondément germanique imprègne et façonne la composition de certaines œuvres pour harmonie. Elle en assure aussi son succès. Les pièces pour *Harmoniemusik* se destinent à la détente et au divertissement sans mettre de côté la raison. Qui peut nier que le troisième mouvement du KV. 361 (370a) de Mozart combine une forme élaborée et des sonorités riches pour favoriser le plaisir du public ?

Le charme immédiat de ce mouvement émane de la combinaison des timbres. Cette pièce est la plus courte de la sérénade mais elle concentre en 46 mesures toutes les recherches musicales de Mozart. C'est un tour de force que réalise ici le compositeur : cet *Adagio* n'a pas de but fonctionnel mais la musique exprime ou du moins décrit des émotions et des atmosphères colorées. Ce morceau explore une forme plus concise, une mélodie simplifiée pour créer un tableau sonore. Cette esthétique n'est pas sans rappeler la pensée de Beethoven

---

[188] Karl Geiringer, *Joseph Haydn*, Schott's Schöne, Mainz, 1959, trad. par Jacques Delalande, éd. Gallimard, Paris, 1984, p. 29.

qui, quelques années plus tard en référence à sa *Symphonie pastorale* (1808), exprime cette volonté de « *Mehr Ausdruck als Malerei* » (plus d'expression comme un peintre). Les effets de la musique pour harmonie sont indéniables mais difficiles à évaluer. Ce mouvement n'a pas laissé insensible les musicologues comme G. de Saint-Foix [189]ou encore E. Smith qui, un peu plus loin dans son analyse, s'exprime ainsi :

> « Le troisième mouvement est le plus tendre de tous les mouvements écrits pour des instruments à vent. » [190]

Le lieu où sont interprétées les partitions développe aussi cette ambiance. Certaines partitas de Franz Asplmayr ou Georg Druschetzky se destinent à la *Freiluftmusik*. La conception de la partition se plie à une double contrainte à la fois sociale et musicale. Ces œuvres sont jouées dans les concerts estivaux données dans les jardins. Elles doivent accompagner les soirées et divertir sans gêner les discussions. Mais d'un autre côté, elles conservent une structure solide tant en maintenant une certaine légèreté avec l'insertion de curiosités thématiques et harmoniques. Les timbres et la virtuosité des instruments à vent participent en grande partie à la popularité de ce répertoire.

En effet, ces partitas combinent des formations peu courantes comme dans la *Partita di Campagna* de Aspelmayr ou la *Parthia auf bauern Instrumenten* de Druschetzky. Elles nécessitent aussi des musiciens expérimentés. Toutes les compositions de Bonno ou Laube à Massek ou Krommer associent de façon équilibrée les exigences de la musique de circonstance avec le raffinement viennois. Les six quintettes pour flûte et hautbois (opus 5) de Wenzel Pichl ou l'octuor D 803 de Schubert illustrent de même ce bien-être que procure la musique. Ces œuvres sont l'aboutissement de la musique pour harmonie. Elles sont jouées dans des théâtres ou des salons lors de concerts de dilettantes. La création de sociétés musicales dont la *Tonkünstler Societät* (1771), la *Gesellschaft der Associierten Cavaliere* (1786) ou la *Gesellschaft der Musikfreunde* (1812) a pour but de cultiver et développer le plaisir de la musique. Ces associations programment souvent des œuvres incluant des vents ce qui permet la pérennité de ce genre. Il en ressort que l'un des défis relevés par tous ces musiciens est d'adapter les partitions pour *Harmoniemusik* aux plaisirs et à la détente sans porter préjudice à la qualité de la musique. Le succès et, par conséquent, la diffusion d'une œuvre repose sur cet idéal entre social et musical.

---

[189] George de Saint-Foix, *Wolfgang Amadeus Mozart* 1777-1791, « *Le grand voyage, l'épanouissement, les dernières années* », Desclée de Brouwer, Bruges, 1936, R. Laffont, coll. Bouquins, Paris, 1991.
[190] Erik Smith, *Mozart's Serenades, Divertimenti and Dances*, British Broadcasting Corporation, coll. BBC Music Guides, Londres, 1982, p. 52.

Le contexte explique comment la musique de circonstance pour ensembles à vent se forme puis se propage à Vienne à partir de 1760. Elle est en grande partie tributaire de facteurs extra-musicaux. La situation économique favorable et le développement des idées de l'*Aufklärung* permettent l'essor de la musique instrumentale. Les intérêts et les priorités artistiques d'un noble ou d'un mécène favorisent de même la commande de partitions et l'emploi de musiciens.

Un autre critère du développement des *Harmoniemusik* repose sur ses avantages économiques. Un sextuor ou un octuor à vent revient moins cher à entretenir qu'un orchestre complet allant de 10 à 40 musiciens. Le contexte général est de réduire les grandes parades et les cérémonieux coûteuses comme celles données durant la période baroque. L'influence des idées de l'*Aufklärung* se fait ressentir dans le renoncement du faste de la cour. La noblesse qui doit faire face à de nombreuses dépenses, préfère dès lors engager une chapelle plus petite mais où les musiciens sont mis à contribution dans diverses tâches allant du théâtre aux divertissements, musique militaire, *Tafelmusik*, etc. Un ensemble à vent a la capacité de s'intégrer dans toutes sortes de festivités et de représentations. La commande de partitions, l'achat des instruments, en général moins onéreux, favorisent la présence d'un ensemble à vent dans une cour. A ce sujet, l'installation de nombreux fabricants expérimentés à Vienne favorise aussi le développement des harmonies. Certaines Cours possèdent même leur facteur attitré. Cela facilite l'entretient et l'amélioration des instruments à vent. Des modifications comme le rajout d'une clé, d'un piston ou l'emploi d'un matériau plus stable se répercutent plus rapidement dans la pratique. Un facteur comme Lotz permet l'utilisation d'une clarinette plus élaborée et introduit de même le contrebasson à la fin du XVIIIe siècle. Une conséquence directe se trouve aussi dans la conception des partitions qui laisse libre cours à plus de virtuosité et à de riches sonorités. Ces aspects financiers prennent aussi toute leur importance durant les guerres napoléoniennes (années 1800) où la plupart des ressources sont consacrées aux campagnes militaires. Le commentaire de Schönfeld en 1796 montre que la noblesse avait l'habitude d'entretenir une harmonie mais, en raison des « affaires domestiques », elles n'existent presque plus.[191] Certains aristocrates comme le prince Schwarzenberg ou Graßalkowitz ont même réduit leur chapelle en une harmonie.

Un autre avantage des *Harmoniemusik* est sa mobilité. Un sextuor ou un octuor peut jouer à l'intérieur d'un palais lors d'un concert privé ou sur une place publique pour le plaisir du

[191] Johann Ferdinand Schönfeld *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile Nachdruck der Ausgabe 1796, Wien, Otto Biba (hrsg.), Emil Katzbichler, Munich-Salzbourg, 1976, p. 77.

public. Un aristocrate peut être facilement accompagné par un ensemble à vent lors de ses déplacements par exemple entre les palais d'été et d'hiver ou encore durant les événements organisés à sa cour que ce soit à l'extérieur (dans les jardins en été) ou l'intérieur (cérémonies, concerts, divertissements, etc.). Les archives impériales montrent que la *k. k. Harmonie* suit Joseph II entre les châteaux de la *Hofburg* et *Schönbrunn* à Vienne ou sa résidence de chasse à Laxenbourg. Ce même principe s'applique pour les familles Liechtenstein, Esterházy, Schwarzenberg, Lobkowitz, Clam-Gallas, etc. Les ensembles à vent ne se limitent pas seulement à la sphère aristocratique. Ils sont, par exemple, tout à fait adaptés aux marches, manœuvres et parades militaires. Qui imaginerait un orchestre à cordes sur un champ de bataille ou défilant dans la rue ? Plusieurs raisons comme la facture des instruments et le volume sonore rendent difficile cet usage. Par contre, les vents et notamment les cuivres prennent part à de nombreuses célébrations. Ils jouissent d'une grande popularité auprès du public viennois. La correspondance de Mozart révèle que les harmonies se font également entendre lors de représentations publiques. Les auditeurs proviennent de diverses classes sociales. Il existe par exemple une longue tradition de *Finalmusik* à Salzbourg. Les étudiants se réunissent l'été dans les rues et places de la ville. Ils se déplacent tout au long de la nuit. Dans une lettre du 3 novembre 1781, Mozart parle aussi des concerts de sérénades à Vienne :

> « Le soir à 11 heures, on me donna une sérénade – de ma propre composition à l'occasion de la Sainte-Thérèse – pour la sœur de Mme v. Hickel, et belle-sœur de M. v. Hickel (peintre de la cour), chez qui elle fut produite pour la première fois. Les 6 messieurs qui l'exécutent sont de pauvres diables, mais ils jouent fort joliment ensemble ; surtout le premier clarinettiste et les deux cornistes (…) On l'a jouée en trois endroits différents la nuit de la Sainte-Thérèse. A peine avaient-ils terminé quelque part qu'on les conduisait ailleurs et ils étaient payés chaque fois. Ces messieurs se sont donc fait ouvrir le porche, et après s'être rangés dans la cour, ils m'ont surpris au moment où j'allais me déshabiller, de la manière la plus agréable du monde, par l'accord initial en mi bémol majeur. » [192]

Le compositeur parle ici du KV. 375 (375a) en *mib* majeur pour sextuor à vent datant de l'automne 1781. Mozart décrit le « parcours » des musiciens, qui corrobore avec le récit de l'Almanach de 1794 (cité plus haut). Des concerts de sérénades sont donnés en début de soirée puis se prolongent la nuit. Une foule d'auditeurs se pressent pour écouter cette musique et elle escorte les musiciens dans d'autres quartiers de la ville. Ces formations instrumentales touchent un public plus large et jouissent d'un grand succès. Les harmonies civiles héritent de cette pratique à partir des années 1810-1820.

Ces avantages se sont rapidement associés à la demande constante d'une production musicale. La présence de compositeurs qualifiés et de virtuoses augmente la quantité des collections

[192] Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* 1782-1785, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1962, trad. par G. Geffray, *Correspondances de Mozart 1782-1785*, Flammarion, Paris, 1991, p. 65.

musicales et la qualité des prestations d'une *Harmoniemusik*. La Bohème, la Moravie ou la Hongrie forment d'excellents instrumentistes qui viennent ensuite travailler dans la capitale autrichienne. La plupart des compositeurs ou musiciens (Dussek, le clarinettiste Stadler, Pichl, Druschetzky, le hautboïste Teimer, le bassoniste Joseph Czerwenka, Went, Krommer, etc.) sont d'ailleurs originaires de cette partie de l'empire. Certains pays européens se concentrent sur les voix et les cordes mais les pays de l'Est accordent une grand part à l'instruction et à la pratique des instruments à vent ce qui explique en partie pourquoi il existe quantité de musiciens et d'harmonies au sein des cours aristocratiques. Vienne peut puiser dans les pays voisins pour développer la musique instrumentale, notamment pour former des *Harmoniemusik* et leurs fournir un répertoire.

Le succès d'une harmonie est souvent lié au nom d'un musicien comme Triebensee et Sedlak dans l'harmonie du prince Liechtenstein, Georg Druschetzky dans celle du comte Grassalkovich puis du prince Batthyány ou Antonio Rosetti au service du prince von Öttingen-Wallerstein. La musique de circonstance offre la possibilité aux musiciens de démontrer leurs talents afin de se faire connaître. C'est de même un moyen de subsistance. Les premiers *divertimenti* de Haydn dans les années 1760 sont d'ailleurs écrits pour répondre à une commande. Mozart, Druschetzky, Rosetti, Dittersdorf, Hoffmeister, etc. composent des dizaines de partitions originales pour sextuor ou octuor à vent. Les arrangements d'opéras et de ballets de Went ou Triebensee se comptent par centaines. Cette importante production et la qualité accrue des partitions ont permis de promouvoir la musique d'harmonie.

Au début du XIXe siècle, la musique imprègne la ville de Vienne dans sa pratique privée et publique. Chaque jour, il est donné des concerts dans différents lieux. La capitale compte des dizaines de compositeurs et encore plus d'instrumentistes. On imagine aisément qu'un musicien ne peut pas écrire des partitions originales ou des arrangements d'opéras faciles et sans intérêts. Bien au contraire, dans un contexte où le public viennois est habitué à un haut niveau musical, la nécessite de convaincre musicalement s'impose pour ne pas passer inaperçu. Quelles sont les premières œuvres de Mozart lors de son arrivée à Vienne ? Il a composé trois pièces pour vent KV. 361, KV. 375 et KV. 388. Dans sa correspondance, il souligne de même qu'il a prêté une attention particulière à la composition du KV. 375. Beethoven écrit de même l'opus 103 lors de son installation dans la ville. Les partitas, *divertimenti* et sérénades, alors très en vogue, sont un moyen habile pour les compositeurs de démontrer leur savoir-faire. Ils ne sont certes pas des révolutionnaires mais des réalisateurs et d'habiles praticiens. Composer pour accompagner une circonstance ou pour divertir ne signifie pas écrire en toute hâte une œuvre de moindre qualité.

La musique de circonstance et de divertissement paraît jouer un rôle mineur comparé à l'opéra et la musique orchestrale alors en plein essor. Elle traduit cependant le mélange des styles. Le public viennois s'accommode facilement d'une œuvre à la frontière entre la musique lyrique, de chambre et symphonique. Les partitions pour harmonie suivent l'évolution des goûts esthétiques. Le mélange des genres, des styles et plus particulièrement des couleurs des timbres instrumentaux (*Klangfarben*) fascine. Cela n'a pas laissé indifférents les compositeurs. Ils répondent à ces attentes mais ils démontrent aussi leurs talents de musicien.

Ces musiciens sont aussi d'excellents enseignants qui transmettent leur savoir et leurs techniques. Par exemple, Johann Nepomuk Hummel est l'élève de Mozart, de Haydn et de Salieri. Haydn enseigne le jeune Beethoven à partir de 1792. Karl Ditters von Dittersdorf prendra sous sa tutelle Wenzel Pichl en 1765. Leopold Kozeluch reçoit une formation musicale auprès de Dussek et Albrechtsberger. Certains membres de l'harmonie du comte Pachta comme Václav (Wenzel) Farnik (clarinette), Jan Zaluzan (cor) et Gabriel Rausch (basson) deviendront par la suite les premiers professeurs du conservatoire de Prague à partir de 1811 (date officielle de son ouverture). Ces nombreux exemples démontrent comment s'est formée toute une génération de compositeurs qui assurent la pérennité de la *Harmoniemusik*. La création d'écoles de musique et de conservatoires comme le *Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde* (à partir de 1818-19) permet de former des musiciens amateurs à Vienne et contribue en grande partie à la diffusion de la musique pour vents. Ce chapitre abordera la manière dont la musique pour harmonie influence d'une part l'ouverture de classes instrumentales dans le conservatoire de Vienne en 1821 et, d'autres part, la fondation d'une école instrumentale viennoise.

Une autre raison du succès de la *Harmoniemusik* repose sur les liens entre le public et la musique. Au début des années 1770, le répertoire pour ensembles à vent se concentre sur une musique d'intérieur, pour la distraction, tel un fond sonore comme en témoigne Charles Burney en 1772. Il décrit une *Tafelmusik* jouée par un octuor tous les jours durant les repas du midi et du soir à l'auberge *Bœuf d'or*.[193] De plus, la musique pour harmonie se développe essentiellement au sein de la noblesse. Mais par la suite, la relation entre le public et la musique évolue. D'une part, de nombreuses partitions pour ensembles à vent sont écoutées

[193] Charles Burney, The Present States of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces or *The Journal of a Tour through those Countries*, vol. 1, London, 1773, p. 330, traduit en allemand par l'auteur.

lors de concerts ou d'évènements publics. Les *divertimenti* opus 45, 57, 69 ou 79 pour octuor à vent de Franz Krommer (début 1800) deviennent des œuvres à part entière de par la durée des mouvements, leur construction et leur intensité. Au début du XIXe siècle, la musique pour harmonie se détache des circonstances. Les transcriptions d'opéras à la mode ont d'ailleurs largement contribué à la diffusion de la musique et au succès des instruments à vent. La fonction principale de la *Harmoniemusik* est d'accompagner les festivités de la cour par des arrangements. Un exemple célèbre est le Final « Già la mensa é preparata » dans l'opéra *Don Giovanni* de Mozart ; le festin est accompagné par un sextuor jouant la transcription de l'opéra *una Cosa rara* de Martìn y Soler. Cela démontre clairement combien à cette époque les ensembles à vent occupent une place de choix dans la société autrichienne au point de constituer une mode.

D'autre part, la *Harmoniemusik* et son répertoire vont de plus en plus à la rencontre du public. Il existe certes les harmonies aristocratiques qui jouent un grand rôle mais sont réservées à un cercle privilégié. Cependant, la fonction de la musique pour ensembles à vent ne se restreint pas uniquement à cet usage. Elle ne se limite pas exclusivement à une élite ou à une classe restreinte contrairement à l'opéra et aux concerts privés ou par souscriptions. Le prix d'un billet au théâtre et même à des académies semi-publiques revient souvent trop cher pour un citoyen viennois. La musique pour ensemble à vent reste pour sa part accessible et ouverte à tous. On peut entendre plusieurs fois par jour des sérénades, des *divertimenti* ou des arrangements d'opéras dans différents lieux. *Banda*, *Feldmusik* ou des formations ponctuelles participent activement à la vie culturelle de Vienne dans ses activités et événements : cérémonies officielles, concerts publics, mariages, anniversaires, divertissements, etc. De plus, les musiciens jouent là où se trouvent les auditeurs : jardins, places dans le centre ville, auberges, bals, salles de concert, palais et maisons de la haute bourgeoisie. Le récit de Novello durant l'été 1829 confirme cette large diffusion des harmonies à Vienne par exemple au *Volksgarten* ou au *Stadtpark*.[194] De nombreux autres témoignages exposés par Franz Gräfer, Reichardt ou Holmes convergent dans la même direction. Ils attestent des habitudes du public et du succès des harmonies après 1800. Ce répertoire instrumental s'intègre dans le tissu social. C'est une musique familière de la vie quotidienne des citoyens.

La diffusion de la *Harmoniemusik* connaît aussi certaines limites. L'une d'entres elles réside dans la conservation des partitions. Il n'y a pas à l'époque classique la volonté de préserver une œuvre pour la redonner postérieurement. Une composition est jouée pour elle-même et

[194] Vincent et Mary Novello, *Eine Wallfahrt zu Mozart, Reisetagebücher aus dem Jahre 1829*, sous la dir. de Nerina Medici di Marignagno et Rosemary Hughes, Boosey & Hawes GmbH, Bonn, 1959.

tombe ensuite dans l'oubli. Il s'agit d'une musique de circonstance, sans lendemain, car elle est avant tout une partition écrite pour la circonstance qui ensuite tombe rapidement dans l'oubli. Les cassations données lors de l'entrée des plats (en particulier au début des années 1760) sont un bon exemple dans ce domaine ; l'occasion donne naissance à la musique. Qui aurait l'idée de faire rejouer ces fragments de 2 à 5 minutes 20 ans plus tard lors d'un concert ? Les partitas, sérénades et *divertimenti* s'associent aux divertissements estivaux, à une célébration, etc. ; ils illustrent combien ce genre peut être éphémère. Dans ce contexte, compositeurs, copistes, éditeurs ou mécènes ne voient pas l'intérêt de reproduire et de diffuser ces œuvres. En effet, il existe encore à ce jour de nombreuses partitions sous forme manuscrite et archivées dans les bibliothèques de Vienne ou celles de palais privés. Cela contribue en grande partie à la méconnaissance de cette musique.

La fin du XVIIIe siècle est marquée par la fondation de nombreuses maisons d'éditions comme *Artaria* (1780), *Simrock* à Bonn (1793) ou *Döblinger* (1817). Il se crée un marché musical avec la vente de nombreuses partitions. La publication des sonates pour piano, des trios, des quatuors à cordes, des symphonies, etc. permet d'une part la conservation des œuvres et, d'autre part, la diffusion sur une plus grande échelle. Ces partitions se propagent ensuite dans tout l'empire. Ce phénomène ne concerne pas ou peu la musique de circonstance et en limite sa diffusion. Il n'y a pas l'idée de sauvegarde. Des sources extérieures comme des archives, livres de compte, récits de voyage, correspondances, etc. font état de compositions aujourd'hui disparues. Il existe certaines initiatives dont les œuvres de Mozart cataloguées par sa femme Constance. La maison Breitkopf & Härtel, le bureau des Arts et des Industries publient aussi quelques compositions pour *Harmoniemusik*. Ce phénomène s'amorce surtout à partir des années 1800. Une autre source de diffusion de la musique d'harmonie est la création des souscriptions comme *Les Miscellanées de Musique* de Triebensee. La parution de recueils de partitions et de journaux consacrés aux harmonies assure aussi la pérennité de ce répertoire comme par exemple le *Journal für die Harmonie* en 1810.

Une autre limite au développement de l'harmonie vient aussi de sa pratique. Contrairement au piano ou aux cordes, les instruments à vent demeurent, au XVIIIe siècle, l'apanage de musiciens professionnels. Cela restreint dans un premier temps leur emploi par des amateurs dans les académies privées ou dans les concerts de dilettantes alors en pleine expansion. On trouve à ce sujet peu de partitions exclusivement pour vents dans ce type de concerts. La plupart des morceaux associent des cordes et des vents comme dans l'opus 20 de Beethoven. Ce septuor joué le 2 avril 1800 combine 2 violons, alto, violoncelle, clarinette, cor et basson. Cette remarque concerne aussi les quintettes de Hoffmeister ou Triebensee, les septuors de

Kreutzer (opus 62), Hummel (opus 118) ou Spohr (opus 130) et les octuors de Schubert (D 803) ou Reicha (opus 96). D'autres sources extérieures comme les témoignages et les récits des concerts démontrent aussi que les instruments à vents sont tenus par des musiciens professionnels. Par exemple, Mozart décrit la programmation d'académies dans la lettre du 8 mai 1782 :

> « Cet été, il y aura tous les dimanches musique à Augarten (…) l'orchestre est composé uniquement de dilettantes sauf les bassonistes, les trompettistes et la percussion. » [195]

Le compositeur nous renseigne sur la composition de l'orchestre. Mozart précise que la formation orchestrale se compose « uniquement de dilettantes sauf les bassonistes, les trompettistes et la percussion. » Le mot « dilettantes » renvoie ici à la notion d'amateurs sans jugement de valeur. Ils occupent une place prépondérante dans la musique instrumentale notamment au niveau des cordes. Les bassons et les trompettes nécessitent en revanche l'assistance de professionnels. L'article du 15 octobre 1800 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* retrace également les concerts donnés au *Augarten* :

> « Les douze musiciens habituels, sous le nom de musiciens amateurs [*Dilettanten-Musiken*], sont tous les matins au Augarten. Cet ensemble a été constitué par le vice-président von Kees. Le personnel comprend la plupart du temps des amateurs, hormis les instruments à vent et les contrebasses, après que l'empereur Joseph, dans sa gloire éternelle, eut dédié l'Augarten aux divertissements publics. » [196]

De nombreuses harmonies donnent des concerts en plein air à différents moments de la journée, plus particulièrement le matin. L'auteur précise que les ensembles à vent comprennent « la plupart du temps des amateurs, hormis les instruments à vent et les contrebasses. » D'autres témoignages contemporains soutiennent cette description. Il faut attendre le début du XIXe siècle pour voir apparaître des musiciens à vent amateurs. La création de classes dans des institutions avec le soutien de méthodes instrumentales favorise le développement de la musique de chambre et des harmonies civiles. La musique pour vents souffre au départ de son professionnalisme. En effet, ce qui en fait dans les années 1780 sa qualité et sa popularité se transforme ensuite comme un obstacle à son expansion.

Un gouvernement favorisant le développement de la musique instrumentale, des avantages économiques incontestables, l'investissement des musiciens et la facilité d'accès sont autant d'avantages qui permettent la diffusion des harmonies dans la vie sociale de Vienne. Les changements politiques et esthétiques après le congrès de Vienne en 1815 marquent la fin des *Harmoniemusik*. Après les années 1810, certains aristocrates continuent à financer un

---

[195] Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* 1782-1785, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1962, trad. par G. Geffray, *Correspondances de Mozart 1782-1785*, Flammarion, Paris, 1991, p. 46.
[196] *AmZ*, 15 octobre1800, p. 46-7.

ensemble à vents mais ce genre disparaît sauf dans les harmonies civiles et les régiments. De même, la bourgeoisie joue un rôle plus important dans la vie musicale. Les intérêts de cette société sont tout autres et l'harmonie n'attire pas ce public hormis la musique de chambre. La musique se démocratise mais la *Harmoniemusik* subit les conséquences de ses origines et de son emploi par l'aristocratie. Les relations entre la bourgeoisie, les concerts de dilettantes et la musique pour *Harmoniemusik* feront l'objet d'un examen plus approfondi dans la suite de ce chapitre.

2.2.1 La diffusion de la musique d'harmonie à Vienne : les lieux

Vienne est l'un des centres européens les plus importants et influents en ce qui concerne la musique pour harmonie. Sa position géographique joue un rôle de choix dans le développement des *Harmoniemusik*. Elle est la capitale d'un vaste empire comptant une population de 24 324 570 personnes (recensement commandé par Joseph II en 1785). Elle réunit dans ses murs quelques 257 300 en 1794. Vienne associe plusieurs cultures venant de Bohème, Moravie, Hongrie, Yougoslavie, etc. Elle est une ville où se mêle la diversité des peuples.

Au début du XVIIIe siècle, la monarchie demeure intacte selon les principes féodaux. Les réformes entreprises par Marie-Thérèse centralisent ensuite le pouvoir et ses représentants dans la capitale autrichienne. L'*Aufklärung* incite de même les aristocrates à se réunir à Vienne car la ville est avant-tout la cour des Habsburg et le centre politique, économique et culturel. L'empire compte alors environ 300 à 400 princes et comtes. Certaines familles comme les Auersperg, Breuner, Liechtenstein, Esterházy, Sinzendorf, Kinsky, Lobkowitz, etc. occupent les plus hautes fonctions politiques de l'Etat. La noblesse joue aussi un grand rôle dans les charges religieuses et militaires. Le pouvoir est assuré non par un individu mais par une collectivité. Chaque noble apporte avec lui ses traditions, ses coutumes, ses intérêts artistiques qui se traduisent en musique par sa chapelle, son répertoire et ses musiciens. Les autres villes comme Prague ou Budapest sont marginalisées au profit de la création d'une *Wiener Kultur*. Le développement de la presse et des éditeurs en permet sa diffusion. La musique y occupe une place de choix. En 1780, Vienne compte 114 maisons d'éditions, 110 périodiques et 21 magasins de vente. Ce nombre s'accroît en grande partie due à la fin de la censure de Joseph II. Les artistes s'orientent aussi vers ce centre. La *Harmoniemusik* prend

partie intégrante dans cette culture viennoise qui s'ouvre à un public plus large entre 1760 et 1820. Les aristocrates construisent dès lors des palais pour leur séjour durant les mois d'hiver. On y construit des lieux spécialement réservés à la musique comme des théâtres, des salons ou des kiosques dans les jardins. L'harmonie permet de se distraire durant les soirées. La bourgeoisie, même au début du XIXe siècle, est écartée de la vie politique. Elle se retire dans la sphère privée de leur maison avec la création de la musique de salon. On y invite des écrivains, peintres, musiciens dans des pièces de plus en plus raffinées. Cette seconde classe sociale, la *zweite Gesellschaft*, acquiert un rôle plus important dans la vie musicale après 1800. Elle s'enthousiasme pour la musique de chambre cordes et vents. La politique autoritaire de Metternich après les congrès de Vienne a pour conséquence la création d'une culture de salon qui illustre la structure sociale.

La *Harmoniemusik* accompagne la vie sociale de la capitale dans ses moindres évènements. Elle prend place aussi bien à l'intérieur des salles privées de la noblesse ou de la bourgeoisie qu'à l'extérieur en particulier dans les rues du centre ville ou les jardins publics durant l'été. D'ailleurs, de nombreux palais sont construits à cette époque avec une salle de concert qui procure aux formations instrumentales un lieu idéal pour la mise en valeur des timbres. L'architecture des salles offre une meilleure acoustique. De plus, l'ouverture au public des parcs du *Prater* et *Augarten* favorise la diffusion de la musique pour toutes les classes sociales. L'almanach des théâtres viennois pour l'année 1794, cité précédemment, se fait d'ailleurs l'écho de cette mode.

Où pouvait-on entendre de la musique pour ensembles à vent entre 1760 et 1820 ? La réponse serait : presque partout car la *Harmoniemusik* est un produit de son temps motivé par la volonté politique, économique et artistique. La musique pour vents prend place dans tous les milieux de la capitale autrichienne. Des formations instrumentales jouent dans les lieux traditionnels que sont les auberges et les lieux de villégiatures. Le comédien et écrivain Weiskern recense, dans les années 1770, 21 cafés, 45 auberges et 111 « maisons de bière » ou *Biergarten*.[197] Ce nombre ne cessera d'augmenter. Vienne compte par dizaine ce genre de locaux qui accueillent souvent de petites formations instrumentales dont le but est de jouer en fond sonore, soutenir un éventuel chanteur ou de distraire. On assiste à la diversification des milieux : l'harmonie passe de la sphère privée de la noblesse au salon bourgeois. De même, elle ne joue plus uniquement dans les jardins des palais réservés à un cercle restreint mais

[197] Friedrich Wilhelm Weiskern, *Beschreibung der k.k. Haupt und Residenzstade Wien*, als der dritte Theil zur österreichischen Topographie, Kurzböck, Vienne, 1769-70.

donne aussi des concerts dans tous les lieux publics de la ville que ce soit des cérémonies grandioses ou des divertissements plus populaires. La tendance générale est de passer de l'opéra au concert public. Le théâtre demeure cependant l'institution la plus importante. Il reste difficile de se détacher du monopole des opéras et de la pratique privée dans les maisons de la noblesse.

De plus, Vienne ne possède pas encore d'institutions ou de salles permanentes de concerts comme cela est le cas à Londres ou à Paris. Toutefois, les académies ainsi que les concerts semi-publics et publics organisés à partir des années 1770 ont répondu à ce manque et contribué à l'émancipation de la musique instrumentale. Sous l'impulsion d'un public composé pour l'essentiel de la noblesse et de la bourgeoisie, le répertoire pour *Harmoniemusik* se détache du quasi-monopole imposé par les théâtres. La *k. k. Harmonie* joue alors dans diverses occasions des arrangements d'opéras. La *Tonkünstler Societät* programme de même des partitions pour harmonie. Par exemple, un concerto pour quintette au service du comte de Palm est donné le 12 mars 1780 ou une harmonie pour 21 instruments de la chapelle des princes Esterhàzy et Grassalkovich joue le 16 et 17 avril 1791. Les premières académies sont associées à des établissements ou à des lieux comme le *Burgtheater*, la salle de fêtes de la *Hofburg* ou *Redoudentsaal*, *Mehlgrube*, le restaurant d'Ignaz Jahn ou le jardin *Augarten*. Elles sont organisés le plus souvent, non par des dirigeants comme les *Hofkapellmeistern* (Maîtres de Chapelle) qui ne cumulent pas plusieurs fonctions, mais le plus souvent par des musiciens de la Cour : Mozart, Anton Stadler, Philipp Jakob Martin, Johann Triebensee, Ignaz Schuppanzigh sont des pionniers dans ce domaine. Le problème demeure de trouver un lieu car il n'existe pas encore de salles avec un orchestre fixe. Même en 1800, cette préoccupation ne disparaît pas lorsque l'on pense aux difficultés qu'a rencontrées Beethoven pour trouver un lieu et former un orchestre capable de jouer sa symphonie n°1. La représentation a finalement eu lieu le 2 avril 1800 au *Burgtheater*.

La position centrale de Vienne et le contexte politique avantagent la diffusion de la *Harmoniemusik*. Les ensembles à vent jouent dans les auberges, les palais de la noblesse, les salles de théâtres, les salles de bals, les salles de concerts, les jardins publics et d'autres emplacements comme les places et les rues lors de parades. Il sera question maintenant de quelques lieux musicaux dans la capitale autrichienne. Cette section a pour but de présenter brièvement, d'une part, l'histoire de l'édifice ou du site avec le support de l'iconographie et, d'autre part, ses liens avec la musique d'harmonie. Le tableau ci-dessous ne prétend pas être exhaustif. Il recense les lieux en trois catégories et donne un aperçu de la place des harmonies à Vienne.

La diffusion de la musique d'harmonie à Vienne : les principaux lieux		
Concerts privés	**Concerts publics**	**Jardins et autres places**
Hofburg et Redoutensaal	Cathédrale	Prater
Schönbrunn et Laxenbourg	Kärntnertortheater	Augarten
palais Esterházy	Burgtheater	Volksgarten
palais Schwarzenberg	Stadt-Theater	Stadtpark
palais Liechtenstein	Theater in der Leopoldstadt	Auberges (Au Coq d'or)
palais Lobkowitz	Theater an der Wien	Limonadehütte
Autres palais de la noblesse	Restaurant d'Ignaz Jahn	Maison de Mozart
Salon du baron von Braun	Universitätssaal Aula	Autres rues et places urbaines
Salon de Joseph Polizer	Gesellschaft der Musikfreunde Saal	
Salon de Mme de Buquoy		
Autres salons privés		
Loges de la franc-maçonnerie		

Les concerts privés : la *Redoutensaal* (Hofburg)

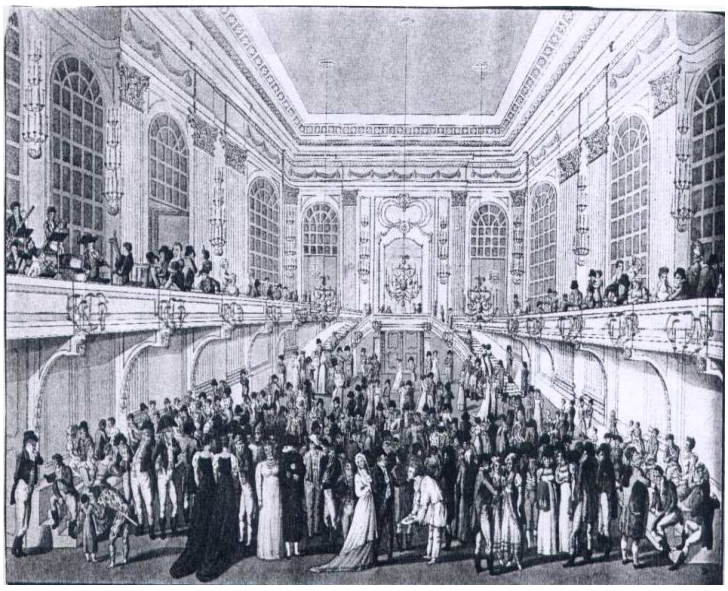


Figure 29
Partie costumée lors d'une k. k. Redoutensaal
gravure peinte de Carl Schütz (1780)

Cette salle de bals qui sert également pour d'autres festivités est construite sous l'empereur Joseph 1er. Elle est utilisée comme salle des fêtes à partir de 1705. La *Redoutensaal* devient un symbole pour la cour des Habsburg. Elle accueille de nombreux opéras baroques fastueux. L'impératrice Marie-Thérèse fait transformer cette partie de la *Hofburg* en 1748 par Jean Nicolas Jadot. Les représentations sont dans la majorité des cas destinés à la famille impériale et à leurs invités. La salle des fêtes est le témoin de nombreuses cérémonies, concerts et bals masqués. Par exemple, il est donné une grande *Tafelmusik* lors du mariage de Joseph II et de son épouse Isabelle de Parme. À l'occasion du mariage en 1790 de l'archiduc François avec Marie-Thérèse dans la salle des redoutes, Antonio Salieri écrit la musique de table.

Le 3 mars 1783, lundi de carnaval, un bal masqué public se déroule et, pendant l'entracte, Mozart interprète une pantomime musicale de sa composition. La huitième symphonie de Beethoven ainsi que la huitième symphonie de Schubert sont jouées ici pour la première fois. Il existe deux parties qui portent le nom de *Großer Redoutensaal* et *Kleiner Redoutensaal* (grande et petite Salles de la Redoute).

La *Harmoniemusik* et notamment la *k. k. Harmonie* animent les dîners et la saison des bals. Il est plusieurs fois fait référence au rôle de cet ensemble comme dans l'année 1783, 1794 ou 1796. Les archives de la famille impériale relatent aussi une série de concerts de charité donnée du 2 au 5 juin 1806 dans la *Redoutensaal* :

> « 4 Notturni chantés qui, bien que normalement accompagnés par le clavier, le seront avec une Harmonie Musik en raison de la grandeur de la salle. » [198]

Cette citation confirme la présence et le rôle d'une harmonie. Elle souligne aussi le souci posé par le manque d'espace pour les musiciens. En effet, un orchestre complet et un public ne peuvent tenir dans la salle. La gravure de Schütz ci-dessus illustre cette affirmation. Les instrumentistes prennent ici place sur le balcon de gauche en haut ce qui laisse peu de place pour les instrumentistes. On aperçoit un bassoniste et un corniste jouant debout. L'emploi d'un sextuor ou d'un octuor à vent dans la *Redoutensaal* demeure avantageux pour des raisons de commodités.

Les concerts privés : le palais Schwarzenberg

Figure 30
Palais Schwarzenberg au 18e siècle Tableau
(Bezirksmuseum Landstraße, Wien)

La construction du palais Schwarzenberg commence en 1697 avec Lucas von Hildebrandt. L'objectif est d'édifier l'un des plus importants palais baroques à Vienne. Fischer von Erlach apporte des modifications en 1728. Cette résidence a été terminée en 1732 sous la direction de l'architecte Anton Erhard Martinelli. En 1751, un manège et une orangerie sont ajoutés. La galerie de marbre, richement décorée, constitue la plus imposante salle du palais. Jean Trehet planifie de vastes jardins où le jeune Fischer von Erlach construit des terrasses sur quatre niveaux avec différents bassins. La famille Schwarzenberg illustre la place des harmonies dans les nombreux palais et résidences de la noblesse. Comme cela a été examiné précédemment, cet aristocrate se passionne pour la *Harmoniemusik*. Un octuor est fondé aux alentours de 1775 et

[198] Wien Österreichische Nationalbibliothek, Hoftheater Zettel, 1805-1810, 2.-5. Juni 1806, Wiener Zeitung, 31. Mai 1806, p. 2651, Allgemeine Musikalische Zeitung, 9. Juli 1806, p. 655.

se compose de 2 hautbois, 2 cors anglais, 2 cors et 2 bassons. Elle demeure une nouveauté à Vienne qui institue un modèle quant au rôle et au répertoire de cette formation. De partitions originales et des arrangements d'opéras animent les dîners et les soirées dans la résidence viennoise. La *Harmoniemusik* du prince s'installe définitivement à Vienne en 1787. Ce changement lui permet de gagner en popularité. Les récits du comte Zinzendorf dans les années 1790 ou ceux de Schönfeld en 1796 indiquent la vitalité de cet ensemble. Le palais de Schwarzenberg peut accueillir l'octuor à vent soit à l'intérieur dans la salle des fêtes, dans un salon soit à l'extérieur dans le jardin. L'harmonie accompagne la *Tafelmusik,* la *Freiluftmusik,* des divertissements ou des concerts pour, en général, la famille Schwarzenberg et quelques invités. Ces représentations privées s'adressent à un cercle intime.

Les concerts publics : les théâtres *Kärntnertortheater* et *Burgtheater*

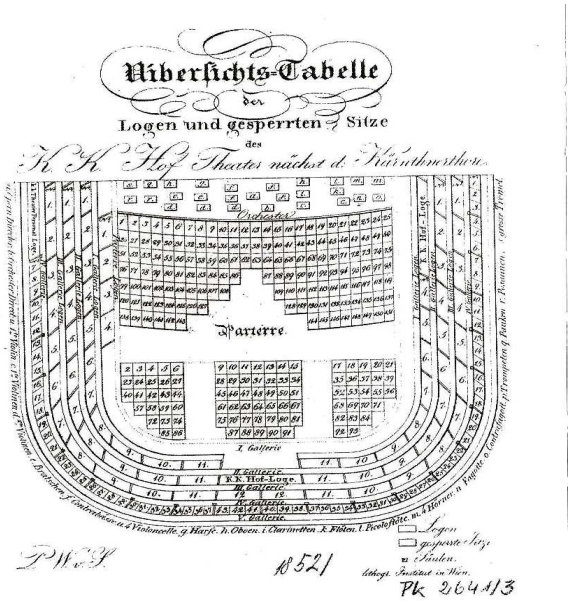


Figure 31

Lithographie et plan intérieur du Kärntnertortheater publiée vers 1830

Kärntnertortheater, Plan intérieur, 1820
Archives Österreichische Nationalbibliothek

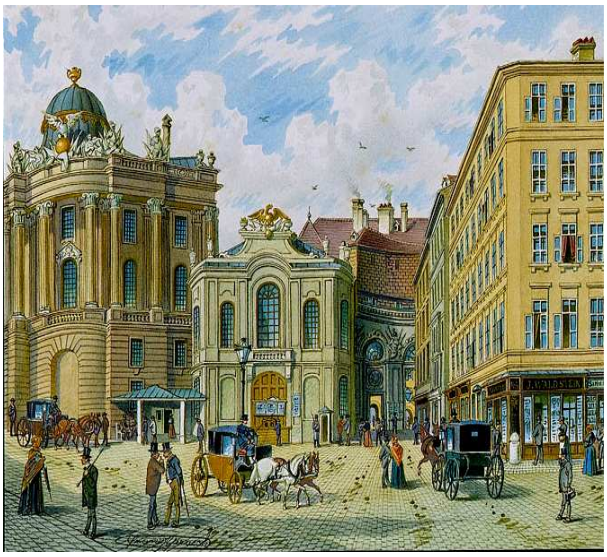
Le *Kärntnertortheater* est l'institution musicale de Vienne au XVIIIe et XIXe siècles. Son titre officiel est *kaiserliches und königliches Hoftheater zu Wien* ou théâtre de la cour impériale et royale de Vienne. Des opéras, des symphonies, et toutes sortes de représentations musicales y sont donnés. Les plus grands compositeurs, musiciens et chefs d'orchestre de cette période ont travaillé dans ce théâtre ou ont reçu la commande d'œuvres.

Le *Kärntnertortheater* est construit par Antonio Beduzzi en 1709 en vertu d'un privilège impérial. Les dépenses de cette construction ont été prises en charge par la ville de Vienne. Le théâtre se destine à être fréquenté par la population viennoise de toutes les classes. Toutefois,

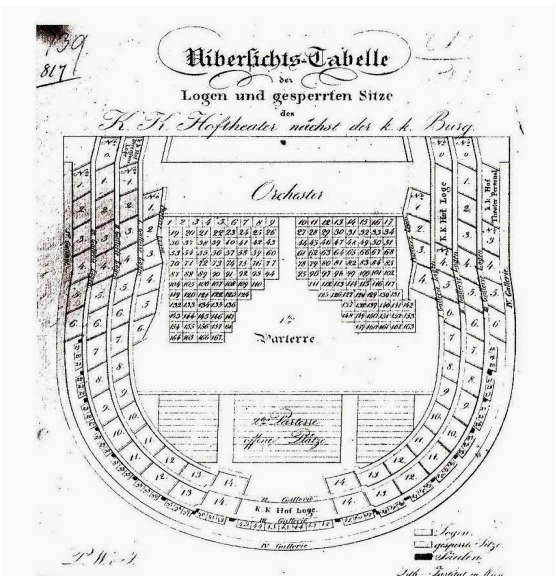
à la commande de l'empereur, les premiers concerts sont des opéras italiens, une forme de divertissement réservé à une élite. De 1711 à 1728, Joseph Stranitzky prend la direction du théâtre et programme une variété de spectacles, souvent incarnant une version allemande de la *commedia dell'arte* italienne. Les deux artistes Borosini et Selliers en deviennent ensuite les directeurs à partir de 1728. Des *intermezzi* en allemand et en italien sont régulièrement programmés avec l'ajout de la danse. Le *Kärntnertortheater* est loué seulement à Selliers de 1742 à 1750 et l'année suivante, Rocco de Lopresti lui succède.

Marie-Thérèse abolit le privilège impérial en 1752 et oblige l'administration municipale à prendre en charge le théâtre. En 1761, un incendie le détruit puis il est reconstruit par l'architecte de la cour Nicolo Pacassi. En 1763, il est réouvert, de nouveau avec le privilège impérial, en tant que *kaiserliches und königliches Hoftheater zu Wien*. Des académies programment durant les années 1780-1790 des partitions originales ou des arrangements d'opéras pour *Harmoniemusik*.

Le 12 mars 1780, le quintette à vent au service du comte de Palm joue un « concerto » lors d'un concert organisé par la *Tonkünstler Societät*. La *k. k. Harmonie* interprète aussi le 2 mars 1787 au *Kärntnertortheater* l'arrangement *Una Cosa Rara* réalisé par Went. Ces références restent toutefois rares car les académies sont soumises à autorisations ce qui en limite le nombre. Des ballets sont ajoutés au répertoire entre 1810 et 1814 ainsi que des opéras italiens et allemands. Le théâtre est loué à un certain nombre d'artistes, dont l'italien Barbaja et la danseuse Antoine. Le *Kärntnertortheater* retourne à l'administration municipale en 1849. Il est détruit en 1870.



Das Burgtheater am St. Michaelsplatz in Wien,
Franz Gerasch, Historisches Museum der Stadt Wien



Altes Burgtheater, Plan intérieur, 1820
Archives Österreichische Nationalbibliothek

Figure 32

Le premier *Burgtheater* est fondé après l'incendie qui a ravagé la salle de bals en 1525. Il est à l'origine une nouvelle salle de bals construite dans le jardin de la *Hofburg* sous l'empereur Ferdinand I en 1540, convertie ensuite en salle du Jeu de Paume jusqu'au début du XVIIIe siècle. L'impératrice Marie-Thérèse souhaite convertir le *Burgtheater* en un théâtre dès le 14 mars 1741. Joseph Karl Selliers (aussi responsable du *Kärntnertortheater*) reçoit l'autorisation pour transformer cette salle de jeu en une maison de théâtre.
En 1748 est inauguré le *Theater nächst der Burg* qui subit d'importantes modifications durant l'année 1756. Cette salle est une simple construction en bois pouvant accueillir environ 1200 personnes. L'empereur Joseph II promulgue par le décret du 17 février 1776 ce théâtre comme *Teutschen Nationaltheater*. Le programme associe pièces de théâtres, opéras et académies. Celles-ci sont organisées le plus souvent par les musiciens de la cour. Certains concerts incluent des partitions originales ou des arrangements pour *Harmoniemusik*. Par exemple, Anton Stadler dirige une académie le 23 mars 1784 à son profit ou la *k. k. Harmonie* joue 1er avril 1787 la transcription de l'opéra *Una Cosa Rara*. Un autre décret stipule aussi de ne pas y donner des œuvres tristes et négatives pour ne pas générer la mélancolie des spectateurs. Toutes les prestations doivent se terminer sur une note gaie et positive avec un heureux dénouement. Le *Burgtheater* participe de même à la création des premières œuvres de langue allemande. Le théâtre reçoit le nom de *k. k. Hoftheater nächst der Burg* à partir de 1794. Le poète August von Kotzebue est nommé directeur du *Burgtheater* de 1798 à 1799. Son successeur Joseph Schreyvogel donne des pièces de théâtres en allemand, français et italien. Le 12 octobre 1888 a eu lieu la dernière présentation sur l'ancien site de la *Michaelerplatz*. L'ancien théâtre est détruit peu de temps après pour laisser la place à la nouvelle entrée du château de la *Hofburg*.

L'harmonie joue dans les deux théâtres *Kärntnertortheater* et *Burgtheater* lors d'académies organisées par des musiciens de la cour impériale ou par la *Tonkünstler Societät*. Sa place reste limitée car l'organisation de tels événements reste sous la direction de la cour impériale car elle est soumise à de nombreuses autorisations. La liste, contenue dans la partie *Académies et concerts* (chapitre 1), recense environ 20 occasions et encore plus de concertos pour instruments à vents des années 1770 à 1820. La présence de cette musique dans ces deux institutions est toutefois une forme de reconnaissance officielle. En effet, ces lieux restent prestigieux et la programmation de partitions pour *Harmoniemusik* contribue au succès du répertoire et des formations.

Les concerts publics : le Theater in der Leopoldstadt et Theater an der Wien

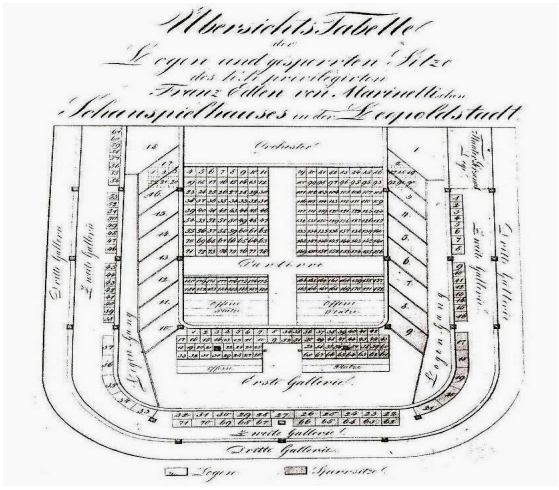


Figure 33

Theater an der Leopoldstadt, imprimé par F. Sager, Archives Österreichische Nationalbibliothek

Theater an der Leopoldstadt, Plan intérieur, 1820 Archives Österreichische Nationalbibliothek

La politique de Joseph II permet plus de libertés d'expression et la création de théâtres comme le *Theater in der Leopoldstadt*. Il symbolise une musique tournée vers la nouveauté. Le *Theater in der Leopoldstadt* est construit par Karl von Marinelli en 1781. Il est le premier théâtre en dehors des murs de la vieille ville (aujourd'hui dans le second arrondissement). Marinelli le dirige jusqu'à sa mort en 1816. Son successeur est ensuite l'auteur Karl Friedrich Hensler. D'autres grands noms de la dramaturgie sont aussi attachés à ce lieu. Ferdinand Raimund travaille comme régisseur dans ce théâtre à partir de 1821. Il en devient le directeur de 1828 à 1830. Johann Nepomuk Nestroy écrit et y fait jouer ses pièces de théâtre les plus connues. Carl Carl rachète le théâtre en 1838 suite à de graves soucis financiers. Le théâtre subit d'importantes modifications. Il réouvre en 1847 sous le nom de *Carltheater*. Le bâtiment n'existe plus car il fut détruit lors des bombardements de la seconde guerre mondiale.

Le répertoire du *Theater in der Leopoldstadt* comprend des pièces de théâtres et de la musique. La nomination de Wenzel Müller comme compositeur attitré du théâtre en 1786 permet la programmation de parodies, *Singspiele* et d'œuvres instrumentales comme *Das Sonnenfest der Braminen* (1790) ou *Kaspar, der Fagottist* (1791). La musique de Müller connaît un grand succès à cette époque. Il écrit d'ailleurs directement pour harmonie et ses opéras sont à maintes reprises arrangés pour *Harmoniemusik*. Il conserve ce poste jusqu'en 1830. Il continuera d'écrire des ballets, des pantomimes et de la musique instrumentale donnant une grande part aux vents. Sa littérature musicale rassemble environ 250 œuvres. Certaines académies sont aussi organisées. Par exemple, Teimer annonce un concert à son

profit où il joue du hautbois. Une partition à 10 voix pour ensemble à vent est donnée à cette occasion. Le 25 mars 1809, l'association *Theater Chorus* programme aussi un quintette de Gebel pour forte-piano, flûte, clarinette, cor et basson, joué par Mme Rosina Schuster. La musique pour harmonie dans le *Theater in der Leopoldstadt* traduit les changements dans la musique pour vents. La *Harmoniemusik* disparaît au profit de la musique de chambre bien que cette distinction ne soit pas encore aussi rigide qu'aujourd'hui.

Figure 34
Theater an der Wien, Peinture de Jakob Alt vers 1800
Archives Österreichische Nationalbibliothek

Le *Theater an der Wien* est construit en 1801 à l'initiative de Emanuel Schikaneder, homme de théâtre, chanteur et ami de Mozart, connu pour son livret de l'opéra *Die Zauberflöte*. L'empereur Joseph II lui octroie un permis de construire en 1786 pour bâtir un nouveau théâtre. Les travaux débutent en 1798. L'architecte Franz Jäger conçoit les plans dans le style Empire. La construction se termine en 1801. Le théâtre est inauguré le 13 juin avec l'opéra *Alexander* de Alexander Teyber. La salle comprend environ 700 places. Elle devient rapidement un haut lieu de la musique à Vienne. Le bâtiment est décrit comme le plus richement équipé et un des plus grands théâtres de son temps. Les symphonies de Beethoven ou son opéra *Fidelio* prennent place dans cette salle. Des aristocrates, avec à leur tête le comte Ferdinand von Erdöd, acquièrent le théâtre en 1807 à 1826. Des opéras, des ballets et des pantomimes sont donnés durant cette période pour un plus large public viennois. Les entrées des spectacles ne couvrent pas les dépenses et forcent ces aristocrates à vendre le théâtre aux enchères en 1826. Le théâtre connaît son apogée au XIXe siècle avec l'opérette dont *Die Lustige Witwe*, *Die Fledermaus* et la plupart des opérettes de Johann Strauss. Le *Theater an der Wien* abrite l'Opéra d'État de Vienne de 1945 à 1955. Il est ensuite fermé pour raisons sanitaires et reste abandonné pendant plusieurs années. Sa restauration commence en 1962. En 2006, la salle réouvre pour le 250e anniversaire de la naissance de Mozart. Il programme une série de grands opéras du compositeur. Le *Theater an der Wien* se dédie aujourd'hui à l'opéra.

La musique pour harmonies joue un rôle secondaire dans ce théâtre. Des académies programment des œuvres pour diverses formations. Par exemple, le 25 mars 1813 un concert

de charité propose en seconde partie un septuor pour hautbois (Triebensee), cor anglais (Teimer), clarinette (Fridlovsky), cor de basset (Rittinger), cor (Herbst), basson (Czeta) et contrebasson (Ehrlich) de la composition de Johann Triebensee. Un tel événement est à nouveau organisé le 13 avril avec en troisième partie un quintette de Triebensee pour fortepiano (Bersaffer), cor anglais (Teimer), clarinette (Fridlovsky), cor de basset (Rüttinger) et basson (Czeta).

Ces deux théâtres montrent la place de la *Harmoniemusik* dans les académies ou les concerts par souscriptions au début du XIXe siècle. Sa programmation dans de tels lieux reste occasionnelle mais elle permet la diffusion de la musique d'harmonie à Vienne. La fonction première de cette musique n'est plus le divertissement du public comme dans les années 1780. Les œuvres jouées sont plus élaborées et elles traduisent cette évolution entre musique de circonstance et musique de chambre.

Les concerts publics : le restaurant de Ignaz Jahn (Mehlgrube)

Figure 35

Restaurant de Jahn dans la Himmelpfortgasse
Dessin de Salomon Kleiner, 1725

Melgrube, gravure peinte d'après Canaletto vers 1760
Archives Österreichische Nationalbibliothek

Depuis 1775-76, le traiteur impérial Ignaz Jahn dirige un restaurant dans l'*Augarten* auquel il ajoute en 1782 une salle de concert. Il ouvre dès 1788 un nouvel établissement, connu sous le nom de *Traiteurie*, dans le centre de Vienne, rue Himmelpfortgasse 6. Le bâtiment existe déjà puisque sa construction date de 1720 à 1725 dans le style de Fischer von Erlach. La propriétaire semble être la veuve de Christoph Ruepp. La famille conserve la propriété

jusqu'à son rachat total par Ignaz Jahn le 15 février 1792. Le restaurant contient au premier étage des salons permettant d'accueillir toutes sortes de célébrations : mariages, anniversaires, dîners, etc. Des témoignages, comme celui de Küttner dans son récit de voyage de 1801, démontrent que la musique accompagne la plupart de ces événements, notamment la *Tafelmusik.*[199] Le quatrième étage offre une salle plus spacieuse d'une capacité d'environ 400 places. Des concerts sont organisés peu après l'ouverture et cette pratique se poursuit régulièrement dans les années 1790. L'*Allgemeine Musikalische Zeitung* de 1804 décrit ce lieu démontrant que sa faible hauteur et largeur limitent les effets de la musique.[200] Les musiciens retirent peu de profits des concerts ce qui explique la régularité des programmations. Le fait que la salle soit dans le restaurant n'implique automatiquement que la musique soit jouée pendant les repas. Des manifestations comme des bals ou des divertissements sont organisées indépendamment. La mort de Jahn en 1810 interrompt la programmation de ces académies. L'inflation de 1808 avait déjà limité les activités du restaurant. Le bâtiment est racheté par un homme d'affaires, André Joseph Popper, le 6 avril 1808 puis par le comte Karl von Strachwitz en 1820. Alois Hänisch le convertit en un café à partir du 28 octobre 1828.

Cette salle connaît un succès retentissement à la fin du XVIIIe siècle. De nombreux musiciens de renom s'y produisent au fil des ans. Sa popularité est attachée aux noms de Mozart et de Beethoven. Il est difficile pour un musicien d'organiser un concert, de se produire et de trouver un lieu suffisamment spacieux à Vienne. Il existe la *Redoutensaal* de la *Hofburg* ou l'*Aula* de l'université mais elles restent soumises à l'autorisation impériale. La noblesse possède des salles suffisamment grandes pour accueillir un public mais elles restent privées. Les théâtres demeurent une autre possibilité bien que la location des deux théâtres *Kärntnertortheater* et *Burgtheater* nécessite l'approbation de la cour. Les maisons d'opéras restent aussi fermées les jours fériés (pour raisons religieuses) ce qui en limite l'usage. L'ouverture de cette salle de concert dans le restaurant de Jahn constitue donc une nouveauté à Vienne. Elle permet d'une part aux musiciens de programmer des concerts tout au long de l'année et, d'autre part, une classe sociale élargie peut venir écouter de la musique. Le public est constitué essentiellement de la bourgeoisie.

---

[199] Rudolf Klein: « Das Etablissement Jahn in der Himmelpfortgasse », *Österreichische Musikzeitschrift 28*, mai-juin 1973, p. 13.
[200] *Ibid*., p. 13.

La musique pour harmonie se diffuse dans cet établissement. Jahn entretient un sextuor à vent pour accompagner les repas. La *Harmoniemusik* conserve un rôle traditionnel de *Tafelmusik*. D'autres concerts sont aussi organisés. Par exemple, le quintette opus 16 pour piano-forte et vents de Beethoven est joué le 6 avril 1797 lors d'une académie organisée par Ignaz Schuppanzigh. Les musiciens Grohmann and Formaizko programment un concert le 4 avril 1800. Il comprend en 3e partie le quintette KV. 452 pour piano-forte, hautbois, clarinette, basson et cor de Mozart et, en 6e partie, un arrangement d'arias de l'opéra *Camilla* pour 13 instruments à vent. Le restaurant de Ignaz Jahn est intéressant d'un point de vue social et musical. La *Harmoniemusik* n'est plus le privilège de l'aristocratie mais le public est plus hétérogène. Ces concerts touchent une autre catégorie d'auditeurs souvent issus de la bourgeoisie. Le répertoire réunit de même une variété d'œuvres destinées à la *Tafelmusik*, aux divertissements, aux bals et à la musique de chambre. Musique de circonstance et musique de concert se combinent dans cette salle.

Les jardins et autres places : le Prater et Augarten

Figure 36

Grande allée du Prater,
gravure sur cuivre colorée, chez Artaria et Comp.,
Historisches Museum der Stadt Wien

Le Prater, détail d'une gravure de Johann Ziegler
d'après un dessin de Lorenz Jawscha, 1794.
British Library, Londres

Le *Prater* est un parc dans le deuxième arrondissement de Vienne. Le mot « Prater » a été utilisé pour la première fois en 1403, se référant à l'origine à une petite île dans le Nord du Danube. Cette appellation a été progressivement étendue à toutes les régions voisines. D'une superficie bien supérieure à celle actuelle, les terrains le composant appartiennent alors à divers monastères et paroisses. En 1560, l'empereur Maximilien II fait clôturer ces bois et prés et transforme ce terrain en réserve de chasse réservée à la famille impériale. Pour traiter le

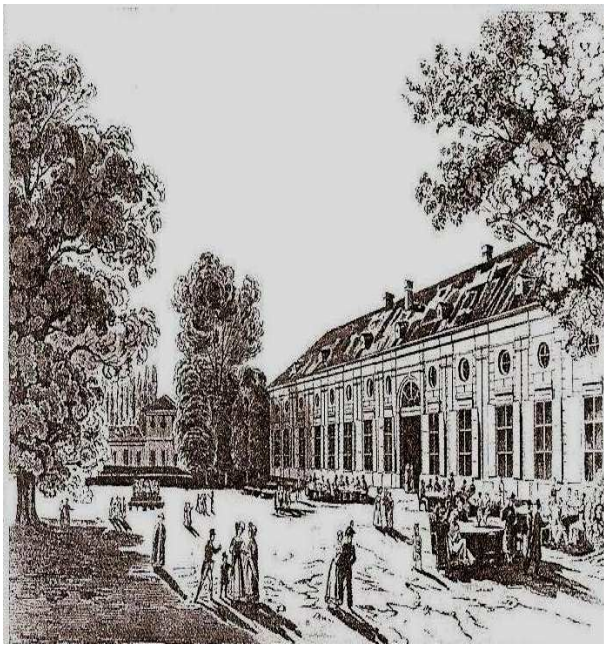
problème de braconnage, l'empereur Rudolf II interdit l'entrée du parc. Seule la noblesse est autorisée à s'y rendre au mois de mai.

L'empereur Joseph II rend public la majorité du parc le 7 avril 1766. Comme le montrent les gravures ci-dessus, cette ouverture du *Prater* connaît un réel succès. Par beau temps, les Viennois de toutes classes viennent s'y promener avec de longues files de carrosses. L'empereur fait aussi bâtir la *Lusthaus*, un bâtiment aux lignes nettes et simples, dessiné par l'architecte français Isidore Canevale. On y discute, mange, joue de la musique, d'où son nom de *Lusthaus* ou « maison de plaisirs. » Cette construction n'est pas sans rapport avec la *Harmoniemusik* et son développement dans ce lieu de villégiature. En effet, des ensembles à vent vont accompagner les repas, les rafraîchissements et les divertissements. Les premiers cafés et restaurants du parc remontent au XVIIIe siècle. Cinq allées sont aménagées et complètent l'Allée Principale. La *Lusthaus* est conquise par Napoléon le 8 mai 1809. Une fête grandiose est donnée en 1813 en l'honneur de la victoire sur l'empereur français, à laquelle les soldats de retour au foyer sont conviés. Le parc *Prater* demeure encore à ce jour un lieu de divertissements avec un parc d'attractions et un lieu de repos avec sa forêt. La *Lusthaus* est partiellement détruite en 1945 et abrite aujourd'hui un restaurant et une salle de spectacles.

Dans ce lieu dédié depuis 1766 aux habitants de Vienne pour devenir un espace de loisir, l'harmonie tient une bonne place. La *Lusthaus* ou l'ouverture de cafés et restaurants permettent la création d'ensembles à vent qui accompagnent tous les évènements. Le public y est nombreux. Le parc n'est pas limité par l'espace. Plusieurs centaines de personnes peuvent s'y rencontrer facilement. Les Viennois affectionnent cette musique qui participe à l'atmosphère de la détente et du plaisir. Il existe cependant peu de descriptions sur la musique de circonstances. La présence de formations instrumentales est indéniable mais reste peu documentée. L'une des rares références est un feu d'artifice donné par Joseph II durant l'été 1779. Une *Harmoniemusik* accompagne ce spectacle avec une sérénade composée par Karl von Ordoñez pour 31 instruments.

L'illustration apporte un autre détail avec la représentation d'un kiosque (au fond, à gauche). Cette petite construction se retrouve dans les gravures suivantes. Elle permet d'accueillir un ensemble à vent de 6 à 20 musiciens. Elle les protège aussi des intempéries climatiques. Ces kiosques sont édifiés à proximité des cafés et restaurants. Le répertoire comprend essentiellement des arrangements d'opéras puis des valses à partir des années 1820. Cette pratique musicale se retrouve dans les harmonies modernes qui jouent d'ailleurs dans des lieux similaires. Les harmonies civiles s'amplifient au début du XIXe siècle pour former des orchestres à vent comprenant 30 à 40 instrumentistes.

Un large public se fréquente au *Prater* et la musique occupe en définitive une fonction secondaire. On y vient pour se distraire, boire et manger. La *Freiluft-* et *Tafelmusik* accompagnent en arrière-plan une vie sociale animée en conservant la notion de qualité et de plaisir.



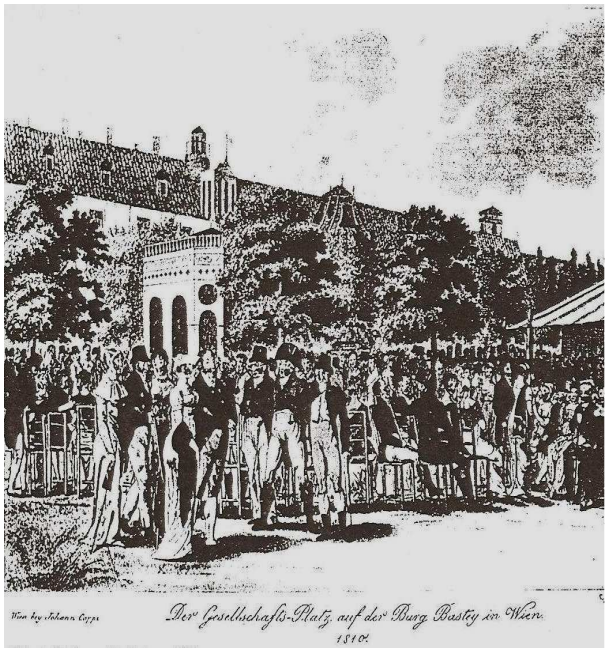


Figure 37
Palais du Augarten peint par Leopold Porasseky
Archives Österreichische Nationalbibliothek

Place du Bastion, Augarten, Vienne
Gravure de V. Grüner, 1810

Le parc *Augarten* est situé au Nord-Est du centre-ville de Vienne dans le second arrondissement. Il est l'un des plus grands parcs de la capitale durant le XVIIIe siècle. Le jardin est construit dans le style français avec des parterres de fleurs et des allées bordées d'arbres. Il est un espace idéal pour la détente.

En 1614, l'empereur Matthias convertit cette partie de campagne en réserve de chasse avec la construction d'un petit château. Autrefois connu sous le nom *Wolfsau*, Ferdinand III y fait aménager un jardin hollandais en 1650. Leopold I souhaite par la suite faire de ce parc un *Lustgarten* ou lieu de villégiature. L'ancien château, qui recevra le nom d'*Alte Favorita*, est démoli vers 1677 pour un nouvel édifice nommé *Lustschloss*. Les invasions turques mettent fin à ces travaux en 1683. La deuxième campagne des Turques détruit le parc et laisse le bâtiment en ruine. L'ensemble est reconstruit à la demande de Joseph I en 1705 avec la fondation de la première manufacture de porcelaine toujours en activités. L'*Augarten* est modifié en 1712 par Jean Trehet, architecte des jardins de Schönbrunn et du Belvédère. Des jardins à la française sont ajoutés et l'*Augarten* adopte sa forme actuelle. Un palais est construit et deviendra un lieu important pour la musique au XVIIIe siècle

Joseph II rend public le parc le 30 avril 1775. Il le fait rénover le parc avec de nouvelles allées, la plantation d'arbres et introduit des centaines de rossignols et alouettes. Près de 200 bancs sont installés avec l'édification d'un mur de protection contre les crues autour du parc. L'écriture „Allen Menschen gewidmeter Erlustigungs-Ort von Ihrem Schaetzer" au-dessus du portail d'entrée montre que ce lieu est ouvert pour le bien-être de tous. Des cafés, des salles de danses, de jeux et de billards sont aménagés dans le palais sous la direction du traiteur impériale Ignaz Jahn. Il engagera à ce sujet une harmonie pour accompagner les divertissements. À la même époque, l'empereur fait aménager un jardin anglais ainsi qu'une résidence d'été, le *Josephstöckl*, qui deviendra un lieu de rencontre d'artistes et de mécènes. Tout comme le *Prater*, ce jardin devient un lieu social très apprécié par la population. Mais une crue exceptionnelle du Danube, du 28 février au 1 mars 1830, le plonge sous 1,75 mètres d'eau ce qui met pour longtemps un terme à sa splendeur. L'*Augarten* est aujourd'hui connu pour ses deux tours de défenses érigées durant la seconde guerre mondiale, sa manufacture de porcelaine et le lieu de résidence des chanteurs *Wiener Sängerknaben*. Il reste ouvert à tout promeneur depuis le décret de Joseph II.

L'*Augarten* acquiert un rôle musical depuis l'époque baroque. Par exemple, treize opéras sont joués de 1660 à 1682 dans le château *Favorita*. Le parc, mais surtout le palais, deviennent un centre musical dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle avec, depuis 1772, les concerts matinaux sous la direction de Mozart (1782) puis Ignaz Schuppanzigh en 1795. Des œuvres de Beethoven et de Schubert sont aussi données en concerts. Le concert matinal commence vers 7 ou 8 heures. L'abonnement pour la saison coûte 2 ducats. Une autre tradition est de donner un concert matinal le 1er mai. Cette pratique perdure jusqu'en 1848. L'*Augarten* connaît une période de pleines activités durant le Congrès de Vienne (1814-1815) où la musique divertit le public viennois. La salle du palais programme de 1820 à 1847 les compositions de Johann Strauß (père) qui garantissent ainsi la popularité du *Augarten*.

Ce jardin est un lieu de prédilection pour la diffusion de la *Harmoniemusik*. L'espace n'est pas un critère comme dans des salles ou des théâtres. De plus, les formations instrumentales s'adaptent très bien aux conditions extérieures. Elles ne font que traduire en musique la politique de Joseph II qui souhaite un lieu de plaisir ouvert à tout Viennois. La famille impériale, la noblesse, la bourgeoisie se côtoient dans des concerts de dilettante ou lors des dîners accompagnés par de la *Tafelmusik*. Le répertoire comprend quelques partitions originales mais surtout des arrangements d'opéras et de ballets. Après les années 1820, la valse deviendra le genre le plus interprété. Les descriptions, témoignages, récits, etc. se font

plus nombreux quant à la place et aux rôles des harmonies au *Augarten*. Mozart confirme la programmation d'académies dans la lettre du 8 mai 1782 :

> « Cet été, il y aura tous les dimanches musique à Augarten. Un certain Martin a crée cet hiver un concert de dilettantes qui s'est produit tous les vendredis à la Mehlgrube. Vous savez bien qu'il y a ici une foule de dilettantes, et même de très bons, tant femmes qu'hommes. Mais cela ne me semblait pas très bien organisé. Ce Martin a maintenant reçu par décret l'autorisation de l'empereur, avec l'assurance de sa bienveillance, de donner 12 concerts à Augarten. Ainsi que 4 grandes sérénades sur les plus belles places de la ville. L'abonnement pour tout l'été se monte à 2 ducats. Vous pouvez donc imaginer que nous aurons suffisamment de souscripteurs. (…) l'orchestre est composé uniquement de dilettantes sauf les bassonistes, les trompettistes et la percussion. » [201]

Le compositeur nous renseigne entre autre sur le lieu, l'époque, le répertoire et le public présent à ces concerts. Celui-ci se compose essentiellement d'amateurs. Le journal *Wiener Localen* de 1794 tout comme Schönfeld en 1796 démontrent que cette pratique se perpétue :

> « Une harmonie, le plus souvent maintenue par le traiteur impérial Jahn, joue encore les mois d'été au Augarten pendant les repas. » [202]

Le journal *Allgemeine Musikalische Zeitung* de 1800, dans l'article « Öffentliche Akademien » (académies publiques), fait aussi mention de 12 musiciens amateurs jouant tous les matins dans le parc. Cet ensemble est constitué par le vice-président von Kees.[203] L'une des dernières citations à sujet provient de Mathias Perth. Il écrit dans son journal, le 25 août 1808 :

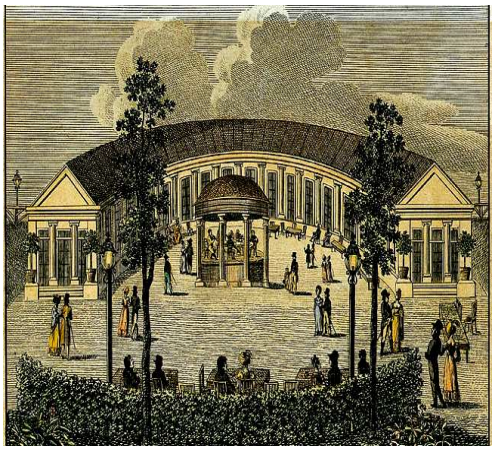
> « Dans la grande salle un bal resplendissant, dans la salle de concert fut donnée une prestation sous la conduite de Klement, le jardin était lui-même adorablement illuminé et une Harmoniemusik se tenait devant le bâtiment du Augarten (…) Les festivités commencèrent à 8 heures du soir pour se terminer à minuit. » [204]

L'auteur dépeint le déroulement de chaque représentation. La *Harmoniemusik* prend place dehors devant le palais. L'*Augarten* joue par conséquent un rôle prépondérant dans le développement de l'harmonie. Les concerts donnés par des ensembles à vent acquièrent une solide réputation. Les récits concordent et se complètent entre eux sur l'effectif instrumental, le répertoire et la réception de cette musique. Le public viennois apprécie d'entendre ses formations instrumentales qui prennent part à la détente. La musique d'harmonie prend aussi place dans divers autres lieux publics notamment d'autres jardins comme le *Stadtpark* ou *Volksgarten*, des places comme *Melgrube* ou *Neue Markt*, dans les rues lors de parades ou

---

[201] Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* 1782-1785, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1962, trad. par G. Geffray, *Correspondances de Mozart 1782-1785*, Flammarion, Paris, 1991, p. 46.
[202] Johann Ferdinand Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile Nachdruck der Ausgabe 1796, Vienne, sous la dir. de Otto Biba, Emil Katzbichler, Munich-Salzbourg, 1976, p. 76.
[203] *AmZ*, 15 octobre1800, p. 46-7.
[204] Mathias Ernst Perth, *Tagesbuch*, cité dans Rudolf Klein: « Musik im Augarten », *Österreichische Musikzeitschrift 28*, mai-juin 1973, p. 248.

aux alentours des *Limondehütte*. Les deux images suivantes datent du XIXe siècle et illustrent des concerts donnés par des harmonies



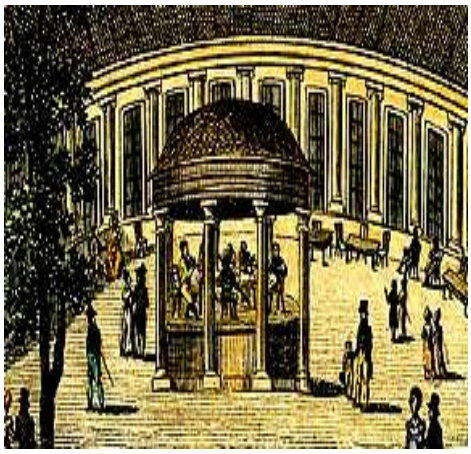


Figure 38
Der Gartensaal im Volksgarten
Gravure, Historisches Museum der Stadt Wien

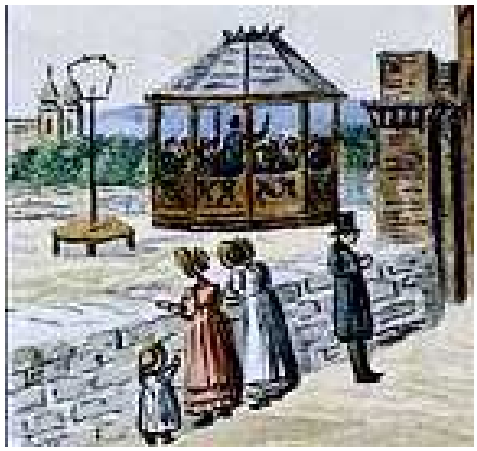


Figure 39
Das Paradeisgartel auf der Löwelbastei
Aquarell de Maximilian Neubauer, Historisches Museums der Stadt Wien

La remarque concernant le *Prater* se confirme dans ces deux peintures. Des harmonies jouent dans de petits kiosques construits à proximité des cafés et des restaurants. Elles permettent d'accompagner les repas et de divertir. Les ensembles à vent modernes héritent de cette pratique. Ces images concordent parfaitement avec les témoignages apportés par Holmes en 1828 et le couple Novello durant l'été 1829 qui se rend justement dans le *Volksgarten*. [205] L'auteur décrit un septuor (2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons et contrebasson) qui joue des valses. Les Viennois apprécient grandement cette musique qui participe au maintien d'une atmosphère détendue et reposante. Ces manifestations publiques sont à la fois des lieux sociaux et musicaux qui permettent la diffusion de la *Harmoniemusik.*

[205] Vincent et Mary Novello, *Eine Wallfahrt zu Mozart, Reisetagebücher aus dem Jahre 1829*, sous la dir. de Nerina Medici di Marignagno et Rosemary Hughes, Boosey & Hawes GmbH, Bonn, 1959, p. 124.

2.2.2 La diffusion de la musique d'harmonie à Vienne : les compositeurs

La présente liste répertorie chronologiquement les principaux compositeurs à Vienne des années 1760 à 1820. Elle rassemble environ 35 musiciens. Ceux-ci ont écrit des partitions pour des effectifs instrumentaux variés (*Harmoniemusik, türkische Musik, Feldmusik, Harmonie, Bläserensemble, Militärmusik*) pour vents seuls ou à formations mixtes. Les œuvres représentées comprennent pour la plupart des arrangements d'opéras, des œuvres originales (*divertimento*, sérénade, *partita*, etc.), des marches et de la musique de chambre (quintette, sextuor, octuor, etc.). L'appendixe 1 détaille la biographie et le répertoire pour vents par compositeur.

Giuseppe Bonno
(29 janv. 1711-15 avril 1788)

Georg Christoph Wagenseil
(29 janv. 1715-1 mars 1777)

Joseph Starzer
(5 janv. 1728-22 avril 1787)

Anton Laube
(13 nov. 1718-24 fév. 1784)

Franz Aspelmayr
(2 avril 1728-29 juil. 1786)

Florian Leopold Gassmann
(3 mai 1729-20 janv. 1774)

Franz Xaver Dussek
(8 déc. 1731-12 fév. 1799)

Joseph Haydn
(31 mars 1732-31 mai 1809)

Johann G. Albrechtsberger
(3 fév. 1736-7 mars 1809)

Joseph Myslivecek
(9 mars 1737-4 fév. 1781)

Michael Haydn
(14 sept. 1737-10 août 1806)

Johann Baptist Vanhal
(12 mai 1739-20 août 1813)

Ditter von Dittersdorf
(2 nov. 1739-24 oct. 1799)

Wenzel Pichl
(25 sept. 1741-23 janv. 1805)

Anton Zimmermann
(27 déc. 1741-16 octobre 1781)

Georg Druschetzky
(7 avril 1745-21 juin 1819)

Johann Went
(27 juin 1745-3 juill. 1801)

Ignaz Umlauf
(1746-8 juin 1796)

Leopold Kozeluch
(26 juin 1747-7 mai 1818)

Josef Fiala
(2 mars 1748-31 juil.1816)

Karl Kreith
(1746-1803)

Antonio Rosetti
(1750 (?)-30 juin 1792)

Antonio Salieri
(18 août 1750-7 mai 1825)

Franz Anton Hoffmeister
(12 mai 1754-9 fév. 1812)

Vincenc Massek
(5 avril 1755-15 nov. 1831)

Wolfgang Amadeus Mozart
(27 janv. 1756-5 déc. 1791)

Paul Wranitzky
(30 déc. 1756-26 sept. 1808)

Franz Krommer
(27 nov. 1759-8 janv. 1831)

Franz Christoph Neubauer
(1760-11 oct. 1795)

Adalbert Gyrowetz
(19/20 fév. 1763-19 mars 1850)

Ludwig van Beethoven
(17 déc. 1770-26 mars 1827)

Antonio Casimir Cartellieri
(27 sept. 1772-2 sept. 1807)

Joseph Triebensee
(21 nov. 1772-22 avril 1846)

Wenzel Sedlak
(4 août 1776-20 nov. 1851)

Sigismund Neukomm
(10 juil. 1778-17 oct. 1837)

Ignaz Xaver von Seyfried
(15 août 1776-27 août 1841)

Johann Nepomuk Hummel
(14 nov. 1778-17 oct. 1837)

Franz Schubert
(31 janv. 1797 – 19 nov. 1828)

2.3 La *Harmoniemusik* dans le contexte de l'*Aufklärung*

L'*Aufklärung* est tout d'abord un mouvement philosophique et littéraire au cours du XVIIIe siècle qui suit le modèle des Lumières en France. Il se répercute rapidement dans la politique et les arts. Il s'agit plus d'une adaptation qu'une copie conforme du modèle français. L'empereur Joseph II applique ces principes dans son gouvernement, la religion, la justice, l'éducation, les arts, etc. L'*Aufklärung* n'est pas seulement un courant intellectuel mais aussi une réforme complète de la société et de ses institutions. Ces changements se font aussi sentir dans les domaines scientifiques et artistiques.[206]

Le fondement de cette philosophie est que l'homme est bon, il faut seulement lui en faire prendre conscience et le mener dans le droit chemin en lui apprenant à raisonner. Il a la capacité de modifier sa vie, de s'améliorer et de décider de son destin. Il doit pour cela sortir de sa dépendance envers la société, la religion ou la politique. Seule la raison permet à l'individu de progresser sur la voie de la connaissance, d'où le rôle accordé à l'éducation. La musique joue d'ailleurs un rôle clé dans cette formation. Joseph II incarne l'absolutisme éclairé. Il s'agit d'un mélange entre absolutisme (le règne d'un seul qui concentre tous les pouvoirs) et les idées de l'*Aufklärung*. De nombreuses réformes sont entreprises pour améliorer le bien commun : abolition de la torture, amélioration des conditions de vie des paysans, obligation scolaire et création d'écoles d'Etat, tolérance religieuse comme en 1781 le *Toleranzpatent*. Mais l'application de ces idées ne remet pas en question la monarchie absolue. L'émergence de la bourgeoisie est un nouveau phénomène. Nombreux sont ceux qui s'enrichissent au cours de cette période : banquiers, commerçants, artisans, etc. C'est le début du libéralisme. Ils n'acquièrent pourtant pas de statut définitif, n'ont pas de privilèges comme ceux dont jouissent les nobles. D'ailleurs, ce manque de reconnaissance sociale les encourage à imiter leur mode de vie. Grâce à leur fortune, ils ont accès à la culture et s'imprègnent des nouveaux courants artistiques, littéraires ou philosophiques. La musique s'adresse et s'adapte à cette nouvelle société.

Marie Thérèse partage le pouvoir avec son fils Joseph II jusqu'à sa mort en 1780. La première phase de l'*Aufklärung* débute en 1745-46. Elle concerne par exemple la religion, l'éducation

---

[206] La période de l'*Aufklärung* en Autriche est analysée en détail dans les ouvrages suivants: Peter Csendes, Ferdinand Opll, Karl Volcelka, *Wien, Geschichte einer Stadt, die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert)*, Band 2, Böhlau, Vienne, 2003 ; Karl Volcelka, *Glanz und Untergang der Höfischen Welt* : *Repräsentation, Reform und Relation im Habsburgischen Vielvölkerstaat*, dir. Herwig Wolfram, Österreichische Geschichte 1699-1815, Ueberreuter, Vienne, 2001 ; Karl Volcelka, *Geschichte Österreichs : Kultur-Gesellschaft-Politik*, Wilhem Heyne, Munich, 2000, p. 154-178.

ou la politique. L'empereur va bien au-delà des vues de sa mère. Joseph II souhaite un changement profond de la société. Tout doit être mis au service du plus grand nombre. L'empereur développe par ailleurs la langue allemande. Il encourage de plus la pratique de la musique ce qui explique sa diffusion et sa popularité. Les répercutions de ce mouvement philosophique se ressentent dans d'autres domaines comme la presse, la littérature et le théâtre. Par exemple, les hebdomadaires et les journaux se multiplient durant les années 1780. Ils diffusent les principes moraux et sociaux dans la vie courante. Ils permettent de même le développement de la langue allemande. On compte 35 journaux en 1770 puis 169 en 1790.[207] Le XVIIIe siècle se caractérise aussi par la publication de correspondances, carnets de voyages, mémoires, etc.

Le règne de son successeur Leopold II à partir de 1790 est en revanche marqué par une série de rétractions politiques et le rétablissement d'un régime répressif. Les réformes de Joseph II provoquent en effet l'hostilité de l'Eglise, de la noblesse, et des parties de l'empire tentent de se révolter. La Révolution française marque une période d'instabilité et de changements. Avec la Terreur, l'exécution du roi Louis XVI puis l'occupation napoléonienne, l'enthousiasme se transforme rapidement en haine et en suspicion. Dans l'empire, les conséquences sont dramatiques. De nombreuses lois sont abrogées comme celles sur la liberté d'expression et les droits de la franc-maçonnerie. Le nouvel empereur François II / I avec la participation de Metternich instaure une politique répressive et autoritaire. C'est également le début du romantisme, qui en exaltant les sentiments, va à l'encontre des principes de raison de l'*Aufklärung*.

Le rationalisme rejette la musique instrumentale dans un premier temps. Elle ne joue pas un rôle pour la raison mais elle se limite au domaine des émotions. Ses effets posent problème. Ils sont indéniables mais difficiles à mesurer. Sa fonction première doit être de toucher le cœur.[208] L'étude de la musique au XVIIIe siècle se trouve limitée par la rhétorique et les traités de la période baroque qui ne possèdent pas le vocabulaire adapté. Il faut attendre des auteurs comme Mattheson et Albrechtsberger pour voir apparaître des outils correspondant à l'analyse de la musique instrumentale. Mattheson essaie de créer une unité entre le langage des affects et l'harmonie dans son ouvrage *Vollkommenen Kapellmeister*

---

[207] Karl Volcelka, *Glanz und Untergang der Höfischen Welt* : *Repräsentation, Reform und Relation im Habsburgischen Vielvölkerstaat*, dir. Herwig Wolfram, Österreichische Geschichte 1699-1815, Ueberreuter, Vienne, 2001, p. 253.

[208] Guido Bimberg, *Musik in der europäischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts*, Böhlau Verlag, Cologne-Vienne, 1997, p. 130-55.

(1739). Depuis Aristote, la rhétorique est liée à l'enseignement des affects. Dans les œuvres musicales baroques, les personnages expérimentent des émotions extrêmes alors que l'*Aufklärung* recherche une unité des sentiments pour les éviter. Schiller voit les affects de la musique baroque comme une menace pour la liberté intérieure. La musique participe à la formation du genre humain avec cependant des limites. Elle requiert de plus des interprètes qui peuvent mettre en valeur le texte musical et transmettre aux auditeurs les affects.

L'*Aufklärung* a surtout marqué le théâtre et l'opéra. La préface de l'opéra *Alceste* de Gluck (1767) imprègne par la suite de nombreuses partitions : « *Simplicité, Naturel et Vérité sont les fondements du beau en musique*. » L'article « *Vom musikalischen Ausdruck* » de Schubart en 1806 reprend ses principes pour décrire l'expression musicale en général :

> « L'expression musicale se compose essentiellement de trois choses : Pertinence, Clarté et Beauté. » [209]

Ces deux auteurs posent les bases de l'*Aufklärung* dans la musique. Schubart s'intéresse par exemple à ces trois notions et leurs mises en œuvre dans les partitions. La structure, les motifs, le rythme, les tonalités, les nuances ou le timbre, font partie de tout un mécanisme destiné à exprimer des émotions.

L'expression des sentiments ne se trouve pas seulement présent dans l'opéra mais aussi de plus en plus dans la musique instrumentale.[210] Le romantisme en constitue l'aboutissement. Le texte demeure certes un support idéal pour la propagation des idées mais le rôle expressif de la musique prend aussi une part active dans l'éducation de l'homme. On cherche l'homogénéité la plus parfaite en rapport avec l'harmonie de l'homme. De plus, il est indéniable que la musique instrumentale s'émancipe et se développe à cette époque. Sonate, concerto et symphonie sont autant de genres représentatifs de cette évolution mais les *divertimenti* et sérénades pour *Harmoniemusik* ne sont pas en marge de ce courant. Le répertoire de circonstance connaît d'ailleurs son apogée en même temps que l'*Aufklärung*.

La noblesse et la bourgeoisie apprécient de plus en plus la musique instrumentale donnée par un quatuor à cordes, un clavier et des instruments à vent. Le développement des genres (sonate, symphonie, concerto, *divertimento*) participe à son succès. Une partition suit dès lors un schéma établi qui correspond à la rationalité. Elle est organisée en quatre mouvements, elle utilise la forme sonate, les thèmes sont soigneusement travaillés et le choix des instruments y est savamment calculé. Tous ces éléments se retrouvent dans les pièces de circonstances. Une

---

[209] Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Nachdruck der Ausgabe 1806, Wien, sous la dir. Fritz Kaiser, Olms, Hildesheim, 1990, p. 372.

[210] Guido Bimberg, *Musik in der europäischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts*, Böhlau Verlag, Cologne-Vienne, 1997, p. 155-80.

comparaison entre les œuvres de Wagenseil, Bonno ou Joseph Haydn et celles de Rosetti, Hoffmeister ou Gyrowetz, démontre cette évolution dans la forme et le style. Les compositeurs recherchent une homogénéité du son correspondant à l'harmonie de l'homme et, dans ce but, ils recourent aux instruments à vent. Par exemple, la franc-maçonnerie utilise le timbre de la clarinette ou du cor de basset pour préparer ou initier ses membres durant les célébrations. Les *divertimenti*, sérénades, partitas, etc. permettent aux musiciens de se familiariser avec le timbre et leurs portées expressives. Ils les emploient ensuite dans des œuvres plus imposantes. Dans son livre *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, le théoricien Friedrich Daniel Schubart aborde la question de l'expression musicale dans la section « *Vom musikalischen Ausdruck* ».[211] Il démontre que les compositeurs viennois utilisent des coloris instrumentaux brillants pour manifester les sentiments. L'auteur parle du rôle des vents comme le hautbois, la clarinette, le cor, le basson, etc. dans les symphonies. Il consacre d'ailleurs toute une partie aux principaux instruments, présentant leurs origines, leurs organologies et leurs utilisations. Son argumentation confirme que la musique instrumentale constitue un moyen de traduire les émotions.

La *Harmoniemusik* semble constituer un contre-courant de l'*Aufklärung*. Son rôle n'est pas d'éduquer la raison ou d'être utile mais sa fonction première est le plaisir et le divertissement. Cela expliquer en partie pourquoi les théoriciens et analystes du XVIIIe siècle lui ont porté peu d'intérêt bien qu'elle connaisse une grande popularité auprès du public viennois. Il existe peu de définitions ou d'articles dans les dictionnaires musicaux entre 1760 et 1820. Par exemple, Heinrich Christoph Koch définit ainsi le *divertimento* :

> « Les différents mouvements composant une même œuvre ne sont ni polyphoniques ni travaillés en profondeur comme cela est le cas dans la véritable forme sonate. Ils n'ont pas de caractère particulier mais sont simplement un tableau des sons faisant plus valoir le plaisir des oreilles que l'expression d'une émotion. » [212]

Koch souligne ici que la forme n'est pas aussi développée que dans d'autres genres comme la sonate ou la symphonie. Beaucoup critiquent d'ailleurs le caractère léger de la musique de circonstance. Le XVIIIe siècle compte par centaines ces compositions, toutes parfaites de facture, mais certaines restent faibles sur le plan musical. L'objectif est de distraire. Le développement de la forme, des thèmes, de l'harmonie, etc. sont utilisés à bon escient mais ne demeure pas la préoccupation première. L'étude des sonorités et des combinaisons de timbres

---

[211] Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Nachdruck der Ausgabe 1806, Wien, sous la dir. Fritz Kaiser, Olms, Hildesheim, 1990, p. 372-76.
[212] Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Faks.-Repr. d. Ausg. Frankfurt, 1802, sous la dir. de Nicole Schwindt, Cassel, Bärenreiter, 2001, p. 440-41.

constitue en revanche un point marquant de cette musique, qui n'a pas échappé à Heinrich Koch. Il la décrit comme « un tableau des sons » pour le « plaisir des oreilles. » Il oppose d'ailleurs le *divertimento* au quatuor à cordes qu'il décrit comme une « une nourriture pour l'esprit. » Les instruments à vent dans les trios, quintettes, sextuors et octuors permettent l'élaboration de ce tableau sonore.

Celui qui cherche à établir des liens entre la musique pour ensembles à vent et l'*Aufklärung* se trouve confronté à diverses situations. Les applications de cette philosophie dans son contexte autrichien sont multiples. Comme cité précédemment, la musique n'est pas seulement dirigée pas la rationalité mais elle est un domaine réservé aux émotions. Elle doit toucher le cœur et agir sur les sentiments. L'*Aufklärung* cherche à éduquer les sentiments par la musique. La pensée esthétique du romantisme sera tout autre : la musique devient un art absolu capable de traduire les pensées profondes de l'homme. Cette maxime, que la musique est « le langage des émotions », a été répétée au XVIIIe siècle. L'art est réglementé par une grammaire : le *Klangrede* ou la rhétorique musicale qui cherche à associer raison et sentiment.[213] Les partitions pour ensembles à vent se fondent sur ce principe comme les *divertimenti* de Haydn écrits dans les années 1760. Chaque mouvement condense les idées, les thématiques et l'harmonie. L'instrumentation joue aussi un rôle déterminant. Le hautbois demeure la voix soliste dans la plupart des œuvres de Haydn. Cette unité de caractère engendre une forte cohésion dans les partitions.

Le terme *Geschmack* ou notion de goût (fr.) demeure omniprésente durant cette période.[214] L'objectif est de créer un goût qui serait universel. Dans le contexte de l'idéal pédagogique et humaniste, la musique est une forme publique et tend à devenir un motif social. Elle doit justement évoquer ou traduire une émotion ressentie par tout un chacun. Le changement des classes sociales signifie aussi une nouvelle esthétique musicale influencée par les valeurs de la bourgeoisie. La musique d'harmonie s'accommode de cette évolution. Elle passe de la sphère aristocratique à la sphère publique par l'organisation de concerts publics. Le répertoire se modifie également par l'abandon progressif des partitas, sérénades et *divertimenti* au profit d'arrangements d'opéras et de musique plus populaire. De plus, la musique doit devenir un langage compréhensible pour tous, du mélomane averti à l'auditeur non expérimenté. Cela signifie une simplification de la technique de composition : une mélodie cantabile simple, des répétitions, des symétries et l'accentuation de la structure. La musique de circonstance est une

[213] Karl Dahlhaus (sous la dir. de), *Die Musik des* 18. *Jahrhunderts*, Band 5, Laaber, Regensburg, 1985.
[214] *Ibid*., p. 9-13.

pionnière dans ce domaine. De nombreux *divertimenti* ou partitas de Haydn, Dussek ou Druschetzky restent volontairement simples pour être à la fois agréables et abordables sans porter atteinte à la qualité. Ces partitions conservent ce que les théoriciens de cette époque nomment la « noble simplicité. » Les *Finalmusik, Feldmusik, Nachtmusik* et *divertimenti* seraient une mise en musique du goût autrichien.

Un dernier point concerne la création d'une culture bourgeoise en opposition au mécénat de la noblesse. La musique prend une grande part dans les activités de la société viennoise. Elle est à la fois une distraction mais aussi une nécessité. L'*Aufklärung* voit la montée de cette seconde société. Il se crée de nombreuses académies et des associations musicales dont la *Tonkünstler Societät* puis la *Gesellschaft der Musikfreunde* demeure les deux grandes représentantes. Les concerts privés et le prix des billets d'entrée marquent une censure dans la société. Seule une élite a accès à la musique. La programmation de concerts par souscriptions est une formule trouvée pour ouvrir la musique à un public plus nombreux. Cet art devient une partie intégrante de la culture générale, comme le conçoit l'*Aufklärung*. Comme cela a été examiné précédemment, les *Harmoniemusik* prennent part à ces représentations. Elles ne sont plus une musique réservée à l'aristocratie mais vont à la rencontre du public avec l'organisation de plus en plus fréquente de concerts publics donnés dans des kiosques. La musique devient de même une institution à cette époque : des cours d'instruments sont dispensés dans des écoles et des sociétés musicales ou des maisons d'opéras reçoivent des subventions. Ce système est influencé par les réformes de l'état emprises par Joseph II. Il existe une administration dont la raison d'être n'est pas de favoriser le côté ostentatoire de la musique mais de la diffuser et réunir la noblesse et la bourgeoisie. Le fait de financer cet art permet aussi de le réglementer et de le contrôler habilement.

La formation des compositeurs est un facteur important pour comprendre le fonctionnement et l'évolution de la musique pour *Harmoniemusik* durant la période classique. La plupart des compositeurs ont vécu durant les réformes de l'*Aufklärung* et leur musique porte l'empreinte de ces changements.

Johann Christoph Wagenseil devient compositeur à partir du 6 février 1739 après avoir suivi une formation auprès de Johann Joseph Fux. Il voyage également en Italie comme le veut l'usage de cette époque pour enrichir sa connaissance musicale. Ses œuvres influencées par le style italien se placent dans la tradition baroque comme ses sonates pour vents et basse continue. Il écrit de même quelques pièces pour instruments à vent seul comme sept *Divertimenti* ou *Partitas* a 8 pour 2 hautbois, 2 cors anglais, 2 cors et 2 bassons dans les

années 1760. Par exemple, la *Partita* en C pour octuor à vent combine des mouvements courts et variés (Allegro, Andante, 2 Menuets, Thème et variations, Allegro, Larghetto, Rondo) et est de forme sonate sommaire. L'agencement des mouvements ne correspond pas à un schéma établi mais s'adapte aux circonstances. Les sonorités de l'ensemble sont peu élaborées : ils jouent en paire, beaucoup de doublure, et le hautbois est la voix soliste. Le divertissement imprègne le caractère général de cette musique. Ce même fonctionnement se retrouve dans les partitions de Giuseppe Bonno, Franz Aspelmayr ou Florian Leopold Gassmann.

Antonio Salieri, Joseph et Michael Haydn héritent de la pratique baroque mais leurs compositions traduisent ce lien avec l'époque classique. Antonio Salieri est un élève de l'école italienne baroque mais sa fonction de *Kappellmeister* à partir de mars 1788 l'amène à être en contact à la fois avec les idées des Lumières et l'orchestre de la Cour. Il doit s'occuper de la musique orchestrale et théâtrale de l'empereur mais aussi de la *Harmoniemusik* officielle fondée par Joseph II au printemps 1782. Cette évolution se transpose dans ses compositions pour vents entre les 4 *Serenatas* toutes en deux mouvements pour une instrumentation variable qui conserve l'esprit de la suite baroque et la *Picciola Serenata* (1778) pour un sextuor en quatre mouvements ou encore les 4 *Suites* destinées à la musique de ballet. Joseph Haydn a composé pour sa part neuf *Divertimenti* pour ensembles à vent (d'authenticité prouvée) dans les années 1760 à 1765. Ses partitions, le plus souvent pour un sextuor (2 hautbois, 2 cors et 2 bassons), sont pour des circonstances et des événements liés à la cour de Morzin (1757-1761) puis Esterházy (à partir de 1762).

Les titres *Divertimento*, *Partita* ou *Feldmusik* dénotent cette empreinte de l'esthétique baroque. Cela se retrouve aussi dans les mouvements brefs et festifs mais Haydn les organise en cinq parties (Allegro, Menuett, Adagio, Menuett, Finale), sur le modèle de la forme sonate et de structure cyclique. Le Hob II : 23 pour sextuor à vent est un bon exemple dans ce domaine. Il se compose d'un Allegro, Menuett, Adagio, Menuett, Presto-Finale qui sont courts (1 à 3 minutes) et avec reprise. C'est pourquoi l'Adagio ne comporte que 32 mesures. Haydn se concentre sur l'essentiel : la forme reste simple, peu de développement et une musique légère. La structure, le style et l'instrumentation paraissent faibles mais le compositeur étudie les timbres. Il n'est pas un révolutionnaire mais il met à profit une écriture usuelle en 1760 pour valoriser les instruments à vent.

Cette tendance se retrouve par la suite chez des compositeurs comme Dussek, Druschetzky, Rosetti, Mozart, Krommer, Gyrowetz, Beethoven, Schubert, etc. à partir des années 1780.

D'une part, l'éducation musicale se fonde sur les théories baroques comme celle de Fux[215], sur les voyages et le mélange des styles où l'esthétique italienne prédomine. Toutefois, la pensée classique combinée à sa pratique modifie le visage de la musique. Les *divertimenti* et sérénades pour *Harmoniemusik* se tournent vers une musique plus « germanique » avec des théoriciens comme Johann Koch ou Johann Georg Albrechtsberger. Les mélodies peuvent être empruntées aux folklores ou encore travaillées sur le même principe qu'une symphonie de l'école viennoise. Ils répondent aussi à de nouvelles attentes car cette musique combine le plaisir de l'écoute et du divertissement avec celui d'une partition élaborée. Récits de voyages, témoignages de concerts ou correspondances donnent de précieux renseignements sur l'esthétique de cette époque et la réception de la musique de circonstance. D'autre part, les musiciens se familiarisent avec l'écriture instrumentale dans le but d'enrichir les partitions orchestrales comme les opéras, concertos et symphonies. L'*Harmoniemusik* intègre à partir des années 1800 l'orchestre symphonique où elle joue un rôle accru dans la distribution instrumentale et les sonorités.

L'octuor opus 103 (1793) de Beethoven illustre ce passage entre le baroque et le classicisme. Le compositeur a certainement intitulé sa pièce *Partita* mais elle a été ensuite publiée sous le titre *Octet* en référence à l'instrumentation. De plus, la forme est en quatre mouvements (Allegro, Andante, Menuetto, Final), de forme sonate développée. L'instrumentation et la conduite des voix y sont également plus travaillées. Les *Divertimenti* de Franz Krommer (originaire de Bohème-Moravie) utilisent tout le potentiel dramatique de la musique instrumentale comme dans les opus 45, 57, 69 ou 79 (1802-1803) ; les instruments acquièrent au sein d'une structure stable une plus grande autonomie. La formation des compositeurs entre l'époque baroque et le début du romantisme a naturellement influencé la conception de la musique de circonstance pour *Harmoniemusik*. Les musiciens se sont efforcés de répondre aux conceptions esthétiques, aux pratiques et aux attentes de leur époque mais leur musique combine le plaisir de l'écoute avec l'étude des timbres instrumentaux.

On ne s'attend pas à trouver des recherches ou des finesses dans ce genre mais pourtant certains compositeurs dépassent le cadre de la musique de circonstance. Ils recherchent la cohésion entre la musique de divertissement et la musique savante. A la fin du XVIIIe siècle, la demande accrue pousse toujours plus loin les limites de ce répertoire qui maintient ce paradoxe entre musique légère et sérieuse.

[215] Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum,* trad. française de Pierre Denis vers 1773, CNRS, Paris, 1997.

L'objectif commun des compositeurs est d'intégrer les valeurs classiques dans le répertoire pour *Harmoniemusik*. C'est ainsi que, par exemple, la rhétorique musicale et le choix des tonalités (symbolisme de *ré* mineur, *sol* majeur, *fa* majeur ou *mib* majeur) façonnent les œuvres. Ils utilisent de même une structure et un langage répandus dans les années 1760 à 1800. Les œuvres sont liées aux circonstances mais cela n'est pas synonyme de musique facile car tous les éléments de la forme sonate sont présents.

Une particularité de ce répertoire est d'être flexible sur les plans de la forme, du style ou de l'instrumentation pour s'adapter à toutes les occasions. L'idée de naturel ou d'imitation de la nature se retrouve non dans la forme mais dans le langage des couleurs instrumentales. La structure et le découpage thématique restent souvent simples. La tension générée par la mélodie, l'harmonie, les modulations et les marches enrichissent le répertoire de circonstances comprenant des *notturni*, partitas, *divertimenti* et sérénades. L'écriture instrumentale se base sur la conduite des voix et l'association des timbres. Cette recherche est possible uniquement avec les effectifs pour vents et cordes ou ensembles à vent car un compositeur ne peut pas travailler la question des sonorités avec des sonates pour clavier ou un quatuor à cordes. Son travail se fonde alors davantage sur le développement de la forme sonate. Mais le timbre acquiert un rôle nouveau car la tension ne provient pas seulement de la forme mais aussi de la distribution instrumentale.

A ce sujet, le KV. 388 de Mozart composé en 1782 révèle ce lien entre tension et timbre. Cette sérénade est pour un octuor et en quatre mouvements (Allegro, Andante, Menuetto, Allegro). La tonalité est un point remarquable : *do* mineur. En effet, une sérénade destinée aux divertissements emploie peu les tonalités mineures jugées tristes ou dramatiques mais le plus souvent elle utilise les tonalités majeures. De plus, la forme chez Mozart reste élaborée et l'instrumentation très soignée comme en témoigne le second thème du premier mouvement Allegro (mesures 42 à 66). Celui-ci met en scène le hautbois, la clarinette puis le cor qui dialoguent comme dans un trio d'opéra.

Les idées de l'*Aufklärung* s'appliquent dans les partitions pour *Harmoniemusik.* Elles façonnent la cohésion de la structure, la mélodie (l'idée musicale est souvent courte avec de nombreuses répétitions), l'harmonie et la texture. Ces quatre points garantissent la qualité des œuvres pour harmonie. La gravité de la structure résulte d'un haut degré de coordination entre l'agencement des éléments formels et le travail nouveau de la texture, c'est-à-dire la sonorité et les combinaisons des instruments à vent. Il faut attendre les années 1780 pour voir des compositeurs capables de traiter les ensembles en huit voix réelles et non en double quatuor, ce qui engendre des œuvres beaucoup plus riches et complexes dans le domaine des timbres.

L'écriture utilisant la forme sonate pose aussi des problèmes de tonalités avec par exemple les modulations et marches pour des instruments transpositeurs comme la clarinette, le cor ou la trompette. Enfin, les qualités techniques augmentent en raison du perfectionnement des instruments et de la qualification des musiciens dont beaucoup viennent de Bohème et de Moravie. Ce sont d'excellents interprètes. La coopération entre compositeurs expérimentés et musiciens compétents permet de créer des voix instrumentales plus raffinées dans les *divertimenti* et les sérénades pour *Harmoniemusik*. Les différents chemins empruntés par les musiciens en raison de leur époque, de leur formation, de leur expériences acquises au travers des années ou de leurs fonctions convergent vers le point suivant : utiliser une structure et une écriture conventionnelles afin d'élaborer une écriture instrumentale où les sonorités occupent une place de choix.

Dans le contexte de l'*Aufklärung*, la musique d'harmonie occupe une position équivoque. Le répertoire préserve le divertissement mais une analyse plus approfondie démontre les soins apportés par les compositeurs. La pensée de Mozart, exprimée dans la lettre du 28 décembre 1784, résume admirablement le fonctionnement de la musique pour ensembles à vent :

> « Les concertos sont en fait un juste milieu entre le trop difficile et le trop facile ; ils sont très brillants et agréables à l'oreille, sans bien entendu sombrer dans le vide. Ca et là seuls les connaisseurs en tireront satisfaction – mais de telle manière que le non connaisseur sera content sans savoir pourquoi. » [216]

Cette description concerne certes les concertos pour piano mais elle s'applique de même aux partitions pour *Harmoniemusik*. Qui peut nier l'équilibre « entre le trop difficile et le trop facile » présent dans le troisième mouvement du KV. 361 (370a) de Mozart ou d'autres œuvres comme les quintettes de Reicha, le septuor de Triebensee et les *divertimenti* de Krommer ? Les compositeurs jouent avec les attentes des Viennois mais, derrière cette musique légère, ils expérimentent une écriture influencée par les idées de l'*Aufklärung*. La musique d'harmonie a pour fonction première de répondre à une commande. Une œuvre est jouée pour une circonstance donnée. Cependant, tout en préservant le plaisir de l'écoute, les pièces pour instruments à vent poussent les limites de l'expression musicale par les motifs, la conduite des voix ou les sonorités. Sa fonction est de distraire mais, en second lieu, elle touche le cœur par le mouvement des émotions et elle éduque les auditeurs par l'utilisation judicieuse des timbres.

A partir de 1800, la *Harmoniemusik* acquiert une autonomie nouvelle et une qualité technique et expressive peu commune à cette époque. Elle rejoint sur ce point la pensée du compositeur

---

[216] Wolfgang Amadeus Mozart, *Correspondances de Mozart 1782-1785*, Flammarion, coll. Harmoniques, France, 1991, traduit par G. Geffray, *Briefe und Aufzeichnungen 1782-1785*, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1962.

mais aussi musicographe et théoricien français Michel Paul Guy de Chabanon. Ses ouvrages comme *Observations sur la musique* (Paris, 1779)[217] ou *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre* (Paris, 1785)[218] énoncent une nouvelle esthétique en marge de la pensée rationaliste dominante. Chabanon affirme dès lors que la musique est un langage expressif et non une simple imitation de la nature. Une mélodie ne se limite pas à dépeindre un beau paysage mais elle exprime aussi les sensations ressenties. Son argumentation s'appuie sur l'importance de la forme, notamment sur la valeur des motifs, comme fondement d'un caractère musical autonome. La musique ne doit pas uniquement se résumer à un agencement de règles mais son obligation première est de chanter et d'évoquer des émotions. Beethoven, exprime, quelques années plus tard en référence à sa *Symphonie pastorale* (1808), cette même volonté de « *Mehr Ausdruck als Malerei* » (plus d'expression comme un peintre). De nombreuses partitions pour quintettes, sextuors, octuors et autres formations appliquent cette conception. Cependant, la musique pour ensembles à vent se place dans la continuité de l'*Aufklärung*. Cette volonté d'expression est certes présente mais elle se concentre non sur l'évocation des émotions mais sur la forme et l'étude des sonorités. Le répertoire de circonstance n'a pas cette vocation prônée par Chabanon que « *L'oreille sent, l'instinct juge, la raison se taît* »[219]. Par exemple, la volonté de « *Mehr Ausdruck als Malerei* » reste encore latente dans les opus 20, 71 ou 103 de Beethoven. La musique d'harmonie a pour but le plaisir de l'oreille mais sans mettre de côté la raison. Elle est justement plaisir si la raison juge la qualité des éléments mis en œuvre comme la forme, le travail des motifs et les combinaisons instrumentales. Les compositeurs exploitent toutes les possibilités pour individualiser les instruments à vent. La musique pour ensembles à vent contribue à la création d'un répertoire instrumental spécifique, à la formation d'une écriture nouvelle pour les instruments à vent se répercutant dans d'autres genres musicaux et participe à l'éducation auditive du public notamment sur les timbres et leurs associations. Ce répertoire joue de même un certain rôle dans la formation d'une culture du sentiment. Les partitions pour *Harmoniemusik* appliquent les pensées de l'*Aufklärung* mais, en arrière plan, elles traduisent certaines émotions sans le support du texte. Dans cette perspective, elle ouvre aussi la voie au romantisme en développant la supériorité de la musique instrumentale.

---

[217] Michel Paul Guy de Chabanon, *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*, Pissot, Paris, 1779, reprod. en fac-sim., Slatkine reprints, Genève, 1969.
[218] Chabanon, Michel Paul Guy de, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, 1785, reprod. en fac-sim., Slatkine reprints, Genève, 1969.
[219] *Ibid*., p. 391.

2.4 Les relations entre *Harmoniemusik* et la bourgeoisie : remarques sur le développement des concerts de dilettante et de la musique de chambre

Vienne est une ville où se mêle la diversité des peuples et des classes sociales comprenant en son sein des nobles, des avocats, des médecins, des banquiers, des hommes d'affaires, des artisans, des artistes, etc. La période de l'*Aufklärung* constitue l'apogée du pouvoir aristocratique avec, en parallèle, la montée de la bourgeoisie. La politique de Joseph II favorise le développement de cette seconde société ou *zweite Gesellschaft* bien qu'elle ne prenne pas part aux activités politiques de l'Etat. Il existe une forte séparation entre ces classes comme dans les coutumes et les lieux d'habitations. Les nobles habitent dans des châteaux et des palais alors que les bourgeois logent dans des maisons ou des appartements. Les réformes de Joseph II sur le plan religieux propagent en contre-partie un idéal de vie bourgeois. Cela engendre la création d'une catégorie sociale basée sur les mérites comme le commerce, le sport, la science ou les arts. Les empereurs Leopold II et François II / I inversent cette tendance avec le retour d'un régime autoritaire dans les années 1800. La politique répressive de Metternich a pour conséquence la création d'une culture de salon. La bourgeoisie entretient ses intérieurs pour accueillir famille et invités lors de soirées souvent animées par la musique. Malgré la critique de l'*Aufklärung*, la bourgeoisie conserve les mêmes objectifs de vie que l'aristocratie. Elle rejette certes de nombreuses valeurs mais elle cherche en parallèle à imiter son mode de vie, son goût vestimentaire et ses divertissements. Cette classe sociale se reconnaît par une tenue vestimentaire spécifique. Elle joue aussi une influence dans la littérature, l'enseignement et la diffusion des journaux. Chaque année de nombreuses personnes sont également anoblies.

De plus, la vie musicale se modifie après la révolution française et les guerres napoléoniennes. La noblesse, engagée dans les combats, n'a plus les moyens de financer une chapelle, de commander des partitions ou d'organiser des divertissements pompeux. La bourgeoisie n'est pas autant concernée par ses dépenses. Elle prend le relais dans les activités artistiques. Cette période de crise financière et politique profite à cette nouvelle classe. Elle lui permet de s'affirmer sur la scène culturelle. Elle ne remet cependant pas encore en cause l'hégémonie politique, économique et musicale de la noblesse mais lui oppose une sérieuse concurrence.

Pareillement, la musique joue un rôle très important à la fin du XVIIIe siècle : elle symbolise la hiérarchie entre les classes plus particulièrement entre la noblesse et la haute bourgeoisie. Elle conserve un rôle représentatif. Princes, comtes et autres aristocrates accueillent dans leurs palais un orchestre, un quatuor à cordes ou un ensemble à vent afin de démontrer leur richesse et leur position sociale. D'un autre côté, la bourgeoisie, qui se développe, cherche à concurrencer les goûts et les habitudes de l'aristocratie. Hauts fonctionnaires, militaires, banquiers, médecins et avocats rejettent les valeurs féodales mais pourtant en adoptent les coutumes, l'architecture, les habits et les goûts esthétiques. Ils imitent ce mode de vie mais en fait ce n'est qu'une adaptation à leurs propres valeurs. L'organisation d'académies et le développement de concerts privés dans les salons deviennent un nouveau secteur d'activités musicales très actif. La bourgeoisie invite désormais des virtuoses et des compositeurs dans leurs soirées. Mozart, Beethoven, Hoffmeister, Pichl, Hummel, Schubert, etc. écrivent de nombreuses partitions qui se destinent à cet usage. Il s'agit en majeure partie de musique de chambre sous forme de sonates pour piano, de trios et quatuors à cordes ou des quintettes et octuors pour formations mixtes (cordes et vents). Les témoignages et récits sur ces divertissements mondains se font abondants dans les années 1800. Ils démontrent la nécessité et le plaisir que procure la musique.

La *Harmoniemusik* devient, dans un premier temps, un centre d'intérêt musical pour la bourgeoisie. Cette classe sociale copie le modèle de la noblesse. Dans les années 1780, des quintettes, sextuors et octuors à vent accompagnent les divertissements et concerts intérieurs ou extérieurs. L'évolution se fera ensuite dans trois directions : le répertoire, les effectifs instrumentaux et la fonction de cette musique. Le répertoire de circonstance se compose en majorité d'arrangements d'opéras et de ballets ou de partitions originales (sérénade, partita, *divertimento*). Dans ce contexte, la bourgeoisie se targue de pouvoir organiser des académies et financer des ensembles à vent. Les premiers concerts donnés au *Augarten* ou dans le restaurant d'Ignaz Jahn programment ce genre de partitions. Cette musique devient un moyen habile de concurrencer la noblesse, d'afficher son rang et ses ambitions artistiques. Elle réunit alors les deux esthétiques (nobles-bourgeois) pourtant opposées dans de nombreux domaines comme l'opéra ou l'orchestre par exemple. Cependant, la montée de la bourgeoisie modifie le visage de la musique après 1800 : une œuvre ne doit plus être uniquement accessible à un connaisseur. La *Harmoniemusik,* dans la tradition viennoise de l'octuor, suit cette tendance. Elle ne joue plus une fonction de représentation ou militaire pour cette nouvelle société. De même, une œuvre n'est plus écrite pour une circonstance. Aucun récit ne parle de *Freiluft-* ou *Tafelmusik* dans les demeures de la bourgeoisie. Les *divertimenti* et

sérénades suivent cette tendance. La forme se réduit généralement à quatre mouvements. On trouve de plus en plus de thèmes populaires ou l'abandon de marches et de menuets. Le répertoire se compose en majorité de transcriptions. Le genre *Pot-pourri* pour ensembles à vent devient aussi à la mode. Ce sont des partitions qui regroupent des mélodies issues d'oratorios, d'opéras, de ballets ou de symphonies. Ces œuvres restent plus légères et plus faciles à écouter. Le terme *Harmoniemusik* n'est plus employé dans les concerts de la bourgeoisie. Il existe encore quelques sextuors et octuors à vent mais ces formations disparaissent. Elles se retrouvent plus volontiers dans des concerts extérieurs. Le trio et le quintette à vent demeurent cependant actifs dans les milieux bourgeois. La musique de chambre supplante la musique de circonstance et ce changement se perçoit dans le répertoire et les effectifs instrumentaux. Le répertoire comprend des duos, trios et quintettes pour vents seuls mais il se compose en majorité de formation mixte (piano, cordes et vents).

Un autre point concerne la demande croissante d'œuvres notamment commandées par la bourgeoisie. Elle engendre une importante production de la part des compositeurs et l'apparition des éditeurs musicaux comme Artaria (1780) ou Simrock (1793). Cette commercialisation de la musique demeure un nouveau phénomène qui touche peu la musique de circonstance. Il se crée toutefois un marché pour les harmonies qui se destinent à des concerts extérieurs de dilettantes. Les journaux comme le *Wiener Zeitung* annonce la parution de ces partitions. Des revues se spécialisent dans ce domaine comme le *Journal für die Harmonie* (1810) de Steiner. Quelques compositeurs comme Krommer maintiennent l'harmonie dans son rôle traditionnel avec la composition de partitas (opus 45, 57, 67, 69, 71, 73, etc.) qui exploitent des mélodies chantantes, des sonorités colorées et les possibilités techniques des instruments. Les arrangements d'opéras se font encore plus nombreux comme ceux de Triebensee ou de Sedlak. Les œuvres de Pichl (6 quintettes, opus 5, 1781), de Gyrowetz (3 quatuors opus 11, 1795) de Beethoven (sextuor, opus 71, 1796), de Schubert (octuor, D 803, 1824) marquent une transition entre la musique de circonstance et la musique de chambre. Il s'agit ici d'une pratique privée et non publique de la musique. Ces partitions peuvent être jouées par des amateurs. Elles héritent de la pratique du divertissement mais leurs formes et leurs instrumentations dépassent ce cadre. Elles démontrent les changements qui conduisent à des œuvres singulières comme celles de Spohr (op 34, 1815) ou de Mendelssohn (op 24, 1824).

Une autre spécificité est l'organisation d'académies et la fondation de sociétés musicales. La bourgeoisie remet en cause le contrôle de l'aristocratie dans cette sphère

d'activités. La musique devient un élément essentiel mais reste un domaine financé et protégé par la noblesse. Elle est jouée presque exclusivement dans les édifices religieux, les théâtres, les salles de bals et certains palais. Les opéras restent réservés à une élite à laquelle la bourgeoisie a peu accès. Les arrangements et les pots-pourris pour harmonies permettent cependant un lien entre les deux sphères. La bourgeoisie peut entendre les œuvres et les airs à la mode ce qui développe son intérêt pour le genre dramatique. Joseph II rend par la suite la musique plus accessible mais il faut attendre les années 1770 pour voir apparaître des concerts publics en Autriche (Vienne en 1772, Graz 1778, Klagenfurt en 1778 ou Linz en 1785). Ceux-ci sont programmés régulièrement dans des salles indépendantes ou des parcs. Le principe de souscriptions permet aussi d'accueillir un public plus varié où nobles et bourgeois se côtoient librement.

Les notions d'amateur ou *Liebhaber* (all.) et de dilettante dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle à Vienne permettent avant tout de distinguer divers groupes dans la vie musicale de Vienne. Cette différence intervient essentiellement entre les classes sociales (noble et bourgeois), les activités (professionnelles ou non) et la fonction de la musique (religieuse, célébrations officielles, concerts publics ou privés, etc.). La question de savoir si, à cette époque, le public établit des catégories aussi précises comme aujourd'hui, demeure encore ouverte. Le terme *Liebhaber* apparaît au XVIIe siècle pour désigner une personne jouant de la musique pour son plaisir sans que cela soit un métier ou une source de rémunération. En revanche, le musicien professionnel se dédie entièrement à cet art. Il travaille dans diverses chapelles ou orchestres pour percevoir un revenu. La notion d'amateur reste inchangée durant le XVIIIe siècle. Par exemple, Heinrich Christoph Koch avance en 1802 cette définition de *Dilettant* :

> « On comprend sous ce terme une personne qui pratique le chant ou un instrument pour son plaisir, [du mot italien *dilettare*, se divertir], sans faire de la musique son occupation principale ou, par ce moyen, se procurer une subsistance. » [220]

Les différents dictionnaires, traités et ouvrages musicaux s'accordent sur le sens de ce terme. Ce concept prend cependant une nouvelle dimension au XVIIIe siècle avec le développement de la bourgeoisie. Le seul objectif de la musique ou de la pratique d'un instrument reste le plaisir et la détente. Dans ce contexte, amateur et dilettante adoptent un sens similaire. Cette terminologie s'applique aussi pour les concerts publics pour distinguer ce que Mozart nomme

[220] Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Faks.-Repr. d. Ausg. Frankfurt, 1802, sous la dir. de Nicole Schwindt, Cassel, Bärenreiter, 2001, p. 431.

« connaisseur (professionnel) et non connaisseur (amateur) ».[221] Cette terminologie désigne ainsi deux types d'auditeurs. Schönfeld aborde de même ce thème dans son livre *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* (1796). L'auteur établit une distinction entre virtuose (professionnel) et dilettante (amateur) sans aucun autre jugement de valeur. En effet, la notion de dilettante n'a aucune connotation négative comme cela peut être le cas de nos jours.

A cette époque, les musiciens professionnels sont la plupart du temps engagés dans des chapelles d'aristocrates. Leurs activités se limitent bien souvent à cette sphère et ils jouent peu en dehors de leurs services à la cour. Certains instrumentistes comme Stadler, Triebensee, Teimer ou Mozart, programment dans les années 1780 des académies à leur profit mais cela nécessite auparavant l'autorisation de leur employeur. Ils doivent ensuite trouver un lieu et attirer un public. Les amateurs ne sont pas confrontés à ces problèmes. Ils sont libres d'organiser ou de participer à des concerts car leur but premier n'est pas forcément de percevoir un revenu. Par exemple, des étudiants jouent à Salzbourg des *Finalmusik* durant l'été ou d'autres musiciens donnent des sérénades à Vienne le soir. Les amateurs ou *Liebhaber* sont constitués en majorité de bourgeois mais certains nobles participent aussi à des académies ou appartiennent à des sociétés musicales. Il existe plusieurs mots allemands dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle pour définir un amateur en musique : *Dilettant*, *Laie*, *Musikfreund* ou *Nichtkenner*. Ils conservent un sens analogue.

Une autre caractéristique provient de cette opposition entre raison et sentiment durant l'*Aufklärung*. Le professionnel acquiert une connaissance utile alors que l'amateur cherche simplement le divertissement. Johann Sulzer indique dans son ouvrage *Allgemeine Theorie der schönen Künste*:

> « L'amateur ressent seulement les effets de l'art et il éprouve une satisfaction venant de l'œuvre. Son désir est de renouveler ce même plaisir. » [222]

Par les termes « ressentir, satisfaction et plaisir », Sulzer se place dans la sphère du sentiment. La bourgeoisie n'a pas les mêmes attentes. Elle développe ses propres goûts et sa propre culture musicale. Le répertoire de circonstance s'adapte à ce nouveau public mais tombe ensuite dans l'oubli car il ne correspond plus à cette nouvelle esthétique. Tout au XIXe siècle, le regard porté sur la pratique amateur change. Avec la tendance de commercialisation et de

---

[221] Lettre du 28 décembre 1784, Wolfgang Amadeus Mozart, *Correspondances de Mozart 1782-1785,* éd. Flammarion, coll. Harmoniques, France, 1991, traduit de l'all. par G. Geffray, *Briefe und Aufzeichnungen 1782-1785,* éd. Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1962.

[222] Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* in einzeln nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, Band 3, Weidmanns Erben und Reich, Leipzig, 1792-1794, Repro. Nachdr. d. Ausg., Olms, Hildesheim, 1967, p. 5.

professionnalisation de la vie musicale, le mot *Dilettant* perd de son sens positif de divertissement et de plaisir pour s'appliquer à des événements plus populaires. La notion de *Dilettantenkonzert* ou concert de dilettante s'ajoute à cette description. Elle désigne un concert de divertissement. Le but premier reste la détente. Il ne définit pas tant la nature et l'effectif des œuvres que la place des musiciens amateurs. Cela explique en partie pourquoi la bourgeoisie apprécie ces concerts, étant eux-mêmes des amateurs. Ce genre s'oriente dans deux directions : le concert public et le concert privé.

La musique pour vents se fait plus rare dans ces représentations données dans des palais et des salons. Il s'agit d'une pratique privée de la musique. Les vents sont joués par des professionnels contrairement au chant, piano ou les cordes. La musique de chambre ou *Kammermusik* se compose plus de sonates, trios, quatuors, etc. alors que les concerts de dilettante accueillent des *divertimenti*, partitas, sérénades et arrangements d'opéras. Le but est de faire une différence non dans le répertoire mais par le nom du concert. Si la *Harmoniemusik* est un élément majeur dans les débuts, elle disparaît ensuite pour céder la place à des trios, quatuors ou quintettes combinant des vents, des cordes et souvent un clavier. Pour quelle raison ? La bourgeoisie apprend généralement le piano, le violon ou le chant. La présence d'un hautbois, d'une clarinette, d'une flûte ou tout autre instrument à vent résulte souvent d'une invitation d'un ami ou d'un musicien professionnel.

Les concerts de dilettante organisés par la *Tonkünstler Societät* dans des théâtres viennois, les académies matinales au *Augarten* et les prestations données dans le restaurant de Ignaz Jahn jouissent d'un grand succès. Ces événements musicaux réunissent des auditeurs de tout horizon et programment souvent des partitions originales ou des arrangements d'opéras pour harmonies.[223] Ces représentations jouent un rôle de plus en plus accentué pour le public, les compositeurs et les instrumentistes. Philipp Jakob Martin constitue l'une des premières personnes à organiser des concerts de dilettantes aux *Prater*, *Augarten* et *Melhgrube*. Mozart rapporte la programmation de ces académies dans la lettre du 8 mai 1782 :

> « Cet été, il y aura tous les dimanches musique à Augarten. Un certain Martin a crée cet hiver un concert de dilettantes qui s'est produit tous les vendredis à la Mehlgrube. Vous savez bien qu'il y a ici une foule de dilettantes, et même de très bons, tant femmes qu'hommes (…) l'orchestre est composé uniquement de dilettantes sauf les bassonistes, les trompettistes et la percussion. » [224]

Le compositeur résume le fonctionnement de ces concerts. Il nous renseigne sur le lieu, l'époque, le répertoire et le public présent. Celui-ci se compose essentiellement d'amateurs

---

[223] Pour plus de renseignement sur la place de la *Harmoniemusik* dans les académies et les concerts, se reporter au chapitre 1.

[224] Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* 1782-1785, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1962, trad. par G. Geffray, *Correspondances de Mozart 1782-1785*, Flammarion, Paris, 1991, p. 46.

composés d'hommes et de femmes. La musique instrumentale tend à s'émanciper mais elle nécessite encore à ce jour l'autorisation de l'empereur. Mozart parle également de quatre sérénades pour ensembles à vent.

Le restaurant du traiteur Ignaz Jahn et l'*Augarten* constituent des pôles du développement des concerts de dilettantes. L'*Augarten* devient un lieu de villégiature et un centre musical. L'harmonie accompagne soit les dîners (*Tafelmusik*), soit les divertissements de plein air (*Freiluftmusik*) soit des académies. Les témoignages de journaux, de compositeurs, d'aristocrates ou des récits de voyages se font nombreux entre 1780 et 1810 sur le rôle de la musique pour ensembles à vent dans ce parc. Par exemple, Johann Ferdinand von Schönfeld cite l'harmonie engagée par Jahn durant l'été 1796[225] ou, en 1800, Franz Gräfer décrit dans son carnet de voyages 20 musiciens jouant des symphonies, des extraits d'opéras et autres compositions de Gluck, Händel, Mozart.[226] L'*Allgemeine Musikalische Zeitung* du 15 octobre 1800 emploie d'ailleurs le terme *Dilettanten-Musiken* pour désigner 12 musiciens amateurs hormis les instruments à vent et la contrebasse. L'article traite des concerts matinaux et publics organisés par le vice-président Kees en 1800 au *Augarten*.[227] La *Harmoniemusik* participe d'avantage à des manifestations publiques. Celles-ci mettent l'accent sur le plaisir de la musique et la détente qu'elle procure. Au début des années 1780, les concerts de dilettante sont seulement assurés par des musiciens professionnels puis, dans les années 1800, la part entre professionnels et amateurs devient plus équilibrée. Cependant, peu d'amateurs jouent encore des instruments à vent ce qui freine la diffusion de la musique de circonstance dans les milieux bourgeois.

D'autres sociétés participent aussi à la propagation des concerts de dilettantes. Par exemple, la *Gesellschaft ansehnlicher Musikfreunde und Tonkünstler* organise durant l'été 1785 un concert tous les lundis au *Belvedere*. Un certain Martin Wiegand accueille des événements musicaux dans son café en 1788. D'autres représentations sont données le matin dans le palais Liechtenstein en 1796. Tous ces concerts de dilettantes enrichissent la vie musicale de Vienne car ils nécessitent la commande des partitions et la création de diverses formations instrumentales pour l'occasion. De plus, ces académies participent dans une certaine mesure à la fondation d'institutions musicales. Elles permettent une prise de conscience du manque dans ce domaine.

---

[225] Johann Ferdinand von Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Vienne, 1796 (Faksimile), Otto Biba (sous la dir. de), Munich, 1976, p. 78.
[226] Franz Gräfer, *Kleine Wiener Memorien und Wiener Dosenstücke*, Anton Schlossar (sous la dir. de), Band 1, Denkwürdigkeiten aus Alt-Österreich 13, Munich, 1918, p. 240-43.
[227] *AMZ*, 15 octobre 1800, p. 46-47.

Une autre caractéristique est le développement des salons dès les années 1770-1780. La musique occupe une place centrale dans la sphère privée. Les parents laissent leurs enfants apprendre un instrument et il ne se passe pas de fêtes sans accompagnement musical. La musique fait partie d'une bonne éducation. Il existe peu de grandes maisons où l'on ne trouve pas le soir des quatuors à cordes ou des pièces pour piano. En revanche, l'harmonie au sens traditionnel du terme n'occupe qu'une place relative. La bourgeoisie apprécie en revanche des formations combinant cordes et vents. Dans les années 1780, la flûte, le hautbois, la clarinette, le cor ou le basson seront d'ailleurs, dans la majorité des cas, joué par un professionnel invité. Il faut attendre les années 1800-1810 pour voir apparaître des instrumentistes amateurs. Fonctionnaires, écrivains, peintres et musiciens se retrouvent dans des soirées pour former des *Hausmusiken*. Dans ces concerts privés, professionnel et amateurs se côtoient. Elle est une pratique musicale très développée dans les milieux bourgeois.

Un salon devient un lieu social qui développe ses propres priorités artistiques. Les *Hausmusiken* augmentent dans les années 1780 et connaissent une période prospère au XIXe siècle. De même, le fossé entre professionnel et amateur se réduit petit à petit. Certains *Liebhabern* deviennent des instrumentistes virtuoses, capables de rivaliser avec la technique des professionnels. Les compositeurs écrivent aussi des œuvres en fonction de ce nouveau public. Le répertoire se compose pour l'essentiel de chant et de pièces pour clavier. Des trios, quatuors et quintettes pour cordes ou avec un instrument à vent animent ces concerts privés. La musique de chambre connaît une période florissante. Peu de *Harmoniemusik* participent à ces divertissements mais les trios, quatuors, quintettes ou octuors à formations mixtes (cordes et vents) se placent dans la tradition de la musique de circonstance adaptée aux exigences de la bourgeoisie. Le clavier et les cordes demeurent les instruments favoris mais quelques amateurs apprécient les vents. Par exemple, une célébration donnée par la famille Hickl 15 octobre 1781 inclut le KV. 375 (à 6) de Mozart. La musique de chambre associant cordes et vents connaît en revanche un franc succès. A ce sujet, le journal *Das Wienerblättschen* du 11 september 1784 rapporte une académie organisée chez M. Polizer :

> « 6 beaux Duos concertants pour deux cors, deux écrits par M. Karl v. Dittersdorf, deux par M. Pichl, un par M. Starch, un par M. Anton Rosetti. » [228]

Il est peu courant qu'un journal viennois annonce ou décrive des concerts de dilettante privés bien qu'ils se comptent par centaines. *Das Wienerblättschen* parle dans le cas présent du salon de M. Polizer où furent donnés des duos de différents auteurs mais aussi des concertos pour

[228] *Das Wienerblättschen*, 11. September 1784, cité dans Schmuhl, Boje, *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, p. 197.

vents. Dittersdorf, Pichl et Rosetti sont d'ailleurs prolifiques autant dans la musique de circonstance que celle de chambre pour harmonie.

Des salons comme celui de Joseph Polizer (ex. 11 septembre 1784), du baron von Braun (ex. 8 avril 1802), de M. Winter (ex. 6 avril 1805) ou de Mme de Buquoy (ex. 15 août 1807) accueillent des duos, trios, quintettes et septuors pour clavier, violon, alto, violoncelle, flûte, hautbois, clarinette, cor, basson, etc.

Des artistes, des médecins, des avocats invitent des compositeurs, des musiciens ou des virtuoses de passage. La musique y est cultivée pour le plaisir de la famille et d'un groupe d'amis. Ces concerts sont apprécies pour leur caractère intime. La pratique d'amateurs tend à supplanter les musiciens professionnels. Ces représentations de dilettantes peuvent accueillir de temps en temps des professionnels mais, le plus souvent, les musiciens ne sont autres que les membres de la famille. La bourgeoisie délaisse la *Harmoniemusik* au profit du clavier, du quatuor à cordes ou d'autres formations instrumentales mixtes. L'opus 20 de Beethoven est un exemple dans ce domaine. Son œuvre pour violon, alto, clarinette, cor, basson, violoncelle et contrebasse est composée en 1799-1800 et dédiée à l'impératrice Marie Thérèse. Il comprend 8 mouvements : Adagio, Allegro con brio, Adagio cantabile, Tempo di Minuetto, Tema et Andante con Variazioni, Scherzo et Allegro molto e vivace, Andante con moto alla Marcia et Presto. La première représentation a lieu le 2 avril 1800 à Vienne puis la partition est maintes fois rejouée. Le comte Zinzendorf rapporte un concert chez Mme Buquoy le 15 août 1807 comportant le septuor de Beethoven. L'œuvre se place encore dans la tradition de la musique de circonstance de par sa conception, le nombre et la forme des mouvements mais l'instrumentation et la fonction de cette pièce dépasse ce cadre. Elle s'inscrit plus dans la musique de chambre.

Les trios et quintettes à vent demeurent peut-être les seuls effectifs qui héritent de la *Harmoniemusik*. Ils jouissent d'une grande popularité et se diffusent dans les salons musicaux de la bourgeoisie. Les partitions de Went, Triebensee, Beethoven, Kozeluch, Anton Reicha, Pichl, Hummel, etc. héritent de la musique de circonstance mais s'en différencient par le répertoire, l'usage et l'espace du concert. En ce qui concerne le quintette à vent, on trouve par exemple la terminologie *Harmoniequintette* ou *Harmonie Quintett* dans les années 1810-1820 comme dans l'arrangement de l'opéra *Fidelio* pour 9 voix par Sedlak. On parlera ensuite de *Bläserquintett*. Joseph Reicha (1752-1795) écrit déjà des quintettes à vent dans les années 1780 pour la cour de Wallerstein. La formation se compose d'une flûte, clarinette, hautbois, basson et cor anglais. Le nombre de mouvements de ces partitions reste très variable (de 4 à 17 parties). Son neveu Anton Reicha (1770-1836) se familiarise avec ce genre et se distingue

aussi par la suite dans la composition de quintettes à vent. Il apportera avec lui à Paris une connaissance de la forme et du potentiel de ces 5 instruments. A partir de 1817, Anton Reicha entame une série de quintettes (opus 88, opus 91, opus 99 et opus 100) pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson. Ceux-ci s'adressent avant tout au public parisien mais gagnent ensuite Vienne. Le compositeur reconnaît dans l'avertissement des quintettes à vent op. 88/1, 91/1, 99/1 (publiés à Bonn entre 1817 et 1823) la place secondaire des instruments à vents dans les salons et cherche par ses partitions à revaloriser ce genre :

> « Depuis long-tems les instruments à cordes ont seuls le privilège de fixer l'attention dans les soirées musicales. Ne doit-on pas regretter que les instruments à vent, qui par leur nature se rapprochent le plus de la voix humaine, en soient pour ainsi dire exclus ?
> On leur reproche de n'avoir point de musique qui réunisse, au même degré d'intérêt de l'exécution à celui d'une bonne composition. Les progrès des instruments dépendent encore plus des compositeurs que des exécutants. Les chefs d'œuvres d'Haydn ou de Mozart, dont l'exécution coûtait tant de peine dans l'origine, ont depuis assuré la prépondérance des instruments à cordes. Il faut rendre justice aux amateurs pour qui ils ont été faits : ils ne se sont pas rebutés et ils recueillent aujourd'hui le fruit de leurs études et de leur courage. (…)
> En observant avec soin ce que nous venons de recommander, l'on parviendra à jouer ces Quintetti comme ils doivent l'être. C'est à quoi nous nous sommes appliqués nous-mêmes en imitant les professeurs et les amateurs d'instruments à vent. L'auteur sera ainsi encouragé à enrichir sa collection.
> C'est en persévérant qu'ils vaincront la répugnance qu'ont beaucoup de compositeur à travailler dans ce genre et qu'ils établiront la rivalité avec les instruments à vent, en faisant cesser une priorité dont nous avons fait connaître la principale cause. »

Anton Reicha soulève dans cet avertissement plusieurs points intéressants. Il s'adresse en premier lieu aux amateurs ou *Liebhabern*. Le répertoire pour vents ne se développe pas autant que celui pour cordes car l'une des raisons mentionnées provient de la difficulté. En effet, comme énoncé précédemment, les instruments à vent restent difficiles à apprendre et demeurent pendant longtemps l'apanage des professionnels. Les instrumentistes à vent amateurs se font plus rare. Reicha démontre que cet obstacle n'est pas nouveau, prenant pour exemple les chefs d'œuvres de Mozart et Haydn. Deuxièmement, le répertoire pour ensembles à vent n'est pas aussi fourni que celui pour clavier ou cordes. Les compositeurs ne s'investissent pas autant car, d'une part, les musiciens et demandeurs de ce genre se font moins nombreux et, d'autres part, la composition des quintettes nécessite une bonne formation et connaissance des vents. En effet, les conservatoires de Paris ou plus tard celui de Vienne ou de Prague ne dispensent pas de formation à ce sujet. De même, aucun ou peu de traités abordent la question du quintette à vent. Il faut attendre les années 1820 pour voir apparaître des instructions sur la manière de composer pour cette formation. La conséquence de ce manquement est le désintérêt des compositeurs pour le quintette à vent. Reicha utilise même le terme de « répugnance » pour ce genre. L'auteur démontre cependant la qualité et le potentiel de cette musique qui se rapproche de la voix humaine. Un autre témoignage provient

de l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* de 1818. Il compare les quintettes de Reicha pour vents avec les quatuors à cordes de Haydn.[229] La même revue décrit une autre partition destinée à la pratique amateur c'est à dire le *Notturno für Harmonie und Janitscharenmusik* de Spohr en 1817. Ce commentaire se termine ainsi :

> « Nous ne devons pas nous préoccuper de ce jugement que contesteront soit les connaisseurs (Kenner) soit les amateurs (Dilettanten) car il [Notturno] s'accommode bien aux deux partis.» [230]

Cela rappelle la pensée de Mozart qui, dans les années 1780, souhaitait écrire avec ses concertos pour piano une musique pour connaisseurs et non-connaisseurs. Quarante ans plus tard, Spohr conserve cette même pensée. Il soigne la forme, l'instrumentation et les effets même si son *Notturno* ne connaît pas un succès analogue à d'autres œuvres de musique de chambre. La musique pour harmonie, en particuliers trios et quintettes, s'adresse à un public large qu'il soit connaisseur ou non. La bourgeoisie apprécie cette musique pour ensembles à vent et fait évoluer le genre. Elle devient un mécène pour les compositeurs. Elle forme les *Hausmusiken* qui, comme les cours aristocratiques, commandent des œuvres, invitent des musiciens ou entretiennent une formation instrumentale. Elle favorise ainsi le développement du répertoire aux côtés de la noblesse qui reste tout de même le principal protecteur entre les années 1770 et 1815. Cependant, la musique demeure un moyen d'afficher son rang social et de se concurrencer. Face aux forts composants de la vie sociale viennoise, il n'est pas surprenant que la musique de salon illustre la structure sociale de la capitale autrichienne. La *Harmoniemusik* traditionnelle ne joue pas un rôle prépondérant pour la bourgeoisie et la pratique amateur. En revanche, ce qui constitue ses successeurs directs comme les duos, trios, quatuors, quintettes et septuors (vents seuls ou cordes et vents) s'apparentent à présent à la musique de chambre. Ces genres se développent amplement, reçoivent un accueil favorable et participent à la formation d'une culture musicale viennoise.

La nouvelle relation de la bourgeoisie envers le répertoire de circonstance débute lors de la période l'*Aufklärung*. L'aristocratie conserve alors le quasi-monopole de la musique dans les années 1780. Les salons ou la franc-maçonnerie se compose en majorité de nobles. Ceux-ci entretiennent également des harmonies pour leurs besoins personnels. L'*Aufklärung* critique et cherche à modifier ce privilège. Tout citoyen doit pourvoir écouter de la musique. Banquiers, commerçants, hommes d'affaires, médecins, avocats, etc. se réunissent dans de petites sociétés musicales. La programmation d'académies par souscription permet la

[229] Article „Musikalisches Allerley aus Paris", *AmZ* 20, 1818, Nr. 13, p. 240.
[230] *AmZ* 19, 1817, p. 255, cité dans l'article de Achim Hofer, p. 212.

présence d'un public hétéroclite partagé entre l'aristocratie et la bourgeoisie. Les contraintes du régime de Metternich (années 1820) ont par la suite pour conséquence un repli de la bourgeoisie dans ces intérieurs. Cette classe sociale organise des académies privées dont le but est à la fois le divertissement par la musique mais aussi d'échanger des idées politiques et culturelles dans un cadre plus détendu.

La *zweite Gesellschaft* joue un rôle plus important dans la vie musicale après 1800. Les intérêts de cette société sont tout autres et la musique pour harmonie n'attire pas ce public hormis la musique de chambre. Plusieurs raisons expliquent ces changements. Premièrement, les amateurs apprennent plus le clavier ou des instruments à cordes mais rarement des vents. Deuxièmement, l'espace : la bourgeoisie ne possède pas de palais, de salles de fête ou de jardins suffisamment grands pour accueillir un sextuor, un octuor ou une *türkische Musik*. En outre, les goûts esthétiques de ce public différent et la *Harmoniemusik* ne correspond plus à leurs attentes. La musique se tourne vers l'intimité et non la circonstance. Elle rassemble plus des amateurs. Elle se joue dans le cercle privé de la famille et des amis. Elle n'a pas ce rôle de représenter la vie de la cour ou sa position hiérarchique comme cela est le cas dans l'aristocratie. On ne trouve pas de *Tafelmusik* ou des parades avec des marches dans la bourgeoisie mais des concerts de dilettantes et de petites académies avec de la musique de chambre.

On peut établir dès lors des distinctions dans les effectifs et le répertoire. Les *divertimenti*, sérénades, partitas et arrangements d'opéras disparaissent pour des genres plus conventionnels comme la sonate. On nomme également une œuvre selon son instrumentation (par exemple trio, quintette, septuor, etc.) et non selon le nombre de mouvements, généralement limité à quatre. Les duos, trios, quatuors, quintettes et octuors pour vents seuls ou pour cordes et vent(s) demeurent les seuls effectifs encore actifs. De plus, le plaisir de la musique passe désormais non seulement par l'écoute mais aussi par la pratique. Les amateurs souhaitent apprendre à jouer d'un instrument pour participer à toutes sortes d'événements musicaux. Les maisons possèdent souvent un piano ce qui engendre des œuvres utilisant cet instrument. La bourgeoisie ne possède pas ou n'engage pas un sextuor ou un octuor à vent en raison du coût d'entretien et de l'espace. Elle porte de même un regard réservé sur le répertoire pour *Harmoniemusik* jugé trop aristocratique. Elle ne commande pas des partitas ou des *divertimenti* pour les divertissements et les concerts mais bien plus des sonates, des quatuors à cordes ou des pièces vocales. Après les années 1810, certains aristocrates continuent à financer un ensemble à vent mais ce genre perd de vitesse et finit par disparaître sauf dans les harmonies civiles et les régiments.

La noblesse parraine traditionnellement la musique et, malgré les changements sociaux, elle conserve cet avantage. La bourgeoisie prend une part plus conséquente à la fin du XVIIIe siècle. La création de la *Tonkünstler Societät* (1771) puis de la *Gesellschaft der Musikfreunde* (1812) résulte de la coopération réussie entre ces deux classes. Elle comprend parmi ses membres des aristocrates, des personnes anoblies et la *zweite Gesellschaft*. Nobles et bourgeois financent en commun des associations et sociétés musicales. La création du conservatoire en 1821 à Vienne répond à une nouvelle demande. Il ne s'agit plus seulement de former des musiciens professionnels mais aussi des musiciens amateurs. Au XVIIIe siècle, la musique n'était pas une discipline enseignée à l'école mais seulement lors de cours privés à la maison. Sous cette influence, certains théâtres et orchestres seront pris en charge par l'Etat. De nombreuses chapelles aristocratiques disparaissent dans les années 1840-50 au profit de la pratique amateur et de sociétés musicales. La musique pour vents se développe dans les casinos, les lieux de villégiatures, les concerts publics, les palais de la noblesse et les salons de la bourgeoisie. Après 1800, la *Harmoniemusik* se modifie profondément sous l'influence des concerts de dilettantes et la musique de chambre.

2.5 La contribution de la *Harmoniemusik* à la création d'une école instrumentale viennoise

La musique de circonstance et de divertissement paraît jouer un rôle mineur comparé à la musique de chambre et orchestrale en plein essor à partir des années 1760. Les relations et l'influence des ensembles à vent sur d'autres genres restent difficiles à prouver et à quantifier. Il est toutefois indéniable que la *Harmoniemusik* et son répertoire imprègnent la vie sociale de la capitale autrichienne. Comment nier et rejeter l'idée que ces centaines de partitions écrites par les plus grands compositeurs viennois n'ont pas influencé la musique instrumentale à la fin du XVIIIe siècle ? Dès leur jeunesse et pendant presque toute leur vie, des musiciens comme Mozart, Dittersdorf, Druschetzky, Rosetti, Went, Triebensee, Hummel, etc. composent des œuvres qui n'ont d'autre but que d'associer à l'allégresse et à la bonne humeur des réceptions mondaines le plaisir d'une musique légère. Une large part de leur production se consacre au répertoire de circonstance pour harmonie. La musique instrumentale s'émancipe à la fin du siècle et les ensembles à vent prennent part à ce phénomène. Le développement des quintettes, sextuors et octuors à vent à Vienne constitue presque une exclusivité dans l'histoire de la musique pour vents. Ils se destinent à l'origine aux activités militaires ou aux divertissements. Ils occupent par la suite une place essentielle dans les concerts et, en général, dans la vie artistique de l'élite autrichienne. Cette partie cherche ainsi à comprendre et à démontrer dans quelle mesure la *Harmoniemusik* participe à la formation d'une école instrumentale.

La notion d'école viennoise classique ou *Wiener klassische Schule* n'est pas nouvelle mais ne se rapporte pas au premier abord à la musique de circonstance.[231] Le développement des ensembles à vent suit cependant l'essor de la musique instrumentale en général. Le passage d'une pratique à une institution suppose un développement progressif. La création des premiers quintettes, sextuors et octuors à vents héritent de l'expérience acquise depuis le début du XVIIIe siècle. Comme cela a été examiné dans le premier chapitre, les origines de la *Harmoniemusik* sont diverses. La fondation d'une école s'effectue ainsi en quatre étapes. Les années 1760 marquent le début avec la formation des premières harmonies dans les milieux aristocratiques. Le répertoire, les effectifs et la facture des instruments évoluent rapidement. L'apogée de ce genre se place entre 1780 et 1800. De nombreuses nobles comme

[231] Guido Adler : « Wiener klassische Schule », *Handbuch der Musikgeschichte,* n°2, 1924, p. 768-95.

Schwarzenberg, Esterházy, Liechtenstein, Pachta ou Lobkowitz engagent une harmonie pour accompagner les banquets, les divertissements et les concerts. La fondation de la *k. k. Harmonie* par Joseph II au printemps 1782 instaure le modèle de l'octuor viennois. La forme des œuvres, l'instrumentation et l'emploi de la *Harmoniemusik* tend à trouver un équilibre. Une nouvelle phase commence à partir de 1800-1810. Ces années sont marquées par de profondes transformations et par la diversification de ce genre. La *Harmoniemusik* tend à disparaître pour s'orienter soit vers la musique de chambre soit vers les harmonies civiles et militaires. Les effectifs demeurent relativement stables comprenant des trios, quintettes, septuors, octuors et de petits orchestres de douze à vingt musiciens. L'avènement d'académies et de sociétés musicales avec la *Tonkünstler Societät* (1771), la *Gesellschaft der Associierten Cavaliere* (1786) ou la *Gesellschaft der Musikfreunde* (1812) permet la diffusion de la musique pour vents et une prise de conscience de son potentiel technique et expressif. Il existe peu d'*Harmoniemusik* au sens classique à partir des années 1820. La plupart des nobles restructure leur chapelle et congédie leur ensemble à vent. En revanche, la publication de partitions pour harmonies ou autres effectifs, l'essor de la pratique amateur et l'élaboration des premières théories assurent la pérennité des ensembles à vent. L'ouverture de classes instrumentales au conservatoire de Vienne en 1821 répond à un nouveau besoin et marque par ailleurs une reconnaissance officielle de cette musique.

L'un des premiers musicologues à aborder ce concept d'école est David Whitwell dans une série d'articles sur le développement de l'octuor à vent et de son répertoire.[232] L'auteur concentre son analyse sur l'évolution de cette formation en appuyant son argumentation sur l'apport de certains compositeurs et de leurs partitions. La contribution de la *Harmoniemusik* revêt également d'autres aspects.

La musique se lie intimement avec la société et cette relation contribue en partie au développement de l'école instrumentale classique. Les citoyens cultivent la musique comme un art, une distraction et une nécessité. Les *Harmoniemusik* accompagnent les moindres célébrations et événements. Plusieurs théoriciens, analystes ou musicologues comme Guido Adler reconnaissent que la musique de circonstance reflète le mode de vie des Viennois :

> « La meilleure partie de l'âme musicale autrichienne se trouve quelque fois dans les divertimenti. Ils furent un champ d'investigations pour les maitres viennois non seulement dans les coloris mais aussi dans les liens entre la forme et les thèmes. » [233]

[232] David Whitwell : « The Incredible Vienna Octet School », *The Instrumentalist*, XXIV, 1969, n° 1 p. 31-5 ; n° 2 p. 40-3 ; n° 3 p. 42-6 ; n° 4 p. 38-40 ; n° 5 p. 31-6 ; n° 6 p. 31-3.
[233] Guido Adler : « Wiener klassische Schule », *Handbuch der Musikgeschichte*, n°2, 1924, p. 785.

Adler avance aussi l'idée que les *divertimenti* constituent un répertoire de recherche dans les domaines de la forme, de l'écriture et des sonorités. Dans les années 1760, ils se lient avec le *quartetto* et la *sinfonia* ; ceux-ci se séparent définitivement après 1800. Par exemple, Haydn nomme *divertimento* ses premiers quatuors à cordes ou ses trios. Des sonates pour clavier d'autres musiciens portent aussi ce titre. La contribution des compositions pour *Harmoniemusik* à la fin du XVIIIe siècle dans la formation d'autres genres reste souvent insoupçonnée et peu analysée. Cette musique demeure néanmoins omniprésente dans les activités de la ville. La demande constante d'œuvres et de nouvelles formations suscitent une production importante. Au début du XIXe siècle, la vente de partitions favorise la diffusion des ensembles à vent dans divers milieux sociaux lors de multiples occasions.

Dans les années 1750, la musique italienne domine. L'Autriche se détache petit à petit de cette hégémonie notamment dans le domaine instrumentale. C'est la naissance des théories et critiques en allemand comme Johann Mattheson (*Der vollkommene Cappellmeister*), Johann Fux (*Gradus ad Parnassum*) ou Johann Albrechtsberger (*Sämtliche Schriften über Generalbaß, Harmonie-Lehre und Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte*). Ces ouvrages forment toute une génération de compositeurs. De nouveaux genres comme le concerto, la symphonie, la sonate, le quatuor, le *divertimento*, la sérénade, etc. voient aussi le jour et connaissent une évolution propre aux pays germanophones. Des traités et des méthodes posent les premiers jalons de cette école.

La présence de compositeurs et de musiciens permet ensuite d'appliquer et de transmettre les acquis. L'une des figures de cette école dans les années 1770-1780 reste Gluck. Il pose le fondement d'une identité nationale dans ses œuvres instrumentales et ses opéras. Les compositeurs viennois comme Mozart, Haydn et Beethoven reprennent cette idée. Ils composent des partitions qui revendiquent une appartenance spécifique notamment par l'emploi de la langue allemande dans les opéras ou l'usage de formes singulières dans la musique instrumentale. Ce caractère se forme aussi aux contacts des autres musiques. Vienne se trouve à cette époque au carrefour de l'Europe. Elle occupe une position privilégiée en tant que puissance militaire, politique, économique mais aussi culturelle. Haydn illustre ce parcours : il débute sa carrière en Autriche, la poursuit ensuite en Hongrie et en Angleterre. Mozart part de Salzbourg pour la France, l'Italie, l'Allemagne et s'installe ensuite à Vienne. Les compositeurs sont tous aux contacts d'influences extérieurs. La musique viennoise ne les copie pas mais les adaptent et les combine pour former son propre style.

Cette école instrumentale comprend aussi toute une série d'autres musiciens moins connus qui ont toutefois contribué à l'essor de la *Harmoniemusik*. La capitale autrichienne tire profit de

son empire notamment de Bohème, Moravie et Hongrie. Il existe une longue tradition de la musique pour vents dans ces régions. Les instrumentistes reçoivent une excellente formation et acquièrent une solide réputation. La plupart de ces musiciens voyagent et travaillent pour des nobles de la cour. Myslivecek, Pichl, Maschek, Wranitzky, Went, Triebensee, Sedlak, Krommer, etc. apportent avec eux des instruments de qualité, un savoir-faire et une pratique instrumentale. D'une part, la capitale autrichienne accueille des interprètes influents comme les frères Teimer, Went ou Triebensee (hautbois), les frères Stadler, Ivan Müller, Bärmann ou Sedlak (clarinette), Martin Rupp, Jacob Eisen ou Nickolaus Simrock (cor) et Wenzel Kauzner ou Franz Czerwenka (basson).

L'examen des partitions démontre que les compositeurs utilisent les capacités de ces musiciens. La partie « La diffusion de la musique d'harmonie à Vienne : les compositeurs » a d'autre part mis en exergue plus de trente compositeurs. La contribution des ensembles à vent commence avec Laube, Wagenseil, Joseph Haydn ou Aspelmayr dans les années 1760-1770. La plupart des œuvres de Dussek, Druschetzky, Vanhal, Pichl, Mozart, Michael Haydn, Hoffmeister, Triebensee, etc. sont écrites entre 1780 à 1810 ce qui témoigne d'une importante activité des *Harmoniemusik*. Les arrangements d'opéras, les *divertimenti* pour octuors ou la musique de chambre avec vents de Krommer, Schubert et Hummel figurent parmi les dernières partitions de l'école instrumentale classique. Vienne concentre en conséquence un nombre important de compositeurs et d'instrumentistes virtuoses ce qui constitue un élément clé dans la création d'une école.

L'influence de la *Harmoniemusik* se note également dans le répertoire. Celui-ci contient des centaines de partitions originales (partitas, notturnos, sérénades, *divertimenti*) et encore plus d'arrangements d'opéras, de ballets et de symphonies.[234] La publication de *Fidelio* (Beethoven) pour octuor à vent demeure à ce sujet l'une des meilleures contributions à la littérature pour vents. Cet arrangement par Wenzel Sedlak en 1815 utilise toutes les possibilités techniques, sonores et expressives qu'offre cet effectif.[235] De nombreuses partitions écrites après 1800 s'intègrent dans le cadre de la musique de chambre. Elles se composent de quatre mouvements et emploient la forme sonate. Elles préfèrent de plus petites formations instrumentales allant du trio, quintette, sextuor, septuor et octuor. Les *Parthias* pour octuor et les *divertimenti* pour quintette à vent de Leopold Kozeluch, le *Nocturno* (1812) pour sextuor (2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons) et les 2 sérénades, opus 3, pour quintette (2

[234] Le premier chapitre a abordé les origines et l'évolution des différents genres avec, en complément, l'analyse de certaines partitions.

[235] David Whitwell : « The Incredible Vienna Octet School », *The Instrumentalist*, XXIV, 1969, n° 4, p. 38-40.

clarinettes, 2 cors, basson) de Gyrowetz ou encore la *Parthia* (27 octobre 1803) pour octuor (2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons) de Hummel datent de cette période. Ces partitions se placent encore dans la tradition de la musique de circonstance de par la terminologie, la forme et l'instrumentation mais la structure, les mélodies, l'harmonie et la conduite des voix les placent dans le cadre de la musique de chambre.

Quelles sont les caractéristiques musicales de cette école instrumentale viennoise ? En premier lieu, les principes de l'*Aufklärung* à savoir simplicité, naturel et vérité se retrouvent dans toutes les partitions pour harmonies. Le répertoire se destine certes à des circonstances mais il conserve le même mode de fonctionnement qu'une sonate, un quatuor à cordes ou une symphonie. Ce qui différencie les œuvres n'est pas tant la forme mais l'usage des partitions. Le développement de la *Harmoniemusik* repose sur l'abandon de la basse continue et le principe d'échange des voix. Les vents jouent un rôle secondaire dans l'orchestre avant 1750. Celui-ci comprend en général une à deux flûtes, hautbois, cors, bassons, trompettes et trombones suivant les besoins de la partition. La composition de la chapelle d'un aristocrate influence de même l'instrumentation d'un morceau. Les vents accompagnent le soliste par de courtes formules mélodiques, soutiennent l'harmonie ou renforcent les *tutti*. Ils maintiennent l'unité sonore de l'orchestre.

Les formations s'agrandissent dans les années 1770 et les hautbois, bassons ou cors deviennent des membres permanents. Les partitas, *divertimenti* puis sérénades se développent en parallèle et permettent aux compositeurs de se familiariser avec les instruments à vent. Johann Christoph Wagenseil écrit à ce sujet 4 suites de pièces de 4 à 8 mouvements pour forte-piano, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. Sa *Parthia* en *do* majeur comprend 6 mouvements et utilise un octuor (2 hautbois, 2 cors anglais, 2 cors, 2 bassons). L'analyse de cette œuvre est tout à fait intéressante car elle constitue l'une des premières du genre. Wagenseil doit se confronter aux difficultés que pose l'écriture pour vents sans le soutien d'une basse continue. La forme, les mélodies et l'harmonie reste sommaire. Sa *Parthia* utilise la tonalité de *do* majeur pour inclure le cor anglais en *fa* et le cor naturel dans l'ensemble. L'octuor se réduit au final à un double quatuor. La pièce reste faible sur le développement des idées mais elle réunit tous les éléments formels connus à cette époque. Elle permet aussi au compositeur de connaître les avantages et les limites des vents. Cette expérimentation ne reste pas lettre morte lorsque l'on se reporte aux symphonies de Wagenseil. Leurs instrumentations évoluent en fonction des acquis faits dans ces œuvres plus modestes. Leopold Gassmann se détache aussi de l'emploi de la basse continue dans ses *Parthias* en 4-5 mouvements pour quintette (2 hautbois/2 clarinettes, 2 cors, basson).

Une autre difficulté reste aussi les graves. L'absence d'une basse fait souvent défaut aux ensembles à vent et c'est d'ailleurs pour cette raison que de nombreuses harmonies incluent une contrebasse ou des parties *ad libitum*. Dans les quintettes, sextuors et octuors, les bassons jouent la ligne de basse et assurent le développement de l'harmonie. L'ajout du contrebasson à partir des années 1800 résoudra en partie ce problème.

Les combinaisons d'instruments à vent n'ont pas la même cohésion et le même équilibre que le quatuor à cordes ou d'autres formations. Au XVIIIe siècle, plusieurs configurations sont essayées pour obtenir une cohésion dans les domaines de la conduite des voix et de l'équilibre des timbres. De nombreuses partitions originales ou des arrangements comme ceux de Wagenseil, Aspelmayr, Druschetzky et Went emploient 2 cors anglais. Des *Partitas* de Dittersdorf ajoutent des flûtes. L'instrumentation de certaines partitions en fait des œuvres exceptionnelles comme la *Parthia auf bauern Instrumenten* (années 1790) de Druschetzky. Tout un ensemble d'instruments traditionnels et atypiques se rajoute à l'octuor à vent. En outre, le sextuor de Kauer (28 mars 1800 au *Burgtheater*) se compose de 2 trompettes, 2 clarinettes, basson et 4 timbales ou le quintette de Triebensee (13 avril 1813 au *Burgtheater*) comprend un fortepiano, un cor anglais, une clarinette, un cor de basset et un basson. Malgré diverses combinaisons, les compositeurs préfèreront utiliser au final un sextuor ou un octuor composé de 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. L'écriture pour *Harmoniemusik* nécessite une solide connaissance des vents et seuls quelques musiciens expérimentés arrivent à transcender le caractère fondamental de la musique de circonstance en la marquant de leur personnalité et d'un caractère expressif peu commun à cette époque. Joseph Haydn condense la pratique de son temps dans ses *divertimenti* datés des années 1760. Ces morceaux comprennent 5 mouvements souvent courts pour un sextuor à vent (2 hautbois, 2 cors, 2 bassons). Le hautbois joue généralement la voix principale mais le compositeur confie aussi des parties solistes ou des cellules mélodiques aux cors et aux bassons.

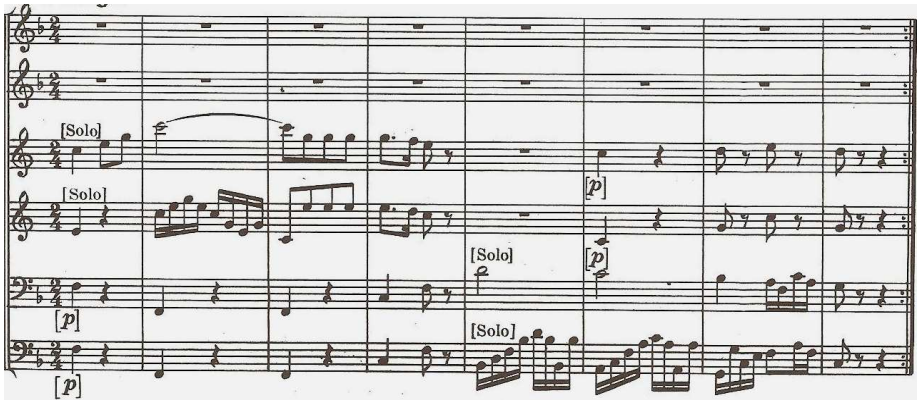


Figure 40
Hob. II : 15, Adagio, Mesures 1-8

Le Hob. II : 15 en *fa* majeur a certainement été écrit pour le sextuor du comte Morzin dans les années 1760. Il se compose de 5 mouvements (Presto, Minuet-Trio, Adagio, Minuet-Trio, Finale-Presto). L'adagio ci-dessus est d'une extrême voire déconcertante simplicité. Il comprend seulement 16 mesures (8+8) c'est-à-dire deux idées mélodiques avec antécédent-conséquent. Le mouvement commence par un *soli* mélodique des cors (mesures 1à 4) puis un *soli* rythmique des bassons (mesures 5 à 8).

Ces motifs représentent tout de même une difficulté en soi comme le *fa* aigu *piano* pour le cor naturel ou ces arpèges au basson lorsque l'on se réfère à la facture des instruments. Ce duo cor-basson crée une couleur sonore peu courante. Les hautbois restent absents dans ce premier passage. Ils interviennent seulement à partir de la mesure 9. Les voix fonctionnent en paire et les instruments dialoguent comme dans un trio. Comme le prouvent ces quelques mesures, l'abandon de la basse continue permet une plus grande liberté dans la conduite des voix et facilite le développement de la musique pour harmonie. Haydn met ici à profit la technique et le timbre des vents pour imprégner l'adagio d'un caractère léger et intime.

L'accompagnement est une autre spécificité qui entre en compte dans la formation d'une école instrumentale. Avant 1750-1760, celui-ci a pour but de mettre en valeur le soliste mais n'a pas d'intérêt propre. Il s'agit le plus souvent d'un soutien harmonique sans caractère particulier. Un apport des compositeurs viennois à cette époque est de développer ces parties de façon à ce que le thème et son accompagnement soient indissociables. Dans certains cas, l'accompagnement devient même plus important que la voix soliste. Cette évolution se perçoit nettement dans la musique de circonstance.

Les premières œuvres d'Aspelmayr, Bonno, Laube ou Starzer mettent souvent en valeur un soliste notamment le hautbois. Les autres instruments (cors et bassons) le soutiennent sans remettre en cause la voix principale. Le *divertimento* fonctionne d'ailleurs sur ce principe concertant. Heinrich souligne déjà en 1802 la faiblesse de ces lignes d'accompagnement dans sa définition du *divertimento*.[236] Dommer fait ce même constat dans son dictionnaire musical de 1865 :

> « Plusieurs parties n'ont pas de caractères particuliers mais sont simplement un catalogue des sons faisant plus valoir le plaisir des oreilles et le divertissement léger que l'expression d'une émotion précise qui se modifie. L'écriture est parfois polyphonique comme dans les suites mais les parties des musiciens de chambre sont le plus souvent homophoniques sans le développement d'aucun artifice. Il n'est pas rare de trouver la voix principale traitée de façon concertante. » [237]

---

[236] Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Faks.-Repr. d. Ausg. Frankfurt, 1802, sous la dir. de Nicole Schwindt, Cassel, Bärenreiter, 2001, p. 440-41.

[237] Arrey von Dommer, *Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicon von H.C. Koch*, Akademische Verlagsbuchhandlung von J.C. B. Mohr, Heidelberg, 1865, p. 242.

En revanche, à partir des années 1780, les compositeurs portent plus d'intérêt à chaque partie et dote chaque instrument d'un caractère propre. La formule d'accompagnement peut reprendre un motif mélodique ou harmonique. Certains compositeurs ont aussi recours aux cellules utilisées dans les pièces pour clavier comme la basse d'Alberti. L'influence mutuelle entre les quatuors à cordes et les ensembles à vent se fait également sentir dans ce domaine. Les deux genres fonctionnement sur le même schéma quand à l'accompagnement. Beaucoup d'œuvres de circonstance à la fin du XVIIIe siècle abandonnent aussi les voix *ad libitum* ce qui dénote un souci de maintenir un équilibre entre la voix soliste et les parties secondaires. De même, le cor et le basson jouent un rôle accru dans les partitions pour *Harmoniemusik*. Les compositeurs individualisent chaque instrument. Ce fonctionnement se perçoit clairement dans le KV. 388 (384a) de Mozart écrit durant l'été 1782. Par exemple, le thème subordonné (mes. 42-66) en *mib* majeur se segmente en 6 + 6 + 13 mesures. Mozart accorde une attention bien particulière à cette seconde idée.

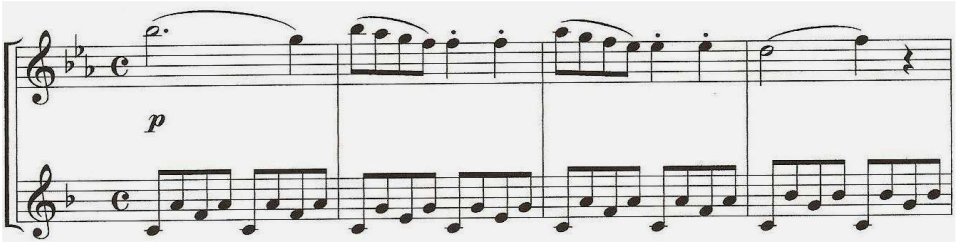


Figure 41
KV. 388 (384a), 1er mouvement, mesures 42 à 45

Le fragment A (mes. 42-47) confie la ligne mélodique au hautbois I et l'accompagnement à la clarinette I. Le compositeur parvient à allier une écriture proche de l'aria (hautbois I) avec celle du clavier en arpèges brisés (clarinette I). Les deux instruments se détachent nettement de l'ensemble. Le thème et son accompagnement s'associe étroitement dans ce passage. Ce duo engendre une sonorité singulière. L'expérimentation de l'accompagnement utilisé dans l'orchestre se fait déjà dans des partitas, sérénades et *divertimenti*. Les vents acquièrent de plus un rôle expressif nouveau et ne se limitent plus à soutenir le soliste ou l'harmonie. L'écriture s'en trouve plus fournie et les combinaisons instrumentales plus riches.

L'importance des motifs et du timbre constituent un autre apport de cette école instrumentale classique. Les compositions pour ensembles à vent se fondent ainsi sur le modèle de la sonate comprenant 4 à 6 mouvements. Elles emploient de même une mélodie simple et une harmonie claire. La tonalité revêt un intérêt particulier dans les partitions pour *Harmoniemusik*. Il s'agit en effet d'associer des instruments transpositeurs comme le cor anglais en *fa*, la clarinette en *sib*, le cor naturel, le cor de basset en *fa* ou la trompette pour ne citer que les plus importants. Les compositeurs doivent prendre en compte ce facteur dans le choix de la tonalité surtout

dans la forme-sonate comprenant des modulations et des marches. De plus, la facture des vents limitent l'emploi de certaines notes dans les registres graves ou aigus. Un autre point demeure les nuances et la justesse. L'ajout de clés ou de pistons à la fin du siècle permettra une plus grande dextérité. Les thèmes et les motifs tirent profit des possibilités techniques et expressives des vents. Dans certaines partitions pour *Harmoniemusik*, le thème ne se construit non plus le long d'une seule voix mais il se répartit en plusieurs cellules mélodiques et instrumentales. Les vents se distribuent ces motifs ce qui prolonge le thème sur l'ensemble des parties. D'une part, chaque instrument tient le rôle de soliste ou d'accompagnement suivant les passages et, d'autre part, la couleur d'une idée mélodique n'est unique mais s'enrichit au travers du timbre du hautbois, de la clarinette, du cor ou du basson. Ce point sera analysé dans le prochain chapitre.

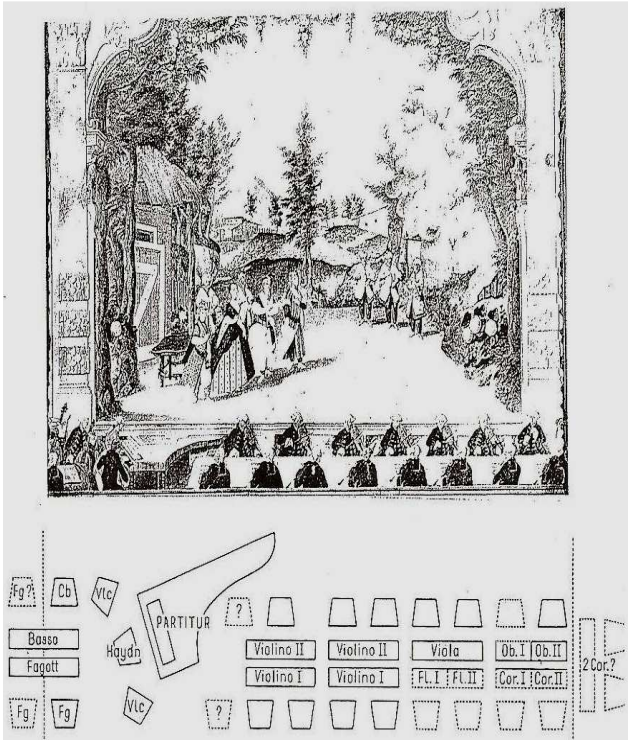


Figure 42
Orchestre de l'opéra Esterházy, Années 1775 [238]

Une autre répercussion de cette école viennoise se trouve dans la formation du pupitre des vents dans l'orchestre. Celui-ci comprend dans les années 1750-1760 quelques flûtes, hautbois, cors ou bassons qui se placent sans ordre apparent sur la scène ou d'autres lieux suivant les dimensions de la salle. L'espace demeure un facteur à prendre en compte. De plus, les instruments à vent complètent l'orchestre et se positionnent soit en arrière plan des cordes dans les opéras et symphonies soit autour du clavier dans des formations plus réduites. Leur emplacement n'est pas clairement défini. Les compositeurs n'ont pas encore ce souci de balance et d'équilibre entre les parties. Cela se perçoit tant sur la place des musiciens dans l'orchestre que dans l'ordre des voix dans la partition. L'augmentation des effectifs à partir des années 1770 à pour conséquence la création de la petite harmonie. La *Harmoniemusik*, en tant qu'effectif, se transpose dans l'orchestre. Les parties mélodiques ou harmoniques confiées au hautbois, clarinette, cor, basson, trompette, etc. établissent définitivement le statut indépendant du corps des vents au

[238] Otto Biba, Wolfgang, Schuster, *Klang und Komponist*, ein Symposion der Wiener Philharmoniker, Kongressbericht, Hans Schneider, Tutzing, 1992, p. 21.

sein de l'orchestre. Les premières symphonies de Wagenseil ou de Joseph Haydn utilisent peu l'harmonie mais les œuvres de Mozart, Dittersdorf ou Wranitzky inversent la tendance. Après 1800, Beethoven emploie abondamment les vents comme dans sa première ou septième symphonie. La symphonie Nr. 8 de Schubert constitue un exemple remarquable dans ce domaine. En deux mouvements, sa composition commencée en 1822, reste inachevée. L'œuvre résume les éléments de la période classique et montre la transition vers la période romantique. L'instrumentation revêt un intérêt particulier. Le premier mouvement, de forme sonate, commence en *si* mineur par une introduction des cordes. Le premier thème est ensuite joué par le hautbois et la clarinette. Cette présentation instrumentale paraît ordinaire de nos jours mais ne l'était pas encore à cette époque. Les partitions orchestrales confient un thème principal aux cordes mais seulement dans de rares occasions aux instruments de l'harmonie. Schubert dévoile d'ailleurs ses préoccupations musicales dans une lettre à son ami Kupelwieser :

> « J'ai écrit peu de nouveaux Lieder mais je m'essaie à plusieurs choses instrumentales ; j'ai composé deux quatuors pour violons, alto et violoncelle et un octuor et je vais encore écrire un quatuor ; je veux surtout de cette manière m'ouvrir la voie vers la grande symphonie. » [239]

Dans cette lettre du 31 mars 1824, le compositeur montre le parallèle entre son octuor D 803 et sa musique orchestrale. Cette parenté sera analysée plus en détails dans le troisième chapitre. La *Harmoniemusik* contribue en conséquence à former le corps des vents ou petite harmonie ce qui enrichit l'écriture et l'instrumentation des partitions. Après les années 1810-1820, l'orchestre ne connaît pas de modifications notoires. Il se place soit sur la scène soit dans une fosse. Le nombre de musiciens reste relativement stable. La partition se divise aussi par corps : bois, cuivres, percussions et cordes. L'orchestre s'agrandît par la suite de nouveaux instruments comme le cor anglais, le contrebasson, la clarinette basse, le tuba, etc. Le timbre revêt un intérêt particulier dans les ouvrages pour ensembles à vent. Cet aspect sera examiné en détail dans le troisième chapitre. Les *divertimenti*, sérénades, partitas, etc. permettent aux musiciens de se familiariser avec les sonorités et leurs portées expressives. Les compositeurs expérimentent les possibilités techniques et les combinaisons instrumentales dans ces partitions plus modestes.

La structure et le découpage thématique restent souvent simples. La tension générée par la mélodie, l'harmonie, les modulations et les marches s'enrichit dans le répertoire pour *Harmoniemusik* d'une écriture instrumentale basée sur la conduite et l'association des voix.

---

239 Franz Schubert, Die Dokumente seines Lebens, 1914, p. 234 cité dans Franz Schubert, Thematisches Verzeichnis seiner Werke, sous la dir. de Otto Deutsch, Bärenreiter, Cassel, 1978, p. IX.

L'étude des sonorités n'est possible que dans ce genre. Un compositeur ne peut pas travailler cette question dans une sonate pour clavier ou un quatuor à cordes. Son attention se porte davantage sur le développement des thèmes comme dans la forme sonate. Toutefois, un quintette, sextuor ou octuor à vent offrent la possibilité d'une expérimentation quasi illimitée entre les instruments. Dans bien des œuvres, le timbre est bien plus important que la forme. Il acquiert un rôle nouveau dans la musique de circonstance car la tension ne provient pas seulement de la forme mais aussi des sonorités.

Tout comme dans un laboratoire de recherche, ces partitions permettent aux musiciens de se familiariser avec les sons avec l'objectif de les utiliser dans des œuvres majeures. L'expérimentation des timbres enrichit par la suite les opéras, concertos et symphonies dans les domaines de l'instrumentation et de l'expression. D'ailleurs, bon nombre des maîtres de l'orchestration allant de Joseph Haydn à Schubert ont écrit dans leur jeunesse des partitions pour des effectifs avec vents ou ensembles à vent. L'analyse du KV. 361 de Mozart ou de l'opus 103 de Beethoven témoigne aussi de ce rôle relativement nouveau des vents dans l'élaboration d'un langage instrumental. Dans son livre *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, le théoricien Friedrich Daniel Schubart souligne cet aspect dans la section « *Vom musikalischen Ausdruck* » :

> « La Beauté dans la musique comprend tant de subtiles nuances, qu'il est impossible de toutes les désigner. (…) Car chaque pensée possède sa propre couleur. (…) On doit penser à ce sujet, qu'il est du devoir de chaque compositeur d'étudier le caractère exact de chaque ton. » [240]

Schubart démontre que les compositeurs utilisent des coloris instrumentaux brillants pour traduire les sentiments. L'auteur parle du rôle des vents comme le hautbois, la clarinette, le cor, le basson, etc. dans les symphonies. Il consacre d'ailleurs toute une partie aux principaux instruments, présentant leurs origines, leurs organologies et leurs utilisations. Il avance de même le fait que la musique instrumentale constitue un moyen de traduire les émotions.

A partir des années 1800, l'instrumentation permet l'expressivité. Par exemple, Guido Adler montre dans son article sur l'école viennoise comment Weber traite l'orchestre et l'utilisation des sonorités.[241] Les compositeurs viennois équilibrent les voix et préfèrent des distributions plus fournies traitant les cordes, les bois et les cuivres comme des partenaires. Le timbre des thèmes s'en trouve enrichi et les combinaisons participent activement à l'expression musicale. Le répertoire pour harmonie esquisse déjà les contours des partitions plus tardives notamment dans l'élaboration d'un langage adapté aux instruments à vent. La *Harmoniemusik* participe

---

[240] Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Nachdruck der Ausgabe 1806, Wien, sous la dir. Fritz Kaiser, Olms, Hildesheim, 1990, p. 372-81.

[241] Guido Adler : « Wiener klassische Schule », *Handbuch der Musikgeschichte,* n°2, 1924, p. 832.

en grande partie à la formation de cette notion de couleur résultant des timbres (*Klangfarben*, all.) qui devient un précepte esthétique important au XIXe siècle.

Les *Harmoniemusik* contribuent à la création d'une école classique par le développement d'instruments et de méthodes d'enseignements. Le XVIIIe siècle est marqué par l'amélioration technique des vents notamment la clarinette, le cor et le basson. La flûte, le hautbois, le basson et les cuivres (trompette, trombone) connaissent aussi des modifications. L'invention de la clarinette basse, du cor de basset ou du contrebasson à la fin du siècle enrichit les effectifs. Cette évolution des instruments composant à la fois les harmonies et les orchestres a fait l'objet d'une étude approfondie dans les ouvrages d'Adam Carse[242] et d'Otto Biba.[243] Les vents se perfectionnent par l'emploi de matériaux (bois ou métal) de meilleure qualité et plus résistant. Leur morphologie et leur facture changent considérablement. L'attention se porte particulièrement dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle sur l'ajout de clés (d'octave pour la clarinette, de pistons pour les cuivres) ce qui amplifie la tessiture, facilite le chromatisme ou donne un jeu plus sûr.

La fabrication des instruments est aussi assurée par des artisans expérimentés vivant à Vienne, en Bohème ou en Moravie. Certains travaillent directement pour des aristocrates. Par exemple, des documents d'archives révèlent l'achat ou la réparation d'instruments pour la *k. k. Harmonie* de Joseph II ou les *Harmoniemusik* des princes Schwarzenberg et Esterházy.[244] Des musiciens comme les frères Stadler (clarinette) ou les frères Teimer (hautbois, cor anglais) apportent eux-mêmes des corrections à leur instrument. Cependant, d'autres freinent cette évolution. En effet, il existe une certaine réticence naturelle pour des changements radicaux. Les musiciens savent combien de temps et de travail nécessite le changement des doigtés. La capitale autrichienne possède des manufactures instrumentales locales ce qui facilite la transition entre l'amélioration d'un instrument et ses répercussions directes tant dans les ensembles à vent que dans les partitions.

La *Harmoniemusik* doit son succès en grande partie à la virtuosité et au timbre des vents. Ceux-ci évoluent des années 1760 à 1820 en parallèle avec le répertoire de circonstance. Le développement le plus signifiant à cette époque se trouve dans la famille des bois. Les

---

[242] Adam Carse, *The History of Orchestration*, Kegan Paul, Londres, 1925.

[243] Otto Biba, Wolfgang, Schuster, *Klang und Komponist*, ein Symposion der Wiener Philharmoniker, Kongressbericht, Hans Schneider, Tutzing, 1992.

[244] Archives d'Esterházy. Lieu de localisation : Magyar Országos Levéltár, Budapest (ex. numéro P149, 2/105, 108 ou *Acta Musicalia* 2251), cité dans Roger Hellyer : « The Wind Ensemble of the Esterhàzy Princes, 1761-1813 », *Hyb 15*, 1984-1985, p. 5-92.

instruments ne connaîtront pas de modifications notoires par la suite. Le hautbois, le cor et le basson occupe la première place dans l'orchestre et ils forment la cellule de la *Harmoniemusik*. La flûte sera remplacée par la clarinette à partir des années 1760-1770. Les ensembles à vent emploient peu de cuivres ou percussions en raison de leur timbre puissant sauf dans les *Feldmusik* et *türkische Musik*. L'écriture pour ensembles à vent nécessite de même une bonne connaissance des limites et des avantages des instruments. Par exemple, en raison du faible nombre de clés, le chromatisme doit être produit par un demi-bouchage des touches. Cela retarde la note et produit un son bouché. De plus, la tessiture, les transpositions, la justesse, un mécanisme précaire, etc. rendent difficiles l'exécution d'une partition. Lorsque les compositeurs écrivent pour harmonie, ils conservent à l'esprit ces caractéristiques et utilisent les différentes qualités sonores de ces notes au profit de l'expression.

La flûte demeure l'un des instruments les plus anciens déjà employé dans la musique de Bach, Haendel, Lully ou Vivaldi sous la dénomination *flauto traverso*. Sa taille et sa facture évoluent dès le XVIIe siècle. Il existe de ce fait un important répertoire virtuose pour cet instrument. Les premières transformations majeures seront dues à la famille française Hotteterre, durant la première moitié du XVIIIe siècle. La flûte comprend trois parties distinctes : la tête avec l'embouchure, le corps (qui comporte les trous joués directement avec les doigts) et l'embout avec une seule clé. Par la suite, la plupart des flûtes comprendront quatre parties, le corps étant divisé en deux pièces. Elles restent de forme conique, en bois ou en ivoire afin d'améliorer la justesse des octaves. Elle possède généralement une seule clé, pour le *ré#*. Johann Joachim Quantz ajoute cependant une clé pour le *mib* grave sur l'embout. Le chromatisme s'obtient par le demi-bouchage des trous. L'embouchure permet aussi de varier la hauteur d'une note suivant la position de la bouche. Dans les dernières décennies du siècle, 4 à 6 clefs sont additionnées.

De nouveaux systèmes perfectionnent l'instrument. La forme et l'embouchure se modifient ensuite pour augmenter le volume sonore de l'instrument au sein de l'orchestre classique. Plusieurs clés en métal s'ajoutent afin d'amplifier la gamme et de faciliter les notes chromatiques. Au début des années 1830, le flûtiste virtuose allemand Theobald Böhm propose un nouveau mécanisme plus rationnel. Les premiers modèles ne rencontrent pas un grand succès. Il faut attendre les années 1860 pour que ce système se généralise.

Le hautbois baroque est le nom commun pour la version utilisée de 1690 à 1760 environ. Cet instrument utilise seulement deux clés, par opposition à une vingtaine sur un hautbois moderne. Sa forme, son matériau de construction et le système de clés contribuent à produire un son plus doux avec plus d'harmoniques. L'instrument de la période classique ne varie pas

beaucoup par rapport à son prédécesseur. Pour simplifier les doigtés et augmenter la tessiture, les clés deviennent progressivement plus nombreuses (*do#* grave, *fa*, *sol#*, clé d'octave), mais globalement, la forme et la perce restent relativement les mêmes. Dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, sa taille devient plus petite et sa tessiture s'étend vers les aigus. Le timbre plus pénétrant s'adapte plus facilement aux grands orchestres classiques utilisés par les compositeurs comme Mozart et Haydn. Dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, l'instrument comprend deux à sept clés. Au début des années 1800, sa facture subit une révolution fondamentale avec Theobald Böhm. Il invente un système de clés et de plateaux pour boucher les différents trous.

La clarinette constitue l'un des instruments de la *Harmoniemusik* qui connaît le plus de transformations durant le XVIIIe siècle. C'est à Johann Christoph Denner (1655-1707) que l'on doit son invention de la clarinette lorsque vers 1690, il ajoute au chalumeau français le pavillon et deux clés. Dans son récit de 1732, Johann Gabriel Doppelmayr nomme à ce sujet Johann Christoph Denner comme le concepteur de cet instrument.[245] La clarinette reste sommaire. Son utilisation apparaît dans les œuvres à partir de 1710-1720. À cette époque, l'instrument se joue via huit trous bouchés depuis le *fa* grave jusqu'au *sol* médium. La gamme dans le registre supérieur commence à partir du *do* et, en conséquence, deux notes (*la* et *si*) font défaut. Elles s'obtiennent par l'utilisation tronquée d'autres clés. Dans l'état, l'instrument ne dispose pas d'une gamme chromatique complète et ne peut jouer que dans quelques tonalités. Pour y remédier, les musiciens ont différents modèles de clarinettes, réalisés chacun pour une tonalité spécifique.

Valentin Roesers décrit une clarinette à deux clés dans son traité de 1764 tout en soulignant son caractère primitif.[246] Son timbre reste doux notamment dans le registre grave dit de chalumeau. Le problème des transpositions reste majeur et limite son emploi dans un premier temps. A la fin du siècle, l'instrument compte 5 à 7 clés. Mozart sera l'un des premiers compositeurs à largement employer la clarinette dans des œuvres majeures. Les arrangements d'opéras, les partitas, les sérénades, les *divertimenti*, etc. constituent aussi un répertoire d'avant-garde dans son utilisation. Ces partitions permettent aux compositeurs de s'exercer avec ses possibilités. En 1810, Ivan Müller ajoute une 13e clé à la clarinette ce qui facilite la technique et amplifie le mécanisme. Cette même année, Heinrich Bärmann propose un

---

[245] Johann Gabriel Doppelmayr, *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematics und Künstlern*, Nürnberg, 1730, cité dans SCHMUHL, Boje (sous la dir.), *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, XXXII. Wissenschaftliche Arbeitstatung Michaelstein, Konferenzberichte, 20. bis 23 Mai 2004, Wißner, Augsburg, 2006, p. 101.

[246] *Ibid*., p. 103.

nouveau bec. De plus, Theobald Böhm (1794-1881) apporte des modifications et affine son intonation. Ces nouveautés permettent aux musiciens d'abandonner peu à peu la collection d'instruments dédiés aux tonalités distinctes.

Ces améliorations se répercutent aussi dans les partitions car la clarinette remplace le hautbois en tant soliste et se voit confier de nombreuses mélodies. De nouveaux mécanismes (Buffet, Klosé, Böhm) la perfectionnent. Aujourd'hui, le système Böhm est utilisé par les clarinettistes du monde entier, aux exceptions des Allemands et des Autrichiens, qui se servent pour la plupart du système Öhler. La clarinette Böhm comporte 17 à 18 clés, tant que le système Öhler comporte respectivement 19 et 27 clés. La clarinette basse fait son apparition à Vienne en 1810 mais son influence reste limitée dans la musique de circonstance.

Au XVIIe et XVIIIe siècle, les trombones, les trompettes naturelles et les cors étaient appelés à accomplir de nombreuses fonctions musicales, civiles ou dans les ensembles militaires. Les instruments demeurent souvent plus longs comparés à ceux de notre époque. Les notes sont produites directement par la bouche car les pistons apparaissent seulement après 1800.[247] La hauteur de l'instrument peut aussi changer par l'ajout de tubes de différentes longueurs. L'introduction du piston a pour effet de donner des notes chromatiques égales sur la qualité du ton ; le nouveau mécanisme révolue aussi la musique militaire.

Des compositeurs comme Purcell, Händel et Bach utilisent souvent la trompette naturelle comme soliste. Les trombones accompagnent généralement la musique vocale dans les œuvres religieuses ou dans certaines occasions comme l'opéra *Orfeo* de Gluck. Les cors naturels subissent d'importantes modifications dans les matériaux, la forme, la taille et l'embouchure. Ils deviennent des membres permanents de l'orchestre et restent les seuls cuivres présents dans la *Harmoniemusik*. Son timbre s'associe parfaitement avec celui des bois. De 1760 à 1770, il évolue sur le principe du *cornetti*. Il peut jouer 7, 11, 13 ou 14 sons naturels. Sa fonction principale reste d'accompagner l'harmonie ou d'amplifier les voix intermédiaires. La famille des cors comprend le cor de chasse, la trompe de chasse, le cor naturel et le cor viennois (plus tardif). La création des pistons au début du XIXe siècle constitue une étape fondamentale dans l'organologie de l'instrument. Elle permet en autre des attaques plus précises, des nuances plus étendues ou des notes chromatiques. La technique du cor s'en trouve enrichit et les compositeurs lui dédient des passages virtuoses.

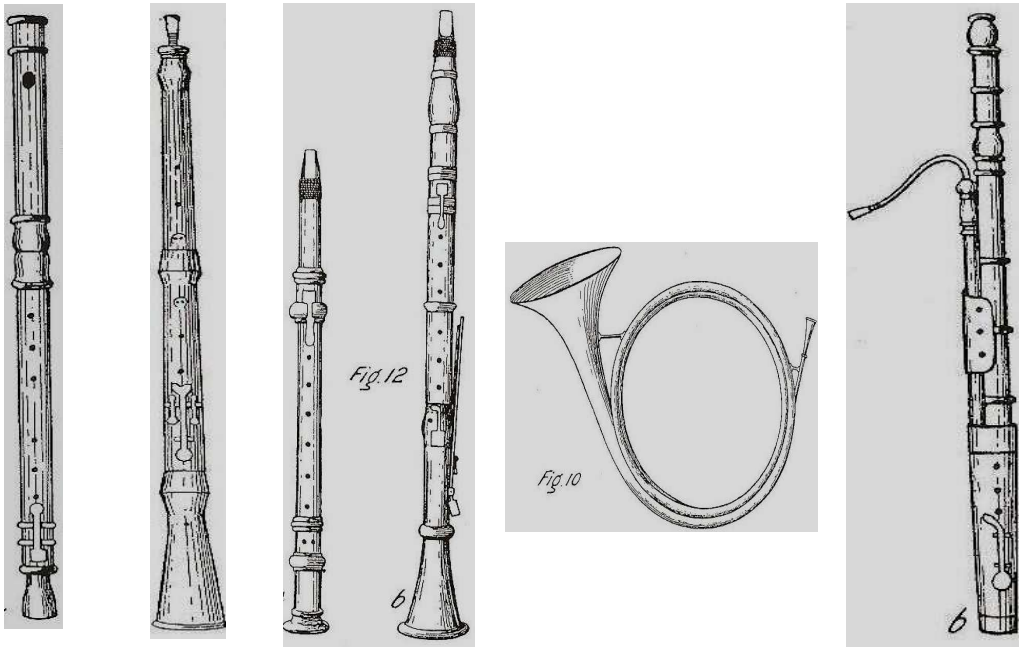
À l'instar du hautbois baroque, le basson a une taille plus importante avec une forme plus conique que son homologue contemporain. Depuis le début du XVIIIe siècle, son registre

[247] *AmZ* : « die neue Erfindung », 3 mai 1815, Breitkopf & Härtel, Leipzig, p. 310.

medium reste fixe et, durant cette période, il évolue peu. Sa tessiture s'étend sur un peu plus de deux octaves et demie. Le basson utilisé le plus communément à Vienne dans la *Tafelmusik* est une copie d'un instrument néerlandais d'environ 1750. Il contient cinq clés ce qui nécessite l'utilisation de nombreux doigtés incongrus. La forme et le mécanisme nécessitent plus de flexibilité mais donnent un son plus doux. Le basson s'associe aisément avec les violoncelles et les basses dans l'orchestre. À l'époque de Haydn et Mozart, le rôle du basson reste inchangé. Il est souvent appelé à soutenir les graves ou l'harmonie. À la fin du XVIIIe siècle, le français Thieriot Prudent et d'autres facteurs réalisent de nombreuses recherches pour donner au basson plus de puissance et améliorer ses défauts. Ces nouveautés lui permettent ensuite de jouer des passages en solo et lui donnent un timbre plus clair. A la fin du siècle, le basson dispose de sept clés ce qui étend sa tessiture d'une tierce et lui permet un chromatisme sommaire.

Au début du XIXe siècle, deux systèmes de clés commencent à se différencier : le basson français et le basson allemand. Les deux instruments se distinguent par le bois utilisé, la perce un peu plus large et plus régulière (chez le basson allemand), le clétage et les trous conçus autrement et beaucoup de doigtés différents. L'anche est également taillée et effilée différemment. Deux marques coexistent pour le basson français et son homologue allemand offre une gamme de modèle et de constructeurs plus riche. Progressivement et particulièrement ces dernières années, le système allemand s'est installé dans le monde entier. Le basson allemand semble alors plus fiable et plus adapté à jouer dans le grave. De plus, son timbre est plus rond et se fond mieux dans l'orchestrale.

Les progrès réalisés favorisent l'expansion des *Harmoniemusik*. L'une des premières conséquences est le perfectionnement des vents comme le hautbois, la clarinette, le cor ou le basson. L'ajout de clés, l'emploi de matériaux de construction plus résistant et une morphologie stable permettent une plus grande virtuosité et affinent le ton de l'instrument. Le son, la justesse et la dextérité s'en trouvent améliorés ce qui facilite leur utilisation par les compositeurs dans divers genres. Vienne accueille aussi en son sein d'excellents luthiers et musiciens en mesure d'assurer la pérennité de la musique de circonstance. La ville abrite de plus des instruments encore peu connus comme la clarinette, la clarinette basse, le cor de basset ou le contrebasson.



Flûte Hautbois Clarinette Cor Basson

Figure 43
Les instruments de la *Harmoniemusik* au 18e siècle [248]

Cette école classique développe des instruments caractéristiques comme le *Wiener Oboe* (hautbois viennois conçu au début du XXe siècle par Hermann Zuleger), le *Waldhorn* (cor), le cor viennois (plus tardif) ou le basson allemand (*Fagott*). De surcroit, deux mécanismes distincts se démarquent : le système allemand ou *deutsches System* et le système Böhm. Ce dernier est utilisé aujourd'hui par la majorité des musiciens à l'exception des Allemands et des Autrichiens. Tous les instruments de l'harmonie emploient cette construction qui agence différemment les clés ou les pistons. Chaque système a ses avantages et ses inconvénients mais l'apprentissage d'un instrument français diffère d'un instrument viennois sur le plan des doigtés ou de la technique. De plus, le nombre de clés ou le timbre du hautbois, de la clarinette, du cor ou du basson changent.

Les années 1800 à 1820 sont assurément une grande époque pour l'organologie des instruments à vent. Ceux-ci se différencient petit à petit suivant leur origine. Les spécificités des pays germaniques prennent racine au début du XIXe siècle. En conséquence, la *Harmoniemusik* joue un certain rôle dans la fondation de deux écoles instrumentales dont chacune possède ses instruments (matériaux, mécanismes et sonorités), ses méthodes d'enseignement et son répertoire.

[248] Les instruments représentés ci-dessus sont extraits de différents traités du XVIIIe siècle, cité dans Adam Carse, *The History of Orchestration,* Kegan Paul, Londres, 1925.

En outre, la facture des instruments contribue à la formation d'une identité sonore ou *Klangstil*. Si le timbre d'un orchestre symphonique se veut plus international, la *Harmoniemusik* possède une sonorité propre à un pays, une région voire à une ville comme Vienne. Un sextuor ou un octuor à vent viennois n'a pas forcément la même sonorité que son homologue français, anglais ou italien. L'évolution des instruments a aussi pour effet d'enrichir les opéras ou les œuvres symphoniques. Les vents se modifient rapidement dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle. Le répertoire de circonstance permet de juger leurs nouvelles possibilités techniques, sonores et expressives. Les compositeurs mettent à profit cette expérimentation pour enrichir l'orchestration. Beethoven, Schubert, Spohr, Mendelssohn ou Donizetti confient des parties solistes et virtuoses aux instruments de la *Harmoniemusik*. Les partitions datant du début du XIXe siècle dénotent le souci de clarté et d'expression rendues possible par la judicieuse association des timbres.

Les théoriciens ne s'intéressent pas ou peu à la musique d'harmonie au cours du XVIIIe siècle. Bien que le répertoire de circonstance soit très présent dans la vie musicale viennoise, il n'a pas la même notoriété que l'opéra, la sonate, le quatuor à cordes ou la symphonie. L'une des raisons de ce manque d'intérêt réside dans le développement des formes. Les arrangements suivent la structure de l'œuvre originale et les *divertimenti*, partitas ou sérénades restent très simples dans les développements, les mélodies ou l'harmonie. Heinrich Christoph Koch compare deux genres dans sa définition du *divertimento* :

> « Depuis longtemps, il [*divertimento*] a dû relativement céder la place au quatuor et au quintette depuis que la forme sonate est devenue si courante et perfectionnée avec Haydn et Mozart. » [249]

Le théoricien parle ici du quatuor à cordes et exprime la pensée générale de son temps sur la musique pour *Harmoniemusik*. Elle n'a certes pas le même degré de perfectionnement si l'on fonde l'analyse sur la forme et l'harmonie. La vocation des quintettes, sextuor et octuors à vent n'est pas la même que dans la musique de chambre ou symphonique. L'évolution rapide et aux apparences anarchiques semble aussi expliquer cette absence dans les traités. La musique pour vents entre 1760 et 1820 se développe très rapidement sur le plan des usages, des genres et des effectifs. Il demeure difficile de théoriser une musique qui se modifie constamment. Le chapitre 1 a démontré combien le répertoire pour ensembles à vent est varié. Les différents genres se recoupent souvent entre eux car l'ambigüité de la *Harmoniemusik* reste que le terme désigne à la fois un corpus d'œuvres et divers effectifs instrumentaux. Il existe toutefois quelques définitions et essais contemporains sur la partita, la sérénade ou le

[249] Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Faks.-Repr. d. Ausg. Frankfurt, 1802, sous la dir. de Nicole Schwindt, Cassel, Bärenreiter, 2001, p. 440-41.

divertimento dans les lexiques musicaux, les dictionnaires ou les encyclopédies de Johann Gottfried Walther (1732), Ernst Ludwig Gerber (1790 - 1792), Johann Georg Sulzer (1792-1799), Heinrich Christoph Koch (1802), Friedrich Arnold Brockhaus (1809-1811) ou Arrey von Dommer (1865) pour ne citer que les principaux.[250] Ces théoriciens allemands conservent toutefois une certaine réserve par rapport à la musique de circonstance et n'approfondissent pas leurs argumentations. De plus, à ma connaissance, aucun traité de composition n'aborde ce chapitre. Les jeunes musiciens ne disposent d'aucune aide concrète dans ce domaine. Ils appliquent en conséquence des méthodes, des formes, des agencements mélodiques, etc. issus d'autres genres comme la sonate ou la symphonie. L'écriture pour *Harmoniemusik* repose d'une part sur l'enseignement de professeurs expérimentés et, d'autre part, des propres études et investigations réalisées par le jeune compositeur dans ces œuvres plus modestes. Elle est aussi influencée par d'autres styles musicaux.

En revanche, l'évolution de la facture et des possibilités des vents entraînent la création de méthodes instrumentales. Ce phénomène prend de grande proportion dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle. Ces ouvrages sur la flûte, le hautbois, la clarinette, le cor, le basson, etc. constituent une étape importante dans la formation d'une école instrumentale à Vienne. Ils dénotent une nouvelle préoccupation, celle de théoriser la pratique et d'uniformiser l'enseignement dans l'empire. Ils abordent généralement l'organologie de l'instrument, en démontrent ses limites ou ses avantages, proposent de nombreux exercices et contiennent certaines partitions. Les professeurs et musiciens disposent ainsi d'un support pédagogique. Ces méthodes constituent une première étape dans la théorisation de la musique pour vents. En outre, elles s'adaptent aux systèmes des instruments viennois. Elles vont petit à petit établir une identité technique et sonore qui se caractérise par la création d'un répertoire spécifique, par le mode de jeu (par exemple le vibrato, le phrasé, les ornementations, les nuances), l'interprétation des partitions et le timbre.

Cet essor de méthodes d'apprentissage démontre de même un souci de plus en plus important de diffuser et d'apprendre cette musique. Johann Joachim Quantz écrit en 1752 *Versuch einer Anweisung die Flöte Travière zu spielen* qui demeure une référence pour la flûte. L'auteur aborde aussi la question de l'utilisation des vents dans l'orchestre. Dans *Anweisung zur Composition*, Johann Georg Albrechtsberger établit en 1796 un classement des instruments par catégorie ce qui est un fait nouveau et constitue les prémices de l'organologie moderne.

[250] Les références complètes des ouvrages cités se trouvent dans la bibliographie.

Le traité *Essai d'instruction. A l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor*[251] de Valentin Roeser en 1764 marque sont temps. Son influence atteindra Vienne et l'empire autrichien. Roeser (1735-1782) est originaire d'Allemagne. Il est un élève de Johann Stamitz. Il se rend à Paris vers 1762 et rentre au service du Prince de Monaco. Il travaille à partir de 1769 pour la cour du duc d'Orléans.

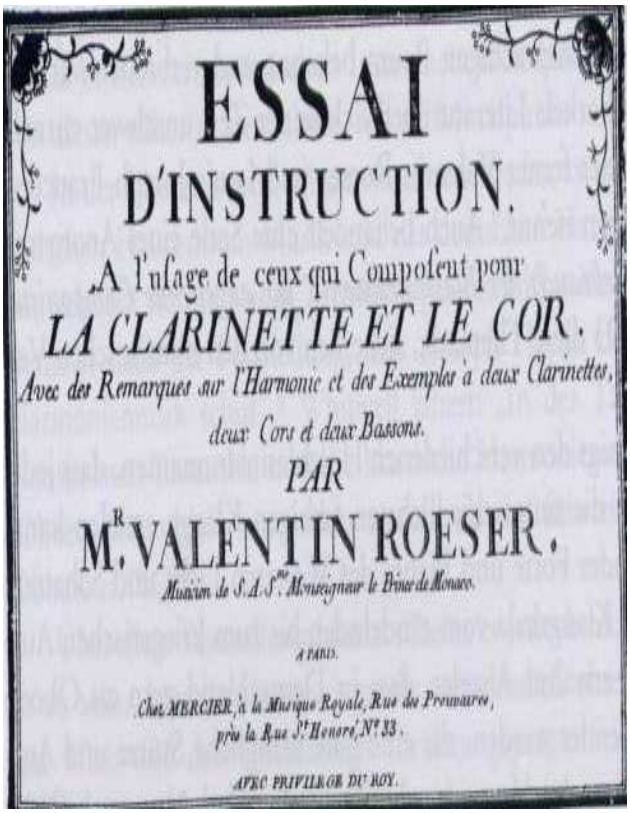

ESSAI
D'INSTRUCTION.
A l'usage de ceux qui Composent pour
LA CLARINETTE ET LE COR.
Avec des Remarques sur l'Harmonie et des Exemples à deux Clarinettes,
deux Cors et deux Bassons.
PAR
M.R VALENTIN ROESER.
Musicien de S.A.S.Mgr Monseignaur le Prince de Monaco.
A PARIS.
Chez MERCIER, à la Musique Royale, Rue des Prouvaires,
près la Rue St Honoré, N.o 33.
AVEC PRIVILEGE DU ROY.

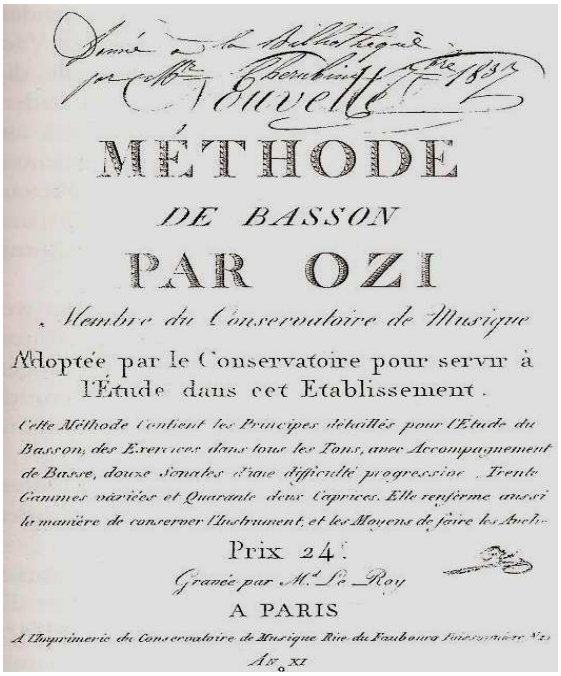
Figure 44
Valentin Roeser, *Essai d'Instruction*
Paris, 1764 (page de couverture)

Son ouvrage décrit dans un premier temps la clarinette et le cor. Il donne aussi des exemples et des instructions pour tous ceux qui souhaitent composer. Le titre est en lui-même évocateur : *A l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor. Avec des Remarques sur l'Harmonie et des Exemples à deux Clarinettes, deux Cors et deux Bassons*. Son *Essai* inclut 24 pages de courts extraits musicaux pour un sextuor. Cette partie expose toutes les possibilités, les combinaisons mais aussi les difficultés de cette formation. Cette méthode intéresse tous les instrumentistes pour les précisions qu'elles contiennent sur l'embouchure, les anches, les « coups de langue », les ports de voix et « notes de goût », les cadences et quantité d'exemples tirés des œuvres contemporaines. Roeser se distingue comme un enseignant sur les instruments à vent et un maître de l'instrumentation. Il apporte des informations vitales aux compositeurs.

A la fin du XVIIIe siècle, d'autres méthodes viennent compléter celle de Roeser. La plupart sont issues de France. La création du conservatoire à Paris en 1795 reste innovatrice en Europe. Celui-ci devient une référence dans le monde musical. L'enseignement se limite aux disciplines instrumentales, particulièrement cordes et vents. Il motive de même les publications et enrichit le répertoire. Vienne accuse un retard dans ce domaine. La ville ne possède pas encore d'établissements et ne forme pas d'élèves. La fondation d'un

[251] Valentin Roeser, *Essai d'instruction. A l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor. Avec des Remarques sur l'Harmonie et des Exemples à deux Clarinettes, deux Cors et deux Bassons*, Paris, 1764, Minkoff Reprint, Genève, 1972.

conservatoire dans la capitale suivra le modèle français et y puisera ses références. Amand van der Hagen écrit par exemple une *Méthode Nouvelle et Raisonnée* pour la clarinette en 1798.[252] Elle aborde, en plus des exercices et de duos, des questions esthétiques comme les notions de timbre et d'expression.


MÉTHODE
DE BASSON
PAR OZI
Membre du Conservatoire de Musique
Adoptée par le Conservatoire pour servir à l'Étude dans cet Etablissement.
Cette Méthode contient les Principes détaillés pour l'Etude du Basson, des Exercices dans tous les Tons, avec Accompagnement de Basse, douze Sonates d'une difficulté progressive, Trente Gammes variées et Quarante deux Caprices. Elle renferme aussi la manière de conserver l'instrument, et les Moyens de faire les Anches.
Prix 24 f.
Gravée par M.l Le Roy
A PARIS
A l'Imprimerie du Conservatoire de Musique Rue du Faubourg Poissonnière N.o 2
An XI

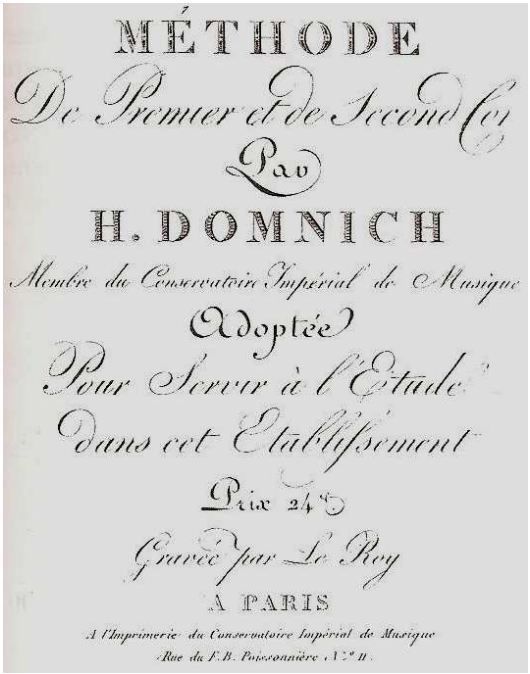

MÉTHODE
De Premier et de Second Cor
Par
H. DOMNICH
Membre du Conservatoire Impérial de Musique
Adoptée
Pour Servir à l'Etude
Dans cet Etablissement
Prix 24 f
Gravée par Le Roy
A PARIS
A l'Imprimerie du Conservatoire Impérial de Musique
Rue du F.B. Poissonnière N.o 11

Figure 45
Etienne Ozi, *Nouvelle Méthode de basson*, 1803, page de garde — Heinrich Domnich, *Méthode de Premier et de Second Cor*, 1807, page de garde

La *Nouvelle Méthode de basson* d'Etienne Ozi[253] (18754-1813) connaît un impact international. Elle est un premier manuel complet pour l'apprentissage du basson et contient « les Principes détaillés pour l'Étude du Basson, des Exercices dans tous les Tons avec Accompagnement de Basse, douze Sonates d'une difficulté progressive, Trente Gammes variées et Quarante deux Caprices. »

Elle renferme aussi la manière de fabriquer les anches. Étienne Ozi a considérablement enrichi les qualités expressives et techniques de son instrument. Heinrich Domnich (1767-1844) est né à Würzburg. Il poursuit ses études et sa carrière à Paris. Sa *Méthode de Premier et de Second Cor* (1807-1808) fait un examen très approfondi du cor naturel et de sa technique.[254] Elle comprend aussi une histoire de l'instrument. Ses observations sur les transpositions représentent un intérêt particulier. Domnich parle des cors naturels mettant en exergue les problèmes de justesse et de tons. Sa méthode a pour but de former l'oreille du

[252] Amand van der Hagen, *Méthode Nouvelle et Raisonnée pour la Clarinette*, Paris, 1798, Minkoff Reprint, Genève, 1972.
[253] Etienne Ozi, *Nouvelle Méthode de basson*, Paris, 1803, Minkoff Reprint, Genève, 1974.
[254] Heinrich Domnich, *Méthode de Premier et de Second Cor*, Paris, 1807, Minkoff Reprint, Genève, 1974.

débutant et de lui donner d'emblée la notion de qualité sonore. En plus des aspects techniques, le cinquième article intitulé *L'uniformité du ton* traite du timbre, de son émission et de sa qualité. Un peu loin, l'ouvrage présente les notes « à éviter » comme les tons dans les graves. Sans aucun doute, ces commentaires de Domnich reflètent les opinions qui étaient partagées par de nombreux joueurs de cor à cette l'époque.

Un dernier traité significatif dans le domaine de la *Harmoniemusik* demeure *Diapason général de tous les instruments à vent* en 1772 par Louis-Joseph Francoeur (1738-1804).[255] Compositeur et chef d'orchestre, il est nommé surintendant de la musique du roi en 1762 et s'occupe de l'orchestre à l'Opéra de 1767 à 1780. Il en devient le régisseur général en 1791. Son livre décrit principalement les vents, de la flûte au serpent. Francoeur étudie la technique des instruments et propose des exercices pratiques.

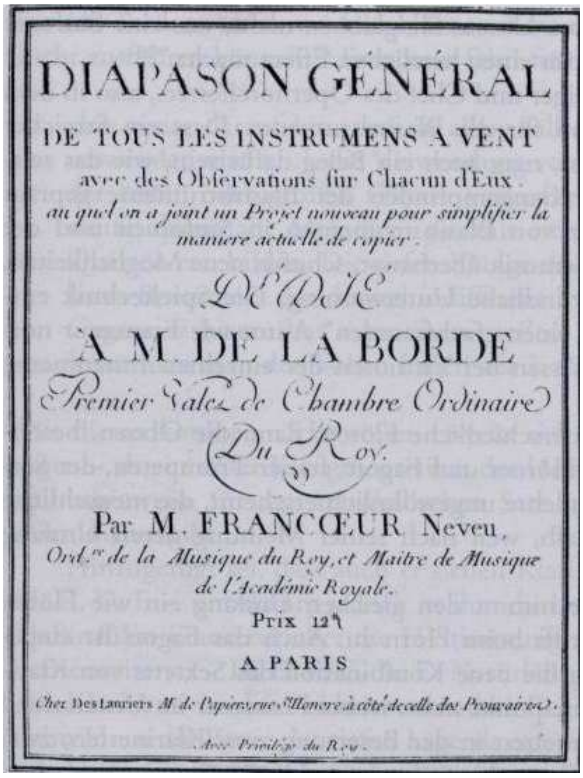

DIAPASON GÉNÉRAL
DE TOUS LES INSTRUMENS A VENT
avec des Observations sur Chacun d'Eux.
au quel on a joint un Projet nouveau pour simplifier la manière actuelle de copier.
DÉDIÉ
À M. DE LA BORDE
Premier Valet de Chambre Ordinaire
Du Roy.
Par M. FRANCŒUR Neveu,
Ord.re de la Musique du Roy, et Maitre de Musique de l'Académie Royale.
Prix 12ᵗ
A PARIS
Chez Des Lauriers M.d de Papiers, rue St Honoré à côté de celle des Prouvaires.
Avec Privilège du Roy.

Figure 46
Louis-Joseph Francoeur,
Diapason général de tous les instruments à vent
Paris, 1772, page de couverture

Le titre complet est *Diapason général de tous les instruments à vent avec des Observations sur Chacun d'Eux, au quel on a joint un Projet nouveau pour simplifier la manière actuelle de copier*. Ses observations portent d'une part sur le diapason ou la justesse et, d'autre part, sur le timbre et ses combinaisons particulièrement dans le sextuor. Francoeur démontre la portée des sonorités et énonce une nouvelle esthétique en marge de son époque. Ses ouvrages portent d'ailleurs la marque de son argumentation car les instruments à vent y acquièrent un rôle inhabituel. Il rejoint sur ce point la pensée d'un de ses contemporains Michel Paul Guy de Chabanon. Ce violoniste, compositeur mais aussi musicographe et théoricien affirme dans des ouvrages comme *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art* (Paris, 1779)[256] ou *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le*

[255] Louis-Joseph Francoeur, *Diapason général de tous les instruments à vent*, Paris, 1772, Minkoff Reprint, Genève, 1972.
[256] Michel Paul Guy de Chabanon, O*bservations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*, Pissot, Paris, 1779, reprod. en fac-sim., Slatkine reprints, Genève, 1969.

théâtre (Paris, 1785) que la musique est un langage expressif.[257] Le *Diapason* de Francoeur constitue un rare traité de composition pensée directement pour la *Harmoniemusik*. Il énonce de même une esthétique propre à cette musique notamment sur l'expressivité des timbres avec des exemples concrets à l'appui. Ces méthodes instrumentales influenceront les essais allemands comme celui de Johann Georg Heinrich Backofen, *Anweisung zur Klarinette* en 1803 (Leipzig).

Comme cela a été démontré précédemment, les nombreux concerts et académies à Vienne permettent une meilleure connaissance des ensembles à vent. Des trios, quintettes, sextuors, octuors, etc. jouent pour de nombreuses occasions que ce soit de la musique civile, militaire, lors de représentations ou de divertissements. Le public apprécie dès lors le timbre de la flûte, du hautbois, de la clarinette, du cor et du basson. En outre, la bourgeoisie et la pratique amateur s'ouvrent progressivement vers l'apprentissage de ces instruments ce qui motive les compositeurs et éditeurs à se tourner vers ce genre. Par exemple, l'académie privée donnée par Joseph Polizer (11 septembre 1784) comprend 6 duos concertants pour deux cors écrits par Dittersdorf, Pichl et Rosetti. Beethoven compose également le WoO 27 (1792 ou 1800) qui sont trois duos clarinette et basson. Rosenbaum cite de plus dans son journal du 31 août 1803 un concert après le dîner où les deux princes Esterházy jouent des duos pour cor.[258] Le D 803 de Schubert (1824) répond à la commande du comte Ferdinand Troyer, un clarinettiste amateur de talent.

La musique pour vents occupe une part importante dans la vie musicale viennoise à partir des années 1800 mais il existe cependant peu de méthodes et encore moins d'institutions pour apprendre à jouer du hautbois, de la clarinette, du cor ou du basson. D'une part, des familles de musiciens conservent un certain monopole quand à l'apprentissage d'un instrument. En d'autres termes, l'instruction se transmet de père à fils comme cela est le cas avec Georg et Joseph Triebensee au hautbois. Cette méthode assure une certaine continuité dans la technique, l'interprétation et le caractère. Elle permet aussi la conservation de certaines singularités. Des familles instrumentistes acquièrent aussi une grande renommée. L'enseignement est d'autre part dispensé par des cours privés et assuré par des professionnels. Avant 1800, les musiciens de la chapelle donnent directement des leçons aux aristocrates et à leurs enfants. L'éducation musicale se transmet d'après leur propre expérience et sans le

[257] Michel Paul Guy de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, 1785, reprod. en fac-sim., Slatkine reprints, Genève, 1969.
[258] Joseph Carl Rosenbaum, *Die Tagbücher von Joseph Carl Rosenbaum, 1770-1829*, Das Haydn Jahrbuch, Band V, sous la dir. de Else Radant, Universal, Vienne, 1968, p. 114.

support d'ouvrages. Dans certains cas, ils composent des œuvres pour ces instruments. Les protagonistes de la *Harmoniemusik* sont aussi d'excellents professeurs. Johann Nepomuk Hummel est l'élève de Mozart, de Haydn et de Salieri. Haydn devient le tuteur du jeune Beethoven à partir de 1792. Karl Ditters von Dittersdorf prendra sous sa tutelle Wenzel Pichl en 1765. Leopold Kozeluch reçoit une formation musicale auprès de Dussek et d'Albrechtsberger. Tous ces musiciens écrivent dans leurs premières années des œuvres pour ensembles à vent dans le but de s'exercer et d'aborder des genres plus ambitieux. L'initiation des vents se limitent cependant à un cercle restreint, freinant sa popularité auprès des amateurs contrairement au clavier et aux cordes.

La part plus importante de la bourgeoisie et des amateurs dans la musique inverse ce phénomène au début du XIXe siècle. De nouveaux genres et effectifs voient le jour. Les harmonies civiles, les duos, trios, quatuors, quintettes et octuors pour vents seuls ou avec cordes demeurent des formations très actives. Le plaisir de la musique passe désormais non seulement par l'écoute mais aussi par la pratique. Les amateurs souhaitent apprendre à jouer d'un instrument pour participer à toutes sortes d'évènements musicaux.

La création de sociétés musicales, d'écoles et au final du conservatoire répond à un nouveau besoin, celui d'apprendre à jouer d'un instrument pour la détente et le divertissement. A partir de 1771, la *Tonkünstler Societät* inclut dans son programme de nombreux concertos pour vents et des œuvres pour *Harmoniemusik*. La *Gesellschaft ansehnlicher Musikfreunde und Tonkünstler* organise aussi durant l'été 1785 un concert tous les lundis au *Belvedere*. La création de la *Gesellschaft der Musikfreunde* en 1812 marque une étape primordiale. Elle devient une institution qui organise et développe la musique pour vents. Elle favorise de plus la fondation de l'orchestre symphonique de Vienne (*Wiener Philharmoniker*) en 1842.

La création du conservatoire à Vienne en 1818-19 ou *Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde* est une reconnaissance officielle de cette école. Elle permet de former des musiciens amateurs et contribue en grande partie à la diffusion de la musique pour vents. Des classes instrumentales comme pour le hautbois, la clarinette, le cor ou le basson ouvrent au conservatoire en 1821. A ce sujet, le musicien Theobald Hürth a en charge l'enseignement du basson. Les membres d'une harmonie peuvent aussi dispenser des cours.[259] Les instrumentistes du comte Pachta, Václav (Wenzel) Farnik (clarinette), Jan Zaluzan (cor) et Gabriel Rausch (basson) deviennent par exemple les premiers professeurs au conservatoire de Prague à partir de 1811 (date officielle de son ouverture). Les trios, quintettes, sextuors et

[259] Antonin Myslik : « Repertoire und Besetzung der Harmoniemusik an den Höfen Schwarzenberg, Pachta und Clam-Gallas », *HJB* 10, 1978, p. 113-4.

octuors à vent forment toute une génération de musiciens et de compositeurs qui seront après 1800 les fondateurs des classes instrumentales.

Les éléments exposés ci-dessus rappellent que la *Harmoniemusik* participe dans une certaine mesure à la création d'une école instrumentale à Vienne. Elle rassemble compositeurs, musiciens, artisans et théoriciens. Elle développe ses propres caractéristiques musicales, son répertoire et ses méthodes d'enseignements. Elle conçoit des instruments spécifiques. La fondation de sociétés et d'institutions constitue une reconnaissance officielle de ce genre et répond à de nouvelles attentes. La *Harmoniemusik* influence aussi la pratique musicale de son temps. Elle élabore dans un premier temps une identité sonore ou *Klangstil*. Elle forme un langage adapté aux instruments qui sera utilisé dans des œuvres plus imposantes comme les opéras ou les symphonies. Ses répercutions se perçoivent également dans la formation de l'orchestre. La *Wiener klassische Schule* s'enrichit de nouveaux horizons avec la contribution de la *Harmoniemusik* des années 1760 à 1820.

Troisième partie

3 Langage instrumental, Timbre et Expressivité dans le répertoire pour *Harmoniemusik*

3.1 **De la *Tafelmusik* à l'octuor à vent**: principaux éléments dans l'évolution du répertoire et complexité de la terminologie

Dans les années 1760 à 1800, Vienne est au carrefour des influences italiennes, françaises puis germaniques. Le mélange des styles enrichit les compositions et celles-ci jouissent d'une grande popularité. La vie musicale de la capitale autrichienne est prospère à en juger la considérable production.

La musique de circonstance pour *Harmoniemusik* se place dans ce contexte où les genres évoluent rapidement. De même, ils s'influencent mutuellement. Les partitions pour trios, quatuors, quintettes, sextuors, septuors ou octuors à vent s'affinent constamment sur une cinquantaine d'années. Ce développement perpétuel rend en conséquence difficile son étude et sa définition. Comme examiné précédemment, peu de traités ou de théories contemporaines esquissent les contours de ce répertoire. En outre, les œuvres pour harmonie se lient étroitement avec d'autres critères. Le compositeur doit aussi prendre en compte l'occasion, l'espace, le lieu, la formation instrumentales dans le choix du titre, du nombre de mouvements, leur longueur et leur agencement. Le répertoire pour *Harmoniemusik* se compose d'une pluralité de partitions toutes différentes dans la forme, l'instrumentation et l'usage. Il se définit volontiers comme un paysage de pièces instrumentales. Les chapitres précédents ont d'ailleurs démontré les origines, la diversité et la diffusion de ces genres.[260]

La musique de chambre à Vienne entre dans une phase de transition durant la période classique. Au début du XVIIIe siècle, les œuvres ont une structure et une instrumentation qui varient en fonction des goûts du commanditaire et des circonstances. Il n'est pas rare d'entendre une pièce de trois à huit mouvements exécutée par un effectif de quatre à dix instruments. Les compositions pour *Harmoniemusik* demeurent dans ce contexte un genre vivant et en plein expansion. Elles occupent sur la scène musicale une importance égale à la sonate pour clavier ou au quatuor à cordes. Le *divertimento* devient par exemple un genre de premier plan à partir des années 1760. De plus, la question de la définition d'un genre reste

[260] Cette partie s'appuie sur les excellents travaux réalisés dans des thèses, des ouvrages ou des articles écrits par exemple par Roger Hellyer, Gayle Allen Henrotte, Achim Hofer, David Whitwell, Günter Hausswald, Hubert Unverricht ou James Webster. La liste complète des auteurs se trouve dans la bibliographie.

une conception moderne qui n'a pas lieu à l'époque classique. En d'autres termes, la frontière entre musique orchestrale et musique de chambre n'est pas aussi hermétique. Le public s'accommode facilement d'une *sinfonia* interprétée par dix instruments. Un morceau instrumental peut aussi regrouper plusieurs styles aux influences extérieures diverses. A ce sujet, un arrangement pour octuor à vent combine des mélodies d'un opéra italien. L'installation de nombreux compositeurs et instrumentistes qualifiés assurent de même la pérennité de ce répertoire.

Sur quoi repose l'évolution du répertoire pour *Harmoniemusik* ? Des considérations sociales ou musicales ? La réponse reposerait sur les deux. D'une part, on ne peut nier l'influence de l'aristocratie et de la bourgeoisie dans la création et la diffusion de cette musique. De plus, la circonstance se lie étroitement avec la forme et l'instrumentation d'une partition. Un compositeur écrira plus volontiers une pièce de quelques mouvements courts et légers pour sextuor à vent destinée à accompagner une *Freiluftmusik*. En revanche, il apporte une attention toute particulière à une œuvre jouée lors d'une académie au *Burgtheater*. D'autre part, le répertoire pour ensembles à vent se place, dans l'histoire de la musique, entre la suite ou la partita baroque et la symphonie ou le quatuor à cordes classique. Il reste un genre de transition entre le préclassicisme et le romantisme viennois. Au début des années 1760, ce genre conserve au niveau de la forme des proportions plus proches de la sonate et de la suite. Le *concerto grosso* joue aussi un rôle dans la création du groupe instrumental. On trouve de nombreux exemples où les vents sont employés comme corps indépendant. Le public s'enthousiasme de plus en plus pour les sonorités et les timbres de cet ensemble. Celui-ci se détache peu à peu du concerto pour former à la fois son propre répertoire et son effectif. La séparation entre musique orchestrale et de chambre n'est d'ailleurs pas flagrante dans bien des œuvres pour *Harmoniemusik*. Le choix du titre n'affecte en rien la forme et le nombre de musiciens. Les premiers auteurs à s'investir dans la musique de circonstances sont Giuseppe Porsile (1672-1750), Mathias Georg Monn (1717-1750) et Johann Christoph Mann (1726-1782). Leurs œuvres emploient peu d'instruments à vent. La transition entre les genres se fait avec Wagenseil notamment dans les 3 œuvres avec cors anglais ou *corno di caccia* qui reste un héritage baroque de la voix ténor. Le *divertimento* en *fa* majeur et la *partita* en *do* majeur utilisent désormais une nouvelle terminologie dans les années 1750-60. Ces partitions comptent 7 à 8 mouvements, des tempos de danses avec un premier mouvement de forme sonate sommaire. Ces mêmes caractéristiques se retrouvent chez des compositeurs contemporains comme Laube, Bonno ou Aspelmayr. Ces ouvrages pour vents délaissent la basse continue. Les mouvements lents, les rythmes pointés et les ornementations demeurent

encore des aspects baroques. En revanche, le titre, le premier mouvement de forme sonate et l'organisation de l'œuvre ouvre la voie à la période classique.

Le développement de la musique pour ensembles à vent s'oriente dès lors dans trois directions : social, formel et instrumental. En plus des genres cités ci-dessus, la *Harmoniemusik* s'intègre dans diverses occasions : les activités religieuses, la franc-maçonnerie, la musique militaire, la *Freiluftmusik*, la *Tafelmusik* et les académies. Une même partition comme une partita ou un *divertimento* peut se retrouver dans toutes ces circonstances. Au début des années 1760, les partitions contiennent 5 à 8 mouvements avec un prélude ou une marche, deux ou plusieurs danses, un mouvement lent cantabile ou virtuose, un Final (généralement Allegro, Presto ou Rondo) et un postlude (souvent une marche). Les mouvements de danse deviennent couramment deux Menuets avec Trio (plus rarement Polonaise). Le mouvement lent Adagio ou Andante met généralement en valeur un instrument soliste accompagné par l'ensemble. Le nombre de mouvements, leur longueur, leur agencement et leur instrumentation demeurent variables. Les *divertimenti* de Joseph Haydn pour sextuor deviennent le modèle du genre sur la base de cinq courts mouvements.

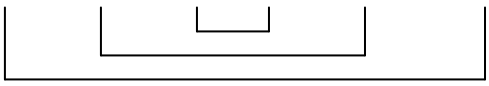
Forme usuelle en 1750-1760

(Marche) – Allegro – Menuet – Andante – Menuet – Andante/Adagio/Thème et variations - Final- (Marche)

A partir de 1770, le titre, la forme et l'instrumentation se précisent. On parlera plus fréquemment de partita, *divertimento* et sérénade même si cela désigne en premier lieu un genre plus qu'une instrumentation précise. L'objectif du compositeur est de faire avec le titre une distinction entre musique orchestrale, musique de chambre et musique de circonstance. Les marches disparaissent ensuite au profit de deux mouvements généralement Allegro de forme sonate (premier et cinquième mouvement) ou rondo (cinquième mouvement). Les menuets et danses se réduisent également. Le langage mélodique et harmonique classique est largement employé. Certains mouvements développent jusqu'à 250-300 mesures. Le travail du contenu musical comme l'exploitation des motifs, l'harmonie et les combinaisons sonores deviennent une préoccupation majeure. Le plaisir et le divertissement se fondent sur la construction solide et la qualité des éléments mis en œuvre dans une partition.

Forme usuelle en 1770-1800

Allegro – Menuet – Andante – Menuet – Allegro/Rondo



Les années 1770 à 1800 constituent l'âge d'or de la musique de circonstance pour *Harmoniemusik*. La plupart des œuvres suivent le schéma ci-dessus en 5 mouvements (forme en cycle) bien qu'il existe des exceptions chez Dussek, Druschetzky, Mozart, Pichl, Maschek, etc. Une partition n'adopte pas encore une structure établie comme dans le cas du quatuor à cordes ou de la symphonie. Certains auteurs n'utilisent qu'une danse, placent le Menuet en deuxième partie ou insèrent un second mouvement lent. La plupart des partitions réduisent le nombre de mouvements à 4-6 parties. De plus, la variété des combinaisons instrumentales ne permet pas de dresser une liste exhaustive. La forme en 4 mouvements (Allegro, Andante, Menuet, Final) devient une tendance à la fin du siècle. L'opus 103 de Beethoven, les 3 *divertimenti* pour octuor de Antonio Cartellieri ou les opus 45 de Krommer emploient cette organisation. Un autre changement intervient dans les titres des œuvres. Ils se rapportent fréquemment non plus à la forme (établie selon le modèle d'une sonate) mais plus à l'effectif instrumental. On parlera de quintette, de sextuor ou d'octuor à vent.

Forme usuelle à partir de 1800

Allegro – Andante – Menuet – Allegro/Rondo

Ces effectifs sont les héritiers directs de cette évolution tant de la terminologie, de la forme ou de l'instrumentation. Ils connaissent un succès certain dans la musique de chambre. Ces partitions se détachent totalement du cadre de la circonstance. Cette musique, après 1810-1820, n'est plus fonctionnelle mais devient un genre à part apprécié pour son contenu, ses timbres instrumentaux et la virtuosité des musiciens. Il ne connaitra plus de changements notoires dans la deuxième moitié du XIXe siècle. Les œuvres de Gyrowetz, Hummel ou l'octuor D. 803 (opus 166) de Schubert représentent les derniers exemples de cette littérature mais contiennent déjà les règles qui régissent ce nouveau répertoire.

L'évolution du répertoire pour *Harmoniemusik*			
Epoque	avant 1760	1760-1800	après 1800-1810
Etape	Création-Expérimentation	Synthèse-Evolution	Forme- Instrumentation établies
Genre	Sinfonia, Suite, Partita	Feldmusik, Notturno Partita, Sérénade Divertimento	Trio, Quatuor, Quintette Sextuor, Septuor, Octuor
Caractéristiques	3 à 12 mouvements sans ordre préétabli Mouvement court Instrumentation variable	4 à 6 mouvements Forme en cycle Fin basse continue Mouvement amplifié Instrumentation (orchestre, trio, quatuor, quintette, sextuor, octuor à vent)	4 mouvements fixes Forme développée Instrumentation définie par genre

Une deuxième partie sur l'évolution concerne le fonctionnement interne des œuvres. Ces quelques remarques portent sur la tonalité, les mouvements, la forme, la mélodie, l'harmonie et l'instrumentation. Cet usage ne concerne que les compositions pour *Harmoniemusik* en Autriche des années 1760 à 1820.

Si de nombreux œuvres comprennent entre 2 à 6 parties avant 1760, les ouvrages plus tardifs (années 1780) sont divisés entre 4 à 6 mouvements. Il existe essentiellement trois cas de figures:

1. Allegro, Andante/Adagio, Menuet et Rondo/Variations/ Allegro
2. Allegro, Menuet, Andante/Adagio, Menuet et Rondo/Variations/Allegro
3. Allegro, Menuet, Andante/Adagio, Menuet, Adagio/Andante et Rondo/Variations/ Allegro

L'ordre et l'agencement des mouvements se fonde sur trois principes. Ils peuvent contraster entre eux de par le tempo, la longueur et le caractère ou, au contraire, ils recherchent l'unité et la cohésion générale de la partition. Un autre procédé privilégie la progression dans l'œuvre. Les compositeurs emploient les matériaux que sont la forme, la mélodie, la tonalité, le tempo, la texture et le style pour asseoir leurs idées musicales. La gravité de la structure dépend des relations entre les parties. La longueur des mouvements varie considérablement d'une œuvre à une autre. Beaucoup restent courts. Les Allegro et les Menuets dans les années 1760 comptent en moyenne entre 50 et 70 mesures tandis que les parties lentes 30 à 50 mesures. Les reprises permettent d'allonger le temps. Une œuvre dure entre 10 et 30 minutes. Le KV. 361 (370a) de Mozart demeure une exception sur ce plan. Les proportions des œuvres sont tout autres à la fin du siècle car les mouvements peuvent atteindre 200 à 300 mesures. Cette amplification provient de la forme sonate et des attentions portées aux développements.

Les premiers mouvements demeurent souvent un Allegro modéré ou rapide parfois précédé d'un Adagio. La mélodie est souvent courte (4+4 mesures voire moins) mais elle est particulièrement soignée pour permettre ensuite des échanges entre les voix. Les motifs sont répétés et modifiés tout au long du morceau. L'analyse aide à comprendre le fonctionnent des thèmes, des cellules, de la tonalité et des modulations.

Les mouvements lents indiquent comme tempo Largo, Adagio et Andante avec parfois l'ajout du terme cantabile. On trouve de petites formes binaires avec répétitions ou ABA'. La simplicité de la mélodie autorise des ornementations. Les pauses sont plus employées et ont un rôle expressif. L'intérêt du mouvement repose souvent sur l'instrumentation. Elle peut mettre en valeur un soliste accompagné par les autres instruments. D'autres compositeurs préfèrent une écriture plus compacte. On parlera même du caractère de sérénade pour indiquer de riches combinaisons. Le caractère des mouvements lents recherche la sérénité. Ils apaisent

les tensions accumulés dans les mouvements rapides et se placent comme un contrepoids dans l'unité de la partition. Les mouvements de danses héritent de la période baroque. Il s'agit pour la plupart de Menuets et Trios avec plus rarement des Rondeaux et des Polonaises. La danse devient une pièce instrumentale à part entière destinée à être jouée pour l'écoute. Le Menuet peut être en deux sections ou plus généralement tripartique (Menuet-Trio-da capo). Le Trio reste une partie contrastante sur les plans de la tonalité, de la mélodie et du rythme. Le quatrième (ou dernier) mouvement adoptent trois appellations : Presto, Allegro et Final avec parfois l'ajout de moderato. La longueur est variable pouvant aller de 30 à 350 mesures. La forme peut être réalisée sur le schéma de la sonate ou du rondeau. Le mouvement peut comporter certaines mesures qui mettent en valeur la virtuosité d'un instrument. Toutes les possibilités sonores qu'offre une formation instrumentale trouvent leur apogée dans les dernières mesures.

Le choix des tonalités revêt un intérêt particulier en raison des instruments transpositeurs. Les compositeurs adoptent souvent des tonalités majeures comme *ré*, *sol*, *do*, *fa*, *sib*, *mib* majeurs mais rarement des gammes mineures. *Ré*, *sol* et *fa* majeur demeurent les plus employées. Le choix du majeur est aussi en relation avec la couleur de la tonalité. Il existe un symbolisme des tons (*Cf*. Johann Mattheson, *Der Vollkomene Cappellmeister*, Hambourg, 1739) qui imprègne la musique : le majeur est synonyme de gai, brave, sérieux, sublime tandis que le mineur grave, tendre et mélancolique. Le répertoire pour *Harmoniemusik* s'adresse dans la majorité des cas au divertissement ; il doit en conséquence opter pour une tonalité qui traduit le caractère léger. Une partition pour une *Tafelmusik* serait certainement en *fa* majeur alors qu'une *Trauermusik* adopterait le mineur. Une autre considération à prendre en compte concerne les instruments transpositeurs ou naturels. Un compositeur expérimenté dans le langage pour vents n'utilisera pas des tonalités éloignées de *do* majeur pour éviter des difficultés de modulations, de marches harmoniques et d'interprétation pour le cor anglais, la clarinette, le cor naturel, le cor de basset ou la trompette. Il évitera aussi de confier des passages chromatiques à certains instruments qui, de par leur facture, ne peuvent pas les jouer. Un musicien appliqué prend en compte toutes ces limites dans le choix de la tonalité. Dans certaines partitions, le ton général donne une couleur qui s'associe parfaitement avec les sonorités tant individuelles que collectives des membres de la formation instrumentale. Le mouvement atteint alors un haut degré de perfection.

Une autre remarque concerne l'harmonie. Les caractéristiques du langage classique se retrouvent dans la musique de circonstance pour ensembles à vent. La modulation à la dominante ou à la sous-dominante reste le cas de figure le plus utilisé. Les marches, les

pédales et le chromatisme sont d'autres procédés. L'harmonie se fonde sur une structure présentant des accords à l'état fondamental ou renversé sur les Ier, IIe, IVe et Ve degrés. L'enchainement des accords suit un rythme habituel à cette époque. Les cadences permettent de juger du savoir-faire du compositeur notamment les cadences parfaites. Celui-ci doit certes veiller à l'harmonie mais aussi à la conduite des voix et aux instruments transpositeurs. Une cadence réellement conclusive fait entendre aux deux voix extrêmes le Ier degré de la gamme (non la tierce ou la quinte). L'harmonie reste volontairement simple dans la musique pour vents pour laisser libre cours au travail des motifs et aux associations de timbres.

Le répertoire pour *Harmoniemusik* évolue continuellement tant sur l'usage, la forme ou l'instrumentation. Il se soumet dès ses origines aux nécessités de service mais contient des qualités peu soupçonnées. Les œuvres liées aux circonstances ne sont pas synonymes de simplification et ne tombent pas dans la carence musicale. Elles démontrent les qualités tant des compositeurs que des interprètes tout en conservant un caractère divertissant et léger. Ce genre connaît une période active à partir de 1760 pour ralentir après 1800. Les titres sérénade, partita ou *divertimento* disparaissent ensuite. La forme et l'instrumentation ne sont plus aussi variables. Les quintettes, sextuors, septuors ou octuors à vent désignent alors au début du XIXe siècle un genre à part entière dans la musique de chambre.

3.1.1 Un répertoire à la frontière entre les genres: complexité de la terminologie

La vie musicale à Vienne dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle se caractérise de par sa diversité et sa richesse. Les genres comme la sonate pour clavier, le trio et le quatuor à cordes ou la symphonie connaissent une période de plein développement et s'influencent mutuellement. La frontière entre musique de chambre et musique orchestrale reste beaucoup moins marquée. De plus, les compositeurs et le public n'ont pas le même souci de classer les œuvres. Dans ce contexte, la musique de circonstance pour *Harmoniemusik* se place à la frontière entre les genres. Il existe dès le XVIIIe siècle une confusion entre la fonction, le titre, la forme générale et l'instrumentation d'une partition. Pourquoi est-il difficile de fixer avec précision les contours de ce répertoire ?

Le premier chapitre à déjà apporté quelques éléments de réponse sur ce sujet en présentant les différents genres. L'un des premiers éléments demeure que cette musique s'insère dans toutes les circonstances, tous les lieux et tous les milieux. Ce lien étroit avec la vie sociale et

culturelle de la capitale autrichienne la soustrait de tout classement. Une même œuvre se retrouve jouée dans diverses occasions. Elle peut être même remaniée tant sur le plan de la forme que de l'instrumentation pour s'adapter à un autre usage ou à un nouveau public.

La littérature pour *Harmoniemusik* semble être hors cadre. De par ses caractéristiques, elle se place à la frontière entre l'opéra, la musique orchestrale et la musique de chambre. L'arrangement de symphonies, ballets ou opéras pour ensembles à vent condense toutes ces caractéristiques. Il permet de toucher un public plus large dans diverses occasions. La partition reproduit le style et le caractère brillant de la musique orchestrale. Son instrumentation (sextuor ou octuor à vent) la place toutefois dans les limites de la musique de chambre. Le répertoire pour vents ne se fonde pas sur des traités élaborés ou une écriture codifiée mais il associe le langage classique avec les nécessités de service. Ces singularités rendent difficile sa classification. Les œuvres révèlent toutefois la pensée musicale de Vienne empreinte d'influences et de mélanges de styles.

Entre les années 1760 et 1820, la qualité d'une œuvre de circonstance ne se fonde pas seulement sur son potentiel créatif mais elle se détermine aussi sur l'agencement habile des motifs et la mise en valeur des sonorités. Quelques compositeurs (Haydn, Dittersdorf, Mozart, Druschetzky, Hoffmeister, Beethoven, Krommer, etc.) ont su transcender le caractère fondamental de cette musique en la marquant de leur personnalité et de recherches peu communes. Ils répondent aux attentes des Viennois mais dépassent le cadre du divertissement en y insérant un fin travail d'écriture et une étonnante instrumentation.

Un autre point concerne l'évolution constante et relativement rapide du répertoire. Elle se concentre des années 1760 à 1800. La question se pose alors de savoir si le titre d'une œuvre désigne une circonstance, un genre, une structure ou une instrumentation. La tradition baroque reste présente jusque dans les années 1770-1780. La plupart des partitions pour ensembles à vent se nomment *partita*. Ce terme s'efface peu à peu au profit du nom commun de *divertimento*. De nombreux autres titres s'utilisent en parallèle (*notturno*, cassation ou sérénade) et conservent, dans la majorité des cas, un sens similaire. Le *divertimento* s'emploie comme un nom générique pour de nombreuses formes et effectifs (orchestre, trio, quintette, sextuor, octuor, etc.). Cette dénomination s'applique communément aux sonates en cycle pour un ou plusieurs instruments. La terminologie et l'usage se précisent à la fin du siècle. Le répertoire devient un genre instrumental comprenant 2, 3, 4 ou plus de parties solistes pour qualifier le plus souvent des sonates de forme classique. Après 1780, le terme renvoie à un sens plus strict, celui de la pratique familiale destinée aux circonstances, pour établir une séparation entre musique «légère» et musique «sérieuse». Le *divertimento* se place au centre

de l'évolution des formes et des effectifs instrumentaux. Il est une synthèse de toutes les techniques et styles de son temps. Ce développement donne naissance par la suite à des genres distincts comme la sonate pour clavier, le trio ou le quatuor à cordes et les quintettes, septuors ou octuors à vent. Cela est d'autant plus vrai à la fin du siècle où la littérature musicale établit une séparation entre les œuvres pour cordes (symphonies, quatuors) et pour vents (du trio à l'octuor à vent).

Le manque de définitions dans les articles, les traités et les dictionnaires contemporains tend à prouver la complexité de la terminologie. Les quelques descriptions présentent la forme, les instruments et l'évolution des partitions mais les comparent quasi systématiquement avec d'autres œuvres comme la sonate, le quatuor à cordes et la symphonie. Elles n'exposent pas avec précision les propriétés de cette musique et ne lui attribuent pas une identité propre. Les auteurs du XVIIIe siècle ne font pas une claire différence entre une cassation, une partita, une sérénade ou un *divertimento* pour ne citer que les principaux genres. Par exemple, aux termes sérénade ou partita, un ouvrage renverra à l'entrée *divertimento*. Dans son dictionnaire de 1802, Heinrich Christoph Koch décrit le *divertimento* mais invite le lecteur à se référer à la partita.[261] Même en 1865, Arrey von Dommer compare la cassation et la sérénade en ces termes:

> «Le nombre de mouvements dans une sérénade instrumentale, qui prend aussi le nom de Cassation, est variable (certaines en comprennent jusqu'à huit) mais ils n'entretiennent pas de rapport étroit entre eux comme dans la Symphonie et n'ont pas la même teneur.» [262]

Cette extrait sur la sérénade montre bien l'ambigüité entre les titres et le besoin de se référer à des genres établis. Les traités et les théories ne parviennent pas, même dans la deuxième moitié du XIXe siècle, à démarquer les genres entre eux. Ce mélange entre les appellations engendre la confusion. Ce phénomène est accentué par les compositeurs, les copistes, les éditeurs et le public. En effet, une partition peut être nommée *Partita* puis publiée comme un *Divertimento* ou sous un numéro de catalogue. Une annonce dans un journal ou un récit de concert parlera de cette œuvre comme d'une *Sérénade*. A ce sujet, certaines compositions de Joseph Haydn portent le titre *Feldparthia* mais sont connues aujourd'hui comme *Divertimento*. Le KV. 361 (370a) de Mozart demeure un autre exemple dans ce domaine. L'œuvre est avant tout une sérénade qui a été ensuite nommé *Gran Partita*. L'usage vague des terminologies provoque une imprécision générale.

---

[261] Heinrich Christoph Koch ,*Musikalisches Lexikon*, Faks.-Repr. d. Ausg. Frankfurt, 1802, sous la dir. de Nicole Schwindt, Cassel, Bärenreiter, 2001,p. 440.

[262] Arrey von Dommer, *Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicon von H.C. Koch*, Akademische Verlagsbuchhandlung von J.C. B. Mohr, Heidelberg, 1865, p. 761.

Une autre particularité du répertoire pour *Harmoniemusik* demeure la pluralité des titres. L'expression «musique de circonstance » est la plus générale. Elle regroupe toute une littérature sans distinction terminologique, formelle ou instrumentale. La « musique de divertissement» adopte déjà une connotation plus limitée puisqu'elle omet en autre les œuvres religieuses ou militaires. Toute une terminologie comme *türkische Musik, Feldmusik, Freiluftmusik, Tafelmusik* ou *Dilettantenkonzert* indique plus précisément le lieu, l'occasion ou la fonction d'une œuvre. Toutefois, ces termes ne déterminent pas forcément le titre, la forme et l'instrumentation. Ils indiquent seulement pour quelle occasion se destine une partition. Le répertoire se compose également de divers genres : arrangements d'opéras, ballets et symphonies, *Feldmusik, Finalmusik,* cassation, *notturno*, partita, sérénade et *divertimento*. La structure et l'instrumentation restent au final des choix plus ou moins imposés au compositeur. Certains mots comme *Feldmusik* englobent tant la fonction que le titre de l'œuvre. De même, une partita peut être jouée comme *Tafelmusik* ou lors d'un concert de dilettante. Elle reste dans touts les cas de la musique de circonstance. Les appellations peuvent aussi s'entrecouper. On trouvera des associations comme *serenata notturna, Feldparthia, Freiluftparthia* ou *Harmoniequintette*. Ces doubles titres ne facilitent la démarcation entre les genres.

Peut-on toutefois établir des facteurs communs au sein de ce répertoire ? Afin de déterminer la nature d'une partition, le titre n'est pas une indication fiable et précise. Il est de fait plus important, dans un premier temps, de prendre en compte sa forme et son instrumentation. Au XVIIIe siècle, la terminologie et le titre s'associent également à la nature et au lieu du concert. Les désignations varient mais ils indiquent surtout la circonstance.

Le terme *Feldmusik ou Feldparthia* signifie généralement une composition en quelques mouvements courts pour un ensemble de 6 à 12 musiciens. Sa fonction est d'accompagner une marche, une parade ou une célébration militaire. La cassation se compose de diverses pièces brèves et débute le plus souvent par une marche. Elle s'exécute en plein air notamment dans les rues, les places et les jardins pour agrémenter les divertissements. Le *notturno* indique littéralement une composition jouée à l'extérieur et pendant la nuit. Il se divise le plus souvent en quatre ou cinq mouvements sur le schéma de la sérénade. Le titre partita demeure le plus ancien. Il se réfère à une association de voix instrumentales. Il est utilisé à différentes périodes pour désigner soit une série de variations, une suite ou d'autres pièces combinant différents mouvements de danses et des Allegros, Andantes ou Rondos. La sérénade est une forme musicale très répandue dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle. Elle regroupe 4 à 6 mouvements. L'instrumentation y est particulièrement soignée. Elle met en valeur le timbre

des instruments et le potentiel sonore de la formation. Il s'agit d'une musique jouée habituellement à l'extérieur et en début de soirée. Elle se destine dès ses origines à honorer une personne ou à exprimer ses sentiments. Ce rôle s'étend ensuite aux divertissements et aux concerts. Le *divertimento* demeure sans nul doute le répertoire le plus représentatif de la musique de circonstance pour *Harmoniemusik*. L'œuvre conserve une forme sur le modèle de la sonate ou de la symphonie. L'instrumentation reste variable. Le *divertimento* se joue d'ordinaire dans la journée et met en valeur un soliste (en opposition avec la sérénade). Il s'intègre dans diverses occasions: divertissement, concert de plein air, concert de dilettante, académies et, plus tardivement, comme musique de chambre. Analyser la fonction, les circonstances, le lieu ou même l'heure permet de comprendre le titre et les caractéristiques d'une œuvre.[263] L'imprécision de la terminologie dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle est une conséquence de l'essor de la pratique musicale à Vienne, de la confusion entre circonstance, forme et effectif instrumental puis du développement rapide des formes. La frontière entre la musique orchestrale, musique de chambre et musique de circonstance reste mal définie. La distinction entre les genres est de plus un souci moderne qui n'a pas d'équivalent à l'époque classique. Beaucoup d'ouvrages indépendamment de sa formation portent l'indication *divertimento*. En outre, à cette époque, un titre n'a pas la même spécificité et le même sens qu'aujourd'hui.

Le répertoire pour *Harmoniemusik* est une famille musicale regroupant divers genres. Chaque membre conserve un facteur commun, la circonstance, mais développe ensuite des caractéristiques qui lui sont propres (forme, nombre et agencement des mouvements, développements, instrumentation, caractère, etc.). L'évolution entre les genres suit un parcours relativement analogue. Cette musique s'adapte à des exigences extérieures et conserve de ce fait une souplesse peu courante. C'est pourquoi une classification plus précise doit prendre en compte les facteurs suivants : la circonstance, le commanditaire ou destinataire, l'origine du titre (qui l'a donné ? le compositeur, un copiste ou l'éditeur), le moment de la journée, le lieu du concert, la forme et l'instrumentation. La terminologie reste toutefois ambiguë et incertaine. Les partitions pour ensembles à vent demeurent encore aujourd'hui difficiles à définir et à classer. Ce répertoire occupe une position centrale tant dans la vie culturelle de Vienne que dans l'histoire de la musique mais il n'a cependant pas su réellement affirmer une identité précise. La littérature pour vents connaît d'ailleurs un important succès après 1760 mais elle tombe peu à peu dans l'oubli après 1800.

[263] Le premier chapitre aborde en détails les origines, l'évolution et la fonction des genres mentionnées ci-dessus.

3.2 La musique de circonstance pour vents chez Joseph Haydn et le problème de l'authenticité

La musique de circonstance pour vents chez Joseph Haydn occupe une part conséquence dans sa production. Elle représente toutefois un genre moins étudié en comparaison de sa musique de chambre comprenant par exemple 21 trios et 68 quatuors à cordes ou 126 trios pour baryton. Le musicologue James Webster a toutefois démontré l'intérêt de ce répertoire.[264] Il demeure en constante évolution et connaît une grande popularité en Autriche. Le contexte musical, la diversité et le mélange des styles expliquent ce succès. Le *divertimento* reste un genre central dans la période classique au même titre que la sonate pour clavier, le quatuor à cordes ou la symphonie.

Les *divertimenti*, *parthia* ou *Feldmusik* authentifiés de Haydn pour quatre, six ou plusieurs instruments (formations pour vents ou mixtes) rassemblent 23 ouvrages. Cette collection se compose d'un quintette à cordes (Hob. II: 2), de treize compositions pour 3 à 9 voix et neuf partitions pour ensembles à vents dont deux quatuors pour 2 clarinettes et 2 cors (Hob II. : 5, 14), un quintette pour 2 clarinettes, 2 cors et basson (Hob. II : 4) et six *divertimenti* pour sextuor (2 hautbois, 2 cors, 2 bassons). La plupart des œuvres de Haydn pour *Harmoniemusik* se concentre dans les années 1760-1770. Le baron von Fürnberg invite le compositeur en 1757 à participer à des académies où il écrit ses premiers *divertimenti* ou cassations pour quatuors à cordes. L'année suivante, il devient maître de chapelle chez le comte Morzin qui possède un petit orchestre de douze à seize musiciens. Cet aristocrate porte un intérêt à la musique de circonstance pour vents. Il est l'un des premiers à fonder une *Harmoniemusik*. De ces années datent des partitions pour sextuors à vent comme les Hob. II: 1-15, 23, D18 ou D23. La fonction de cette harmonie est d'accompagner la *Tafelmusik* et les divertissements. Ces compositions sont de courtes pièces en 5 mouvements pour le plaisir de l'écoute. Elles portent le titre de *divertimento* mais il difficile de savoir aujourd'hui qui a donné cette appellation (Haydn, un copiste ou un éditeur) car ces mêmes œuvres se nomment également *Parthia*. Le terme *divertimento* demeure très employé au XVIIIe siècle mais il est aussi le plus sujet à confusion. Il n'indique pas une délimitation claire entre les genres.

Le comte de Morzin dissout son orchestre en 1761 pour des raisons financières. Joseph Haydn est nommé cette même année vice-maître de chapelle (1er mai 1761) puis, en 1766, maître de

[264] James Webster : « Haydns frühe Ensemble-Divertimenti. Geschlossene Gattung, Meisterhafter Satz », *Gesellschaftsgebundene Instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, Unverricht, Hubert (sous la dir. de), rapport du congrès, 13 au 15 Octobre 1988, Eichstätt, Band 7, Hans Schneider, Tutzing, 1992.

chapelle (après la mort de Werner) à la cour du prince Paul Anton Esterházy. Cette famille aristocrate patronne une longue succession d'harmonies qu'elles soient militaires ou civiles.[265] Il semble qu'un ensemble à vent apparaisse dans les années 1750 pour accompagner la *Tafelmusik* et la *Feldmusik*. L'instrumentation de ces partitions n'est pas indiquée mais tout porte à croire qu'il s'agit d'un sextuor. La *Harmoniemusik* du prince a certainement joué dans un premier temps les *divertimenti* composés entre 1760-1761 à la cour du comte Morzin. Haydn a dû conserver avec lui une quinzaine d'ouvrages qu'il a redonnés en concerts dans les châteaux du prince Esterházy. Il ne semble pas avoir composé directement de *divertimenti* pour cette cour. Il dispose de musiciens talentueux. Il compose de même de nombreux *divertimenti* pour baryton, instrument favori du prince Nicolas. Ses fonctions l'amènent aussi à écrire de nombreuses marches pour les parades militaires. D'autres œuvres comme les symphonies ou les opéras font, de même, appel aux hautbois, clarinettes, cors et bassons. Le répertoire de cette *Harmoniemusik* se composera par la suite essentiellement de transcriptions d'opéras et de ballets. La formation existera jusque dans les années 1810.

Joseph Haydn livre quelques pièces de circonstances notamment les 8 *divertimenti* (*Notturni*) pour 2 lyres/flûte et hautbois, 2 clarinettes/violons, 2 cors, 2 altos, basse. Il s'agit de pièces en trois mouvements pour vent et cordes composées entre 1786 et 1790 pour une commande de Ferdinand IV, roi de Naples. Le contrat stipule que Haydn doit aussi composer un opéra, six symphonies et vingt autres pièces. Parmi ces vingt autres œuvres figurent les *Notturni* pour les lyres *organizzate*, appréciées par le roi. Par la suite les instruments furent remplacés par la flûte et le hautbois. Une contrebasse s'y ajoute pour renforcer la basse l'ensemble. Ces compositions gardent le caractère de musique de chambre avec dix solistes dans le style du divertissement. Chaque instrument contribue individuellement à l'expressivité des œuvres, qui passe de la mélancolie au brillant ou de la sérénité à la légèreté. Haydn écrit également dans les années 1790 onze *divertimenti* en 2 ou 3 mouvements pour 2 flûtes et violoncelle ou cor, violon et violoncelle. Ses dernières partitions du genre montrent l'évolution entre la musique de circonstance et de chambre dans la forme, le caractère, l'instrumentation et l'usage.

Le tableau ci-dessous présente les œuvres pour vents de Haydn. Il recense plus de 140 partitions à son actif. Il ne suit pas un ordre chronologique mais il est établi selon la classification couramment acceptée de Hoboken. La liste et le catalogue complet des œuvres de Joseph Haydn se retrouvent dans Hoboken, HW et Jon A. Gillaspie.[266]

---

[265] L'histoire de la *Harmoniemusik* du prince Esterházy se trouve détaillée dans le deuxième chapitre.

[266] Pour plus de renseignements sur les présents auteurs, se reporter à la bibliographie.

La musique pour vents chez Joseph Haydn			
Numéro	**Titre**	**Date**	**Effectif**
Hob. I : 100	Marsch, *C-Dur* Symphonie N°100 2e mouvement	1794-95	fl., 2 htb., 2 cl. (C), 2 cors, 2 bn., 2 tp. (C), tb., serpent, S-dr.
Hob. II : 1	Divertimento, *G-Dur* (*Cassation*)	1768	à 5 fl., htb., 2 vn., cb.
Hob. II : 3	Divertimento, *G-Dur* (*Parthia*)	1766	à 6 2 htb., 2 cors, 2 bn.
Hob. II : 4 (perdu)	Divertimento, *F-Dur*	vers 1768	à 5 2 cl., 2 cors, bn.
Hob. II : 5 (perdu, reconstruit par Hellyer)	Divertimento, *F-Dur*	vers 1768 (?)	à 4 2 cl., 2 cors ou à 5 (?) 2 cl., 2 cors, bn.
Hob. II : 7	Divertimento, *C-Dur* (*Feldparthia*)	vers 1765	à 6 2 htb., 2 cors, 2 bn.
Hob. II : 8	Divertimento, *D-Dur* (*Cassation*)	1767	à 7 2 fl., 2 cors, 2 vn., basse
Hob II : 9	Divertimento, *G-Dur* (*Cassation*)	1764	à 9 2 htb., 2 cors, 2 vn., 2 alto, basse
Hob II : 10 (perdu)	Divertimento, *D-Dur*	vers 1765	à 6 2 htb., 2 cors, 2 bn.
Hob. II : 11	Divertimento, *C-Dur* *Der Geburstag*	1765	fl., htb., 2 vn., vl., b.
Hob. II : 12 (perdu)	Feldparthia, *Es-Dur*	vers 1765	à 6 (?) voix du cor anglais
Hob. II : 13 (perdu)	Divertimento, *D-Dur*	vers 1765	à 6 (?) 2 htb., 2 cors, 2 bn.
Hob. II : 14	Feldparthia, *C-Dur*	1761	2 cl., 2 cors
Hob. II : 15	Divertimento, *F-Dur* (*Parthia*)	1760	à 6 2 htb., 2 cors, 2 bn..
Hob. II : 16	Divertimento, *F-Dur* (*Feldparthia*)	1760	2 cors angl., 2 cors, 2 bn., 2 vn.
Hob. II : 17	Divertimento, *C-Dur* (*Cassation*)	vers 1765	à 9 2 cl., 2 cors, 2 vn., 2 alto, basse
Hob. II : 20	Divertimento, *F-Dur* (*Cassation*)	1763 ou 1757 (?)	à 10 2 cl., 2 cors, bn., 2 vn., 2 alto, basse
Hob. II : 20 bis (perdu)	Divertimento, *A-Dur* (*Feldparthia*)	vers 1768 (?)	effectif inconnu
Hob. II : 21	Divertimento, *Es-Dur* (*Cassation*)	vers 1761-63	à 6 2 cors, 2 vn., alto, basse

Hob. II : 22	Divertimento, *D-Dur* (*Cassation*)	vers 1761-64	à 6 2 cors, 2 vn., alto, basse
Hob. II : 23	Divertimento, *F-Dur* (*Parthia*)	1765 ou 1760 (?)	à 6 2 htb., 2 cors, 2 bn.
Hob. II : 24	5 Variations, *Es-dur*	1761 (?)	fl., 2 cors angl., bn., 2 cors, vn. solo, 2 vn., alto, vc.
Hob. II : 33	Divertimento, *F-Dur* (*Sinfonia, Scherzendo*)	1765	fl., 2 htb., 2 cors, 2 vn., basse
Hob. II : 34	Divertimento, *C-Dur* (*Sinfonia, Scherzendo*)	1765	fl., 2 htb., 2 cors, 2 vn., basse
Hob. II : 35	Divertimento, *D-Dur* (*Sinfonia, Scherzendo*)	1765	fl., 2 htb., 2 cors, 2 vn., basse
Hob. II : 36	Divertimento, *G-Dur* (*Sinfonia, Scherzendo*)	1765	fl., 2 htb., 2 cors, 2 vn., basse
Hob. II : 37	Divertimento, *E-Dur* (*Sinfonia, Scherzendo*)	1765	fl., 2 htb., 2 cors, 2 vn., basse
Hob. II : 38	Divertimento, *A-Dur* (*Sinfonia, Scherzendo*)	1765	fl., 2 htb., 2 cors, 2 vn., basse
Hob. IV: 1- 4	4 Trios	1794-95	2 fl., vc.
Hob. IV : 5	Divertimento a 3 per il corno di caccia, *Es-Dur*	1767	cor, vn., alto
Hob. IV : 6 – 11	6 Divertimenti a 3	1784	vn/fl., vn., vc.
Hob. VIII : 4	Ungarische National Marsch, *Es-Dur*	Avant le 27 nov. 1802	2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn., tp.
Hob. VIII : 6	Marcia, *Es-Dur*	1793 ou 1780-1790 (?)	2 cl., 2 cors, 2 bn.
Hob. VIII : 7 (Frag., 8 mesures)	Marsch, *Es-Dur*	vers 1792	2 cl., 2 cors, 2 bn., tp., serp.
Hob. Band 1, 206	Stück für Blasmusik	1794-95 (?)	fl., 2 htb., 2 cl., 2 bn., 2 cors, tp., serpent, schtzg.
Hob. Band 1, 541 (perdu ou VIII : 6)	Marsch, *Es-Dur*		2 cl., 2 bn., 2 cors
Hob. Band 3, 315	Marsch, *G-Dur* “Regimento de Marshall”	1772 (?)	2 htb., 2 cors, 2 bn.
Hob. XIV : 1	Divertimento, *Es-dur*	1766	pft., vn., basse, 2 cors

Hob. XV : 15 – 17	3 Trios, *D-G-F-Dur*	Juni 1790	cemb./pft., fl., vc.
Hob. XX : 1A	Introduzione, *a-Moll* “Die Worte des Erlösers am Kreuze”	1795-96 joué le 11 fév. 1787	fl., 2 htb., 2 cors, 2 bn., cbn., 2 tb.
Hob. XXVIII : 12	Marsch, *B-Dur* „Armida”, Acte I, Scène IV	1783 joué le 26 fév. 1784	2 cl., 2 cors, 2 bn.
Hob. XXXb : 5	Aria des Schützgeistes “Alfred, König der Angelsachsen”	1796	Soprano, 2 cl., 2 cors, 2 bn.
Authenticité et attribution douteuses			
Hob. II : 18	Divertimento, *D-Dur* (*Notturno*)		fl., 2 cors, vn., alto, basse
Hob. II : 19	Divertimento, *G-Dur* (*Notturno*)		fl., (2 cors), vn., alto, basse
Hob. II : 24a (perdu)	Minuet et Variations, D-Dur		2 fl., 2 htb., (bn.), 2 cors, 2 vn., alto, basse
Hob. II : 24b (perdu)	Minuet avec Variations, A-Dur		2 fl., 2 htb., 2 cors, 2 vn., alto, basse
Hob. II : 40	Sextuor, *Es-Dur*	1781	htb., bn., cor, vn., alto, basse
Hob. II : 41	Divertimento, *Es-Dur* (*Feldparthia*)	1784 (?)	à 8 (2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn.)
Hob. II : 42	Divertimento, *B-Dur* (*Feldparthia*)	1784 (?)	à 8 (2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn.)
Hob. II : 43	Divertimento, *B-Dur* (*Feldparthia*)	1784 (?)	à 8 (2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn.)
Hob. II : 44	Divertimento, *F-Dur* (*Feldparthia*)	1784 (?)	a 8 2 Ob., 2 Hr., 3 Fg., Serpent
Hob. II : 45	Divertimento, *F-Dur* (*Feldparthia*)	1784 (?)	à 8 (2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn.)
Hob. II : 46 (Variations de Brahms, op. 56 Choral St Antoni)	Divertimento, *B-Dur* (*Feldparthia*)	1784 (?)	à 8 2 htb., 2 cors, 3 bn., Serpent
Hob. II : B3	Divertimento, *B-Dur* (*Notturno*)		2 vn., vc., basse, 2 cors
Hob. II : B5	Divertimento, *B-Dur*		2 vn., alto, basse, 2 cors
Hob. II : B7	Divertimento, *B-Dur* (*Parthie*)		2 cl., 2 bn., 2 cors
Hob. II : C1	Divertimento, *C-Dur* (*Notturno*)	1767	2vvn ., alto, basse, fl., 2 cors
Hob. II : C3	Divertimento, *C-Dur* (*Cassation*)		2 vn., basse, 2 fl., 2 htb., 2 bn., 2 cors
Hob II : C4	Divertimento, *C-Dur* (*Cassation*)		2 vn., alto, basse, 2 cors
Hob. II : C6	Divertimento, *C-Dur* (*Cassation*)		2 vn., 2 altos, basse, 2 htb., 2 cors
Hob. II : C7	Divertimento, *C-Dur* (*Cassation*)		2 vn., 2 vc, basse, 2 cors
Hob. II : C12 (considéré comme authentique dans HW)	Divertimento, *C-Dur* (*Parthia*)	1766 ou 1760 (?)	à 6 2 htb., 2 cors, 2 bn.
Hob. II : D1	Divertimento, *D-Dur* (*Cassation*)	1764	vn., alto, basse, 2 cors

Hob. II : D2	Divertimento, *D-Dur* (*Cassation*)		vn., alto, vc., basse, 2 cors
Hob. II : D3	Divertimento, *D-Dur* (*Sérénade*)		2 vn., alto, basse, 2 fl., 2 cors
Hob. II : D4	Divertimento, *D-Dur*		vn., alto, basse, fl., 2 cors
Hob. II : D 5	12 Notturni, *D-Dur* (*Quartetto*)		à 4 2 fl., 2 cors
Hob. II : D 6	Divertimento, *D-Dur*	1766	fl., vn., alto, basse
Hob. II : D7	Divertimento, *D-Dur* (*Cassation*)		2 vn., basse, 2 fl., 2 cors
Hob. II : D 8	Divertimento, *D-Dur* (*Quintetto*)	1778 (?)	fl., 2 vn., alto, basse
Hob. II : D 9	Quatuor, *D-Dur*	1768	fl., vn., alto, basse
Hob. II : D13 – D14	2 Divertimenti, *D-Dur* (*Concertino*)		2 vn., alto, (vc), basse, htb., 2 cors
Hob. II : D15	Divertimento, *D-Dur*		2 vn., alto, vc., basse, fl., 2 cors
Hob. II : D18 (considéré comme authentique dans HW)	Divertimento, *D-Dur* (*Cassation*)	um 1760 (?) 1765	à 6 2 htb., 2 cors, 2 bn.
Hob. II : D19	Quintette		2 vn., alto, basse, htb.
Hob. II: D20	Divertimento, *D-Dur* (*Notturno*)	1765	2 vn., 2 altos, vc., 2 cors
Hob. II : D22 Add. (considéré comme authentique dans HW)	Divertimento, *D-Dur* (*Cassation*)	1763 (?)	4 cors, vn., alto, basse
Hob. II : D 23 Add. (considéré comme non authentique dans HW comme authentique dans Landon)	Divertimento, *D-Dur*	vers 1760 (?)	à 6 2 htb., 2 cors, 2 bn.
Hob. II : Es3	Divertimento, *Es-Dur* (*Cassatio*)		vn., alto, basse, htb., cor angl., 2 cors
Hob. II : Es4	Divertimento, *Es-Dur* (*Cassatio*)		2 vn., 2 altos, basse, 2 fl., 2 cors
Hob. II : Es5	Divertimento, *Es-Dur* (*Notturno*)		2 vn., 2 altos., basse, 2 cors
Hob. II : Es6	Divertimento, *Es-Dur* (*Serenade*)		2 vn., alto, basse, 2 cors
Hob. II : Es7	Divertimento, *Es-Dur* (*Cassatio*)	après 1760	2 vn., basse, cor angl., bn., 2 cors
Hob. II : Es9	Quintette, *Es-Dur*		vn., alto, basse, 2 cors
Hob. II : Es10	Divertimento, *Es-Dur*		2 vn., 2 altos, basse, 2 cors
Hob. II : Es11	Divertimento, *Es-Dur*		2 vn., alto, basse, 2 cl., bn., 2 cors
Hob. II : Es12 – Es14	3 Divertimenti, *Es-Dur* (*Parthia*)		à 8 2 htb., 2 cl., 2 bn., 2 cors
Hob. II : Es16	2 Divertimenti, *Es-Dur* (*Parthien*)		2 cl., 2 htb., 2 bn., 2 cors
Hob. II : Es17	Divertimento, *Es-Dur*		2 cl., 2 bn., 2 cors
Hob. II : F1	Divertimento, *F-Dur*	1770 (?)	2 vn., alto, basse, 2 cors
Hob. II : F2	Cassation, *F-Dur*		2 cors, vn., alto, basse, htb., bn.
Hob. II : F3	Divertimento, *F-Dur* (*Cassatio*)	1763 (?)	2 vn., 2 alto, basse, 2 cors
Hob. II : F4	Divertimento, *F-Dur* (*Cassatio notturna*)		vn., alto, basse, 2 cors

Hob. II : F5	Divertimento, *F-Dur* (*Cassatio*)		vn., alto, basse, 2 cors
Hob. II : F6	Divertimento, *F-Dur*	1769 (?)	2 vn., alto, basse, 2 cors
Hob. II : F7 (probablement de Paul Wranitzky)	Parthia, *F-Dur* (*Harmonie, Octuor*)	1802	à 8 2 htb., 2 cl., 2 cors., 2 bn.
Hob. II : F8	Divertimento, *F-Dur*	1789 (?)	2 vn., alto, basse, 2 htb., 2 cors
Hob. II : F9	Divertimento, *F-Dur*		vn., alto, vc., htb., bn., cor
Hob. II : F11	Divertimento, *F-Dur* (*Serenata*)		2 vn., 2 altos, basse, 2 cors
Hob. II : F12	Divertimento, *F-Dur* (*Parthia*)		à 5 2 htb., 2 cors, bn.
Hob.II : G1 (probablement de Michael Haydn)	Divertimento, G-Dur (*Cassation*)	1768 ou 1760 (?)	à 9 2 htb., 2 cors, 2 vn., 2 altos, basse
Hob. II : G2	Divertimento, *G-Dur* (*Notturno*)		2 vn., 2 altos, basse, 2 cors
Hob. II : G4	Quatuor, *G-Dur*	1768	fl., vn., alto, basse
Hob. II : G8	Divertimento, *G-Dur*	1766	2 htb., 2 bn., 2 cors
Hob. II : G9 (considéré comme authentique dans HW)	Divertimento, *G-Dur* (*Parthia*)	1766 ou 1760 (?)	à 6 2 htb., 2 cors, 2 bn.
Hob. II : G18	Divertimento, *G-Dur*	1766 (?)	à 5 2 htb., 2 cors, bn.
Hob. IV : A1	Divertimento da camera, *A-Dur*		fl., vn., basse
Hob. IV : D1	Trio, *D-Dur*	1768 (?)	fl., vn., basse
Hob. IV : D2	Divertimento, *D-Dur* (*Cassatio*)		fl., vn., basse
Hob. IV : D3 (probablement de Michael Haydn)	Divertimento, *D-Dur*		cor, alto, vc.
Hob. IV : F1	Trio, *F-Dur*		3 fl.
Hob. IV : Es1 – Es2 – B1	3 Trios	1781 (?)	Clarinetto d'amour, vn., basse
Hob. IV : G2	Divertimento a 3, *G-Dur*	1762	fl., vn., vc.
Hob. XI : C1 (probablement de Dittersdorf)	Divertimento, *C-Dur*	1771 (?)	vn./fl., vn., basse
Hob. XI : C2 (probablement de Haver)	Divertimento, *C-Dur*	1788	fl., vn., basse

La lecture de ce tableau démontre la diversité des formes et des instrumentations. Elle met en évidence la question de l'authenticité chez Haydn. Les œuvres apocryphes semblent plus nombreuses que les œuvres originales. Les titres sont souvent absents et plusieurs autres noms comme « Hayd » ou « Hayde » apparaissent. Cependant, l'auteur « Haydn » ne doit être forcément interprété comme tel car d'autres compositeurs contemporains ont ces mêmes initiales. De nombreux travaux et recherches sur les archives, les témoignages tentent de dater et d'authentifier les œuvres.

L'*Entwurfkatalogue* établi par le compositeur recense huit *divertimenti* pour ensembles à vent repris par Elssler dans son catalogue (HV) de 1805. Certaines œuvres manquent toutefois

comme probablement le Hob. II : 23. Dans les années 1875, Carl Ferdinand Pohl s'est efforcé de rassembler ce répertoire selon les documents, les sources et les autographes de cette époque. Antony Hoboken (Hob II), Roger Hellyer (HW) ou H. Ch. Robbins Landon se sont employés à compléter cette liste ou à authentifier des partitions.

L'analyse des morceaux constitue un élément supplémentaire. En effet, la plupart des partitions apocryphes emploient des formes atypiques comme Rondo ou Polonaise ou des instrumentations peu courantes chez Joseph Haydn. La différence entre la simplicité des *divertimenti* pour ensembles à vent dans les années 1780 et le reste du répertoire renforce l'idée selon laquelle ces œuvres sont le fruit d'autres compositeurs. Par exemple, les Hob. II : 40-46 (*Feldparthien*) datés de 1784 utilisent un octuor (2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons) en double quatuor à vent sans réelle individualisation des voix. Les mouvements développent de même une forme sonate sommaire et sans artifice. La terminologie (*Feldparthia*) et le fonctionnement de ces pièces semblent être en décalage avec la musique de chambre de Haydn à cette époque. Dans les 8 *Notturni* de 1786 à 1790 pour le roi de Naples, le compositeur recherche l'unité de la structure sur le modèle de la sonate. Le fond est tout aussi important que la forme. La structure, les tonalités, la conduite des voix par rapport aux possibilités des instruments participent à l'élaboration d'une œuvre cohérente, contrastée et divertissante.

Les décennies 1760 et 1770 constituent une phase transitoire où Haydn expérimente des genres très divers notamment dans la musique instrumentale. Il aborde très tôt (1757-1760) le quatuor à cordes qui reste proche du *divertimento* avec cinq mouvements. C'est surtout dans des formations de musique de chambre que s'exerce la recherche d'un style : *divertimenti* pour instruments à vent, trios ou duos pour cordes, trios pour claviers. Haydn écrit toute sa vie des trios pour clavier tandis qu'il abandonne par la suite les autres genres.

3.2.1 Les premiers mouvements Allegro des Hob. II : 23 et 41

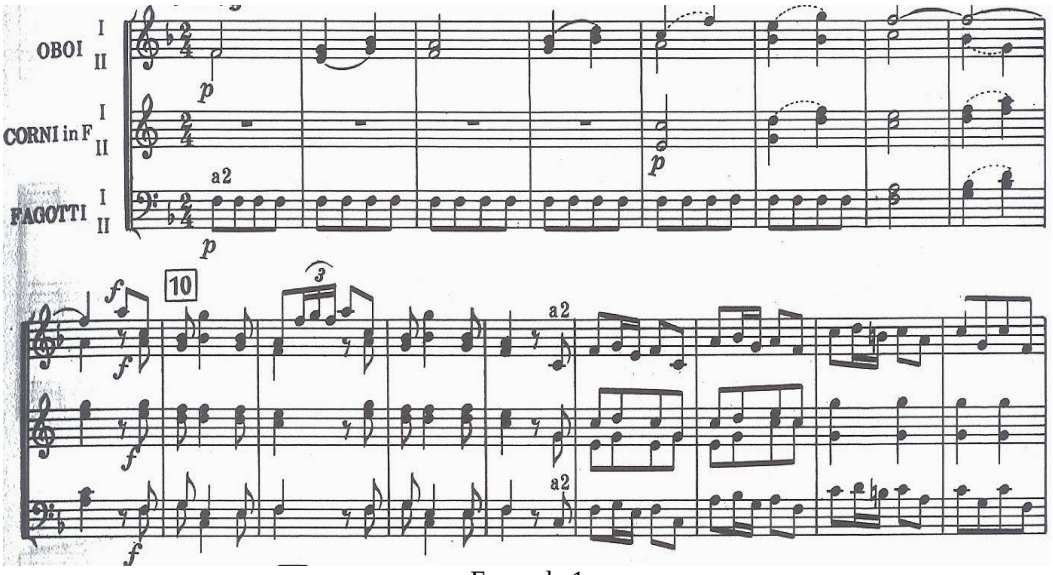
La partie suivante propose quelques points de réflexions entre le Hob. II: 23 (1765-1766) et le Hob. II: 41 (1784) attribués à Joseph Haydn. Le but est de confronter la forme, les mélodies, l'harmonie, l'instrumentation et le caractère entre une partition authentifiée et une autre d'authenticité douteuse. Les *divertimenti* de Haydn emploient généralement une forme cyclique en cinq mouvements (Allegro, Menuet, Adagio, Menuet, Finale) comme cela est le cas dans le Hob. II: 23. Le Nr. 41 comprend en revanche 4 mouvements : Allegro, Adagio en

Rondo, Minuetto, Scherzando. L'ordre et le nombre des mouvements change entre les deux partitions. Il est aussi rare de trouver dans la musique de Haydn des mouvements comme Adagio en Rondo ou un final Scherzando. La longueur des mouvements reste similaire hormis dans le dernier mouvement :

Hob. II: 23		**Hob. II: 41**	
Allegro	62 mesures	Allegro non molto	53 mesures
Menuet / Trio	36 mesures		
Adagio	32 mesures	Adagio en Rondo	29 mesures
Menuet / Trio	36 mesures	Minuetto / Trio	42 mesures
Finale / Presto	33 mesures	Scherzando	69 mesures

Une autre différence se situe dans l'instrumentation. Le Hob. II : 23 (1765-1766) pour sextuor à vent (2 hautbois, 2 cors, 2 bassons) met en valeur une voix soliste (le hautbois) avec l'accompagnement de l'ensemble instrumental. L'écriture reste verticale et privilégie des sonorités compactes. Le Nr. 41 se destine à un octuor (2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons). La conduite des voix et la distribution thématique y sont plus fournies. Les hautbois et les clarinettes se détachent de la formation. Ce *divertimento* accorde une plus grand part à la virtuosité par de courts solos. L'écriture se divise entre des sections horizontales dans les transitions ou les développements et verticales dans les introductions ou les cadences.

L'analyse de la forme soulève de plus grandes disproportions entre les deux partitions. Le premier mouvement Allegro du Hob. II : 23 emploie une forme sonate binaire avec la répétition des parties. La structure reste sommaire. Le mouvement à 2/4 en *fa* majeur se développe sur quelques dizaines mesures : exposition (mesures 1-26), développement (mesures 27-40) et réexposition (mesures 41-62). Les motifs sont courts, les modulations rapides et les transitions abrégées.



Exemple 1
Hob. II : 23 (Joseph Haydn), Allegro, mesures 1-17

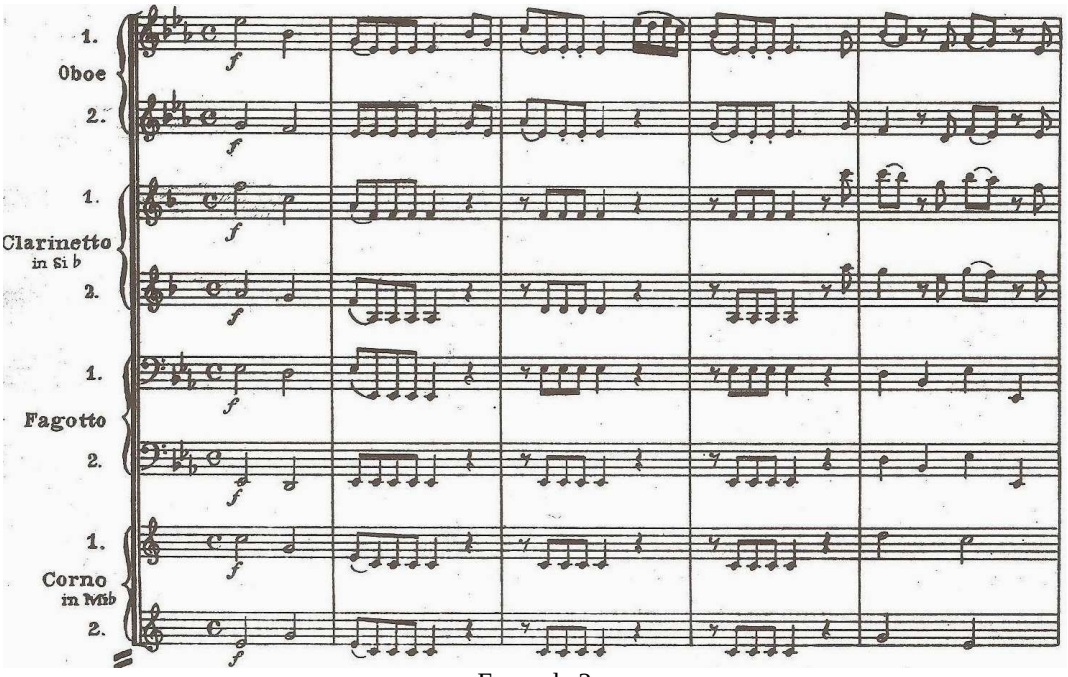
Haydn présente ce premier thème conjoint et lyrique aux deux hautbois accompagné par le basson puis repris en canon par les cors et les bassons. Il se développe sur 13 mesures selon le découpage 4+4+5 mesures. La mélodie demeure simple bien qu'il existe de nombreuses irrégularités dans la structure. L'harmonie fait entendre les Ier, IIe, Ve et VIIe degrés sur une pédale de tonique aux bassons. Le thème se développe sur une octave ascendante (de *fa* à *fa*) avec un crescendo général qui va du *piano* au *forte*. La cadence faiblement conclusive (mesure 13) achève cette première présentation. La transition de 4 mesures (mesures 14-17) se fonde sur l'arpège *do-fa-la-do.* Elle se caractérise par son rythme de croche-deux doubles et les nombreux unissons. Elle affirme le ton subordonné de *do* majeur. Cette tonalité reste commode pour les cors naturels. Le second thème (mesures 18-24) s'enchaîne en élision. Il se développe sur 7 mesures divisées en deux parties (3 + 4). Il contraste de par son caractère plus rythmique associé à des intervalles disjoints. L'harmonie y est plus fournie avec des accords sur les degrés V/IV (mesure 18, 2e temps), IIe, IVe, Ve et Ier. La codetta (mesures 24-27) demeure une formule conclusive qui amène une cadence parfaite en *do* majeur.

Le développement reste bref mais les éléments essentiels y sont représentés. Il commence en *fa* majeur puis module en *sib* majeur (mesures 32-33), en *do* majeur (mesures 33-34) et se termine en *fa* majeur (mesures 36-40). Le parcours harmonique se fonde sur un accord par mesure avec tout d'abord la tenue du *do* au hautbois I. Les cors et les bassons (mesure 27-30) puis les cors et le hautbois II (mesures 38-39) se répondent et s'échangent de courtes figures. La réexposition à partir de la mesure 41 supprime l'imitation initiale. Le premier thème (mesures 41-51) est quelque peu modifié : l'entrée des cors est tronquée, les syncopes s'étirent et l'extension cadentielle (mesures 11-12) est éliminée. La partie de basson constitue l'originalité de cette section. Elle assure premièrement l'harmonie et affirme le retour de *fa* majeur avec cette quinte ascendante de *fa* à *do*. Haydn confie une ligne virtuose qui met aussi en valeur le timbre et les qualités de cet instrument. Les mesures 45 à 50 témoignent de l'expérimentation effectuée par le compositeur. La transition (mesures 52-53) ne conserve que la tête de cette partie. L'absence des bassons sur le deuxième temps allège l'instrumentation. Elle reste stable en *fa* majeur. Le second thème (mesures 54-60) supprime la mesure 20 au profit d'une formule conclusive qui s'enchaîne à la coda (mesures 60-62) sur une cadence parfaite (I, V, I) en *fa* majeur.

Le compositeur va à l'essentiel dans ce premier mouvement et ne rajoute aucun artifice. Il condense les idées sans développer la forme. Le style simple dissimule toutefois de nombreuses irrégularités dans la structure, des périodes élaborées ou des compressions dans la réexposition. Le morceau contient au final de nombreuses subtilités qui ne se retrouveront pas

dans le Hob. II : 41. Le premier thème reste conjoint avec un caractère chantant et lyrique. Le deuxième thème est plus mouvementé de par le rythme, les intervalles et les notes altérées (mesures 18 et 21) qui ne sont pas dénuées d'expressivité. Les nombreuses doublures en tierces, les mouvements parallèles et les échanges instrumentaux donnent un caractère serein à cette musique. Le mouvement joue pleinement sa fonction d'accompagnement ou de divertissement notamment pour la cour de Morzin ou d'Esterházy.

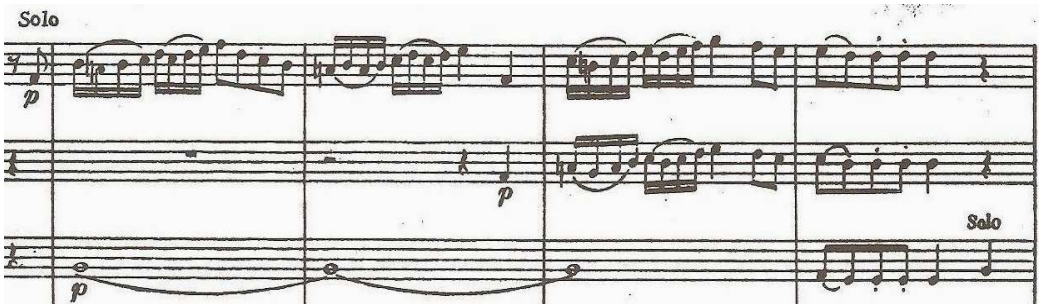
Le premier mouvement *Allegro non molto* du Hob. II : 41 à 4/4 en *mib* majeur reste très court. La forme sonate se développe sur 53 mesures : exposition (mesures 1-20), développement (mesures 21-34) et réexposition (mesures 34-53). Chaque partie est clairement délimitée. L'octuor permet à priori une instrumentation plus riche. La conduite des voix se différencie clairement par rapport au Hob. II : 23. Le mouvement est une succession de courts solos pendant les développements et de *tutti* pendant les parties transitoires ou conclusives. Les hautbois et les clarinettes occupent le premier rôle, les bassons assurent la basse et les cors ne jouent qu'un rôle secondaire. Leur fonction est uniquement de renforcer les *tutti* et l'harmonie. Ils restent absents pendant les solos. L'octuor est réalisé sur la base d'un sextuor (2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons) avec une voix *ad libitum* (2 cors). Cette organisation de l'effectif paraît surprenante pour Haydn dans les années 1780.



Exemple 2
Hob. II : 41, Allegro non molto, mesures 1-5

La structure du premier mouvement est quasi schématique. Le premier thème (mesures 1-6) se divise en deux phases de 4+2 mesures. Ce découpage paraît peu habituel chez Haydn. Il

commence par deux accords des Ier et Ve degrés en blanches *forte* de l'octuor suivi par une homorythmie en croches sur les Ier et IVe degrés. Les mesures 5 et 6 mettent en valeur les hautbois et les clarinettes par les croches et les retards tandis que les cors et les bassons jouent des noires. La forme, l'harmonie et l'instrumentation restent très conventionnelles dans cette section. Elle ne contient aucune finesse ou surprise. Elle se termine sur une demi-cadence en *mib* majeur (*sib*, Ve degré). Elle permet une modulation en *sib* majeur. Le deuxième thème (mesures 7-19) s'enchaîne ainsi en élision et sans préparation. L'absence d'une transition pour mener au ton subordonné est un phénomène exceptionnel dans la musique de Haydn. Cette faiblesse de la forme (surtout dans les années 1780) poserait une nouvelle série d'interrogations sur cette différence entre sa musique de chambre et sa musique de divertissement. La seconde idée se fragmente en trois phases de 4 mesures (4+4+4). Elle se fonde sur les degrés I et V.



Exemple 3
Hob. II : 41, Allegro non molto, mesures 7-10

La période A (mesures 7-10) n'est autre qu'un court solo du hautbois I rejoint par le hautbois II. Les autres instruments (hormis les cors) jouent des blanches. La période B (mesures 11-14) suit le même schéma mettant en valeur les clarinettes. L'instrumentation reste très simple comme cette longue tenue du *fa* (Ve degré) au hautbois I. L'octuor joue dans son entier la période C (mesures 15-19). Elle reprend la formule de croches présentée aux mesures 2 et 3 et affirme la tonalité de *sib* majeur. L'exposition se termine par une codetta (mesures 19-20) et une cadence parfaite.

Le développement s'organise en trois phases (6+4+3 mesures). L'analyse de ces 13 mesures démontre également que le découpage et l'exploitation des éléments thématiques ne sont pas caractéristiques de Haydn mais plus d'autres compositeurs contemporains comme Wranitzky. La première phase (mesures 21-27) présente à nouveau le motif de tête des mesures 1 à 4 en *sib* majeur. L'octuor conserve l'homorythmie de croches. La deuxième phase plus modulante (mesures 27-31) se séquence en 2+2 mesures. L'instrumentation se réduit à un court dialogue entre la clarinette I et le hautbois I. Le hautbois II, la clarinette II et le basson I jouent des rondes tandis que le basson II et les cors se taisent. L'harmonie se fonde sur un accord par

mesure suivant le parcours suivant : Ve degré en *do* majeur, Ve degré en *fa* majeur, Ve degré en *sib* majeur, Ve degré en *mib* majeur et Ier degré (chiffré 6) en *mib* majeur. La particularité de cette section est l'association de la couleur d'un accord avec celui du timbre de deux instruments. La troisième phase conclusive (mesures 31- 33) affirme la tonalité. Elle commence par un *tutti* sur la figure noire pointée-croche qui s'enchaîne sur deux points d'orgue sur *sib* (Ve degré). La mesure 33 s'inspire d'une cadence virtuose confiée au hautbois I puis à la clarinette I. Les *divertimenti* de Haydn écrits dans les années 1760 ne comportent toutefois pas ce genre de passage. De même, les développements peuvent être très courts mais ils condensent ou exploitent des éléments qui sont ici absents.

La réexposition débute sans préparation avec le premier thème (mesures 34-39). Seule la fin est modifiée avec la suppression de la figure rythmique des mesures 5 et 6. Le deuxième thème (mesures 40-51) conserve les trois phases de 4 mesures. La période initiale A confiée aux hautbois se retrouve à la clarinette I et la période B au hautbois I. Le compositeur inverse en conséquence les instruments par rapport à l'exposition. La troisième phase (mesures 46-51) est identique hormis les arpèges aux bassons qui affirment le ton de *mib* majeur. La codetta (mesures 51-53) se fragmente en deux segments (1+1 mesure). Le mouvement se conclut sur une cadence parfaite jouée par tout l'octuor.

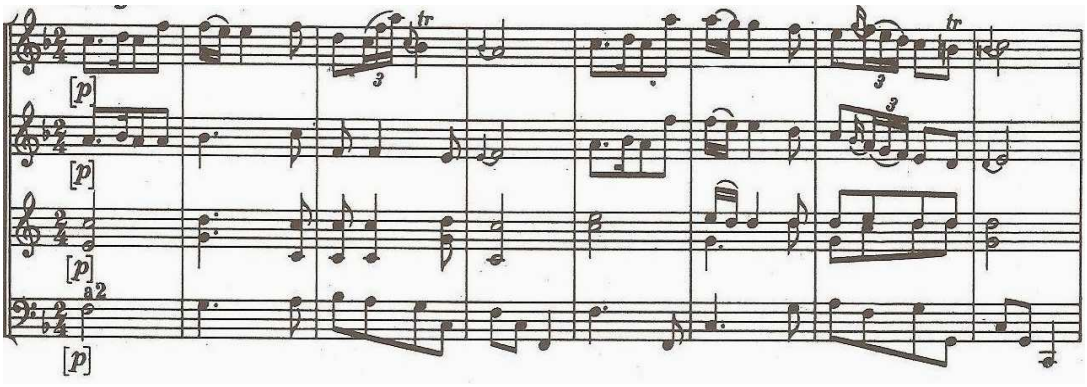
L'analyse du premier mouvement du Hob. II : 41 révèle de plus grandes disparités dans la forme, les motifs, l'harmonie et l'instrumentation. Certains passages restent mêmes faibles. La simplicité de cet *Allegro non molto* déconcerte s'il s'agit d'une partition écrite par Haydn. La virtuosité du hautbois et de la clarinette, le mélange des timbres et le caractère léger demeurent l'unique intérêt du morceau.

3.2.2 Les mouvements lents Adagio des Hob. II: 23 et 41

Les mouvements lents chez Haydn se placent généralement en troisième partie dans les *divertimenti* pour sextuors à vent. Ils sont courts et développent de petites formes binaires ou tripartites comme ABA'. Le travail se concentre sur l'instrumentation, la combinaison des sonorités et le caractère serein. L'objectif reste le plaisir de l'écoute.

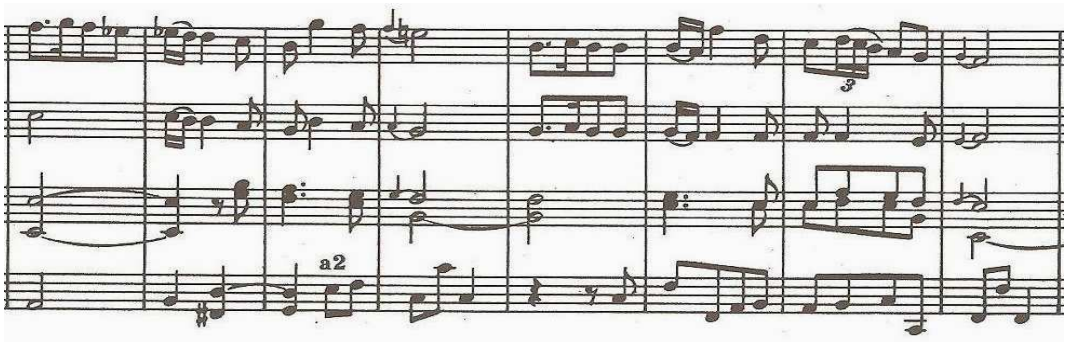
L'Adagio à 2/4 en *fa* majeur du Hob. II : 23 condense ces éléments. Le mouvement se fonde sur une forme binaire à reprises // A : // B : // bien que les barres de reprises soient supprimées au profit de passages variés. Il s'agit de l'application de la technique de variation à la petite

forme binaire. Le premier thème (mesures 1-8) se divise en 4 (*fa* majeur) + 4 (*do* majeur) mesures selon le principe d'antécédent et conséquent.



Exemple 4
Hob. II : 23, Adagio, mesures 1-8

Ces deux périodes s'appuient essentiellement sur les Ier, Ive et Ve degrés. Les deux hautbois sont les voix dominantes. La seconde section reprend le même dessin harmonique et mélodique. L'instrumentation reste compacte et colorée. De la mesure 9 à la mesure 16 commence une reprise variée du thème A. Elle se partage en 4 + 4 mesures. Elle ornemente le thème par des doubles croches. La ligne du hautbois II et des bassons fait référence au quatuor à cordes. Les deux genres s'influencent mutuellement dans les années 1760. La seconde partie B (mesures 17-24) se réapproprie le motif rythmique de A dans une présentation harmonique.

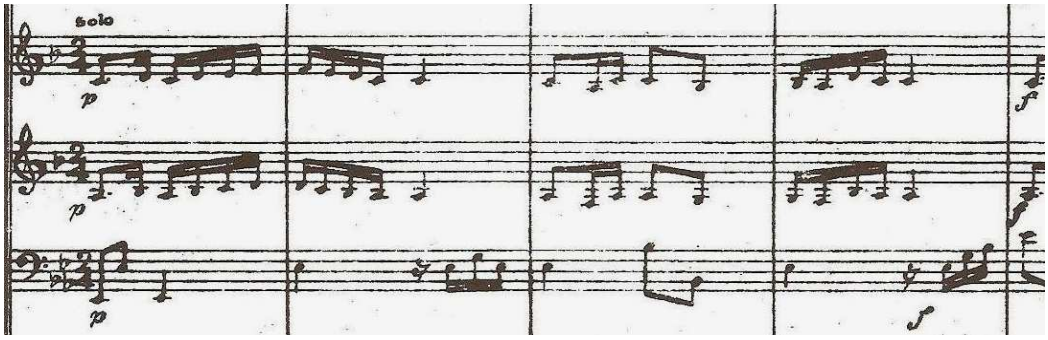


Exemple 5
Hob. II : 23, Adagio, mesures 17-24

Elle débute en *do* majeur puis passe en *sib* majeur (mesures 17-18) et *sol* mineur (mesures 18-19). La demi-cadence (mesure 20) annonce le retour de *fa* majeur. Le rythme harmonique est plus soutenu dans ce deuxième thème. La hiérarchie dans la répartition des voix tend aussi à disparaître pour engendrer de riches sonorités. Ce passage dépasse le cadre de la circonstance pour atteindre une expressivité peu commune à cette époque. Le thème B est ensuite varié des mesures 25 à 32 en *sib* majeur (mesures 25-27) puis *fa* majeur. Cette reprise modifie les ornementations, l'harmonie, voire certaines éléments mélodiques. Comme dans la reprise de A, Haydn ajoute des doubles croches qui s'échangent entre les instruments. Deux nouvelles

figures apparaissent aux mesures 27 et 29 au hautbois I. Le mouvement se termine sur une cadence parfaite en *fa* majeur. La musique reste souple dans ce troisième mouvement. Elle fait tout d'abord référence au quatuor à cordes. Elle donne aussi l'impression de se développer sur elle-même. Le principe de la reprise variée apporte une certaine sophistication à cette apparente simplicité. La recherche de timbres n'est pas primordiale. Les instrumentaux restent en masse compacte et ils ne sont pas caractérisés par un motif, des échanges ou des passages solistes. Comme dans le premier mouvement, tout est mis en œuvre pour créer une musique accessible.

Le mouvement lent *Adagio en Rondo* du Hob. II: 41 se place en deuxième partie dans l'œuvre. Il s'agit d'une petite forme ternaire A (mesures 1-12), B (mesures 13-22) et A' (mesures 23-29). L'analyse tend à prouver que ce mouvement est en marge du style de Haydn. Le premier thème en *mib* majeur se divise en 4 + 4 + 4 mesures.



Exemple 6
Hob. II : 41, Adagio en Rondo, mesures 1-5

La première section (mesures 1-4) est introduite par une instrumentation allégée. Seule la paire de clarinettes jouent à la tierce suivie d'une courte réponse du basson I aux mesures 2 et 4. Les accords se placent sur les Ier et Ve degrés. La seconde section (mesures 5-8) reprend la cellule initiale. Elle se caractérise par l'entrée de tout l'octuor ce qui crée un effet sonore. A la différence du Hob. II : 23, tout le mouvement se fonde sur l'opposition entre des solos accompagnés et des passages *forte* en *tutti*. Cette conduite des voix est peu courante chez Haydn. La demi-cadence en *mib* majeur (mesure 8) introduit une troisième section contrastante (mesures 9-12). L'écriture se réduit premièrement à des croches sur les temps forts. Le crescendo, le phrasé détaché et l'absence des cors accentuent de même ce passage. L'harmonie s'enrichit d'accords sur les degrés V/V et VII/III (mesure 10) pour amener la modulation en *sib* majeur. L'originalité du premier thème se fonde sur l'association de trois sections de caractère très différent.

La partie B est plus modulante et développe un parcours harmonique plus élaboré. Elle débute en *do* majeur puis les accords des mesures 17 à 22 font entendre successivement les Ve degrés en *fa* majeur (mesure 17), Ve degré en *sib* majeur (mesures 18), Ve degré en *mib* majeur (mesure 19), V/IV en *mib* majeur (mesure 20), IV et V/V en *mib* majeur (mesure 21) et I-V-I en *mib* majeur (mesures 22-23). Cette partie B reprend la cellule rythmique de la mesure 1 dans divers présentation aux hautbois (mesures 13-17) puis à la clarinette I (mesures 18 et 20). Le compositeur utilise le principe de modèle et segment. Au caractère harmonique se combine l'exploitation d'un motif dans diverses sonorités. L'intérêt repose d'ailleurs sur le dialogue entre le hautbois, la clarinette et le basson.
La partie A' (mesures 23-29) est introduite par la ligne des bassons (mesure 22). Elle affirme le ton de *mib* majeur. Elle se partage en deux périodes de 3+4 mesures. Elle élimine en premier lieu la première section (mesures 1-4) confiée aux clarinettes. Elle condense ensuite les éléments mais conserve la mélodie et l'harmonie. Le mouvement se termine sur une cadence parfaite en *mib* majeur. A la différence des autres parties, tout l'octuor joue *forte* pour accroitre cet effet conclusif.
Les remarques exposées dans l'analyse du premier mouvement du Hob. II : 41 se retrouvent dans l'*Adagio en Rondo*. La forme reste simple et sans artifice. Le compositeur utilise intégralement le motif de la mesure 1 tout au long du morceau sans chercher à exploiter de nouveaux horizons. L'harmonie se veut en revanche plus recherchée. L'instrumentation se différencie avec le Hob. II : 23. Les instruments sont traités en voix séparées et ils s'échangent des cellules par de courts dialogues. Certains passages se placent dans le cadre de la musique de chambre comme dans l'introduction tandis que d'autres tendent vers la musique orchestrale notamment lors de la conclusion. La qualité du mouvement ne repose pas sur la structure, la mélodie ou les développements mais plus sur les sonorités et le caractère léger dominant.

La comparaison des deux œuvres soulève le problème de l'authenticité dans la production de Joseph Haydn. Les premiers *divertimenti* pour ensembles à vent se placent entre la suite baroque et la musique de chambre classique. Les morceaux demeurent courts, simples et faciles en ce qui concerne la forme et l'instrumentation (généralement de cinq mouvements, de forme sonate employant un sextuor à vent). Néanmoins, Haydn expérimente et développe toutes les possibilités instrumentales au sein de ce genre. Il utilise ensuite son expérience acquise dans ces pièces plus modestes. La notion de *divertimento* disparaît d'ailleurs peu à peu chez le compositeur. Il délaisse ce genre pour se consacrer, d'une part, à

la musique de chambre avec cordes ou pour clavier et, d'autre part, à la musique orchestrale. La mort du prince Esterházy (1790), les voyages (Italie, Paris, Londres) ou son intérêt pour la symphonie expliquent en partie pourquoi peu d'exemples subsistent après 1770. Les *divertimenti* pour ensembles à vent ne constituent plus une priorité mais ils lèguent comme genre précurseur un héritage musical conséquent.

Le Hob. II: 23, datant des années 1760, est une œuvre de jeunesse qui s'intègre dans une série de *divertimenti* pour la cour du comte Morzin. L'œuvre agence certes cinq brefs mouvements mais elle condense tous les éléments formels. Certaines subtilités et fantaisies dans la structure, les motifs ou l'instrumentation apparaissent de surcroit. Le Hob. II : 41, composé entre 1780 et 1784, surprend de par sa simplicité déconcertante en décalage avec la musique du compositeur à cette époque. La partition ne ménage aucun effet et reste même faible sur le plan formel. Elle contient cependant quelques passages mettant en valeur la virtuosité et le timbre des instruments.

A la lumière de ces quelques observations, l'attribution du Hob. II : 41 reste ambiguë. Sur quels critères se fonde-t-elle ? Sur des témoignages, des récits, des archives ou tout autre document ? Le manque de sources ne permet pas à ce jour d'authentifier clairement cette partition. L'analyse permet en revanche d'examiner le contenu musical et de comparer les œuvres. Elle permet de s'imprégner des caractéristiques du compositeur. Elle tend à prouver en conséquence que cette composition n'est pas de la main de Haydn. Le Hob. II : 41 serait ainsi écrit par un autre musicien contemporain encore inconnu. Dans le cas contraire, de nombreuses interrogations surgiraient: pourquoi cette simplicité? Pourquoi cette disparité avec d'autres œuvres de musique de chambre? Est-ce un choix volontaire de la part de Haydn ou une musique écrite à la va-vite pour répondre aux nécessités? L'étude du contexte, du commanditaire, des circonstances, des lieux, etc. peut faciliter ou même expliquer l'agencement et la construction de ces œuvres. Toutefois, cette démarche peut mener à une impasse et à une décevante conclusion quant à la qualité de cette littérature musicale. Néanmoins, elle a le mérite de soulever des valeurs sous-jacentes. Haydn demeure un compositeur prolifique pour *Harmoniemusik* bien que de nombreuses partitions ne soient pas clairement authentifiées. Les morceaux écrits dans les années 1780 comme les Hob. II: 41-46 semblent être en marge de l'ensemble du répertoire. Cependant, ces *divertimenti* existent, démontrant combien ils imprègnent la vie musicale viennoise à la fin du XVIIIe siècle.

3.3 L'art de la transcription pour *Harmoniemusik* : remarques sur la symphonie Oxford (Haydn, Hob. I : 92) arrangée par Triebensee pour octuor à vent

Le premier chapitre a présenté les principales caractéristiques de ce répertoire. Les arrangements de symphonies, oratorios, sonates mais surtout d'opéras constituent la partie la plus abondante et la plus appréciée pour *Harmoniemusik*. Ils ne forment par un genre à part entière car la forme, l'agencement des mouvements, les mélodies, l'harmonie ou la durée des œuvres dépendent de la pièce originale.

La musique de circonstance et de divertissement ne semble pas avoir de liens directs avec l'opéra ou la symphonie. Les arrangements pour *Harmoniemusik* à la fin du XVIIIe siècle établissent cependant une nouvelle relation entre les deux genres et devient de ce fait une particularité tant dans la société viennoise et que dans la musique. Le public affectionne particulièrement le genre lyrique et la musique orchestrale. Les transcriptions pour vents permettent le passage de la salle de concert vers la sphère privée. Cette pratique musicale offre de même la possibilité d'écouter des arias ou des extraits de symphonies tout au long de l'année. Par exemple, la *Tonkünstler Societät* inclut en quatrième partie un arrangement de l'opéra *Una Cosa rara* lors d'une académie, le 1er avril 1787. Un spectateur décrit la scène:

> «Ce groupe composé de 8 personnes donne à lui seul un concert de grande qualité. Il joue principalement certaines parties chantées et arrangées pour Harmonie comme les chœurs, duos, trios mais aussi les arias des meilleurs opéras. Le hautbois et la clarinette représentent la voix.» [267]

L'auteur parle ici de la *k. k. Harmonie*. L'arrangement de l'opéra provient de Johann Nepomuk Went. Une chose est sûre: le concert fut excellent et virtuose. Le hautbois et la clarinette se démarquent également dans ce morceau. Ce témoignage démontre brièvement la place et la renommée des arrangements dans la vie musicale viennoise. Joseph Haydn accumule lui-même une solide expérience dans la musique de circonstance avec la composition de *divertimenti* pour sextuor dans les années 1760. Son attention se porte ensuite sur d'autres genres notamment la musique orchestrale. Ses oratorios et symphonies sont rapidement couronnés de succès. Beaucoup de ses œuvres sont d'ailleurs arrangées peu de temps après la première représentation. La recherche musicologique se concentre presque exclusivement sur les partitions originales du compositeur mais ne prend pas en compte toute la littérature annexe notamment les transcriptions pour *Harmoniemusik*. Certaines jouissent

[267] Irmen, Hans-Joseph : „Harmoniemusik im Umkreis freimauerischer Aktivitäten in Wien", *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, Boje Schmuhl (Hrsg.), XXXII. Wissenschaftliche Arbeitstatung Michaelstein, Konferenzberichte, 20. bis 23 Mai 2004, Wißner, Augsburg, 2006, p. 200.

toutefois d'une grande popularité parfois même plus que la partition originale. Elles permettent aussi de diffuser l'œuvre originale dans diverses occasions et milieux sociaux.
Cette partie répondra à deux questions : quelles sont les principales compositions de Haydn arrangées pour harmonie ? Comment un musicien comme Triebensee passe-t-il d'une symphonie à un octuor à vent ? L'objectif de l'analyse est de comprendre les moyens utilisés pour surmonter les difficultés liées à la forme, la longueur, le tempo, les nuances, les mélodies, le rythme, les cadences ou l'instrumentation. La symphonie *Oxford* (Hob. I : 92) de Haydn, arrangée par Triebensee pour octuor à vent, est un modèle du genre qui permet de comprendre l'art de la transcription pour *Harmoniemusik* en général.

La musique de circonstance n'a aucune connotation négative dans les années 1800. Les arrangements d'opéras, de symphonies ou de toutes autres compositions occupent une place prépondérante dans la vie musicale viennoise. Il arrive même parfois qu'un arrangement soit joué avant la première représentation de l'œuvre originale. Ces partitions demeurent un moyen habile de diffuser la musique dans toutes les occasions et toutes les classes sociales. Au début du XIXe siècle, des sextuors ou octuors à vent jouent fréquemment dans des concerts publics ou des académies privées. Les lieux sont divers : auberges, jardins, palais, salons bourgeois, bals, etc. Joseph Triebensee se démarque lui-même dans l'art de la transcription pour *Harmoniemusik* avec la publication des deux collections. Ce succès touche aussi la musique de Haydn. Ses symphonies ou ses deux oratorios *Die Schöpfung* (1796-1798) et *Die Jahreszeiten* (1801) sont déjà arrangés du vivant du compositeur dans l'ensemble de l'Europe par différents musiciens et pour des formations variées. La présente liste recense les principaux arrangements :

Oratorios et symphonies de Haydn arrangés pour Harmoniemusik

Opéra (1)

• *Orlando Paladino (Der Ritter Roland,* 6 Dec. 1782)
ROSINACK, 2htb 2cl 2cors 2bn.

Oratorien (2)

• *Die Schöpfung* (19 mars 1809)
Anon., 2 Suites, 5 mvts, 2fl 2cl (C, principale) 2cl (C. ripieno) 2cors 2bn 2tp (2) tb serp.
Anon., introduction & 9/10 mvts, 2cl 2hn 2bn.
DRUSCHETZKY, introduction & 15 mvts, 2cl 2hn 2bn (cbn ad lib).
SCHNEIDER. A, fl 2htb 2cl 2cors 2bn tp b-tb 2altos cb.
• *Die Jahreszeiten* (24 April & 30 Nov. 1801)
DRUSCHETZKY, ouverture & 13 mvts, 2htb 2cl 2cors 2bn.
KRECHLER, 3 mvts, 2mvts, 2cl 2 cors 2bn (cbn tp ad lib).
SCHNEIDER, A., Erste Abthei1ung (Frühling - Sommer - Herbst - Winter), ouverture & 15 mvt, fl 2htb 2cl 2cors 2bn tp (hn III) b-tb 2altos cb.
SCHOLZ, 2 parties. fl 2htb 2cl 2cors 2bn 2tp tb db timp

Symphonien (29)

• *Symphonie in B*, Hob. I: 51 (1772 - 1774)
GEBAUER mvt 1 & 4 in C, 2 in F; pic cl(F) 2cl(C) 2cors 2bn tp b-tb serp b-dr.

• *Symphonie in D („L' Impériale")*, Hob. 1: 53
BEINET, Andante, 2. mvts, 2cl 2cors 2bn.
GAMBARO, mvt 2 & 3. pic(D) cl(Eb) 2cl(B) 2cors (2)bn tp tb serp b-dr cym.

• *Symphonie in Es*, Hob. I: 55 (1774)
MICHEL, 2fl 2cl 2cors 2bn.

• *Symphonie in C, "La Roxolane"*, Hob. I: 63 (I777 - 1780)
FUCHS, mvt 2, 2cl 2cors 2bn.
KLOB, mvt 2, 2cl 2cors bn 2altos vln.
SCHNEIDER, A. ("Lieblings"). fl 2htb 2cl(C & B) 2cors 2bn tp b-tb 2vla cb.

• *Symphonie in F*, Hob. I: 67 (1779)
SCHNEIDER, A., fl 2htb 2cl (C & B) 2cors 2bn tp b-tb 2altos cb.

• Symphonie in D, Hob. I: 70 (1779)
MICHEL, 2fl 2cl 2cors 2bn.

• *Symphonie in D, "La Chasse"*, Hob. I : 73 (1780/1781).
GEBAUER. F.R., mvt 1. et 4., 2fl 2cl(C) 2cors 2bn tp(ad lib) ou 2cl 2cors 2bn.
LEROY, mvt 2, 2p-fl(F) 2cl(C) 2cors 2bn tp serp.
MICHEL, 2fl 2cl 2cors 2bn.

• *Symphonie in D*, Hob. I: 75 (1780)
MICHEL, 2fl 2cl 2cors 2bn.
SCHACHT, Menuetto & Trio, 2 ca 2altos (con sordini).

• *Symphonie in Es*, Hob. I: 76 (1782)
MICHEL, 2fl 2cl 2cors 2bn.

• *Symphonie in F*, Hob. I: 79 (1784)
KLOB, mvt 2. & 3., 2cl 2cors bn 2altos vln.

• *Symphonie in G*, Hob. I: 81 (1784)
KLOB, mvt 2., 2cl 2cors bn 2altos vln.

• *Svmphonie in C,"L' Ours"*, Hob. I: 82 (1786)
ERNST, 2cl 2cors 2bn.

• *Symphonie in Es*, Hob. I: 84 (1786)
VANDERHAGEN, 2 mvts (Suite 1. Nr. 6). 2fl 2cl(C) 2cors 2bn.

• *Symphonie in B, „La Reine"*, Hob. I : 85 (1785/1786)
BOCHSA. C., 2fl 2cl 2cors 2bn tp tb serp.
KLOB, mvt 2., 2cl 2cors bn 2altos vln.

• *Symphonie in D*, Hob. I: 86 (1786)
OZI, mvt 1., 2cl(C) 2cors 2bn.

• *Symphonie in F*, Hob. I: 89 (1787)
KRECHLER, mvt 3., Menuetto, 2htb 2cl 2cors 2bn cbn tp.
TRIEBENSEE, Menuetto mit 2 Trios, 2htb 2cl 2cors 2bn.
VANDERHAGEN, mvt 1 (Suite 2. Nr.1), 2fl(pic) 2cl(C) 2cors 2bn.

• *Symphonie in C*, Hob. I: 90 (1788)
KLOB, mvt 3., 2cl 2cors bn 2altos vln.
VANDERHAGEN, 2. & 4. mvts (Suite 1. Nr. 2 & 3), 2fl 2cl(C) 2cors 2bn.

• *Symphonie in Es*, Hob. I: 91 (1788)
BOCHSA. C., 2fl 2cl 2cors 2bn tp tb serp.
GAMBARO, Trio, 2fl 2cl 2cors 2bn. (ad lib: tp tb serp: all tacet in Trio).
KLOB, 2 & 3 mvts, 2cl 2cors bn 2altos vln.

• *Symphonie in G, „Oxford"*, Hob. I: 92 (1789)
LEROY, mvt 2., fl(F) 2htb 2cl (III & IV. C) 2cors 2bn serp.
TRIEBENSEE, 2htb 2cl 2cors 2bn (cbn tp ad lib).

• *Symphonie in D*, Hob. I: 93 (1791)
SCHNEIDER, A., fl 2htb 4cl 2cors 2bn tp b-tb cb.

• *Symphonie in G, "Surprise"* Hob. I: 94 (1791, London)
HAMMERL, P., Andante, 2htb 2cl 2cors 3bn tp serp.
KLOB, 2. & 3. mvts, 2cl 2cors bn 2altos vln.
LEROY, mvt 2., fl 2htb 2cl(III & IV. C) 2cors 2bn serp.
SCHNEIDER, A., fl 2htb 4cl 2cors 2bn tp b-tb serp.
VANDERHAGEN, mvt 2., 2fl 2cl(C) 2cors 2bn.

WENT, Andante, mvt 2., 2htb 2cl 2cors 2bn.
WENT, Andante, mvt 2. Satz, 2htb 2ca 2cors 2bn.

• *Symphonie in* C *minor*, Hob. I: 95 (1791)
VANDERHAGEN, 3. & 4. mvts (Suite 1. Nos. 5 & 1), 2fl 2cl(C) 2cors 2bn.

• S*ymphonie in* C, Hob. I: 97 (1792)
KLOB, 2. & 3. mvts, 2cl 2cors bn 2altos vln.
TRIEBENSEE, 2. & 4. mvts, 2htb 2cl 2cors 2bn (cbn tp ad lib).
VANDERHAGEN, 2. & 4. mvts (Suite 2 Nr 5 Suite l, Nr 7 Suite 2, Nr 4), 2fl 2cl(C) 2cors 2bn.

• *Symphonie in Es*, Hob. I: 99 (1793)
Anon., Adagio. fl 2htb cl(Es) cl(solo B) 3cl(B) 2cors 2bn 2tp 3tb serp b-dr t-dr.
SCHNEIDER, A., fl 2htb 4cl 2cors 2bn tp b-tb cb.
VANDERHAGEN, mvt 4. (Suite 2. No. 6). 2fl 2cl(C) 2cors 2bn.

• S*ymphonie in G, "Militaire"*, Hob. I: 100 (1794)
HAYDN, F.J., mvt 2., Marsch in C, fl 2htb 2cl(C) 2cors 2bn 2tp(C) tb serp s-dr.
LEROY, mvt 2., 2fl 2htb 2cl(III & IV. C) 2cors 2bn tp serp.
LEROY, mvt 3., 2p-fl(F) 2htb 2cl(III & IV. C) 2cors 2bn tp serp.

• *Symphonie in D, "Horloge"*, I: 101 (1793/1794)
Anon., Menuetto & Trio, 2pic 2quart-fl 2cl(C) 2cors 2bn 2tp serp b-dr+cym.
LEROY, mvt 2., 2fl(F) 2htb 2cl(III & IV. C) 2cors 2bn tp serp b-dr.
LEROY, mvt 3., 2p-fl(F) 2cl(F) 2cl(C) 2cors 2bn tp serp b-dr.
SCHNEIDER. A., 2htb 4cl 2cors 2bn tp b-tb cb.

• *Symphonie in B, "Miracle"*, Hob. I: 102 (1794)
BOCHSA. C., 2fl 2cl 2cors 2bn tp tb serp.
KRECHLER, Menuetto, mvt 3., 2htb 2cl 2cors 2bn (cbn tp ad lib).
TRIEBENSEE, mvt 4., 2htb 2cl 2cors 2bn (cbn tp ad lib).

• *Symphonie in Es, „mit dem Paukemwirbel"*, Hob. I: 103 (1795)
Anon., fl 2ob 2cl 2cors 2bn tp.
KRECHLER, mvt 4., 2ob 2cl 2cors 2bn (cbn tp ad lib).
SCHNEIDER. A., fl 2htb 4cl 2cors 2bn tp b-tb cb.
TRIEBENSEE, Andante, mvt 2., 2htb 2cl 2hn 2bn cbn.
VANDERHAGEN, 2. & 3. mvts (Suite 2. Nos. 2 & 3), 2fl 2cl(C) 2cors 2bn.

• *Symphonie in D, "London"*, Hob. I: 104 (1795)
LEROY, mvt 2., 2fl(F) 2htb 2cl(III & IV. C) 2cors 2bn serp.
SCHNEIDER. A., fl 2htb 4cl 2cors 2bn tp b-tb cb.

Remarque : ce répertoire comprend de plus des arrangements de musique de chambre (environ 14) dont des quatuors à cordes (5), des trios avec piano (2) ou des Lieder (7).

Symphonies de Haydn arrangées par Triebensee pour Harmoniemusik

Œuvres originales (5)
• Variazoni in G : Thema di Haydn de la Symphonie *La Surprise* (Hob I: 94), 2 ob., ca.
• 6 Variationi in C : Thema di Haydn, 2 fl., ca.
• 6 Variationen über das Volkslied „Gott erhalte den Kaiser", 2 htb., 2 cl., 2 cors., 2 bn., cbn.
• Andante mit Variationen de la Symphonie in *Es* (Hob I: 103), 2 htb., 2 cl., 2 cors., 2 bn., cbn.
• „Gott erhalte den Kaiser", Marche, 2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn. (cbn. tp ad lib)

Arrangements (4)
• *Symphonie in F* (Hob I: 89), Menuetto mit 2 Trios, 2 htb., 2 cl., 2 cors., 2 bn.
• *Oxford Symphonie* (Hob I: 92), 2 htb., 2 cl., 2 cors., 2 bn. (cbn. tp ad lib)
• *Symphonie in C* (Hob I: 97), 3 mvts : Adagio, Menuetto & Presto, 2 htb., 2 cl., 2 cors., 2 bn. (cbn. tp ad lib)
• *Symphonie Miracle* (Hob I: 102), Presto, 2 htb., 2 cl., 2 cors., 2 bn. (cbn. tp ad lib)

La liste ci-dessus démontre clairement que la musique arrangée de Haydn demeure beaucoup plus symphonique que lyrique. Les transcriptions d'opéras dominent normalement la scène musicale viennoise et occupent la majeure partie du répertoire. Les œuvres pour orchestre de Haydn remportent cependant plus de succès. Les raisons peuvent être diverses : ses opéras ne

sont pas autant connus puisqu'ils sont joués seulement à la cour d'Esterházy alors que ses oratorios et symphonies connaissent une grande popularité dans les capitales européennes comme Paris, Londres ou Vienne. Il existe d'ailleurs plusieurs copies des partitions peu de temps après la première représentation qui se diffusent dans les principaux centres musicaux de l'époque.

La question de savoir si Haydn a connu ou permis l'arrangement de sa symphonie *Oxford* reste ouverte. Une chose reste sûre : le compositeur profite lui-même de sa réputation pour vendre ses manuscrits autographes. De nombreuses copies jettent la confusion car elles sont fausses, non autorisées, non authentifiées ou portent des erreurs. On peut supposer que dans le contexte des années 1800, l'arrangement de sa symphonie par Triebensee fut apprécié. Elle s'inclut tout aussi bien dans la *Tafelmusik*, les divertissements ou les concerts. Beaucoup d'auditeurs ne connaissent pas l'œuvre originale de Haydn car sa création remonte à Londres en 1791. L'arrangement pour *Harmoniemusik* demeure un biais permettant la diffusion et le succès d'une musique écrite hors de Vienne.

La symphonie *Oxford* (Haydn, Hob. I : 92) arrangée par Triebensee pour octuor à vent démontre les problèmes que pose ce passage entre une œuvre originale et sa transcription ou la difficulté de réduire une composition orchestrale pour une formation plus petite. Cette symphonie dure environ 25 minutes et se compose de 4 mouvements : Adagio / Allegro spiritoso, Adagio cantabile, Menuetto : Allegretto, Presto. L'orchestration reste habituelle pour l'époque avec une flûte, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, timbales et le quatuor à cordes.

La symphonie se nomme *Oxford* en raison d'une cérémonie donnée dans cette université où le compositeur reçoit une le grade de docteur. Le titre ne correspond pas exactement à la partition qui fut écrite plus tôt pour les concerts à Paris. Il semble que l'arrivée tardive du compositeur à Londres ne lui a pas laissé le temps d'écrire un nouvel ouvrage. On ne saurait dire quelle symphonie a été choisie pour conclure la cérémonie. Haydn a cependant planifié trois concerts à Oxford. La symphonie *Oxford* était certainement incluse dans l'un d'eux ou lors des académies organisées par Johann Peter Salomon.

Cette partition présente un intérêt particulier dans la différence qu'elle établit entre musique de chambre et musique orchestrale. Elle emploie la forme et le langage classique mais elle surprend dans l'instrumentation. Elle tient un juste milieu entre l'œuvre savante et populaire. Elle constitue l'un des premiers modèles où l'orchestre s'émancipe. Ces éléments peuvent expliquer en partie le choix de Triebensee de transcrire la symphonie dans son intégralité.

C'est d'ailleurs le seul exemple dans la littérature de ce compositeur. La musique de Haydn intéresse sans aucun doute Triebensee lorsque l'on sait qu'il écrit de nombreuses variations sur des thèmes de symphonies. La courte durée (en comparaison d'un opéra), la stabilité de la forme, l'originalité de l'instrumentation, la richesse des caractères et le succès de la symphonie *Oxford*, motivent cette volonté d'arranger le morceau pour un octuor à vent.

Cet arrangement s'inclut dans un contexte particulier à Vienne. Il se dirige à la *Harmoniemusik* du prince Liechtenstein. L'ensemble à vent est crée en 1782 mais s'impose comme une institution à partir de 1794. Il comprend huit instruments : 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. La formation s'agrandit de 2 instrumentistes supplémentaires en 1796 pour terminer à 12 musiciens en 1806. La mort du prince Alois en 1805 marque le déclin de l'harmonie avant sa dissolution complète en 1809. Le nouveau prince Johann I entretiendra à nouveau une *Harmoniemusik* de 1812 à 1835-1836. Joseph Triebensee devient le maître de chapelle à partir de 1794. Il dirige alors l'ensemble à vent. Ce musicien cumule d'autres fonctions : compositeur, arrangeur ou soliste virtuose au hautbois dans les concerts de la *Tonkünstler Societät*. Il écrit des centaines d'œuvres pour la cour du prince Liechtenstein pendant treize ans puis, pour des raisons inconnues, quitte son poste en 1809 (même année que la dissolution de l'harmonie). Il dirige ensuite le théâtre de Brünn (1811) et l'opéra de Prague (1816).

Son talent pour le hautbois et son intérêt pour la musique de circonstance l'amènent à écrire de nombreuses pièces originales et des arrangements pour *Harmoniemusik*. Ses deux recueils *Harmonien Sammlung* et *Miscellanées de Musique* (1803-1813) marquent l'histoire de la musique pour vents. Ils se composent d'arrangements d'opéras, de ballets et de symphonies de cette époque. La première collection contient quelques partitas originales. La deuxième (1808-1813) est une suite de 32 parutions. Triebensee y transcrit 3 symphonies de Haydn (Nr. 92, 97, 102), 2 de Mozart (KV. 425, 543) et une de Krommer (opus 25). Les *Miscellanées de Musique* comprennent également de la musique de chambre de Beethoven, Pleyel et Cramer. La création de la symphonie *Oxford* remonte à 1789 (jouée à Londres en 1791) et son arrangement pour octuor en 1808. La partition appartient à la deuxième collection *Miscellanées de Musique*, Jahrgang II, Œuvre 11, Nr. 1-4.[268]

L'objectif est à présent d'analyser et de comparer les principaux éléments du premier et troisième mouvement des deux œuvres. La longueur, la forme, l'instrumentation et les timbres

[268] La collection complète des *Miscellanées de Musique* se trouve conservée en Autriche à la Wiener Nationalbibliothek et Esterházy-Archiv (Eisenstadt).

restent une préoccupation majeure pour ne pas tomber dans l'incohérence et la maladresse. La remarque de Mozart dans sa lettre du 20 juillet 1782 est très intéressante dans ce domaine :

> « Maintenant, ce n'est pas un petit travail qui m'attend. - D'ici dimanche en huit, mon opéra doit être arrangé pour harmonie - sinon, un autre me devancera - et en tirera le profit à ma place. (…) Vous ne pouvez croire combien il est difficile de mettre cela en harmonie - pour que la musique convienne aux instruments à vent, sans pour autant que l'effet se perde. Eh bien, il faut que j'y passe mes nuits, sinon, ce sera impossible - et c'est pour vous, mon père chéri, que je fais ce sacrifice. » [269]

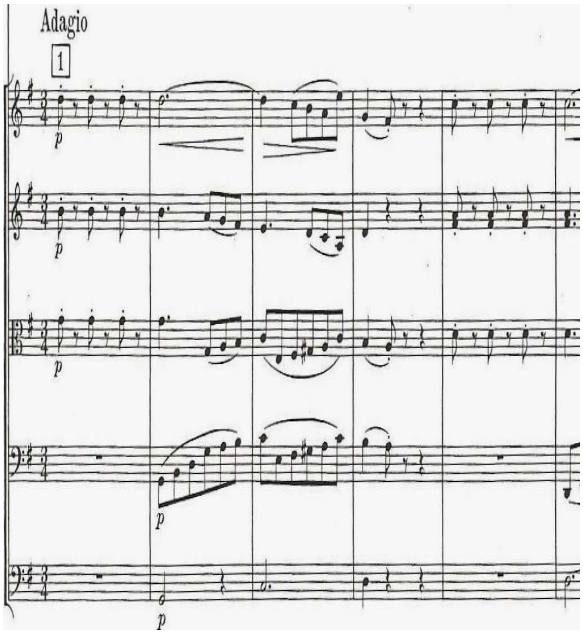
Mozart parle de son *Singspiel Die Entführung aus dem Serail* qui connaît un succès remarquable dès sa création. L'auteur montre la difficulté d'arranger une œuvre. En effet, il est nécessaire pour le musicien d'avoir une excellent connaissance de l'œuvre originale pour ne pas perdre ce que Mozart nomme « l'effet ». Triebensee doit s'imprégner de toutes les subtilités de la symphonie *Oxford* avant de se lancer dans sa transcription pour octuor. La musique doit convenir aux instruments à vent (Mozart) sans en perdre le caractère. Le premier changement entre les deux œuvres se trouve au niveau des dimensions générales :

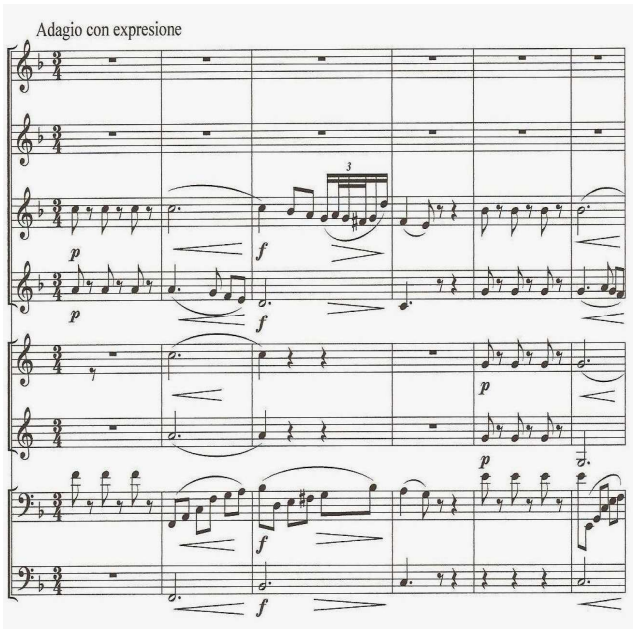
Symphonie *Oxford*	**Octuor à vent**
I = 232	I = 174
II = 111	II = 70
III = 104	III = 104
IV = 342	IV = 171

Le tableau montre clairement que certains passages sont retravaillés ou supprimer en particulier dans le quatrième mouvement. La modification de la formation instrumentale apporte une première différence. La tonalité passe également de *sol* majeur à *fa* majeur certainement en raison des cors naturels. Cette transposition leurs facilite le jeu et les altérations. Triebensee demeure un spécialiste des vents et adapte chaque motif de la symphonie aux possibilités des instruments. La répartition des voix dans l'arrangement suit le schéma suivant : la flûte est assurée par les hautbois, les clarinettes héritent de la partie principale des violons, les cors succèdent aux altos comme voix intermédiaire et les bassons assurent la basse comme les violoncelles et contrebasse dans la symphonie.

L'analyse comparée démontre que Triebensee essaie de rester fidèle dans les moindres détails. Le premier mouvement Adagio / Allegro spiritoso ne contient que quelques modifications. Les clarinettes et le basson I débutent l'Adagio avec un motif de croches.

[269] Mozart, Wolfgang Amadeus, *Briefe und Aufzeichnungen* 1782-1785, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1962, trad. par G. Geffray, *Correspondances de Mozart 1782-1785*, Flammarion, Paris, 1991, p. 50.



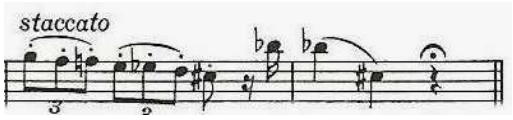


Exemple 1

Symphonie Oxford (Haydn), Adagio
Quatuor à cordes, mesures 1-6

Octuor à vent (Triebensee), Adagio
mesures 1-6

L'attaque du *fa* aigu *piano* pour le basson constitue une difficulté en soi même en 1808. La note ne sort pas facilement. Cette voix nécessite un musicien qualifié pour avoir un départ propre. Il apparaît une nouvelle ornementation à la clarinette (mesure 3). A partir de la mesure 7 et jusqu'à la fin, l'Adagio reste égal et sans nouvel artifice. La clarinette conserve la voix principale. Les hautbois jouent dans leur registre aigu à partir de la mesure 14 pour représenter la flûte et augmenter l'ambitus de l'ensemble. Une nouvelle figure arrive à la clarinette I (mesure 19).



Exemple 2

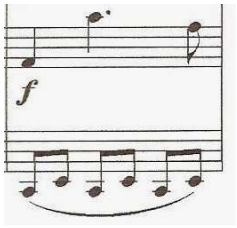
Symphonie *Oxford* (Haydn), Adagio
Violon I, mesure 19

Octuor à vent (Triebensee), Adagio
Clarinette I, mesure 19

Haydn utilise la forme sonate dans l'Allegro avec deux thèmes. Triebensee conserve la longueur, la mélodie et l'harmonie de l'exposition, du développement et de la réexposition. Les modulations posent problème pour la clarinette en *sib* et le cor en *fa*. La copie de la bibliothèque nationale de Vienne (collection musicale) est sur ce point très intéressante. Le copiste a écrit premièrement l'arrangement pour clarinette en *sib* car trois bémols apparaissent

à la clé. Il a ensuite tout rayé pour réécrire cette partie pour une clarinette en *do*. Son usage est plus courant et la tonalité plus facile à aborder.[270]

Le début de l'Allegro, joué par les cordes dans la symphonie, est confié aux clarinettes et aux bassons. La figure d'accompagnement aux violons II (mesure 25) se retrouve à la clarinette II.

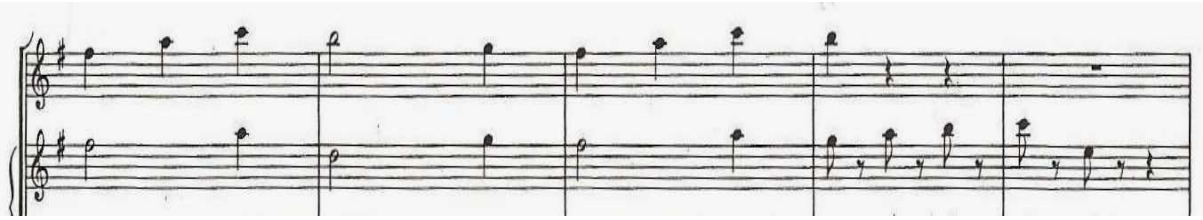


Exemple 3

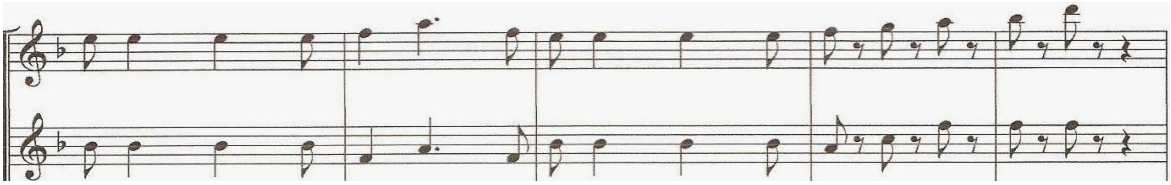
Symphonie *Oxford* (Haydn), Allegro
Violons I-II, mesure 25

Octuor à vent (Triebensee), Allegro
Clarinettes I-II, mesure 25

Triebensee conserve dans l'octuor le même fonctionnement que son modèle. Les modifications restent superficielles comme aux mesures 26-28 entre les violons et les hautbois.



Exemple 4
Symphonie *Oxford* (Haydn), Allegro
Violons I-II, mesures 26-30



Octuor à vent (Triebensee), Allegro
Hautbois I-II, mesure 26-30

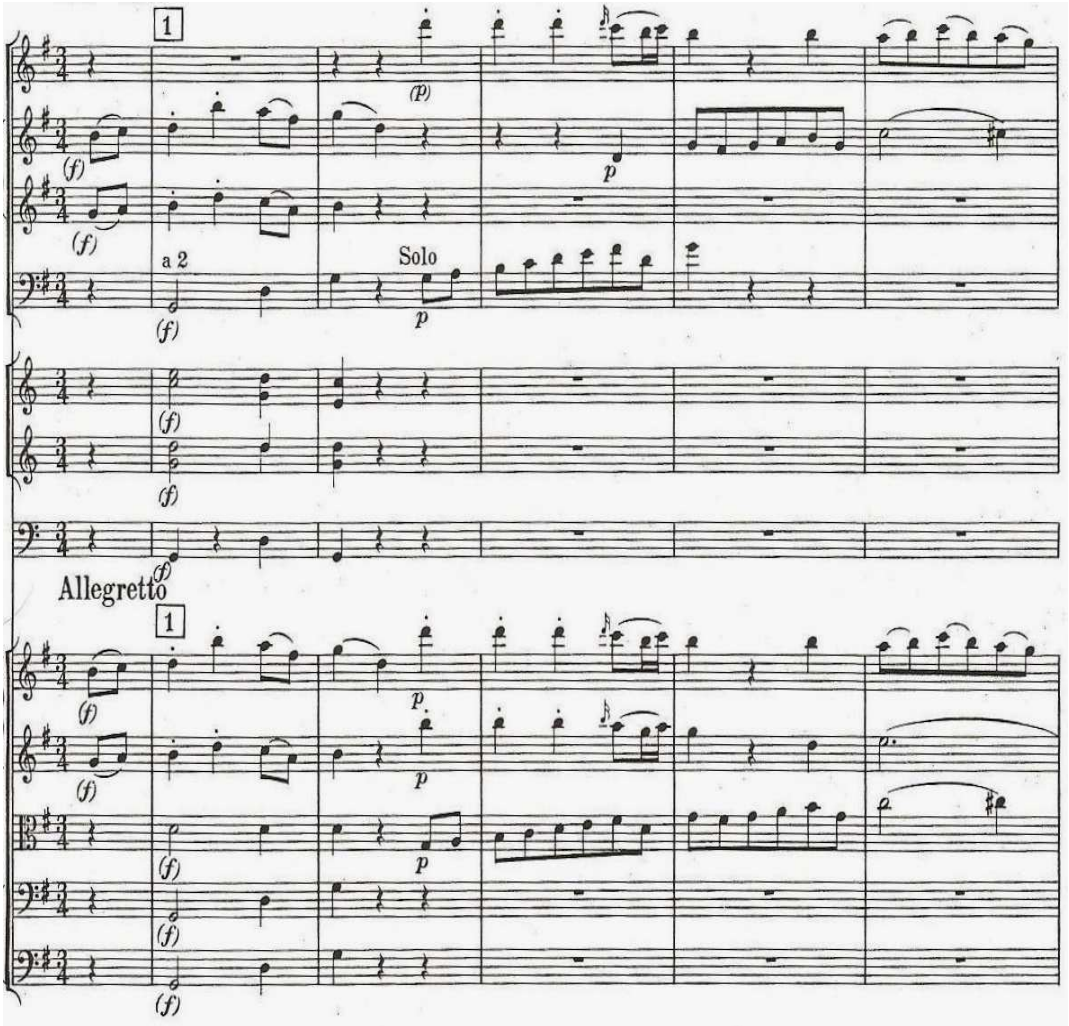
Ce rythme syncopé aux hautbois accentue et renforce la sonorité de l'octuor. Les valeurs longues sans soutien constituent un danger dans un ensemble à vent. Elles peuvent déséquilibrer la balance des voix en créant un contraste sonore marqué qui n'apparaît pas dans la partition originale. Triebensee résout ce problème par la cellule confiée aux hautbois. Il maintient ensuite le thème dans son intégralité. Il est clair que les différences entre les deux

[270] Localisation de la copie : Katalog der Musiksammlung, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Nr. Musik.Hs.3739. II, 11 Mus : Triebensee, Joseph [Bearb.], [Hob.I :92.Oxford Symphonie.] Sinfoni [Sinfonie] von Joseph Hayden. [bearbeitet für Harmoniemsuik] 9 Stimmen: Ob. 1, Ob. 2, Klar. 1, Klar. 2, H. 1, H. 2, Fag. 1, Fag. 2 u. Kontra-Fag., Trp.

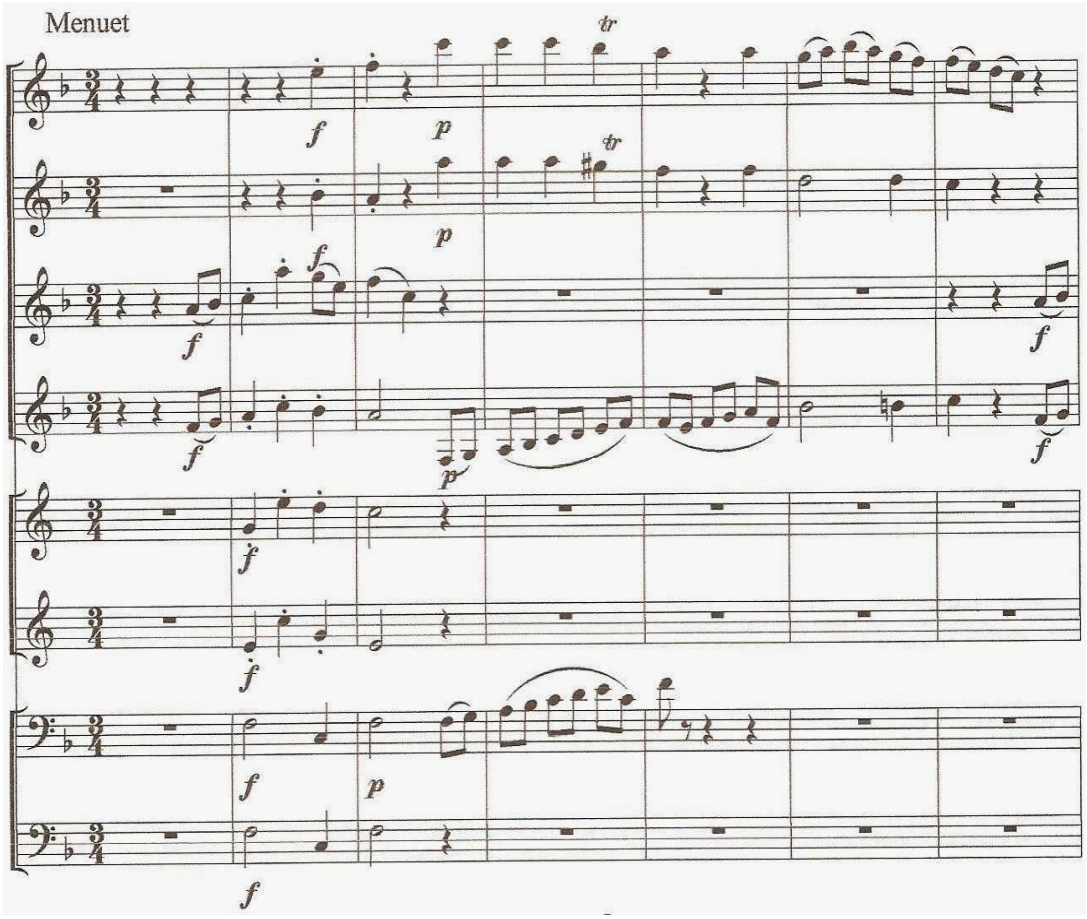
œuvres ne se trouvent pas dans la mélodie ou l'harmonie mais plus dans la structure, les transitions, les développements et l'instrumentation.

La forme du Menuet est ABA avec Menuet, Trio et Reprise. Haydn conçoit dans la symphonie une partie empreinte de plus de mouvements et d'effets pour les auditeurs. Le but demeure le divertissement. Le thème se développe sur 6 mesures ce qui contraste avec la symétrie habituelle de 4 ou 8 mesures. Le compositeur ajoute des syncopes et de surprenantes pauses qui rompent la fluidité du discours.

Le Menuet sort des conventions. Le premier thème se divise en deux parties A (mesures 1-6) et B (mesures 6-12).Triebensee préserve la longueur, la mélodie, l'harmonie et le caractère du mouvement.



Exemple 5
Symphonie *Oxford* (Haydn), Menuet, mesures 1-5



Octuor à vent (Triebensee), Menuet, mesure 1-6

Les cordes et les hautbois sont joués dans l'octuor par les clarinettes. Le dialogue entre les instruments et toutes les thématiques se retrouvent dans le Menuet. La figure rythmique de la flûte et des cordes (mesure 3) est supprimée par Triebensee. La voix de basse au basson (mesures 2-6) se retrouve à la clarinette II. Ce passage renvoie à l'instrumentation. L'attaque sur un *fa* grave par la clarinette II (mesure 3) constitue encore une difficulté dans les années 1800. Elle apporte cependant une sonorité douce bien particulière. L'utilisation du registre grave ou de chalumeau n'est pas inconnue de Triebensee. Par exemple, sa *Partita in Es* (1803) emploie largement ces notes. Le musicien ne fait qu'appliquer une expérimentation effectuée quelques années auparavant. Il sait aussi qu'il peut compter sur la dextérité des musiciens de la *Harmoniemusik* du prince Liechtenstein dont il est le directeur. L'accompagnement de la clarinette II surprend car, dans ce passage, elle joue également en-dessous du basson. Il ne s'agit pas d'une erreur d'instrumentation de la part de Triebensee mais, au contraire, il prouve son expérience dans la conduite des voix. Cette ligne de la clarinette II assure la fluidité du discours musical et renforce le registre aigu du basson. Celui-ci produit un son faible et souvent médiocre. La clarinette a un double rôle : renforcer la basse et soutenir le basson. Les basses restent d'ailleurs un problème majeur dans la

Harmoniemusik. C'est pourquoi de nombreux ensembles incluent en plus des 2 bassons des cordes (alto, violoncelle, contrebasse), des trompettes et plus tard le contrebasson. L'arrangement de la symphonie *Oxford* contient à ce sujet une partie supplémentaire pour contrebasson et pour trompette *ad libitum*. En plus d'être un expert dans l'art de la transcription, Triebensee manifeste un intérêt sincère pour les timbres et ses effets.

Le premier chapitre a démontré la place prépondérante des transcriptions d'opéras, de ballets, de symphonies, etc. pour sextuor, octuor ou toute autre formation dans la vie musicale viennoise. Cette pratique débute dans les années 1770 en parallèle avec le développement de la *Harmoniemusik* et connaît son apogée dans les années 1800. Les musiciens les plus fréquemment mentionnées sont Johann Went, Josef Triebensee et Wenzel Sedlak. L'analyse de l'octuor a permis de comprendre les moyens utilisés par Triebensee pour surmonter les difficultés liées à la forme et à l'instrumentation. L'arrangement de la symphonie *Oxford* (Haydn, Hob. I : 92) pour octuor à vent ne présente pas de changements notoires dans les thèmes, les motifs et l'harmonie. L'objectif est de conserver la forme et le caractère de l'œuvre originale. En conséquence, il adapte tous les éléments à l'instrumentation qu'offre un octuor. La tonalité est repensée et d'autres exemples notamment dans le quatrième mouvement montrent que le musicien ne retranscrit pas intégrale certains passages mais les retravaille.

Même pour un compositeur de talent, l'art de transcrire pose problème. Une difficulté majeure est d'adapter la voix ou le timbre d'un orchestre à la technique des instruments à vent. Seule une excellente connaissance de l'un comme de l'autre aboutit à un arrangement de qualité. Rares sont les compositeurs d'opéras ou de symphonies qui transcrivent eux mêmes leur production musicale. Cela signifie de la part de l'arrangeur une bonne compréhension de l'œuvre originale. Il doit assimiler la forme, le style, l'orchestration et le caractère d'une symphonie. L'arrangement reste au maximum fidèle à son modèle. Dans le cas d'un opéra, le musicien retranscrit et transpose dans un ensemble à vent le sens du texte, du drame et des émotions sans le support des paroles. Certains passages l'obligent à interpréter plus qu'à adapter. Il réécrit certaines mesures et des cadences, supprime des parties parlées ou des airs. L'arrangeur doit être capable de faire chanter les instruments et de reproduire la même émotion, tout en sachant tous les problèmes que cela suscite. Les notes de musique, et non le texte, doivent véhiculer l'expression. Les compositeurs font aussi appel aux ressources techniques et expressives des musiciens pour rendre compte au mieux du contenu musical. La

difficulté d'interprétation (tempo, attaques, nuances, articulations, lignes virtuoses, etc.) ne doit pas gêner le développement. Arrangeurs et instrumentistes coopèrent pour reproduire le style et le caractère de la partition originale.

La symphonie *Oxford* pour octuor à vent représente sans nul doute un modèle du genre qui se partage entre la musique de circonstance et la musique de chambre. L'arrangement permet de diffuser l'œuvre de Haydn dans les sphères aristocratiques et amateurs viennoises. Triebensee répond aux attentes du public combinant parfaitement une partition soigneusement travaillée avec le divertissement. L'octuor s'impose comme un plaisir intellectuel. La musique instrumentale apporte une expressivité nouvelle au début du XXe siècle. L'ouvrage de Triebensee conserve cette impression de légèreté « sans pour autant que l'effet se perde » (Mozart). Les transcriptions pour *Harmoniemusik* mettent en effet l'accent non seulement sur la matière musicale mais aussi sur le plaisir et la beauté des sonorités.

3.4 L'expérimentation d'un langage adapté aux instruments à vent dans le répertoire pour *Harmoniemusik*

Les cassations, *notturni*, partitas, *divertimenti* et sérénades pour *Harmoniemusik* sont liés aux circonstances. Ces partitions sont commandées pour accompagner des cérémonies ou des festivités. C'est une musique de l'instant qui peut durer de 5 minutes à 45 minutes suivant l'événement et les désirs du commanditaire. Il n'y a pas à l'époque classique la volonté de conservation ; une œuvre est jouée pour elle-même et tombe ensuite dans l'oubli. Les cassations données lors de l'entrée des plats (en particulier au début des années 1760) sont un bon exemple dans ce domaine ; l'occasion donne naissance à la musique. Les *divertimenti* et transcriptions d'opéras jouées dans les jardins de la capitale autrichienne durant l'été s'associent aux divertissements estivaux et illustrent combien ce genre peut être éphémère. Dans ce contexte, compositeurs, copistes, éditeurs ou mécènes ne voient pas l'intérêt de reproduire et de diffuser ces œuvres. En effet, il existe encore à ce jour de nombreuses partitions sous forme manuscrite et archivées dans les bibliothèques de Vienne ou celles de palais privés. Cela contribue en grande partie à la méconnaissance de cette musique.

Le répertoire de circonstance demeure avant tout un réceptacle des principaux genres dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle. Ces œuvres mélangent et combinent librement des mélodies populaires, des variations, des danses ou des mélodies à la mode. Elles sont soumises aux influences extérieures. La qualité des ouvrages musicaux se définit plus volontiers sur le travail de la texture. Les œuvres pour *Harmoniemusik* sont un lieu privilégié pour expérimenter un langage adapté aux instruments à vent. La forme, la mélodie et l'harmonie restent volontairement conventionnelles. L'attention se porte sur les motifs, les timbres et les possibilités des instruments.

Les compositeurs pour ensembles à vent ne sont pas des révolutionnaires mais des réalisateurs. Premièrement, ils n'écrivent pas des œuvres destinées à la postérité mais ils conservent le cadre d'une pièce occasionnelle. Ils façonnent la musique comme une matière vivante. Le travail thématique est le prétexte à des jeux de modulations ou des échanges instrumentaux qui haussent la qualité de l'œuvre. Les auteurs soignent autant le fond musical que la forme. Ils s'appuient sur la structure de la sonate avec le dessein de dépasser ce cadre dans le domaine de l'instrumentation. L'objectif reste le divertissement mais la musique recherche aussi l'expression. Bon nombre de partitions pour trios, quintettes, sextuors ou octuors pour vents ou pour effectifs mixtes n'ont plus un rôle purement fonctionnel après

1800 mais elles peuvent être capables dans certains passages de décrire et de traduire un lieu ou une émotion sans le support d'un texte. L'écriture pour *Harmoniemusik* suppose une excellente intelligence de cette formation et une compétence particulière. Un compositeur se trouve confronté à certains problèmes supplémentaires: le tempérament, la tonalité et les modulations, les instruments transpositeurs, la conduite des voix et les possibilités techniques de l'instrument (ambitus, passages, attaques, nuances, etc.). Le problème des tonalités, des modulations et des marches influence la forme, les mélodies, l'harmonie et l'instrumentation. Derrière le caractère mondain, les musiciens expérimentent de même une écriture centrée sur la fonction des instruments à vent. Une première lecture des œuvres laisse transparaître le plaisir de l'écoute qui n'a pas laissé insensible le public viennois. La musique s'adapte en premier lieu aux goûts de cette époque. Le répertoire de circonstance constitue cependant un cadre idéal pour insérer des innovations car personne ne s'attend à trouver des recherches musicales dans un genre plus modeste comme la partita, le *notturno*, la sérénade ou le *divertimento*. Les compositeurs peuvent ainsi se concentrer en toute liberté sur l'emploi de la forme, l'exploitation des motifs, les timbres instrumentaux et les sonorités générales. Ces œuvres concentrent diverses recherches notamment sur la relation entre motif et timbre ou l'utilisation du potentiel des vents. Elles permettent par exemple de se familiariser avec les difficultés que posent les instruments comme le hautbois, la clarinette, le cor de basset, le cor, le basson, etc. Les compositeurs tirent ensuite profit de cette expérience pour écrire des partitions d'une qualité accrue et appréciées par les Viennois.

3.4.1 L'octuor à vent (opus 103) de Beethoven : expérimentation et élaboration d'un langage instrumental

Le pouvoir de la musique instrumentale présent dans les sonates, les quatuors, les ouvertures ou les symphonies demeure une esthétique nouvelle au début des années 1800. Elle n'est pas sans rappeler la pensée de Beethoven qui, quelques années plus tard en référence à sa *Symphonie pastorale* (1808), exprime cette volonté de «*Mehr Ausdruck als Malerei*» (plus d'expression comme un peintre).

Le jeune compositeur entreprend en novembre 1792 son second voyage à Vienne avec l'intention de suivre des leçons auprès de Haydn. La diffusion de pièces pour instruments à vent notamment des duos, des sextuors et des octuors n'a certainement pas laissé insensible le jeune compositeur. Alors élève, il a pu observer combien cette musique occupe une place de

choix dans toutes les sphères sociales de la capitale. Elle offre de plus la possibilité de se faire connaître et de gagner sa vie. Dans les années 1790, un compositeur de *divertimenti* est gratifié d'une reconnaissance et d'une notoriété égale à un compositeur de symphonies. De même, le répertoire pour vents comprend de nombreux genres. Ces œuvres se placent à une période d'évolution tant de l'esthétique que de la forme et des effectifs instrumentaux. Cela se révèle avec l'opus 103, une *Tafelmusik* sur le schéma de la sonate mais nommée par le compositeur *Parthia dans un Concert* [271] puis publiée sous le titre *Grand Octuor original* à l'automne 1830 chez Artaria.[272]

Beethoven s'exerce dans la composition avec l'objectif de développer ses propres aptitudes. Il se concentre alors sur les mélodies, les motifs, l'harmonie sans oublier l'instrumentation. Comment tire-t-il profit de ce genre plus modeste pour approfondir sa connaissance de la forme et des sonorités ? La musique écrite pour des nécessités de service peut-elle dépeindre des sentiments ? L'octuor, opus 103 (1792-1793), et plus particulièrement le dernier mouvement, le *Finale*, permet de comprendre les méthodes employées et les solutions apportées par le compositeur. Il se destine certes aux divertissements de la Cour à Bonn mais il témoigne aussi du rôle relativement nouveau des vents dans l'élaboration d'un langage instrumental. Les moyens mis en œuvre comme le travail des idées musicales et l'expérimentation des timbres enrichissent par la suite ses œuvres instrumentales dans les domaines de l'orchestration et de l'expression. Les œuvres pour instruments à vent chez Beethoven se concentrent pour l'essentiel dans ses premières années. On note une préférence pour les petites formations instrumentales allant du trio, quintette, sextuor à l'octuor.

Ludwig van Beethoven : Compositions pour vents et ensembles à vent			
Numéro	**Titre**	**Date de composition**	**Effectif**
Hess 13 (frag.)	Romanze cantabile, *e-Moll*	1786-87	piano, fl., 2 htb., bn., cordes
WoO 37	Trio, *G-Dur*	1786-87 1790 (?)	piano, fl., bn.
WoO 26 Hess 17	Allegro et Menuet, *G-Dur*	23 août 1792	2 fl.
WoO 27	3 Duos	1792 (?) Bonn 1800 (?) Vienne	cl., bn.
Opus 103	Parthia dans un Concert	1792-début 1793	à 8 (2htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn.)
WoO 25	Rondino	1793	à 8
WoO 62 Hess 19	Quintette, *Es-Dur*	1793 (?)	htb., 3 cors, bn.

[271] Localisation de la partition autographe : Berlin, Öffentl. Wiss. Bibliothek (D-Bds), Artaria Sammlung, 1901. Titre original : « *Parthia dans un Concert. In Es / a / Due Oboe / Due Clarinetti / Due Corni / Due Fagotti / Di L. v. Beethoven* ».

[272] Georg Kinsky, *Das Werk Beethovens: thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, Henle, Munich, 1955, p. 284-86.

Opus 87	Trio, *C-Dur*	1795 (?)	2 htb., cor angl.
WoO 28 Hess 18	Variations « La ci darem la mano » de *Don Giovanni*, Mozart	1795 (?) joué le 23 déc. 1797	2 htb., cor angl.
Opus 81b	Sextuor	1795 (?)	à 6 (2 htb., 2 vn., alto, vc.)
Opus 71	Sextuor	1796 (?) joué le 6 avril 1805	à 6 (2 htb., 2 cl., 2 bn.)
Opus 16	Quintette, *Es-Dur*	1796 joué le 6 avril 1797	piano, htb., cl., cor, bn.
WoO 29 Hess 87	Marche, *B-Dur* « Grenadiers »	1797-1798	à 6 (2 htb., 2 cl., 2 bn.)
Opus 11	Trio, *B-Dur*	1797-1798	piano, cl./vl., vc.
Opus 20	Septuor, *Es-Dur*	1799 joué le 2 avril 1800	2 vl., alto, vc., cl., cor, bn.
Opus 25	Serenade, *D-Dur*	1801 1794-95 (?)	fl., vn., alto
Opus 38	Trio, *B-Dur* d'après l'opus 20	1802-03 (?)	piano, cl., vc.
WoO 18 Hess 6, 7	Marche, *F-Dur* « für die böhmische Landwehr »	1809 rév. 24 août 1810	picc., 2 fl., 3 cl., 2 cors, 2 bn., cbn., 2 tp., perc.
WoO 19 Hess 8, 9	Marche, *F-Dur*	1810	picc., 2 fl., 2 cl., 2 cors, 2 bn., cbn., 2 tp., perc.
WoO 20	Marche, *C-Dur*	1810	pcic., 2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn., cbn., 2 tp., perc.
WoO 21	Polonaise, *D-Dur*	1810	picc., 2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn., cbn., 2 tp., perc.
WoO 22	Ecossaise, *D-Dur*	1810	picc., 2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn., cbn., tp., perc.
WoO 23 Hess 4 (perdu, version piano)	Ecossaise, *G-Dur*	1810	pic., 2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn., cbn., 2 tp., perc. (?)
WoO 30	3 Equales	2 nov. 1812	4 trombones
Hess 297	Adagio, *As-Dur*	1815	3 cors
WoO 24	Marche, *D-Dur*	3 juin 1816	pic., fl., 2 htb., cl. (F), 4 cl. (C), 4 cors, perc.
WoO 17 (authentification non vérifiée)	11 Danses « Mödlinger Tänze »	1819	2 fl., 2 cl., 2 cors, bn., 2 vl., cb.
Opus 122	Bundeslied « In allen guten Studen erhüht von Lieb und Wein »	1822-1824	SA soli, choeur, 2 cl., 2 cors, 2 bn.

L'octuor à vent opus 103 puis le *Rondino*[273] WoO 25 sont des œuvres de circonstance destinées à la Cour de Bonn. Franz Maximilian (1756-1801), le plus jeune fils de Marie-Thérèse d'Autriche, devient Grand Electeur de Cologne à partir de 1784. La vie musicale de la Cour est florissante accueillant un orchestre de 35 membres environ et des virtuoses de

[273] Localisation de la partition autographe : Beethoven-Haus, Bonn (D-BNba). Titre original : « *Rondo. Andante*. » Première publication chez l'éditeur Diabelli, été 1830, sous le titre *Rondino für achtstimmige Harmonie componirt von L. van Beethoven*. Beethoven a composé le *Rondino* pour la Cour de Bonn dans la même période que l'opus 103. Il emploie une tonalité (*Es-Dur*), une écriture, un caractère et un effectif instrumental communs aux deux œuvres. La date et la circonstance de la première exécution ne sont pas encore connues à ce jour.

passage. La 1ère Symphonie de Beethoven lui est ainsi dédiée. Franz Maximilian est également l'un des premiers à suivre le modèle de son frère Joseph II en formant un octuor à vent. Il est par la suite contraint de retourner définitivement à Vienne, le 27 avril 1800, après sa défaite contre les armées de Napoléon.

Beethoven n'a pas daté l'octuor avec précision. La première exécution est censée avoir eu lieu à Bonn lors d'un banquet au cours du mois de décembre 1793.[274] Les interprètes furent certainement les musiciens de la Cour : Liebisch et Joseph Welsch (hautbois), Meuser et Pachmeier (clarinettes), Bamberger et Simrock (cors) et Lilicken et Georg Welsch (bassons).[275] Une première datation s'appuie sur les pages autographes du Lied *Feuerfarb*, opus 52 n° 2, achevé avant le jour de l'an 1793. Il apparaît dans le postlude des esquisses de l'octuor.[276] Ensuite, le catalogue établi par Beethoven associé à l'inventaire des éditeurs a pour conséquence un numéro d'opus trompeur. En effet, le compositeur répertorie ses œuvres à partir du Trio opus 1 de 1795, considérant les autres comme des pièces de jeunesse sans importance. Dans la lettre du 24 juillet 1819, l'éditeur Artaria mentionne l'absence d'opus concernant l'octuor à vent.[277]

C'est ainsi que le numéro reste libre dans les deux premiers catalogues des œuvres de Beethoven (jusqu'à l'opus 106). Dans sa deuxième édition en 1832, Artaria cite l'octuor dans la section « Œuvres sans Numero ». Cependant la pièce est déjà publiée à l'automne 1830 sous le titre *Grand Octuor original*. A cette confusion s'ajoute le catalogue de Breitkopf et Härtel en 1818 où l'octuor est annoncé comme un arrangement du quintette opus 4. L'éditeur lui assigne le numéro 103 resté libre. Breitkopf et Härtel mentionne toutefois une erreur en note : « il existe ni un Op. 103 ni un Op. 104 comme œuvres originales. Les raisons : la confusion et l'auteur. »[278] Il est vrai que les opus 102 et 104 datent de ces années. Beethoven a atteint alors une maturité qui ne correspond plus avec l'octuor opus 103. Cette partition écrite vraisemblablement fin 1792 - début 1793 est considérée comme l'une de ses dernières œuvres de jeunesse pour Bonn.

Enfin, l'arrangement pour quintette à cordes opus 4 (1795-96) révèle clairement que l'octuor est une composition antérieure. Ultime remarque, la correspondance entre Haydn et Franz

---

[274] David Whitwell: « The Incredible Vienna Octet School. The Contributions of Beethoven », *The Instrumentalist* n°XXIV, part V, 1969, p. 31-2.
[275] Alexandre Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, éd. révisée par Hugo Riemann, erster Band, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1917, p. 310.
[276] Georg Kinsky, Das Werk Beethovens: *thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, Henle, Munich, 1955, pp. 284-86. p. 309.
[277] *Ibid*., p. 285-6.
[278] *Ibid*., p. 286.

Maximilian est une source précieuse sur la genèse de l'œuvre. Dans la lettre du 23 novembre 1793,[279] Haydn mentionne l'envoi de diverses partitions destinées à la Cour de Bonn :

> « Altesse Sérénissime et Electorale !
> « Je prends la liberté d'envoyer très humblement à Votre Altesse Sérénissime et Electorale quelques compositions musicales, à savoir un quintette, une parthia[280]pour huit voix [correspondant à l'opus 103], un concerto pour hautbois, des variations pour pianoforte et une fugue, de mon cher élève Beethoven, dont on m'a si gracieusement demandé de m'occuper, compositions que, j'ose l'espérer, Votre Altesse Sérénissime et Electorale daignera accepter comme un témoignage de l'assuidité avec laquelle il a travaillé en dehors de ses études proprement dites. Les connaisseurs et les non-connaisseurs admettront volontiers, au vu de ces pièces, que Beethoven est appelé à devenir un jour l'un des premiers compositeurs européens et, je serai fier alors de me présenter comme son maître ; je souhaite simplement qu'il puisse rester avec moi encore quelques temps.» [281]

La lettre continue ensuite en expliquant la situation financière de Beethoven. Haydn a dû se porter garant en lui avançant 500 florins afin de couvrir ses dépenses courantes. Il sollicite de Franz Maximilian l'envoi de 1000 florins pour l'année à venir destinés à « l'équipement indispensable pour être admis pour les divers salons ».[282] Haydn tient à rassurer le Grand Electeur que Beethoven ne se livre à aucune extravagance mais « est prêt à tout sacrifier pour son art. »[283] Toutefois, dans sa réponse du 23 décembre 1793, Franz Maximilian semble peu convaincu :

> « Au Maitre de Chapelle princier des Esterhazy Haydn à Vienne. Bonn le 23 décembre 1793.
> « J'ai bien reçu avec votre lettre la musique du jeune Beethoven que vous m'avez envoyée. Mais comme cette musique, à l'exception de la Fugue,a été composée et donnée par lui ici à Bonn avant son second voyage à Vienne, je ne puis y voir un signe des progrès qu'il aurait accomplis à Vienne. Quant aux sommes mises à sa disposition jusqu'ici pour subsister à Vienne, il est vrai qu'elles ne s'élèvent qu'à 500 florins, mais comme en plus de ces 500 florins il a continué à percevoir son salaire de 400 florins, il a finalement touché en un an 900 florins. Je ne vois donc pas très bien comment il peut en être réduit à l'état que vous me décrivez. A mon avis, le mieux serait donc pour lui de revenir ici et de reprendre son service, car je doute fort que durant son présent séjour il ait fait des progrès considérables en composition et en goût, et crains que comme du premier, il ne rapporte de ce voyage que des dettes. » [284]

La lettre de Franz Maximilian souligne bien le fait que l'octuor aurait déjà été donné à Bonn. Seule la Fugue serait une composition nouvelle. Selon ce témoignage, l'opus 103 aurait été écrit fin 1792 avant le départ de Beethoven pour Vienne. Le jeune compositeur aurait dès lors amené avec lui cette partition avec l'intention de l'améliorer ou de la compléter auprès de Haydn comme c'est le cas du *Rondino* (WoO 25). Il serait dans ce cas plus aisé de comprendre pourquoi Haydn l'envoie comme témoignage des progrès réalisés par son jeune

---

[279] Edition originale contenue dans : Beethoven, Ludwig, *Briefwechsel Gesamtausgabe, 1783-1807*, Band 1, G. Henle, Munich, 1996, p. 19-23.
[280] Il est à remarquer que, dans la lettre originale de Haydn, il apparaît le terme *Parthie* rendu par *parthia* dans la traduction française.
[281] Traduction française contenue dans : Vignal, Marc, *Joseph Haydn*, Fayard, Paris, 1989, p. 442-44.
[282] *Ibid*., p. 443.
[283] *Ibid*., p. 443.
[284] *Ibid*., p. 444.

élève. Cela sous-entendrait de même une création en deux phases repartie sur plusieurs mois et partagée entre Bonn et Vienne. Pourtant, l'annonce du retour de Beethoven à la Cour démontre que Franz Maximilian considère son séjour infructueux. Il est convaincu que le jeune élève n'aura pas fait de progrès notables « en composition et en goût » auprès de Haydn. Il rapportera avec lui des dettes et peu de musique de qualité. Un jugement de valeur réellement défavorable à la fois pour Beethoven, ses œuvres comme l'opus 103 et, par extension, pour son professeur Haydn. Pourquoi cette divergence d'opinion entre l'envoi des partitions et leur réception ?

En ce qui concerne l'octuor à vent, il fut probablement accueilli comme *Tafelmusik* pour accompagner un dîner ou une réception à la Cour de Bonn. Par ses proportions, en quatre mouvements d'une durée totale d'environ 20 minutes, la souplesse de ses mélodies et l'effectif des huit vents, cette partition répond aux attentes liées au divertissement. Mais le titre, *Parthia dans un Concert*, apposé par Beethoven lui-même indique une tout autre conception de l'œuvre. Dans le contexte des années 1790, il est normal d'honorer un hôte par un concert après-dîner. Celui-ci peut comporter une représentation théâtrale, des airs accompagnés, de la musique instrumentale, mais les arrangements d'opéras ou des morceaux originaux pour ensembles à vent restent le répertoire le plus répandu. Les récits du comte Zinzendorf à la Cour de Schwarzenberg sont un excellent exemple dans ce domaine.[285] Il est ainsi fort probable que Beethoven *souhaitait* destiner sa composition non à une *Tafelmusik* mais à un concert après-dîner.

Le titre *Parthia* fait référence à une partition originale pour un effectif libre, regroupant plusieurs mouvements dans le prolongement de la suite baroque. A la fin du XVIIIe siècle, ce terme d'origine italienne s'orthographie le plus souvent par *Partita* mais il est possible de trouver en parallèle *Parte*, *Partie*, *Partye*, *Parthie* (comme dans la lettre de Haydn), *Partia* ou *Parthia* qui désignent tous une même œuvre instrumentale séparée en parties. Dans ce domaine, les sextuors à vent de son professeur Haydn, regrouprés sous le titre *Divertimenti*, se nomment respectivement *Feld Parthie* ou *Parthia*.[286] L'opus 103 est ainsi un exemple significatif mettant en évidence qu'à cette époque, le titre n'indique pas seulement la forme mais aussi la circonstance, le lieu, l'heure et l'instrumentation. Même si les titres sont interchangeables, engendrant une confusion entre les genres, peu de *partitas* dans les années

[285] Karl von Zinzendorf, *Wien von Maria Theresia bis zur Franzozenzeit : aus den Tagenbüchern des Grafens Karl von Zinzendorf*, sous la dir. de Wagner Hans, Wiener Bibliophilie Gesellschaft, Vienne, 1972.
[286] Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn*, Schott's Sohne, Mainz, 1957.

1790 sont exécutées lors des banquets. Un autre élément déterminant est l'emploi du français *dans un Concert*. Beethoven combine certes deux termes étrangers dans le titre mais il n'aurait certainement pas pris le soin de nommer sa partition dans la langue parlée à la Cour de Bonn si elle se destinait simplement à une musique de table ou pour accompagner un événement. Par l'emploi du français, le compositeur affiche son ambition d'adresser l'octuor à vent à un public averti. De plus, selon les études du musicologue David Whitwell, la présence permanente de clarinettes à la Cour en 1784 n'est pas clairement démontrée.[287] Si cela venait à se vérifier, il serait alors manifeste que, même en décembre 1793, l'opus 103 aurait été destiné davantage à un concert car son exécution aurait nécessité la création d'un effectif temporaire.

La réception nuancée de l'octuor se résume par cette question : Beethoven a-t-il composé une *Tafelmusik* pour accompagner un dîner ou une pièce de concert exécutée après-dîner ? Le lieu, l'heure et la circonstance exacte ainsi que les personnes présentes lors de l'exécution de la *Parthia dans un Concert* sont encore inconnus. La lecture de la réponse du 23 décembre 1793 prouve que l'opus 103 ne put satisfaire aux attentes de Franz Maximilian. En tant que *Tafelmusik*, l'octuor à vent se montre certainement trop élaboré mais peut-être pas assez pour répondre aux exigences d'un concert comme le souhaitait Beethoven.

Ce probable décalage entre le commanditaire et le compositeur a tout de même le mérite de démontrer le haut niveau musical de la Cour et d'expliquer ce jugement défavorable. Si l'origine de l'œuvre est sujette à controverse, il n'en demeure pas moins que cette dernière s'inscrit dans la tradition de la *Tafelmusik* et du divertissement mais en franchit les limites par une recherche sur les timbres. Elle occupe une position de transition dans le processus de création chez Beethoven.

L'opus 103, en quatre mouvements (Allegro, Andante, Menuet et Finale), pour octuor à vent, suit le schéma de la sonate telle qu'on la trouve dans la musique de chambre à la fin du XVIIIe siècle. Contrairement à la *partita* aux exigences plus souples, cet ouvrage emploie donc une structure stable et un effectif défini qui lui permettent d'explorer le langage instrumental propre aux vents. Le *Finale* est d'ailleurs un exemple remarquable : le jeune compositeur s'exerce et condense ses idées musicales. Le quatrième mouvement se développe autour de la forme suivante :

---

[287] Whitwell, David: « The Incredible Vienna Octet School. The Contributions of Beethoven », *TheInstrumentalist* n°XXIV, part V, 1969, pp. 31-6.

Forme Rondo-Sonate			
Mesures	**Partie**	**Plan général**	
1 - 12	A	Refrain	Exposition 1 - 57
12 - 32	Transition 1		
32 - 44	B	Couplet 1	
44 - 57	Transition 2		
57 - 69	A	Refrain	Développement 57 – 151
69 - 91	Transition 3		
91 - 151	C	Couplet 2	
151 - 63	A	Refrain	Réexposition 151 – 213
163 - 79	Transition 1		
179 - 91	B	Couplet 1	
191 - 98	Transition 2		
199 - 213	C	Couplet 2	
213 - 23	Coda	Coda	Coda 213 - 223

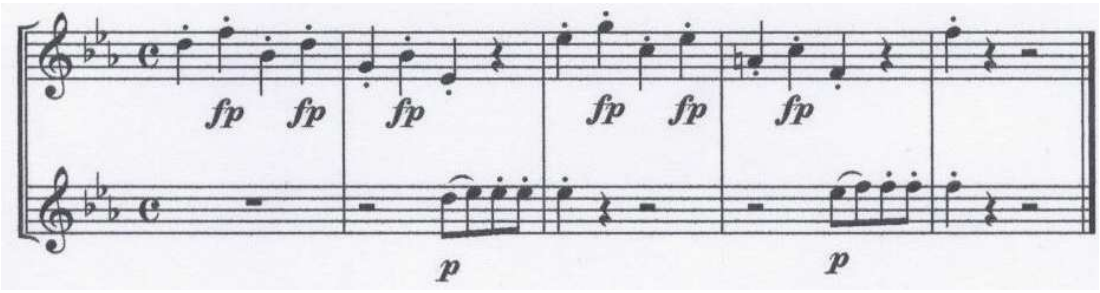
La lecture du tableau soulève une première caractéristique chez Beethoven : le travail de la forme. Il est vrai que le schéma « rondo-sonate » n'est pas en soi une nouveauté à la fin du XVIIIe siècle. Les compositeurs viennois l'utilisent fréquemment dans la musique de chambre ou pour orchestre. Toutefois, Beethoven associe dans le *Finale* de l'opus 103 la légèreté du divertissement avec une architecture solide. Son organisation ne se manifeste pas distinctement lors de la première écoute car, en plus du mouvement *presto*, les éléments thématiques s'enchaînent de façon continue.

Deux approches sont ainsi possibles concernant la forme adoptée. Le *Finale* est un rondo dans le sens où un refrain (A et sa transition) est suivi de deux couplets (B et C). Mais le souci du détail dans les trois transitions ainsi que la longueur exceptionnelle du deuxième couplet C démontrent que l'œuvre ne se limite pas à ce cadre. Les trois parties distinctes de la forme sonate, son plan tonal caractéristique combiné aux modulations et aux marches sont également présents. Le refrain A ou premier thème (mesures 1 à 12) expose la tonalité principale de *Mib* majeur. Une transition 1 conduit vers le second thème B dans le ton de la dominante *Sib* majeur puis la transition 2 (mesures 44 à 58) annonce *Mib* majeur. Le développement (mesures 57 à 151) débute par le thème A et s'enchaîne à la partie centrale C (deuxième couplet). Le retour du ton principal annonce l'apaisement des tensions propre à la réexposition et la coda (mesures 151 à 223). A noter que l'harmonie reste simple sur des accords le plus souvent des Ier, IIe, IVe et Ve degrés.

Beethoven recourt adroitement à deux accords de dominante de dominante (V/V) aux mesures 141 et 198, c'est-à-dire à deux moments clés dans le mouvement. Le compositeur se familiarise ici avec l'effet dramatique qu'apporte cet accord clairement mis en valeur par les notes en blanches ou rondes, la nuance *sf* et le point d'orgue. Dans les deux cas, ces accords

sont l'aboutissement de tensions et provoquent un effet de surprise, voire de rupture. Si la forme générale « rondo-sonate » est habituelle dans les années 1790, le jeune compositeur en exploite cependant toutes les possibilités. Il n'est certes pas un révolutionnaire dans ce domaine mais il répond aux attentes car son attention se porte plus sur la mise en valeur des motifs par les timbres.

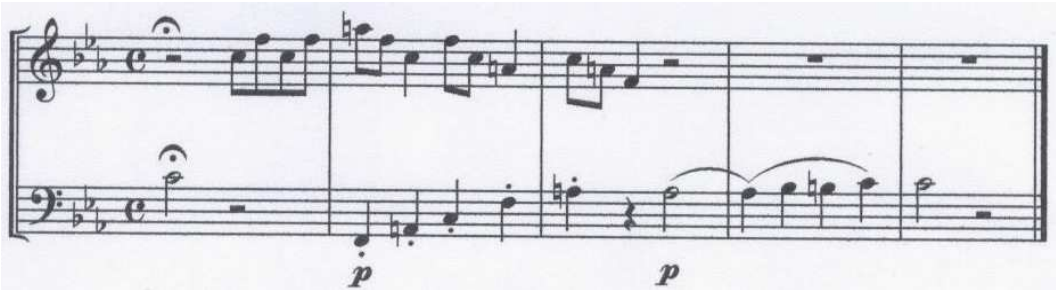
Peu d'œuvres destinées à une *Tafelmusik* réussissent à harmoniser ainsi le fond et la forme pour le plaisir de l'oreille. Une lecture attentive du tableau souligne un second aspect chez Beethoven : le travail des motifs. A chaque thème correspond une transition élaborée puis chaque période se divise elle-même en segments de caractère distinct. Beethoven ne laisse rien au hasard ; il mesure et équilibre chaque élément. La création d'un langage instrumental autonome se fonde par conséquent sur la mise en valeur et l'exploitation des cellules. Le motif des mesures 24 à 28 dans la transition 1 illustre cet enchaînement des idées thématiques.



Exemple 1
hautbois I et II (mesures 24 à 28)

Dans cette phase de la transition 1 apparaissent de nouvelles formules aux hautbois I, II et aux bassons. Les mesures 25 à 28 au hautbois II se détachent de l'ensemble grâce au silence des autres instruments, la nuance *piano*, les articulations et la répétition du *mib* en croches. Ces quelques notes sans intérêt apparent annoncent toutefois la cellule mélodique et rythmique du premier couplet B. Beethoven procède par anticipation et de cette idée prend naissance le thème principal. De plus, l'écriture valorise la sonorité du hautbois II et l'oppose au *tutti*. Cette section dépasse dès lors son rôle fonctionnel de transition. Le travail de ce court motif consolide l'unité thématique, individualise le timbre d'un instrument, le hautbois II, et dote la transition 1 d'un caractère propre.

L'association entre motif et timbre se perçoit de façon remarquable des mesures 141 à 151. Cette transition conclut le développement ou deuxième couplet C avant le retour du refrain A ou réexposition.



Exemple 2
hautbois I et basson I (mesures 141 à 145)

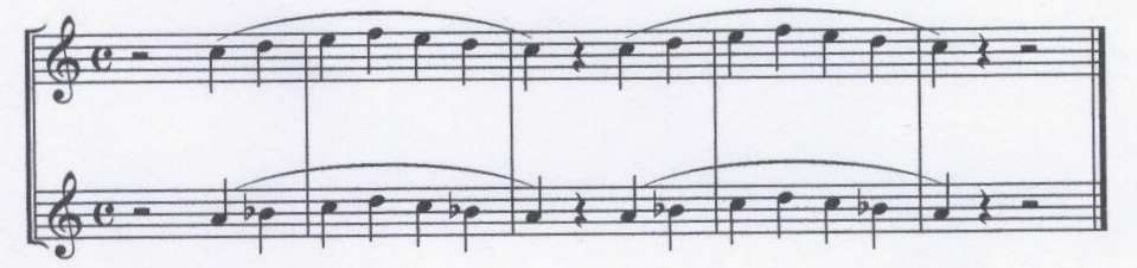
Beethoven superpose dans ce passage les croches ascendantes et descendantes du motif de tête de A au hautbois I (mesures 141-143) puis à la clarinette I (mesures 145-147) avec une cellule de noires conjointes chromatiques sur le schéma de C au basson I (mesures 143-145) puis au hautbois II (mesures 147-150). Cette transition unit à la fois des motifs de nature opposée et une instrumentation originale. Elle rompt le mouvement perpétuel établi depuis le début du *Finale*. Elle s'impose comme un contrepoids dans le développement. Les instruments à vent acquièrent un rôle relativement nouveau pour une œuvre de circonstance dans la mesure où les motifs se combinent avec les timbres. Beethoven prend en compte le potentiel expressif des sonorités tout au long de l'opus 103. Les possibilités de l'octuor ne peuvent s'épanouir que par une bonne connaissance des idées thématiques et de leur mise en œuvre. Force est de constater que cette transition individualise les instruments dans un caractère humoristique, une qualité propre à la musique de son professeur Haydn.

Dans cette perspective du travail des motifs, le quatrième mouvement associe des passages élaborés avec d'autres à l'écriture plus souple. Il ne s'agit pas de tous les relever mais, à titre d'exemple, il est intéressant d'observer le retour du premier couplet B des mesures 85 à 91. Beethoven réutilise le refrain A, joué par la clarinette I, dans une nouvelle présentation à partir de la mesure 63. Cette formule rythmique de croches est par la suite le support de la troisième transition à partir de la mesure 69. Celle-ci reprend la ligne générale mais les huit instruments se distribuent désormais les cellules. La transition se termine avec l'insertion presque inopinée du premier segment de B (mesure 85) et tout porte à croire alors au retour du premier couplet. Mais cette section courte et rapide ne peut être considérée comme telle. Une comparaison indique des différences rythmiques, de tonalité et de distribution instrumentale. Les mesures 85 à 91 deviennent par conséquent un élément conclusif de la transition 3. L'auditeur se trouve néanmoins désorienté car cette variation du motif de tête de B s'apparente facilement à l'original.

Est-ce le premier couplet ou la fin du refrain et de sa transition ? D'autant plus que ces mesures s'enchaînent quasiment sans préparation avec la partie C qui se distingue sur le plan

de la forme, du rythme et de la conduite des voix. Cette courte réexposition de B laisse transparaître le travail de composition chez Beethoven. Il a le mérite de s'exercer sur l'utilisation et le développement des motifs, une recherche ici avortée. Le retour de B semble être une insertion où le compositeur n'a pas encore su exploiter au maximum les possibilités offertes par cette cellule.

Cette partie contraste, dans la partie centrale C du développement, avec les soins apportés au le travail des motifs, la conduite des voix, les combinaisons des timbres et l'émergence d'un nouveau caractère. Beethoven porte une attention particulière à la clarinette I puis aux cors. La clarinette I évolue le long d'une ligne mélodique legato et raffinée (mesures 91 à 110). Son timbre est clairement mis en valeur par les figures de notes, les articulations et une instrumentation simplifiée. Les hautbois sont absents tandis que les autres vents comme les bassons interviennent périodiquement notamment lors des cadences. Ce motif reste fondamentalement le même et Beethoven ne cesse de l'étirer, l'amplifier ou le réduire. Tout est mis en œuvre pour individualiser la clarinette en tant que soliste. Dans cette même perspective s'ajoutent les cors *soli* en duo aux mesures 111 à 115 puis 127 à 131.



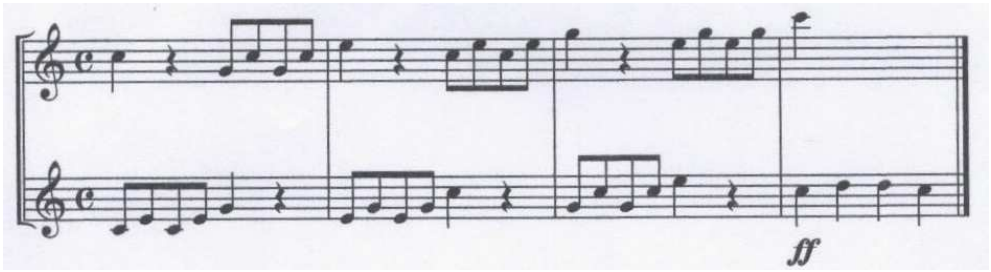
Exemple 3
cors I et II (mesures 111 à 115)

Ces deux instruments réutilisent la même cellule sur un intervalle de quarte. Seul le basson II, par une octave détachée, trouble cette quiétude de tierces parallèles entre les deux cors. Beethoven prête attention dans la partie C à l'instrumentation, à la conduite des voix et aux timbres. Il procède comme dans une peinture aux savants mélanges de sonorités colorées. Il approfondit sa connaissance et sa maîtrise de la clarinette et du cor, deux instruments largement employés dans ses œuvres orchestrales postérieures. Leur autonomie et leurs rôles expressifs sont un héritage acquis dans des partitions plus modestes comme l'opus 103.

L'élaboration d'un langage instrumental se fonde également sur un savoir-faire spécifique. Beethoven expérimente certes dans ce mouvement sa propre écriture réalisée en premier lieu sur le travail de la forme, des transitions et des motifs. L'analyse détaillée laisse ensuite apparaître le jeu des liaisons et des nuances qui peuvent alterner entre elles

rapidement. Cela se voit distinctement aux mesures 24 à 32 ou encore aux mesures 69 à 85. Ces quelques mesures mettent à profit, d'une part, toute une palette d'articulations et, d'autre part, toute une gamme de nuances allant de *p*, *sf* à *ff*. Les pauses occupent de même une place de choix et elles revêtent déjà dans certains passages une fonction propre à Beethoven. Le compositeur recourt, de plus, à un procédé fréquemment utilisé dans la musique pour vents : le principe de simplification thématique en séquences et leur circulation dans les parties instrumentales. Il emploie volontairement une structure traditionnelle, des mélodies simples et une harmonie conventionnelle. Son but premier est de distraire la Cour de Bonn sans tomber dans la banalité.

La composition de l'opus 103 doit satisfaire connaisseurs et simples amateurs. L'économie des moyens en tant que ligne directrice ne signifie pas pour autant une œuvre dénuée d'intérêt. L'examen du *Finale* tend à le démontrer ; son caractère léger le distingue mais, au second plan, la recherche instrumentale est omniprésente. C'est pourquoi un thème peut être joué par un seul instrument comme cela est le cas à la clarinette I aux mesures 1 à 12 ou encore dans la partie centrale C. Ce fonctionnement, le plus courant, hérite de la pratique du *divertimento* où un *tutti* accompagne une voix soliste (ici la clarinette I). En revanche, selon le procédé de simplification, le thème se fragmente en cellules de une à plusieurs mesures qui vont circuler dans le timbre des instruments à vent. En d'autres termes, l'unité mélodique et harmonique est préservée tandis qu'une même idée musicale se dissocie en plusieurs timbres, ce qui modifie et enrichit sa sonorité. Dès la transition 1 (mesures 12 à 32), Beethoven recourt à ce procédé.



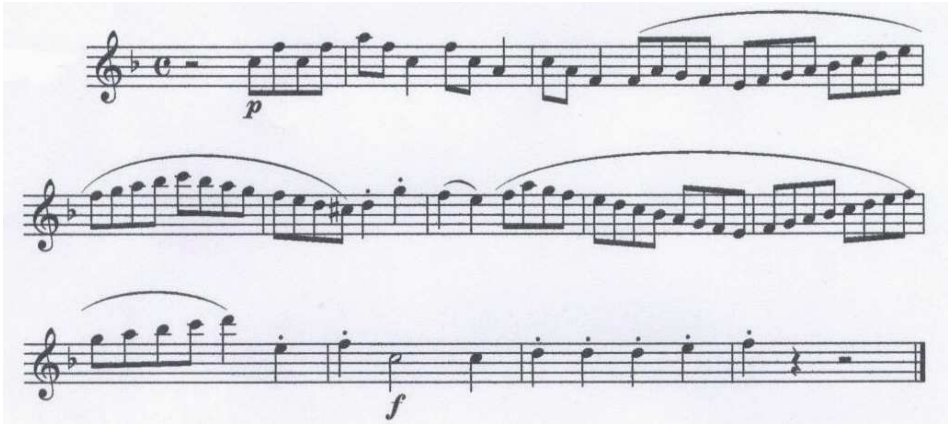
Exemple 4
cor I et II (mesures 12 à 15)

Les deux cors se partagent cette cellule de quatre croches-noire en arpège mais sa division en deux voix se perçoit à peine à l'oreille. Beethoven donne l'impression qu'il s'agit du même soliste. Les autres instruments de l'octuor s'effacent, ce qui met en valeur le motif et le timbre. Les mesures 16 à 20 reprennent ce schéma qui s'enrichit d'un dialogue entre la clarinette I et le basson I. A partir de la mesure 20, le fonctionnement demeure le même et le hautbois II s'ajoute dans des entrées plus resserrées. Beethoven exploite donc toutes les

possibilités qu'offre un motif court. Il joue dans la transition, d'une part, sur les effets de masse sonore (mesures 15, 19 et 30 à 32), d'écho (mesures 16 à 18 puis 20 à 23) ou de soliste et, d'autre part, sur la relation entre motif et timbre qui souligne le jeu instrumental. Le premier couplet ou thème B (mesures 32 à 44) affirme cette volonté de diviser le thème en plusieurs voix. L'exemple 1 ci-dessus au hautbois II présente la cellule que s'approprie et développe le basson I à partir de la mesure 32. L'accompagnement reste discret avec des noires détachées au hautbois II et au basson II. A l'entrée de la clarinette I (mesure 35) se succèdent à nouveau le basson I (mesure 38) et finalement le hautbois I (mesure 41). Le premier couplet B contraste par rapport au refrain A dans les thématiques et la distribution instrumentale. Les trois instruments solistes de ce passage se renvoient sans modification une idée simple. Le caractère de l'ensemble demeure dynamique et léger. Les motifs peuvent aussi se superposer comme cela est le cas dans la transition du deuxième couplet C (mesures 141 à 151). Cette période, mentionnée dans l'exemple 2, explore les caractéristiques du langage instrumental.

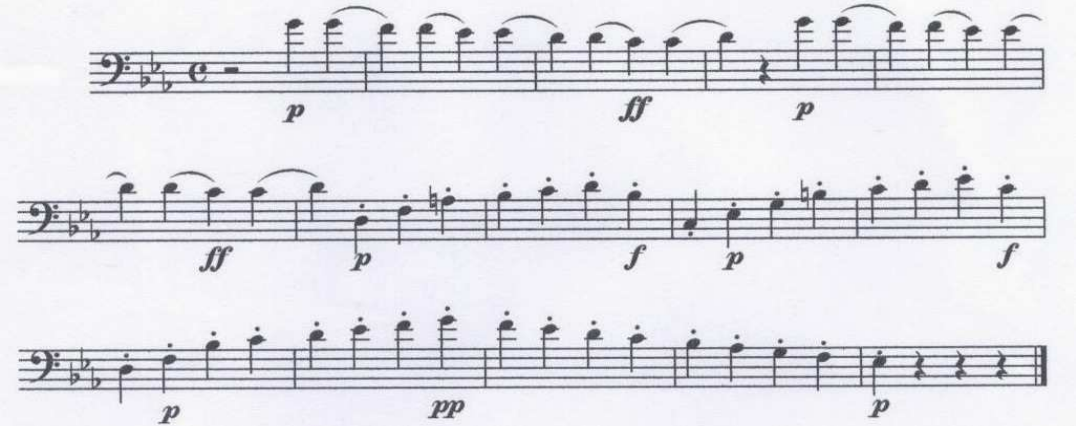
Le travail des deux cellules, leur mise en valeur par les timbres, les nuances-articulations et le jeu de soliste-masse sonore démontrent que le jeune compositeur tire profit au maximum de la mosaïque de l'instrumentation. Il traite l'ensemble en huit voix réelles et non en double quatuor, ce qui engendre un *Finale* beaucoup plus riche et complexe dans le domaine de la texture. La pensée thématique s'associe étroitement à celle du timbre. Les cellules s'échangent ainsi de façon continue dans de nouvelles combinaisons sonores. Cette technique dote chaque membre de l'octuor d'un potentiel soliste.

Enfin, Beethoven étudie les possibilités techniques de l'octuor, la qualité des timbres et la portée des combinaisons. Son attention se porte notamment sur trois instruments. La clarinette I, en tant que voix principale du *Finale*, se voit confier le thème du refrain A ou celui du deuxième couplet C.



Exemple 5
clarinette I (mesures 1 à 12)

Cette ligne virtuose emploie dans un mouvement *presto* les attaques (mesures 1 et 6), les nuances (mesures 1-2 et 10), les articulations (mesures 5-6 et 9-12) et l'ambitus (mesures 8 à 10) de la clarinette. Tout au long du mouvement, cet instrument n'utilise pas son registre grave ou de chalumeau, bien connu à cette époque. La clarinette se modifie considérablement à la fin du XVIIIe siècle sur les plans de sa forme, de sa facture et de l'addition de clés. Beethoven s'exerce ici avec un instrument peut-être encore peu commun pour lui depuis son départ de la Cour de Bonn. Cela se ressent aussi pour le cor, autre instrument qui connaît d'importantes améliorations à cette époque. Dans cette hiérarchie, il reçoit le second rôle. Le compositeur s'intéresse à ses possibilités techniques (exemple 4) et à son timbre (exemple 3). Ces deux instruments qui évoluent le plus sont à la fois les deux principaux dans le mouvement et ceux largement employés par la suite dans des partitions orchestrales. L'exploration du langage instrumental s'oriente, en troisième lieu, vers le basson. La transition 2 (mesures 44 à 57) s'organise d'ailleurs autour de cette voix.



Exemple 6
basson I (mesures 44 à 58)

Cette transition conclut le premier couplet B avant le retour du refrain A. Le basson I allie fonction, virtuosité et timbre dans ces mesures. Son rôle est avant tout harmonique avec ces marches successives de *Sib* majeur à *Mib* majeur. Cependant, toutes les caractéristiques évoquées précédemment se retrouvent ainsi les nuances, les articulations ou les effets sonores des mesures 51 à 53. L'intérêt de cette ligne repose de même sur sa vélocité. Aux mesures 44 et 47, la partition indique un *sol piano* dans le registre aigu. Cette attaque douce constitue une difficulté technique en soi surtout pour un basson dans les années 1790. Mais cette cellule se confond avec la clarinette I, une combinaison inadéquate seulement mise en valeur par l'entrée en imitation. Les accords arpégés en noires à partir de la mesure 50 éprouvent le détaché du musicien. Enfin, les mesures 54 à 58 mettent à nu le registre délicat de l'aigu du basson I accentué par le decrescendo de *p* à *pp*. La transition 2 unifie la structure et, de plus,

Bethoven tire activement parti des possibilités techniques du basson. Les exigences pour les trois instruments diffèrent mais Beethoven pousse leurs limites techniques et sonde la capacité des interprètes. L'exécution de la partition nécessite des musiciens qualifiés lorsque l'on se reporte à l'organologie des instruments à la fin du XVIIIe siècle. La clarinette est dépourvue de clés, le cor naturel sans pistons et le basson faible dans les aigus. Cela sous-entend premièrement une bonne intelligence des instruments transpositeurs pour les marches et les modulations de la forme sonate. Deuxièmement, une excellente connaissance des vents (leurs avantages, leurs limites, leurs timbres) s'avère essentielle pour créer une œuvre homogène.

L'élaboration d'un langage instrumental se résume essentiellement autour de quatre axes : l'emploi d'une structure solide, le travail des motifs associés aux timbres, un savoir-faire au service des instruments et l'étude de leurs possibilités techniques. Beethoven répond aux exigences fonctionnelles et immédiates imposées par la Cour de Franz Maximilian tout en dépassant le cadre du divertissement. L'octuor acquiert une autonomie nouvelle et une qualité technique et expressive peu commune pour un ensemble de cette époque. Il est indéniable que le *Finale* s'apparente à un « laboratoire de recherche ». Beethoven y puise par la suite pour composer des œuvres majeures. L'arrangement, trois ans plus tard, pour quintette à cordes (opus 4) révèle que le compositeur tire avantage du matériau thématique de l'opus 103. Par exemple, le *Finale* passe de 223 mesures dans l'octuor à 418 dans le quintette. La musique de chambre comme le quintette (opus 16) ou le septuor (opus 20) avec piano ainsi que les œuvres orchestrales telles que le trio de la Symphonie n°1, la Symphonie n°6, la Symphonie n°9 ou les concertos pour piano héritent de ces plus petites partitions instrumentales destinées aux circonstances.

L'octuor se place encore dans la continuité de l'*Aufklärung*. L'expérimentation est certes présente mais elle se concentre non sur l'évocation des émotions mais sur la forme et l'étude des sonorités. La *Parthia dans un Concert* constitue une étape essentielle dans le processus de création chez Beethoven. Cette partition lui permet d'acquérir une meilleure connaissance des vents en vue de leur plus large utilisation et une maîtrise du rôle expressif des timbres. La volonté de « *Mehr Ausdruck als Malerei* » reste néanmoins latente dans l'opus 103. La musique a ici pour vocation le plaisir de l'oreille mais sans mettre de côté la raison. Elle est justement plaisir si la raison juge la qualité des éléments mis en œuvre comme la forme, le travail des motifs et les combinaisons instrumentales. Beethoven en exploite toutes les possibilités pour individualiser les vents par leur timbre. Il traite l'ensemble en huit voix réelles et chaque instrument se voit confier des parties solistes dans des caractères variés. Ses

ouvrages plus imposants héritent de cette expérimentation d'un langage instrumental. A partir des années 1800, la notion d'orchestration devient de plus en plus importante chez Beethoven. Le compositeur équilibre les voix et préfère des distributions plus fournies traitant les cordes, les bois et les cuivres comme des partenaires. Le timbre des thèmes s'en trouve enrichi et les combinaisons participent activement à l'expression musicale. Beethoven esquisse déjà dans le *Finale* les contours de ses partitions plus tardives.

De nombreux musiciens contemporains comme Hoffmeister, Pichl, Vanhal, Kozeluch, Gyrowetz, Krommer, Schubert, Hummel, etc. partagent cette esthétique. A l'exemple de l'opus 103, les partitions pour ensembles à vent mettent l'accent sur la forme, l'importance du motif dans la fondation d'un caractère autonome, les possibilités techniques des vents, les combinaisons de timbres et le rôle expressif de la musique. Le répertoire pour *Harmoniemusik* leurs permet d'expérimenter et d'élaborer un langage adapté aux instruments à vent. Ses recherches plus ou moins abouties seront exploitées dans des œuvres majeures (symphonies, ouvertures, concertos ou musique de chambre avec vents).

3.5 Le principe de simplification, distribution et répétition thématique au travers des timbres instrumentaux

La musique de circonstance pour *Harmoniemusik* demeure flexible sur les plans de la forme, du style ou de l'instrumentation pour s'adapter à toutes les occasions. Dans toutes les œuvres viennoises des années 1760 à 1820, les compositeurs emploient l'architecture de la forme sonate pour pousser les limites de l'expression. Une partition comprend généralement entre 4 et 6 mouvements. Certaines contiennent 2 Menuets et 2 mouvements lents ou, dans de rares exceptions, un mouvement thème et variations. L'adjonction de danses dans certains morceaux demeure un héritage de l'époque baroque. La durée de la composition ou la longueur des développements varient suivant les auteurs. De même, avant les années 1780, les partitions comprennent souvent plus de mouvements et de courte dimension. L'examen du répertoire pour *Harmoniemusik* démontre les caractéristiques suivantes dans les années 1780 à 1800 : le premier mouvement Allegro, se divise en trois parties (exposition, développement et réexposition), le deuxième Adagio ou Andante suit le schéma ABA', le troisième est un Menuet et le dernier un rondo ou à nouveau de forme sonate. Certains musiciens, dont Druschetzky, incorporent souvent un Menuet comme second mouvement.

La forme sonate est une structure usuelle à la fin du XVIIIe siècle qui permet certes de se concentrer sur le développement des matériaux mais aussi sur d'autres notions comme celle du timbre. Les cassations, partitas, *notturni*, *divertimenti* et sérénades emploient un langage mélodique et harmonique volontairement simple. Cette particularité permet aux instruments à vent de se libérer et d'adopter une personnalité propre. Les premiers ouvrages pour ensembles à vent de Aspelmayr, Gassmann, Bonno, Wagenseil, etc. traitent les voix en paire pour former un double quatuor. Il faut attendre les années 1770-1780 pour que les compositeurs traitent les voix individuellement dans les quintettes, sextuors et octuors à vent, ce qui engendre des œuvres beaucoup plus riches et complexes dans le domaine des timbres.

Le principe de simplification, distribution et répétition thématique dans la musique de circonstance résulte de la diversité et du perfectionnement de l'écriture. La forme, les mélodies et l'harmonie prennent une nouvelle direction durant l'époque classique. Les compositeurs exploitent au maximum les éléments thématiques. L'un des procédés consiste à travailler et à varier un motif au travers des sonorités sans pour autant gêner le développement de la forme ou perdre la cohésion interne. Ce système a été mis en valeur par différents

musicologues comme Gayle Allen Henrotte[288], Günter Hausswald [289], James Webster [290] ou Otto Biba[291]. Peu d'études établissent toutefois un lien de parenté entre le motif et le timbre ou la fonction des sonorités. Le terme allemand *Gestaltung* désigne la conception et la forme des mouvements. Le thème, sa construction, son développement, son utilisation, sa portée dramatique, etc. revêtent un aspect particulier dans les partitions pour *Harmoniemusik*. L'analyse de la partita en *ré* majeur de Dittersdorf, de la partita en *fa* majeur (0/127) de Druschetzky puis du KV. 361 (370a) de Mozart indique les moyens employés par les compositeurs pour valoriser la mélodie, le rythme, l'harmonie, les nuances, les phrasés et les ornementations d'une idée musicale.

3.5.1 La noble simplicité dans les partitas de Carl Dittersdorf et Georg Druschetzky

Carl Ditters von Dittersdorf profite dès son enfance d'une éducation musicale poussée. Il acquiert à la fin des années 1750 une réputation dans la musique instrumentale et commence à recevoir des commandes de symphonies et de concertos. De ces années datent aussi des serenatas, cassations et partitas pour vents et cordes. De 1761 à 1764, Dittersdorf devient soliste et musicien dans l'orchestre du *Burgtheater*. Il accepte cette même année le poste de *Kapellmeister* pour l'évêque de Grosswardein (aujourd'hui Oradea, en Roumanie). Ses fonctions comprennent la composition pour les concerts, la musique sacrée et quelques pièces pour le théâtre dont des opéras. Sa carrière se tourne vers Vienne dans les années 1780. Les œuvres de Dittersdorf se placent dans le style classique viennois. Sa musique de chambre reflète une grande variété de genres, de formes et d'instrumentation qui comprend des compositions à deux, trois, quatre et cinq mouvements (la dernière avec deux menuets) et également différentes partitions sur le principe de la suite. Ses ouvrages pour *Harmoniemusik*, bien que riches, restent peu connus. Dittersdorf compose par exemple une quarantaine de partitas en 4-5 mouvements la plupart pour quintette (2 hautbois, 2 cors, basson) ou sextuor (2 hautbois, 2 cors, 2 basson) dans les années 1760-1770.

---

[288] Gayle Allen Henrotte, *The Ensemble Divertimento in Pre-Classical Vienna***,** thèse, université de North Carolina, 1967.
[289] Günter Hausswald, *Mozarts Serenaden*, Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1951.
[290] James Webster: « Towards a History of Viennese Chamber Music in the Ear1y Classical Period », *JAMS*, XXVII, n°2, été 1974, n°2, p. 212-47.
[291] Otto Biba, Wolfgang Schuster, *Klang und Komponist*, ein Symposion der Wiener Philharmoniker, Kongressbericht, Hans Schneider, Tutzing, 1992.

La partita en *ré* majeur pour 2 hautbois, 2 cors et basson date certainement de 1765 lorsque le compositeur rentre d'Italie et succède à Michael Haydn comme maître de chapelle pour l'évêque de Grosswardein. Le manuscrit se trouve à la Bibliothèque royale du musée britannique. L'œuvre comprend 5 courts mouvements : Allegro, Menuet, Adagio, Menuet-Trio, Finale.

Le premier mouvement, de forme sonate, reste succinct et sommaire dans les développements mais il montre des qualités thématiques nouvelles pour les années 1760. La mélodie (mesures 1-8) se fragmente en trois cellules de 2 mesures qui se superposent. La première est confiée aux hautbois qui jouent des blanches, la deuxième aux cors avec une formule de croches et la troisième au basson sur un rythme de double-croches. Le style se veut contrapuntique dans ce passage. L'exposition débute avec le basson puis les cors et hautbois entrent en imitation dans le caractère d'une fugue. Les motifs s'échangent entre les cors et le basson alors que les hautbois assurent la stabilité. Dittersdorf met en avant la virtuosité des instruments dans de brèves interventions. Par exemple, le basson n'a pas uniquement un rôle de basse harmonique mais il acquiert un rôle de soliste avec ses envolées rythmiques. Ce premier mouvement concentre tous les éléments de la forme sonate et contient les prémices de simplification, distribution et répétition thématique au travers des timbres instrumentaux. Le deuxième mouvement conserve le caractère de la sérénade avec un tempo lent Adagio et une instrumentation qui met en avant les hautbois. Les autres instruments l'accompagnent par des figures mélodiques rythmiques. Le thème s'échange par la suite par des dialogues entre les hautbois et les cors. Ces deux mouvements restent très simples sur le plan de la forme, de la mélodie et de l'harmonie.

L'intérêt provient des timbres et des combinaisons sonores. Dittersdorf se sert des vents présents dans la chapelle pour écrire cette partita. L'instrumentation est habituelle pour l'époque mais l'auteur montre une surprenante originalité dans l'usage des instruments : le second cor (non le basson) joue la basse dans l'Adagio et le deuxième Menuet pousse les limites techniques des deux cors. En effet, le Trio ne comprend que quelques mesures mais il inclut un *solo* pour les cors qui jouent, sans accompagnement, dans le registre extrême de l'aigu. Une telle dextérité et légèreté surprend dans un passage à priori sans intérêt majeur. Il démontre à nouveau l'expérimentation des possibilités techniques et sonores des vents. La musique de Dittersdorf pour *Harmoniemusik* traduit l'évolution du langage instrumental durant la période classique.

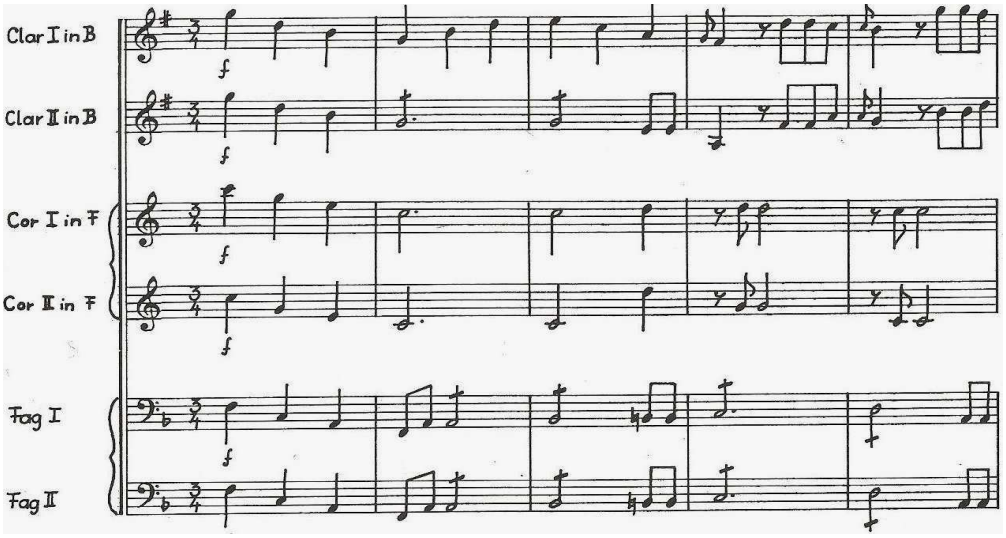
La famille Batthyány a toujours porté un intérêt sincère à la musique.[292] Elle forme une chapelle à la fin 1775 – début 1776. Une première harmonie est rapidement formée pour accompagner la vie de la cour à Preßburg de 1776 à 1784. Elle comprend 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. Le rôle de cet ensemble à vent est essentiellement d'accompagner la *Freiluftmusik* et la *Tafelmusik* du prince. Des concerts sont aussi prévus l'été dans les jardins du palais. Des raisons financières obligent le prince à dissoudre cet octuor de 1782 à 1784 mais après 1790, la situation change. Joseph Batthyány engage de nouveaux musiciens pour son château à Pest. La musique occupe dès lors une place prépondérante avec des représentations de théâtres et d'opéras, des divertissements et des bals. Joseph Batthyány fonde une nouvelle harmonie en 1790. Il existe peu d'indications sur sa composition, son rôle et son fonctionnement. Il s'agit d'un octuor à vent dont le répertoire se compose de partitions originales et d'arrangements d'opéras. Le maître de chapelle devient Georg Druschetzky à partir de 1792 et le compositeur écrit environ 150 œuvres pour *Harmoniemusik*, la plupart étant des partitas. La mort de Batthyány en 1799 marque aussi la fin de cette formation.

La bibliothèque de Keszthely (Helikon-Bibliothek, Keszthely, Hongrie) contient 63 partitions dont 50 sont en quatre mouvements sur le schéma Allegro, Menuet, Andante, Finale. Cette collection contient également de nombreuses compositions en trois ou six parties. De cet ensemble se détachent 10 partitions pour sextuor (2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons) dont la signature est 0/126, 0/127, 0/129-136. Elles datent certainement des années 1790 lorsque le compositeur travaille à la cour du prince-cardinal Joseph Batthyány. Ce catalogue contient une *Partita* (0/126) en 7 mouvements, une en 6 mouvements (0/135) et la *Partita* en *fa* majeur (0/129) comprend 3 mouvements. La forme de cette dernière demeure inhabituelle. Le premier mouvement emploie par exemple la forme rondo dans la partie rapide.

Les pièces 0/131, 134, 136 forment un groupe séparé. Le titre *Partita Concertante* indique l'usage mais aussi la forme comprise entre le concerto et le divertissement. Par exemple, la partition 0/134 n'est autre qu'un concerto pour clarinette en 3 mouvements. L'instrumentation de ce sextuor à vent surprend et se rapproche plus d'un orchestre. Les partitas 0/127, 130, 132 et 133 sont en 4 mouvements. Le Menuet se place généralement comme deuxième mouvement, le troisième étant le plus souvent un Andante. Le premier mouvement Allegro emploie une forme sonate plus ou moins complexe suivant les œuvres. Cette partie condense le caractère musical de Druschetzky dans la forme, les motifs, la conduite des voix et

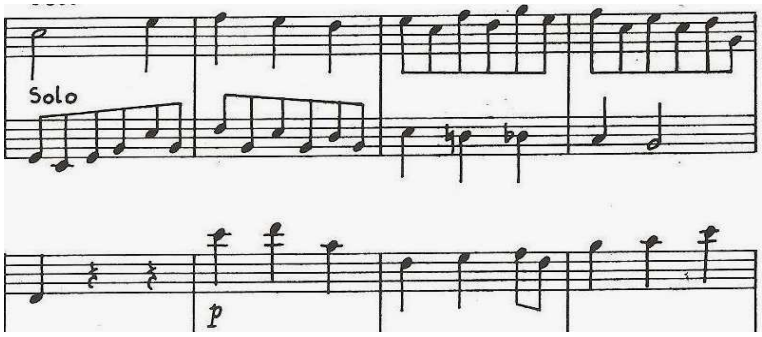
[292] Pour plus de détails sur la *Harmoniemusik* du prince Batthyány, se reporter à la partie « La *Harmoniemusik* dans l'aristocratie viennoise. »

l'instrumentation. Les Allegros contiennent de nombreux passages solistes et virtuoses. La partita 0/127 pour sextuor (2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons) date des années 1790 et elle comprend 4 mouvements : Allegro (75 mesures), Menuet (25 mesures), Andante (65 mesures) et Finale (100 mesures). Le premier mouvement en *fa* majeur use de la structure stable de la sonate et suit un plan très conventionnel pour mettre en valeur la clarinette, le cor et le basson. Le premier thème en 8 mesures est joué par l'ensemble du sextuor.



Exemple 1
Druschetzky, Partita 0/127, Allegro, mesures 1-5

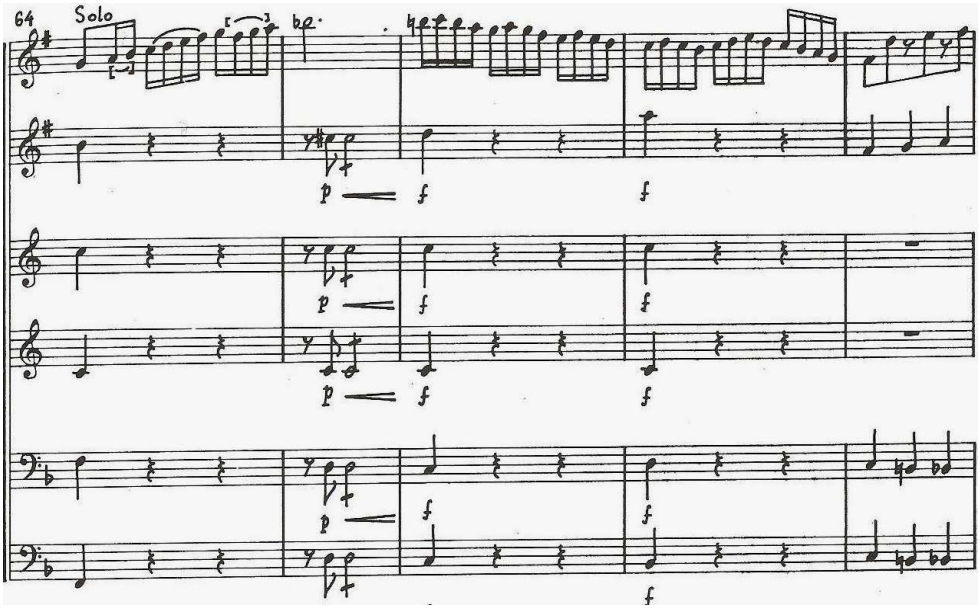
La première idée musicale se divise en 4+4 avec une demi-cadence sur le Ve degré (mesure 4) et une cadence parfaite en *fa* majeur (mesure 8). L'harmonie repose sur des accords du Ier, IIe, IVe, VIe et Ve degrés. L'enchainement demeure quasi schématique pour cette époque. Le premier fragment du thème débute avec une homophonie et une homorythmie *forte* du sextuor sur l'arpège de *fa*. Le deuxième, plus rythmique, établit la clarinette comme soliste, le cor comme voix intermédiaire et le basson comme basse. Druschetzky écrit une mélodie d'une simplicité extrême qui ne contient aucun artifice. L'économie des moyens dans la forme, la thématique et l'harmonie met plus en valeur l'instrumentation que la forme. Le thème s'enchaîne ensuite avec un premier *solo* des 2 cors.



Exemple 2
Druschetzky, Partita 0/127, Allegro, mesures 8-11

Ce *solo* a pour fonction première de conduire vers le ton de la dominante. Le compositeur manifeste cependant des qualités musicales inégalées car seuls les cors assurent cette transition avec l'accompagnement unique du basson I. La structure s'associe étroitement avec l'instrumentation dans ce passage.

Tout au long de la pièce, les vents s'échangent ensuite de courts motifs qui tirent profit de leurs qualités techniques et sonores. On trouve rarement le sextuor dans son ensemble ou des associations en duo ou trio (sauf lors de cadences) mais plus une succession de voix virtuoses. Le premier thème se fragmente en cellules qui modifient les articulations, les nuances ou l'ornementation. Les instruments se distribuent la mélodie et acquièrent une propre autonomie. L'exposition se termine sur un dernier solo de la clarinette 1 (mesures 64-69)



Exemple 3
Partita 0/127, Allegro, mesures 64-68

Cette ligne virtuose de la clarinette se rapproche du concerto. Le premier mouvement de la partita 0/127 met assurément en valeur le caractère de trois solistes : la clarinette, le cor et le basson. Les instruments s'approprient des formules thématiques. La forme du mouvement et son développement se lient avec l'habileté et les timbres du sextuor. Une cadence parfaite *ff* au caractère orchestral conclut l'exposition. La qualité de certaines sections repose sur des subtilités dans la mélodie ou l'harmonie. Le compositeur innove également dans le domaine de l'instrumentation. Les timbres et leurs associations engendrent des sonorités originales et créent un caractère tantôt brillant (symphonique) tantôt intime (de chambre) suivant les passages. Druschetzky porte une attention particulière à la composition du premier mouvement.

Le Menuet conserve le caractère de la danse sur le schéma A :||: B+A. La symétrie des phrases reste régulière (4+4, plus rarement 8+8 mesures). La partie centrale est un Trio à la dominante ou la sous-dominante. Le mouvement lent Andante (le plus souvent à 6/8 à la sous-dominante) se divise en deux parties avec reprises. La première se termine sur une demi-cadence (Ve degré) et le retour du ton principal modifie quelques ornementations mélodiques. Le caractère de la sérénade imprègne le troisième mouvement où l'accent est porté non sur la forme mais sur les combinaisons sonores et le plaisir de l'écoute. Les indications *sotto voce* ou *dolce* apparaissent souvent. L'Andante met en valeur un instrument soliste (la clarinette I) avec un accompagnement très simple des autres voix. Le *Finale*, au tempo rapide, a recours à la forme rondo avec une structure très schématique. Il peut être qualifié de rondo *da capo* comprenant deux ou trois variations. Les mélodies et l'harmonie restent simples. La partie centrale se caractérise par un solo. Dans le *Finale* de la partita 0/130 (143 mesures), chaque section s'associe à un instrument comme la clarinette 1 (mesures 25-44), les bassons (mesures 69-84), les cors (mesures 85-95) ou la clarinette et le basson (mesures 96-113).
Druschetzky lègue un grand héritage dans le domaine de la *Harmoniemusik*. Ses œuvres emploient une forme générale, une structure interne, des thématiques et une harmonie habituelles pour cette époque. Ses idées musicales restent courtes mais bien proportionnées. Toutefois, le compositeur fait preuve de créativité dans le timbre et l'utilisation des sonorités. Il utilise toutes les capacités que lui offrent tant un ensemble à vent complet (quintette, sextuor, octuor) que la virtuosité des instruments séparés (hautbois, clarinette, cor et basson). Ses partitas occupent un juste milieu entre le brillant des symphonies, la virtuosité d'un concerto, l'instrumentation riche de la musique de chambre et le caractère du divertissement.

3.5.2 Les origines du KV. 361 (370a) de Mozart

La composition de la *Gran Partita* s'inscrit dans le cadre de la promotion viennoise des instruments à vent. Mozart profite de ce goût nouveau pour l'harmonie et de son essor pour composer le KV. 361 (370a). Alors jeune compositeur indépendant à Vienne, il doit convaincre et séduire l'aristocratie et le public de cette ville. Mais la composition de cette sérénade soulève de nombreuses problématiques. Quand a-t-elle été écrite et pour quelle circonstance ? Pourquoi Mozart a-t-il demandé treize instruments ? Les sept mouvements de cette sérénade ont-ils la même origine et la même datation ? Quelle est la diffusion cette pièce ?

Autant de questions auxquelles il est difficile de répondre aujourd'hui. Néanmoins, dans ce contexte où se mêlent partitas, divertimentos et sérénades, la *Gran Partita* demeure une exception. Elle dépasse toutes les autres œuvres de ce genre même les deux octuors KV. 375 et KV. 388. Elle est un cas unique non seulement dans la littérature mozartienne mais aussi dans toute l'histoire de la musique. Elle est comme le couronnement des pièces viennoises pour ensemble à vent en cette fin du XVIIIe siècle.

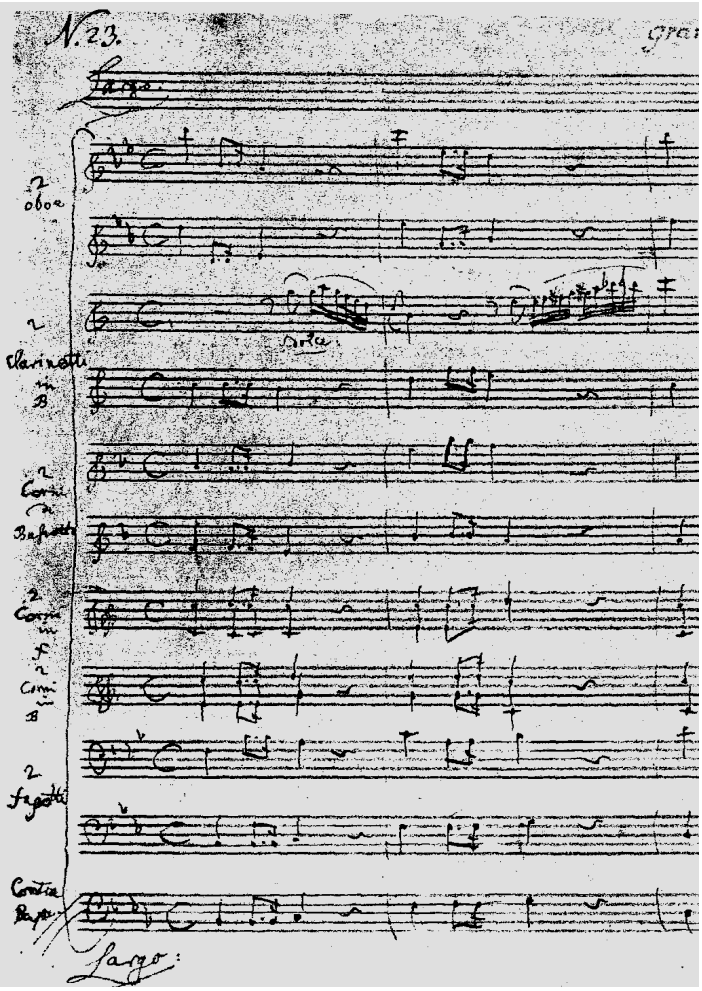


Figure 47
Partition autographe du KV. 361 (370a), Adagio
(*Music Division of the Library of Congress*, Washington)

La caractéristique la plus frappante de la *Gran Partita* est son instrumentation. Pourquoi treize instruments ? Il semble que cette formation soit en rapport avec l'effectif de la *Harmoniemusik*. Mozart a voulu donner un exemple de sa virtuosité tout en rendant hommage à ces musiciens. En effet, il utilise au mieux les possibilités techniques et musicales de ces interprètes. A l'octuor qui est le plus répandu (2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons), il ajoute deux cors de basset, deux cors et une contrebasse. L'utilisation de cet instrument à cordes renforce les graves de l'ensemble ce qui fait souvent défaut dans une harmonie.

A ce stade de la démonstration, il ne s'agit pas d'interpréter cette source mais la simple observation donne à réfléchir sur le potentiel instrumental. Le KV.361 (370a) s'enrichit du timbre spécifique du cor de basset et du soutien harmonique de la contrebasse. Cette *Harmoniemusik* donne la possibilité à Mozart de composer une œuvre où se mêlent la recherche des timbres et l'élaboration d'une écriture nouvelle faisant de la *Gran Partita* une pièce de musique de chambre d'inspiration orchestrale. On a longtemps pensé que cette sérénade avait été composée pour treize instruments à vent ce qui inclut le contrebasson. D'ailleurs, Mozart demande dans sa partition autographe le *contrabasso.* Aujourd'hui, cet instrument figure encore dans de nombreuses

partitions.[293] Mais, comme l'a démontré Einstein,[294] l'utilisation de la contrebasse n'est pas en contradiction avec le caractère de plein air de la sérénade. De plus, des recherches récentes réalisées par Leeson[295] ont montré qu'en 1781-82, date supposée pour la fin de la composition du KV. 361 (370a), le contrebasson n'est pas connu à Vienne. Il faut attendre les années 1790 pour que cet instrument intègre l'octuor à vent. De plus, le contrebasson n'apparaît pas sur la partition autographe conservée à la fondation Music *Division of the Library of Congress* à Washington. Mozart l'aurait certainement employé dans une sérénade où les vents sont prioritaires. Des témoignages relatent également la contrebasse au sein de cet effectif lors de concerts de dilettantes donnés à l'*Augarten*. Mozart ne peut donc compter que sur la contrebasse pour renforcer les graves de la *Gran Partita.*

Cette pratique semble courante et acceptée à cette époque. Les deux cors supplémentaires sont destinés, premièrement, à assurer l'alternance des tonalités et, deuxièmement, à doubler les parties pour amplifier la puissance instrumentale de l'ensemble. L'adjonction la plus singulière est sans doute celle des deux cors de basset dont l'emploi est peu fréquent dans l'histoire de la musique. Cela n'est pas sans rapport avec la rencontre entre Mozart et le clarinettiste Anton Stadler. En effet, c'est certainement par le moyen de ce musicien de l'orchestre du *Burgtheater* que Mozart découvre le cor de basset et qu'il écrit par la suite des pièces destinées à cet instrument et à ce musicien comme les KV. 471, 410 (440d) et 411 (484a). La *Gran Partita* en est un exemple car Mozart emploie à l'intention de Stadler cet instrument peu courant. De plus, son timbre particulier enrichit la sonorité générale de la sérénade. Ainsi, l'instrumentation est une spécificité du KV. 361 (370a). On ne connaît guère d'autres œuvres dans l'histoire de la musique qui se composent de cet effectif tout à fait exceptionnel de douze instruments à vent et d'une contrebasse.

On admet généralement que le KV. 361 (370a) se compose de sept mouvements sous l'appellation *Gran Partita.* Mais, on ne peut ni l'affirmer ni entièrement le prouver faute de documents ou de témoignages. Une chose semble sûre : le nom de *Gran Partita* n'est pas de la main de Mozart. C'est sur cette question que se sont penchés G. de Saint-Foix[296] puis D.N.

---

[293] Wolgang Amadeus Mozart, *Complete Serenades in full score,* Series 11, from the Breitkopf & Härtel Complete Works Edition, éd. Dover Publications, Inc., New York, 1990.

[294] Alfred Einstein, *Mozart, sein Character, sein Werk,* éd. Pau, Zurich, 1953, traduit de l'all. par J. Delalande, *Mozart, sa vie, son oeuvre,* éd. Desclée de Brouwer, Bruges, 1954, p. 250.

[295] Daniel N. Leeson et, David Whitwell : "A Revisit : Mozart's Serenade for Thirteen Intruments, K.361(370a), the "Gran Partita" ", *Mozart-Jahrbuch 1997,* éd. Bärenreiter, Cassel, 1997, p. 182.

[296] Theodore Wyzewa et George Saint-Foix, *Wolgang Amadeus Mozart* 1777-1791, "Le grand voyage, l'épanouissement, les dernières années", éd. Desclée de Brouwer, Bruges, 1936, rééd. sous le même titre par R. Laffont, coll. Bouquins, Grande Bretagne, 1991, p. 178.

Leeson.[297] Mozart n'a apparemment pas donné de titre à sa sérénade mais le nom de *Gran Partita* serait de l'éditeur. Il existe deux éditions donc deux possibilités : la première est l'édition du KV. 361 (370a) comme œuvre posthume, à Vienne, au bureau d'Arts et d'Industrie, annoncée en juillet 1804 et la deuxième est une suite de recueils intitulées *Pièces d'harmonie* parue chez Breitkopf et Härtel, à Leipzig, à partir de 1801. Ces deux éditions ont établi le texte définitif du KV. 361 (370a) en se fondant sur le manuscrit de Mozart. L'analyse de l'écriture et de l'encre démontre cependant que le titre de *Gran Partita* n'est pas du compositeur mais est un rajout d'un des éditeurs directement sur la partition autographe. De plus, les remarques de Leeson donnent matière à réflexion: pourquoi Mozart ne mentionne-t-il pas le KV.361 (370a) lorsqu'il construit son catalogue ? Et pourquoi n'y fait-il pas référence dans sa correspondance ? La datation et l'origine des sept mouvements restent énigmatiques. En effet, il n'existe qu'un seul témoignage de l'exécution de la *Gran Partita* publié dans *Literarische Fragmente* en 1785. Mais cette critique de Johann Friedrich Schink pose plus de problèmes qu'elle n'en résout :

> « J'ai entendu aujourd'hui une musique pour instruments à vent de M. Mozart en quatre mouvements : magnifique et grandiose! Elle était composée de treize instruments, quatre cors, deux hautbois, deux bassons, deux clarinettes, deux cors de basset et une contrebasse ; un maître se trouvait assis derrière chacun d'eux ... Oh, cela, eut un tel effet ... magnifique et grandiose, parfait et sublime ! » [298]

Ce compte rendu de l'académie musicale donnée par Anton Stadler le 23 mars 1784 met une nouvelle fois en valeur l'effectif particulier de la sérénade mais il souligne surtout que seulement quatre mouvements ont été joués. Pourquoi ? L'une des premières hypothèses a été avancée par George de Sainte Foix. Se fondant sur la partition autographe, ce musicologue a démontré qu'il existe deux versions de la *Gran Partita.* La première partition comprend le premier, le deuxième, le troisième et le septième mouvement pour un octuor à vent (deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons et deux cors). Elle aurait été composée dans les années 1780-81 et serait ainsi contemporaine de l'opéra *Idomeneo.* Sainte-Foix va jusqu'à considérer cette version comme une transcription de l'opéra. La deuxième partita aurait été écrite à Vienne dans les années 1787-88. Elle serait une relecture de la *Partita 1* avec des variantes thématiques et rythmiques, une amplification de l'instrumentation et l'adjonction des quatrième, cinquième et sixième mouvements. Notamment le type d'écriture et le caractère de la Romance (Ve mouvement) et du Thème et variations (VIe mouvement) tendent à prouver

---

[297] Daniel N. Leeson et, David Whitwell : "Conceming Mozart's Serenade in Bb for Thirteen Intruments, K.361 (370a)", *Mozart-Jahrbuch* 1976-1977, éd. Bärenreiter, Cassel, 1978, p. 109.
[298] Erik Smith, *Mozart's Serenades, Divertimenti and Dances*, éd. British Broadcasting Corporation, coll. BBC Music Guides, Londres, 1982, p. 51.

que cette partie du KV. 361 (370a) serait plus tardive. Cela expliquerait pourquoi, en 1785, J.F. Schink n'a alors entendu que quatre mouvements de la sérénade. Cependant, l'argumentation de Saint-Foix ne tient pas compte de l'effectif qui a intrigué cet auditeur : treize instruments et non huit comme c'est le cas dans la *Partita 1*. Le KV. 361 (370a) serait-il la combinaison de deux travaux distincts ? Ou est-il une même œuvre composée en deux phases ? Le musicologue Blomhert[299] tente d'élucider cette genèse obscure en approfondissant les recherches de Saint-Foix. Parler de deux partitas indépendantes est en fait une déformation due aux premières éditions de la sérénade. Bloomhert ne remet pas en cause les travaux de Saint-Foix sur l'instrumentation, la datation et la répartition des mouvements entre les deux partitas mais il démontre que la *Partita 2* a été séparée et fabriquée par les éditeurs après la composition de la source première qu'est la partition autographe. D'ailleurs, la critique de ces éditions fait apparaître des complémentarités entre les versions mais aussi des variantes voire des erreurs par rapport au manuscrit.

D'une part, il n'est pas impossible que pour l'académie musicale du 23 mars 1784, un événement occasionnel, Mozart n'ait amplifié l'instrumentation de la *Partita 1* pour rendre hommage à son ami Stadler ou à la *Harmoniemusik*. Cela expliquerait pourquoi Schink a entendu les quatre mouvements du KV. 361 (370a) joués par treize instruments. D'autre part, la *Partita 2*, plus tardive, est une dérivation de la *Gran Partita*. Elle ajoute trois nouveaux mouvements (Menuet, Romance et Thème et variations) qui contrastent de par leur style et leur caractère. Cette version élargie à sept mouvements a peut être été écrite dans les années 1787-88 pour une circonstance inconnue comme une académie ou un concert donné par l'*Harmoniemusik*. Les premiers éditeurs, en 1801 ou 1804, ont donc pris en compte la *Partita 1* (mouvement I, II, III et VII pour un octuor) et la *Partita 2* (mouvement I, II, III, VII + IV, V, VI pour treize instruments) pour établir le texte définitif de la sérénade qu'ils ont nommée *Gran Partita*.

En dépit de plusieurs modifications, le KV. 361 (370a) unit sept mouvements qui se singularisent de par leurs diversités. C'est sous cette forme que nous le connaissons aujourd'hui. Il est vrai que cette sérénade suit un agencement courant pour l'époque car ce genre comporte cinq à sept mouvements plus ou moins variables selon les circonstances comme l'était la suite de danses à l'époque baroque. Le tableau ci-dessous met en valeur la structure générale de la partition :

---

[299] Bastiaan Blomhert : "The Version a 8 of the Gran Partita K. 361 (370a)", *Mozart-Jahrbuch* 1991, Bericht über den internationalen Mozart-Kongress 1991, p. 205-20.

	Tempo	Mesure	Tonalité principale	Nombre de mesures	Remarques
I. mouvement	Largo	C	*Sib* majeur	1-14	
	Molto Allegro			15-234	reprise mesure 90
II. mouvement	Menuetto	3 4	*Sib* majeur	1- 46	reprise mesure 20 et 46
	Trio 1		*Mib* majeur	47-91	Menuetto da capo
	Trio 2		*Sib* majeur	92-132	Menuetto da capo
III. mouvement	Adagio	C	*Mib* majeur	1- 46	
IV. mouvement	Menuetto allegretto	3 4	*Sib* majeur	1-33	reprise mesure 9 et 33
	Trio 1		*Sib* majeur	34-67	Menuetto da capo
	Trio 2		*Fa* majeur	68-91	Menuetto da capo
V. mouvement	Romance adagio	3 4	*Mib* majeur	1-24	reprise mesure 8 et 24
	Allegretto	2 4	*Do* mineur	25-87	
	Adagio	3 4	*Mib* majeur	88-111	
	Coda		*Mib* majeur	112-130	
VI. mouvement	Thème et variations andante	2 4	*Sib* majeur	1-20	reprise mesure 8 et 20
	Variation 1		*Sib* majeur	21-40	reprise mesure 28 et 40
	Variation 2		*Sib* majeur	41-60	reprise mesure 48 et 60
	Variation 3		*Sib* majeur	61-100	
	Variation 4		*Sib* mineur	101-122	reprise mesure 108 et 120
	Variation 5 adagio		*Sib* majeur	123-145	reprise mesure 132 et 145
	Variation 6 Allegretto	3 4	*Sib* majeur	146-177	reprise mesure 153 et 165
VII. mouvement	Rondo allegro molto	2 4	*Sib* majeur	1-149	reprise mesure 17, 25, 34, 42, 59, 67, 75, 83 et 91

Des remarques surgissent avec l'examen du tableau. Il met en évidence le fin travail de Mozart qui, comme un artisan habile, façonne ses idées musicales au gré des mouvements. Par exemple, les changements de tempos, de tonalités, la longueur variable des développements et la durée de la partition en général dénotent l'attention du compositeur qui n'écrit pas une musique facile. Il cherche à dépasser le cadre d'une œuvre de circonstance et à ouvrir sa musique sur des horizons auxquels le public viennois est encore inaccoutumé.

Malgré des origines incertaines, la *Gran Partita* serait plus une œuvre composée en deux phases que deux travaux séparés. A la lueur des recherches réalisées par Einstein et Leeson, la composition de cette sérénade aurait débuté en 1781 à Munich lorsque Mozart reçoit la

commande d'*Idomeneo*. Puis, en 1782-84, le compositeur s'installe à Vienne et rencontre le clarinettiste Stadler. C'est alors que, en parallèle avec le développement de la *Harmoniemusik*, il apporte des modifications au KV. 361 (370a) notamment en renforçant l'instrumentation. Enfin, l'adjonction de trois mouvements que l'on pensait indépendants répondrait à un événement ponctuel en hommage à la *Harmoniemusik* ou un concert donné au Burgtheater. Mozart parle aussi dans sa correspondance d'académies. Par exemple, sa lettre du 8 mai 1782[300] confirme la programmation de douze représentations à l'*Augarten* comprenant des sérénades pour harmonie. La *Gran Partita* s'intègre parfaitement dans de telles circonstances. Mais cela reste des hypothèses. Pour le moment on ne peut établir avec exactitude l'origine et la datation des sept mouvements. Il n'en demeure pas moins que cette sérénade possède des proportions inouïes qui la rapprochent de la musique orchestrale. Dans un contexte où l'opéra est roi et la musique symphonique en plein essor, le KV. 361 (370a) est une œuvre à part qui illustre la qualité des ensembles à vent.

Peut-on donner une date pour la fin de la composition de la sérénade ? Pour quelle circonstance a-t-elle été écrite ? La mention la plus ancienne demeure l'annonce, publiée dans les *Wienerblättchen* du 23 mars 1784, de l'académie musicale donnée par Stadler :

> « Académie musicale. Monsieur Stadler senior, au service de S. M. L'Empereur, donnera aujourd'hui un concert à son bénéfice au Nationaltheater royal et impérial, au cours duquel sera jouée entre autres pièces bien choisies une grande musique pour instruments à vent d'une sorte très particulière de la composition de M. Mozart. » [301]

Il est couramment accepté que le début de la composition de la *Gran Partita* ait commencé à Munich en 1780-81. La première datation de la sérénade (KV. 361) a été avancée par Köchel en 1862. Ce ne serait alors qu'un arrangement ou une transcription de l'opéra *Idomeneo* qui aurait motivé cette composition. Mozart l'aurait écrite à l'intention des instrumentistes de l'orchestre de Mannheim venus à la cour de Munich en même temps que leur employeur, Carl Theodor, qui devient alors électeur de Bavière en 1778. Le compositeur aurait voulu impressionner ce seigneur avec cette pièce dans l'espoir de se faire engager et ainsi quitter Salzbourg. Mais cette datation ne tient pas compte de la distribution instrumentale : la présence des clarinettes et des cors de basset ne correspond pas à celle de l'orchestre bavarois. La partition d'*Idomeneo* ne contient, par exemple, aucun passage écrit pour un ensemble à vent. Une deuxième datation avancée par Einstein en 1938, place la *Gran Partita* (KV. 370a) en 1781-82 lorsque Mozart s'installe à Vienne. L'examen du manuscrit en 1917 par ce

---

[300] Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* 1782-1785, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1962, trad. par G. Geffray, *Correspondances de Mozart 1782-1785*, Flammarion, Paris, 1991, p. 46.

[301] Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke 17: Kirchsonaten, Ensemblemusik, Kammermusik I*, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1991, p. 236.

musicologue suggère que le KV. 361 (370a) a été écrit « in einem Zuge » ou intégralement construit. De plus, durant cette période, Mozart épouse Constance Weber. La *Gran Partita* serait-elle un cadeau de mariage comme le *Siegfried-Idyll* de Richard Wagner pour son épouse Cosima ? Un passage apocryphe de la correspondance de Mozart laisse penser que la grande pièce pour instruments à vent aurait été exécutée à cette occasion. Néanmoins cela demeure une hypothèse car ce commentaire parle de seize instruments non de treize. La *Gran Partita* aurait pu être destinée aussi bien aux concerts en plein air organisés dans les jardins de l'*Augarten* à partir de juin 1782. Une troisième datation a été suggérée par Leeson et Whitwell en 1976.[302] Selon l'analyse du papier, le KV.361 (370a) serait contemporain de *Die Entführung aus dem Serail* dans les années 1783-84. Mais l'examen du manuscrit est une source peu fiable car Mozart employait le même papier sur de longues périodes. Cependant, Leeson démontre la parenté entre le quatuor pour flûte et cordes KV. 285b, l'opéra *Die Entführung aus dem Serail* et la *Gran Partita.* L'écriture de la sérénade s'intègre dans un contexte où le compositeur est au contact de la franc-maçonnerie. L'utilisation dans le KV. 361 (370a) des deux clarinettes et des deux cors de basset n'est pas sans rapport avec la fascination de Mozart pour ces nouveaux timbres instrumentaux et l'idéologie de ce groupe. Par exemple, le compositeur écrit quatorze œuvres destinées au cor de basset dans la période allant de 1782 à 1785. De plus, la *Gran Partita* s'adresse directement à un effectif particulier constitué de musiciens qualifiés.

Pourquoi Mozart ne donne-t-il pas une description des réactions du public dans sa lettre adressée à son père du 10 avril 1784 alors qu'il décrit les applaudissements reçus par les KV. 450, 451 et 452 lors du concert du 23 mars 1784 ? La correspondance du compositeur ne laisse paraître que des indices sur l'origine et la datation de l'œuvre. Les uniques références fiables datent de cette époque prospère : c'est l'annonce de l'académie musicale du 23 mars 1784 puis son compte-rendu en 1785 par Schink. Mais la description « d'une grande pièce pour instruments à vent d'une sorte très particulière » reste vague. Il est impossible aujourd'hui de statuer sur les circonstances qui ont motivé l'écriture du KV. 361 (370a) ni même de définir une date précise pour la fin de sa composition. La genèse de cet opéra imaginaire pour instruments à vent reste énigmatique. Ses dimensions exceptionnelles tout comme la variété et la qualité de sa composition n'en demeurent pas moins étonnantes et en font une œuvre à part non seulement dans la littérature mozartienne mais aussi dans toute l'histoire de la musique.

---

[302] Daniel N. Leeson et David Whitwell : « A Revisit : Mozart's Serenade for Thirteen Instruments, K.361 (370a), the *Gran Partita* », *Mjb*, 1997, p. 181-223.

La *Gran Partita* occupe une place de choix dans la production instrumentale de Mozart. En effet, composer une sérénade ne signifie pas pour lui écrire une musique en toute hâte et de moindre qualité. Bien au contraire, il s'emploie à concilier son héritage musical acquis lors des voyages et des rencontres avec sa propre conception de la musique. Dans une ville comme Vienne où le public est habitué à un haut niveau musical, où les nombreux compositeurs alimentent un goût raffiné pour cet art, Mozart sait qu'il doit convaincre ; il ne peut écrire une « petite musique » au risque de passer inaperçu.

C'est ainsi que tout au long du KV. 361 (370a) l'auditeur se laisse porter par l'enchaînement harmonieux des mouvements. De plus, le plaisir de l'écoute est accentué par des mélodies qui s'intègrent dans une atmosphère aux couleurs instrumentales riches et variées. Le connaisseur qui y prête un regard plus attentif ressent la marque des soins apportés dans cette sérénade. En analysant la partition, il s'étonne de l'agencement des matériaux musicaux, de l'élaboration d'une écriture nouvelle telle que Mozart l'a condensée dans la partition. Même encore aujourd'hui cette sérénade suscite l'enthousiasme : pour certains, la *Gran Partita* est l'une des plus belles pages jamais écrites pour un ensemble à vent comme en témoigne par exemple Saint-Foix en parlant de l'Adagio :

> « Sublime rêverie qui, aussitôt, transporte l'auditeur dans l'infini royaume de l'enchantement.» [303]

Pourquoi hausser cette œuvre à un tel sommet ? Peut-on prouver l'hypothèse que le KV. 361 (370a) est une composition sans précédent ? Après cette présentation de la *Gran Partita*, l'analyse plus détaillée du troisième mouvement tentera de mettre en évidence les axes majeurs de la partition. L'objectif est de dégager la structure générale, d'étudier les matériaux utilisés pour traduire le caractère et l'expression du morceau. Le timbre et ses combinaisons revêtent un intérêt particulier. Cette démonstration essaie de rendre compte le plus fidèlement possible de la matière musicale que, tel un scientifique dans son laboratoire, Mozart expérimente dans sa composition.

3.5.3 Le troisième mouvement du KV. 361 (370a) : une peinture mise en musique

Le charme immédiat du IIIe mouvement émane de sa sonorité. Cette pièce est la plus courte de la sérénade mais elle concentre en quarante-six mesures toutes les recherches musicales de Mozart. On la trouve dès 1781-1782 dans la partition originale qui comptait

[303] Théodore Wyzewa et George Saint-Foix, *Wolfgang Amadeus Mozart* 1777-1791, « *Le grand voyage, l'épanouissement, les dernières années* », Desclée de Brouwer, Bruges, 1936, rééd. sous le même titre par R. Laffont, coll. Bouquins, Paris, 1991, p. 178.

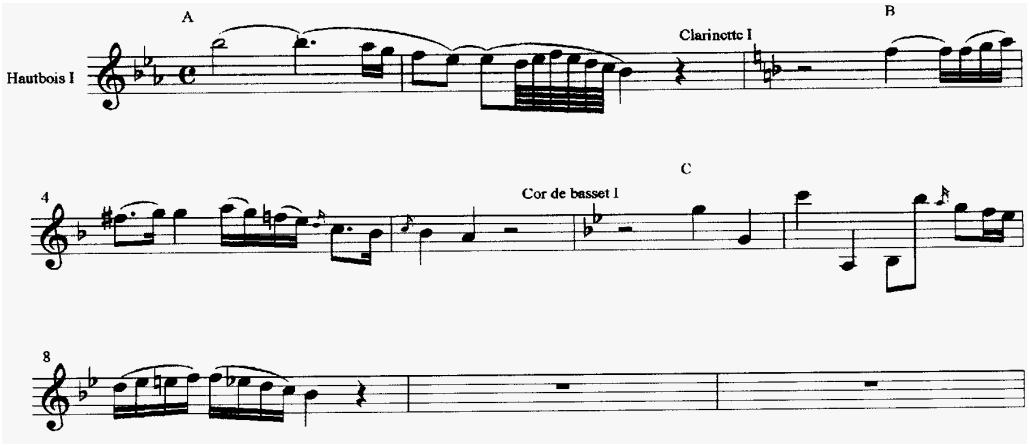
alors cinq mouvements. C'est un tour de force que réalise ici Mozart : cet *Adagio* n'a pas de but fonctionnel mais la musique exprime ou du moins décrit des émotions et des atmosphères colorées. De plus, ce mouvement aux sonorités riches a fasciné les musicologues comme de Sainte-Foix ou Smith cité précédemment. Ce morceau explore une écriture plus concise mise au service d'une atmosphère colorée. Par quels procédés ? Et jusqu'à quel point la musique chante ? Répondre à ces questions, c'est analyser et confronter les matériaux mis en œuvre par Mozart pour traduire ensuite le ou les caractères de ce passage.

L'*Adagio* met en scène onze intruments. On ne retrouve plus les cors III-IV. Cette nouvelle instrumentation moins fournie correspond en fait au caractère plus doux de ce mouvement. Bien que le discours musical semble libre, c'est à nouveau la forme sonate qui l'organise dans une configuration plus condensée. Le tableau ci-dessous illustre la structure de ce mouvement :

	Sections	**Tonalités**	**Mesures**
Exposition	Introduction	*Mib* majeur	1-3
	Thème principal	*Mib* majeur	4-9
	Transition	*Mib* majeur, *Sib* majeur	9-12
	Thème subordonné	*Sib* majeur	12-19
	Codetta	*Sib* majeur	17
Développement	1ère phase	*Fa* mineur, *Do* mineur	18-21
	2e phase	*Sol* mineur	21-25
	transition	*Fa* mineur, *Mib* majeur	25-26
Réexposition	Introduction	*Mib* majeur	27
	Thème principal	*Mib* majeur	28-33
	Transition	*Mib* majeur, *Lab* majeur	33-36
	Thème subordonné	*Sib* majeur, *Mib* majeur	37-41
	Transition	*Mib* majeur	41
	Coda	*Mib* majeur	42-46

Le début de l'*Adagio* constitue une particularité en soi. Mozart commence *piano* par un simple arpège de *mib* joué à l'unisson par les cors, les bassons et la contrebasse. Dans cette première mesure, les quatre notes phrasées et jouées par les graves de l'harmonie installe une atmosphère de demi-teinte. Cette impression de calme et de délicatesse se confirme avec l'entrée du hautbois II, clarinette II et du cor de basset II. Cette combinaison donne une couleur particulière et inégalée dès l'introduction du mouvement. La ligne rythmique de ces instruments imprègne aussi tout l'*Adagio*. Cette cellule se répète inlassablement comme une

formule obstinée. De plus, la liaison qui se prolonge sur le temps fort demeure un facteur déstabilisant qui participe à la sérénité de ce morceau. Le discours musical semble se dérouler avec fluidité alors que rien n'avance. Les arpèges en croches aux basses favorisent le paradoxe de cette atmosphère de demi-caractère. L'accompagnement rythmique de l'*Adagio* est une incarnation qui met en valeur le soliste. Cette introduction est du meilleur effet pour préparer l'arrivée du thème principal. Sa sonorité et sa mélodie contrastent et perturbent l'homogénéité du départ. Cette idée musicale se fragmente en trois sections *A, B* et *C*.



Exemple 1
Adagio, mesure 4-9

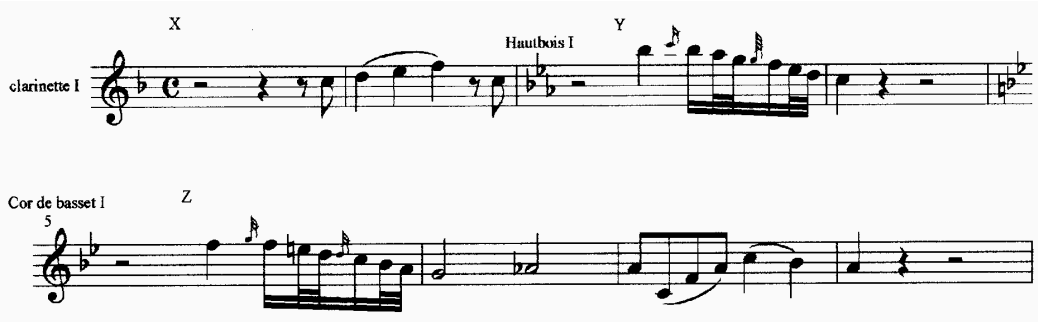
La répartition instrumentale des cellules du thème revêt un aspect particulier dans l'*Adagio*. Comme dans l'opus 103 de Beethoven, Le thème se divise en plusieurs motifs et s'associe étroitement avec le timbre. Le fragment *A* (mesures 4-5) est tout d'abord joué par le hautbois I dans le même esprit que la clarinette I au début du *Largo* (1er mouvement). Cette mélodie soliste présente une gamme sur un ambitus d'une octave. La tenue blanche-noire pointée sur le *sib* (Ve degré) est mise en valeur par l'accompagnement statique. Le phrasé et le rythme de triples croches amplifient le caractère vocal de ce passage. L'accompagnement s'organise sur deux plans : les seconds pupitres répètent la formule rythmique de l'introduction et les voix graves exposent des accords chiffrés 5 ou 6 sur le principe de la basse d'Alberti. Cette économie de moyens dans l'écriture ne fait que mieux mettre en exergue la sonorité du hautbois I. Cette ligne vocale est d'une grande expressivité.

La cellule *B* (mesures 5-7) s'enchaîne en élision. La clarinette I répond en écho. Le thème principal ne se développe pas dans une sonorité unique mais il circule à travers les timbres du hautbois, de la clarinette puis du cor de basset. *B* ménage les moyens avec une ligne simple sur un ambitus de sixte et un accompagnement discret. Tout est orienté dans ce passage sur la recherche d'une atmosphère conditionnée par l'agencement des timbres. Cette écriture favorise le caractère expressif. Le troisième fragment *C* (mesures 7-9*)* prolonge le thème au

cor de basset I. *C* n'est plus une ligne conjointe mais il se caractérise par de grands écarts qui vont jusqu'à la seizième ou la dix-huitième *(fa-ré).* La difficulté de ce fragment est une marque de la qualité technique et musicale des musiciens de la *Harmoniemusik.* C'est en cela aussi que Mozart élabore une écriture instrumentale car il conserve le souci d'exploiter les possibilités tant des instruments que des interprètes. Enfin, le motif *C* se termine à la mesure 9 sur une formule conclusive en *Mib* majeur. La particularité du thème principal est d'abord sa sonorité. En effet, Mozart distribue les couleurs et joue sur les timbres des instruments. De même, l'accompagnement est ici au service de cette sonorité propre à l'*Adagio.* Celui-ci est une constante qui adopte une identité. Son rôle est de suspendre le temps pour mettre en valeur les solistes.

La transition (mes. 9-12*)* se divise en deux phases. La première (mesures 9-10*)* reprend ce principe d'imitation entre les instruments. La clarinette I débute avec un arpège ascendant sur *la.* Le point culminant de cette envolée se concrétise par un *fortepiano* soutenu en chœur par l'accompagnement. A son tour, le cor de basset I imite cette cellule de style contrapuntique. Le hautbois I n'est pas en reste mais il amplifie mélodiquement et rythmiquement la cellule initiale. La deuxième phase (mesures 11 - 12*)* reprend le même schéma. A noter toutefois que la dixième en noires du cor de basset I est le prétexte à un court échange avec la clarinette I puis le hautbois I. Petit à petit, cette deuxième période installe la tonalité de *Sib* majeur avec un accompagnement identique. La transition exploite les mêmes formules dans une écriture plus resserrée. De même, les interventions du hautbois I, de la clarinette I et du cor de basset I restent ces touches de couleurs que Mozart cherche à nuancer.

Le thème subordonné (mes. 12-19) s'articule en trois sections *X, Y* et *Z.* Il est un exemple remarquable de ce procédé de simplification et de distribution thématique au travers des timbres.



Exemple 2
Adagio, mesures 12-19

Le motif *X* (mesures 12-13) est joué par la clarinette I. Cette cellule mélodique phrasée se développe en noires sur un ambitus de quarte. L'accompagnement maintient cette suspension

du temps avec la tenue en rondes des cors sur *do* alors dominante de *Fa* majeur. La particularité du thème subordonné demeure cette fusion entre l'antécédent *X* et les conséquents *Y* et *Z.* Le deuxième *Y* (mesures 13-14) se superpose mais surtout interrompt la clarinette I. Le hautbois I tire alors profit d'une cellule rythmique proche de l'ornementation. La troisième partie *Z* (mesures 14-17) est la reprise de *Y* dans la couleur du cor de basset I. A partir de la mesure 16, ces instruments chantent en trio jusqu'à la cadence parfaite en *Sib* majeur. Le thème subordonné met à l'avant-scène trois instruments (hautbois I, clarinette I et cor de basset I) qui sans cesse prennent la parole en s'imitant ou en apportant une nouvelle idée. La personnalité des instruments est étroitement liée à l'identité des formules mélodiques. En d'autres termes, on ne peut pas séparer le timbre spécifique d'un instrument de la cellule musicale qui lui est rattachée. L'un ne peut pas fonctionner sans l'autre. Mozart soigne toujours la qualité de ses transitions. A titre d'exemple, la mesure 17 est une codetta qui assure le lien entre l'exposition et le développement. Mais aussi cette unique mesure réinvestit la formule cadentielle de la cellule *C* (mesures 7-9) pour passer de *Sib* majeur à *Fa* mineur. De même, c'est l'un des seuls moments où l'accompagnement s'estompe pour laisser la place aux hautbois II, la clarinette II, le cor II et le basson I. Cette rupture allège la fin de l'exposition et introduit le développement avec une surprenante cadence parfaite en *Sib* mineur

Le développement (mesures 18-26) s'organise en deux phases. La première (mesures 18-21) se construit autour de deux marches qui donnent la couleur de *Fa* mineur puis *Do* mineur. Tout comme dans l'exposition du thème principal, le hautbois I se met en valeur avec son intervention soliste. Le saut de dixième *(si-réb)* est une amplification du motif *C* qui accentue la tension nouvelle. Mais cela ne va pas encore jusqu'à troubler le caractère paisible du début. L'accompagnement est au second plan ou a le second rôle. En effet, les seconds pupitres utilisent à nouveau la cellule rythmique de l'introduction. Puis, la ligne des voix graves en croches reste constante bien que l'harmonie s'enrichisse de deux septièmes diminuées renversées sur *sol* (mesure 18) et *si* (mesure 20). Mozart n'affirme pas les degrés forts de *Fa* mineur ou *Do* mineur pour maintenir ce côté suspensif. Le dialogue se poursuit avec la prise de parole du cor de basset I à la mesure 19. Le motif du hautbois I est transposé dans la couleur de cet instrument. Une nouvelle fois, c'est l'exploration de la conduite des voix et des timbres qui guide Mozart. De plus, le jeu des modulations participe à la dramatisation de ce passage. La couleur plus sombre de *Sib* mineur, *Fa* mineur puis *Do* mineur caractérise la sonorité de cette première période.

Tel un peintre, Mozart harmonise des éléments aussi disparates que les fragments thématiques, les modulations et les timbres. La première partie cède la place à la suite du développement avec une cadence imparfaite en *Do* mineur (mesures 20, 21). La clarinette I prend le relais, exploitant le motif *X* (mesures 12-13) en *Sol* mineur. La deuxième phase du développement (mesures 21-24) se divertit sur le thème subordonné. On retrouve les formules *X*, *Y* et *Z* dans la même disposition instrumentale. La fusion entre l'antécédent et les conséquents est plus rapprochée. Les trois instruments solistes essaient de passer au-dessus de l'accompagnement plus engagé. Par exemple, le hautbois II joue un *do* à la même hauteur que le hautbois I. Par ailleurs, le basson I se distingue avec une longue tenue en rondes sur *do*. Ainsi, dans ce passage, l'accompagnement cherche à rivaliser avec les solistes. Ce mélange des éléments thématiques et des timbres accroît la tension. La ligne des voix graves (basson II et contrebasse) est la caractéristique de ce passage. L'harmonie répète une même formule. L'accompagnement de la clarinette II insiste aussi sur ce ralentissement harmonique. La tension est ici à son paroxysme. Le manque de solutions ou d'éléments nouveaux figent cette partie.

Mais, tout comme dans un opéra, la réponse en écho du duo hautbois I / cor de basset I vient à point nommé pour apaiser la situation. Tout se résout avec la cadence parfaite en *Sol* mineur. (mesures 24-25). Cette deuxième phase constitue un trait d'esprit de Mozart. De prime abord, le discours musical semble se développer avec fluidité alors qu'une analyse plus détaillée prouve le contraire. Les moyens mesurés et le savant mélange des timbres n'altèrent pourtant en rien la quiétude de cette partie. Le développement de l'*Adagio* est condensé. Il ne se limite pas à exploiter les cellules des deux thèmes dans de nouvelles tonalités. En effet, il se caractérise par l'étude de la conduite des voix, le travail des timbres et l'économie des moyens. Les instruments ont ainsi leur sonorité propre mise en valeur par un motif. Par exemple, le motif *Y* s'apparente au hautbois I. Mozart est à la fois un peintre qui harmonise ses couleurs mais aussi un scientifique qui élabore une écriture instrumentale.

La transition (mesures 25-26) entre le développement et la réexposition est une période conclusive. Elle s'organise autour de deux marches dans le but de ramener la tonalité de *Mib* majeur. Elle étire puis diminue la cellule initiale. Le *fortepiano* de l'harmonie accentue la réponse en écho du cor de basset I qui se retrouve soliste « malgré lui ». Mais cela ne fait que mieux mettre en valeur le timbre spécifique de cet instrument. Tel un clin d'œil, la cadence parfaite en *Mib* majeur (mesure 26) se réduit ici à l'enchainement V-I joué par la clarinette II et le cor de basset II.

On ne retrouve plus dans l'introduction de la réexposition l'arpège de *mib* ni l'entrée des seconds pupitres. L'accompagnement est similaire mais seules les voix graves sont présentes. De même, cette introduction se limite à une mesure au lieu de trois au début de *l'Adagio.* Le retour du thème principal (mesures 28-33) a le même effet qu'au début du mouvement au niveau des sonorités et du caractère très expressif. Celui-ci est redonné dans son intégralité. La transition (mesures 33-36) se distingue de l'exposition dans sa deuxième phase. En effet, les motifs initiaux sont transposés dans la tonalité de *Lab* majeur. Cette modulation à la sous-dominante ménage encore un effet dramatique soutenu par l'accompagnement suspensif et l'harmonie. A titre d'illustration, l'accord sur *sib* (mes. 36) chiffré +6 sur le degré V/I amène la cadence imparfaite en *Lab* majeur. Cette courte instabilité se prolonge encore au début de la réexposition du thème subordonné (mesures 36-40). Celui-ci se fait d'abord entendre en *Sib* majeur. Le caractère reste le même que dans l'exposition hormis la partie du basson I. Il quitte son rôle d'accompagnateur pour une ligne plus légère dans ses aigus, en noires.

L'unité se retrouve à la mesure 40. Sur le modèle de l'exposition, les solistes chantent en trio dans la tonalité de *Mib* majeur. La cadence parfaite en *Mib* majeur (mesures 40-41) confirme cette stabilité. La courte transition (mesure 41) entre la réexposition et la coda s'approprie la formule conclusive *X* (mesures 12-13) du thème subordonné. L'imitation intégrale de ce motif est jouée par les seconds pupitres sans le basson II. Ce passage conserve le même esprit que la fin d'un acte d'opéra : il met en scène trois instruments solistes qui dialoguent avec le chœur des seconds pupitres (les seconds rôles).

Cela se vérifie dans la coda (mesures 42-46). Cette période très conclusive met tout d'abord en avant les voix graves. La contrebasse et le basson II assoient l'harmonie sur une pédale de tonique en *Mib* majeur. Les cors solos sont rapidement rejoints par les seconds pupitres. Le retour de la formule spécifique de l'accompagnement est un moyen pour eux d'affirmer leur rôle. Les trois solistes se détachent du chœur en utilisant le motif *Y* (mesures 13-14). Enfin les arpèges de *Mib* majeur joués par le hautbois I, la clarinette I et le cor de basset I se mêlent à la réponse rythmique des seconds pupitres. La cadence parfaite en *Mib* majeur démontre à nouveau le haut niveau technique des musiciens. Mozart termine ce mouvement sur un *mib* suraigu, *pianissimo,* au hautbois I. Il fait ainsi appel aux potentiels du hautboïste.

L'*Adagio* de forme sonate condense les idées thématiques. Mozart tire profit de cette structure pour étudier l'équilibre et la conduite des voix. La musique circule à travers la richesse des timbres. A l'exemple d'un peintre, Mozart économise les moyens musicaux puis il mélange et nuance les couleurs instrumentales. En effet, la particularité de ce mouvement est sa sonorité.

L'*Adagio* expérimente une écriture instrumentale en donnant une identité sonore aux motifs thématiques. Des formules comme *A* ou *X* se caractérisent par le timbre du hautbois I ou de la clarinette I. De plus, le mouvement se conçoit comme un air lyrique. L'écriture met en avant trois instruments solistes qui s'interrompent ou qui s'imitent. Les seconds rôles sont confiés aux seconds pupitres. Ils accompagnent les solistes ou, tout comme un chœur, leurs répondent en écho. Mozart fait enfin appel dans ce mouvement aux qualités techniques et musicales des interprètes. Certains passages de l'*Adagio* contiennent des difficultés techniques et expressives. Les musiciens doivent à la fois faire vivre une écriture très simple qui ne souffre d'aucune lacune mais aussi ils doivent faire chanter une musique raffinée.

L’écriture pour ensemble à vent suppose une excellente intelligence de cette formation et une compétence particulière. Une première lecture des œuvres laisse transparaître le plaisir de l’écoute qui n’a pas laissé insensible le public viennois. Derrière le caractère mondain, la musique expérimente cependant les avantages, les limites et les fonctions des instruments à vent. Les compositeurs ont une étonnante capacité à imiter et à s’adapter dans le contexte viennois. Ils écrivent dans un style naturel sans tomber dans la banalité. Ils soignent autant le fond que la forme. La structure occupe une fonction prépondérante mais l’attention se porte également sur le timbre. La *Gran Partita* de Mozart ou les partitas de Dittersdorf et Druschetzky démontrent que les instruments à vent se meuvent avec une liberté imprévue sans gêner le discours musical ou rompre leur fusion parfaite avec la forme, les mélodies et l’harmonie.

Le principe de distribution thématique au travers des timbres repose tout d’abord sur la construction de la mélodie. Les idées musicales dans le répertoire pour *Harmoniemusik* démontrent une abondante variété. Elles sont pensées en fonction des possibilités techniques et sonores des instruments. Un thème se divise généralement en 2 périodes de 1 à 4 cellules mesures. La conception même des formules permet de les modifier, de les répéter et de les répartir dans les différentes voix. Les changements portent sur la mélodie, le rythme, les intervalles, l’harmonie, les nuances et les articulations. Un fragment se réduit ou s’étire sur plusieurs mesures. Un thème atteint alors des proportions inhabituelles et le compositeur doit veiller à maintenir la cohésion de la structure.

Une autre caractéristique demeure l’accompagnement. Comme cela a été examiné auparavant, celui-ci se lie étroitement avec le thème principal. Une formule peut reprendre un motif mélodique, rythmique ou harmonique. Certains compositeurs ont aussi recours à la basse d’Alberti. Un motif qui a pour but de soutenir l’harmonie ou le soliste peut devenir, de par

l'instrumentation, un nouvel élément qui améliore la qualité de la musique. Il met aussi en valeur la virtuosité et le timbre de l'instrument. Cet échange de cellules offre aux compositeurs une plus grande variété dans la conduite des voix. Le hautbois, la clarinette, le cor ou le basson jouent tout à tour un solo ou l'accompagnement. Les voix peuvent être superposées, combinées ou séparées suivant les passages. La valeur d'une partition se mesure à la capacité du compositeur à fragmenter le thème dans diverses sonorités et mélanger les parties solistes, intermédiaires ou basses sans déstabiliser la forme.

Les musiciens se concentrent sur l'exploitation des motifs et des timbres. Le thème ne converse pas une unité sonore. Il se divise en cellules qui circulent dans les voix instrumentales. Les idées mélodiques sont exposées dans une nouvelle présentation. Ce principe individualise chaque instrument et accentue son rôle dans l'action musicale. A titre d'illustration, dans l'*Adagio* du KV. 361 (370a), le premier thème (mesures 4-9) se fragmente en trois motifs joués par trois solistes que sont le hautbois I, la clarinette I et le cor de basset I. Dans la dernière partie du mouvement (mesures 41-46), les trois instruments solistes dialoguent cette fois avec le chœur des seconds pupitres. Les vents chantent en harmonie mais ils conservent leur caractère dans une atmosphère paisible.

La gravité de la structure résulte d'un haut degré de coordination entre l'agencement des éléments formels et le travail nouveau de la texture. La forme et le découpage thématique reste souvent simple et court avec de nombreuses répétitions. La tension générée par la mélodie, l'harmonie, les modulations et les marches s'enrichit dans les cassations, partitas, *notturni*, *divertimenti* et sérénades pour vents d'un langage instrumental basé sur la conduite des voix et l'association des sonorités. L'intérêt d'une œuvre ne repose pas uniquement sur le développement de la forme mais aussi sur la variété des timbres.

Les compositeurs mettent de plus en valeur la mosaïque de l'instrumentation. Celle-ci se lie avec la structure. Elle permet de créer des contrastes à des moments précis du développement. Les formes musicales contiennent en elles-mêmes des moments de tensions et de détentes que les compositeurs mettent en valeur par des solos, duos, trios, etc. L'introduction du mouvement commence généralement par un unisson de l'ensemble puis des cellules associées à un timbre se détachent au fur et à mesure. Un thème sera joué par un ou deux instruments puis repris dans diverses présentations. Une partie expressive reposera sur des combinaisons sonores riches. Le côté suspensif d'un passage modulant ou d'une transition s'appuiera souvent sur un registre choisi et une instrumentation plus échelonnée. Une cadence parfaite marquant la fin d'une section ou le point culminant d'un mouvement utilisera toute la capacité sonore de l'harmonie. Chaque membre du quintette, sextuor, septuor ou octuor a un potentiel

soliste à tout moment donné, dans une continuelle imbrication de combinaisons de motifs ou des permutations thématiques. Les auteurs exploitent les nombreuses possibilités de la *Harmoniemusik* et jouent sur les contrastes entre un ensemble à vent complet ou la virtuosité d'un seul instrument.

3.6 Le timbre et les combinaisons sonores au service de l'expression musicale

L'association entre la commande, la circonstance et l'étude des timbres n'est possible que dans le répertoire pour *Harmoniemusik*. Dans bien des œuvres, le timbre est bien plus important que la forme. Un sextuor ou un octuor à vent donne la possibilité d'une expérimentation quasi illimitée entre les instruments. La conséquence est la création d'une unité entre le thème et sa sonorité. Si l'auditeur est habitué à la variation des éléments mélodiques et harmoniques, il l'est peut être moins sur celle de son timbre. Les vingt-six variations sur *La folia di Spagna* de Salieri en 1815 demeurent un ouvrage exceptionnel sur ce plan. Ecrites pour cordes, bois par deux, trois trombones, harpe et percussions, le thème principal (en *ré* mineur) est confié aux clarinettes et aux bassons. Il s'ensuit un travail de tous les éléments, celui du timbre compris, car à chaque variation s'associe un nouvel effectif instrumental. Certains compositeurs tirent parti du potentiel de la musique pour vents notamment en expérimentant leurs possibilités expressives. Ils emploient la forme sonate et le langage demeure volontairement simple pour mettre en valeur les instruments. Ces œuvres plus modestes permettent aux musiciens de se familiariser avec les sonorités. L'objectif est de les utiliser par la suite dans des œuvres majeures. Si les *divertimenti* et sérénades connaissent peu d'équivalent au XIXe siècle en tant que genre, les trios, quintettes, sextuors et octuors à vents contribuent à accroître le rôle expressif de la musique instrumentale.

L'instrumentation d'une partition résulte de divers facteurs : présence et nombre de musiciens dans une chapelle, les possibilités techniques des instruments et le choix du compositeur. Le timbre s'associe de même à l'usage de la composition. La *Freiluftmusik*, de par son caractère de plein air et de divertissement, préfère des sonorités légères et brillantes comme celles de la flûte, du hautbois, du cor et du basson. La *Feldmusik* emploie des formations plus fournies regroupant des cordes, des bois, des cuivres et des percussions pour accompagner des marches, des parades ou des célébrations. Des sextuors et octuors (2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons) jouent le plus souvent pour la *Tafelmusik*. Les concerts donnés dans des salles fermées ou la musique de chambre apprécient des ensembles plus petits et plus intimes comme des trios, sextuors et octuors avec piano, cordes et vents. L'espace (à l'extérieur, à l'intérieur), la place sur la scène ou dans la salle détermine aussi l'instrumentation.

La sélection des instruments et leurs utilisations posent ce problème de la frontière entre musique de chambre et musique orchestrale. De nombreux *divertimenti*, partitas, *notturni*,

cassations et sérénades utilisent de petits effectifs associant cordes et vents. Un octuor peut se composer de 2 violons, alto, 2 hautbois, 2 cors et un basson. Au quatuor à cordes s'associent la flûte, le hautbois, la clarinette, le cor et le basson. Le violon occupe un caractère dominant et joue souvent le thème principal. Il possède un registre plus aigu que la plupart des vents. L'alto représente la voix secondaire avec des figures d'accompagnement et apporte une sonorité plus douce. Il se mélange souvent avec le cor.

Le rôle des vents (flûte, hautbois, clarinette, cor de basset, basson, cor, trompette) demeure différent suivant les instruments et les virtuoses à la disposition du compositeur. Les choix du commanditaire influencent également son utilisation. La flûte est peu employée en raison de son timbre perçant qui s'harmonise difficilement avec un sextuor ou un octuor. On la trouve plus volontiers dans des compositions pour cordes et vents comme les deux *divertimenti* (1761 et 1777) d'Albrechtsberger, 2 sérénades (VI:1-2) pour violon, alto, basse, flûte, basson, cor de Kozeluch (opus 11, 1787) ou les 46 quatuors pour flûte, violon, alto, violoncelle et les 12 trios en 2 mouvements pour flûte, violon/flûte, violoncelle d'Hoffmeister. Le hautbois et la clarinette se distinguent comme solistes suivant les partitions. La mélodie leurs est le plus souvent confiée. L'utilisation du cor de basset reste rare mais apporte une sonorité caractéristique comme dans le troisième mouvement du KV. 361 (370a) de Mozart. Le basson accentue l'harmonie et les cadences ou accompagne les cordes dans les grandes. Il peut se démarquer dans certaines œuvres de circonstance par de courtes lignes virtuoses. Le cor joue principalement les voix intermédiaires. Il demeure le seul cuivre à s'incorporer dans la *Harmoniemusik*. Son timbre est majestueux et triomphant, tantôt doux et légèrement mélancolique. Il soutient à la fois la mélodie, le rythme ou l'harmonie. Il s'adapte à toutes les occasions : les marches militaires, les concerts extérieurs (*Freiluftmusik*), les repas (*Tafelmusik*), les académies données dans des salles closes et la musique de chambre jouée dans l'intimité.

L'une des œuvres les plus représentatives du genre demeure le KV. 320 de Mozart dite *Posthorn* sérénade. Le KV. 361 (370a) comprend aussi 4 cors. La trompette est employée dans de rares occasions. Elle possède un timbre puissant et festif qui correspond aux caractères militaire, religieux et cérémoniel. Les combinaisons sonores jouent une fonction prépondérante tant sur le plan horizontal que vertical. Elles traduisent généralement un haut degré de fusion avec les idées mélodiques et de mélange entre les timbres. La parenté entre la sérénade, le *divertimento*, la partita, etc. et la symphonie se ressent aussi sur le plan de la forme, des développements et de l'instrumentation. Les *Serenatas* de Dittersdorf pour 2 cors, les *divertimenti* de Pichl pour flûte ou hautbois, le septuor opus 20 de Beethoven ou celui de

Hummel (opus 74, 1816), l'octuor D 803 de Schubert, etc. se distinguent de par leur formation et la qualité de leur composition. Le timbre y revêt un intérêt tout particulier. Les compositeurs ont à leur disposition toute une palette de sonorités qu'ils agencent pour souligner le caractère. Ces formations offrent la possibilité de varier entre les genres avec, en arrière plan, une homogénéité des sons. Ces combinaisons d'instruments permettent une variété presque infinie de timbres. Les sonorités facilitent à la fois l'unité, le contraste ou la diversité suivant les passages. Elles acquièrent une portée expressive et constituent un artifice que le musicien utilise à bon usage.

Les compositeurs écrivent dans leur jeunesse des œuvres pour ensembles à vent dans le but de s'exercer et d'aborder des genres plus ambitieux. Ils utilisent des formes conventionnelles afin d'expérimenter une écriture instrumentale mettant en valeur les sonorités. Guido Adler, dans l'article *Die Wiener klassische Schule*, montre la parenté entre les deux genres dans le cas de Joseph Haydn qu'il qualifie de *jungendlicher Chercheur* (jeune chercheur).[304] Sa musique orchestrale s'enrichit par la suite d'une plus grande utilisation des vents notamment la flûte, le hautbois, le cor et le basson. Le développement des genres comme la symphonie, le quatuor à cordes ou la sonate se concentre sur le fond et la forme mais les partitas, *divertimenti* et sérénades ont la particularité d'y additionner l'étude des timbres. Un compositeur peu expérimenté n'osera combiner des flûtes, des hautbois ou des bassons avec des instruments transpositeurs comme la clarinette, le cor ou la trompette. Adam Carse soulève aussi un point essentiel dans son ouvrage sur l'histoire de l'orchestration.[305] Les compositeurs font des tentatives et des expériences incertaines dans leurs œuvres qui sont ensuite soit abandonnées soit établies et confirmées dans des symphonies, concertos ou opéras.

La *Harmoniemusik* crée un répertoire instrumental spécifique, forme une écriture nouvelle pour les instruments à vent qui se retrouve dans d'autres genres et participe à l'éducation auditive du public. La qualité des ouvrages musicaux se définit plus volontiers sur le travail de la texture. Les partitions pour harmonies demeurent un lieu privilégié pour combiner les timbres. C'est un peu comme un laboratoire où les musiciens se familiarisent avec les sonorités, leurs associations et leurs potentiels dramatiques. Si les compositions paraissent souvent faibles sur le plan de la structure, le développement de la forme et l'agencement des matériaux, elles n'en sont pas moins remarquables sur l'étude et l'exploitation des possibilités

[304] Guido Adler : « Wiener klassische Schule », *Handbuch der Musikgeschichte,* n°2, 1924, p. 784-85.
[305] Adam Carse, *The History of Orchestration*, Kegan Paul, Londres, 1925.

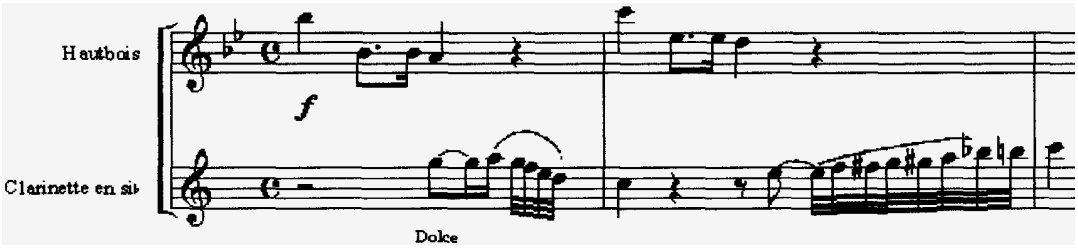
instrumentales. D'ailleurs, bon nombre des maîtres de l'orchestration allant de Joseph Haydn à Schubert ont écrit dans leur jeunesse des œuvres pour ensembles à vent.

3.6.1 Le premier mouvement du KV. 361 (370a): d'une musique de circonstance au raffinement viennois

Serait-il judicieux de dire que le premier mouvement du KV. 361 (370a) est une ouverture à la française avec ses deux parties, lent / vif, traduits ici par *Largo* et *Molto Allegro* ? Dans ce genre baroque, l'introduction se caractérise d'abord par des rythmes pointés, une écriture en homorythmie et un caractère lent, majestueux puis par l'usage de la fugue ou du style fugué dans une seconde section. Est-ce ici réellement le cas ? En partie seulement car cette vision superficielle de la structure ne tient pas compte de l'évolution des genres et des formes au XVIIIe siècle. Mozart assimile certes ce style mais il est peu utilisé les années 1780 à Vienne. Et puis une telle référence baroque est encore assez rare dans les œuvres de cette époque ; il faut attendre les années 1790, suite à la découverte de la musique de J. S. Bach, pour que Mozart utilise ouvertement des procédés baroques. Ainsi, le *Largo* introductif prépare davantage l'auditeur au drame tandis que le *Molto Allegro* qui suit n'est pas une fugue mais use de la forme sonate avec le principe de tension / détente. Le tableau suivant expose la structure de ce premier mouvement, une forme héritée de l'époque baroque adaptée à l'esthétique classique viennois :

	Sections	**Tonalités**	**Mesures**
Largo	Introduction	*Sib* majeur	1-14
Molto Allegro Exposition	Thème	*Sib* majeur	15-26
	Transition	*Sib* majeur, *Sol* mineur, *Fa* majeur	26-39
	Thème subordonné	*Fa* majeur	40-59
	Transition	*Sib* majeur, *Sol* mineur, *Sib* majeur	59-73
	Coda	*Fa* majeur	74-90
Développement	1ère phase	*Fa* majeur, *Sol* mineur	91-115
	2e phase	*Sol* mineur, *Fa* majeur	116-139
Réexposition	Thème	*Sib* majeur	139-150
	Transition	*Mib* majeur, *Do* mineur, *Fa* majeur, *Sib* majeur	150-163
	Thème subordonné	*Sib* majeur	164-184
	Transition	*Sib* majeur, *Sol* mineur, *Sib* majeur	184-210
	Coda	*Sib* majeur	210-234

Dans le *Largo* (mes. 1-14) en *Sib* maj. à quatre temps, il n'y a pas de structure définie ni de thème à proprement parlé ; il est préférable de parler de formules mélodiques qui s'enchaînent. Par exemple, la clarinette I (mes. 1-5), tel un soliste, se détache de cet ensemble compact avec une ligne mélodique conjointe, phrasée, d'un ambitus réduit où seulement quelques passages chromatiques troublent cette quiétude ou *Gemütlichkeit* (all.). Alors que les douze instruments jouent en homorythmie dans une nuance *forte*, la clarinette répond à cette masse sonore lors du soupir par une ligne *dolce*, simple et souple.



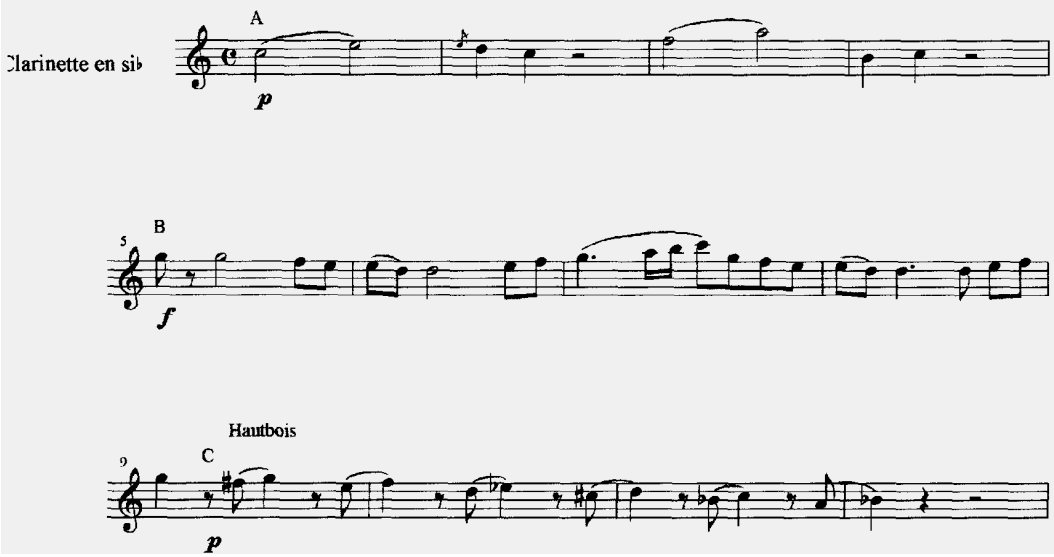
Exemple 1
Largo, hautbois I et clarinette I, mesure 1-3

Le point culminant du *Largo* se situe sans nul doute à la mesure 12 avec l'accord de septième de dominante, *forte,* où les treize instruments forment enfin une véritable harmonie après l'entrée successive des instruments. Cette tension se résout avec l'échange rythmique, *piano,* hautbois 1 / clarinette 1 soutenu seulement par les cors de basset dans un style quasi récitatif. La demi cadence (mes. 14) sur un accord de septième de dominante en *Sib* maj. mis en valeur par la nuance *forte* et le rythme (croche, triple croche, blanche) conserve ce côté interrogatif. Cette mesure n'est pas sans nous rappeler la symphonie de Haydn dite la *Surprise* qui tire justement cette appellation de 1) l'attaque *forte* d'un accord de septième de dominante et 2) de sa portée sur le public. Mozart réinvestit ce procédé à la fin du *Largo* ce qui est du meilleur effet pour introduire le *Molto Allegro.*

Mozart recherche dès ce passage à pousser plus loin les limites de l'écriture. Certes, il écrit une œuvre de circonstance utilisant une structure et des procédés connus du public mais ce morceau réclame toute l'attention si l'on veut en saisir son sens musical profond. En d'autres termes, même si le KV. 361 (370a) est une sérénade qui pourrait être jouée en plein air ou lors d'une célébration comment peut-il être apprécié si ses auditeurs mangent, parlent ou se divertissent ? La *Gran Partita* serait une pièce de concert à écouter avec attention au même titre qu'une symphonie ou un opéra. Ainsi le *Largo* introduit le KV. 361 (370a) comme l'ouverture d'opéra prépare au drame. De plus l'élaboration d'une écriture adaptée aux instruments à vent s'articule autour de trois axes : 1) l'unité entre musique savante et le goût populaire, 2) l'expérimentation de nouveaux timbres par des combinaisons instrumentales et 3) la recherche d'expression musicale. Une chose encore remarquable demeure aussi

l'économie de moyens. Avec quelques accords, des formules mélodiques simples mises en œuvre par le jeu d'articulations, de nuances et l'utilisation des instruments, Mozart donne un caractère de quiétude à ce passage bien que tout soit savamment calculé. En quelques mesures, il condense, mais surtout, résume toute sa pratique de compositeur et son expérience de musicien dramaturge.

Le *Molto Allegro* est la partie essentielle du premier mouvement. Toujours en *Sib* maj. à quatre temps, il se place dans la continuité du Largo. Mozart approfondit et élargit ici son étude de la composition avec un développement plus long et plus riche. Au premier abord, on pourrait penser que le *Molto Allegro* est une fugue comme dans la deuxième partie de l'ouverture à la française. Ce passage en conserve le caractère vif mais c'est la forme sonate qui le structure avec trois parties distinctes : l'exposition (mes. 15-90), le développement (mes. 91-139) et la réexposition (mes. 140-234). Le premier thème (mes. 15-26) se divise en trois sections *A*, *B* et *C*:



Exemple 2
Molto Allegro, mesures 15-26

La partie *A* (mesures 15-18) commence *piano* par la combinaison des deux clarinettes et de deux bassons. Ces quatre mesures répètent une tierce ascendante pour développer une mélodie raffinée et entrecoupée d'une demi-pause expressive. Cette cellule est largement employée tout au long de cette partie. La section *B* (mesures 19-23) surprend avec l'entrée de toute l'harmonie, nuance *forte*, qui utilise tout le potentiel sonore. Ce deuxième motif reste conjoint et n'est autre que l'ornement subtil de *A* (son conséquent) avec un ajout d'articulations, de contraste de nuances et la présentation de nouvelles sonorités. Les instruments se superposent et fonctionne par corps sonore comme cela est le cas avec la contrebasse et les deux bassons.

Ils jouent une ligne conjointe qui se rapproche de la basse continue. Les cors ponctuent ce développement par de discrètes interventions dans le discours. Les six autres instruments exposent le thème. L'harmonie se fonde sur des accords du Ier et Ve degré. Le premier thème a un caractère vif, joyeux et quasi pastoral. La partie *C* du thème (mesures 23-26) joué aux hautbois accentue les éléments exposés. Ce passage démontre à nouveau que le thème se fragmente et circule dans le timbre des instruments. Les hautbois se détachent de l'ensemble avec l'intervention du cor de basset I (mesure 24) et du basson I. Cette cellule de trois mesures entame une descente progressive associée au chromatisme, aux contretemps, le tout dans une nuance *piano.* Autant la partie *B* du thème est une amplification de *A* autant *C* étire cette formule par un procédé d'élimination. De plus, Mozart expérimente une nouvelle fois les timbres tout en s'intéressant ici à la question de l'équilibre et de la conduite des voix. L'écriture compacte au début du *Molto Allegro* s'allège dans ce passage. Le chromatisme maintient cependant la tension.

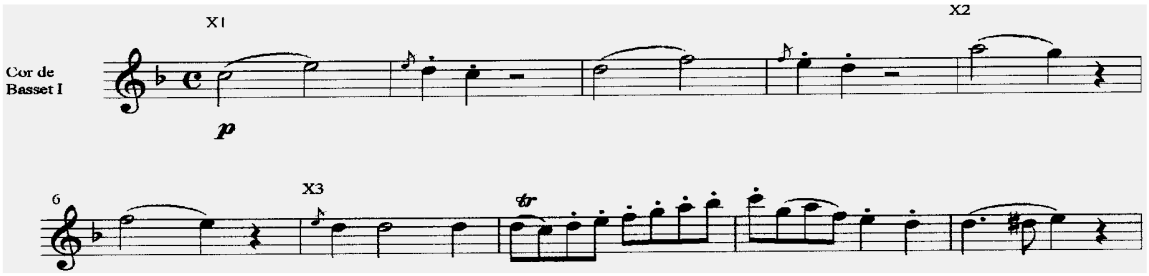
La transition (mes. 26-39) se divise aussi en trois phases : la première va de la mesure 26 à 29, la deuxième de la mesure 30 à 34 et la troisième de la mesure 35 à 39. Pour ce compositeur, un pont n'est pas qu'un simple lien entre deux idées musicales ; ce n'est pas un moment de moindre qualité, un passage obligé mais Mozart demeure le maître dans l'art de la transition. Dans la première phase de la transition (mes. 26-29), le compositeur réutilise tout d'abord la formule *A* du premier thème avec la même instrumentation comme si ce fragment qui revenait sans cesse devenait un élément structurant du morceau. Ces notions de continuité dans le discours, de matériaux qui s'auto engendrent ouvrent avec le KV. 361 (370a) de nouvelles perspectives. Dans cette sérénade, Mozart est plus que cet artisan habile qui, par habitude et par usage, se contente de façonner sa musique.

Ce premier motif issu de *A* qui semble calme et apaisant ne fait que mieux mettre en valeur le brusque passage vers la deuxième phase de la transition, mesure 30. Sans préparation la couleur de *Sol* mineur s'impose. En d'autres termes, la modulation se veut inattendue dans l'ordre tonal car au lieu de moduler en *Fa* majeur (dominante de *Sib* majeur), Mozart surprend avec cette partie dans le ton relatif *Sol* mineur. Tout semble s'agiter dans ce perpétuel échange entre les hautbois et les clarinettes. La cellule mélodique, donnée par les hautbois, commence par un saut d'octave ce qui rompt avec la fluidité des lignes conjointes établie depuis le début de l'œuvre. Les instruments graves soutiennent le dynamisme vocal des hautbois et des clarinettes en jouant à l'unisson une basse harmonique compacte. Cette ligne des basses stabilise un ensemble aux repères incertains par puis la descente chromatique (mesures 34-36) conduit en *Fa* majeur, cette fois dans la tonalité de la dominante. En modulant dans le ton

relatif, Mozart ménage un meilleur effet pour introduire et asseoir la tonalité de la dominante *Fa* majeur. La modulation est ici au service de l'expression et par cette fausse relation tonale, le compositeur donne une couleur dramatique au deuxième passage de la transition.

La troisième phase de la transition (mesures 35-39) est une période conclusive qui conserve le dynamisme et la tension de la seconde section du pont. Ce passage est plus condensé avec une écriture verticale où seuls les cors de basset (mesures 37-38) ont encore une cellule mélodique. Mais les hautbois et les clarinettes ne dialoguent plus et le discours musical n'est autre qu'une répétition de notes détachées comme le *do* au hautbois I. La caractéristique de cette section est l'utilisation nouvelle des *fortepianos*. Ce procédé accentue le contraste expressif et participe à la période conclusive. Du point de vue de l'harmonie, l'enchaînement d'accords chiffrés 6 et la ligne descendante aux basses (de *fa* à *sib*) stabilisent la tonalité de *Fa* majeur. Les deux arpèges (mesures 37-38) s'intègrent dans une écrite verticale où l'homorythmie de la mesure 39 rappelle le *Largo*. Cet épisode se termine *forte* sur une demi-cadence en *Fa* majeur. La conduite des voix, l'accumulation de nuances et l'amplitude sonore de la troisième phase évoquent le caractère et la couleur brillante de l'orchestre.

Le soupir, mesure 39, rompt la fluidité du discours et introduit le second thème. Celui-ci se divise en trois parties : les motifs *X* (mesure 40-49), *Y* (mesures 49-56) et *Z* (mesures 57-59). La première cellule *X* exploite le potentiel mélodique et rythmique du premier thème en étirant ou en amplifiant les cellules *A* et *B*.



Exemple 3
Molto allegro, cor de basset I, mesures 40-49

X1 (mesure 40-43) reprend le même schéma et caractère que le motif *A* (mesures 15-18) mais dans une nouvelle présentation instrumentale notamment les cors de basset et les bassons ce qui enrichit la couleur de cette nouvelle idée musicale. *X2* (mesures 44-45) ôte et raccourcit les éléments de *B* (mesures 19-23). On ne trouve plus qu'une blanche liée à une noire. En revanche, le basson joue une ligne mélodique virtuose mis en valeur par l'instrumentation à partir de la mesure 44. Une nouvelle fois, l'apparente pauvreté de la forme se trouve enrichie par le timbre. *X3* (mesures 46-49) est une période conclusive qui développe la ligne conjointe et détachée du basson. Les cors de basset assurent cet échange instrumental. La cadence

parfaite chiffrée 7+, +7, 5 (mes. 49) passe presque inaperçue car les hautbois relancent en élision le développement du fragment *A* dans une nouvelle couleur. Ce motif *X* est-il une esquisse condensée des *Noces de Figaro* ? En effet, l'ouverture de cet opéra de 1786 se caractérise par un usage expressif des *fortepianos* et par une partie soliste du basson. Mozart essaie d'écrire dans cette sérénade une ligne de qualité pour cet instrument ainsi que pour le cor de basset. De plus, ces parties prouvent le haut niveau technique des musiciens de cette époque.

La deuxième partie du second thème, *Y* (mes. 49-56), est le conséquent du motif *X*. Cette section étire le thème subordonné et réinvestit la même écriture mais dans une nouvelle présentation. Les hautbois prennent la parole avec une réponse de l'harmonie (mesures 51 et 53) plus fournie que dans *X*. Toute l'harmonie reprend ce jeu des deux noires détachées hormis les cors III-IV et la contrebasse. Ce qui était la ligne du basson dans *X2* se retrouve ici aux cors de basset (mesures 54-56) ; l'instrumentation est à nouveau allégée. Les perpétuels échanges, les attirances ou les oppositions animent d'une part cette pièce et, d'autre part, donnent l'impression que les instruments sont des personnages. En effet, chaque protagoniste cherche à prendre la parole ou essaie de se mêler à la conversation musicale dans un esprit d'imitation ou de rivalité. Mozart a ici ingénieusement transposé son expérience de musicien dramaturge en faisant du KV. 361 (370a) un *dramma giocoso*. L'entrée *forte* de l'harmonie amène la troisième section du thème ou *Z* (mes. 57-59) qui n'est autre que la période conclusive. Les instruments sont en homorythmie à part les basses qui conservent une ligne mélodique dynamique. C'est sur une cadence parfaite en *Fa* majeur assez marquée que se termine l'exposition du thème subordonné.

Ce point d'appui est de courte durée car aussitôt les clarinettes et les bassons développent une nouvelle transition. Ce pont se divise en trois phases. La première section (mes. 59-65) combine deux instruments : les clarinettes jouent une guirlande de notes et bassons obstinément un arpège de *sib*. L'écriture plus allégée utilise à nouveau les *fortepianos*. De plus, cette formule ramène la tonalité de *Sol* mineur avec la septième diminuée *fa#-mib* entre les deux bassons à la mesure 63. Mozart se garde à dessein de faire entendre un degré fort de *Sol* mineur pour maintenir la tension. La deuxième phase du pont (mesures 66-69) s'appuie sur la puissance que peuvent offrir les instruments de l'harmonie dans une nuance *forte*. A cela s'ajoute l'opposition entre le rythme percutant des hautbois, clarinettes, cors et le phrasé des cors de basset et des bassons. Les arpèges de la contrebasse imitent la ligne du basson joué dans la première section mais cette fois dans la tonalité de *Sib* majeur. La troisième phase (mesures 70-73) étire de la transition. Elle est introduite par le couple cors de basset / bassons.

Le hautbois I se détache d'un ensemble plus compact avec une ligne légère presque vocale. Le caractère vif de cette cellule s'appuie sur le rythme de croches au départ puis sur une ornementation riche d'inspiration italienne. En effet, cette ornementation s'inspire du *bel canto* où la technique et la souplesse de la voix occupent une large place. A cette partie soliste s'opposent les clarinettes, les cors de basset et les cors qui ont des tenues en ronde ce qui en épaissit la couleur. Les basses sont aussi en masse compacte avec une ligne harmonique qui s'achemine vers *Fa* majeur. Cette modulation à la dominante va s'affirmer dans la période conclusive de cette première partie.

La coda (mesures 74-90) se divise en deux grandes phases. La première (mesures 74-85) commence par une homorytmie en croches détachées de l'harmonie excepté les clarinettes. Ces deux premières mesures installent la tonalité de *Fa* majeur dans un caractère puissant. A cette masse sonore s'opposent les clarinettes (mesures 76-77) qui reprennent la même formule mais phrasée. Le basson I les soutient en blanches puis en rondes sur la note *do*, pédale de dominante de *Fa* majeur. Les entrées instrumentales s'enchaînent à partir de la mesure 80 en imitant la cellule des clarinettes. Chaque instrument conserve son identité sonore malgré une écriture plus fournie et un mélange des timbres. La deuxième phase de la Coda (mesures 85-90) regroupe les treize instruments de l'harmonie dans une nuance *forte*. Les voix aiguës jouent une partie vocale en blanches tandis que les voix graves réalisent un accompagnement harmonique en croches régulières. Le dynamisme des hautbois et des cors de basset aux mesures 88 à 90 s'intègre dans cette période qui se conclut sur une cadence parfaite en *Fa* majeur. La barre de reprise indique pour sa part la fin de l'exposition.

Dans cette première partie du *Molto Allegro*, Mozart a dû certainement être préoccupé par cette question : comment exploiter au maximum une idée musicale ? Dans l'exposition, la formule *A* du premier thème est revenue sans cesse dans de nouvelles présentations. Cette cellule mélodique se divise et circule à travers la richesse des timbres, richesse donnée par l'instrumentation particulière de cette sérénade. Mozart étudie de même la conduite et l'équilibre des voix. Le KV. 361 (370a) met les sonorités au service de l'expression. Le compositeur n'innove certes pas sur le plan de la forme et de l'harmonie. En effet, l'exposition du *Molto Allegro* se constitue de deux thèmes, de deux transitions et d'une coda. Mozart voit plutôt en la forme sonate une matière vivante qui répond à ses attentes sans pour autant remettre en cause cette structure. De même, l'harmonie reste simple. Ce cadre qu'est la forme sonate offre au musicien la possibilité d'une part d'expérimenter les combinaisons de timbres et, d'autre part, d'attribuer à sa musique un pouvoir expressif.

Le développement de ce premier mouvement (mesures 91-139) s'organise en deux phases. La première (mesures 91-115) ou *D1* commence par exploiter et combiner la formule *C* du thème principal (mesures 23-26) avec la cellule *X2* du thème subordonné (mesures 44-45). Le duo clarinettes / bassons développe premièrement à l'unisson ces deux idées mélodiques. L'entrée du cor de basset rappelle ensuite cette courbe ascendante en croches détachées de *X2*. La contrebasse en croches régulières et la tenue en rondes des cors III et IV amorcent le tapis harmonique d'une marche. Cette première période du développement va de deux mesures en deux mesures séparées par un soupir. L'exploration rythmique et l'étude des timbres se mêlent dans cette atmosphère *piano* de demi-caractère. Les jalons de la marche harmonique sont posés par cette première formule qui se termine sur une demi-cadence en *Fa* majeur (mesures 94-95). En effet, l'élément principal de cette phase est la succession de trois marches harmoniques qui vont conduire à une modulation inhabituelle. Le court motif des clarinettes à la mesure 98 assure le lien entre la première et la deuxième marche en *Sib* majeur (mesures 99-103).

Le deuxième épisode est dans le même esprit que le début du développement mais ce sont cette fois les hautbois et les cors de basset qui exploitent les formules mélodiques et rythmiques. L'intervention sobre des cors I-II en rondes et de la contrebasse en croches régulières souligne le parcours tonal qui se termine sur une demi-cadence en *Sib* majeur. La troisième marche de *DI* (mesures 106-115) est d'un caractère plus mouvementé. Le motif *X2* est mis à contribution dans une nuance *forte*. Les clarinettes, les cors de basset et les cors I-II accompagnent par des valeurs longues l'échange vif entre les hautbois, les bassons et la contrebasse. Ce passage n'est plus ici qu'une gamme ascendante en notes détachées. C'est sur ce modèle que s'installe un véritable dialogue entre les voix extrêmes de l'harmonie. L'association de l'harmonie et du contrepoint fait naître dans ce passage une tension nouvelle. De plus, cette marche module dans la tonalité de *Sol* mineur. En effet, au lieu de rester en *Sib* majeur pour annoncer la réexposition, Mozart joue sur cette attente et termine cet épisode (mesure 115) sur une demi-cadence en *Sol* mineur. Cette modulation dans le ton relatif crée une tension harmonique qui doit être résolue dans la suite du développement. Ce moment musical prouve le talent contrapuntique de Mozart qui veut convaincre le public viennois. De plus, la surprenante modulation en *Sol* mineur démontre que le compositeur ne voit pas la sonate comme une forme hermétique. Bien au contraire, cette structure est pour lui une matière qu'il peut modeler selon ses objectifs.

La deuxième période du développement ou *D2* (mes. 116-139) s'articule en trois parties constituées par deux marches. La tension harmonique de *DI* va ainsi se résoudre avec le retour

de la tonalité principale *Sib* majeur. La première phase de *D2* (mesures 116-126) développe le motif *A* du thème principal dans une nuance *piano*. Après un passage agité, l'écriture et l'instrumentation s'allègent. Les cors de basset partagent le premier rôle avec les bassons puis les hautbois et les clarinettes répondent en écho. Ce jeu de questions / réponses s'estompe avec les entrées de plus en plus resserrées des instruments de l'harmonie. Les voix graves stabilisent alors l'harmonie en rondes et assurent le retour de *Sib* majeur avec par exemple l'accord de *sib* sur V/I à la mesure 127. Pendant ce temps, la formule *A* circule entre les clarinettes, les bassons et les cors de basset dans une atmosphère calme et colorée. Ce passage met en avant la sonorité des instruments. En d'autres termes, chaque instrument exprime son timbre et son caractère. Tout comme un peintre, Mozart combine et harmonise ces couleurs instrumentales.

La deuxième phase de *D2* (mesures 127-131) oppose les voix aiguës et les voix graves. L'entrée *forte* des hautbois et des clarinettes est reprise avec une mesure de décalage par les bassons et la contrebasse. Le rythme syncopé des hautbois puis des voix graves se réfère aux mesures 5 à 12 du *Largo*. La fin de la deuxième phase de *D2* regroupe l'harmonie dans son ensemble. Les hautbois se distinguent par leurs lignes énergiques. Les clarinettes, les cors de basset et les quatre cors accompagnent ces solistes tandis que les bassons et la contrebasse installent et affirment en croches régulières sur *Mib* la tonalité de *Sib* majeur. La troisième phase de *D2* (mesures 132-139) est une période conclusive ou la codetta du développement. En effet, on retrouve les éléments de la coda (exposition). Cette formule cadentielle est ici jouée par les hautbois et les cors de basset. Pour sa part, la contrebasse ponctue le discours par une série de deux arpèges sur *Fa*, dominante de *Sib* majeur, qui annoncent l'arrivée de la réexposition. La diminution d'abord instrumentale puis rythmique étire cette période où seul reste le couple hautbois I / cor de basset I. Cette formule conclusive (non une cadence parfaite) dissipe les tensions et assure la transition entre le développement et la réexposition.

Le développement du *Molto Allegro* s'organise autour de trois axes. Premièrement, Mozart exploite au maximum une idée musicale. Il développe et se divertit sur les formules *A* et *B* du thème principal ou la cellule *X2* du thème subordonnée. Ces matériaux mélodiques ou rythmiques ont circulé à travers les différentes voix de l'harmonie dans de nouvelles présentations.

Deuxièmement, Mozart modèle à son goût les possibilités de la forme sonate. En effet, la modulation dans le ton relatif *Sol* mineur engendre une tension harmonique qui doit être résolue. C'est ainsi que Mozart joue avec les attentes du public viennois. Et enfin, troisièmement, la recherche des timbres est une préoccupation majeure. Tout comme un

peintre, Mozart combine le son des instruments. Ainsi, il mélange les couleurs et il nuance les effets sonores. Son but est d'individualiser les voix instrumentales.

La réexposition du *Molto Allegro* (mesures 139-234) apporte quelques variantes par rapport à l'exposition et s'enrichit d'une coda plus développée. Elle commence par faire entendre en *Sib* majeur le thème principal dans son intégralité. Puis, il s'en suit la première transition (mesures 150-163). Tout comme dans l'exposition, les clarinettes et les bassons réinvestissent la formule *A*. La particularité de cette première phase de la transition demeure la modulation à la sous dominante *Mib* majeur avec le *lab* à la mesure 152. De plus, la deuxième phase de la transition, en *Sol* mineur dans le pont initial, est ici transposé en *Do* mineur avec, à la mesure 155, l'accord de quinte diminuée sur le *si*. Les formules mélodiques et rythmiques sont les mêmes que dans l'exposition mais transposées. Ainsi, Mozart ménage des rebondissements tout en usant de tonalités éloignées. Il ne s'arrête pas sur la stabilité de *Sib* majeur mais à nouveau il dramatise sa musique par ces modulations.
La dernière phase de la transition accentue, comme dans l'exposition, les appogiatures avec l'utilisation des *fortepianos.* Le caractère reste énergique et puissant avec les notes répétées aux onze instruments. Les basses guident le parcours tonal. Le retour de la tonalité principale *Sib* majeur dissipe les tensions harmoniques. De même, l'écriture en homorythmie et l'instrumentation sur la demi cadence en *Sib* majeur (mesure 163) contribuent à cette stabilité.
Le retour du thème subordonné (mesures 164-184) se fait en *Sib* majeur avec quelques modifications. En effet, la cellule *X* apparaît dans une nouvelle instrumentation plus allégée. Les clarinettes le réexposent puis les cors de basset s'approprient la cellule *X2*. La deuxième phase du thème subordonné ou *Y* conserve les mêmes caractéristiques hormis la partie des bassons. Sur le modèle de *X2*, ils jouent une ligne plus développée que dans l'exposition. La période conclusive *Z* est toujours introduite par l'entrée *forte* des instruments de l'harmonie. Ce passage se termine sur une cadence parfaite en *Sib* majeur préparée par les accords, le *lab* (mesure 182) puis le *fa* chiffré 7+ sur le Ve degré (mesure 183).
La seconde transition (mesures 184-210) est plus travaillée que dans l'exposition car elle amplifie et étire la première phase du pont initial. En *Sib* majeur, la première phase commence par une nouvelle combinaison instrumentale. Les clarinettes jouent cette guirlande de notes accompagnées par les arpèges légers presque *pizzicato* des cors de basset. Ce motif est repris et amplifié par les hautbois, les cors de basset et les bassons en homorythmie dans la couleur de *Sol* mineur. A partir de la mesure 194, l'écriture est compacte avec, par exemple, la ligne harmonique en croches des voix graves. Elle est aussi simplifiée car, à part l'ornementation

des hautbois, les instruments déroulent des arpèges ou répètent leurs notes. La demi cadence en *Sib* majeur (mesure 202) ne fait que mieux relancer la transition. Les clarinettes réinvestissent la même formule, accompagnées par le cor de basset I. Les instruments de l'harmonie arrivent à nouveau sur un motif conclusif. Ces mesures opposent sans cesse le phrasé / détaché et les nuances *piano* / *forte*. En fait, tout ce passage (mesures 191-205) reprend un procédé théâtral de questions / réponses qui se traduit ici par le dialogue entre les clarinettes-cor de basset et le reste de l'harmonie. Dans cette période, le même motif se répète inlassablement et la tonalité stable de *Sib* majeur résout également les tensions. Enfin, les entrées rapprochées (mesures 206-210) annoncent la fin de la réexposition. Les instruments imitent alors la cellule de la clarinette et c'est dans un caractère puissant et majestueux que se termine la réexposition. Cette partie ne se contente pas de faire entendre l'exposition dans son intégralité. Mozart répond aux principes de tension-détente de la forme sonate par un parcours tonal clair. La réexposition surprend toutefois par la modulation à la sous-dominante *Mib* majeur dans la première transition et par les nouvelles combinaisons instrumentales.

La coda du *Molto Allegro* (mesures 210-234) se place dans le même esprit que la fin d'un premier mouvement de concerto ou de symphonie. Elle s'enchaîne en élision avec la réexposition. La particularité de la coda est l'harmonie. En effet, c'est le seul moment dans ce mouvement où l'accent est mis sur la couleur d'un accord. Par exemple, les mesures 216 à 219 ne sont plus qu'une ponctuation harmonique avec l'enchaînement d'accords dont une septième diminuée sur le degré VII / V (mesure 219). La pause de la mesure 220 prend ici toute son expressivité car ce silence traduit une tension. Le piano des hautbois et des cors I-II (mesure 221) contraste avec le *forte* puissant de la demi cadence en *Sib* majeur. Le point culminant de la tension harmonique se résout avec l'entrée *piano* des clarinettes. Mozart se garde de faire entendre dans ce passage un degré fort. L'attaque *piano* des bassons (mesure 224) sur la sensible *fa#* pose un accord de septième diminuée sur le degré VII / V. Cette mobilité se confirme (mesures 225-226) avec les accords VII / II et VII / IV. L'arrivée d'un IV degré en *Sib* majeur met fin à ce parcours harmonique. La fin de la coda est dans un esprit orchestral avec cette insistance en arpèges sur les degrés forts c'est à dire sur *fa* (Ve degré) et sur *sib* (Ier degré). La coda du *Molto Allegro* se termine sur une cadence parfaite en *Sib* majeur dans un caractère majestueux.

Le premier mouvement du KV. 361 (370a) se compose d'un *Largo* et d'un *Molto Allegro* de forme sonate. Pour Mozart, la structure n'est pas figée ou hermétique. Bien qu'il ne remette pas en cause les fondements de cette forme, il la considère comme une matière vivante qui répond à ses attentes. De plus, la composition de ce morceau prouve le souci de la conduite et

de l'équilibre des voix dans un style plus proche de l'orchestre que celui de la musique de chambre. La particularité de ce mouvement est aussi la recherche des timbres et de leurs combinaisons. En effet, comme le souligne Einstein[306] dans son ouvrage, le premier mouvement est une perpétuelle alternance de *tutti* et de *soli*. Les clarinettes sont généralement solistes, soutenues par les bassons, les hautbois sont associés avec les cors de basset et la paire cors-contrebasse assure une assise sonore. Un continuel déploiement de combinaisons nouvelles anime le discours musical. La mélodie et les motifs peuvent paraître faibles mais le timbre en rehausse la valeur. Mozart met en avant le caractère des instruments qui cherche à se distinguer dans ce mouvement proche du style concertant. En outre, il transpose ingénieusement son expérience de la dramaturgie. Tous ces moyens sont en fait mis au service de l'expression. Le KV. 361 (370a) élabore une écriture nouvelle qui va attirer l'attention d'autres compositeurs comme Beethoven.

3.6.2 Timbres, sonorités et expression dans le premier mouvement du KV. 388 (384a)

Les parentés entre l'opéra et la musique instrumentale viennoise, notamment les œuvres de circonstance pour ensembles à vent, sont des relations encore difficiles à démontrer. D'un côté, les pièces lyriques témoignent des profonds bouleversements dans les domaines de la politique, de la philosophie et des arts durant les années 1770 à 1800. *Opera seria*, *dramma giocoso* ou *singspiel* traduisent les attentes du public et jouissent d'un prestigieux succès. Rationalisme et expression des émotions y sont rendus possibles grâce au support du texte ce qui semble faire défaut à la musique instrumentale. Celle-ci n'est cependant par en marge de cet essor. Pour s'en convaincre, il suffit de consulter les programmes des concerts pour comprendre qu'elle occupe une place de plus en plus importante dans la vie musicale de la capitale autrichienne. Les compositeurs viennois fournissent une importante production et s'investissent aussi bien dans la musique dramatique qu'instrumentale.

La sérénade, KV. 388 (384a) de Mozart, composée durant l'été 1782, s'intègre dans ce contexte d'influences et d'échanges entre les genres. Peu de témoignages nous renseignent sur l'œuvre. Seule la correspondance du compositeur, en particulier deux lettres datées du 23

[306] Alfred Einstein, *Mozart, sein Character, sein Werk,* éd. Pau, Zurich, 1953, trad. par Jacques Delalande, *Mozart, sa vie, son œuvre*, éd. Desclée de Brouwer, Bruges, 1954, p. 241.

janvier et 27 juillet 1782, fait mention d'une commande pour l'octuor à vent du prince Liechtenstein. Mais la sérénade s'inscrit dans un cadre bien particulier. D'une part, en 1782, l'empereur Joseph II fonde un octuor à vent, la *k. k. Harmonie*, dont le but principal est de faire entendre des arrangements et des transcriptions d'opéras à la mode. La rencontre avec cet effectif qualifié impressionne Mozart de par ses qualités techniques et ses sonorités. En outre, *divertimenti* et sérénades jouissent d'une notoriété accrue et agrémentent les jardins de Vienne ou les palais de la noblesse. D'autre part, Mozart consacre toute son énergie et son talent à l'achèvement de son opéra *Die Entführung aus dem Serail*. Celui-ci reçoit un bon accueil lors de sa première représentation le 16 juillet 1782.

Le KV. 388 (384a) se situe aux frontières des préoccupations du compositeur partagé entre son souci d'écrire une œuvre instrumentale et celui de terminer son opéra. La conception musicale du *divertimento* traduit d'ailleurs les liens entre musique dramatique fondée sur le texte d'un livret et l'écriture instrumentale. Comment Mozart en élabore-t-il une synthèse dans le premier mouvement du KV. 388 (384a)?

L'analyse de la partition révèle que la forme, les mélodies, l'harmonie et l'instrumentation style sont quatre axes sur lesquels se fonde l'élaboration d'une écriture instrumentale. En premier lieu, le tableau ci-dessous présente les grandes parties de ce morceau :

	Section	**Segmentation**	**Tonalité(s)**	**Mesures**
Exposition	thème principal	9 + 12	*Do* m.	1-22
	transition	4 + 8 + 8	*Do* m., *Mib* M.	22-41
	thème subordonné	6 + 6 + 13	*Mib* M.	42-66
	codetta	8 + 15 + 5	*Mib* M.	67-94
Développement	1ère phase	9 + 4	*Mib* M.	95-106
	2e phase	7 + 7	*Fa* m., *Sol* m.,	108-122
	3e phase		*Sib* m., *Sol* m.	122-128
	(retransition)		*Sol* m., *Do* m.	
Réexposition	thème principal	9 + 12	*Do* m.	130-151
	transition	3 + 5 + 6 + 12	*Do* m., *Fa* m.,	151-176
	thème subordonné	6 + 6 + 13	*Do* m.	177-201
	codetta	8 + 17 + 5	*Do* m.	202-231

La sérénade, *Allegro*, à deux temps, s'adresse à un octuor à vent composé de deux hautbois, deux clarinettes, deux cors et deux bassons, un effectif instrumental répandu dans les années 1780 suivant le modèle de la *Harmoniemusik*.

Des remarques surgissent à la lecture du tableau notamment au niveau de la construction des phrases. Certes, Mozart organise ce premier mouvement autour de l'ossature solide de la

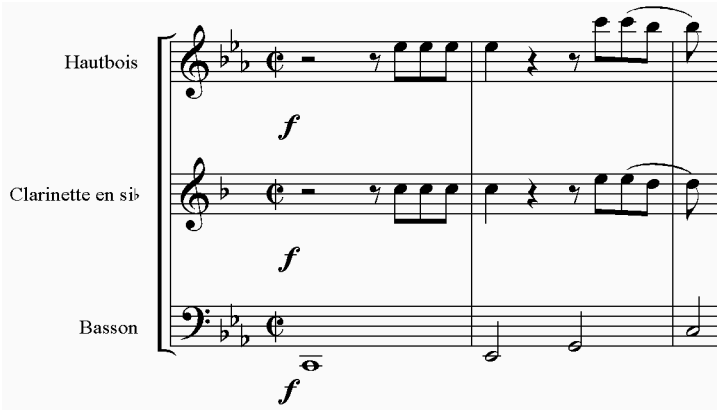
forme sonate mais il ne se contente pas de cette structure. A en juger le découpage des thèmes, il dépasse le langage classique traditionnel et, tel un habile artisan, il façonne ses idées musicales. D'ailleurs, en comparaison avec d'autres sérénades ou *divertimenti* contemporains tels la *Picciola Serenata* de Salieri ou les Hob. II n°41 et 43 de Haydn, la longueur de 231 mesures (exposition: mesures 1-94; développement: mesures 95-128; réexposition: mesures 130-231) dépasse largement le cadre de la simple musique de circonstance.

Il semble logique d'avancer l'hypothèse que la conception générale du premier mouvement du KV.388 (384a) s'inscrit dans une pensée plus large tournée vers la musique orchestrale. De plus, les travaux réalisés par Ratner ou Rosen[307] ont clairement démontré que la forme sonate est une structure en elle-même dramatique de par son principe de tension / détente. L'emploi de cette forme par Mozart est donc un élément fondateur de l'élaboration d'une écriture instrumentale. De même, la tonalité principale du mouvement, *Do* mineur, est des plus surprenantes pour une musique qui se veut divertissante. L'usage de *Do* mineur ne peut être un hasard mais une volonté réelle de créer une tension. Les premières notes, à l'unisson, sur un arpège descendant et dans une tessiture grave produisent cet effet tragique dans une sonorité épaisse et sombre. La conception du mouvement, sa forme et sa tonalité favorisent ainsi la recherche d'une musique dramatique.

Une vision d'ensemble du mouvement tout comme une analyse approfondie de ses singularités traduisent cette même volonté de fractionner et diviser les idées musicales. Le thème principal (mesures 1-22) en *Do* mineur se développe sur 9 mesures (5 + 4) puis en 12 mesures (3 + 9). Après ces quatre mesures d'introduction, le hautbois I se détache sur un enchaînement harmonique de Ier et Ve degré. Le *forte* du tutti (mesure 10) contraste et accentue l'accord du VIIe degré. L'arpège ascendant des deux hautbois solistes est une synthèse de celui présenté au début de la pièce et du rythme. Le segment et son modèle (mesures 13-26) contribuent à la tension harmonique générée par les accords sur les degrés VII/V et VII/IV. De plus, il ne reste plus que les deux clarinettes et le basson I. Ce jeu à la fois de puissance et de timbre est une caractéristique propre à la musique de circonstance pour ensembles à vent. Petit à petit, Mozart individualise les instruments à vent. En définitive, il cherche à les personnaliser tout comme des chanteurs d'opéra. La cadence rompue est le

[307] Leonard G., Ratner, *Classic Music: Expression, Form and Style*, éd. Schirmer books, New York, 1980 ; Charles Rosen, *Sonata Forms*, éd. W.W. Norton & Compagny, New York, 1988, trad. par Marie-Stella et Alain Parîs, *Formes Sonate*, éd. Acte Sud, Paris, 1993.

prétexte à une courte extension cadentielle qui s'enchaîne en élision avec la transition (mesures 22-41). Celle-ci se fragmente en 4 + 8 + 8 mesures. Pour Mozart, le pont n'est pas un passage obligé d'une idée à une autre. Bien au contraire, comme l'a souligné Schoenberg[308], le compositeur soigne ces mesures afin de faire oublier le thème principal avant d'introduire une nouvelle idée contrastante. Cela se vérifie une nouvelle fois avec cette transition de vingt mesures divisées en trois phases. La phase 1 (mesures 22-25) est un faux conséquent du thème principal. Mozart confie cette cellule aux hautbois et aux clarinettes avec la superposition aux bassons de l'arpège ascendant du début.

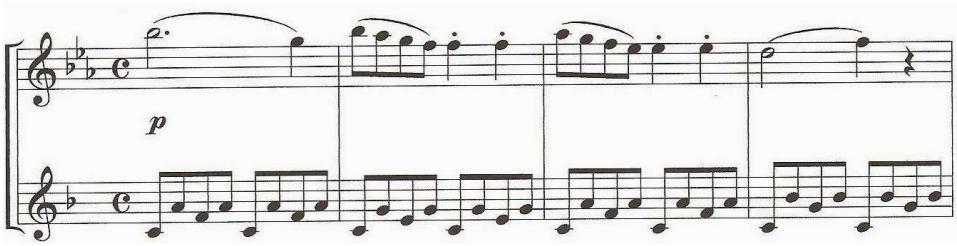


Exemple 4
KV. 388, Allegro, mesures 22-24

Cette combinaison est du meilleur effet pour dramatiser ce passage. De plus la répétition des notes, les articulations et l'harmonie viennent accentuer l'orchestration de ce motif. La phase 2 (mesures 26-30) est modulante ; elle s'achemine vers le ton relatif de *Mib* majeur. Le rythme s'émancipe ici au profit de valeurs tenues et de nuances dans une succession de *piano* et de *forte*. L'harmonie, plus instable, renforce ce ralentissement du débit avec un enchaînement de V, V/V, V, V/IV, IV des mesures 26 à 30. Le hautbois I répète une cellule qui se détache clairement du *tutti*. Tout est mis au service de l'expérimentation d'un drame joué par les instruments à vent que ce soit sur les plans de la forme, du rythme, de l'harmonie, des nuances et des articulations ou de la combinaison des timbres. La phase 3 (mesures 34-41) affirme le ton de *Mib* majeur. Du ralentissement jaillit une tension plus grande encore avec l'unisson de l'octuor sur ces notes détachées et *sf*. La transition se termine sur *sib*, Ve degré de *Mib* majeur. Les deux soupirs et la pause rompent la fluidité du discours musical et acquièrent alors un rôle expressif. Mozart utilise un procédé courant dans les œuvres pour *Harmoniemusik* qui est de simplifier et répéter un même motif dans de nouvelles distributions instrumentales. La phase 1 de la transition reprend par exemple l'accord initial.

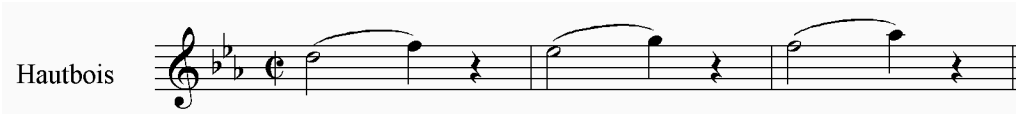
[308] Arnold Schönberg, *Fondements de la Composition Musicale*, trad. par Dennis Collins, éd. Lattès, Paris, 1987.

Le thème subordonné (mesures 42-66) en *Mib* majeur se segmente en 6 + 6 + 13 mesures. Mozart accorde une attention bien particulière à cette seconde idée. En effet, pourquoi un découpage qui semble libre et en marge du langage classique traditionnel ? Le compositeur condense dans ces quelques mesures toute son expérience de musicien instrumental. Le fragment A (mesures 42-47) s'organise en tierces ascendantes puis descendantes autour du rapport entre le Ier et Ve degré. Les mesures 42 à 44 se développent sur un ambitus descendant de quarte (*sib-mib*). En outre, les articulations et la texture du quintette instrumental assurent la continuité du discours. La ligne mélodique confiée au hautbois I est d'un caractère vocal. Mozart parvient à allier une écriture proche de l'aria (hautbois I) avec celle du clavier en arpèges brisés (clarinette I).



Exemple 5
KV. 388 (384a), Allegro, mesures 42 à 45

Sur un plan plus général, celui du style, le compositeur insère des éléments propres à la musique orchestrale. De plus, comme par symétrie, les mesures 45 à 48 éliminent les croches pour ne conserver que les tierces ascendantes et délimitées par un soupir. Ce motif est des plus surprenants. La succession de quintes parallèles, la non-résolution des sensibles et l'absence de cadence semble être en fin de compte un choix conscient du compositeur. Le fragment A maintient un côté suspensif indéniable et sa conclusion bien maladroite sur le *la* (mesure 47) non résolu dénote un trait d'esprit.



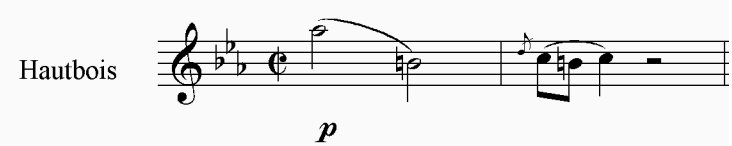
Exemple 6
KV. 388 (384a), Allegro, mesures 45 à 47

Le compositeur pousse volontairement les limites de l'expression. Il transpose habilement une figure de style dans son argumentation musicale. Le fragment A' (mesures 48-53) reproduit la même mélodie et la même harmonie que les six mesures précédentes. Toutefois, l'instrumentation y est remodelée. Le hautbois I reste à l'avant-scène soutenu par la clarinette II en écriture de clavier. En revanche, l'entrée du cor I ne passe pas inaperçu. En homophonie avec le hautbois I, il apporte une nouvelle sonorité et un caractère mélodieux. Peut-on comparer ce passage à un duo vocal tout comme une Suzanne chantant au côté de la comtesse

dans *les Noces de Figaro* ? Cette hypothèse a le mérite de s'interroger sur le rôle relativement nouveau des instruments à vent. En effet, dès le thème principal et la transition, ceux-ci chantent en soliste, en ensemble ou au contraire rivalisent. Cela se vérifie dans le fragment A' avec la combinaison du hautbois I et du cor I. L'attention du compositeur se porte sur l'orchestration. Ainsi, l'écriture instrumentale est un facteur participant à l'expressivité de la partition. Le fragment B (mesures 54-66) s'approprie les mêmes motifs comme si cette troisième répétition marquait une impasse. L'extension à partir de la mesure 60 étire cette idée mais la parole est donnée aux bassons. Leur fonction de ponctuation harmonique en noires cède la place à une ligne rythmique en croches. Le caractère dynamique de celle-ci est un contrepoids à la souplesse mélodique des hautbois et des clarinettes. De plus, à en juger les difficultés techniques et musicales, cette partition s'adresse à des musiciens qualifiés. La cadence parfaite en *Mib* majeure (mesure 66) met un terme à l'exposition du thème subordonné. De par sa construction et son instrumentation, il bouscule le langage classique commun. Close sur elle-même, cette seconde idée combine le plaisir d'une œuvre de circonstance avec une finesse d'écriture.

La codetta (mesures 67-94) se divise en trois parties. La phase 1 se développe sur huit mesures. L'harmonie y est enrichie mais surtout le nouveau rythme (double croche / noire doublement pointée) traduit un caractère vif. L'effectif complet *forte* amorce une tension rythmique et harmonique. L'apaisement de la phase 2 (mesures 75-90) est de courte durée. Les clarinettes et les bassons débutent ce passage en formation réduite sur la même idée que la phase 1. L'entrée des instruments à la mesure 79 se conclut avec les rondes des mesures 82 et 83. Cette extension cadentielle met en scène les différents intervenants notamment les hautbois, la clarinette I et les cors avec le *sf*. Les bassons en croches régulières stabilisent l'harmonie. La phase 3 (mesures 90-94) s'enchaîne en élision et installe une cadence conclusive en *Mib* majeur. Plusieurs éléments se superposent, en particulier les *sf* décalés, donnant l'impression d'une codetta jouée par un orchestre complet. L'exposition du premier mouvement du KV. 388 (384a) n'est pas une révolution mais un laboratoire de recherche. Mozart expérimente la structure, manie différentes techniques et combine les instruments. La forme sonate lui permet de libérer ses idées musicales dans une architecture solide. De plus, il élabore une écriture instrumentale centrée sur l'étude des timbres et de leurs combinaisons. Tout est mis au service de l'expression. En d'autres termes, la musique de cette exposition n'a plus un rôle purement fonctionnel mais elle cherche à décrire ou à traduire des sensations que seul le texte est, à priori, capable de transmettre.

Le développement (mesures 95-128), en trois phases, s'applique à dramatiser le contenu musical et à individualiser les instruments. La phase 1 (mesures 95-101) commence d'ailleurs par la présentation d'un thème de développement en *Mib* majeur joué par la clarinette I et soutenu par la clarinette II / basson I. Le phrasé souple en noires s'accorde avec la nuance *dolce*. L'harmonie est essentiellement un rapport de Ier et Ve degré. L'entrée du hautbois I étend le thème et n'est pas sans rappeler la cellule des mesures 5 à 8. La phase 1 reste ouverte avec le *sib* suspensif du hautbois alors seul. La mesure de pause (mesure 107) est du meilleur effet pour introduire la phase 2 du développement (mesures 108-122). Le silence contribue aussi au drame. Après un passage fondé sur une écriture plus sobre et une instrumentation moins fournie, le premier accord du VIIe degré en *Fa* mineur, joué *forte* par le *tutti*, surprend véritablement. Cette phase exploite le principe imitatif en confiant au hautbois I un modèle de deux mesures (mesures 111-112) reporté sur quatre segments.



Exemple 7
KV. 388 (384a), Allegro, mesures 111, 112

Cet instrument est clairement mis en valeur par la répétition en croches détachées des autres parties. L'entrée en imitation des bassons à la mesure 116 rivalise avec le soliste en reprenant le modèle et deux segments dans la tonalité de *Sol* mineur puis dans un court emprunt à *Sib* mineur. Le caractère agité et théâtral de ce passage s'appuie sur une technique, sur des modulations et la valorisation de certains instruments. L'accumulation de tensions ne cesse de croître dans la reprise de la transition de *Sol* mineur à *Do* mineur (mesures 122-128). Mozart développe dans la phase 3 le motif exposé dans la transition aux mesures 22 à 26. Le dialogue entre les croches détachées des hautbois / cors / bassons et les ponctuations harmoniques en noires des clarinettes / bassons marquent un point culminant. L'enchaînement des accords du VIIe et Ier degré intensifie le drame. D'ailleurs, l'accord sur le *si* (VIIe degré en *Do* mineur), la mise en valeur des hautbois (mesure 130) et la mesure de silence suggère une question ouverte. Au même titre qu'un personnage dans une action théâtrale, l'octuor doit prendre une décision et se demande peut-être musicalement : maintenant, que dois-je faire ? Le développement explore les possibilités expressives de l'effectif instrumental. Le rapport entre l'écriture et l'instrumentation y est considérablement réduit. Le timbre de la clarinette I s'associe avec le phrasé en noires du nouveau thème. En outre, l'imitation entre le hautbois I et les bassons dans la phase 2 dramatise ce passage. Certes, la forme, les marches, les

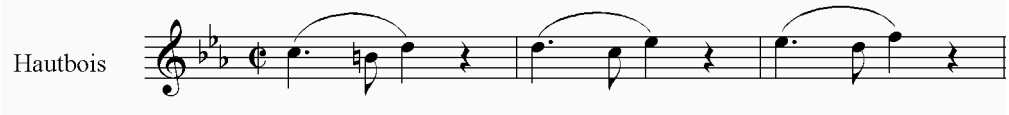
modulations ou le rythme jouent sur les accumulations de tensions compensées par des moments de détentes. Mais l'écriture fusionne ici avec le timbre des instruments à vent. En général, durant les années 1780, une sérénade accordait la primauté à la construction et aux contenus musicaux faisant peu de cas des sonorités de l'ensemble à vent. Mozart préserve ce souci de forme, de technique et de style mais il accorde la même attention à la conduite des voix et aux combinaisons. Tout comme au théâtre, le compositeur attribue à chaque instrument un rôle bien défini.

La réexposition (mesures 130-231) n'est pas intégrale. La transition et le thème subordonné y sont remodelés. En premier lieu, dans un souci de cohérence, Mozart réécrit dans son entier le thème principal (mesures 130-151) sans le modifier. A l'inverse, la transition (mesures 151-176) est retravaillée. En effet, la principale fonction de la réexposition est de résoudre les tensions accumulées dans le développement. En conséquence, la transition ne peut plus moduler vers le ton relatif de *Mib* majeur. Comment Mozart parvient-il à conserver ce nouvel équilibre? Tout d'abord, sa longueur (allongée de six mesures) et sa segmentation (3 + 5 + 6 + 12) ne sont pas identiques. La phase 1 (mesures 151-153) reprend le modèle des mesures 22 à 24 dans une présentation plus resserrée et une instrumentation plus fournie. La phase 2 (mesures 154-159) superpose le motif des croches aux hautbois, l'arpège initial de *do* aux bassons ainsi qu'un nouveau modèle de deux mesures et son segment (mesures 154-157) aux cors. Les courts emprunts en *Sol* mineur et surtout en *Fa* mineur créent une dépression tonale. La phase 2 étire le motif et perturbe la continuité du discours. L'écriture y est dense au profit d'un caractère agité. Les modulations libres de la phase 3 (mesures 158-165) ne créent cependant pas une réelle tension. Le rythme s'émancipe en blanches avec la mise en valeur de la cellule du hautbois I et des croches du basson I. Le hautbois II, les clarinettes et les cors jouent un rôle secondaire. Cependant, leurs accompagnements en blanche et la succession de *forte* / *piano* favorisent l'expression du soliste. L'apaisement se perçoit au niveau du rythme moins incisif, de l'harmonie sobre et de l'instrumentation colorée.

Que ce soit sur un plan général ou sur un plan infime, la conclusion demeure la même: Mozart joue sur l'alternance de tensions et de détentes dans un but dramatique. Pour cela, tel un artisan, il façonne sa musique avec ses outils que sont la forme, l'écriture et l'instrumentation. La transition s'enrichit d'une quatrième phase (mesures 165-176) divisée en 6 + 6 mesures. La tonalité est toujours *Do* mineur. Le motif des mesures 34 à 38 sert de support à cette nouvelle élaboration. L'octuor, en homorythmie, fait entendre des rapports de Ier, Ve et V/Ve degré. Mozart exploite ensuite la mesure 40 de l'exposition, alors sans importance, mais élimine la mesure 41. La cellule confiée au hautbois I (mesure 169) avec le soutien des

clarinettes, des cors et des bassons contourne la modulation en *Mib* majeur. Le motif circule entre les hautbois I, II et les bassons des mesures 172 à 176. De plus, ces six mesures font entendre une pédale de dominante stabilisant définitivement le ton de *Do* mineur. Le compositeur amorce la résolution des tensions accumulées dans le développement. La transition étire les motifs initiaux, elle ne module pas, le débit rythmique et harmonique ralentit et la combinaison des timbres y est moins recherchée.

Cependant, un autre problème se pose car il est périlleux de faire sonner en *Do* mineur le thème subordonné exposé en *Mib* majeur. Mozart démontre ici sa pratique et son expérience dans la composition. Cette seconde idée se développe sur vingt cinq mesures divisées en 6 + 6 + 13. La phase A (mesures 177-182) conserve le même motif que dans l'exposition avec un rapport de Ier et Ve degré. Toutefois, la mesure 178 élimine les quatre croches et l'articulation de la mesure 43. Le rapport des intervalles change. Le nouveau rythme des mesures 180 à 182 dissimule en fait les tierces ascendantes des mesures 45 à 47 transposées ici entre la croche et la noire.



Exemple 8
KV. 388 (384a), Allegro, mesures 180 à 182

Le compositeur ne remodèle ni la structure ni l'harmonie du thème subordonné mais il en modifie la surface mélodique. En d'autres termes, le squelette mélodique et harmonique est identique mais l'épiderme change.

L'instrumentation est une autre particularité. Le quintette est toujours utilisé mais dans une présentation différente. La clarinette II remplace le cor II. Cette combinaison modifie la sonorité du thème subordonné entendu dans l'exposition. La clarinette II reprend à son compte l'écriture de clavier en accompagnant la clarinette I en tierces parallèles. L'entrée du hautbois II (mesure 180) sur une dominante apporte une touche à l'étude des combinaisons des timbres. Les bassons s'émancipent avec cet écho des clarinettes aux mesures 180 à 182 qui n'étaient pas présentes dans l'exposition. L'écriture de la phase A, d'essence orchestrale, superpose des cellules différentes. Chaque instrument prend la parole tout en ne gênant pas la fluidité du discours. Tout comme dans un ensemble vocal en fin d'acte, Mozart rassemble ses personnages mais chaque instrument conserve son autonomie. Cette faculté de combiner les styles et d'associer les parties sans incohérence est d'ailleurs une spécificité de l'écriture dramatique du compositeur que l'on trouve aussi bien dans *Die Entführung aus dem Serail* que dans des opéras plus tardifs. La phase A' (mesures 183-189) reproduit les six mesures

précédentes avec l'entrée du cor I (mesure 183) en duo avec le hautbois I. Les singularités présentées dans l'exposition sont fondamentalement les mêmes. La phase B (mesures 189-201) ne présente que de légères modifications au niveau de l'instrumentation.

La réexposition du thème subordonné est un exemple des problèmes que pose la composition d'une sérénade. Ces questions portent essentiellement sur la structure et l'instrumentation. La fonction des pièces de circonstance est avant le divertissement mais cela n'est pas incompatible avec leurs profondeurs. Mozart met à profit ses acquis dans le domaine de la musique dramatique et orchestrale. Il n'écrit pas une musique à la hâte au détriment de la qualité mais il expérimente dans le premier mouvement du KV. 388 (384a) une action théâtrale jouée par les instruments à vent. Cette attention portée à la musique de circonstance n'a pas laissé indifférent des musicologues comme Alfred Einstein :

> « Plus d'une *sinfonia* de style italien, de la main de Mozart, est inférieure, quant à la science et au sérieux, à une sérénade ; et bien des sérénades, par exemple les deux pour instruments à vent écrites à Vienne (K.375, K.388) ne sont plus des œuvres purement « mondaines. » »[309]

Enfin, la codetta en *Do* mineur (mesures 202-231) se fragmente en trois phases. La phase 1 (mesures 202-209) est la reprise intégrale des mesures 67 à 74. Le double dialogue entre le trio hautbois I / clarinette I / bassons et le trio hautbois II / clarinette II / cors dynamise à nouveau ce passage. La phase 2 (mesures 210-227) est introduite par la cellule en croches de la clarinette II qui continue ensuite une guirlande de notes. Le basson I, au côté de la clarinette I, s'approprie la voix du basson II dans l'exposition. Le dialogue entre les cors et le reste de l'octuor perdure. L'harmonie reste stable dans un rapport de Ier, IIe et Ve degré. La phase 2 accueille deux extensions cadentielles à partir de la mesure 217. L'harmonie de la première fait entendre aux bassons le Ve, V/IV, V/VI, VII/V et Ie degré entre les mesures 219 et 221. La deuxième extension (mesures 222-227) fait référence aux mesures 86 à 89 avec les accords en rondes et les nuances (*piano, sf*). Le hautbois I préserve la même cellule mélodique au caractère vif. La phase 3 (mesures 227-231) amène la cadence conclusive en *Do* mineur. Elle se compose de cinq mesures c'est à dire de trois segments distribués aux hautbois II / clarinette I / cors, mis en valeur par les *sfp* décalés et de deux mesures où alternent la tonique et la dominante. L'enchaînement en élision du Ier et du VIIe degré sur une pédale de tonique (mesures 227-229) renforce la phase conclusive.

Le premier mouvement se termine sur un unisson *forte* de la tonique *do* en homorythmie. La codetta exploite les possibilités expressives et sonores de l'octuor à vent. Son caractère

---

[309] Alfred Einstein, *Mozart, sein Character, sein Werk,* éd. Pau, Zurich, 1953, trad. par Jacques Delalande, *Mozart, sa vie, son œuvre*, Desclée de Brouwer, Bruges, 1954, p. 241.

énergique et imposant adopte le même langage et les mêmes atouts qu'une coda de symphonie ou les dernières notes d'une ouverture d'opéra.

Les préoccupations dramatiques et instrumentales de Mozart durant l'été 1782 favorisent le mélange des styles. L'analyse du premier mouvement tend à démontrer les échanges entre l'opéra, la musique orchestrale et la musique de chambre. Dans un premier temps, l'élaboration d'une écriture instrumentale s'appuie sur la structure notamment l'architecture de la forme sonate. Le principe de tension / détente, les modulations et les marches facilitent la création de caractères. La tonalité de *Do* mineur et le développement répondent à cet idéal. De plus, la longueur du mouvement, plutôt inhabituelle pour une sérénade, et la construction inégale des phrases développent le drame. Deuxièmement, l'écriture de Mozart contribue à la qualité de cette sérénade. Le rythme, les cellules mélodiques, les nuances et les articulations servent de support à des dialogues ou à des ensembles. L'imitation entre le hautbois I et les bassons aux mesures 115 à 121 intensifie le tragique tandis que les modifications en surface du thème subordonné dans la réexposition apaisent les tensions et dissimulent un fin travail d'écriture. En outre, certains passages (mesures 42 à 50 par exemple) combinent une écriture d'aria, de clavier et d'orchestre.

L'élaboration des motifs, leur conception et la conduite des voix introduisent des éléments de style concertant et mettent ainsi en valeur le timbre de l'octuor à vent. En effet, et c'est là un troisième point, l'écriture pour ensembles à vent suppose une excellente intelligence de cette formation. D'une part, la sérénade est un laboratoire de recherche où Mozart étudie les sonorités et leurs combinaisons. Il équilibre les timbres du hautbois, de la clarinette, du cor et du basson. La musique de circonstance pour ensembles à vent constitue en quelque sorte une école où le compositeur s'exerce au maniement de l'orchestration et surtout des instruments à vent. D'autre part, Mozart élabore un langage centré sur leurs fonctions. Il allie forme, mélodie et motifs avec le timbre. La pensée musicale est sans cesse dictée par les possibilités techniques de l'instrument (les bassons mesures 60 à 66). Ceux-ci sont alors capables de chanter en soliste, en duo, en ensemble ou rivalisent. Certains passages, par exemple les mesures 48 à 60 entre le hautbois I / cor I ou les mesures 122 à 128, s'inspirent des rebondissements dramatiques de l'opéra.

L'expression musicale se libère dans la sérénade grâce aux instruments à vent qui chantent un texte fait de notes, non de mots. La musique n'est plus purement fonctionnelle mais elle est capable de décrire des émotions sans le support du texte. Mozart passe de l'expérimentation à la mise en pratique dans des œuvres plus imposantes. En d'autres termes, le musicien puise dans son expérience acquise dans le KV. 388 (384a) pour attribuer aux instruments à vent un

rôle expressif peu courant à cette époque dans les concertos, les symphonies et les opéras viennois.

L'expression peut-elle se fonder sur des notes et non sur un texte? Le principe même de la forme sonate est des plus adaptés. Elle développe cette notion de tension-détente par la structure du mouvement, le jeu des modulations ou les marches. De la conception générale jusqu'au moindre rapport tonal entre deux idées, tout est mis en œuvre dans un but précis: l'action s'appuie sur l'architecture solide de la forme sonate.

L'élaboration des motifs musicaux et leur fine conception thématique constitue un autre facteur qui participe à la théâtralité de la musique. Par exemple, dans le *Largo* du premier mouvement du KV. 361 (Mozart), l'écriture se rapproche du récitatif. La clarinette I joue une ligne rythmique et conjointe qui s'oppose à l'harmonie. La nuance *dolce* contraste aussi avec le *forte* des douze instruments à vent. Mozart met à l'avant-scène la clarinette I (mesures 1-5) qui s'exprime non avec des paroles mais avec des notes. L'enchaînement avec le *Molto Allegro* correspondrait à la coupe traditionnelle de récitatif puis air. Cette écriture se retrouve dans le troisième mouvement *Adagio*. La vocalité du hautbois I (mesures 4-5), de la clarinette I (mesures 5-6) et du cor de basset I (mesures 7-9) fait certainement référence à l'air en trio dans un opéra. Le hautbois I a ainsi une ligne expressive avec la longue tenue sur *sib* car la musique est ici descriptive et non fonctionnelle. Dans bien des partitions pour *Harmoniemusik*, l'action musicale s'appuie sur le lien entre les motifs et le timbre.

Un troisième aspect demeure le rôle relativement nouveau des instruments à vent. La sérénade est un laboratoire de recherche où les compositeurs étudient le timbre et les combinent selon ses désirs. Ils se familiarisent avec les sonorités de la clarinette, du cor de basset, du cor, du basson, etc. Les instruments acquièrent une autonomie peu courante pour cette époque. Ils rivalisent, s'imitent, cherchent à prendre la parole ou échangent des motifs dans une nouvelle présentation tout au long de l'œuvre. Les mélanges des timbres restent nombreux et diversifiés car les musiciens nuancent les couleurs sonores et ménagent des rebondissements dans le discours. La tension ne provient pas seulement de la forme mais aussi de la distribution instrumentale. Ce potentiel instrumental sera largement utilisé durant le XIXe siècle. Les œuvres de circonstance pour *Harmoniemusik* symbolisent cette transition entre le musicien-artisan et le peintre capable de décrire et de nuancer des émotions. La musique sans parole, écrite pour le seul «plaisir de l'oreille» (Heinrich Christoph Koch, 1802), atteint des régions réservées à la perfection et traduit une expressivité inattendue.

3.7 La contribution du répertoire pour *Harmoniemusik* au développement de la musique orchestrale

L'instrumentation d'un orchestre varie considérablement durant la période baroque. Elle s'adapte à la fois au nombre des musiciens, aux instruments représentés dans une cour, aux choix du mécène ou du compositeur. De plus, il n'existe pas encore ce souci d'unité sonore. Les groupes instrumentaux se composent pour l'essentiel de cordes avec l'accompagnement de quelques vents comme la flûte, le hautbois, le basson et le cor. Les trompettes et trombones interviennent seulement dans de rares occasions notamment pour des célébrations religieuses ou militaires.

Les *divertimenti*, sérénades, *notturni*, cassations, partitas, etc. pour *Harmoniemusik* se placent dans une époque de transition entre de petits ensembles et de grands orchestres. Les œuvres symphoniques et lyriques soulèvent une nouvelle nécessité : le principe de balance. Dans un premier temps, la place des musiciens n'est pas fixe et s'adapte plus à l'espace. Les différentes dispositions n'offraient pas la même unité sonore et ne permettaient pas les mêmes possibilités de nuances, de contrastes ou d'échanges instrumentaux. Un autre facteur est l'extension de l'orchestre. En d'autres termes, plus l'orchestre s'agrandit, plus il doit accueillir des vents en son sein pour conserver un équilibre et une cohésion sonore. Au cours du XIXe siècle, ce qui handicapait les bois et les cuivres dans l'orchestre comme le chromatisme, la tessiture, les transpositions, la justesse, se résout suite au perfectionnement de leur facture. Ces améliorations techniques ont pour conséquence de les modifier et de les affiner. Les compositeurs se sentent plus libres de confier une voix soliste à une clarinette ou un cor. Carse souligne dans son analyse sur l'histoire de l'orchestre :

> «La constitution du groupe des bois dans l'orchestre ne s'est finalement stabilisée qu'au début du dix-neuvième siècle.» [310]

Cet apport est un héritage des ensembles à vent. La *Harmoniemusik* ne modifie pas ou peu le répertoire mais elle exerce une influence considérable dans l'instrumentation. A la fin du XVIIIe siècle, l'orchestre trouve une unité et ne subit plus de changements notoires par la suite. Les œuvres de Beethoven, Schubert, Weber, Rossini, etc. emploient généralement le quatuor à cordes, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2-4 cors, (2) trompettes et (2-3) trombones. Le timbre des vents élargit la palette des grandes formations.

---

[310] Adam Carse, *The History of Orchestration,* Kegan Paul, Londres, 1925, p. 220.

L'octuor D. 803 (opus 166) de Franz Schubert illustre parfaitement la contribution du répertoire pour *Harmoniemusik* au développement de la musique orchestrale. Écrit en février 1824, la partition répond à une commande du comte Troyer, lui-même clarinettiste amateur. Le compositeur avoue ses préoccupations musicales dans une lettre du 31 mars, adressée à son ami Kupelwieser :

> «Je m'essaie à plusieurs choses instrumentales, j'ai composé deux quatuors et un octuor et je vais encore écrire un quatuor; je veux surtout de cette manière m'ouvrir la voie vers la grande symphonie.» [311]

Le printemps 1824 constitue une période de pleine création pour Schubert. Il écrit en parallèle deux quatuors en *la* mineur (D.804) et en *ré* mineur suivi d'une des plus célèbres de ses partitions *La jeune fille et la mort* (D. 810). L'auteur souligne lui-même le lien entre le D. 803 et la symphonie. Il est clair que les dimensions et le contenu musical de l'octuor oscille entre la musique de chambre et la forme symphonique élargie. Il lui permet d'expérimenter la forme, l'harmonie, les mélodies, l'unité entre motif / timbre et l'instrumentation.

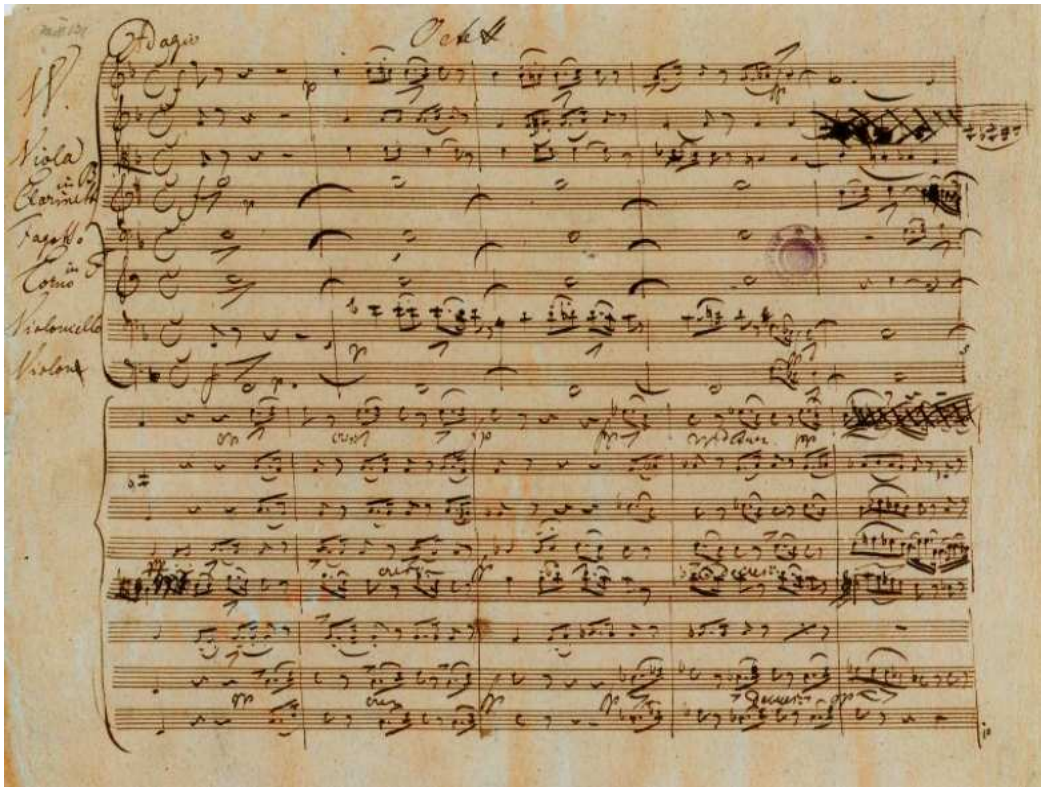


Figure 48
Partition autographe, octuor D. 803, Adagio

L'octuor suit l'esprit et la forme du septuor opus 20 de Beethoven (1802). L'instrumentation colorée repose sur une clarinette, un cor, un basson, 2 violons, un alto, un violoncelle et une contrebasse. L'œuvre reprend la construction en six mouvements : Adagio – Allegro, Adagio,

[311] Franz Schubert, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Internationalen Schubert-Gesellschaft, Bärenreiter, Cassel, 1969, p. IX.

Allegro vivace, Andante, Menuetto (Allegretto) – Trio, Andante molto – Allegro. Le nombre et l'ordre des mouvements, l'utilisation d'introductions lentes pour les deux mouvements extrêmes, le thème et variations au centre de l'œuvre, les tempos différents pour les deux danses (scherzo et menuet) rappellent le septuor de Beethoven. La partition connaît un grand succès auprès du public et de la critique. Le *Wiener Allgemeine Theaterzeitung* rapporte un concert par souscriptions, le 16 avril 1827**,** organisé par le quatuor Schuppanzigh à 16h30 dans la *klein Musikvereinsaal*. Ce même journal décrit :

> «La conclusion de cette très respectable académie musicale se fit avec un nouveau octuor pour cinq cordes et trois instruments à vent de Schubert. La composition de M. Schubert est intéressante, agréable, plaisante, et digne du talent bien connu du compositeur. L'attention des auditeurs pourrait seulement se porter sur la longue durée et sur l'équité des exigences. (…) M. Schubert a aussi expérimenté dans ce genre ses qualités intrépides et épanouies de compositeur.»[312]

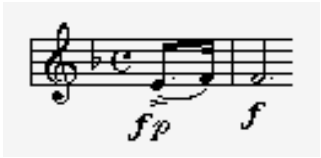
Ce commentaire souligne une nouvelle fois la bonne réception de l'œuvre. Il met en avant les soins apportés par le compositeur. Une autre caractéristique reste sa durée d'environ une heure. Enfin, le *Wiener Allgemeine Theaterzeitung* démontre également que l'octuor représente un lieu d'expérimentation pour Schubert.

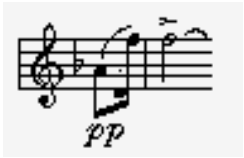
Le premier mouvement Adagio-Allegro repose sur la forme sonate en trois parties : exposition (mesures 19-137), développement (mesures 138-194) et réexposition (mesures 195-340). Cette courte présentation montre une longueur peu courante pour un premier mouvement d'octuor. Schubert donne une ampleur thématique à la région du relatif mineur jamais atteinte auparavant, annonçant l'extraordinaire exposition du quintette à 2 violoncelles D.956. Un autre point commun entre les deux compositions est le retour de la tonique au centre du thème au relatif mineur. Les mesures 2 à 6 de l'introduction Adagio sont reprises et transformées ensuite aux mesures 195 à 202 en augmentation. La nuance est *pp* au lieu de *p*, le *fp* de la mesure 4 disparaît et le violon II joue un *sol#* (mesure 201) au lieu d'un *lab* (mesure 5). L'ornement de clarinette, dernier temps de la mesure 5, est tronqué pour assurer l'enchaînement direct avec la réexposition. Cette introduction condense les éléments mélodiques, rythmiques et sonores du premier mouvement.

La cellule initiale de l'*Allegro* se modifie aussi et cette technique fait référence au septuor de Beethoven. Le motif initial subit toutes les amplifications possibles, de l'unisson à la double octave, jusqu'à l'érosion pure et simple. Les déplacements d'accent et d'intensité, la modification de la désinence (simple répétition de la double-croche ou intervalle ascendant) permettent l'individuation des thèmes : la seconde s'attache particulièrement au premier

[312] *Ibid*., p. X.

thème et la sixte caractérise le deuxième thème. La dernière partie de l'exposition se caractérise aussi par une foison d'intervalles. Ceux-ci sont employés, modifiés et amplifiés tout au long du mouvement.





Exemple 1

Clarinette, mesures 19-20 Clarinette, mesures 50-51

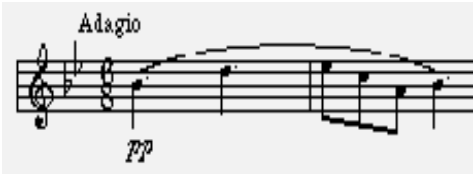
Le premier thème (mesures 19-41) en *fa* majeur se découpe selon le schéma antécédent / conséquent mais déborde complètement par son ampleur de 22 mesures**,** son trajet tonal et l'hésitation entre les modes majeur et mineur. Le deuxième thème (mesures 50-60) en *do* majeur est confié à la clarinette puis réexposé par le cor à partir de la mesure 60. Il se distingue par ses intervalles de sixtes. La dernière idée mélodique (mesures 90-110) fait circuler une cellule unique dans le timbre des instruments à vent. Elle réitère les éléments mélodiques du deuxième thème avec l'ajout d'une ligne en double croches au violon I. Ce passage développe les motifs, met à profit les sonorités et exploite la virtuosité des interprètes. Il constitue un autre exemple de simplification, distribution et répétition thématique examiné précédemment avec les partitas de Druschetzky ou l'Adagio du KV. 361 (370a). On retrouve aussi cette idée de combinaisons sonores au service de l'expression mis en valeur par la clarinette, le cor, le basson et le violon I.

A partir de la mesure 110 commence une période cadentielle jusqu'à la barre de reprise (mesure 137) qui marque la fin de l'exposition. Le développement reprend dans un premier temps le deuxième thème à partir de la mesure 143 joué par le violon I, le violoncelle (mesures 149), la clarinette (mesure 163) ou le cor (mesure 177). En plus des marches et des modulations habituelles dans le développement, Schubert exploite au maximum les intervalles et les rythmes de l'exposition. Il les condense, les étire ou les diminue à chaque fois dans une nouvelle présentation instrumentale. Plusieurs cellules peuvent aussi se superposer créant un tapis sonore. Les instruments s'imitent, dialoguent ou échangent ces courts motifs.

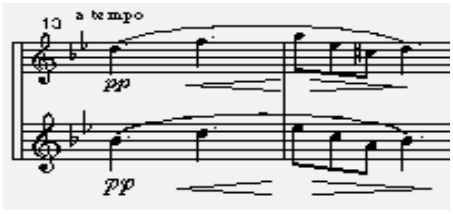
La réexposition commence à partir de la mesure 195 sur le motif d'introduction exposé dans l'Adagio par le quatuor à cordes avec cette longue tenue de la clarinette. Ce passage n'est pas une répétition intégrale de l'exposition. Le deuxième thème (à partir de la mesure 238) se fait entendre seulement en partie. Il est joué par le cor. Sa réponse (mesures 280, 282) se modifie et s'adapte bien aux possibilités restreintes de l'instrument naturel utilisé à l'époque. Le couple clarinette / cor s'étoffe aussi dans cette partie. Le *piu Allegro* à partir de la mesure 310

surprend et marque une fausse double réexposition qui n'est autre que la coda sur les motifs du premier et deuxième thème. Ce mouvement est d'une grande richesse sur les plans de la forme et de l'exploitation des idées mélodiques. Schubert utilise volontiers la forme sonate classique dans l'*Allegro* initial et en use cependant avec beaucoup de liberté : introduction d'une troisième région dans l'exposition, développements suivant la réexposition et utilisation de la sous-dominante comme tonique de substitution. Il développe un style audacieux pour son époque avec la construction d'un long thème à partir d'intervalles ou de courtes cellules mélodiques et rythmiques. Ces formules circulent ensuite dans le timbre des différents instruments. La clarinette se détache de l'ensemble et Schubert confie de même des passages virtuoses au cor ou au violon.

Le deuxième mouvement *Adagio* se place dans la tradition de la sérénade avec une instrumentation colorée et raffinée. Le tempo, les mélodies, l'harmonie et l'instrumentation favorisent un caractère serein. La clarinette y occupe le rôle principal. Le mouvement suit la forme ABA'. La première partie (mesures 1-25) fait entendre en *sib* majeur le premier thème (mesure 1-12) de caractère vocal. Il est joué d'abord joué à la clarinette puis repris par le violon à partir de la mesure 13. La cellule initiale est strictement répétée. Le glissement de timbre de la clarinette *solo* au violon I donne une impression de canon aux deux instruments notamment lorsque la clarinette entame un contre-chant. Schubert n'éprouve pas le besoin de réexposer cette cellule conclusive. Il préfère jouer sur les timbres et leur glissement pour laisser son thème en suspens.



Clarinette mesures 1-2



Clarinette et Violon I, mesures 13-14

Exemple 2

La partie B (mesures 25-80) fait entendre le ton de *sib* mineur puis *sol* mineur. Elle développe la cellule rythmique présentée par le violon I à la mesure 26. Ce court motif se retrouve dans toutes les voix de l'octuor. La clarinette et le violon I dialoguent à nouveau entre les mesures 38 et 42. Le basson et le violon II terminent cet épisode (mesures 42-44) sur le même échange avant que tous les instruments se trouvent réunis à la mesure 45. La mesure 48 marque une nouvelle étape avec le ton de *sol* mineur sur un jeu de questions / réponses entre la clarinette et le violon I. Le basson et le cor se démarquent particulièrement de l'ensemble des mesures

52 à 55. Le timbre et le motif s'unissent parfaitement dans ce passage. Une période de transition commence à la mesure 66 pour ramener le ton de *sib* majeur avec des accords sur le Ve degré et cet étirement mélodique au violon I puis en duo avec la clarinette.

La troisième partie ou A' (mesures 79-166) débute avec la réexposition du premier thème dans le timbre du violon I puis celui du cor à partir de la mesure 81. Schubert expérimente à nouveau les sonorités. La clarinette, le cor, le violon ou le violoncelle jouent en solistes ou en duo. Par exemple, la tonalité de *sol* mineur, la mélodie, l'harmonie, les nuances et les accentuations mettent en valeur le basson des mesures 108 à 115. La clarinette l'accompagne dans un premier temps avec un mouvement répétitif de croches.

Exemple 3
Basson, mesures 113-117

Schubert ménage encore des surprises sur le plan de la forme, des motifs et de l'instrumentation à partir de la mesure 130. Par exemple, le détaché de la clarinette et du basson (mesures 136-138) sur un arpège ascendant *pianissimo* apporte une nouvelle couleur et produit un effet expressif. La fin est très riche avec cette accentuation *ffz* des cordes en *tutti* à la mesure 151. L'accord de septième diminuée se transforme en neuvième avec le *fa* de la contrebasse / violoncelle. Il est rare de trouver une écriture, une harmonie et un style aussi raffinés dans un octuor. Cet accord est suivi d'une pause qui suspend la tension. Le retour de la clarinette (mesure 153) annonce la fin du mouvement sur une cadence épurée et étirée. L'Adagio demeure un ouvrage par excellence qui marque le point culminant de la musique de circonstance. Il atteint une perfection peu égalée.

Tout au long du mouvement, Schubert individualise chaque partie et il traite l'octuor en huit voix réelles. Les instruments chantent en soliste ou en duo. Le compositeur pousse les limites de la forme et de la parenté entre motifs et timbres. Sa musique atteint un haut degré d'expression. Charles Rosen écrit à ce sujet :

> «Schubert est en partie le créateur le plus signifiant du nouveau style romantique, en partie également le plus grand représentant du style post-classique.» [313]

L'octuor repose encore sur le langage classique. La forme sonate demeure omniprésente avec l'emploi du Menuet comme troisième et cinquième mouvement et, dans le quatrième mouvement, du Thème suivi de 7 variations. Celles-ci semblent un peu systématiques et

[313] Charles Rosen, *Le Style Classique*, Gallimard, Paris, 1978, p. 574.

paraissent avoir été écrites rapidement. Elles mettent néanmoins en valeur chacun des instruments tour à tour. Le D 803 constitue l'une des dernières œuvres de circonstance dans le sens classique du terme. Elle en conserve le nombre et l'agencement des mouvements, la structure, l'instrumentation, le caractère et l'usage. Le style se veut plus romantique dans les tonalités, la construction des thèmes, leur longueur, les développements, l'harmonie et les timbres. Schubert expérimente incontestablement les sonorités. Une autre caractéristique est la curieuse juxtaposition d'éléments populaires entendus dans les auberges viennoises et des passages sombres et dramatiques. Les dimensions de la partition dépassent également le cadre de la musique de circonstance. Si l'Adagio ou l'Andante avec variations restent de la musique de chambre, le finale, particulièrement développé sur le plan des motifs, nuances, phrasés, instrumentations, styles, etc., exigerait d'être joué par un orchestre. L'octuor D 803 se place à la frontière entre les genres. Comme le souligne le compositeur dans sa correspondance, ce morceau lui prépare sans aucun doute « la voie vers la grande symphonie » ou symphonie n°9 en *ut* majeur (D. 944, 1825). Cette œuvre est d'ailleurs considérée comme la meilleure composition pour orchestre de Schubert. Elle innove sur le plan de la forme, des mélodies, de l'harmonie et des sonorités c'est-à-dire que le compositeur met à profit ses recherches effectuées en amont dans l'octuor.

Le développement de l'orchestre va de pair avec l'étude des possibilités techniques et mélodiques des instruments à vent. Les partitas, cassations, *notturni*, *divertimenti* et sérénades en tant que genre n'ont certes pas trouvé d'équivalent au XIXe siècle sauf dans la musique de chambre avec les trios, quintettes ou octuors à vent. En revanche, la *Harmoniemusik* en tant qu'effectif intègre et participe à l'évolution des ouvrages symphonies et lyriques. Premièrement, les ensembles à vent permettent l'organisation de la partition par corps ou pupitre. Elle comprend les bois (flûte, hautbois, clarinette, bassons, contrebasson) et les cuivres (cors, trompettes, trompettes, tuba) selon un registre établi (du plus aigu au plus grave). Le nombre de musiciens augmente également sur la scène. En plus de la formation baroque établie, l'orchestre classique s'amplifie, se diversifie et accueille de plus en plus d'instruments à vent en son sein comme la clarinette ou le contrebasson. Ceux-ci ne sont plus un simple accompagnement (le plus souvent en pair) ou un soutien de l'harmonie. Ils acquièrent alors une autonomie nouvelle au sein de l'orchestre au service de l'expression musicale.

La notion de balance joue un rôle accru. L'organisation de l'espace et le placement des musiciens s'organisent à la fin du XVIIIe siècle. Les compositeurs écrivent leur œuvre en

fonction du lieu où elle sera donnée : un théâtre, une scène, une salle de palais ou à l'extérieur. L'augmentation des cordes créé de ce fait un essor des vents afin de préserver l'équilibre sonore de l'ensemble. Les auteurs jouent de même sur l'espace, la texture et les sonorités. L'orchestre n'est plus une masse compacte mais le rôle des musiciens augmente et se diversifie. A partir des années 1800, la notion d'orchestration devient de plus en plus importante. Les compositeurs préfèrent des distributions instrumentales plus fournies et ils traitent les cordes, les bois et les cuivres comme des partenaires, en leur accordant la même importance. Les musiciens utilisent alors les expériences de timbres et des combinaisons acquises dans le répertoire de circonstance pour *Harmoniemusik* vents afin de modifier les éléments thématiques par des jeux de sonorités et d'enrichir l'instrumentation.

Cela se remarque chez les compositeurs de Wagenseil à Schubert. Ils ont tous composé des œuvres pour ensemble à vent dans leur jeunesse ce qui a profondément modifié leur écriture pour orchestre au fil des années. Par exemple Michael Haydn compose 150 œuvres instrumentales comprenant des symphonies, *concerti*, *divertimenti* et des pièces pour musique de chambre. Sur les 41 symphonies connues à ce jour, les premières comprennent les cordes, 2 hautbois et 2 cors puis s'ajoutent à l'occasion des vents comme les cuivres. Les mouvements lents sont largement imprégnés des *divertimenti* avec des parties solistes comme dans la symphonie n°14. Dans les symphonies des années 1780, Michael Haydn emploie davantage les instruments à vent jouant sur l'intensité des timbres.

Cette évolution se remarque tout aussi bien chez son frère Joseph. Le musicologue Adam Carse note au sujet des premières symphonies de Haydn (1755-1760) :

> « Le principal intérêt de l'orchestration des premières œuvres de Haydn est la distribution des idées principales entre les cordes et les instruments à vent. » [314]

Ce même compositeur écrit dans les années 1760 toute une série de *divertimenti* pour sextuor. Ces partitions lui permettent ensuite d'enrichir son orchestration par une plus grande utilisation des vents. Par exemple, dans la symphonie *Le Matin* (Hob. I : 6, 1761), Haydn confie un plus grand rôle à la flûte, aux 2 hautbois, au basson et aux 2 cors.

Les instruments à vent assouplissent l'architecture contrapuntique et affermissent la texture harmonique par des sonorités plus recherchées. Ils s'émancipent et jouent des parties solistes. Les « symphonies parisiennes » (Nr. 82 à 92) écrites entre 1785 et 1792 héritent aussi de cette expérience acquise dans la musique de circonstance. Par exemple, dans le Menuet de la Nr. 88, les cors – jadis utilisés pour renforcer le *tutti* – valorisent le thème principal.

[314] Adam Carse, *The History of Orchestration*, Kegan Paul, Londres, 1925, p. 183.

L'orchestration tire profit des nuances, des timbres et de la virtuosité des vents. Les symphonies londoniennes (Hob. I : 92-104) datent des années 1790. Elles s'amplifient au niveau des cordes et incorporent aussi les huit parties de la *Harmoniemusik*.

La symphonie Nr. 94 date du 24 mars 1792. Son nom *La Surprise* provient du soudain coup de timbale frappé dans le deuxième mouvement. Le premier mouvement Adagio-Vivace respecte la structure sonate avec une introduction lente. Les premières notes de la symphonie sont confiées aux 2 hautbois et 2 bassons puis aux 2 flûtes (mesures 5-6). Le basson se démarque aux mesures 10 et 11.

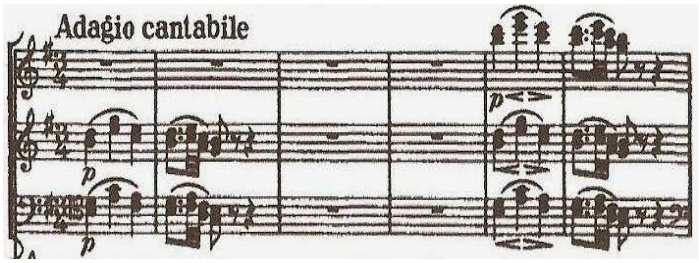


Figure 49
Symphonie Nr. 94, 1er mouvement, Adagio
Flûtes, hautbois, bassons, mesures 1-6

La symphonie Nr. 98, jouée à Londres le 2 mars 1792, reprend cette même utilisation de la flûte, des 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors et 2 bassons dans l'Adagio mais aussi d'autres passages. De même, dans le finale de la Nr. 99, les flûtes, les hautbois, les clarinettes, les cors et les bassons se renvoient les thèmes à tour de rôle avec les cordes. La symphonie Nr. 100 (1793-1794) emploie une instrumentation riche 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes (peu fréquent chez Haydn), 2 bassons, 2 cors et 2 trompettes. Son nom de *Symphonie militaire* provient justement de l'usage des vents notamment de la flûte et des trompettes dans le deuxième mouvement.

Figure 50
Symphonie Nr. 100, 2e mouvement, Allegretto
Flûte, mesures 1-8

Haydn emploie abondamment la *Harmoniemusik* pour retranscrire le caractère militaire d'une marche. Le mouvement débute avec un solo de la flûte accompagné par le quatuor à cordes. Il s'ensuit un long passage où les vents prédominent. L'utilisation des 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons puis des 2 cors renvoie à la *Feldmusik* du prince Esterházy. La symphonie Nr. 100 incorpore la forme, les mélodies, l'instrumentation et le style de la musique de circonstance.

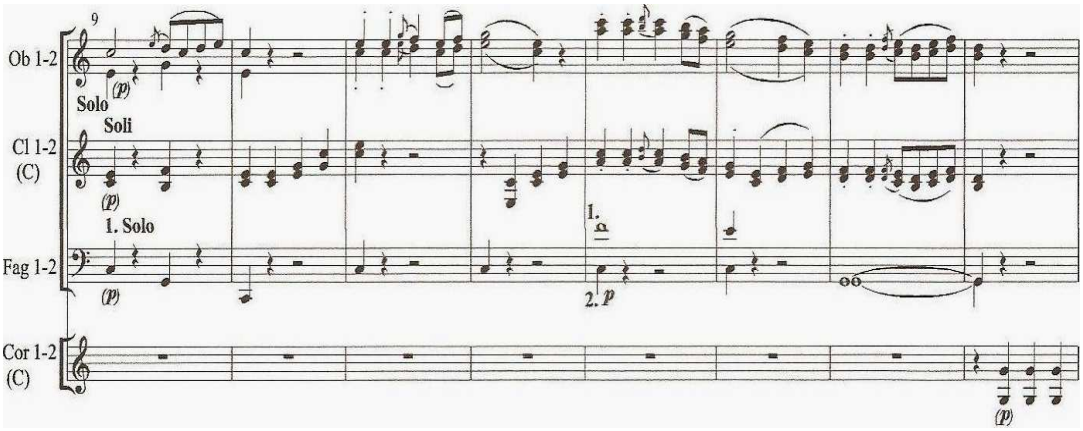


Figure 51
Symphonie Nr. 100, 2e mouvement, Allegretto, Mesures 9-16

La symphonie Nr. 104, composée le 4 mai 1795 à Londres, confirme l'intégration de la *Harmoniemusik* en tant que pupitre de l'orchestre. Le deuxième mouvement, mesure 38 à 41, met en scène un quatuor soliste (flûte, 2 hautbois et basson). Il fait entendre le motif de tête du thème principal rappelant l'instrumentation d'un *divertimento*. Cela est du meilleur effet pour créer la surprise de l'accord *forte* (mesure 42) donné par l'orchestre complet. Joseph Haydn joue ici sur les variations de timbre et de nuances.

Des ouvrages lyriques comme *Armida* (1784) emploient également une instrumentation riche. L'ouverture de l'opéra présente tous les thèmes utilisés dans les trois actes. Dans l'acte II, l'intensité dramatique culmine avec l'air d'Armida « *Odio, furor, dispetto...* ». L'accompagnement orchestral est soigné. L'acte III constitue le sommet de la partition. Il contient un magnifique interlude orchestral qui décrit les combats de Rinaldo contre les furies. A la fin de la pièce, sur fond de troupes défilant en armes, Armida laisse échapper sa douleur et sa fureur en invectivant Rinaldo « *Mostro di crudelta...* ! » et l'opéra s'achève sur des sonneries de trompettes. Des oratorios comme *La Création* (1796/1798) ou *Les Saisons* (1801) tirent aussi profit de la *Harmoniemusik*. A ce sujet, *Les Saisons* comptent 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, contrebasson, 4 cors, 3 trompettes et 3 trombones. Haydn les utilise dans de nombreux passages pour traduire une expression ou apporter une couleur. Le compositeur accorde une attention toute particulière aux timbres dans ses dernières partitions.

Mozart se familiarise avec les sonorités de la *Harmoniemusik* au travers des sérénades et des *divertimenti* écrits à Salzbourg puis des KV. 361 (370a), 375 et 388 (384a) composés à Vienne dans les années 1780. Il démontre un haut degré de perfectionnement dans le domaine de l'orchestration. Ses symphonies pour l'orchestre de Mannheim se caractérisent par les nuances et l'emploi de la clarinette. Les symphonies parisiennes utilisent des flûtes, des

hautbois, des clarinettes, des bassons et des cors. Ces concertos pour piano viennois comme les KV. 466, 467, 482 ou 491 montrent la maturité du compositeur dans sa capacité à travailler la matière sonore. Ils mettent en valeur le timbre des vents notamment la clarinette qui, de plus, dialogue avec le soliste. Les symphonies et l'opéra tirent profit aussi de ses recherches. En effet, la petite harmonie souligne la tonalité et l'écriture troublée dans la symphonie de Prague (KV. 504) ou dans la *Jupiter* (KV. 551). La plupart de ces partitions acquièrent alors une portée expressive. La contribution de la *Harmoniemusik* se perçoit aussi dans l'opéra. Ses ouvrages lyriques comme *Le Nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) ou *Die Zauberflöte* (1791) font appel à des instruments particuliers pour accentuer des scènes dramatiques. Dans la scène du dernier repas avec le commandeur, *Don Giovanni* demande à faire jouer une sérénade pour ensemble à vent qui n'est autre que l'arrangement de l'opéra *Una cosa rara* de Martìn y Soler. Dans l'opéra *Così fan tutte* - acte I, 2 ou acte II, 4 - les instruments participent directement au drame soit en chantant en duo avec le soliste soit en exprimant une action ou une émotion.

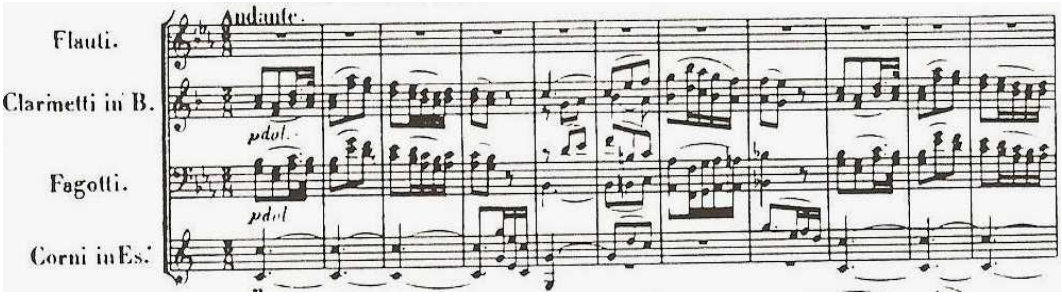


Figure 52
Così fan tutte, Duetto con Coro (Acte II, 4), Mesures 1-11

Dans l'acte II, 4 de *Così*, les clarinettes, les bassons et les cors entament ce duo avec chœur par une formule caractéristique d'une sérénade puis ils dialoguent avec le chanteur sans le soutien de l'orchestre. Mozart enrichit sa musique dramatique et orchestrale d'une instrumentation plus raffinée avec la composition d'œuvres de circonstance. Ce phénomène se retrouve chez la plupart des compositeurs viennois comme Wagenseil, Gassmann, Dittersdorf, Vanhal ou Gyrowetz. Ces mêmes auteurs écrivent dans leur jeunesse des *divertimenti*, sérénades, *notturni*, cassations, partitas, etc. pour *Harmoniemusik*. Salieri composa en 1778 la *Picciola Serenata* pour un sextuor à vent. Sa fonction de maître de chapelle l'amène ensuite à s'occuper de l'orchestre du *Burgtheater* et de la *k. k. Harmonie*. Il écrivit d'ailleurs des suites et des marches pour cet effectif. Il puise ensuite dans ses acquis pour attribuer aux instruments à vent une nouvelle fonction. L'opéra *Axur, rè d'Ormus* (1788) accorde une plus grande part aux timbres instrumentaux.

Franz Krommer, Hummel, Schubert ou Beethoven héritent à la fois du savoir-faire des compositeurs classiques et font aussi leurs propres expériences des sonorités en écrivant des pièces pour ensembles à vent. Quelles influences ont ces partitions sur la musique orchestrale? Beethoven écrit en premier lieu des œuvres de circonstance comme les octuors opus 103 et WoO 25, les quintettes WoO 62 (Hess 19) et opus 16, les trios opus 87 et WoO 28 (Hess 18), les sextuors opus 81b, opus 11 ou le septuor opus 20. Comme dans le cas de Schubert, il «s'ouvre la voie à la grande symphonie» avec sa première composition en 1799-1800. Cette œuvre connaît un grand succès mais est cependant critiquée pour son aspect novateur. Malgré une structure habituelle pour l'époque, l'ouverture ne débute pas par la tonalité principale, les modulations sont nombreuses et le troisième mouvement trop rapide. De plus, Beethoven attribue une importance peu courante aux cuivres. A ce sujet, le Trio débute par cinq mesures solistes jouées par les vents.

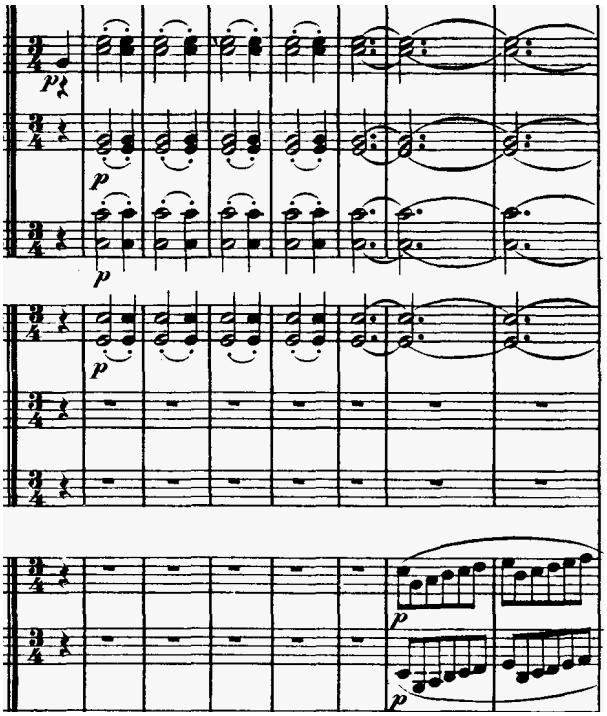


Figure 53
Beethoven, symphonie Nr. 1, Trio

L'octuor (2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors) répète dans ce passage des accords stables puis il dialogue ensuite avec les cordes. Ceux-ci jouent une ligne mélodique envolée. L'intérêt du Trio repose sur ce perpétuel échange entre les corps sonores, accentué par le contraste de l'écriture horizontale ou verticale.

Les deux premières symphonies se rattachent au style classique bien que, par certains traits, elles présagent le développement que subira le genre à l'époque romantique. L'orchestre n'est pas plus important en effectif que celui de Mozart ou Haydn et il n'y a pas de changements notables sur la longueur et la forme de l'œuvre. Toutefois, le compositeur ne cesse de compter sur les instruments à vent auxquels il donne un relief particulier. D'autres morceaux comme la neuvième symphonie (1822-24), les ouvertures ou l'opéra *Fidelio* se servent abondamment des bois ou des cuivres. L'intensité des timbres devient alors chez Beethoven une technique au service de l'expression. C'est ainsi qu'il écrira au sujet de la sixième symphonie : « Plus d'expression des émotions comme un peintre » (Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei). La musique se transforme en un tableau sonore où les instruments à vent sont largement utilisés pour traduire le caractère champêtre de la partition.

La symphonie Nr. 8 de Schubert (1822) marque une transition. A partir du premier motif oscillant des cordes graves dans le premier mouvement, l'*Allegro moderato* combine et met en contraste d'étonnantes dissonances et une orchestration raffinée. Le thème principal est énoncé par le duo hautbois – clarinette. Ce qui nous paraît commun aujourd'hui ne l'était pas forcément à cette époque. En effet, dans les années 1820, il est encore inhabituel d'entendre un thème entier (non plus un simple motif) joué par les vents et non confié aux cordes. Schubert met ici à l'avant-scène les instruments à vent en les dotant d'une individualité acquise dans le répertoire pour *Harmoniemusik*. Malheureusement, la première exécution de cette symphonie n'a eu lieu que le 17 décembre 1865, soit quarante ans plus tard dans un tout autre contexte esthétique. Il aurait été intéressant de savoir la réaction des auditeurs si celle-ci avait été donnée dans les années 1820 à une époque où les instruments à vent n'ont pas encore cette place de choix dans l'orchestre. D'autres exemples se retrouvent chez Mendelssohn et Spohr. Weber emploie aussi largement les instruments à vent dans son ouverture *Rübezahl* (1804) ou l'opéra *Der Freitschütz* (1820) bien que l'usage de trompettes et trombones naturels pose encore problème et reste un handicap. Ces années apportent d'importantes innovations dans l'orchestration. L'attention se porte sur les sonorités. Les couleurs instrumentales et les combinaisons deviennent alors un principe du beau en musique.

Les rapports entre le répertoire pour *Harmoniemusik* et les partitions orchestrales ne se font pas tant sur le plan de la forme. Plus les symphonies, concertos ou ouvertures se développent, plus les œuvres de circonstance s'effacent. L'équilibre sonore dans l'orchestre ou le principe de balance favorise également l'intégration des vents. Après 1800, les hautbois, clarinettes, cors, bassons, etc. acquièrent un rôle accru car les grandes formations recherchent l'expression par des sonorités brillantes. De plus, la pensée musicale est sans cesse dictée par les possibilités techniques des instruments. Les *divertimenti*, partitas, cassations, *notturni* ou sérénades demeurent une école où les compositeurs étudient la forme et les possibilités techniques des vents. Ils mélangent les styles et explorent les combinaisons de timbres. Ils apprennent le maniement des formules mélodiques et des sonorités dans ces partitions plus modestes avec l'intention de transposer leurs acquis dans des ouvertures, des concertos, des symphonies ou des opéras.

Conclusion

La musique de circonstance, plus particulièrement pour ensembles à vent, occupe une place étonnamment limitée dans la musicologie bien qu'elle soit une composante majeure de la vie musicale viennoise. La thèse réactualise certaines informations exposées dans des travaux antérieurs et en approfondit certains aspects. Elle inclut un examen non seulement du contexte mais aussi du répertoire et des formations instrumentales. Un autre apport est sa langue de rédaction. La plupart des publications existantes sont en anglais ou en allemand mais il n'existe pas, à ma connaissance, une thèse complète en français consacrée à ce thème. Mes recherches mettent à disposition tout un domaine de connaissance.

Le répertoire pour *Harmoniemusik* de 1760 à 1820 reste peu étudié car peu documenté. Les archives, les partitions originales, les journaux, les récits ou toutes autres sources font souvent défaut. Ce manque d'informations contribue à la méconnaissance de cette musique. Une autre contrainte reste la langue car, même de nos jours, ce sujet nécessite une bonne connaissance de l'allemand pour comprendre et traduire des manuscrits originaux datant du XVIIIe siècle. Ce domaine de recherche exige également plus de temps, d'investigations et de méthodologie. Il prend en compte des documents extra-musicaux qui demeurent difficiles à localiser et à consulter. L'iconographie s'avère un support primordial que bien des travaux omettent cependant. La thèse réunit des tableaux, des illustrations, des lithographies, des gravures, des pages de couvertures, etc. qui ont mis en valeur la place des harmonies dans les salles et jardins aristocratiques, les lieux publics ou les salles de concerts. Ces sources contemporaines sont conservées dans divers musés ou bibliothèques à Vienne et en Autriche.[315] Le tableau de Johann Peter Krafft (1814), *Entrée victorieuse de Franz I à Vienne*, n'apparaît dans aucun article ou doctorat. Sa valeur reste sans égale car l'auteur représente en arrière-plan une *Harmoniemusik*. Une seule peinture nous renseigne sur l'époque, le lieu, l'heure, la fonction ou le répertoire d'un ensemble à vent. Elle s'avère aussi précieuse pour déterminer l'organologie des instruments. L'iconographie témoigne de l'importante diffusion des *Harmoniemusik*. Celles-ci s'intègrent dans tous les lieux, accompagnent tous les événements sociaux et s'adressent à un large public.

Le succès de la musique de circonstance pour *Harmoniemusik* repose sur des choix politiques, une importante diffusion dans la société, un cadre artistique favorable, des musiciens qualifiés et des qualités musicales internes. La deuxième moitié du XVIIIe siècle

[315] Les principaux fonds iconographiques sont consultables dans les musés (Historisches Museum der Stadt Wien, Kunsthistorisches Museum), les châteaux (Hofburg, Schönbrunn, Liechtenstein, Eszterháza), les bâtiments publics (Österreichische Nationalbibliothek) ou les archives (Gesellschaft der Musikfreunde).

connaît de nombreuses réformes et bouleversements. L'empereur Joseph II occupe une position centrale dans le développement des ensembles à vent. Il encourage les arts et plus particulièrement la musique par des décrets. De plus, il met cette discipline à la portée de tout le monde. Il ouvre certains lieux au public comme les jardins du *Prater* (1766) et de l'*Augarten* (1775). Nobles, bourgeois et ouvriers se retrouvent dans ces lieux pour se détendre et écouter de la musique notamment des œuvres originales ou des transcriptions pour ensembles à vent. Le mécénat, la commande d'œuvres ou le parrainage d'harmonies ralentissent à la fin du siècle lors des guerres napoléoniennes et de l'inflation qui s'en suit. De nombreuses *Harmoniemusik* disparaissent. La politique culturelle de l'empereur Franz I dans les années 1800 se veut plus mesurée et centralisée. Celui-ci cherche davantage à renforcer son nouvel empire par des mesures militaires et économiques. Les ensembles à vent ne bénéficient plus des mêmes faveurs de la cour, des compositeurs et du public.

Durant les années 1760 à 1820, les quintettes, sextuors et octuors à vent sont étroitement liés à la vie sociale de la capitale autrichienne dans ses moindres événements : anniversaires, mariages, baptêmes, enterrements, cérémonies officielles, marches et parades militaires, concerts estivaux dans les rues et les jardins, concerts privés et publics, etc. En quelques années, les ensembles à vent s'intègrent parfaitement dans la structure sociale. Ils accompagnent la vie du citoyen et jouent un rôle clé dans la formation d'une identité musicale. La *Harmoniemusik* se retrouve dans des milieux très divers : auberges, cafés, places publiques, jardins, palais, salons, salles de bal, salles de concerts, etc. Les usages des harmonies restent tout aussi variés. Des quintettes, sextuors, octuors ou *türkische Musik* sont employés pour des services militaires ou religieux, les *Tafelmusik*, les divertissements ou les concerts. La musique de circonstance est avant tout présente dans les maisons privées, à l'extérieur et occasionnelle.

Deux autres aspects permettent son développement. Un sextuor ou un octuor ont l'avantage d'être plus mobiles et moins onéreux à entretenir. Un aristocrate peut être facilement accompagné par un ensemble à vent lors de ses déplacements entre les palais d'été et d'hiver ou encore durant les événements organisés à sa cour que ce soit à l'extérieur (dans les jardins en été) ou l'intérieur (cérémonies, concerts, divertissements, etc.). Une *Harmoniemusik* revient moins cher à maintenir qu'un orchestre complet allant de 10 à 40 musiciens. Cela est d'autant plus important durant les guerres napoléoniennes (années 1800) où la plupart des ressources sont consacrées aux campagnes militaires. La *Harmoniemusik* et son répertoire vont aussi à la rencontre du public. Elle n'est pas uniquement réservée à une élite ou à une classe privilégiée contrairement à l'opéra, aux concerts privés ou aux académies par

souscription. Les musiciens jouent là où se trouvent les auditeurs. Musique de circonstance pour vents et société s'influencent mutuellement. Ce lien reste une singularité propre à Vienne entre les années 1760 et 1820 et explique en partie les raisons de cette mode. L'art de vivre des citoyens se transpose dans les partitions. Le répertoire pour ensembles à vent est une allégorie musicale de la *Gemütlichkeit*, un art de vivre cher aux Viennois. Elle traduit une atmosphère de bien-être, de confort et d'intimité. Musiciens et compositeurs apportent aussi leurs contributions en associant des œuvres de qualité au plaisir de l'écoute.

La bourgeoisie modifie le visage de la musique pour ensembles à vent après 1800 avec les concerts de dilettantes, la musique de chambre et la création de sociétés mais son rôle demeure limité. La *Harmoniemusik* reste un phénomène attaché à l'aristocratie. La *k. k. Harmonie*, fondé en 1782, demeure la formation la plus représentative du genre. Les princes Esterházy et Liechtenstein accueillent aussi des harmonies de qualité qui connaissent diverses phases de développement suivant les goûts du souverain et les périodes. L'empire autrichien compte tout un ensemble de comtes, princes et ducs qui entretiennent un sextuor ou un octuor à vent. Ils organisent de nombreux concerts dans leurs palais et deviennent des promoteurs de la musique pour vents en commandant des partitions ou en engageant des instrumentistes virtuoses. La noblesse permet la création de toute une littérature pour ensembles à vent et en dicte le mode de fonctionnement.

Dans bien des cas, le nom d'un musicien, la date d'une partition, la programmation d'un concert, la création d'une harmonie ou toute autre information ne se trouvent que dans une liste de paiement, un récit de voyage ou une annonce de journal. La thèse regroupe des archives et des sources primaires encore peu exploitées. Le *Wienerisches Diarium* (1703-1779) ou le *Wiener Zeitung* (1780-1848) relatent les liens entre la société viennoise et la musique de circonstance. Ils annoncent de plus des publications ou des concerts, contiennent la réception d'une œuvre ou retracent le parcours d'un musicien. Toute une littérature musicale comme *Musikalische Real Zeitung*, *Wiener allgemeine musikalische Zeitung* ou *Allgemeine Musikalische Zeitung* demeurent d'autres témoignages précieux. Ces revues et articles décrivent ou commentent la pensée musicale contemporaine. Les biographies, récits de voyages ou les correspondances de Burney, Dittersdorf, du comte Zinzendorf, Reichardt, Rosenbaum, Novello, Mozart, Joseph Haydn, Beethoven, etc. donnent également une vision claire sur la place de la musique de circonstance à Vienne. Ces sources littéraires et ces archives ont permis de révéler la valeur insoupçonnée de la littérature pour vents, d'établir l'historique des principales *Harmoniemusik* dans l'aristocratie viennoise et de dresser une liste

des concerts pour vents et ensembles à vent (1760-1820). Cet inventaire ne se retrouve dans aucun autre travail.

Le terme *Harmoniemusik* reste ambigu et il génère souvent une confusion entre effectifs, genres et fonctions. Un des buts de ce travail de recherche a été de les différencier et de les définir. Il établit aussi une distinction entre les dénominations Harmonie, *Banda, Feldmusik* ou *Bläserkammermusik*. La *Harmoniemusik* désigne avant tout une formation instrumentale de 6 à 12 instruments mais l'appellation ne rend pas compte du répertoire et de la fonction. Les ensembles les plus courants sont le sextuor et l'octuor. Le quintette à vent demeure la plus petite formation.

Les ouvrages de Johann Georg Heinrich Sulzer (1792-1797), Christoph Koch (1802), Friedrich Arnold Brockhaus (1809-1811) ou Arrey von Dommer (1865) soutiennent que la musique de circonstance joue un rôle essentiel à Vienne mais ces auteurs n'arrivent pas clairement à la définir ou à établir des catégories soit entre les genres soit entre les effectifs. D'autres dictionnaires et traités de théories prennent plus ou moins volontairement le parti de ne pas aborder ce problème. Le répertoire pour *Harmoniemusik* se compose d'une pluralité de partitions toutes différentes sur le plan de la forme, de l'instrumentation et de l'usage. Il désigne au final une famille de genres qui compte des centaines d'œuvres entre les années 1760 et 1820. La littérature pour harmonie (toutes formations confondues) occuperait dans la production musicale totale de Vienne une part plus au moins équivalente de 5 à 10 % voire plus. Elle se compose d'arrangements, *Feldmusik*, *Finalmusik*, cassations, *notturni*, partitas, sérénades et *divertimenti*. Les titres partita et *divertimento* demeurent les plus répandus dans la musique de chambre et ce jusque dans les années 1780. Les arrangements d'opéras, de ballets et de symphonies prennent le pas sur les œuvres originales à la fin du siècle. Les catalogues de la *k. k. Harmonie* ou des *Harmoniemusik* des princes Esterházy et Liechtenstein se composent majoritairement de transcriptions. Les deux recueils de Triebensee (1803-1813) soulignent également cette évolution. L'*Harmonien Sammlung* maintient un équilibre entre des partitions originales et des arrangements alors que les *Miscellanées de Musique* contiennent presque exclusivement de transcriptions d'opéras, de ballets et de symphonies.

L'inexactitude de la terminologie est une caractéristique qui rend difficile la différenciation entre les genres. Cette distinction est de plus un souci moderne qui n'a pas d'équivalent dans les années 1760 à 1800. Il fallait en expliquer clairement les raisons même si des chercheurs

comme James Webster ont donné leur avis sur ce sujet.[316] Cette ambigüité sur les termes provient du contexte social, des goûts et des attentes du public, d'habitudes liées à une cour ou une zone géographique et de la pratique des compositeurs. Beaucoup d'ouvrages qu'ils soient pour un effectif orchestral, de chambre avec cordes seules ou pour vents portent le titre *divertimento*. Les premiers quatuors à cordes de Joseph Haydn se nomment *cassatio a quattro* ou *divertimento a quattro*, nom repris par les éditions Breitkopf. Un titre n'a pas la même spécificité et le même sens qu'aujourd'hui. L'octuor Hob. II : 8 de Joseph Haydn porte l'indication *divertimento in forma d'una cassatione*. Les termes sont aussi interchangeables: une *sinfonia*, une sonate ou un trio peuvent être intitulés *divertimento* ou sérénade suivant les sources. De telles imprécisions créent déjà à cette époque une réelle confusion aussi bien chez les compositeurs, les copistes que les éditeurs et le public. On peut cependant établir trois grands groupes au travers de ce large répertoire: les œuvres pour cordes seules, les effectifs mixtes (cordes et vents) et les ensembles à vent. La terminologie sert aussi à différencier la musique légère avec la musique sérieuse sans aucune notion négative de jugement quand à sa qualité. L'objectif du compositeur est de faire avec le titre de la partition une distinction entre musique orchestrale, musique de chambre et musique de circonstance.

Il faut attendre les années 1800-1810 pour voir apparaître un usage plus précis des termes. Ils se rapportent fréquemment non plus à la forme mais à l'effectif instrumental. Des pièces nommées *divertimento* en 1770, en particulier des sonates pour clavier ou pour cordes, sont éditées vingt ou trente ans plus tard sous le titre de sonates. Les partitions pour clavier, les trios ou quatuors à cordes et les œuvres avec vents forment un genre à part dans la musique de chambre. On parlera aussi de quintette, sextuor ou d'octuor à vent. Les termes de partita, *divertimento* et sérénade se rapportent toujours à la musique légère et sont utilisés le plus souvent pour les événements de la société autrichienne ou les divertissements. La forme des œuvres suit le schéma de la sonate classique en quatre mouvements en y ajoutant de temps à autre des mouvements de danses, des variations ou des romances. Les quintettes, sextuors, septuors et octuors, que l'on trouve après 1800, sont les héritiers directs de cette évolution de la terminologie, de la forme et de l'instrumentation. Ces changements démontrent combien la musique de circonstance pour ensembles à vent s'intègre dans le contexte viennois et traduit les bouleversements apportés par le classicisme. La complexité des titres, des genres et des usages atteste que les compositions pour *Harmoniemusik* se placent à la frontière entre l'opéra, la musique pour orchestre et la musique de chambre. La thèse a mis en valeur les

[316] James Webster: « Towards a History of Viennese Chamber Music in the Early Classical Period », *JAMS*, XXVII, n°2, été 1974, n°2, p. 212-47.

facteurs conduisant à cette imprécision terminologique et elle propose désormais une classification plus appropriée.

La musique de circonstance pour ensembles à vent demeure un genre représentatif des valeurs classiques. Le sujet a démontré la relation entre le langage classique et le répertoire. Les témoignages ou théories de la fin du XVIIIe siècle révèlent divers jugements de valeur allant du divertissement léger à une musique élaborée. Les théoriciens Johann Georg Sulzer (1792-1799), Johann Christoph Koch (1802) ou Christian Friedrich Daniel Schubart (1806) définissent la musique de circonstance comme légère, sans caractère distinct, un intermezzo musical et une forme intermédiaire dans l'évolution des formes. Les partitas, *divertimenti* et sérénades restent toutefois un genre central dans la période classique tout comme la symphonie ou la sonate. En effet, on peut les qualifier de véritablement classique. Pourquoi ? D'une part, le développement de cette musique se concentre essentiellement dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle. D'autre part, sa forme (de 4 à 6 mouvements), son fonctionnement et son instrumentation respectent la pratique usuelle chez les compositeurs contemporains. Les valeurs de l'*Aufklärung* (simplicité, vérité et naturel) façonnent les partitions. Il est un fait établi que, durant la période classique, la musique instrumentale s'émancipe. Sonate, concerto et symphonie sont autant de genres représentatifs de cette évolution mais le répertoire de circonstance (cassation, partita, sérénade ou *divertimento*) pour *Harmoniemusik* n'est pas en marge de ce courant. La musique pour ensembles à vent contribue à trois points: à la création d'un répertoire instrumental spécifique, à la formation d'une culture du sentiment et à l'éducation auditive du public notamment sur les timbres et leurs associations. Parler d'émancipation de la musique instrumentale revient à démontrer comment la musique pour vents peut être une histoire sans parole. Elle a pour but le plaisir de l'oreille quand la raison juge la qualité des éléments mis en œuvre.

Cette musique conserve un caractère ponctuel le plus souvent soumis aux circonstances. Le souci de conservation, le problème de l'authenticité et le manque de publication ont été abordés avec soin dans cette recherche car ils contribuent à expliquer le peu d'intérêt apporté à l'étude de ce genre. A cette époque, les maisons d'éditions comme Artaria, Döblinger ou Breitkopf prospèrent. La musique se commercialise notamment par la vente de transcriptions pour ensembles à vent, de sonates pour clavier, de quatuors à cordes et de symphonies. La publication permet d'une part la conservation des œuvres et d'autre part la diffusion sur une plus grande échelle. Mais le répertoire de circonstance échappe à ce courant sauf dans le cas des transcriptions pour harmonies civiles et militaires (après 1800-1810).

L'œuvre est jouée pour une occasion précise puis elle tombe ensuite dans l'oubli. Peu d'œuvres ont survécu jusqu'à nos jours.
En outre, de nombreuses partitions attribuées à Joseph Haydn, Dittersdorf, Druschetzky ou d'autres compositeurs ne sont pas de la main de l'auteur. Les témoignages, les récits et les archives passent souvent sous silence l'origine et la fonction de la partition. L'analyse permet de s'imprégner des caractéristiques du compositeur et de comparer ensuite sa production. Elle a démontré que le Hob. II : 41 n'est certainement pas de Joseph Haydn. Ce résultat s'applique à d'autres œuvres comme les Hob. II : 42-46 ou F7. Le présent travail fournit des outils supplémentaires pour classer et authentifier certains manuscrits.
La plupart des œuvres existantes demeurent sous forme manuscrite. Les quelques éditions *Urtext*, économiques et accessibles, posent le problème de la fiabilité. La comparaison entre l'original et la publication révèle des différences sur l'ajout ou le retrait de notes, les phrasés, les nuances et l'instrumentation. Des éditions reproduisent le manuscrit en facsimilés comme les compositions de Druschetzky, d'Albrechtsberger, Dittersdorf, Pichl, Krommer, etc. La qualité de certaines impressions rend laborieuse la lecture des œuvres. Dans certains cas, comme la *Partita en C* de Wagenseil, il n'existe que les parties séparées. Il faut alors prendre l'initiative de transcrire manuellement un conducteur de la partition. Seule la production des grands compositeurs viennois comme Mozart, Haydn, Beethoven ou Schubert jouit d'une édition critique établie. Elle représente cependant une partie infime du répertoire pour *Harmoniemusik*. Le sujet a abordé l'étude d'un corpus élargi et représentatif de la période de 1760 à 1820. Il a pris en compte des dizaines d'œuvres choisies chez une trentaine de compositeurs de Wagenseil à Hummel. Il a ainsi mis en évidence que la musique pour vents reste peu publiée, peu jouée et par conséquent peu connue de nos jours.

La formation d'une école instrumentale viennoise demeure une conception tout à fait nouvelle. Elle constitue un point central dans la thèse. Les premiers sextuors et octuors de Haydn, Myslivecek, Laube, Gassmann ou Aspelmayr développent un nouveau répertoire et des caractéristiques musicales spécifiques. Le timbre y joue déjà une fonction prépondérante. La *partita* en *fa* majeur (st59/p107) de Michael Haydn pour 2 clarinettes, 2 cors et basson datée du 22 décembre 1762 délaisse l'utilisation de la basse continue pour se consacrer à un ensemble à vent. Le compositeur emploie deux instruments transpositeurs limités dans leur registre et leur technique. La partita en *do* majeur de Georg Christoph Wagenseil (2 hautbois, 2 cors anglais, 2 cors et 2 bassons) a aussi le mérite de se confronter aux difficultés que pose l'écriture pour vents.

Les ensembles à vent viennois acquièrent une sonorité propre qui se différencie d'autres pays européens. Cette identité se fonde en premier lieu sur la création d'instruments comme le *Wiener Oboe*, le *Waldhorn*, le cor viennois, le basson allemand et l'apparition du mécanisme *deutsches System*. Peu de nouveaux instruments à vent sont inventés mais leur facture se perfectionne. Toutes ces améliorations permettent d'accroître l'homogénéité et les possibilités techniques de l'ensemble. Les compositeurs s'intéressent de plus en plus dans leurs œuvres aux choix des tonalités, à la couleur des timbres et à leur portée. Le KV. 361 (370a) de Mozart se caractérise d'ailleurs par son instrumentation et ses combinaisons sonores. L'œuvre pour 12 instruments à vent et contrebasse est le couronnement des pièces pour *Harmoniemusik* durant la période classique.

Il se développe en parallèle une pratique musicale propre à l'empire autrichien alimentée par des méthodes instrumentales, des théories et des traités d'orchestration. Johann Mattheson, Johann Quantz, Johann Georg Albrechtsberger, Heinrich Christoph Koch mettent en valeur le rôle des instruments à vent et leurs applications. Les enseignants, les compositeurs mais aussi les écoles, sociétés et institutions fondées après 1800 garantissent le maintient et la diffusion de la musique pour vents à Vienne.

Cette identité sonore s'appuie en second lieu sur le langage instrumental employé dans les partitions. A l'exemple des KV. 361 et 388 de Mozart ou de l'opus 103 de Beethoven, les ouvrages pour ensembles à vent mettent l'accent sur la forme, l'élaboration des motifs et le rôle relativement nouveau des instruments.

La musique de circonstance pour *Harmoniemusik* à Vienne (1760-1820) n'a souvent de frivole que l'apparence. Le sujet traité a mis en valeur combien une œuvre pour instruments à vent est le résultat de tout un processus social, esthétique et musical. Ecrire un morceau pour honorer une commande ne signifie pas composer en toute hâte et au détriment de la qualité. Un ouvrage pour quintette, sextuor ou octuor répond aux attentes des Viennois, préserve son caractère gai et mondain tout en y intégrant habilement des innovations. Les compositeurs dépassent dans bien des partitions le cadre du divertissement pour élaborer un langage adapté aux instruments à vent. L'examen des œuvres souligne les soins apportés depuis la conception générale jusqu'aux moindres détails. La partita en *ré* majeur pour 2 hautbois, 2 cors et basson de Dittersdorf (1765) reste très simple sur le plan de la forme, de la mélodie et de l'harmonie. Elle contient toutefois des passages virtuoses surprenants confiés au basson ou aux 2 cors. Sa qualité provient aussi des timbres et des combinaisons sonores. Les idées musicales du Hob II : 23 de Haydn pour sextuor (1760-65) demeurent courtes mais bien proportionnées.

Toutefois, le compositeur fait preuve de créativité dans l'utilisation des sons. La partita 0/127 de Druschetzky pour octuor (1790) suit le même schéma. Elle occupe un juste milieu entre le brillant des symphonies, la virtuosité d'un concerto, l'instrumentation riche de la musique de chambre et le caractère du divertissement.

On ne s'attend pas à trouver des recherches ou des finesses dans la musique de circonstance pour *Harmoniemusik* mais pourtant certains auteurs associent la musique de divertissement avec la musique savante. L'analyse de partitions a souligné combien ces ouvrages portent en eux tous les ingrédients d'une écriture nouvelle pour les instruments à vent. La musique de circonstance pour *Harmoniemusik* constitue un laboratoire de recherche où les compositeurs expérimentent la forme, les motifs, la conduite des voix mais surtout les possibilités techniques des vents et la combinaison des timbres. Ils élaborent dans ces partitions plus modestes un langage adapté aux vents puis transposent ensuite leurs acquis dans des œuvres plus imposantes. Certains travaux, notamment la thèse de Hausswald sur Mozart ou la série d'articles de David Whitwell consacrée à l'octuor, ont déjà démontré le rôle des timbres dans ce répertoire. La thèse a prouvé au travers du corpus d'œuvres soigneusement choisi qu'ils acquièrent une fonction primordiale dans le répertoire pour *Harmoniemusik*. L'expression ne provient pas seulement des mélodies, de l'harmonie ou des développements mais repose aussi sur la virtuosité et la distribution instrumentale. Le plaisir de l'écoute résulte de l'équilibre entre la forme et les sonorités. Le premier mouvement du KV. 361 de Mozart (1781-82) illustre la simplification, la répétition et l'échange des thématiques au travers des instruments à vent. Cette recherche est possible uniquement avec les effectifs mixtes (vents et cordes) et les ensembles à vent. Un compositeur ne peut pas travailler la question des timbres dans des sonates pour clavier ou des quatuors à cordes. En revanche, un octuor à vent avec 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons permet une somme quasi illimitée d'associations allant d'une voix soliste, duo-trio-quatuor à l'ensemble complet.

L'influence du répertoire pour *Harmoniemusik* reste limitée dans la musique autrichienne. Les œuvres de circonstances disparaissent peu à peu lorsque les sonates, symphonies, concertos ou ouvertures se développent. Les genres pour ensembles à vent (cassations, *notturni*, partitas, sérénades ou *divertimenti*) ne trouvent pas d'équivalent au XIXe siècle sauf dans la musique de chambre avec les quintettes, sextuors, septuors et octuors. La *Harmoniemusik* en tant qu'effectif intègre et participe toutefois au développement de l'orchestre tel qu'il apparaît dans la production lyrique et instrumentale de Haydn, Salieri, Beethoven, Krommer, Schubert, Spohr, Mendelssohn ou Weber. La plupart des compositeurs influents écrivent dans

leur jeunesse des partitas, cassations, sérénades et *divertimenti* pour ensembles à vent ce qui modifie profondément leur écriture orchestrale au fil des années.

La thèse complète non seulement un manquement dans la musicologie française mais apporte également une compréhension détaillée sur la place et le rôle des *Harmoniemusik* à Vienne de 1760 à 1820. Elle met à profit des illustrations, des archives, des manuscrits ou des partitions encore inconnus dans le but de valoriser ce genre et de le faire connaître. Le sujet a démontré le potentiel et la vivacité de la littérature pour ensembles à vent. Elle n'a rien d'une musique de second plan. Ce jugement de valeur négatif prend racine dans la deuxième moitié du XIXe siècle lorsque l'expression « musique légère » est devenue synonyme de « genre mineur ». Cette conception n'existe pas au XVIIIe siècle et n'a pas lieu d'être. Bien au contraire, la présente thèse a rendu manifestes les nombreuses valeurs sociales et musicales contenues dans le répertoire. Celui-ci esquisse dès le début du XXe siècle les contours de la musique romantique avec la création d'une identité musicale, l'élaboration d'un langage adapté aux instruments à vent et le développement d'une expressivité nouvelle.

Bibliographie

Dictionnaires

BLUME, Friedrich, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Cassel, 2001.

BROCKHAUS, Friedrich Arnold, *Conversations-Lexikon oder kurzgefaßtes Handwörterbuch für die in der gesellschaftlichen Unterhaltung aus den Wissenschaften und Künsten vorkommenden Gegenstände mit beständiger Rücksicht auf die Ereignisse der älteren und neueren Zeit*, 6 vol., Amsterdam/Leipzig, Im Kunst- und Industrie-Comptoir, 1809-1811.

BUSLY, Thomas, *A Dictionary of Music, Theorical and Practical*, Richard Phillips, Londres, 1813

COOPER, Martin, *The Concise Encyclopedia of Music and Musicians*, Hawthorne Books, New York, 1958.

DOMMER, Arrey von, *Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicon von H.C. Koch*, Akademische Verlagsbuchhandlung von J.C. B. Mohr, Heidelberg, 1865.

FLOTZINGER , Rudolf, GRUBER, Gernot (sous la dir. de), *Musikgeschichte Österreichs, Vom Barock zum Vormärz*, band 2, Böhlau, Vienne, 1995.

FLOTZINGER , Rudolf (sous la dir. de), *Oesterreichisches Musiklexikon*, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienne, 2002-2004.

GERBER, Ernst Ludwig, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* (1790 - 1792) et *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* (1812 – 1814), Othmar Wessely (sous la dir.), Akad. Druck. Verlagsanst, Graz, 1966.

GORGERAT, Gérald, *Encyclopédie de la musique pour instruments à vent*, Rencontre, Lausanne, 1955.

HONNEGER, Marc, *Science de la musique*, Bordas, Paris, 1977.

HONNEGER, Marc, *Les hommes et leurs œuvres*, Bordas, II, Paris, 1979.

KOCH, Heinrich Christoph, *Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten*, Johann Friedrich Hartknoch, Leipzig, 1807.

KOCH, Heinrich Christoph, *Musikalisches Lexikon*, Faks.-Repr. d. Ausg. Frankfurt, 1802, sous la dir. de Nicole Schwindt, Cassel, Bärenreiter, 2001.

PIERER, Heinrich August, *Universal Lexicon, neuestes encyklopädisches Wörterbuch aller Wissenschaften, Künste und Gewerbe*, Spaarmann, Oberhausen, 1857-1865.

RIEMANN, Hugo, *Musik-Lexikon*, révisé par Alfred Einstein, Hesse, Berlin, 1929.

SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, 3 vol., Macmillan Press, Londres, 1984.

SADIE, Stanley éd., *The New Grove of Music and Musicians*, Macmillan, Londres, 2001.

SCHILLING, Gustav, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, 6 vol., Stuttgart, 1835-1838.

SULZER, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, Band 1-5, Weidmanns Erben und Reich, Leipzig, 1792-1799, Repro. Nachdr. d. Ausg., Olms, Hildesheim, 1967.

WALTHER, Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* (1732), sous la dir. de Friederike Ramm, Cassel, Bärenreiter, 2001.

WELLESZ, Egon et WESTRUP, Jack., *The New Oxford Bistory of Music: The Age of Enlightenment 1745-90* et *The Age of Beethoven 1790-1830*, Oxford University Press, Londres, 1973, 1982.

WHISTLING, Carl Friedrich, *Handbuch der musikalischen Literatur*, Hofmeister, Leipzig, 1844.

WOLF, Eugene K., *The New Harvard Dictionary of Music*, sous la dir. de Don Michael Randel, Harvard University Press, Cambridge, 1986.

Journaux, Littératures et Ouvrages généraux

ABEL, Othenio, DIENER, Carl, *Wien, sein Boden und seine Geschichte*, Wolfrum-Verlag, Vienne, 1924.

Allgemeine Musikalische Zeitung (AmZ) 1798-1848, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

ANDERSON, Emily, *The Letters of Beethoven*, 3 vol., Martin's Press, New York, 1961.

BARKER, Thomas M., *Army, Aristocraty, Monarchy. Essays on War, Society and Government in Austria 1618-1780*, Brooklyn College, New York, 1982.

BEALES, Daniel, *Court, Government and Society in Mozart 's Vienna, W.A. Mozart : essays on his life and music*, Sadie, Oxford, 1996, p. 3-20.

BEETHOVEN, Ludwig, *Briefwechsel Gesamtausgabe*, 1783-1807, Band 1, G. Henle, Munich, 1996.

BERANGER, Jean, *Histoire des HABSBOURGS*, Fayard, Paris, 1990.

BIMBERG, Guido, *Musik in der europäischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts*, Böhlau Verlag, Cologne-Vienne, 1997.

BLED, Jean Paul, *Histoire de Vienne,* Fayard, Paris, 1998.

BRION, Marcel, *La vie quotidienne à Vienne à l'époque de Mozart et de Schubert*, Hachette, Paris, 1959.

BURNEY, Charles, *Voyage Musical Dans l'Europe Des Lumières,* trad. par Michel Noiray, coll. Harmoniques, Flammarion, Paris, 1992, p. 306-64.

CRAMER, Carl Friedrich, *Magazin der Musik*, 4 Bände, Hambourg (1783-1787), Copenhague (1789), reproduit par Olms, Hildesheim, 1971-74.

CSENDES, Peter, OPLL, Ferdinand, VOCELKA, Karl, *Wien, Geschichte einer Stadt, die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert),* Band 2, Böhlau, Vienne, 2003.

CZEIKE, Felix, *Historisches Lexicon Wien*, 5 Bänden, Kremayr & Scheriau, Vienne, 1992-97.

DITTERSDORF, Karl Ditters von, *Lebenserinnerungen. Seinem Sohn in die Feder diktiert*, Philipp Reclam, Leipzig, 1801.

DLABACŽ, Gottfried Johann, *Allgemeines historisches Künstler-Lexicon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Prague, 1815, repr. Hildesheim, New York, 1973.

GERBER, Ernest Ludwig, *Neues Historiesches-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Band 1, Akademie Druck, Graz, 1997.

HAYDN, Joseph, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, Dénes Bartha (sous la dir. de), Bärenreiter, Cassel, 1965.

HOLMES, Edward, *The life of Mozart : including his correspondances*, The Folio Soc., Londres, 1994.

HORW ARTHNER, Maria : « Joseph Haydn Bibliothek - Versuch einer literarhistorischen Rekonstruktion », *Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit,* coll. Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte, n°6, 1976, p. 157-207.

KLEINDEL, Walter, *Österreich, Zahlen-Daten-Fakten*, Andreas & Müller, Salzbourg, 2007.

LA GRANGE, Henry-Louis de la, *Vienne: histoire musicale 1100-1848,* Bernard Coutaz, Arles, France, 1990, p. 103-28.

LÜTTEKEN, Laurenz, *Die Musik in den Zeitschriften des 18. Jahrhunderts, Eine Bibliographie*, coll. Catalogus Musikus, XVIII, Bärenreiter, Cassel, 2004.

MOZART, Wolfgang Amadeus, *Briefe und Aufzeichnungen* 1782-1785, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1962, trad. par G. Geffray, *Correspondances de Mozart 1782-1785*, Flammarion, Paris, 1991.

Musikalische Real Zeitung 1788-1790, 3 Bände, Heinrich Philipp Carl Bossler (sous la dir.), repr. Georg Olms, Hildesheim, 1971.

Musikalische Korrespondanz der Teuschen Filharmonischen Gesellschaft, 1790-1792, Guido Adler (Hrsg.), repro. Schneider, Tutzing, 1961.

NOVELLO, Vincent et Mary, *Eine Wallfahrt zu Mozart, Reisetagebücher aus dem Jahre 1829*, sous la dir. de Nerina Medici di Marignagno et Rosemary Hughes, Boosey & Hawes GmbH, Bonn, 1959.

OREL, Alfred, *Musikstadt Wien*, Eduard Wancurce, Vienne, 1953.

POLLAK, Walter (éd.), *Tausend Jahre Österreich, eine biographische Chronik in drei Bände*, Band 1 : von den Babenbergern bis zum Wiener Kongress, Wiener Verlag GmbH, Vienne-Munich, 1972.

REICHARDT, Johann Friedrich, *Vertraute Briefe : geschrieben auf eine Reise nach Wien und den österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, 2 vol., Müller, Munich, 1915.

ROSENBAUM, Joseph Carl, *Die Tagbücher von Joseph Carl Rosenbaum, 1770-1829*, Das Haydn Jahrbuch, Band V, sous la dir. de Else Radant, Universal, Vienne, 1968.

SCHERING, Arnold, *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*, sous la dir. de Hermann Kretzschmar, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1927.

SCHÖNFELD, Johann Ferdinand, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile Nachdruck der Ausgabe 1796, Vienne, sous la dir. de Otto Biba, Emil Katzbichler, Munich-Salzbourg, 1976.

STEINER, Sigmund, *Journal für die Harmonie*, 1810, rebaptisé *Neuen Journal für die Harmonie und türkische Musik*, 1815, Vienne.

UNGER, Hans Heinrich, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im* 16-18. *Jahrhunderts,* K. Triltsch, Würzburg, 1941.

VOCELKA, Karl, *Geschichte Österreichs : Kultur-Gesellschaft-Politik*, Wilhem Heyne, Munich, 2000, p. 154-178.

VOCELKA, Karl, *Glanz und Untergang der Höfischen Welt* : *Repräsentation, Reform und Relation im Habsburgischen Vielvölkerstaat,* dir. Herwig Wolfram, Österreichische Geschichte 1699-1815, Ueberreuter, Vienne, 2001.

WEISKERN, Friedrich Wilhelm, *Beschreibung der k.k. Haupt und Residenzstade Wien*, als der dritte Theil zur österreichischen Topographie, Kurzböck, Vienne, 1769-70.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung 1813, sous la dir. Ignaz Franz Schönholz, Hermann Böhlaus Nachf., Vienne, 1986.

Wienerisches Diarium 1703-1779, microfilm, Ghelischen Erben, Graz, 1980.

Wiener Zeitung 1780-1848, microfilm, Österreichische Staatsdruckerei, Vienne

Wiener Theater Zeitung 1806-1860, microform réalisé par Fischer, Vienne, 1998.

ZEMAN, Herbert : « Joseph Haydn Begegnungen mit der Literatur seiner Zeit », *Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit*, coll. Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte, n°6, 1976, p. 7-23.

ZINZENDORF, Karl von, *Wien von Maria Theresia bis zur Franzozenzeit : aus den Tagenbüchern des Grafens Karl von Zinzendorf*, sous la dir. de WAGNER Hans, Wiener Bibliophilie Gesellschaft, Vienne, 1972.

Catalogues

BREITKOPF & HÄRTEL, *Bibliothek für Kammermusik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1899.

EVANS, Angela Noble, DEARLING, Robert, *Josef Myslivecek (1737-1781): a thematic catalogue of his instrumental and orchestral works*, Katzbichler, Munich, 1999.

GERLACH, Sonja, WALTER, Horst (sous la dir.), *Joseph Haydn, Divertimenti für Blasinstrumente-Sechs « Scherzandi » (Sinfonien)-Fragment in Es*, G. Henle, Munich, 1991.

GILLASPIE. Jon A., STONEHAM, Marshall and CLARCK, David Lindsey, *The Wind Ensemble Catalog*, Greenwood Press, Londres, 1998.

GRAVE, Margret, *Carl Ditters von Dittersdorf, 1739-1799*, Garland Press, New York, 1986.

HOBOKEN, Anthony van, *Joseph Haydn*, Schott's Sohne, Mainz, 1957.

HILL, George Robert, *A thematic catalog of the instrumental music of Florian Leopold Gassmann*, J. Boonin, Hackensack NJ, 1976.

JAENECKE, Joachim, *Joseph und Michael Haydn, Autographe und Abschriften*, Kataloge der Musikabteilung, Band 4, G. Henle, Munich, 1990.

KAUL, Oskar, *Thematisches Verzeichnis der Instrumentalwerke von Anton Rosetti*, Breitkopf & Hartel, Wiesbaden, 1968.

KINSKY, Georg, *Das Werk Beethovens : thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, Henle, Munich, 1955.

KÖCHEL, Ludwig Ritter, *Wolfgang Amade Mozart*, Breitkopf & Härtel, Leipzig,1967, 1989.

PADRTA, Karel, *Franz Krommer : thematischer Katalog seiner musikalischen Werke*, Editio Supraphon, Prague, 1997.

RICHTER, Johannes, *Kammermusik-Katalog*, Friedrich Hofmeister Musikverlag, Leipzig, 1960.

SCHOLZ-MICHELITISCH, Helga, *Das Orchester und Kammermusik von Georg Christoph Wagenseil, Thematischer Katalog*, coll. Tabulae Musicae Austriacae, Band VI, Österreichische Akademie der Wissenschften, Vienne, 1972.

SCHUBERT, Franz, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke,* Internationalen Schubert-Gesellschaft, Bärenreiter, Cassel, 1969.

SCHUBERT, Franz, *Thematisches Verzeichnis seiner Werke*, sous la dir. de Otto Deutsch, Bärenreiter, Cassel, 1978.

SHERMAN, Charles H., THOMAS, T. Donley, *Johann Michael Haydn (1737-1806), A Chronological Thematic Catalog of His Works*, Band 17, Pendragon Press, New York, 1993.

THOURET, Georg, *Katalog der Musiksammlung auf der königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1895.

WEINMANN, Alexander, *Verzeichnis der Musikalien aus dem K.K. Hoftheater-Musik-Verlag*, Universal, Vienne, 1961.

WEINMANN, Alexander, *Verzeichnis der Verlagswerke des musikalischen Magazins in Wien*, Österreichischer Bundesverlag, Vienne, 1950.

WEINMANN, Alexander, SOMFAI, László, *Johann Georg Albrechtsberger: thematischer Katalog seiner weltlichen Kompositionen*, Musikverlag L. Krenn, Vienne, 1987.

WHISTLING, C.F., *Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichnis gedruckter Musikalien*, Whistling C.F, Leipzig, 1828.

WHITWELL, David, *Wind Band and Wind Ensemble Literature of the Classic Period*, Winds, Northridge, 1983.

WHITWELL, David, *Wind Band and Wind Ensemble Literature of the Nineteenth Century*, Winds, Northridge, 1984.

Travaux universitaires

BARBER, Susan Nita, *A Performance Edition of the Opera, Kaspar der Fagottist by Wenzel Müller (1767-1835), as Arranged for Harmonie by Georg Druschetsky (1745-1819)*, Université de New York - Postdam, 1988.

CRAW, Howard Allen, *A biography and thematic catalog of the works of J. L. Dussek (1760-1812)*, Université de Southern California, 1964.

DEWITZ, Margarethe von, *Jean Baptiste Vanhal, Leben und Klavierwerke. Eine Beitrag zur Wiener Klassik*, Université Franz Maximilian, Munich, 1933.

ECKER, Heinz, *Die Harmoniemusik von Franz Krommer, Versuch einer kritischen Bestandaufnahme mit thematischem Katalog,* Université de Johann-Wolfgang-Goethe, Francfort, 2001.

FINSCHER, Wilhelm, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils,* université de Vienne, 1915.

FRAME, Damien, *The Harmoniemusik of Georg Druschetsky (1745-1819),* Université Queen, Belfast, 1992.

FRUEWALD, Scott, *Problems in Franz Joseph Haydn's Early Instrumental Works* : *A Stylistic Investigation,* Université de New York, 1984.

GIBSON, Oscar Lee, *The Serenades and Divertimenti of Mozart,* Université du North Texas, 1960.

HELLYER, Roger, *Harmoniemusik: music for small wind band in the late 18th and early 19th century,* Université d'Oxford, 1973.

HENROTTE, Gayle Allen, *The Ensemble Divertimento in Pre-Classical Vienna***,** Université de North Carolina, 1967.

HESS, Reimund, *Serenade, Cassation, Notturno und Divertimenti bei Michael Haydn,* Université de Mayence, 1963.

HÖFELE, Bernhard Friedrich, *Materialen und Studien zur Geschichte der Harmoniemusik,* Université Friedrich Wilhelms, Bonn, 1982.

HÖRNER, Stephan, *Mozarts Werke für Harmonie-Ensemble***,** Université de München , 1993.

KAPLAN, David Leon, *Stylistic Trends in the Small Woodwind Ensemble from 1750-1825,* Université de Indiana, 1977.

KOLISKO, Robert, *Wenzel Pichl's Kammermusikwerke*, Université de Vienne, 1918.

MAILMAN, M.H., *An Interpretive Approach to Two Wind Partitas of Franz Vincent Krommer: Partita in F, opus 57 (1808) and Partita in Eb, opus 79 (1810)***,** Université de North Texas, 1995.

PAGE, Janet Kathleen, *Wind Instruments in the Music of Joseph Haydn, 1785-1798 : Studies in Orchestration, Compositional Process, and Musical Structure,* Université de Duke, 1993.

PETE, Claudia, *Geschichte der Wiener Tonkünstler-Societät,* Université de Vienne, 1996.

RIGLER, Gertrude, *Die Kammermusik Dittersdorfs*, Université de Vienne, 1926.

SWENSON, Edward Elmgren, *Antonio Salieri: A Documentary Biography***,** Université de Cornell, 1974.

THIEME, Carl, *Der Klangstil des Mozartorchesters,* Université de Leipzig, 1936.

ULLRICH, Anton, *Die Musik in Wiener Almanach von 1777-1817,* Université de Vienne, 1953.

Styles, Formes et Genres

ADLER, Guido : « Wiener klassische Schule », *Handbuch der Musikgeschichte*, n°2, 1924, p. 768-95.

ALBRECHTSBERGER, Johann Georg, *Sämtliche Schriften über Generalbaß, Harmonie-Lehre und Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte*, Wien, 1837, sous la dir. de SEYFRIED, Ignaz Xaver von, Zentralantiquariat d. Dt. Demokrat Republik, Leipzig, 1975.

BOCKHOLDT, Rudolf : « Über das Klassische der Wiener klassischen Musik », *Über das Klassische, n°* 2077, Francfort, 1987, p. 225-59.

DAHLHAUS, Karl, *Esthetics of Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982.

DAHLHAUS, Karl (sous la dir. de), *Die Musik des* 18. *Jahrhunderts*, Band 5, Laaber, Regensburg, 1985.

FINSCHER Wilhelm : « Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils », *StM* III, 1915, p. 24-84.

FORKEL, Johann Nikolaus, *Ueber die Theorie der Musik*, Göttingen , microfilm, 1777 .

FUX, Johann Joseph, *Gradus ad Parnassum*, traduction française de Pierre Denis vers 1773, CNRS, Paris, 1997.

GEORGIADES, Thrasybulos : « Zur der Musiksprache der Wiener Klassiker », *Mjb*, 1950, p. 50-9.

KOCH, Heinrich Christoph, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bänden (1782-1787-1793), Georg Olms, Hildesheim, 1969.

KRONES, Harmut : « Rhetorik und rhetorische Symbolik in der Musik um 1800 », *Musik-Theorie 2*, 1988, p. 117-40.

MATTHESON, Johann, *Der vollkommene Cappellmeister* (1739), fac-simile-Nachdruck, sous la dir. de Margarete Reimann, Bärenreiter, Cassel, 1954.

NEWMAN, William S., *The Sonata in the Classical Era*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1963.

RATNER, Leonard G. : « Eighteenth-Century Theories of Musical Period Struture », *MQ*, XLII, 1956, p. 439-54.

RATNER, Leonard G., *Classic Music: Expression, Form and Style*, Schirmer books, New York, 1980.

REUTER, Christoph, *Klangfarbe und Instrumentatio, Geschichte-Ursache-Wirkung*, Band 5, Peter Lang, Francfort am Main, 2002.

ROSEN, Charles, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, The Viking Press, New York, 1971, trad. Marc Vignal, *Le style classique*, Gallimard, Paris, 1978.

ROSEN, Charles, *Sonata Forms*, W.W. Norton & Compagny, New York, 1988, trad. par Marie-Stella et Alain Paris, *Formes Sonate*, Acte Sud, Paris, 1993.

SABY, Pierre : « Eléments de Dramaturgie d'une Forme: étude de quelques sections de transition dans les dernières symphonies de W.A. Mozart », *Ostinato*, n°I, 1993, p. 145-51.

SCHENKER, Heinrich, *Neue Musikalische Theorien und Phantasien*, 3 vol. : Harmonielehre, 1906, Kontrapunkt, 1910, der freie Satz , 1935, Universal, Vienne.

SCHELDON, David : « The Concept *galant* in the 18th Century », *JMR*, n°9, 1990, p. 89-108.

SCHOENBERG, Arnold, *Traité d'Harmonie*, trad. par Gérard Gubisch, Lattès, Paris, 1982.

SCHOENBERG, Arnold, *Fondements de la Composition Musicale*, trad. par Dennis Collins, Lattès, Paris, 1987.

SCHUBART, Christian Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Nachdruck der Ausgabe 1806, Wien, sous la dir. Fritz Kaiser, Olms, Hildesheim, 1990.

TODD, R. Larry: « Joseph Haydn and the *Sturm und Drang:* A Revaluation », *MR*, n°41, 1980, p. 172-96.

WEBSTER, James, *Haydn's «Farewell» Symphony and the ldea of Classical Style*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

ZENCK, Martin: « Zum Begriff des Klassischen in der Musik. », *AfMw*, n°39, 1982, p. 271-92.

ZAMINER, Frieder (sous la dir.), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Grundzüge einer Systematik*, Band 10-11, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.

Articles et Ouvrages musicologiques

ABERT, Hermann, *Wolfang Amadeus Mozart*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1924.

ADLER, Guido : « Haydn and the Viennese Classical School », *MQ*, avril 1932, XVIII, n°2, p. 191-207.

ANGERMÜLLER, Rudolf : « Salieri als Hofkapellmeister », Ö*sterreichische Musikzeitung*, n°XXV, 1970, p. 305-11.

BAKER, Evan : « Theaters in Vienna during Mozart's lifetime », *Mjb*, 1991, p. 984-992.

BANDUR, Markus: « Rondo für Bläseroktett WoO25 », *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, sous la dir. de Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus et Alexander L. Ringer, Band II, Laalber, Laaber, 1994, s. 380-84.

BÄR, Carl : « Zum Begriff des "Basso" in Mozarts Serenaden », *Mjb*, 1960-1961, p.133-55.

BARDOS, Kornel : « Neue Forschung zum Musikleben in der Esterházy Familie in Tata und Csákvár », *HJB* 10, 1978, p. 29-36.

BEKEFI, Antal : « Musikalienkatalog und Inventar des Fürstprimas Joseph Batthyány (1798) », *Studia Musicologia* 14, 1972, p. 401-421.

BIBA, Otto : « Der Dilettant in der Musik. Vom Wandel eines Begriffes », *Österreichische Musikzeitschrift*, n°43, 1/1988, p. 3-6.

BIBA, Otto, SCHUSTER, Wolfgang, *Klang und Komponist*, ein Symposion der Wiener Philharmoniker, Kongressbericht, Hans Schneider, Tutzing, 1992.

BLUME, Friedrich, *Classical and Romantic Music,* Norton, New York, 1970.

BLY, Leon Joseph, *Wind Bands in Continental Europe, The Wind Ensemble and its Repertoire: Essays on the fortieth anniversary of the Eastman Wind Ensemble*, Greenwood Press University, Rochester, 1994.

BLOMHERT, Bastiaan : « The Version a 8 of the Gran Partita K. 361 (370a) », *Mjb,* 1991, p. 205-20.

BRAUNBEHRENS, Volkmar, *Ein Musiker in Schatten Mozarts*, Piper gmbH & co., Munich, 1989, trad. par Marie-Hélène Ricquier, Lattès, Paris, 1990.

BRIXEL, Eugen : « Bläsermusik der Schubert-Zeit. Einblendungen in die Blasmusikgeschichte Wiens zwischen Vormärz und Biedermeier », *Kongressbericht 1998, Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik*, sous la dir. de Armin Suppan, Hans Schneider, Tutzing, 2000, p. 125-37.

BRIXEL, Eugen, MARTIN, Gunther, PILS, Gottfried, *Das Österreichs Militärmusik* : *von d. Türk. Musik zu d. Philharmonikern in Uniform,* Kaleidoskop, Vienne, 1982.

BROWN, A. Peter : « Critical Years for Haydn's Instrumental Music : 1787-1790. », *MQ*, n°62, 1976, p. 374-94.

BRYAN, Paul Robey, *Johann Wanêhal [Vanhal], Viennese symphonist : his life and his musical environment*, Pendragon Press, New York, 1995.

CARSE, Adam, *The History of Orchestration,* Kegan Paul, Londres, 1925.

CARSE, Adam, *The Orchestra in the XVIIIth Century,* W. Heffer, Cambridge, 1951.

DITTERSDORF, Karl Ditters von, *Leben.Umwelt.Werk.*, Konferenzbericht, 21. bis 23. September 1989, Eischstätt, Band 11, sous la dir. de Hubert Unverricht, Hans Schneider, Tutzing, 1997.

EDGE, Dexter : « Mozart's Viennese orchestras », *EM,* fév. 1992, XX, n°1, p. 64-88.

EISEN, Cliff : « Mozart's Salzbourg orchestras », *EM,* fév. 1992, XX, n°l, p. 89-104.

EINSTEIN, Alffed, *Mozart, sein Character, sein Werk*, Pau, Zurich, 1953, trad. par Jacques Delalande, *Mozart, sa vie, son œuvre*, Desclée de Brouwer, Bruges, 1954.

FEDERHOFER, Hellmut : « Zur Einheit von Stimmführung und Harmonik in Instrumental Werken Mozarts » , *Mjb*, 1956, p. 75-87.

FINSCHER, Ludwig, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber, Regenburg, 2000.

FISCHER, Wilhelm : « Instrumentalmusik von 1750-1828 », *Adlers Handbuch der Musikgeschichte*, 1924, p. 795-833.

FONDER, Mark : « A Bibliography of doctoral dissertations pertaining to wind band », *Journal of band research*, XXIX., n°2, 1994, p. 28-92.

GEIRINGER, Karl, *Joseph Haydn*, Schott's Schöne, Mayence, 1959, trad. par Jacques Delalande, Gallimard, Paris, 1984.

HANSLICK, Eduard, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wilhelm Braumüller, Vienne, 1869.

HARICH, Jànos : « Inventare der Esterhàzy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt » , *HYb*, IX, 1975, p. 5-125.

HAUSSWALD, Günter, *Mozarts Serenaden*, Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1951.

HAUSSWALD, Günter : « Der Divertimento-Begriff bei Georg Christoph Wagenseil », *AfMw*, n°9, 1952, p. 45-50.

HAUSSWALD, Günter, *Die Orchesterserenade*, Arnold Volk Verlag, Cologne, 1970.

HEARTZ, Daniel, *Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740-1780*, WW Norton & Compagny, New York, 1995.

HELLYER, Roger : « Mozart Harmoniemusik », *MR*, mai 1973, XXXIV, n°2, p. 146-56.

HELLYER, Roger : « The Wind Ensemble of the Esterházy Princes, 1761-1813 », *Hyb 15*, 1984-1985, p. 592.

HOCQUARD, Jean Victor, *Mozart*, coll. Solfège, du Seuil, Paris, 1970.

HÖFELE, Bernhard Friedrich : « *Beethoven und die Bläsermusik. Bemerkungen zu Originalkompositionen und Bearbeitungen* », Beethoven und die Nachwelt. Materialen zur Wirkungsgeschichte Beethovens, sous la dir. de Helmut Loos, Beethoven-Hauses, Bonn, 1986, p. 25-40.

HOFER, Achim : « Wandlungen von der „Bläser-" zur „Blasmusik" im frühen 19. Jh. – musikalische, gesellschaftliche und ästhetische Implikationen », *Kongressbericht 1996, Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik*, sous la dir. de Armin Suppan, Hans Schneider, Tutzing, 1998, p. 199-214.

HOFFMANN, Hans : « Über die Mozartschen Serenaden und Divertimenti », *Mjb*, 1929, p. 59-80.

HÖSLINGER, Clemens : « Zum Musikverständnis Josephs II. », *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991. Baden-Wien. Bericht*, sous la dir. de Ingrid Fuchs, Schnieder, Tutzing, 1993, p. 33-42.

JANCIK, Hans, *Michael Haydn : Ein vergessener Meister*, Breitkopf & Härtel, Vienne, 1952.

KEARNS, Andrew : « The Orchestral Serenade in Eighteenth-Century Salzbourg », *JMR*, 1997, n°16, p. 163-97.

KINDER, William, *Beethoven*, University of Carolina Press, Los Angeles, 1995.

KLEIN, Rudolf : « Das Etablissement Jahn in der Himmelpfortgasse », *Österreichische Musikzeitschrift 28*, mai-juin 1973, p. 12-8.

KLEIN, Rudolf : « Musik im Augarten », *Österreichische Musikzeitschrift 28*, mai-juin 1973, p. 239-48.

KOECHLIN, Charles : « Mozart harmoniste », *La Revue Musicale*, numéro spécial Mozart, quatorzième année, 1933, p. 76-86.

KROLL, Mark, *Johann Nepomuk Hummel, A Musician's Life and World*, The Scarecrow Press, Lanham, Maryland, 2007.

KRONES, Harmut : « Rhetorik und rhetorische Symbolik in der Musik um 1800 », *Musik-Theorie 2*, 1988, p. 117-40.

LANDON, H. Ch. Robbins, *The Symphonies of Joseph Haydn*, Rockliffe, Londres, 1955.

LANDON, H. Ch. Robbins, *1791, Mozart Last Years*, Thames and Hudson, Londres, 1989, trad. par Dennis Collins, *1791, La dernière année de Mozart*, Lattès, Paris, 1990.

LANDON, H. Ch. Robbins, *Mozart* : *the golden Years 1781-1791*, Thames and Hudson, Londres, 1989, trad. par Dennis Collins, *Mozart, L'âge d'or de la musique à Vienne* 1781-1791, Lattès, Paris, 1989.

LANDON, H. Ch. Robbins, *Mozart Compendium*, Thames and Hudson, Londres, 1990, trad. par Dennis Collins, *Dictionnaire Mozart*, coll. Les indispensables de la musique, Fayard, Paris, 1997.

LANDON, H. Ch. Robbins, *Haydn: Chronicle and Works, Haydn at Ezterhàza 1766-1790*, Thames and Hudson, Londres, 1994.

LANDON, H. Ch. Robbins, *Haydn*, The Great Composers, Faber and Faber, Londres, 1972.

LANDON, H. Ch. Robbins, *Haydn*, Thames and Hudson, Londres, 1981, trad. par Sylvie Durastanti, Chênel Hachette, Paris, 1981.

LARSEN, Jens Peter : « Some Observation on the Development and Characteristics of Vienna Classical Instrumental Music », *SM,* IX, 1967, p. 115.

LARSEN, Jens Peter, *Haydn*, Metzler, Stuttgart, 1994.

LARSEN, Jens Peter, *Handel, Haydn and the Viennese Classical Style*, UMI Research Press, Londres, 1988.

LEESON, Daniel N. et WHITWELL, David : « Concerning Mozart's Serenade in Bb for Thirteen Instruments, K.361 (370a) », *Mjb,* 1976-77, p. 97-130.

LEESON, Daniel N. et ZASLAW, Neal : « Concerning Mozart's Serenade in Bb for Thirteen Instruments, K.361 (370a) », *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VII* : *Ensemblemusik für Größere Solobesetzungen*, *Werke* 17: *Divertimenti und Serenaden für Blasinstrumente Band* 2, Bärenreiter, Cassel, 1979.

LEESON, Daniel N. et WHITWELL, David : « A Revisit : Mozart's Serenade for Thirteen Instruments, K.361 (370a), the *Gran Partita* », *Mjb,* 1997, p. 181-223.

LEESON, Daniel N. et WHITWELL, David : « Mozart Superious Wind Octet », *ML,* oct. 1972, n°53, p. 377-99.

LINK, Dorothea, *The National Court Theatre in Mozart's Vienna. Sources and Documents 1783-1792*, Clarendon Press, Oxford, 1998.

MAHLING, Christoph-Hellmut, PFARR, Kristina und BÖHMER, Karl (sous la dir. de.), *Zur Harmoniemusik und ihrer Geschichte,* Colloquia zur Kammermusik, rapport de congrès, 2 vol., Mainz, 1999.

MAUSER, Siegfried (sous la dir. de), *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Band 1: die Sinfonie im 18. Jahrhundert, 1993, Band 2 : die Sinfonie zur Zeit der Wiener Klassik, 2006, Band 5, Die Sonate : Formen instrumentaler Ensemblemusik, , 2005, Laaber, Köthen.

MEIER, Adolph : « Die Pressburger Hofkapelle des Fürstprimas von Ungarn Fürst Josep von Batthyany, in den Jahren 1776-1784 », *HJB* 10, 1978, p. 81-90.

MEYER, Eve R. : « Gassmann and the viennese divertimento » , *MR,* XXIX, 1968, p. 165-71.

MORROW, Mary Sue, *Life in Haydn's Vienna* : *Aspects of a Developing Musical an Social Institution,* Pendragon Press, New York, 1989.

MURRAY, Sterling E., *Anton Rosetti, Five Wind Partitas, Music for the Oettingen Wallerstein Court,* in Recent Researches in the Music of Classical Era, vol. XXX-XXXI, A-R inc., 1989.

MYSLIK, Antonin : « Repertoire und Besetzung der Harmoniemusik an den Höfen Schwarzenberg, Pachta und Clam-Gallas », *HJB* 10, 1978, p. 110-21.

NOWAK, Leopold, *Joseph Haydn : Leben, Bedeutung und Werk*, Amalthea, Vienne, 1959.

OREL, Alfred : « Beethovens Oktett op. 103 und seine Bearbeitung als Quintett op. 4 », *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, décembre 1920, Breitkopf & Härtel, Leipzig, p. 159-179.

OTTO, Jahn, *Wolfgang Amadeus Mozart*, vol. 4, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1859.

POHL, Carl, Ferdinand, *Denkschrift aus Anlass des Hundertjährigen bestehens der Tonkünstler Societät,* Carl Gerold's Sohn , Vienne, 1871.

POHL, Carl, Ferdinand, *Joseph Haydn,* Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1878-82.

RAUGEL, Félix : « Les Sérénades », *La Revue Musicale,* numéro spécial Mozart, quatorzième année, 1933, p. 87-92.

RICE, John A. : « Vienna under Joseph II and Leopold II », *Man* & *Music: the Classical Era,* 1989, p.126-65.

RICE, John A, *Antonio Salieri and Viennese Opera,* The University of Chicago Press, Chicago, 1998.

RIETHMÜLLER, Albrecht, DAHLHAUS, Carl et RINGER, Alexander L. (sous la dir.), *Beethoven. Interpretationen seiner Werke,* 2 Bände, Laaber, Laaber, 1994.

SADIE, Stanley éd., *Mozart,* S. Stanley, Londres, 1982.

SAINT -FOIX, Georges de : « Mozart et les instruments à vent », *La revue Musicale,* vol 5, n °2, 1925.

SCHACHINER, Memo G., *Janitschareninstrumente und Europa, Quellen und Dokumente zu den Musikinstrumenten der Janitscharen im kaiserlichen Österreich* , MC publishing, Vienne, 2007.

SCHACHINER, Memo G., *Janitscharenkapelle und Europa, Quellen und Dokumente zu den Janitscharenkapelle und Ihrer Musik im kaiserlichen Österreich* , MC publishing, Vienne, 2007.

SCHENCK, Erich, *Mozart and His Times,* Richard & Clara Winston, Londres, 1960.

SCHIEDERMAIR, Ludwig : « Die Blutezeit der Oettingen-Wallerstein'schen Hofkapelle. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Adelskapellen », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Franz Steiner Verlag, 9. Jahrg., H. 1. (Oct. - Dec., 1907), p. 83-130.

SCHMID, Ernst Fritz : « Mozart and Haydn », *MQ,* avril 1956, XIII, n°2, p. 145-61.

SCHMUHL, Boje (sous la dir.), *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, XXXII. Wissenschaftliche Arbeitstatung Michaelstein, Konferenzberichte, 20. bis 23 Mai 2004, Wißner, Augsburg, 2006.

SCHRADE, Leo : « Joseph Haydn als Schöpfer der klassischen Musik », *Universitas*, n°VII, 1962, p. 767-78.

SCHULIN, Karin, *Musikalische Schlachtengemälde in der Zeit von 1756 bis 1815*, coll. Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft, Band 3, Hans Schnieder, Tutzing, 1986.

SEEDORF, Thomas : « Mozart und die „Einheit der Musik“. Zum Verhältnis zwischen Vokal- und Instrumentalmusik in der Wiener Klassik », *Wolfgang Amadeus Mozart, Ein Beitrag zum 200. Todestag, Aufführungspraxis-Interpretation-Edition*, n°44, rapport du XVIIIe congrès, Wissenschaftlichen Arbeitstagung, 14 au 17 Juin 1990, Michaelstein, Blankenburg, 1991, p. 23-9.

SEMMENS, Richard T., *Such sweet Harmonie : Mozart's chamber music for wind instruments*, coll. Mozart in history, theory, and practice, University of Westem Ontario, vol. 14, 1993, p. 131-54.

SIEGMUND-SCHULTZE, Walther : « Die Entwicklung der Kammermusik in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts », *Zur Entwicklung der Kammermusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, rapport du XIIIe congrès, Wissenschaftlichen Arbeitstagung, 21 au 23 Juin 1985, Michaelstein, Blankenburg, 1986, p. 8-11.

SIEGMUND-SCHULTZE, Walther : « Mozart zwischen Instrumental und Vokalmusik », *Wolfgang Amadeus Mozart, Ein Beitrag zum 200. Todestag, Aufführungspraxis-Interpretation-Edition*, n° 44, Wissenschaftlichen Arbeitstagung, 14 au 17 Juin 1990, Michaelstein, Blankenburg, 1991, p. 10-5.

SISMAN, Elaine R. : « Haydn's Theater Symphonies. », *JAMS*, n°43, 1990, p. 292-352.

SMITH, Erik, *Mozart Serenades, Divertimenti and Dances*, coll. BBC Music Guides, British Broadcasting Corporations, Londres, 1982.

SPTIZER, John, ZASLAW, Neal, *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650-1815*, Oxford University Press, Oxford, 2004.

STICKL, Hannes : « Harmoniemusik und „türkische Banda“ des Fürstenhauses Liechtenstein », *HJB* 10, 1978, p. 164-75.

STONEHAM, Marshall, GILLASPIE, Jon A., CLARK, David Lindsey, *Wind Ensemble and Sourcebook and Biographical Guide*, Greenwood Press, Londres, 1997.

SUPPAN, Wolfgang : « Die Harmoniemusik – Das private Repräsentations- und Vergnügungsensemble des mitteleuropäischen Adels zwischen Kunst- und gesellschaftlichen Gebrauchswert », *Musica Privata – Die Rolle der private Musik im privaten Leben. Festschrift Walter Salmen*, Neu Rum, Innsbruck, 1991, p. 151-65.

SUPPAN, Wolfgang, *Blasmusikforschung seit 1966, Eine Bibliographie*, Hans Schneider, Tutzing, 2003.

THAYER, Alexandre, *Ludwig van Beethovens Leben*, révisée par Hugo Riemann, Olms, Hildesheim, 2001.

UNVERRICHT, Hubert : « Wolfgang Amadeus Mozart Serenaden und Divertimenti », *Zur Entwicklung der Kammermusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, rapport du XIIIe

congrès, Wissenschaftlichen Arbeitstagung, 21 au 23 Juin 1985, Michaelstein, Blankenburg, 1986, p. 85-9.

UNVERRICHT, Hubert : « Was versteht Mozart unter einer Cassation ? », *Wolfgang Amadeus Mozart : Forschung und Praxis im Dienst von Leben, Werk, Interpretation und Rezeption*, Symposium International 1991, 3-6 octobre 1991, Peters, Lepzig, 1993, p. 50-54.

UNVERRICHT, Hubert (sous la dir. de), *Gesellschaftsgebundene Instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, rapport du congrès, 13 au 15 Octobre 1988, Eichstätt, Band 7, Hans Schneider, Tutzing, 1992.

VIGNAL, Marc, *Joseph Haydn*, Fayard, Paris, 1988.

VONDRU, Franziska, *Die Serenadenmusik im 18. Jahrhundert : Eine typogologisch-soziologische Untersuchung*, mémoire de maîtrise, Hochschulschrift . für Musik u. darst. Kunst, Hausarb.,Vienne, 1971.

WEBSTER, James : « Towards a History of Viennese Chamber Music in the Ear1y Classical Period », *JAMS*, XXVII, n°2, été 1974, n°2, p. 212-47.

WEINMANN, Alexander, *Georg Druschetzky : ein vergessener Musiker aus dem alten Österreich* (Wiener Archivstudien 9), Krenn, Vienne, 1986.

WHITWELL, David : « The Incredible Vienna Octet School », *The Instrumentalist*, XXIV, 1969, n° 1 p. 31-5 ; n° 2 p. 40-3 ; n° 3 p. 42-6 ; n° 4 p. 38-40 ; n° 5 p. 31-6 ; n° 6 p. 31-3.

WHITWELL, David, *The Baroque Wind Band and Wind Ensemble*, vol. 3, Winds, Northridge, 1983.

WHITWELL, David, *The Wind Band and Wind Ensemble of the Classic Period (1750-1800)*, vol. 4, Winds, Northridge, Californie, 1984.

WHITWELL, David, *The Nineteenth Century Wind Band and Wind Ensemble in Western Europe*, vol. 5, Winds, Northridge, Californie, 1984.

WYZEWA, Théodore et SAINT-FOIX, George, *Wolfgang Amadeus Mozart* 1777-1791, « *Le grand voyage, l'épanouissement, les dernières années* », Desc1ée de Brouwer, Bruges, 1936, rééd. sous le même titre par R. Laffont, coll. Bouquins, Paris, 1991.

ZASLAW, Neal : « The Origin of the classical Orchestra », *Bassler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, XVII, 1993, p. 9-40.

Annexes

Annexe 1 Vie et œuvres des compositeurs pour *Harmoniemusik*

La présente liste répertorie chronologiquement les principaux compositeurs à Vienne des années 1760 à 1820.[317] Elle rassemble environ 35 musiciens. Ceux-ci ont écrit des partitions pour des effectifs instrumentaux variés (*Harmoniemusik, türkische Musik, Feldmusik, Harmonie, Bläserensemble, Militärmusik*) pour vents seuls ou à formations mixtes. Les œuvres représentées comprennent pour la plupart des arrangements d'opéras, des œuvres originales (*divertimento*, sérénade, *partita*, etc.), des marches et de la musique de chambre (quintette, sextuor, octuor, etc.).

Giuseppe Bonno

(29 janvier 1711 – 15 avril 1788)

Giuseppe Bonno est un compositeur autrichien d'origine italienne, né et mort à Vienne. Il commence ses études musicales avec Johann Georg Reinhardt, organiste de la cour. Charles VI envoie Bonno à Naples en 1726 pour poursuivre son éducation musicale. Il étudie la composition avec Durante et Leo. Son premier opéra, *Nigella e Nise*, a été donné à Naples en 1732. En 1736, il retourne à Vienne où il écrit son deuxième opéra, *L'amore insuperabile*. En 1737, il donne des cours de composition et en 1739, il est nommé compositeur de la cour. Bonno écrit cette même année un oratorio à succès *Eleazaro*. Bonno devient *Kapellmeister* pour le compte du prince Joseph Frederick de Sachsen-Hildburghausen Il côtoie Gluck et Dittersdorf. En 1774, il succède à Gassmann comme *Kapellmeister* de la Cour impériale. Bonno est très apprécié pour ses qualités d'enseignant. Dittersdorf ou Marianne Martinez ont été parmi ses élèves. Il est un ami de la famille Mozart et il connaît le jeune Wolfgang dès les premières années. Giuseppe Bonno est un compositeur important dans la vie musicale viennoise des années 1760. Il se distingue surtout pour sa musique vocale divisée entre les messes, opéras et arias. Il écrit toutefois de la musique instrumentale dont environ 11 partitas, la plupart pour quintette à vent (2 hautbois/2 cors anglais, 2 cors, basson).

Georg Christoph Wagenseil

(29 janvier 1715 – 1 mars 1777)

Georg Christoph Wagenseil est un compositeur autrichien né et mort à Vienne. Il apprend la théorie musicale, le clavecin et l'orgue au côté de Johann Joseph Fux. Wagenseil devient compositeur de la cour impériale en 1739, organiste de la chapelle de la veuve de l'empereur Joseph I en 1741, et maître de musique de la famille impériale en 1745. Wagenseil effectue deux voyages en Italie et probablement un autre à Paris, en 1759. Sa musique est largement connue, une bonne partie de celle-ci étant publiée à Paris. Son premier opéra *Ariodante* a été produit à Venise en 1745. Certains de ses élèves sont des compositeurs renommés en leur temps comme Dussek et Leopold Hoffmann.

[317] Cette recension prend le parti de ne pas aborder en détail quelques compositeurs viennois dont la biographie et le catalogue des œuvres restent facilement consultables dans les dictionnaires *The New Grove of Music and Musicians* (2001) et *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2001).

Ses compositions comprennent plusieurs opéras, trois oratorios, messes, cantates, des pièces vocales sacrées, de nombreuses symphonies, des concertos pour clavecin et autres instruments, de la musique de chambre pour cordes seules ou avec clavier et de nombreuses œuvres pour clavier seul. Célèbre en son temps, Wagenseil relève de l'école préclassique autrichienne dont, vers 1760, s'inspireront Mozart et Haydn, tous les deux familiarisés avec sa musique. Il écrit de même 5 Suites de pièces (de 4 à 7 mouvements) pour octuor à vent avec ou sans forte-piano, 2 divertimenti pour octuor à vent, 1 partita pour octuor à vent (2 cors anglais, 2 hautbois, 2 cors, 2 bassons) et des sonates pour 2 flûtes.[318]

Numéro	Titre	Effectif	Mouvements
511 (A-Wgm VIII/8540)	Divertimento, *fa* majeur	2 htb, 2 cors anglais, 2 cors da caccia, 2 bn.	Allegro, Minuetto comodo, Adagio, Allegretto, Gratioso, Allegro, Minuetto, Variation, Andante, Allegro
512 (A-Wgm VIII/8540)	Divertimento, *fa* majeur	2 htb, 2 cors anglais, 2 cors da caccia, 2 bn.	Allegro, Minuetto.Trio, Andantino, Chasse
527 (D SW 5602, Nr. 2)	Suite de pièces, *mib* majeur	fp., 2 cl., 2 cors, 2 bn.	Allegro, Menuetto, Allegro, Allegretto
528 (D SW Mus. 5603)	Suite de pièces, *mib* majeur	fp., 2 cl., 2 cors, 2 bn.	Allegro, Menuet, Trio, Andantino, Chasse
529 (D SW Mus. 5604)	Suite de pièces, *sib* majeur	fp., 2 cl., 2 cors, 2 bn.	Vivace, Larghetto, Allegretto, Menuett, Variazione
530 (D SW Mus. 5605)	Suite de pièces, *sib* majeur	fp., 2 cl., 2 cors, 2 bn.	Grazioso, Allegro molto, Menuetto, Variazone, Andante, Alternativo Allegro, Allegro assai
531 (D SW Mus. 5606)	Suite de pièces, *sib* majeur	fp., 2 cl., 2 cors, 2 bn.	Allegro moderato, Andante, Allegro, Andantino, Allegro alternativo, Menuetto, Variazione

Joseph Starzer

(5 janvier 1728 – 22 avril 1787)

Il est le fils de Thomas Starzer, un corniste originaire de Bavière. Thomas servi dans la chapelle du comte Johann Julius von Hardegg avant d'entrer dans l'orchestre du *Kärntnertortheater* à Vienne autour de 1752. Un autre fils Carl Starzer (1733-1789) joue aussi du cor dans l'orchestre à partir de 1757 jusqu'à la destruction du théâtre dans un incendie en novembre 1761.

On ignore le lieu et la date de sa naissance, ainsi que les premières circonstances de la vie de Joseph Starzer. De même, aucun détail sur sa formation musicale sont connus. On suppose qu'il étudie auprès du compositeur Giuseppe Bonno ou du violoniste Giuseppe Trani. La liste des paiements de la Cour en mars 1754 contient le nom de Starzer en tant que violoniste et compositeur dans le théâtre français, percevant un salaire annuel de 720 florins. Starzer se distingue par la composition de ballets. Starzer quitte Vienne fin 1758 pour rejoindre son ami Hilverding à la cour de Russie. Dans l'intervalle, il collabore avec plusieurs chorégraphes dont Angiolini. Starzer compose de nombreux ballets à succès et écrits les ballets des opéras italiens. Il rentre à Vienne en 1767 où il travaille avec Jean-Georges Noverre. En 1771, Starzer entre dans une nouvelle sphère d'activités. Il prend part jusqu'à sa mort aux concerts de la *Tonkünstler Societät*, d'abord comme participant puis, plus tard, comme directeur. Ses œuvres sont bien représentées dans les programmes des concerts. Il compose pour cette occasion des symphonies, la *Passion du Christ* (1778) ainsi qu'un

[318] Catalogue complet des œuvres dans Helga Scholz-Michelitisch, *Das Orchester und Kammermusik von Georg Christoph Wagenseil, Thematischer Katalog*, coll. Tabulae Musicae Austriacae, Band VI, Österreichische Akademie der Wissenschften, Vienne, 1972.

arrangement de *Judas Maccabaeus* de Händel (1779). Il quitte son poste de violoniste dans l'orchestre cette même année en raison d'une mauvaise vue et d'une mauvaise santé.
En plus de ses trente ballets, Starzer compose des pièces vocales, des symphonies, des quatuors à cordes et d'autres œuvres de chambre. Starzer utilise dans ces arrangements des chalumeaux et des cors anglais comme accompagnement. Un de ses objectifs est d'imiter dans sa musique les sons de la nature et, pour cela, il recourt aux instruments à vent.
Au début des années 1780, Starzer est l'un des musiciens participant aux concerts donnés par van Swieten le dimanche après-midi. Ces représentations se consacrent en grande partie à la musique de Bach, Händel et d'autres compositeurs baroques.
La plupart des œuvres de Starzer avant 1758 n'ont pas été imprimées. Elles restent manuscrites. Les ballets viennois (à l'exception de divertissements liés à l'opéra ou de pièces de théâtre) durent environ 20 à 30 minutes généralement composés de dix à deux douzaines de mouvements. Au début des années 1770, Starzer établit une différence plus nette entre la musique destinée à la pantomime et de la danse en soi. En plus des ballets, il compose des pièces vocales, des symphonies, des quatuors à cordes et d'autres œuvres de chambre. L'importance du contrepoint dans sa musique de chambre a suscité des comparaisons avec Haydn. Starzer utilise dans ces arrangements des chalumeaux et des cors anglais comme accompagnement. Un de ses objectifs est d'imiter dans sa musique les sons de la nature et, pour cela, il recourt aux instruments à vent. Starzer se distingue par la composition de l'œuvre *Le Matin et le Soir* pour octuors à vent, de la musique de chambre pour 3 chalumeaux et 3 trompettes ou des arrangements d'opéras.

Anton Laube

(13 novembre 1718 – 24 février 1784)

Anton Laube est un compositeur bohémien. L'un des premières mentions de ce musicien apparaît en 1771. Il présente alors sa lettre de candidature pour succéder à F.X. Bixi au poste de *Kapellmeister* pour la cathédrale de Prague. Cela laisse penser qu'il était certainement déjà compositeur et chef de chœur à Saint-Gall (Prague). Il obtient ce poste le 29 octobre 1771. Il l'occupe jusqu'à sa mort.
Laube écrit de la musique sacrée dans un style classique. Ses partitions sont souvent homophoniques et conservent une simplicité déconcertante. Elles sont jouées dans toute la Bohême. Laube connaît aussi un certain succès avec sa musique instrumentale en Bohême et à l'étranger. Par exemple, certaines de ses œuvres ont été recensées dans les catalogues de Breitkopf de 1763 à 1771. Ses symphonies, dont les plus anciennes datent probablement de 1750 environ, sont pour la plupart en trois mouvements. Anton Laube écrit des trios pour cordes, des sonates pour flûte, violon et violoncelle (1763) et 11 partitas en général en cinq mouvements pour 2 hautbois, 2 cors et 2 bassons.

Franz Aspelmayr

(2 avril 1728 – 29 juillet 1786)

Violoniste et compositeur autrichien. Son père, maître de danse, lui a probablement donné ses premières leçons musicales. Il trouve ensuite un emploi en 1759 en tant que violoniste et secrétaire à la cour du comte Morzin où Haydn est le maître de chapelle. Il se distingue aussi comme compositeur publiant des œuvres à Paris peut-être dès 1757. Il se marie en 1760 et, après la dissolution de la chapelle du comte Morzin en 1761, il travaille comme compositeur de ballet pour le *Kärntnertortheater* à Vienne succédant à Gluck. Cependant, rien ne prouve qu'il devient à cette époque un compositeur de la cour impériale et un membre de la chapelle. Lorsque Gassmann remplace Asplmayr comme compositeur de ballet. Celui-ci se distingue

alors comme un violoniste virtuose et il écrit de nombreuses pièces instrumentales. Ses activités en tant que compositeur de musique de danse aboutissent à une collaboration avec le chorégraphe Noverre (1768) et son successeur Gaspero Angiolini. Des années 1770 datent au moins dix grands ballets dramatiques. Asplmayr compose également le premier mélodrame en langue allemande (1772) et un *Singspiel, Die Kinder der Natur*, donné au *Burgtheater*. Il est aussi l'un des membres fondateurs de la *Tonkünstler Societät* jouant dans un quatuor à cordes renommé à cette époque. Sa carrière décline par la suite, et après une longue maladie, il meurt dans la pauvreté et l'oubli.
Asplmayr reste un compositeur innovateur voire expérimental. Sa musique pour harmonie le démontre. Il est surtout connu pour son opéra sur les mythes grecs, pour quelques symphonies et ses trios à cordes attribués au départ à Joseph Haydn. Sa carrière connaît un apogée lors de sa collaboration avec Noverre. Sa musique instrumentale est aussi intéressante. Ses 40 quatuors à cordes, 40 symphonies et ses *divertimenti* constituent un exemple du style classique viennois. Les quelques 80 menuets emploient le plus souvent des hautbois, cors et cordes sans altos. Sa musique connaît un jugement de valeur inégale entre extrêmement ennuyeuse à progressiste en matière de techniques des développements et des harmonies. Franz Asplmayr lègue plus de 70 *partitas*, la plupart de 4 à 7 mouvements pour un sextuor (2 hautbois/clarinettes, 2 cors, 2 bassons)

Florian Leopold Gassmann

(3 mai 1729 – 20 janvier 1774)

Florian Leopold Gassmann est originaire de Bohême, né à Most et mort à Vienne. Sa formation commence auprès des jésuites à Komotau (aujourd'hui Chomutov). Il y apprend le chant, le violon et la harpe. Il décide ensuite de se rendre en l'Italie où il étudie auprès du Padre Martini. Gassmann écrit en 1757 un de ses premiers opéras à succès pour le théâtre de Venise donné lors du carnaval. De 1757 à 1762, il écrit un opéra chaque année pour le carnaval de Venise, tout en dirigeant le chœur féminin du conservatoire de Venise en 1757. Sa popularité dans le genre dramatique le conduit à Vienne en tant que compositeur de ballet (1763) où l'empereur Joseph II le prend d'affection. En 1764, il s'occupe aussi de la musique de chambre. Tous les théâtres sont fermés durant l'année 1765 (en signe de deuil) après la mort de l'empereur François Ier. Gassmann retourne alors à Venise où il continue d'écrire des opéras. Au cours de ce voyage, il rencontre Salieri et le ramène à Vienne comme élève. En 1771, il fonde aussi la *Tonkünstler Societät* et compose son oratorio *La Betulia liberata* pour l'occasion. Il succède à Georg von Reutter en tant que *Hofkapellmeister* le 13 mars 1772 et entreprend immédiatement une importante réorganisation de la chapelle. Gassmann décède à la suite d'une mauvaise en 1774. Les deux filles de Gassmann, Anna Fux et Therese Rosenbaum, suivent des cours auprès de Salieri et deviennent des chanteuses célèbres à cette époque. Therese Rosembaum s'est particulièrement illustrée comme interprète de la musique de Mozart.
Les témoignages de Burney, Gerber ou Mozart démontrent que la musique de Gassmann, notamment ses opéras, est déjà très apprécié au XVIIIe siècle. À Vienne, son nom s'associe étroitement à celui de Gluck. Plusieurs auteurs mentionnent l'importance primordiale de l'orchestre dans ses œuvres dramatiques. Gassmann écrit avec une vivacité qui est loin d'être conventionnelle. Son choix de tempo, la conception mélodique et rythmique de ses thèmes visent à définir le caractère du théâtre. Son utilisation des bois (hautbois, clarinette, basson) est particulièrement variée et pleine de ressources. Outre l'opéra, Gassmann compose environ 50 symphonies, la plupart étant vraisemblablement écrites en 1765 ou plus tard. Il serait peut-être exagéré de qualifier Gassmann comme un orchestrateur brillant mais il a toujours été sensible aux possibilités de l'ensemble orchestral où dialoguent les vents et les cordes. Ses

quatuors et quintettes restent plus tardifs. Sa musique de chambre se veut plus conservatrice. Son répertoire comprend aussi un *Notturno* en 5 mouvements pour octuor (2 chalumeaux, 2 cors, 2 altos, violoncelle, basse), une *Cassatio* en 5 mouvements pour quintette (2 cors anglais, 2 cors, basson) et environ 12 *Parthias* la plupart en 4-5 mouvements pour quintette (2 hautbois/2 clarinettes, 2 cors, basson).[319]

Franz Xaver Dussek

(8 décembre 1731–12 février 1799)

Compositeur tchèque, pianiste et professeur de musique. Issu de condition modeste, le comte Johann Karl Sporck lui permet de suivre une éducation à l'école jésuite de Hradec Králové. Il étudie la musique par la suite à Prague avec Franz Habermann et à Vienne avec Wagenseil. En 1770, il s'installe à Prague où il devient professeur de musique et pianiste. Il compte parmi ses élèves Leopold Kozeluch ou Vincenc Massek. Il semble avoir aussi composé de la musique pour les orchestres du comte Pachta et du comte Clam-Gallas. De nombreux musiciens venus de l'étranger visitent aussi Dussek. Parmi les compositeurs natifs de Bohême dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, il demeure le plus important et le plus populaire. La plupart de ses œuvres sont écrites entre 1761 et 1796. Par exemple, ses symphonies (37), ses trios (environ 23) et ses quatuors à cordes (26) datent des années 1760-1770. Elles utilisent tous les procédés du classicisme bien que certains traits baroques apparaissent également. Les premiers mouvements sont de forme sonate avec deux groupes thématiques, généralement sans contraste, et le développement reste court. Certains de ses finales restent des modèles de la forme rondo. Les mélodies et les figures des concertos, concertinos ainsi que des sonates (16), montrent cette transition entre le clavecin et le piano. La plupart d'entre eux sont en trois mouvements. Dussek met de même l'accent sur l'expressivité dans de nombreuses partitions. Toutes ces caractéristiques se retrouvent dans sa musique de circonstance. Dussek compose plus de 50 *Parthias* ou *Partittas* généralement en 4 mouvements pour sextuor (2 hautbois, 2 cors, 2 bassons). Certaines œuvres sont aussi pour trio (2 hautbois, bassons).

Joseph Haydn

(31 mars 1732 – 31 mai 1809)

Franz Joseph Haydn est né à Rohrau sur la Leitha en Basse-Autriche. De nombreux ouvrages abordent en profondeur sa vie et ses œuvres. Ce compositeur autrichien incarne le classicisme viennois. Sa carrière couvre toute la période allant de la fin du baroque aux débuts du romantisme. Son père Mathias était charron et amateur de musique, sa mère, Anna Maria Koller, cuisinière chez le comte Harrach, seigneur de Rohrau. Il est le deuxième des douze enfants du couple, À l'âge de six ans, il apprend les rudiments de la musique auprès de son oncle. Dès huit ans, il entre comme choriste dans la maîtrise de la cathédrale Saint-Étienne de Vienne où il y apprend les rudiments de la musique. Il quitte la chapelle à l'âge de 18 ans, sa voix ayant muée. Joseph Haydn mène ensuite durant quelques années une vie difficile donnant quelques leçons de musique à de jeunes élèves et à la comtesse Thun. Il fait la connaissance de Porpora en 1753 dont il devient le secrétaire. Porpora lui enseigne la composition et l'introduit dans les milieux aristocratiques. C'est au début des années 1750 que Haydn compose ses premières œuvres vocales.

En 1757, le baron von Fürnberg l'invite à participer aux séances de musique de chambre dans son château de Weinzierl où Haydn compose ses premiers *divertimenti* ou cassations pour

[319] Catalogue complet des oeuvres dans George Robert Hill, *A thematic catalog of the instrumental music of Florian Leopold Gassmann*, J. Boonin, Hackensack NJ, 1976.

quatuors à cordes. L'année suivante il devient maître de chapelle chez le comte von Morzin et compose alors ses premières symphonies pour un petit orchestre de seize musiciens. Le comte von Morzin dissout son orchestre. Joseph Haydn retrouve une place auprès de la famille Esterházy le 1er mai 1761. Il servira cette famille pendant plus de trente ans. A partir de 1766, il en devient la maître de chapelle. Dès 1770, le prince l'autorise à diriger ses propres œuvres à Vienne. Dans les années 1780, il reçoit des commandes directes et propose ses compositions en éditions à Vienne, Paris et Londres. À la mort de Nicolas Ier, en 1790, son fils Paul-Anton (1738-1794) est peu attaché à la musique. Il congédie une grande partie des instrumentistes. Il libère Haydn de certaines obligations et le musicien voyage notamment à Paris et à Londres. De retour à Vienne en juillet 1792, Haydn prend comme élève Beethoven. En janvier 1794, le compositeur part pour une deuxième tournée à Londres. Au cours de ces deux années, il crée de nombreuses œuvres originales et notamment les six dernières symphonies londoniennes. Sa célébrité ne cesse de s'accroître dans toute l'Europe. À son retour, Haydn travaille pour le nouveau prince Nicolas II qu'il lui porte peu d'intérêt. En janvier 1804, le prince Esterházy confie à Hummel la direction de son orchestre tout en conservant Haydn comme maître de chapelle jusqu'à la mort de ce dernier en 1809.

Haydn est avant tout un autodidacte de la musique. Il étudie dans le *Gradus ad Parnassum* de Fux et le *Der Vollkommene Kapellmeister* de Mattheson. Ses premières compositions datent de 1750 et portent la marque de la musique baroque viennoise. Les décennies 1750 et 1760 constituent une phase transitoire entre le dernier baroque et le style classique. La plupart des *divertimenti* pour *Harmoniemusik* datent de cette époque. Haydn expérimente des genres très divers et notamment la musique instrumentale. C'est donc surtout dans des formations de musiques de chambres que s'exerce la recherche d'un style: *divertimenti*, notamment pour instruments à vent, trios ou duos pour cordes, trios pour claviers. Haydn composera toute sa vie des trios pour clavier mais abandonner rapidement les autres genres. Une quarantaine de symphonies datent d'avant 1770. Haydn aborde très tôt le quatuor à cordes, proches du *divertimento* avec cinq mouvements. Haydn ne compose qu'un seul opéra *Le Pescatrici* au cours de ces années, de rares sonates pour clavier, mais aucun concerto, ni trio pour clavier. En revanche, en tant que maître de chapelle il compose des œuvres religieuses.

Après 1772, Haydn se consacre plus à l'opéra et réduit sa production instrumentale. Il est certain que Nicolas II Esterházy l'a voulu ainsi. Libéré de cette obligation par son successeur le prince, Haydn se consacre à la composition d'œuvres instrumentales sur commandes cette fois d'institutions ou de personnalités extérieures à la chapelle. C'est le cas notamment des symphonies parisiennes (1785-86) ou des *Sept dernières paroles du Christ en croix* (1787). Entre 1787 et 1790, Haydn compose aussi 18 quatuors à cordes puis 12 symphonies pour Londres. Ses dernières restent essentiellement religieuses comme les deux oratorios *La création* et *Les saisons*.

Joseph Haydn est un compositeur prolifique. Ses œuvres regroupent 13 opéras, 104 symphonies, 68 quatuors à cordes, 126 trios pour baryton, 62 sonates pour clavier, 45 trios avec clavier, etc. La musique de circonstance occupe une place non négligeable avec11 *divertimenti* à trois voix, 8 marches, 24 *divertimenti* pour ensembles à vent, 8 nocturnes et 6 scherzandos. On dispose pour certaines partitions du manuscrit autographe, mais la plupart sont des copies. D'autres sont d'origine douteuse, voire apocryphes. Au fur et à mesure que la renommée du compositeur progressait, des éditeurs n'hésitèrent pas à diffuser sous son nom des œuvres d'auteurs moins connus. Les études critiques du XXe siècle ont permis de rétablir nombre de paternités.

Sa production pour *Harmoniemusik* représente un genre moins étudié qui se concentre essentiellement dans les années 1760-1770. Haydn compose toutefois des marches, des *divertimenti*, *parthia* ou *Feldmusik* pour quatre, six ou plusieurs instruments (formations pour vents ou mixtes). Il fixe le modèle du genre sur la base de 5 mouvements pour sextuor (2

hautbois, 2 cors, 2 bassons). Les œuvres pour ensembles à vent se comptent par centaines mais peu d'entre elles restent clairement authentifiées. Le tableau ci-dessous présente ses principales œuvres.

Numéro	**Titre**	**Date**	**Effectif**
Hob. I : 100	Marsch, *C-Dur* Symphonie N°100 2e mouvement	1794-95	fl., 2 htb., 2 cl. (C), 2 cors, 2 bn., 2 tp. (C), tb., serpent, S-dr.
Hob. II : 1	Divertimento, *G-Dur* (*Cassation*)	1768	à 5 fl., htb., 2 vn., cb.
Hob. II : 3	Divertimento, *G-Dur* (*Parthia*)	1766	à 6 2 htb., 2 cors, 2 bn.
Hob. II : 4 (perdu)	Divertimento, *F-Dur*	vers 1768	à 5 2 cl., 2 cors, bn.
Hob. II : 5 (perdu, reconstruit par Hellyer)	Divertimento, *F-Dur*	vers 1768 (?)	à 4 2 cl., 2 cors ou à 5 (?) 2 cl., 2 cors, bn.
Hob. II : 7	Divertimento, *C-Dur* (*Feldparthia*)	vers 1765	à 6 2 htb., 2 cors, 2 bn.
Hob. II : 8	Divertimento, *D-Dur* (*Cassation*)	1767	à 7 2 fl., 2 cors, 2 vn., basse
Hob II : 9	Divertimento, *G-Dur* (*Cassation*)	1764	à 9 2 htb., 2 cors, 2 vn., 2 alto, basse
Hob II : 10 (perdu)	Divertimento, *D-Dur*	vers 1765	à 6 2 htb., 2 cors, 2 bn.
Hob. II : 11	Divertimento, *C-Dur* *Der Geburstag*	1765	fl., htb., 2 vn., vl., b.
Hob. II : 12 (perdu)	Feldparthia, *Es-Dur*	vers 1765	à 6 (?) voix du cor anglais
Hob. II : 13 (perdu)	Divertimento, *D-Dur*	vers 1765	à 6 (?) 2 htb., 2 cors, 2 bn.
Hob. II : 14	Feldparthia, *C-Dur*	1761	2 cl., 2 cors
Hob. II : 15	Divertimento, *F-Dur* (*Parthia*)	1760	à 6 2 htb., 2 cors, 2 bn..
Hob. II : 16	Divertimento, *F-Dur* (*Feldparthia*)	1760	2 cors angl., 2 cors, 2 bn., 2 vn.
Hob. II : 17	Divertimento, *C-Dur* (*Cassation*)	vers 1765	à 9 2 cl., 2 cors, 2 vn., 2 alto, basse
Hob. II : 20	Divertimento, *F-Dur* (*Cassation*)	1763 ou 1757 (?)	à 10 2 cl., 2 cors, bn., 2 vn., 2 alto, basse
Hob. II : 20 bis (perdu)	Divertimento, *A-Dur* (*Feldparthia*)	vers 1768 (?)	effectif inconnu

Hob. II : 21	Divertimento, *Es-Dur* (*Cassation*)	vers 1761-63	à 6 2 cors, 2 vn., alto, basse
Hob. II : 22	Divertimento, *D-Dur* (*Cassation*)	vers 1761-64	à 6 2 cors, 2 vn., alto, basse
Hob. II : 23	Divertimento, *F-Dur* (*Parthia*)	1765 1760 (?)	à 6 2 htb., 2 cors, 2 bn.
Hob. II : 24	5 Variations, *Es-dur*	1761 (?)	fl., 2 cors angl., bn., 2 cors, vn. solo, 2 vn., alto, vc.
Hob. II : 33	Divertimento, *F-Dur* (*Sinfonia, Scherzendo*)	1765	fl., 2 htb., 2 cors, 2 vn., basse
Hob. II : 34	Divertimento, *C-Dur* (*Sinfonia, Scherzendo*)	1765	fl., 2 htb., 2 cors, 2 vn., basse
Hob. II : 35	Divertimento, *D-Dur* (*Sinfonia, Scherzendo*)	1765	fl., 2 htb., 2 cors, 2 vn., basse
Hob. II : 36	Divertimento, *G-Dur* (*Sinfonia, Scherzendo*)	1765	fl., 2 htb., 2 cors, 2 vn., basse
Hob. II : 37	Divertimento, *E-Dur* (*Sinfonia, Scherzendo*)	1765	fl., 2 htb., 2 cors, 2 vn., basse
Hob. II : 38	Divertimento, *A-Dur* (*Sinfonia, Scherzendo*)	1765	fl., 2 htb., 2 cors, 2 vn., basse
Hob. IV: 1- 4	4 Trios	1794-95	2 fl., vc.
Hob. IV : 5	Divertimento a 3 per il corno di caccia, *Es-Dur*	1767	cor, vn., alto
Hob. IV : 6 – 11	6 Divertimenti a 3	1784	vn/fl., vn., vc.
Hob. VIII : 4	Ungarische National Marsch, *Es-Dur*	Avant le 27 nov. 1802	2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn., tp.
Hob. VIII : 6	Marcia, *Es-Dur*	1793 ou 1780-1790 (?)	2 cl., 2 cors, 2 bn.
Hob. VIII : 7 (Frag., 8 mesures)	Marsch, *Es-Dur*	vers 1792	2 cl., 2 cors, 2 bn., tp., serp.
Hob. Band 1, 206	Stück für Blasmusik	1794-95 (?)	fl., 2 htb., 2 cl., 2 bn., 2 cors, tp., serpent, schtzg.
Hob. Band 1, 541 (perdu ou VIII : 6)	Marsch, *Es-Dur*		2 cl., 2 bn., 2 cors
Hob. Band 3, 315	Marsch, *G-Dur* *Regimento de Marshall*	1772 (?)	2 htb., 2 cors, 2 bn.

Hob. XIV : 1	Divertimento, *Es-dur*	1766	pft., vn., basse, 2 cors
Hob. XV : 15 – 17	3 Trios, *D-G-F-Dur*	Juni 1790	cemb./pft., fl., vc.
Hob. XX : 1A	Introduzione, *a-Moll* *Die Worte des Erlösers am Kreuze*	1795-96 joué le 11 fév. 1787	fl., 2 htb., 2 cors, 2 bn., cbn., 2 tb.
Hob. XXVIII : 12	Marsch, *B-Dur* *Armida*, Acte I, Scène IV	1783 joué le 26 fév. 1784	2 cl., 2 cors, 2 bn.
Hob. XXXb : 5	Aria des Schützgeistes *Alfred, König der Angelsachsen*	1796	Soprano, 2 cl., 2 cors, 2 bn.
Authenticité et attribution douteuses			
Hob. II : 18	Divertimento, *D-Dur* (*Notturno*)		fl., 2 cors, vn., alto, basse
Hob. II : 19	Divertimento, *G-Dur* (*Notturno*)		fl., (2 cors), vn., alto, basse
Hob. II : 24a (perdu)	Minuet et Variations, *D-Dur*		2 fl., 2 htb., (bn.), 2 cors, 2 vn., alto, basse
Hob. II : 24b (perdu)	Minuet avec Variations, *A-Dur*		2 fl., 2 htb., 2 cors, 2 vn., alto, basse
Hob. II : 40	Sextuor, *Es-Dur*	1781	htb., bn., cor, vn., alto, basse
Hob. II : 41	Divertimento, *Es-Dur* (*Feldparthia*)	1784 (?)	à 8 (2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn.)
Hob. II : 42	Divertimento, *B-Dur* (*Feldparthia*)	1784 (?)	à 8 (2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn.)
Hob. II : 43	Divertimento, *B-Dur* (*Feldparthia*)	1784 (?)	à 8 (2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn.)
Hob. II : 44	Divertimento, *F-Dur* (*Feldparthia*)	1784 (?)	a 8 2 Ob., 2 Hr., 3 Fg., Serpent
Hob. II : 45	Divertimento, *F-Dur* (*Feldparthia*)	1784 (?)	à 8 (2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn.)
Hob. II : 46 (Brahms, opus 56)	Divertimento, *B-Dur* (*Feldparthia*)	1784 (?)	2 htb., 2 cors, 3 bn., Serpent
Hob. II : B3	Divertimento, *B-Dur* (*Notturno*)		2 vn., vc., basse, 2 cors
Hob. II : B5	Divertimento, *B-Dur*		2 vn., alto, basse, 2 cors
Hob. II : B7	Divertimento, *B-Dur* (*Parthie*)		2 cl., 2 bn., 2 cors
Hob. II : C1	Divertimento, *C-Dur* (*Notturno*)	1767	2vvn ., alto, basse, fl., 2 cors
Hob. II : C3	Divertimento, *C-Dur* (*Cassation*)		2 vn., basse, 2 fl., 2 htb., 2 bn., 2 cors
Hob II : C4	Divertimento, *C-Dur* (*Cassation*)		2 vn., alto, basse, 2 cors
Hob. II : C6	Divertimento, *C-Dur* (*Cassation*)		2 vn., 2 altos, basse, 2 htb., 2 cors
Hob. II : C7	Divertimento, *C-Dur* (*Cassation*)		2 vn., 2 vc, basse, 2 cors
Hob. II : C12 (considéré comme authentique dans HW)	Divertimento, *C-Dur* (*Parthia*)	1766 ou 1760 (?)	à 6 2 htb., 2 cors, 2 bn.
Hob. II : D1	Divertimento, *D-Dur* (*Cassation*)	1764	vn., alto, basse, 2 cors

Hob. II : D2	Divertimento, *D-Dur* (*Cassation*)		vn., alto, vc., basse, 2 cors
Hob. II : D3	Divertimento, *D-Dur* (*Sérénade*)		2 vn., alto, basse, 2 fl., 2 cors
Hob. II : D4	Divertimento, *D-Dur*		vn., alto, basse, fl., 2 cors
Hob. II : D 5	12 Notturni, *D-Dur* (*Quartetto*)		à 4 2 fl., 2 cors
Hob. II : D 6	Divertimento, *D-Dur*	1766	fl., vn., alto, basse
Hob. II : D7	Divertimento, *D-Dur* (*Cassation*)		2 vn., basse, 2 fl., 2 cors
Hob. II : D 8	Divertimento, *D-Dur* (*Quintetto*)	1778 (?)	fl., 2 vn., alto, basse
Hob. II : D 9	Quatuor, *D-Dur*	1768	fl., vn., alto, basse
Hob. II : D13 – D14	2 Divertimenti, *D-Dur* (*Concertino*)		2 vn., alto, (vc), basse, htb., 2 cors
Hob. II : D15	Divertimento, *D-Dur*		2 vn., alto, vc., basse, fl., 2 cors
Hob. II : D18 (considéré comme authentique dans HW)	Divertimento, *D-Dur* (*Cassation*)	um 1760 (?) 1765	à 6 2 htb., 2 cors, 2 bn.
Hob. II : D19	Quintette		2 vn., alto, basse, htb.
Hob. II: D20	Divertimento, *D-Dur* (*Notturno*)	1765	2 vn., 2 altos, vc., 2 cors
Hob. II : D22 Add. (considéré comme authentique dans HW)	Divertimento, *D-Dur* (*Cassation*)	1763 (?)	4 cors, vn., alto, basse
Hob. II : D 23 Add. (considéré comme non authentique dans HW comme authentique dans Landon)	Divertimento, *D-Dur*	vers 1760 (?)	à 6 2 htb., 2 cors, 2 bn.
Hob. II : Es3	Divertimento, *Es-Dur* (*Cassatio*)		vn., alto, basse, htb., cor angl., 2 cors
Hob. II : Es4	Divertimento, *Es-Dur* (*Cassatio*)		2 vn., 2 altos, basse, 2 fl., 2 cors
Hob. II : Es5	Divertimento, *Es-Dur* (*Notturno*)		2 vn., 2 altos., basse, 2 cors
Hob. II : Es6	Divertimento, *Es-Dur* (*Serenade*)		2 vn., alto, basse, 2 cors
Hob. II : Es7	Divertimento, *Es-Dur* (*Cassatio*)	après 1760	2 vn., basse, cor angl., bn., 2 cors
Hob. II : Es9	Quintette, *Es-Dur*		vn., alto, basse, 2 cors
Hob. II : Es10	Divertimento, *Es-Dur*		2 vn., 2 altos, basse, 2 cors
Hob. II : Es11	Divertimento, *Es-Dur*		2 vn., alto, basse, 2 cl., bn., 2 cors
Hob. II : Es12 – Es14	3 Divertimenti, *Es-Dur* (*Parthia*)		à 8 2 htb., 2 cl., 2 bn., 2 cors
Hob. II : Es16	2 Divertimenti, *Es-Dur* (*Parthien*)		2 cl., 2 htb., 2 bn., 2 cors
Hob. II : Es17	Divertimento, *Es-Dur*		2 cl., 2 bn., 2 cors
Hob. II : F1	Divertimento, *F-Dur*	1770 (?)	2 vn., alto, basse, 2 cors
Hob. II : F2	Cassation, *F-Dur*		2 cors, vn., alto, basse, htb., bn.
Hob. II : F3	Divertimento, *F-Dur* (*Cassatio*)	1763 (?)	2 vn., 2 alto, basse, 2 cors
Hob. II : F4	Divertimento, *F-Dur* (*Cassatio notturna*)		vn., alto, basse, 2 cors

Hob. II : F5	Divertimento, *F-Dur* (*Cassatio*)		vn., alto, basse, 2 cors
Hob. II : F6	Divertimento, *F-Dur*	1769 (?)	2 vn., alto, basse, 2 cors
Hob. II : F7 (probablement de Paul Wranitzky)	Parthia, *F-Dur* (*Harmonie, Octuor*)	1802	à 8 2 htb., 2 cl., 2 cors., 2 bn.
Hob. II : F8	Divertimento, *F-Dur*	1789 (?)	2 vn., alto, basse, 2 htb., 2 cors
Hob. II : F9	Divertimento, *F-Dur*		vn., alto, vc., htb., bn., cor
Hob. II : F11	Divertimento, *F-Dur* (*Serenata*)		2 vn., 2 altos, basse, 2 cors
Hob. II : F12	Divertimento, *F-Dur* (*Parthia*)		à 5 2 htb., 2 cors, bn.
Hob.II : G1 (probablement de Michael Haydn)	Divertimento, G-Dur (*Cassation*)	1768 ou 1760 (?)	à 9 2 htb., 2 cors, 2 vn., 2 altos, basse
Hob. II : G2	Divertimento, *G-Dur* (*Notturno*)		2 vn., 2 altos, basse, 2 cors
Hob. II : G4	Quatuor, *G-Dur*	1768	fl., vn., alto, basse
Hob. II : G8	Divertimento, *G-Dur*	1766	2 htb., 2 bn., 2 cors
Hob. II : G9 (considéré comme authentique dans HW)	Divertimento, *G-Dur* (*Parthia*)	1766 ou 1760 (?)	à 6 2 htb., 2 cors, 2 bn.
Hob. II : G18	Divertimento, *G-Dur*	1766 (?)	à 5 2 htb., 2 cors, bn.
Hob. IV : A1	Divertimento da camera, *A-Dur*		fl., vn., basse
Hob. IV : D1	Trio, *D-Dur*	1768 (?)	fl., vn., basse
Hob. IV : D2	Divertimento, *D-Dur* (*Cassatio*)		fl., vn., basse
Hob. IV : D3 (probablement de Michael Haydn)	Divertimento, *D-Dur*		cor, alto, vc.
Hob. IV : F1	Trio, *F-Dur*		3 fl.
Hob. IV : Es1 – Es2 – B1	3 Trios	1781 (?)	Clarinetto d'amour, vn., basse
Hob. IV : G2	Divertimento a 3, *G-Dur*	1762	fl., vn., vc.
Hob. XI : C1 (probablement de Dittersdorf)	Divertimento, *C-Dur*	1771 (?)	vn./fl., vn., basse
Hob. XI : C2 (probablement de Haver)	Divertimento, *C-Dur*	1788	fl., vn., basse

Johann Georg Albrechtsberger

(3 février 1736– 7 mars1809)

Compositeur autrichien, enseignant, théoricien et organiste. Dès l'âge de sept ans, il chante dans le chœur des Augustins à Klosterneuburg où il apprend aussi l'orgue sous la conduite de Leopold Pittner. Ses études de composition avec Georg Monn datent aussi de cette période. Il poursuit ensuite sa formation à l'abbaye de Melk de 1749 à 1754. Après une année au séminaire jésuite de Vienne, il travaille comme organiste dans plusieurs localités autrichiennes. Il semble avoir séjourné quelques temps à Melk notamment dans les années 1765-1766. Albrechtsberger se rend à Vienne en 1767 et se marie l'année suivante. A partir de 1772, il occupe les fonctions de *Regens Chori* à l'église des Carmes (plus tard connu sous le nom de Saint-Joseph) et d'organiste à la cour impériale. En outre, il est nommé assistant à la cathédrale *Stephansdom* en 1791 avant d'en devenir le *Kapellmeister* en 1793. Il conserve

ce poste jusqu'à la fin de sa vie. Les divers témoignages laissent peu de doute sur le fait qu'Albrechtsberger était un organiste talentueux.
De par sa formation, Albrechtsberger est un compositeur prolifique dans le domaine religieux avec plus de 284 œuvres. Il écrit de même 278 pièces pour clavier et plus de 193 partitions pour autres instruments. Certaines demeurent même inhabituelles dans l'instrumentation. Albrechtsberger utilise des effets originaux dans les mouvements lents. La musique d'église reste plus contrapuntique et parfois expérimentale dans le traitement de la voix. Après sa nomination à la cour impériale en 1772, la fugue devient un genre dominant dans son répertoire. Les deux mouvements de sonate, dont il en écrit plus de 120 pour diverses combinaisons instrumentales après 1780, se développent à partir de la sonate baroque d'église mais se destinent cependant plus à la musique de chambre que pour l'office. Albrechtsberger conserve dans d'autres œuvres la forme sonate déjà établie.
Les enseignements et les écrits théoriques d'Albrechtsberger influencent ses contemporains et les générations suivantes de compositeurs. Il élabore un langage et une approche adaptés aux besoins des étudiants en musique. Sa réputation devient internationale. Il demeure de même un excellent pédagogue. Par exemple, Haydn n'hésite pas à lui envoyer le jeune Beethoven vers 1794-95. Les fugues de Beethoven notamment l'opus133 portent d'ailleurs la marque de son professeur. Albrechtsberger occupe une position unique parmi les compositeurs de l'école classique viennoise qui repose sur son écriture polyphonique. En perpétuant cette tradition du contrepoint dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, il combine la polyphonie baroque avec des formes classiques.
Albrechtsberger compose par exemple 35 messes, 3 requiems et 5 oratorios. Sa musique orchestrale se compose pour l'essentiel de 4 symphonies et 2 concertos. Il est aussi l'auteur de plus de 150 fugues pour clavier. Il écrit de même des sonates pour clavier et des quatuors à cordes. La musique de circonstance occupe une place secondaire dans sa production. Sa qualité reste toutefois exemplaire. Elle combine vents et cordes. De nombreuses partitions reprennent l'écriture polyphonique où le compositeur met en valeur le timbre des vents. Certains mouvements se caractérisent d'ailleurs par les sonorités. On compte 2 *divertimenti* pour flûte et quatuor à cordes (1761 et 1777), une *Partita* pour flûte, alto d'amore, violoncelle (1773), un *Notturno* pour hautbois et cordes (1775-6), un *Notturno* pour flûte et cordes (1777), un quintette pour flûte et cordes (1801) et une *Serenata* pour 2 hautbois, clarinette, cor, basson (1806).[320]

Joseph Myslivecek

(9 mars 1737 – 4 février 1781)

Le compositeur tchèque reçoit certainement avant 1749 une formation musicale auprès de son père, meunier à Prague. Il poursuit ses études à l'université Charles-Ferdinand mais les abandonne en 1753. Ce n'est qu'au début des années 1760 que Myslivecek abandonne l'entreprise familiale pour se consacrer à la musique. Il commence probablement son enseignement avec Franz Habermann puis avec l'organiste Josef Seger. Il compose ses premières symphonies et acquiert une excellente réputation en tant que violoniste. En novembre 1763, Myslivecek part pour Venise avec l'intention d'étudier la composition. Ce séjour est financé en partie par son frère jumeau et le comte Vincenz von Waldstein. Ses cours avec G.B. Pescetti portent des résultats rapides avec un premier opéra, *Semiramide*, joué à Bergame en 1765 et *Alexandrie* en 1766. Son premier grand succès dans l'opéra est en 1767 avec *Il Bellerofonte* donné au théâtre de Naples. Myslivecek vit principalement en Italie et, en

[320] Catalogue complet des œuvres dans Alexander Weinmann et László Somfai, *Johann Georg Albrechtsberger: thematischer Katalog seiner weltlichen Kompositionen*, Musikverlag L. Krenn, Vienne, 1987.

1771, il est admis à l'Accademia Filarmonica de Bologne. Myslivecek fait au moins trois voyages au nord de l'Europe : le première à Prague en 1768 a probablement été occasionnée par la mort de sa mère. Son deuxième voyage, en 1772, concerne Vienne où le compositeur cherche à établir sa réputation. Myslivecek répond à l'invitation de Maximilien III Joseph, électeur de Bavière, en 1777-78. Après son retour en Italie en 1778, il se consacre à l'opéra mais l'échec de deux opéras pour le carnaval en 1780 a marque son déclin. Myslivecek meurt pauvre à Rome : ses funérailles à l'église de San Lorenzo sont payées par un mystérieux anglais nommé Barry, un ancien élève.

Myslivecek rencontre Leopold et Wolfgang Mozart à Bologne en mars 1770 et devient un ami intime. Il est l'un des compositeurs les plus fréquemment mentionnés dans la correspondance de Mozart. Leur amitié se dégrade en 1778 lorsque Myslivecek ne répond pas à sa promesse de présenter Wolfgang Mozart au théâtre San Carlo de Naples. Le compositeur essaie aussi d'obtenir le patronage du prince-archevêque de Salzbourg au travers de la famille Mozart.

Myslivecek adopte le style italien dans presque toutes ses compositions. Ses nombreux opéras occupent le centre de sa production avec des oratorios et des cantates. Ses quelques 45 symphonies et 8 concertos en trois mouvements conservent le caractère lyrique. La qualité des œuvres réside dans la maîtrise d'une fine texture et ce mélange entre musique dramatique et instrumentale. Sa musique de chambre regroupe une grande variété d'œuvres en trois mouvements. Myslivecek écrit essentiellement des trios et quintettes à cordes ou des pièces pour clavier. De même, ses trois octuors (probablement composé à Munich, en 1777-1778) pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons sont parmi les premières compositions du genre et ont marqué leur temps. Son répertoire compte aussi 6 quintettes pour 2 hautbois, 2 cors et basson (1780), une cassation pour 2 clarinettes, 2 cors et basse et de nombreux trios pour flûte ou cor, violon, basse ou un trio pour clarinette et 2 cors.

Michael Haydn

(14 septembre1737 – 10 août 1806)

Frère cadet de Joseph Haydn, né à Rohrau, Michael rejoint vers 1745 la maîtrise de la cathédrale Saint-Étienne à Vienne où il y reste une dizaine d'années et y reçoit une instruction musicale. En 1757, il est nommé maître de chapelle pour la cour de l'archevêque de Grosswardein en Hongrie. Peu avant son départ de Vienne, il copie de sa main (5 sept. 1757) la célèbre *Missa canonica* de Johan Josef Fux, témoignant par là de son goût précoce pour la musique d'église et pour le style sévère. Il passe cinq ans à Grosswardein où il compose un bon nombre de partitions instrumentales et religieuses. En septembre 1762, les deux frères sont à Rohrau pour régler la succession de leur mère. C'est alors que Michael entre dans la chapelle de Sigismund von Schrattenbach, prince-archevêque de Salzbourg : il restera fixé dans cette ville jusqu'à la fin de ses jours. Il est mentionné pour la première fois dans le *Hofdiarum* du 24 juillet 1763 comme « musicien étranger, de Vienne ». Et, dès le 14 août, il accède aux postes de *Hofmusiker* et de *Konzertmeister*. Le 17 août 1768, il épouse Maria Magdalena Lipp, chanteuse à la Cour de Salzbourg et ont une fille, Josefa Aloisia en janvier 1770, décédée quelques jours seulement avant son premier anniversaire.

Les relations entre Michael et le jeune Mozart semblent amicales mais le sont moins avec son père Léopold en raison de la concurrence pour obtenir un poste à Salzbourg. En 1781, le compositeur devient l'organiste à la cathédrale de Salzbourg. Il enseigne également le violon à la cour. Les plus célèbres élèves de Michael restent Carl Maria von Weber ou Anton Diabelli. D'autres étudiants suivent son enseignement réputé sur le contrepoint notamment Sigismund Neukomm, Ignaz Assmayr et Joseph Woelfl. Ces compositeurs écriront aussi des œuvres pour *Harmoniemusik*. En décembre 1800, Salzburg passe sous le contrôle des Français et Michael perd ses biens. Son frère Joseph lui a envoie de l'argent et une montre en

or pour le soutenir. L'impératrice Marie Thérèse lui commande une messe et, plus tard, un Requiem. Il rend aussi visite à Joseph à Eisenstadt, où il se voit offert le poste de second Kapellmeister. Il le refuse pensant que sa situation s'améliorera à Salzbourg. Sa réputation en tant que compositeur dépasse les limites de l'Autriche et de Salzbourg et, en 1804, il devient membre de la Royal Swedish Academy of Music. Michael meurt le 10 août 1806 à Salzbourg. Ses œuvres comportent plus de huit cents compositions, essentiellement religieuses. Dans ce total se distinguent 150 œuvres instrumentales dont 41 symphonies. Michael un homme timide et réservé qui fuit les éloges du public, ce qui explique en partie pourquoi il a pu tomber dans l'oubli. Cependant, ses contemporains parlent de lui comme d'un artiste qui, particulièrement pour la musique sacrée, se situe au tout premier rang. Michael Haydn se distingue surtout dans la musique vocale sacrée mais ces quelques 11 *divertimenti* pour *Harmoniemusik* constituent un apport non négligeable. On compte au total environ 33 sérénades, cassations, *notturni* et *divertimenti* (27) confondus. Michael Haydn affectionne plus les combinaisons entre vents et cordes dans sa musique de chambre. La *Harmoniemusik* ne trouve pas ici un effectif instrumental stable comme cela est le cas chez son frère Joseph. Les effectifs comptent des flûtes, des hautbois, des cors et des bassons suivant les partitions. De même, le nombre de mouvements et leurs agencements varient considérablement d'une œuvre à une autre. Les *divertimenti* conservent un lien avec la musique sacrée.

Numéro	Titre	Date de composition	Effectif	Mouvements
P 92	Divertimento, (Quintette) *sib* majeur	18 sept. 1774	htb., bn., vn., alto, b.	Allegro, Adagio, Menuetto, Finale
P 94	Divertimento, (Quintette) *sol* majeur	17 juin 1785 ou 16 juin 1783	fl., bn., vn., alto, b.	Marcia.Andantino, Allegro, Menuetto, Andante.Menuetto, Allegretto, Polonese, Allegretto.Finale, Presto
P 95	Divertimento, *ré* majeur	9 mars 1786	2 htb., 2 cors, 2 bn.	Allegro molto, Menuetto, Andante, Menuetto, Finale
P 96	Divertimento, *sol* majeur	4 sept. 1790	2 htb., 2 bn., 2 cors, vl., b.	Spirituoso, Adagio, Menuetto, Finale
P 97 (perdu)	Divertimento, *do* majeur		2 cors de basset, 2 cors, bn.	
P 98	Divertimento, *do* majeur		htb., alto, b.	Allegro, Menuetto.Aria, Adagio, Menuetto.Andante, Thème - variations
P 100	Divertimento, *ré* majeur		fl., htb., bn., cor	Marcia.Andante, Allegro, Menuetto.Andante, Siciliano, Menuetto.Finale, Prestissimo
P 111	Quintette, *mib* majeur	4 juillet 1790	cl., bn., corno di caccia, vn., alto	Marcia.Andante, Allegro, Menuetto, Adagio.Menuetto, Allegretto, Polonese, Largo, Tedeschi.Rondo, Finale
Anh. 6	Divertimento, *ré* majeur		cor, alto obl., vn.	Allegro moderato, Menuet, Adagio, Menuet, Allegro
Anh. 7	Divertimento, *sib* majeur		2 htb., 2 cors, 2 vn., vl., b.	Allegro assai, Andantino, Menuetto
Anh. 8	Divertimento, *sol* majeur		2 htb., 2 cors, 2 vn., alto, b.	Allegro, Andante, Menuet, Presto

Johann Baptist Vanhal

(12 mai 1739 - 20 août 1813)

Compositeur, violoniste et professeur d'origine bohémienne, Johann Baptist Vanhal travaille essentiellement à Vienne et en Autriche. Sa réputation vient principalement de ses symphonies et de ses œuvres pour clavier. Il lègue néanmoins tout un répertoire pour

Harmoniemusik. Au cours de ses premières années à Nechanicz, il apprend le chant et à jouer des instruments à vent et à cordes. Il se rend également rendu dans la ville voisine de Marscherdorf pour apprendre l'allemand. Son professeur Anton Erban lui enseigne l'orgue, et à l'âge de 13 ans, il est devient organiste. Il est ensuite nommé directeur d'une chorale dans dans la province de Jicin. En 1760-61, Vanhal part pour Vienne où il y vit jusqu'à mai 1769. Il donne des cours de chant et d'instruments. En 1762-63, Dittersdorf essaie de l'introduire dans l'orchestre du théâtre impérial en tant que violoniste. Au cours de cette période, Vanhal compose de nombreuses pièces représentatives du style viennois. Il prend également contact avec l'éditeur parisien Huberty pour la publication de ses symphonies. En mai 1769, le compositeur se rend en Italie où il rencontre de nombreux compositeurs éminents dont Gassmann et Gluck. De ces années datent deux opéras, *Il trionfo di Clelia* et *Il Demofonte*.
À son retour à Vienne en septembre 1771, il refuse le poste de Kapellmeister chez le baron Riesch. Il rentre au service du comte Ladislaus Erdödy. Il se consacre à la composition de symphonies et de quatuors à cordes. Vanhal tire profit du nouveau marché offert par les maisons d'édition à Vienne pour vendre ses œuvres. Il existe environ 270 publications contemporaines. L'objectif de Vanhal est désormais de s'adresser à un plus large public mais aussi à la musique religieuse. Dans les années 1790, il se concentre principalement sur la musique pour clavier. Vanhal connaît une carrière couronnée de succès. Il entre rapidement dans les cercles de la noblesse viennoise. Il est de même considéré comme un consciencieux, pragmatique et volontaire. Sa virtuosité au violon l'amène aussi à jouer dans l'*Orfeo* de Gluck en 1763 et des quatuors de Haydn, Mozart ou Dittersdorf.
Il est impossible d'évaluer avec précision le nombre d'œuvres écrites par Vanhal. Ses premières partitions composées en Bohême avant son arrivée à Vienne sont perdues. Il porte ensuite son attention sur la musique symphonique et de chambre notamment les quatuors et trios. Il existe environ 72 sonates pour clavier, 100 quatuors à cordes, 73 symphonies et 95 œuvres sacrées. Ces ouvrages contiennent quatre mouvements. Les premiers travaux montrent leur lien avec la musique baroque dans l'utilisation de fugue, de canon et de danses. L'évolution de la structure se retrouve dans d'autres œuvres instrumentales de la même période telles que les quatuors à cordes et les concertos. Il apparait des différences importantes dans la symphonie, en particulier dans le traitement du premier violon, qui est traité comme un instrument soliste. Vanhal demeure l'un des compositeurs les plus novateurs, imaginatifs et influents de l'époque classique. Sa musique contribue à l'élaboration du style viennois.
Vanhal n'apparaît pas comme un auteur de premier plan dans le répertoire pour *Harmoniemusik*. Il compose toutefois 7 partitas en 3-4-5 mouvements pour 2 hautbois/2 clarinettes, 2 cors et basson, 4 *divertimenti* en 3 mouvements pour 2 hautbois, 2 cors et basson ou flûte/hautbois, 2 cors et basson et une sérénade (4 mouvements) pour flûte, 2 hautbois, 2 cors et 2 bassons. Ses marches ou des duos pour flûtes constituent un apport dans l'histoire de la musique de circonstance. Ces pièces témoignent de la fonction des ensembles à vent dans la musique militaire notamment lors des guerres contre Napoléon. Ce répertoire se compose de 8 marches pour *Türkische Musik* (1803), 4 marches pour 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons, 5 marches pour 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons et 2 marches en *do* majeur pour 2 flûtes, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, 2 trompettes, serpent et percussions (1803). La partition *Die Bedrohung und Befreiung der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien* est un duo pour flûtes. Elle retrace sous forme de programme les différentes phases des combats entre défaites et victoires. Elle est publiée par la suite chez Franz Anton Hoffmeister dans un recueil intitulé *Sammlung aller Musikalischen Stücke, welche bey Gelegenheit des allgemeinen Wiener Aufgeboths erschienen sind, für zwey Flöten*. Les œuvres de Vanhal font preuves d'originalité dans l'exploitation des motifs et dans l'instrumentation. Elles s'inscrivent clairement dans le langage classique.

Karl Ditter von Dittersdorf

(2 Novembre 1739 – 24 octobre 1799)

Carl Ditters von Dittersdorf, en tant que violoniste et compositeur autrichien, est reconnu comme chef de file de l'école classique viennoise. Son père Paul Ditters sert comme costumier pour la cour impériale et les théâtres de Vienne. Carl jouit des avantages d'une éducation jésuite et, à partir de sept ans, il apprend le violon. En 1750, il commence des études musicales avec le violoniste J.P. Ziegler et il joue dans l'orchestre de l''église *Schotten*. Peu après, le prince Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen le recrute en tant que *Kammerknabe* et, à partir du 1er mars 1751, il joue aussi dans l'orchestre de cette chapelle. Dittersdorf apprend l'italien, le contrepoint et la composition. Il acquiert à la fin des années 1750 une réputation dans la musique instrumentale et commence à recevoir des commandes de symphonies et de concertos. De ces années datent aussi des serenatas, cassations et partitas pour vents et cordes.

Le prince quitte Vienne en 1761 et le compositeur trouve un emploi à la cour du comte Giacomo Durazzo, directeur du théâtre impérial. Dittersdorf joue alors en tant que soliste et musicien d'orchestre au *Burgtheater* jusqu'en 1764. Reconnu comme compositeur et virtuose, il donne ses propres concertos pour violon et ses symphonies au *Burgtheater*. En 1764, il est chargé d'écrire la messe pour le couronnement de l'archiduc Joseph (plus tard l'empereur Joseph II) à Francfort. Il accepte aussi cette même année le poste de *Kapellmeister* à la cour de l'évêque Patachich Adam à Grosswardein (aujourd'hui Oradea, en Roumanie). Ses fonctions comprennent la composition pour les concerts, la musique sacrée et quelques pièces pour le théâtre dont des opéras.

La riche vie musicale prend fin en 1769 et Dittersdorf trouve un nouveau poste chez le comte Philipp von Gotthard Schaffgotsch, prince-évêque de Breslau. Le compositeur planifie peu après une série de concerts dans d'autres villes, un projet qui n'aboutira pas. Au début de 1770, Dittersdorf apprend sa nomination en chevalier de l'Éperon d'or d'après une initiative du comte Schaffgotsch qui souhaite le retenir à sa cour. Nommé *Kapellmeister*, il entreprend d'améliorer l'orchestre et de recruter des chanteurs. Le 3 mars 1772 Dittersdorf se marie avec Nicolina Trink, une soprano hongroise à la cour. L'année suivante, l'impératrice Marie-Thérèse finit par l'anoblir d'où son nom de famille Ditters von Dittersdorf. La *Tonkünstler Societät* lui commande aussi un oratorio pour ses concerts de décembre. La situation de Schaffgotsch se dégrade pendant la guerre de Succession de Bavière (1778-79) et le comte se réfugie à Brno, laissant Dittersdorf s'acquitter des tâches administratives. Joseph II transfère le contrôle administratif de l'évêché au baron von Kaschnitz en 1785 ce qui réduit considérablement les revenus et les activités de la cour.

La carrière de Dittersdorf se tourne vers Vienne. Ses nouveaux oratorios pour la *Tonkünstler Societät*, la réussite financière de ses 12 symphonies *Les Métamorphoses d'Ovide* et le succès de son opéra *Der Apotheker und der Doktor* lui assure une période faste. Apparemment peu disposé à reprendre le travail à Johannisberg, Dittersdorf envoie une lettre à Friedrich Wilhelm II de Prusse le 24 novembre 1786 pour exprimer ses souhaits. Il doit cependant regagné la cour en 1787. Il constate que musiciens professionnels ont été remplacés par des amateurs. La situation économique et musicale l'amène à démissionner le 17 juillet 1788. Le roi de Prusse invite Dittersdorf à Berlin après avoir entendu ses œuvres à Breslau, à l'automne 1788. L'arrivé au pouvoir de l'empereur Leopold II en 1790 améliore les conditions du comte Schaffgotsch qui offre à Dittersdorf un nouveau poste. Le compositeur reçoit ensuite une maigre pension après le décès du comte en janvier 1795. Malgré sa santé déficiente, Dittersdorf compose de nombreuses œuvres y compris des symphonies, des pièces pour clavier ou pour le théâtre. En mai 1797, malade et pauvre, il accepte de loger chez le Baron Ignaz von Stillfried au château de Roth Lhota en Bohême où il y passe ses derniers mois. Il rédige également son autobiographie.

Les œuvres de Dittersdorf se placent dans le style classique viennois. Beaucoup ont connu un succès notoire à son époque. L'authenticité de plusieurs partitions notamment des symphonies restent non vérifiée.Dittersdorf innove dans le domaine de l'opéra. Le succès de son premier opéra allemand à Vienne, *Der Apotheker und der Doktor* (1786) lui assure une grande popularité. Ses messes restent relativement peu ont été étudiés. Le compositeur écrit des symphonies (environ 30) tout au long de sa carrière et celles-ci traduisent l'évolution de son style. Mis à part ses premières œuvres en trois mouvements, presque toutes sont en quatre mouvements. Les premières symphonies conservent de petites proportions avec un caractère énergique et restent modeste dans l'instrumentation. Les dernières tendent vers une plus grande étendue des structures, des thèmes plus simple, plus riche dans harmonie et avec une orchestration plus élaborée. La plupart des premiers mouvements allegro sont de forme sonate. Sur les quelque 43 concertos reconnus authentiques, 18 sont pour le violon. La plupart date du début des années 1760 pour les concerts au *Burgtheater*.
La musique de chambre de Dittersdorf reflète une grande variété de genres, de formes et d'instrumentation qui comprend des compositions à deux, trois, quatre et cinq mouvements (la dernière avec deux menuets) et également différentes partitions sur le principe de la suite. Ce répertoire comprend des pièces pour clavier. Les quatuors et quintettes à cordes optent en faveur d'un système en trois mouvements, et plus de la moitié ont un menuet comme mouvement central. Ces morceaux ont une texture variée, des nuances subtiles et des mélodies adaptées au dialogue.
Sa musique de circonstance comprend 5 *divertimenti*, 5 cassations, 4 serenatas pour 2 cors et cordes, un *Notturno* pour 4 flûtes et 35 partitas pour harmonie. Ces dernières bien que riche, restent peu connues. Les partitas comprennent 4-5 mouvements la plupart pour quintette (2 hautbois, 2 cors, basson) ou sextuor (2 hautbois, 2 cors, basson). Deux marches pour octuor s'ajoutent à cette liste. Les formations vents et cordes comprennent toute une série de *Serenata* pour 2 cors, 2 violons, 2 altos et basse datant de 1767-1775, des cassations comme celle en *do* majeur pour flûte, 2 cors, 2 violons, alto, basse (années 1770) et des *divertimenti* comme celui en *fa* majeur (k132) pour hautbois, 2 cors, violon, 2 altos et basse (1769). Sa musique pour ensembles à vent traduit l'évolution du langage instrumental durant la période classique. [321]

Wenzel Pichl

(25 septembre 1741 – 23 janvier 1805)

Compositeur tchèque, violoniste, directeur musical et théoricien. Il étudie la musique à Bechyně avec le cantor Pokorny. De 1752 à 1758, il poursuit sa formation au collège des Jésuites où il chante également. A Prague, il joue du violon et étudie la philosophie, la théologie et le droit à l'université. En 1762, il est nommé premier violon dans l'église où il perfectionne sa connaissance du contrepoint avec l'organiste Seger. En 1765, Dittersdorf l'engage en tant que violoniste et directeur adjoint de l'orchestre privé de l'évêque Adam Patachich à Grosswardein. La dissolution de l'orchestre en 1769 oblige Pichl à quitter son poste. Il devient dans les années 1770 directeur de la musique pour le comte Ludwig Hartig à Prague puis il occupe le poste de premier violon dans le théâtre impérial à Vienne. Sur la recommandation de l'impératrice Marie Thérèse, il obtient en 1777 la fonction de directeur musical et *Kammerdiener* pour l'archiduc Ferdinand d'Este, gouverneur à Milan. Pichl rentre à Vienne après l'invasion française de la Lombardie (1796). Il reste au service de l'archiduc jusqu'à sa mort. L'autobiographie de Gyrowetz place Pichl comme l'un des principaux

[321] Catalogue complet des œuvres dans Margret H. Grave, *Carl Ditters von Dittersdorf, 1739-1799*, Garland Press, New York, 1986.

compositeurs européens de cette époque. Il maintient des liens plus ou moins étroits avec le Padre Martini, Cherubini, probablement Reichardt et bien d'autres comme Haydn. Pichl est aussi connu comme un cultive aux intérêts multiples. Il écrit des livrets mis en musique par lui-même et Dittersdorf., Il compile plus tard une histoire des musiciens tchèques en Italie et traduit le livret de Mozart *Die Zauberflöte* en tchèque. Il participe de même à l'élaboration d'un dictionnaire musical.

Pichl demeure un compositeur prolifique laissant quelques 900 œuvres. Ses quelques 90 symphonies, datant de 1769 à 1803 environ, sont stylistiquement proches de Haydn et de Dittersdorf. Elles contiennent trois ou quatre mouvements, parfois avec une introduction lente et utilisent la forme sonate. Pichl apprécie dans ses dernières années la musique sacrée et les concertos pour violon. Il est l'un des fondateurs de l'école de violon viennoise. Ses compositions pour cet instrument solo sont encore considérées comme d'excellents ouvrages pédagogiques notamment les fugues et des études préparatoires. Ses mélodies inventives et son style brillant s'apprécient dans sa musique de chambre.

Cela se remarque particulièrement dans sa musique pour vents. En tant que compositeur tchèque, il dénote une grande habileté pour ces formations particulièrement dans le *Quatuor pour vents* en *mib* majeur (hautbois, clarinette, cor anglais et basson). Il écrit de même une trentaine de partitas ou *Partitta*, généralement en 4-5 mouvements pour 2 hautbois/2 clarinettes, 2 cors et (2) bassons.

Anton Zimmermann

(27 décembre 1741 – 16 octobre 1781)

Zimmermann est un compositeur autrichien. Il reçoit probablement une éducation musicale en Silésie et devient plus tard organiste à la cathédrale de Hradec Králové, en République tchèque). Il s'installe à Pressbourg au début des années 1770. Le *Pressburger Zeitung* relate son *Singspiel*, *Narcisse et Pierre* en 1772 et, en 1773, Zimmermann compose des œuvres pour la fête de la St Cécile. Breitkopf recense certaines partitions dans les catalogues thématiques de 1769, 1772 à 1784.

Au début de 1776, il est nommé *Kapellmeister* à la cour du comte Joseph Batthyány, en Hongrie. Zimmermann dispose d'un orchestre de plus de 20 musiciens (dont le virtuose à la contrebasse Johannes Sperger), dans lequel les instruments à vent semblent avoir joué un rôle important. Dans les années 1780, l'orchestre joue publiquement deux fois par semaine. Des œuvres de circonstances semblent d'ailleurs datées de ces années. Il occupe ce poste jusqu'à sa mort. Zimmermann est également l'organiste de l'église St Martin.

Le répertoire de Zimmermann reste peu connu car très dispersé. Il écrit quelques œuvres sacrées, des mélodrames, des symphonies (environ 30) surtout au début et au milieu des années 1770. Deux symphonies au moins sont attribuées à Haydn. Sa musique de chambre atteint un niveau élevé dans l'invention et l'originalité. Elle utilise aussi des thèmes populaires issus du folklore morave.

Ses *divertimenti* (10), cassations (5), notturnos et partitas sont marqués par la virtuosité instrumentale et les sonorités. Par exemple, 6 sextuors combinent 2 violons, alto, 2 cors et basse ou une *serenata* 2 violon, 2 altos, 2 clarinettes, 2 bassons et basse. Cet agencement reste novateur dans les années 1770. Zimmermann compose aussi 4 à 6 *Parthias* de 3-5 mouvements pour quintette à vent (3 hautbois, 2 cors, basson) mais la formation instrumentale varie. Une *Partia*, non authentifiée, associe 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons.

Georg Druschetzky

(7 avril 1745 – 21 juin 1819)

La vie de ce compositeur influent est peu documentée. Il existe plusieurs longues périodes où l'on ignore ses activités. Georg Druschetzky est né le 7 avril 1745 en Bohème. Les données biographiques disponibles restent peu fiables jusqu'à 1759. Il étudie tout d'abord le hautbois à Dresde avec Besozzi Antonio (1714-1781), un membre de la célèbre famille de musiciens virtuoses qui comptent de nombreuses générations de hautboïstes et bassonistes. Druschetzky poursuit certainement ses études avec Antonio entre 1759 et 1762. Il s'enrôle alors dans l'armée. Il est également possible que Druschetzky étudie le hautbois avec Carlo Besozzi (1738-91), fils d'Antonio, musicien de chambre et autre virtuose à Dresde. Charles Burney mentionne les qualités musicales de cet instrumentiste lors de la visite à Dresde en 1772. Ces deux musiciens semblent être les enseignants de Druschetzky.

En 1762, le compositeur devient grenadier dans le 50e régiment d'infanterie à Eger, plus tard à Vienne (1763), Enns (1764), Linz (1771) et Braunau (1775). Il joue dans l'harmonie militaire. Une lettre destinée au comte Ferdinand von Kinsky, officier du 50e régiment d'infanterie, porte sa signature. Sa première œuvre connue est une symphonie en *sol* de 1770 composée à Linz. Il écrit également un *Concertino* en *sol* majeur pour clavecin. En 1773, Druschetzky compose de même des pièces pour harmonie. Une lettre datée du 28 janvier 1774 parle du paiement de neuf partitas et mentionne également la récente acquisition d'un nouveau hautbois. Il s'agit vraisemblablement d'une référence à Georg Triebensee, membre de l'harmonie du prince Schwarzenberg et l'un des premiers hautboïstes de la *k. k. Harmonie*. Ces lettres indiquent que Druschetzky s'intéressent aussi à l'opéra et joue activement dans des concerts à Linz en 1770. Le musicien semble ensuite resté dans la ville après avoir pris congé de son service militaire en 1775. Sa demande du poste de *Landschaftspauker* en 1776 est d'abord rejetée. Il occupe finalement cette fonction à partir du 15 avril 1777. Il épouse cette même année Susana Pöller et le couple s'établit à Linz jusqu'à 1782 environ. Druschetzky perd son travail au début des années 1780 à la suite des réformes politiques de Joseph II visant à réduire les autorités provinciales au profit du gouvernement central.

En mai 1783, il déménage à Vienne et travaille comme musicien indépendant. Il devient en septembre membre de la *Tonkünstler Societät*. En 1784, un éditeur annonce la parution de plusieurs œuvres de Druschetzky comme six soli de violon avec l'accompagnement du violoncelle, six partitas et des variations pour sextuor à vent et d'autres variations pour flûte et basse. Le *Wiener Zeitung* signale le 7 juillet 1784 la vente de ces partitions. Druschetzky entre au service du comte Anton Grassalkovitz à Pressbourg (Bratislava) de 1784 à 1787 où il dirige et fournit la musique d'harmonie. De cette époque date des dizaines de partitas. L'Almanach du théâtre de Gotha en 1788 indique Druschetzky comme membre de la chapelle du comte Grassalkowitz. De cette période date sa partition pour *Harmoniemusik* destinée au couronnement de Leopold II à Pressbourg en 1790. Après la dissolution de la chapelle du comte Grassalkovitz en 1794, Druschetzky est employé par le cardinal Batthyány dans la ville de Pest. Le volumineux catalogue de 1798 indique une grande activité musicale. Le genre le plus représenté est la musique d'harmonie comprenant de nombreuses transcriptions pour sextuors et octuors. Le fonds de la bibliothèque Helikon Keszthely (Hongrie) comprend par exemple 75 volumes de musique pour ensembles à vent, composé ou arrangé par Druschetzky entre les années 1790 et 1800. La chapelle de Batthyány cesse d'exister en 1799. Il semble que le compositeur tente de survivre en tant que musicien indépendant à Pest. Druschetzky entre certainement au service de l'archiduc Johann Anton Joseph, palatin de Hongrie, au cours de cette période. Cette aristocrate possède un octuor à vent. En 1802, Druschetzky devient le directeur musical et le compositeur pour cette formation à Budapest. Il se tourne aussi vers la musique d'église et la musique de chambre avec hautbois, probablement pour son propre

usage. Il semble qu'il cesse de composer après 1811. Il décède à Budapest en 1819, le mois exact étant inconnu (21 juin ou 6 septembre).
Druschetzky applique les principes musicaux de son temps d'une manière cohérente et compétence. Il n'est pas un chef de file dans le domaine de la composition mais il a une grande capacité à appliquer les méthodes de la période classique d'une manière caractéristique aux instruments à vent. Son intérêt se porte beaucoup sur l'utilisation des timbres. Sa musique affiche une grande compétente dans les textures créant souvent des sonorités insolites et audacieuses. Il compose également de la musique d'église (30), des concertos (8), des symphonies (27), des quatuors à cordes (47), 2 opéras et de nombreuses œuvres combinant cordes et vents.
Georg Druschetzky lègue un grand héritage dans le domaine de l'*Harmoniemusik*. Ses œuvres font preuve de créativité dans l'instrumentation et l'utilisation des sonorités. Sa musique Druschetzky est difficile à évaluer en termes de classification et de chronologie. Ses compositions sont préservées principalement dans deux endroits, la bibliothèque de Helikon Keszthely et la bibliothèque nationale Széchényi à Budapest. La bibliothèque de Helikon Keszthely contient plus de 75 volumes de musique pour harmonie essentiellement sous forme manuscrite. Druschetzky écrit des centaines de partitas et d'arrangements pour 6 et 8 voix. La collection de la bibliothèque nationale Széchényi contient une plus grande variété de partitions réunies dans 100 volumes. Ils comprennent entre autre 80 autographes environ et 15 exemplaires corrigés par le compositeur. Ils contiennent de même de nombreuses œuvres pour chœur et harmonie. La datation de ce répertoire est rendue difficile car Druschetzky, au lieu d'utiliser le papier local, utilise celui de Vienne sur de longues périodes. Cette collection démontre aussi l'intérêt ou la prédilection du compositeur pour le hautbois. Musicalement, ces compositions intègrent un haut degré de l'écriture pour soliste et une grande compréhension du potentiel de la clarinette, du cor et du basson. Le répertoire se compose également d'arrangements d'opéras, des oratorios de Haydn, de la musique de chambre de Beethoven, des marches et des danses traditionnelles. Les transcriptions de la sonate *Pathétique*, opus 13, de Beethoven (publiée en 1810) et du septuor, opus 20, (publié en 1812) pour octuor à vent demeurent des exemples remarquables dans la littérature pour ensembles à vent. Druschetzky vit la majeure partie du temps à Budapest mais il est évidemment que Vienne reconnaît les compétences et le talent de ce compositeur et arrangeur pour *Harmoniemusik.*

Johann Went

(27 juin 1745 – 3 juillet 1801)

Johann Went demeure sans nul doute l'une des plus grandes figures de la *Harmoniemusik* durant la deuxième moitié du XVIIIe siècle. Il se rend célèbre par ses compositions et arrangements pour sextuors et octuors mais aussi en tant que hautboïste et joueur de cor anglais virtuose. Il est né dans le village de Divice près de la petite ville de Louny en Bohême. Son père exerce le métier de cordonnier dans le domaine des comtes Pachta et joue du violon. Cette famille aristocratique aime la musique et encourage son étude et sa pratique, qu'elle soit religieuse ou profane. Le jeune musicien est très tôt initié à la musique et manifeste des dons évidents. Le comte Pachta l'envoie étudier le hautbois et la musique auprès de Jan Stastny, membre de l'orchestre du théâtre de Prague.
Went fréquente également les compositeurs rattachés au château et intègre le petit orchestre qu'entretient la famille Pachta. Il entre par la suite au service du prince Joseph Adam de Schwarzenberg en 1771. La famille Schwarzenberg partage ses lieux de résidence entre Vienne et ses châteaux de Trebon et de Česky Krumlov. Le prince Schwarzenberg est un grand amateur de musique et il a surtout l'idée de demander à Went de fonder un ensemble à vent dans lequel le musicien joue du cor anglais et doit se charger du répertoire de cet

ensemble. Il commence à transcrire les opéras et les ballets et écrit de la musique de chambre pour instruments à vent. Après son départ pour *la k. k. Harmonie,* Went continuera à fournir des œuvres pour le prince Schwarzenberg. En 1777, Went joue aussi comme second hautbois dans l'orchestre du *Burgtheater* à Vienne. Il démissionne en 1782 de son poste chez le prince Schwarzenberg pour intégrer la *k. k. Harmonie,* fonction qu'il conserve jusqu'à sa mort.
Went est connu pour ses transcriptions d'opéras et de ballets pour harmonie (environ 50) et est considéré comme un pionnier dans ce domaine. Il est en grande partie responsable du répertoire de la *Harmoniemusik* impériale pendant près de 20 ans. Plusieurs arrangements et d'autres compositions ont été vendus aux éditions Lorenz Lausch. Seuls 3 de ses quatuors à cordes opus 1 (Offenbach 1791) et 23 pièces pour harmonie (Paris 1790-1795) sont publiés de son vivant. Le catalogue de Traeg (1799) énumère une symphonie, 11 quatuors, 5 duos pour flûtes, 6 quintettes (hautbois, basson et trio à cordes) et 11 partitions pour *Harmoniemusik*. Il compose également plus de 80 œuvres originales pour ensemble à vent dont des *Parthia* et des *divertimenti* de 3-8 mouvements pour octuor.

Ignaz Umlauf

(1746 – 8 juin 1796)

Compositeur autrichien, chef d'orchestre et altiste. Son nom apparaît dans l'orchestre impérial à Vienne en 1772 en tant que quatrième joueur de l'alto. En 1775, il occupe le poste d'alto solo au théâtre national allemand. Il reçoit en 1778 la commande de son ouvrage le plus célèbre *Die Bergknappen*. Umlauf est nommé *Kapellmeister* et il écrit d'autres *Singspiele*. Après la fermeture du théâtre en 1788, il reçoit le poste de second *Kapellmeister* à la *Hofkapelle*. Umlauf accompagne l'empereur à Francfort pour la cérémonie de son couronnement. Il décède peu de temps après sa nomination en tant que professeur de musique pour les enfants Habsbourg.
Umlauf connaît un grand succès avec ses *Singspiele* dans le milieu des années 1780. Il juxtapose dans sa musique des airs italiens avec des chansons et des danses autrichiennes. La qualité de ses œuvres repose aussi sur l'orchestration. Sa musique pour vents ne représente qu'une partie infime de sa production. Ses 6 quatuors pour flûte (arrangement de *Die Bergknappen*) et ses nombreuses transcriptions pour ensembles à vent se démarquent à cette époque et sont répertoriées dans des catalogues contemporains.

Leopold Kozeluch

(26 juin 1747 – 7 mai 1818)

Kozeluch est un compositeur, pianiste, professeur de musique et éditeur originaire de Bohème. Il reçoit une première éducation musicale de base à Velvary et la poursuit à Prague, avec son cousin, qui lui donne sans doute des notions en contrepoint. Dussek lui donne ensuite des leçons de piano et de composition. Après le succès de ses premiers ballets et des pantomimes de 1771 à 1778, Kozeluch abandonne ses études de droit pour une carrière de musicien. Il se rend à Vienne en 1778 où il se fait rapidement une réputation d'excellent pianiste, professeur et compositeur. En 1784, Kozeluch a publie ses propres œuvres. L'année suivante, il fonde une maison d'édition musicale. Ses œuvres sont ainsi rapidement diffusées. Pendant les années 1790, ses œuvres sont jouées à Londres lors des concerts Salomon. Sa cantate, commandée pour le couronnement de Leopold II comme roi de Bohême à Prague, remporte un franc succès en septembre 1791. En 1792, il succède à Antonio Salieri à la charge de compositeur de la Cour impériale d'Autriche, qu'il gardera jusqu'en 1813, date à laquelle Franz Krommer le remplace.

Kozeluch est l'un des principaux représentants de la musique tchèque au XVIIIe siècle à Vienne et, de ce fait, lègue tout un répertoire pour Harmoniemusik. Il écrit environ 400 œuvres. Son influence se perçoit aussi dans les œuvres pour piano. En tant que compositeur, il se consacre presque exclusivement à la musique profane notamment les sonates, trios (63) et concertos (22) pour clavier, musique de scène et symphonies (30). Ses partitions pour ensembles sont particulièrement intéressantes car elles témoignent de l'évolution de ce répertoire. De nombreuses œuvres pour musique de chambre associent un clavier avec des vents. Le répertoire comprend plus de 10 Parthia pour septuor (2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, basson) ou octuor dont certaines portent le titre Parthia a la Camera. Il est aussi l'auteur de 2 divertimenti, (P VI: 9,10) pour clavier, 2 violon, 2 hautbois, 2 cors et 3 divertimenti, (P VI: 4,5, 7) pour 2 clarinettes, 2 cors, basson. Ses 2 sérenades (P VI: 1, 2 ou opus 11) pour violon, alto, basse, flûte, basson et cor, son Notturno (P VI: 6) pour flûte, violon, 2 altos, violoncelle/cor de basset et son Trio (P XV: 4) pour flûte, violon, violoncelle demeurent des partitions riches sur les plans mélodiques et sonores. Sa musique militaire regroupe une dizaine de marches pour türkische Musik et 16 fanfares (PXV:5) pour 3 cors. Ses compositions sont regroupées dans le catalogue du musicologue Milan Poštolka dans la partie P VI « Sérénades et Parthias ».[322]

Josef Fiala

(2 mars 1748 - 31 juillet 1816)

Compositeur bohémien, hautboïste, violoncelliste et joueur de viole. Il entre au service de la comtesse Netolitzky dès son plus jeune âge. A Prague, il étudie le hautbois et le violoncelle avec Franz Joseph Werner, qui a également enseigné Josef Reicha. Il y a des divergences sur son départ précipité de Prague et ses séjours à Ratisbonne et à Vienne. En 1774, Fiala devient hautboïste pour le prince Kraft Ernst von Oettingen-Wallerstein au côté de Josef Reicha et Antonio Rosetti. En 1777, il est nommé hautboïste dans la chapelle de Maxmilian III à Munich. Il rencontre d'ailleurs Mozart à cette époque et il se noue une amitié profonde entre les deux familles. En 1778, il épouse Josepha Prohaska, fille d'un joueur de cor dans la chapelle de Munich. À la fin 1778, Fiala se rend à Salzbourg où il séjourne dans la maison de la naissance de Mozart. Il occupe le premier hautbois à la cour de l'archevêque Hieronymus Colloredo. Toutefois, il se tourne de plus en plus vers le violoncelle et la viole. Il joue d'ailleurs la partie de violoncelle solo dans la première représentation à Salzbourg de *Die Entführung aus dem Serail* de Mozart. Fiala tombe par la suite malade et ne peut jouer du hautbois pendant un certain temps. Pour cette raison, l'archevêque le renvoie le 31 août 1785. Fiala se rend à Vienne. Certains récits donnent à penser qu'il aurait dirigé l'orchestre du prince Esterházy durant cette période. En 1786, il accepte une invitation du prince Orlov à Saint-Pétersbourg. À son retour de Russie, il donne des concerts à Prague, à Berlin et à Breslau devant le roi Frédéric Guillaume II de Prusse. En 1792, Fiala rejoint la chapelle du prince Joseph Maria Benedikt zu Fürtenberg (Donaueschingen) en tant que virtuose au violoncelle. Reichardt le décrit en 1792 comme « le meilleur joueur de viole ».

La musique de Fiala se caractérise par la virtuosité propre à son pays natal, la Bohême. Il écrit 10 symphonies, 17 concertos (la plupart pour vents) ou 24 quatuors à cordes. L'influence de Mozart se ressent également et en particulier dans sa musique de chambre. Sa formation de hautboïste a de même une grande influence sur ses compositions pour vents. De nombreux trios (10), quatuors (4) et quintettes (6) associent vents et cordes notamment le hautbois et le basson avec le violon et le violoncelle. Des duos combinent flûte, hautbois et basson. Fiala

[322] Ses compositions sont regroupées dans le catalogue du musicologue Milan Poštolka dans la partie P VI « Sérénades et Parthias », *Leopold Koželuh : život a dílo*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1964.

compose de la musique de circonstance pour la *Harmoniemusik* de Munich : environ 8 partitas, généralement en 4 mouvements courts pour des effectifs variables comprenant suivant les partitions 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2-3 cors et 1-2 bassons, et 13 *divertimenti* en 4 mouvements, la plupart pour un sextuor (2 hautbois, 2 cors, 2 bassons)

Karl Kreith

(1746-1803)

La vie de ce flûtiste et compositeur reste presque inconnue. Il est musicien de la garde d'honneur galicienne de 1782 à 1791 environ. Il rejoint ensuite Vienne et joue dans la chapelle impériale comme timbalier. Il est considéré comme un virtuose à la flûte traversière, pour laquelle il écrit de nombreuses compositions et un ouvrage pédagogique (*Kurzgefasste Anleitung die Flöte zu spielen,* Vienne, 1803). Dans les années 1800, ses partitions se retrouvent dans les milieux aristocratiques et bourgeois de toute l'Europe. La production de Karl Kreith se compose de nombreuses œuvres de circonstances, essentiellement de la musique de chambre surtout pour vents, ainsi que des transcriptions pour *Harmoniemusik*. Il écrit également des marches pour harmonie, 12 duos pour 2 cors (1802), 3 trios pour 2 clarinettes et basson/violoncelle, 6 *ungarische Tänze* pour 2 flûtes, 2 sonatas pour clarinette, 4 *Parthia* en 4 mouvements pour quintette (2 clarinettes, 2 cors, basson) et 12 partitas, généralement en 4-5 mouvements pour octuor.

Antonio Rosetti

(1750 (?) – 30 juin 1792)

Compositeur et contrebassiste originaire de Bohème. Rosetti se destine à devenir prêtre et il a reçoit une formation musicale chez les jésuites. Le compositeur ne sera jamais ordonné prêtre. Après l'abolition de l'ordre des jésuites en Bohême, il rejoint la chapelle du prince Kraft Ernst von Oettingen-Wallerstein en septembre 1773 en tant que contrebassiste. Rosetti avait déjà composé de la musique de chambre et d'église avant de s'installer à Wallerstein. La cour est ensuite plongée dans une période de deuil après la mort du prince puis de la princesse Marie-Thérèse. Rosetti reçoit la permission de voyager. En 1780, le prince porte à nouveau son attention sur la musique. Il réorganise son orchestre et engage de nouveaux musiciens. L'année 1781 marque un tournant dans la carrière de Rosetti lorsqu'il obtient un congé pour visiter Paris. Au cours des cinq mois suivant, il écrit de nombreuses œuvres et les donne lors du Concert Spirituel. Rosetti saisit également cette occasion pour publier sa musique dont six de ses symphonies. Lorsque le compositeur retourné à Wallerstein en mai 1782, sa reconnaissance en tant que compositeur est assurée.

Les années 1780 constituent une période d'activité accrue. Les symphonies, concertos et partitas pour vents composés par Rosetti entre 1782 et 1789 offrent un témoignage clair de la qualité de la chapelle dur prince. En 1785, Rosetti est nommé maître de chapelle. Une de ses premières priorités est d'améliorer la musique d'église. Rosetti est aussi aux prises avec des difficultés financières. Ses dettes l'obligent en 1789 à démissionner de son poste afin d'accepter celui de maître de chapelle pour Friedrich Franz I, duc de Mecklembourg-Schwerin. Les années suivantes sont marquées par le succès. La chapelle du duc comprenait plusieurs chanteurs de talent. Rosetti a composé de nombreuses œuvres de grande envergure pour solistes, chœur et orchestre dont un opéra. Au printemps 1792, Rosetti tombe gravement malade et décède le 30 juin.

Les premières œuvres de Rosetti sont écrites dans un style agréable qui met l'accent sur les mélodies, une structure régulière et une harmonie conventionnelle. Sa musique du début des années 1780 montre les premiers signes d'une maturité caractérisée par un recours accru aux

chromatismes dans les lignes mélodiques, un langage harmonique riche et tonale, l'emploi habile du contrepoint et une orchestration colorée. Il écrit au final 13 messes, 4 requiem, 82 Lieder, 44 symphonies, 52 concertos (essentiellement pour vents), 12 quatuors à cordes et 11 sonates pour clavier. Ses 38 partitas généralement en 4-5 mouvements utilisent la cellule de l'octuor avec l'ajout d'autres instruments comme la flûte suivant les partitions. Les premières partitions mettent l'accent sur une structure régulière et des mélodies expressives. Sa musique du début des années 1780 montre une plus grande maturité avec l'usage du chromatisme, un langage harmonique riche, l'emploi habile du contrepoint et une instrumentation colorée. Deux traits se distinguent tout au long de sa production pour *Harmoniemusik* : une économie des moyens dans les mélodies, l'harmonie et la conduite des voix ce qui aboutit souvent à des structures musicales condensées. Les motifs maintiennent la cohésion de l'ensemble. La deuxième caractéristique est l'emploi imaginatif des instruments à vent mettant en valeur leur virtuosité et leur timbre.

Antonio Salieri

(18 août 1750 – 7 mai 1825)

Antonio Salieri est un compositeur d'origine italienne. Il demeure l'un des grands acteurs de la vie musicale viennoise de 1770 à 1820. Il écrit également des opéras en Italie et à Paris et gagne l'admiration du public viennois.

Né à Legnano en Vénétie, Salieri étudie le violon et le clavier avec son frère Francesco et un organiste local, Giuseppe Simoni. Après la mort de ses parents entre 1763 et 1765, il part pour Venise où il poursuit son éducation musicale. Le compositeur viennois Gassmann, alors à Venise pour superviser la production de son opéra *Achille en Sciro* en 1766, remarque le talent de Salieri. Il l'amène avec lui à Vienne. Sous la direction de Gassmann, Salieri commence une formation musicale intensive. Il développe aussi des relations étroites avec Metastasio, Gluck et Joseph II. Il saisit des opportunités pour écrire des opéras comme, en 1769, *Le donne letterate*. Ayant prouvé qu'il est un compositeur talentueux dans l'opéra bouffa, il se tourne vers l'opéra sérieux avec *Armida* en juin 1771.

Le succès de Salieri à Vienne doit beaucoup au soutien de Joseph II. Il est nommé *Kammerkomponist* à la mort de Gassmann en 1774 puis directeur musical de l'opéra italien. Le compositeur se tourne vers l'Italie lors de la réorganisation des théâtres en 1776. Entre 1778 et 1780, il écrit cinq opéras pour les théâtres de Milan, Venise et Rome. En 1780, Joseph II lui commanda un *Singspiel* pour le *Nationaltheater* et sa troupe allemande : l'un des deux opéras en langue allemande de Salieri, *Der Rauchfangkehrer* (1781), connaît un succès considérable, jusqu'à ce qu'il soit éclipsé par *Die Entführung aus dem Serail* de Mozart. Il se rend ensuite à Paris pour superviser la production de l'opéra *Les Danaïdes* (1784). Il retourne à Vienne cette même année et compose *La Grotta di Trofonio* (1785) et *Prima la musica e poi le parole* (1786). Joseph II lui commande aussi une version italienne de l'opéra *Axur re d'Ormus* avec un livret de Da Ponte pour célébrer le mariage de l'archiduc Franz avec la princesse Elisabeth de Württemberg en 1788. L'opéra est joué 100 fois entre 1788 et 1805. En février 1788, Joseph II nomme Salieri comme *Hofkapellmeister*, poste qu'il occupe jusqu'en 1824. Cette nomination entame une nouvelle étape dans sa carrière au cours de laquelle il se consacre de plus en plus à l'administration de la chapelle de la cour et à la musique d'église. Après la mort de Joseph II, le 20 février 1790, son successeur Leopold II modifie les obligations de Salieri en tant que *Hofkapellmeister*. Il ne doit plus assurer certaines répétitions quotidiennes en échange de quoi il décide de composer un nouvel opéra chaque année pour la cour. Ses fonctions à l'opéra sont affectés à son élève Joseph Weigl En 1794, il écrit trois opéras en collaboration avec De Gamerra dont *Palmira* qui constitue l'un des ses derniers succès.

Comme *Hofkapellmeister*, Salieri participe étroitement à la sélection de nouveaux musiciens et chanteurs, contrôle l'acquisition d'instruments et le maintien de la bibliothèque musicale. Il a sous sa direction la *k. k. Harmonie* pour laquelle il dédie certaines œuvres ou veille à son bon fonctionnement. Il dirige également un grand nombre de concerts durant cette période. Par exemple, en 1815, il est responsable de la planification et la direction musicale d'événements pour le Congrès de Vienne. Salieri consacre aussi son énergie à l'enseignement en tant que professeur de chant. Il est aussi un pédagogue de premier plan, comptant parmi ses élèves Beethoven, Schubert, Hummel, Czerny et bien d'autres jeunes compositeurs.
Salieri se distingue avant tout dans l'opéra. Ses ouvrages lyriques sont extrêmement riches et variés ce qui révèle en lui un compositeur d'une grande polyvalence. Ces œuvres sont surtout en italien mais on compte aussi 2 opéras en français et d'autres en allemand. Parmi les plus réussies se place *Axur re d'Ormus*. Salieri compose de même de la musique sacrée comprenant des messes, un Requiem, 45 graduels et offertoires, trois Te Deum, des psaumes, des hymnes, litanies et divers motets. Chacune de ces partitions semble se destiner à un événement spécial.
La musique instrumentale ne constitue qu'une petite partie de sa production, principalement au début de sa carrière, dominée par les genres comme la sérénade, la suite ou des marches et mettant en valeur des ensembles de vent. Au cours des années 1770, il écrit plusieurs concertos, dont un pour flûte et hautbois et une symphonie. Son dernier grand morceau est un ensemble de 26 variations orchestrales sur le thème *La Folia* (1815). Plusieurs de ses ouvertures d'opéras sont jouées indépendamment comme symphonies. Salieri compose par exemple pour *Harmoniemusik* 4 *Serenatas*, la *Picciola Serenata*, l'*Armonia per un tempo di notte*, 3 trios, des marches et de la musique de ballet. En tant que *Kapellmeister*, il a également en charge l'harmonie impériale.

Franz Anton Hoffmeister

(12 mai 1754 – 9 février 1812)

Éditeur de musique et compositeur autrichien. Il se rend à Vienne en 1768 pour étudier le droit mais finit par se consacrer à la musique. Dès 1783, il commence à publier deux séries de symphonies, quelques duos et quatuors pour flûte. Le 24 Janvier 1784, il annonce dans le *Wiener Zeitung* qu'il envisage de publier toutes ses œuvres. Hoffmeister développe plusieurs liens avec d'autres maisons d'éditions et imprimer les œuvres des musiciens contemporains. Il annonce aussi dans les jours des abonnements et la parution de symphonies ou de sonates. Il imprime de même des articles sur la musique.
Dans le *Nachricht an die Musikliebhaber* du 23 février 1791, Hoffmeister annonce un nouvel abonnement pour des symphonies mais la première édition, promise pour 1 juillet, n'est prête qu'en 1793. En avril 1793, son entreprise atteint le numéro de publication 293 et il ajoute ensuite 30 nouveaux articles. Une annonce dans le *Wiener Zeitung* du 11 janvier 1800 mentionne six menuets pour deux violons et basse de Beethoven (WoO 9) et des danses. Hoffmeister prévoit une tournée de concerts à Prague et à Londres avec le flûtiste Franz Thurner mais il rencontre Ambrosius Kühnel à Leipzig. Les deux hommes fondent le *Bureau de Musique*. Les dernières publications de Hoffmeister datent 1806 après quoi il se retire du monde des affaires pour se consacrer à la composition.
En tant que compositeur, Hoffmeister est extraordinairement prolifique. Plusieurs de ses œuvres sont également populaires dans d'autres villes notamment son opéra *Der Königssohn aus Ithaka* (Vienne, 1795) et sa musique de chambre. Ses symphonies (66), ses concertos (50) et ses œuvres pédagogiques connaissent également un certains succès. Sa production pour ensembles à vent reste peu connue mais compte des centaines de partitions. Sur ses 50 concertos, 25 se dédient à la flûte. Il écrit environ 60 quintettes pour flûte et quatuor à cordes,

des Variations, des dizaines de trios, des sonates et 125 duos pour flûtes. On compte également 6 duos pour clarinette et clavier. Son répertoire comprend 2 *Notturni* pour ensembles à vent, 35 partitas de 3-5 mouvements pour octuor à vent, des *Harmonie* pour 2 clarinettes, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors, des *Variations* pour 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors et 12 ariettes pour 2 clarinettes, 2 cors et basson. Hoffmeister se consacre de plus à l'enseignement et la diffusion de cette musique. Il crée en autre le *Journal pour clarinette* (Leipzig).

Vinzenz Maschek

(5 avril 1755 – 15 novembre 1831)

Compositeur et chef d'orchestre tchèque. Il passera la majorité de sa vie à Prague mais sa musique influence la capitale autrichienne. Massek vient d'une famille de chanteurs et a reçoit sa première formation musicale auprès de son père. Il se rend ensuite à Prague où il a étudie le piano avec Dussek et la composition avec Josef Seger. Il entre au service du comte Vrtba et voyage beaucoup, donnant des concerts à Berlin, Hambourg, Leipzig et Dresde. Il s'installe à Prague en 1791 et devient un pédagogue réputé concernant le piano. Il est également chef de chœur de l'opéra allemand et directeur musical d'une église à partir 1794. En cette qualité, il organise des célébrations en l'honneur de Mozart, Dussek, Paul Wranitzky et d'autres musiciens imminents. En 1802, il ouvre un magasin de musique où il vend des copies et des publications de sa propre musique ou celle d'autres compositeurs.

Massek est un compositeur prolifique qui écrit un grand nombre de danses et de variations pour le piano, la plus célèbre étant les *Variations sur un pas de deux de Alceste* (1802). Massek emploie largement le langage classique bien que certaines de ses compositions restent inhabituelles dans l'instrumentation. Le *Concertino* pour piano et vent (1803) montre son affinité pour la *Harmoniemusik*. Ses œuvres les plus connues appartiennent à la musique de circonstance pour ensembles à vent. Massek écrit environ 43 *Partitta* en 3-4 mouvements pour 2 hautbois/2clarinettes, 2 cors, 2 bassons, 4 sérénades de 1-4 mouvements pour octuor, un *Notturno* pour sextuor (2 hautbois, 2 cors, 2 bassons) et des marches pour harmonie. Les œuvres adoptent une structure de 4 mouvements sur le modèle de la forme sonate et elles opposent souvent deux chœurs d'instruments à vent. La qualité de ces ouvrages repose sur la distribution instrumentale et les combinaisons sonores.

Wolfgang Amadeus Mozart

(27 janvier 1756 – 5 décembre 1791)

La vie et l'œuvre de Wolfgang Amadeus Mozart est particulièrement bien documentée. Le compositeur laisse environ 626 œuvres sur une période de 30 ans qui embrasse tous les genres musicaux de son époque. Il apprend la musique auprès de son père Leopold, compositeur, grand pédagogue et vice-maître de chapelle à la cour du prince-archevêque de Salzbourg. Il révèle dès l'âge de trois ans des dons pour la musique. De 1762 à 1766, il part avec son père en tournée en Europe (Munich, Augsbourg, Mannheim, Francfort, Bruxelles, Paris, Londres, La Haye, Amsterdam, etc.) En 1767, à l'âge de onze ans, il écrit son premier opéra *Apollo et Hyacinthus*.

De retour en Autriche, il se rend régulièrement à Vienne et compose deux autres opéras durant l'été 1768. L'année suivante, il est nommé maître de concert par le prince-archevêque. De 1769 à 1773, Mozart fait des séjours en Italie pour y étudier l'opéra. Le nouveau prince Colloredo n'a pas de bonnes relations avec Mozart et lui impose d'écrire de nombreuses pièces. Le compositeur a du mal à accepter ces contraintes et, à l'âge de 20 ans, il décide de quitter Salzbourg (1776) contre l'avis du prince. Il se rend à Munich, Paris et d'autres villes

dans l'espoir de trouver un nouveau poste. Mozart rentre alors à Salzbourg et reprend sa fonction de maître de concert. En novembre 1780, il reçoit une commande pour l'opéra de Munich *Idomeneo, Rè di Creta* et l'œuvre connaît un grand succès.
Mozart quitte définitivement Salzbourg pour Vienne à la fin 1781. L'empereur Joseph II lui commande l'opéra *Die Entführung aus dem Serail* l'année suivante. Mozart fait la connaissance de Constanze Weber et décide de l'épouser sans attendre le consentement écrit de son père. En 1784, Mozart entre dans la franc-maçonnerie et gravit rapidement les échelons pour devenir Maître en avril 1785. Il écrit par la suite plusieurs œuvres pour ses frères maçons dont la *Maurerische Trauermusik* KV. 477. Mozart part à Prague en 1786 et y connaît un grand succès. En hommage à cette ville, il compose la Symphonie n° 38. Il reçoit aussi du directeur du théâtre la commande d'un opéra *Don Giovanni*, joué en 1787. Durant les dernières années de sa vie, Mozart est souvent malade et endetté. Elles sont aussi très productives : sonates, concertos, symphonies et opéras. Le succès de l'opéra *Die Zauberflöte* en 1791 ne change pas sa situation.
Mozart est l'un des principaux représentants du style classique viennois. Son style reste toutefois personnel et immédiatement reconnaissable à l'oreille. Il est impossible de définir Mozart par un genre précis. Il compose des opéras, symphonies, concertos, musique de chambre, musique sacrée, etc. Ses œuvres conservent la clarté de la structure, des articulations, l'équilibre de la forme et une harmonie simple mais des mélodies et des dissonances hors du commun. Toute une production se consacre aussi à la musique de circonstance sous forme de *divertimenti*, menuets et danses. Celle-ci reste conforme aux conventions de l'époque. La plupart de ses compositions pour *Harmoniemusik* précédent son installation à Vienne. Les KV. 361, 375 et 388 demeurent le couronnement de la littérature pour ensemble à vent. Mozart écrit de même des pièces pour la franc-maçonnerie avec le cor de basset (KV. 410, 411, 471, 477), 12 duos pour 2 cors (KV. 487) et des marches. Sa musique de chambre pour vents est tout aussi riche comme le trio KV. 498 pour clavier, clarinette, violoncelle ou le quintette pour clarinette (KV. 581). Une autre partie de sa production se consacre à l'association entre voix et instruments à vent. Des pièces vocales comme les KV. 346, 436, 437, 438, 439, 471, 532, 549 emploient le hautbois, la clarinette, le basson ou le cor de basset. Mozart utilise abondamment les vents dans ses œuvres. Il fait preuve d'une grande connaissance de leur potentiel et exploite leurs possibilités techniques, sonores et expressives. Le tableau suivant présente les principales œuvres pour *Harmoniemusik.*

Numéro	**Titre**	**Date de composition**	**Effectif**
KV. 41a (perdu)	6 Divertimenti	1767	vn, alto, vcl, tp, cor, fl, bn, tb
KV. 41b, Anh. 11b (perdu)		1767	2 tp, 2 cors, 2 cors de basset
KV. 166	Divertimento, *mib* majeur	1773	2 htb, 2 cl, 2 cors, 2 bn, 2 cors anglais
KV. 186 (159b)	Divertimento, *sib* majeur	1773	2 htb, 2 cl., 2 cors anglais, 2 bn, 2 cors
KV. 196e Anh 226, C 17.01	Divertimento, *mib* majeur	1775	2 htb, 2 cl, 2 cors, 2 bn
KV. 196f, Anh 227, C 17.02 1.	Divertimento, *sib* majeur	1775	2 htb, 2 cl, 2 cors, 2 bn.
KV. 213	Divertimento, *fa* majeur,	1775	2 htb, 2 cors, 2 bn
KV. 240	Divertimento, *sib* majeur	1776	2 htb, 2 cors, 2 bn
KV. 252	Divertimento, *mib* majeur,	1776	2 htb, 2 cors, 2 bn

KV. 253	Divertimento, *fa* majeur	1776	2 htb, 2 cors, 2 bn
KV. 270	Divertimento, *sib* majeur	1777	2 htb, 2 cors, 2 bn
KV. 289 (non authentifié)	Divertimento, *mib* majeur	1777	2 htb, 2 cors, 2 bn
KV. 298	Quartuor, *A-Dur*	1786-87	fl., vn., alto., vc.
KV. 334 (320b)	Divertimento, *ré* majeur,	1779	2 cors, 2 vn, alto, basse
KV. 361 (370a)	Serenade, *B-Dur* *Gran Partita*	1782 1783-84 (?)	2 htb., 2 cl., 2 cors de basset, 2 bn., 4 cors, cb.
KV. 375 (375a)	Serenade, *Es-Dur*	octobre 1781	à 6 (2 cl., 2 cors, 2 bn.)
KV. 375 (375b)	Serenade, *Es-Dur*	juillet 1782	à 8 (2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn.)
KV 388 (384a)	Serenade, *c-Moll*	juillet 1782 1783 (?)	à 8 (2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn.)
KV. 407 (386c)	Quintette, *Es-Dur*	fin 1782	cor, vn., 2 altos, vc.
KV. 408 / 1 (383e)	Marsch, *C-Dur*	1782	2 htb., 2 cors, 2 tp., timb., cordes
KV. 408 / 2 (385a)	Marsch, *D-Dur*	1782	2 htb., 2 bn., 2 cors., 2 tp., timb., cordes
KV. 408 / 3 (383F)	Marsch, *C-Dur*	1782	2 fl., 2 bn., 2 cors, 2 tp., timb., cordes
KV. 409 (383f) d'après le KV. 338 (?)	Minuet, *C-Dur*	mai 1782	2 fl., 2 htb., 2 bn., 2 cors, 2 tp., timb., cordes
KV. 410 (440d)	Adagio, *F-Dur*	fin 1782	2 cors de basset, bn.
KV. 411 (484a)	Adagio, *B-Dur*	1782	2 cl., 3 cors de basset
KV. 439b/1	Divertimento, Sérénade, *sib* majeur	1783	2 clarinettes/cors de basset, basson ou 3 cors de basset
KV 439b/2	Divertimento, Sérénade, *sib* majeur	1783	2 clarinettes/cors de basset, basson ou 3 cors de basset
KV. 439b/3	Divertimento, Sérénade, *sib* majeur	1783	2 clarinettes/cors de basset, basson ou 3 cors de basset
KV. 439b/4	Divertimento, Sérénade, *sib* majeur	1783	2 clarinettes/cors de basset, basson ou 3 cors de basset
KV. 439b/5	Divertimento, Sérénade, *sib* majeur	1783	2 clarinettes/cors de basset, basson ou 3 cors de basset
KV. 498	Trio, *Es-Dur*	5 août 1786	p., cl., vc.
KV. 522	*Ein musikalischer Spaß*	14 juin 1787	2 cors, cordes
K. 544 (perdu)	Marsch, *D-Dur*	Juin 1788	fl., cor, cordes
K. 581	Quintette, *A-Dur*	29 septembre 1789	cl., 2 vn., alto., vc.
K. 617	Adagio-Rondo, *c-Moll*	23 mai 1793	armonica, fl., htb., alto, vc.
Voix et vents			
K. 436	*Ecco quel fiero istante* Canzonette	1786 (?)	SSB., 3 cors de basset
K. 437	*Mi lagnerò tacendo* Metastasio *Siroe*	1786	SSB., 2 cl., cor de basset
K. 438 (frag.)	*Se lonton, ben mio, tu sei* Metastasio	1786	SSB., 2 cl., cor de basset
K. 439 (frag.)	*Due pupile amabili*	1786	SSB., 3 cors de basset
K. 346 (439a)	*Luci care, Luci belle*	1786	SSB., 2 cl., cor de basset
K. 471 (1ère version)	Eine kleine Kantate *die Mauererfreude*	20 mars 1784	T solo, TTB, chœur, cl., 2 htb, 2 cors, 2 bn., 2 vn., 2 alto, basse
K. 532 (frag.)	Canzonetta „la libertà a Nice"	1787	STB., fl., 2 cl., 2 cors, 2 bn., cb.

K. 549	*Più non si trovano* Metastasio *Olimpiade*	16 juillet 1788	SSB., 2 cl., cor de basset
K. 588	*Secondare aurette amiche* (N°21) *Così fan tutte*	26 janvier 1790	TB solo, chœur, 2 fl., 2 cl., 2 cors, 2 bn.
Fragments			
K. 384B	Andante, *Es-Dur*	1782-83	à 8 (2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn.)
K. 384b	Marsch, B-Dur	1782-83 (?)	à 8 (2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn.)
K. 384c	Allegro, *B-Dur*	1782-83 (?)	à 8 (2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn.)
K. Anh. 54 (452a)	d'après le K. 452, *B-Dur*	1785 (?)	p., htb., cl., cor de basset, bn.
K. Anh. 90 (580b)	Quintette, *F-Dur*		cl., cor de basset, vn., alto, vc.
K. Anh. 92 (616a)	d'après le K. 617, *C-Dur*	1791 (?)	armonica, fl., htb., alto, vc.
K. Anh. 93 (484c)	Adagio, *F-Dur*	1787-88(?)	cl., 3 cors de basset
K. Anh. 94 (580a)	Adagio, *C-Dur*	1780 (?)	cl., 3 cors de basset ou cor anglais, 2 cors, bn.
K. Anh. 95 (484b)	Allegro Assai, *B-Dur*	1786-87	2 cl., 3 cors de basset
K. 484e	Allegro, *F-Dur*		cor de basset, cordes
K. Anh. 108 (522a)	d'après *Ein musikalischer Spaß*	1787	2 cors, cordes
K. Anh. 594b	Menuetto und Trio, *B-Dur*	1787 (?)	cor anglais, 2 cors, bn.
Authenticité et attribution douteuse			
K. Anh. 171 (285b)	Quatuor, *C-Dur*	1781	fl., vn., alto, vc.
K. Anh. 224 - 228 C. 17.01 – 05 (authentifié par Whitwell)	5 Divertimenti Prague Divertimenti	1775 (?) Munich donnés à Prague en 1798	2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn.
K. Anh. 229 (439b)	5 divertimenti, *B-Dur*	1783 (?)	2 cors de basset, cl., bn. ou 3 cors de basset
K. Anh. 288 C 17.06	Variationen auf ein Thema von Umlauf		2 cl., 2 cors, 2 bn.
K. Anh. C.17.07	Adagio und Allegro, *Es-Dur*		2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn.
K. Anh. C.17.08	Parthia, *F-Dur*		2 cl., 2 cors, 2 bn.
K. Anh. C.17.09	Sextuor, *B-Dur*		2 cl., 2 cors, 2 bn.
K. Anh. C.17.10	Parthia N°2, *Es-Dur*		2 cl., 2 cors, bn.
K. Anh. C.17.11	Cassazione, *Es-Dur*		htb., cl., cor, bn.

Franz Krommer

(27 novembre 1759 – 8 janvier 1831)

Compositeur tchèque, Krommer est né dans la famille d'un aubergiste qui deviendra plus tard maire de son village. Il manifeste des dons musicaux précoces et reçoit une formation de son oncle organiste Antonin Matyas Krommer. Dès l'âge de 14 ans, il apprend le violon et l'orgue. Le compositeur se rend une première fois à Vienne en 1785 pour une année environ où il croise Mozart et d'autres compositeurs illustres. Krommer quitte Vienne pour l'orchestre du comte Styrum-Limburg dont la résidence se trouve en Hongrie. Il est engagé comme violon solo de l'orchestre puis en devient le maître de chapelle. Il a souvent été suggéré que ses premières œuvres pour ensembles à vent datent de ces années sans pouvoir le vérifier toutefois. Aux alentours de 1790, Krommer obtient le poste d'organiste et de chef de chœur à

la cathédrale de Pec en Hongrie. Il quitte alors ses fonctions pour entrer ensuite au service du comte Antal Károlyi comme chef de son harmonie militaire, poste qu'il abandonne rapidement pour la chapelle du prince Anton Grassalkovich. Il est encore une fois violon solo de l'orchestre. Le prince Anton Grassalkovich était plus particulièrement fasciné par le répertoire pour ensemble à vent et entretenait une harmonie. La mort de cet aristocrate en 1795 signifie pour Krommer une dizaine d'années sans emploi fixe. De retour à Vienne en 1795, il enseigne vraisemblablement la composition avant d'être nommé brièvement maître de chapelle pour le duc Ignaz Fuchs en 1798 mais sans succès. La cours de Vienne lui refuse également un emploi de violoniste en 1806 dans l'orchestre impérial.

Il obtient enfin en 1810 le poste de directeur musical du Théâtre Royal et Impérial et par la suite un emploi de *Kamertürhüter*. Krommer, accompagne l'empereur lors de ses voyages à Paris, Venise, Milan dont il devient membre d'honneur du Conservatoire. En 1818, il est nommé (à la demande d'Anton Reicha) professeur et membre d'honneur du Conservatoire de Paris. C'est à cette époque que l'on découvre et l'on publie ses œuvres majeures pour ensemble d'instruments à vent à Paris et dans d'autres capitales européennes. Du 13 Septembre 1818 jusqu'à sa mort, il succède à Léopold Kozeluch comme compositeur de la cour et maître de la musique de chambre impériale à Vienne. Il est aussi membre de *Wiener Gesellschaft der Musikfreunde*. Krommer symbolise le parcours réussi d'un compositeur tchèque à Vienne au tournant du XVIIIe siècle. Sa production comprend plus de 300 œuvres, bien qu'il n'a commencé à les publier sur le tard. Sa réputation est attestée par la propagation rapide de ses œuvres dans les différentes éditions européennes. À l'exception des œuvres pour piano, des lieder et des opéras, Krommer cultive tous les genres musicaux de son époque. Ses quatuors à cordes sont particulièrement appréciés comme ceux de Haydn. Dans ses symphonies et ses concertos, il suit le style de Haydn et Mozart. Ses duos pour violons se sont révélés être ses œuvres les plus durables. Ses nombreuses danses, marches et ouvrages pour orchestre apportent un soin particulier à l'instrumentation.

Krommer est l'un des derniers compositeurs à faire vivre le répertoire pour *Harmoniemusik* après 1800. Il écrit toute une série de sérénades, partitas, marches et *Ländler* pour vents. Ses partitions suivent la tradition classique sur le schéma de 4 mouvements de forme sonate. La qualité provient de la vivacité des mélodies, de la conduite des voix et du jeu des sonorités. Sa production est d'une excellente facture ce qui peut expliquer les nombreuses éditions contemporaines de la vie de Krommer. Elle comprend pas moins de 53 œuvres pour ensembles à vent, 30 duos pour flûtes, 20 trios, 25 quatuors et 17 quintettes pour flûte/hautbois/clarinette et cordes.

Œuvres pour ensembles à vent

P IV: 1 - Partita Op. 45 No. 1
P IV: 2 - Partita Op. 45 No. 2
P IV: 3 - Partita Op. 45 No. 3
P IV: 4 - Partita Op. 57 en *fa*
P IV: 5 - Partita Op. 67 en *sib*
P IV: 6 - Partita Op. 69 en *mib*
P IV: 7 - Partita Op. 71 en *mib*
P IV: 8 - Partita Op. 73 en *fa*
P IV: 9 - Partita Op. 76 en *do*
P IV:10 - Partita Op. 77 en *fa*
P IV:11 - Partita Op. 78 en *sib*
P IV:12 - Partita Op. 79 en *mib*
P IV:13 - Partita Op. 83 en *fa*
P IV:14 - Partita en *do*
P IV:15 - Partita "La Chasse"
P IV:16 - Serenade No. 7 en *mib*
P IV:17 - Serenade No. 3 en *mib*
P IV:18 - Partita en *mib*
P IV:19 - Partita en *mib*
P IV:20 - Serenade No. 1 en *mib*
P IV:21 - Parthia No. 2 en *mib*
P IV:22 - Partita en *mib*
P IV:23 - Partita en *mib*
P IV:24 - Partita en *mib*
P IV:25 - Serenade No. 5 en *mib*
P IV:26 - Serenade No. 6 en *mib*
P IV:27 - Partita en *mib*
P IV:28 - Variations pour sextuor
P IV:29 – Symphonie pour vents
P IV:30 - Partita en *sib*
P IV:31 - Partita en *sib*
P IV:32 - Partita en *sib*
P IV:33 - Serenade No. 4 en *sib*
P IV:34 - Parthia No. 1 en *sib*
P IV:35 - Parthia No. 3 en *sib*
P IV:36 - Parthia No. 4 en *sib*
P IV:37 - Parthia No. 5 en *sib*
P IV:38 - Parthia No. 6 en *sib*
P IV:39 - Parthia No. 8 en *sib*
P IV:40 - Parthia No. 7 en *sib*
P IV:41 - Partita en *sib*
P IV:42 - Partita en *sib*
P IV:43 - Partita en *sib*
P IV:44 - Serenade No. 8 en *sib*
P IV:Es1 - Partita "Corni soli"
P IV:Es2 - Sestetto pastorale
P IV:Es3 - Serenade II en *mib*
P IV:Es4 - Serenade III en *mib*
P IV:Es5 - Serenade IV en *mib*
P IV:Es6 - Partita en *mib*
P IV:F1 - Partita en *fa*

Marches et Danses
P V: 1 - Marches Op. 31
P V: 2 - Marches Op. 60
P V: 3 - March Op. 82 (perdu)
P V: 4 - Marches Op. 97 (perdu)
P V: 5 - Marches Op. 98
P V: 6 - Marches Op. 99 (perdu)
P V: 7 - Marche Op. 100 en *fa*
P V: 8 – Marches
P V: 9 - Marche "Gott erhalte Franz der Kaiser" en *mib*
P V:10 - Marches
P V:B1 - Ländler
P V:C1 - Marches

Qintettes pour vents et cordes
P VII: 1 - Flute Op. 25 en *do*
P VII: 2 - Flute Op. 49 en *ré*
P VII: 3 – Flute Op. 55 en *mi*
P VII: 4 - Flute Op. 58 en *do*
P VII: 5 - Flute Op. 63 en *do*
P VII: 6 - Flute Op. 66 en *mib*
P VII: 7 - Flute Op. 92 en *ré* min.
P VII: 8 - Clarinette Op. 95
P VII: 9 - Flute Op. 101 en *sol*
P VII:10 - Flute Op. 104 en *mib*
P VII:11 - Flute Op. 109 en *sol*
P VII:12 - Hautbois en *do*
P VII:13 - Hautbois en *mib*
P VII:14 - Flute en *sol*
P VII:15 - Hautbois en *mib*
P VII:16 – Hautbois en *sib*
P VII:17 - Alla polacca pour flute

Quartettes pour vents et cordes
P IX: 1 - Flute Op. 13 en *ré*
P IX: 2 - Flute Op. 17 en *fa*
P IX: 3 - Clarinette Op. 21 No. 2
P IX: 4 – Clarinette Op. 21 No. 1
P IX: 5 - Clarinette Op. 69 en *mib*
P IX: 6 - Flute Op. 23 en *sol*
P IX: 7 - Flute Op. 30 en *do*
P IX: 8 - Basson Op. 46 No. 1
P IX: 9 - Basson Op. 46 No. 2
P IX:10 - Variations pour flûte "O, du lieber Augustin" Op. 59
P IX:11 - Flute Op. 75 en *ré*
P IX:12 - Clarinette Op. 82 en *ré*
P IX:13 - Clarinette Op. 83 en *sib*
P IX:14 - Flute Op. 89 en *fa*
P IX:15 - Flute Op. 90 en *do*
P IX:16 - Flute Op. 92 en *sol*
P IX:17 - Flute Op. 93 en *ré*
P IX:18 - Flute Op. 94 en *do*
P IX:19 - Flute Op. 97 en *ré*
P IX:20 - Flute en *do*
P IX:21 - Hautbois en *do*
P IX:22 - Hautbois en *fa*
P IX:B1 – Clarinette en *sib*
P IX:D1 - Variations pour flute
P IX:e1 - Flute en *mi*

Trios pour vents et cordes
P XII:1 - 13 Pièces pour 2 clarinettes et alto Op. 47
P XII:2 - Sonata pour 2 hautbois et cor anglais en *fa*
P XII:3 - Variations pour 2 hautbois et cor anglais

Duos pour vents
P XV: 1 – Duo pour flûte Op. 2 No. 1 en *sol*
P XV: 2 - Duo pour flûte Op. 2 No. 2 en *ré*
P XV: 3 - Duo pour flûte Op. 2 No. 3 en *do*
P XV: 4 - Duo pour flûte Op. 6 No. 1 en *ré*
P XV: 5 - Duo pour flûte Op. 6 No. 2 en *do*
P XV: 6 - Duo pour flûte Op. 6 No. 3 en *sol*
P XV: 7 - Duo pour flûte Op. 22 No. 1 en *la*
P XV: 8 - Duo pour flûte Op. 22 No. 2 en *ré*
P XV: 9 - Duo pour flûte Op. 22 No. 3 en *sol* min.
P XV:10 - Duo pour flûte Op. 33 No. 1 en *ré*
P XV:11 - Duo pour flûte Op. 33 No. 2 en *fa*
P XV:12 - Duo pour flûte Op. 33 No. 3 en *sib*
P XV:13 - Duo pour flûte Op. 51 No. 1 en *ré*
P XV:14 - Duo pour flûte Op. 51 No. 2 en *fa*
P XV:15 - Duo pour flûte Op. 51 No. 3 en *do*
P XV:16 - Duo pour flûte Op. 54 No. 1 en *sol*
P XV:17 - Duo pour flûte Op. 54 No. 2 en *ré*
P XV:18 - Duo pour flûte Op. 54 No. 3 en *sol*
P XV:19 - Duettino pour flûte Book I No. 1 en *do*
P XV: 20 - Duettino pour flûte Book I No. 2 en *ré*
P XV: 21 - Duettino pour flûte Book I No. 3 en *do*
P XV: 22 - Duettino pour flûte Book I No. 4 en *do*
P XV: 23 - Duettino pour flûte Book I No. 5 en *ré*
P XV: 24 - Duettino pour flûte Book I No. 6 en *sol*
P XV: 25 - Duettino pour flûte Book II No. 1 en *sol*
P XV: 26 - Duettino pour flûte Book II No. 2 en *la*
P XV: 27 - Duettino pour flûte Book II No. 3 en *do*
P XV: 28 - Duettino pour flûte Book II No. 4 en *sol*
P XV: 29 - Duettino pour flûte Book II No. 5 en *sol*
P XV: 30 - Duettino pour flûte Book II No. 6 en *la*

Franz Christoph Neubauer

(1760 – 11 octobre 1795)

Violoniste et compositeur tchèque. Il reçoit sa première formation musicale auprès d'un instituteur. Il apprend les rudiments de la composition et sait du violon lorsqu'il se rend à Prague pour continuer ses études. Comme beaucoup de ses contemporains tchèques, il quitte son pays natal pour voyager notamment dans différents monastères en Bavière. Il se rend à Vienne où il fait la connaissance de Haydn, Mozart, Kozeluch et Wranitzky. Il enseigne ensuite la musique par intermittence entre 1783 et 1787 au monastère d'Ottobeuren où ses talents suscitent l'admiration. D'autres documents confirment des séjours à Constance, Speyer, et Coblence. Neubauer obtient son premier poste à Weilburg en 1790 mais est forcé de fuir en raison de l'invasion des troupes françaises. À la suite de plusieurs apparitions à Hanovre, il occupe quelques temps un poste au Minden avant d'accepter finalement

l'invitation de la princesse de Schaumburg-Lippe. Le maître de concert n'était autre que J.C.F. Bach et il naît rapidement une rivalité entre les deux compositeurs. Après la mort de Bach, Neubauer lui succède mais succombe à une maladie un an plus tard.
Haydn et Mozart influencent les nombreuses œuvres de ce compositeur bien que certaines marquent une imagination et une individualité. Ses symphonies, quatuors, concertos (en particulier pour piano) et un trio de piano sont parmi ses meilleures œuvres instrumentales. Pour la plupart, elles adhèrent au plan en trois mouvements. Les structures restent claires et bien équilibrées avec une organisation tonale traditionnelle et elles accordent une participation égale à tous les instruments. Ces caractéristiques se retrouvent dans son répertoire pour vents et ensembles à vent. Il est l'auteur de 28 partitas en 4-6 mouvements pour sextuors, octuors et jusqu'à 10 instruments (*Parthia* Nr. 5 en *sib* pour flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons et contrebasson), d'une cassation en *fa* et une *Harmonia* en 10 mouvements pour octuor. Il écrit de plus 15 duos pour flûtes (opus 5, 7, 15, 21) entre 1798 et 1801, 7 trios avec flûte (opus 6, 14), un *Notturno* pour 2 flûte et alto (opus 11, c1803), des Variations pour flûte, violon et alto (opus 16, c1806) et 2 sérénades pour cordes et vents. Neubauer occupe une position importante à l'époque dans la musique religieuse. Sa *Missa Solemnis ex Dis* est remarquable car elle contient une partie clarinette tout à fait virtuose. D'autres partitions emploient abondamment les vents comme son *Stabat Mater* (1781).

Anton Wranitzky

(13 juin 1761 – 6 août 1820)

Compositeur, violoniste et professeur de musique d'origine tchèque, frère de Paul Wranitzky. Il commence des études de philosophie et de droit avec les jésuites de Brno. Son frère lui enseigne la musique et lui donne des leçons de violon. Il est aussi connu pour sa belle voix. Avant décembre 1783, il devient chef de chœur de la chapelle *Theresianisch Savoyische-Akademie* à Vienne. Il poursuit sa formation avec Mozart, Haydn et Albrechtsberger. Il devient célèbre en tant que professeur de violon et virtuose. En 1790, il entre aux services du prince Maximilien Lobkowitz tant que compositeur, professeur de musique, maître de concert et, en 1797, comme maître de chapelle. Le prince Lobkowitz reçoit la charge des théâtres impériaux (1807) et la direction unique de l'opéra. Il nomme alors Wranitzky comme chef d'orchestre du théâtre de la cour, poste qu'il occupe jusqu'à sa mort. À partir du 1er août 1814, il devient également le chef d'orchestre du *Theater an der Wien*. Il aide le prince à la tête du *Hoftheater-Musik-Verlag* de 1812 à 1816. Après la mort du prince, Wranitzky reste au service de son successeur.
Anton Wranitzky est un ami de Haydn et Beethoven. Il constitue l'un des fondateurs de l'école de violon viennoise. Il écrit à ce sujet des ouvrages pédagogiques et enseigne les violonistes Ignaz Schuppanzigh et Joseph Mayseder. Il compose de nombreux concertos pour violon et 21 quatuors à cordes. Les symphonies, principalement constitué de quatre mouvements avec une introduction lente, restent dans le style classique. À l'exception du concerto pour violon opus11 et des partitions de chambre, les œuvres de Wranitzky sont conservées dans les archives du prince Lobkowitz et aujourd'hui à Prague. Il écrit de même quelques œuvres remarquables pour vents dont la plus célèbre reste *Musique du carrousel exécutée pour la noblesse de Vienne* (vers 1803) en 15 mouvements pour octuor (2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons). Sa musique de chambre compte une *Echo-Sonate* en *ré* pour 4 flûtes, un *Trio* en *do* pour 2 hautbois et cor anglais, un *Trio* en *mib* pour violon, alto et cor, 3 quatuors flûte et cordes, 3 quintettes hautbois et cordes, 2 sextuors flûte, hautbois, violon, 2 altos, violoncelle. Il existe de plus une *Cassatio* en *fa*, une partita en *fa* pour octuor (non authentifié) et des séries de marches militaires ou pour la chasse. Wranitzky arrange enfin des œuvres de Cartellieri, de Salieri (*Tartare*) et de Joseph Weigl (*Die isthmischen Spiel*).

Adalbert Gyrowetz

(19/20 février 1763 – 19 mars 1850)

Gyrowetz est né en Bohême. Son père, chef de chœur, lui donne ses premières leçons de musique et lui enseigne le violon, le clavier et la composition. Gyrowetz écrit ses premières œuvres : pièces sacrées, des sérénades et des quatuors. Malgré ses talents musicaux, son père l'envoie à Prague pour étudier non pas la musique mais le droit. Gyrowetz maîtrise cinq langues. Il écourte ses études pour des raisons économiques. Il reçoit un poste dans l'administration du comte Franz von Fünfkirchen. Il finit par abandonner ses études à Prague pour se consacrer à la musique. Gyrowtez joue dans l'orchestre du comte et dédie certaines de ses premières symphonies à son mécène. À la fin de 1785 ou au début de 1786, il se rend à Vienne et rencontre les principaux acteurs de la vie musicale. Il devient rapidement l'ami de Haydn, Mozart, Dittersdorf et Albrechtsberger.

Gyrowtez part pour un séjour en Italie où il rencontre Goethe et le grand violoniste Nardini. Il lui compose alors une série de 6 quatuors à cordes pour la publication. Il se rend ensuite à Paris mais les bouleversements de la Révolution française l'oblige à fuir en 1790 pour Londres où il passe les 3 prochaines années. Gyrowetz y connaît un grand succès. En 1791, Gyrowetz accueille et introduit Haydn dans la haute société. En 1792, il retourne à Vienne et entre au service du comte von Sikkingen. Mais, en 1804, il obtient le poste de deuxième Kapellmeister à la cour impériale ce qui modifie profondément sa production. Il doit désormais composer un opéra, un ballet et un Singspiel par an. Son premier grand succès est l'opéra *Agnes Sorel* (donné 124 fois). Il délaisse sa fonction en 1831 et écrit son autobiographie en 1848.

Gyrowetz reste fermement ancré dans le style classique, et bien que parfaitement conscient de l'évolution autour de lui, il préfère composer en préservant l'unité, l'équilibre et la proportion. Il admire la musique de Haydn, Mozart, Hoffmeister et Kozeluch mais ces compositeurs influencent au final peu sa musique. Sa production comprend quelques 30 opéras, 28 ballets, 40 symphonies, 2 concertos pour piano, plus de 42 quatuors à cordes, 46 trios avec piano, près de 100 Lieder et 11 messes. Sa musique de chambre pour vents regroupe essentiellement une sonate avec flûte (opus 61, 1815), 6 trios pour flûte, violon, piano (opus 4, 1790), un trio pour clarinette, violoncelle, piano (opus 43), un quatuor pour flûte (opus 11, 1795), 4 quintettes pour flûtes et cordes (opus 27, 1799 et opus 39, 1800). Sa musique pour ensembles à vent demeure méconnue. Elle développe toutefois des qualités internes. Gyrowetz a un grand souci de la forme et de la distribution instrumentale. Il écrit 4 *Parthia* de 3-5 mouvements pour octuor et contrebasson ou quintette (2 clarinettes, 2 cors, basson), un *Nocturno* en 3 mouvements pour sextuor (1812), 5 quintettes en 3 mouvements pour 2 clarinettes, 2 cors, basson et un *divertimento* (1826) dont l'effectif reste inconnu. Il compose de plus six sérénades pour *lyra organizzata* à l'adresse de Ferdinand IV (Naples), une sérénade à 10 parties (flûte, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, 2 violons, alto et basse) opus 2 en 1789, 3 serenatas opus 3 (1790) pour 2 clarinettes, 2 cors, basson, une *Serenata* à 9 parties (opus 7) en 1791 et une *Serenata* à 4 parties (opus 32) en 1797. Sa musique de scène pour l'œuvre *Der Traum ein Leben* de Grillparzer reste inédite.

Ludwig van Beethoven

(17 décembre 1770 – 26 mars 1827)

Ludwig van Beethoven reste un compositeur de premier plan dont la vie et les œuvres restent étudiées et facilement disponibles. Il est né à Bonn dans une famille modeste qui perpétue une tradition musicale. Son père décèle le don musical de Ludwig et souhaite en tirer parti. Il entreprend son éducation musicale dès 1775 et entreprend des voyages en 1778. Cette expérience demeure infructueuse. Le jeune musicien devient l'élève de Christian Gottlob

Neefe et compose pour le piano entre 1782 et 1783. Il devient ensuite organiste à la Cour du nouvel Électeur Max-Franz. Le comte Ferdinand von Waldstein remarque le génie de Beethoven et l'emmène une première fois à Vienne en avril 1787.
Beethoven s'y installe définitivement à partir de 1792. Il devient l'élève de Joseph Haydn. Âgé de vingt-deux ans à son arrivée, Beethoven a déjà beaucoup composé mais sans grand succès. Après le nouveau départ de Haydn pour Londres (janvier 1794), Beethoven poursuit ses études avec divers autres professeurs dont le compositeur Johann Georg Albrechtsberger et Antonio Salieri. Ses talents de pianiste et ses dons d'improvisateur le font connaître et apprécier dans l'aristocratie viennoise. En 1796, Beethoven entreprend une tournée de concerts qui le mène de Vienne à Berlin en passant notamment par Dresde, Leipzig, Nuremberg et Prague. La fin des années 1790 est aussi l'époque des premiers chefs-d'œuvre comme le *Concerto pour piano* n° 1 (1798), les six premiers *Quatuors à cordes* (1798-1800), le *Septuor* pour cordes et vents (1799-1800) et sa *Première Symphonie* (1800).
L'année 1802 marque un premier grand tournant dans la vie du compositeur. Il commence à prendre conscience de sa surdité et il s'isole par peur de devoir assumer en public ce handicap. Il songe un moment au suicide, puis exprime à la fois sa tristesse et sa foi en son art dans une lettre qui nous est restée sous le nom de *Testament de Heiligenstadt*. Beethoven se consacre aussi entièrement à la composition et inaugure une série d'œuvres brillantes, remarquables dans leur durée et dans leur énergie dont la 3e symphonie. Son style pour piano évolue également avec les sonates Nr. 21 et 23 dite *Appassionata* (1805). Beethoven écrit dans ces années son unique opéra *Fidelio* mais l'œuvre pose à son auteur de nombreuses difficultés. Mal accueilli, *Fidelio* ne connaît pas moins de trois versions remaniées. Après 1805, la situation de Beethoven est redevenue favorable. Il semble s'accommoder de son audition défaillante et retrouve une vie sociale satisfaisante. Les années 1806 à 1808 sont les plus fertiles de sa vie créatrice.
À l'automne 1806 Beethoven accompagne le prince Carl Lichnowsky dans son château mais quitte son hôte après une violente querelle. Il s'affirme comme artiste indépendant et souhaite s'affranchir du mécénat aristocratique. En 1808, Beethoven reçoit la proposition du poste de maître de chapelle à sa Cour de Cassel. Pour éviter de voir partir ce musicien de génie, l'archiduc Rodolphe, le prince Kinsky et le prince Lobkowitz s'allient pour assurer à Beethoven une rente viagère ce que ce dernier accepte, voyant son espoir d'être définitivement à l'abri du besoin.
1812 marque un nouveau tournant dans la vie de Beethoven. Son musique connaît alors un succès modérée à Vienne même en 1815 lors du Congrès. En outre, le durcissement du régime imposé par Metternich le place dans une situation délicate sur le plan politique. L'événement majeur vient du décès de son frère Kaspar-Karl en 1815. Après une série de procès contre sa belle-sœur, Beethoven obtient la tutelle et éduque son neveu Karl. Sa situation matérielle et physique devient aussi de plus en plus préoccupante. Sa sonate *Hammerklavier*, les *Variations Diabelli* et sa *Neuvième Symphonie* restent des œuvres marquantes dans les années 1820.
Dans l'histoire musicale, l'œuvre de Beethoven représente une transition entre l'époque classique et romantique. Il lègue 9 symphonies, divers concertos, ouvertures et un opéra *Fidelio*. Il se démarque de même dans la musique de chambre. Il est l'un des premiers à se pencher sur le rôle des motifs et sur l'orchestration. Il intègre des associations changeantes, notamment au niveau des pupitres de bois, pour éclairer de façon singulière les retours thématiques. Les variations de ton et couleur qui s'ensuivent renouvellent le discours tout en lui conservant les repères de la mémoire.
Bien qu'ayant écrit des sonates pour piano et violon, piano et violoncelle, des quintettes ou des quatuors à cordes, Beethoven compose pour des ensembles moins conventionnels. La majorité de ses œuvres ont été composées pendant ses jeunes années, période où il est à la recherche de son style propre. Ceci ne l'empêche pas d'essayer de nouvelles formations

comme des variations pour piano et flûte autour de 1819. Le piano reste l'instrument de prédilection et cela se ressent dans sa production de musique de chambre où l'on trouve de manière quasi systématique un piano.

Numéro	Titre	Date de composition	Effectif
Hess 13 (frag.)	Romanze cantabile, *e-Moll*	1786-87	piano, fl., 2 htb., bn., cordes
WoO 37	Trio, *G-Dur*	1786-87 1790 (?)	piano, fl., bn.
WoO 26, Hess 17	Allegro et Menuet, *G-Dur*	23 août 1792	2 fl.
WoO 27	3 Duos	1792 (?) Bonn 1800 (?) Vienne	cl., bn.
Opus 103	Parthia dans un concert	1792-début 1793	à 8 (2htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn.)
WoO 25	Rondino	1793	à 8
WoO 62, Hess 19	Quintette, *Es-Dur*	1793 (?)	htb., 3 cors, bn.
Opus 87	Trio, *C-Dur*	1795 (?)	2 htb., cor angl.
WoO 28, Hess 18	Variations *La ci darem la mano* *Don Giovanni*, Mozart	1795 (?) joué le 23 déc. 1797	2 htb., cor angl.
Opus 81b	Sextuor	1795 (?)	à 6 (2 htb., 2 vn., alto, vc.)
Opus 71	Sextuor	1796 (?) joué le 6 avril 1805	à 6 (2 htb., 2 cl., 2 bn.)
Opus 16	Quintette, *Es-Dur*	1796 joué le 6 avril 1797	Piano, htb., cl., cor, bn.
WoO 29, Hess 87	Marche, *B-Dur* *Grenadiers*	1797-1798	à 6 (2 htb., 2 cl., 2 bn.)
Opus 11	Trio, *B-Dur*	1797-1798	piano, cl./vl., vc.
Opus 20	Septuor, *Es-Dur*	1799 joué le 2 avril 1800	2 vl., alto, vc., cl., cor, bn.
Opus 25	Serenade, *D-Dur*	1801 1794-95 (?)	fl., vn., alto
Opus 38	Trio, *B-Dur* d'après l'opus 20	1802-03 (?)	piano, cl., vc.
WoO 18, Hess 6-7	Marche, *F-Dur* *für die böhmische* *Landwehr*	1809 rév. 24 août 1810	picc., 2 fl., 3 cl., 2 cors, 2 bn., cbn., 2 tp., perc.
WoO 19, Hess 8-9	Marche, *F-Dur*	1810	picc., 2 fl., 2 cl., 2 cors, 2 bn., cbn., 2 tp., perc.
WoO 20	Marche, *C-Dur*	1810	pcic., 2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn., cbn., 2 tp., perc.
WoO 21	Polonaise, *D-Dur*	1810	picc., 2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn., cbn., 2 tp., perc.
WoO 22	Ecossaise, *D-Dur*	1810	picc., 2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn., cbn., tp., perc.
WoO 23, Hess 4 (perdu, version piano)	Ecossaise, *G-Dur*	1810	pic., 2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn., cbn., 2 tp., perc. (?)
WoO 30	3 Equales	2 nov. 1812	4 trombones
Hess 297	Adagio, *As-Dur*	1815	3 cors
WoO 24	Marche, *D-Dur*	3 juin 1816	pic., fl., 2 htb., cl. (F), 4 cl. (C), 4 cors, perc.
WoO 17 (non authentifié)	11 Danses *Mödlinger Tänze*	1819	2 fl., 2 cl., 2 cors, bn., 2 vl., cb.
Opus 122	Bundeslied *In allen guten Studen* *erhüht von Lieb und Wein*	1822-1824	SA soli, choeur, 2 cl., 2 cors, 2 bn.

Antonio Casimir Cartellieri

(27 septembre 1772 – 2 septembre 1807)

Antonio Casimir Cartellieri est un compositeur de Bohème. Il reçoit une éducation musicale dès son plus jeune âge auprès de son père, un ténor italien et de sa mère aussi chanteuse dans la *königliches Opernhaus* de Berlin. Cartellieri quitte la maison à l'âge de 13 ans près la séparation de ses parents. Après plusieurs années difficiles, il devient en 1791 directeur musical et compositeur de cour au comte Oborsky. En 1792, il accompagne son employeur à Berlin, où il obtient son premier succès comme compositeur dramatique. Au cours d'un autre séjour avec le comte à Vienne, il étudie le contrepoint avec Albrechtsberger, Seyfried et, vraisemblablement avec Beethoven et Salieri. La première apparition publique de Cartellieri et Beethoven dans un concert à Vienne a lieu en 1795 lors de l'oratorio *Gioas re di Giuda*. Le prince Lobkowitz, qui avait remarqué Cartellieri à la cour d'Oborsky, l'engage en 1796 comme *Kapellmeister*, professeur de chant et de violon. En plus de diriger des opéras à la cour, Cartellieri joue comme instrumentiste dans certaines académies comme, par exemple, dans la symphonie *Eroica* et le *Triple Concerto*, le 23 Janvier 1805. En 1800, il épouse Franziska Kraft et connaît un mariage heureux avec trois fils, dont l'un d'entre eux, Joseph, succède à son père à la cour de Lobkowitz. Cartellieri décède d'une crise cardiaque à l'âge de 35 ans. Sa mort prématurée a empêché sa musique d'être plus connue. Elle est en partie influencée par ses contemporains viennois mais elle contient déjà les prémices du romantisme.

Cartellieri compose des messes, des oratorios, des opéras, 3 symphonies et 5 concertos. Il compte à son actif de nombreuses partitions pour la musique de chambre. Il écrit de même 2 parthias en 5 mouvements pour sextuor (2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons), 3 divertimenti en 4 mouvements pour octuor plus contrebasson et 9 pièces pour *türkische Musik.*

Joseph Triebensee

(21 novembre 1772 – 22 avril 1846)

Josef Triebensee constitue une figure majeure dans la musique de circonstance pour *Harmoniemusik* en Bohême et dans l'empire autrichien. La famille Triebensee est originaire de Silésie. Josef naît à Trebon, en Bohême du sud où son père musicien (hautboïste) s'est installé. Il est l'aîné des enfants d'un premier mariage. C'est avec son père qu'il apprend à jouer du hautbois puis il étudie la composition à Vienne avec Albrechtberger et le maître de chapelle Antonio Salieri. A l'age de 17 ans, Triebensee devient membre de l'ensemble à vent du prince Liechstenstein pendant sa saison de chasse dans son domaine de Valtice en Moravie. Satisfait des prestations de ses musiciens, le prince propose à son ensemble un contrat à l'année. Triebensee continue sa collaboration avec la *Harmoniemusik* du prince jusqu'à sa dissolution en 1809. Dès 1794, le prince en fait le maitre de chapelle et Triebensee joue aussi depuis 1791 comme premier hautbois dans le *Theater auf der Wieden*. Il participe de plus aux académies de la *Tonkünstler Societät*. Quand son père démissionne de la *k. k. Harmonie*, il prend sa place, tout d'abord comme second hautbois puis passe au premier pupitre. Il épouse la fille de Johann Went. L'harmonie voyage en Europe accompagnant l'empereur ou ses proches dans ses représentations et se faisant reconnaitre comme une formation composée d'instrumentistes à vent virtuoses. Des raisons financières conduisent le prince à dissoudre les activités musicales de Valtice en 1809 et Triebensee quitte son poste (pour des raisons inconnues) cette même année. Il passe quelques mois en 1811 au service du comte hongrois Hunyady à Vienne et commence une collaboration avec le théâtre municipal de Brno tout en poursuivant ses activités de chef d'orchestre dans la capitale impériale. Le compositeur écrit de la musique de scène, des ballets et des pantomimes pour le théâtre. Son nom apparaît pour la dernière fois en 1816 lors d'une représentation de l'œuvre

Der Spadifankerl comprenant une musique de scène et des intermèdes dansés de sa main. Il dirige ensuite l'opéra de Prague, enseigne au conservatoire de cette même ville et succède à Weber au poste de Directeur de l'opéra (1816-1836).
Triebensee est surtout connu pour ses nombreux arrangements d'opéras, ballets et symphonies. Ces deux recueils *Harmonie Sammlung* et *Miscellannées de musique* contiennent des œuvres originales et des transcriptions pour octuor à vent avec l'ajout de 2 trompettes et d'un contrebasson. Cette collection est considérée comme l'une des plus importantes contributions à l'élaboration d'un répertoire classique pour octuor à vent. Le compositeur écrit également 10 partitas en 4-5 mouvements pour sextuor et octuor. Il est l'auteur de *Ländler*, de variations sur des thèmes de Mozart ou Haydn ou de nombreuses marches pour ensembles à vent. Son quintette pour piano, clarinette, cor anglais, cor de basset et basson reste une œuvre à part dans l'histoire de la musique de chambre.

Miscellanées de Musique			
Jahrgang I, Oeuvre 1			
Numéro	**Compositeur**	**Titre**	**Année**
I / 1 / 1	Mozart	Adagio und Allegro, Symphonie KV. 543	1788
I / 1 / 2	Pleyel	Eccossois, Sonate pour piano	
I / 1 / 3	Seyfried	Marsch, opéra *Alamar* von Maure	1807
I / 1 / 4	Diabelli	Tambourin solo, opéra *Madmoiselle Neuman*	
I / 1 / 5	Paer	Duet, opéra *Sofonisba*	1796
I / 1 / 6	Mauer	Pas de Deux et Pantomime Arlequin, ballet *Alznu*	
I / 1 / 7	Weigl	Marsch, opéra *Kaiser Hadrien*	1807
I / 1 / 8	Grétry	Terzett, opéra *Zemire und Azor*	1776
I / 1 / 9	Fischer	Arie, opéra *Vincent*	
I / 1 / 10	Cherubini	Grossen Tornz Aria, opéra *Anacreon*	1803
Jahrgang I, Oeuvre 2			
I / 2 / 1	Paer	Ouverture, opéra *Sofonisba*	1796
I / 2 / 2	Beethoven	Mouvement, Quintette opus 16	1796
I / 2 / 3	Weiss	Mouvement, ballet *Amphion*	
I / 2 / 4	Cramer	Marsch, divertimento pour clavier	
I / 2 / 5	Seyfried	Duet, opéra *Mitternacht*	1807
I / 2 / 6	Weiss	Pas de deux, ballet *Amphion*	
I / 2 / 7	Méhul	Mouvement, opéra *Der Temperamente*	1803
I / 2 / 8	Mozart	2e mouvement, symphonie KV. 425	1783
I / 2 / 9	Lesueur	Marsch *Der Kaledonier*, opéra *Der Barden*	1804
I / 2 / 10	Haydn	Presto, symphonie n° 102	1794-95
Jahrgang I, Oeuvre 3			
I / 3 / 1	Isouard	Ouverture, opéra *Der Türkisch Artzt*	1804
I / 3 / 2-4	Haydn	Adagio, Menuetto, Presto, symphonie n° 97	1792
I / 3 / 5	Triebensee	Marsche Douplée	
I / 3 / 6	Seyfried	Duet, opéra *Marpissa*	1807
I / 3 / 7-8	Mayer	2 Arie, opéra *Adelasia*	1802
I / 3 / 9	Triebensee	Marsch	
I / 3 / 10	Taglioni	Pas de deux, ballet *Divertissement*	
Jahrgang I, Oeuvre 4			
Perdu			
Jahrgang I, Oeuvre 5			
Perdu			
Jahrgang I, Oeuvre 6			
Perdu			
Jahrgang I, Oeuvre 7			
I / 7 / 1-4	Krommer	Symphonie complète	

I / 7 / 5	Gluck	Marsch, opéra *Armida* avec un trio originale de Triebensee	1808
I / 7 / 6	Gluck	Echo Aria, opéra *Armida*	1808
I / 7 / 7	Mayer	Duetto, opéra *Adelasia*	1802
I / 7 / 8	Hummel	Mouvement, ballet *Helena und Paris*	1808
I / 7 / 9	Kanne	Mouvement, opéra *Orpheus*	1807
I / 7 / 10	Möser	Contradanse, quadrille *Die Berg-Schotten*	
Jahrgang I, Oeuvre 8			
I / 8 / 1	Méhul	Ouverture, opéra *Der Bauer*	
I / 8 / 2-4	Anonyme	3 mouvements, ballet *Der Triumph des Vitelius Maximus*	
I / 8 / 5-10	Duport	6 mouvements, ballet *Figaro*	1808
Jahrgang I, Oeuvre 9			
I / 9 / 1-16	Triebensee	16 mouvements originaux	
I / 9 / 17	Steibelt	Marcia und Trio	
Jahrgang I, Oeuvre 10			
I / 10 / 1-9	Süssmayr	9 mouvements, opéra *Solymander*	1799
I / 10 / 10	Tigano	Pas de deux	
Jahrgang I, Oeuvre 11			
I / 11 / 1-10	Hummel	10 mouvements, opéra *Fanchon, das Leiermädchen*	1808
I / 11 / 11	Triebensee	Marsch	
Jahrgang I, Oeuvre 12			
I / 12 / 1	Vogel	Ouverture, opéra *Demophon*	1808
I / 12 / 2-8	Triebensee	7 mouvements originaux	
I / 12 / 9	Schultz	Monolog, opéra *Die Jungfrau v. Orleans*	
I / 12 / 10	Winter	Presto, quatuor pour hautbois	
Jahrgang II, Oeuvre 1			
II / 1 / 1-10	Weigl	10 mouvements Acte I, opéra *Die Schweizerfamilie*	1809
Jahrgang II, Oeuvre 2			
II / 2 / 1-10	Weigl	10 mouvements Acte II, opéra *Die Schweizerfamilie*	1809
Jahrgang II, Oeuvre 3			
II / 3 / 1-10	Anonyme	10 mouvements, ballet *Der Quacksalber und die Zwerge*	
Jahrgang II, Oeuvre 4			
II / 4 / 1-6	Anonyme	6 mouvements additionnels, ballet *Der Quacksalber und die Zwerge*	
II / 4 / 7-11	Triebensee	Parthie	
Jahrgang II, Oeuvre 5			
II / 5 / 1-10	Niccolini	10 mouvements Acte I, opéra *Traiano in Dacia*	1807
Jahrgang II, Oeuvre 6			
II / 6 / 1-10	Niccolini	10 mouvements Acte II, opéra *Traiano in Dacia*	1807
II / 6 / 11	Triebensee	Marsch	
Jahrgang II, Oeuvre 7			
II / 7 / 1-12	Umlauf	12 mouvements, ballet *Das eigensinnige Landmädchen*	
Jahrgang II, Oeuvre 8			
II / 8 / 1-7	Umlauf	7 mouvements, ballet *Das eigensinnige Landmädchen*	
II / 8 / 8-10	Triebensee	Echostücke	
Jahrgang II, Oeuvre 9			
II / 9 / 1-11	Isouard	11 mouvements, opéra *Aschenbrödel*	
Jahrgang II, Oeuvre 10			

II / 10 / 1-6	Isouard	6 mouvements, opéra *Aschenbrödel*	
II / 10 / 7-12	Spontini	6 mouvements Acte I, opéra *Die Vestalin*	1807
Jahrgang II, Oeuvre 11			
II / 11 / 1-4	Haydn	Symphonie n° 92 complète	1791
II / 11 / 5-10	Spontini	6 mouvements Acte II, opéra *Die Vestalin*	1807
Jahrgang II, Oeuvre 12			
II / 12 / 1-9	Spontini	9 mouvements Acte III, opéra *Die Vestalin*	1807
II / 12 / 10	Anonyme	Ländler	
II / 12 / 11	Triebensee	Marsch	
Jahrgang III, Oeuvre 1			
III / 1 / 1-10	Gyrowetz	10 mouvements Acte I, opéra *Federica ed Adolfo*	1812
Jahrgang III, Oeuvre 2			
III / 2 / 1-4	Gyrowetz	4 mouvements Acte I, opéra *Federica ed Adolfo*	1812
III / 2 / 5-11	Gyrowetz	7 mouvements Acte II, opéra *Federica ed Adolfo*	1812
Jahrgang III, Oeuvre 3			
III / 3 / 1-10	Boieldieu	10 mouvements Acte I, opéra *Jean de Paris*	1812
Jahrgang III, Oeuvre 4			
III / 4 / 1-7	Boieldieu	7 mouvements Acte II, opéra *Jean de Paris*	1812
III / 4 / 8	Triebensee	Marsch	
III / 4 / 9	Gyrowetz	Variations	
III / 4 / 10	Triebensee	Ländler	
Jahrgang III, Oeuvre 5			
III / 5 / 1-12	Anonyme	12 mouvements, ballet *Zephir*	
Jahrgang III, Oeuvre 6			
III / 6 / 1-12	Duport	12 mouvements, ballet *Der blöde Ritter*	1812
Jahrgang III, Oeuvre 7			
III / 7 / 1-10	Winter	10 mouvements, opéra *Tamerlan*	1802
Jahrgang III, Oeuvre 8			
III / 8 / 1-10	Winter	10 mouvements, opéra *Tamerlan*	1802
Transcriptions additionnelles de Triebensee			
Miscellanées de Musique			
1	Anonyme	Allegro, ballet *Alline*	1781 (?)
2-3	Anonyme	2 mouvements, opéra *Die Tage der Gefahr*	
4-8	Winter	5 mouvements, opéra *Unterbrochene Operfest*	1794
9	Federici	Andante, opéra *Zaira*	1805
10	Anonyme	Andante sostenuto, source inconnue	
Miscellanées de Musique Nr. 1 : Auswahl der besten Opern und Ballett Nr. 1			
1-4	Anonyme	4 mouvements, opéra (?)	
5	Paer	Duet, opéra *Sargines*	
6	Paer	Marsch, opéra *Sofoniska*	1796
Auswahl der besten Opern und Ballett Nr. 2			
Perdu			
Auswahl der besten Opern und Ballett Nr. 3			
1-3	Gyrowetz	3 mouvements, opéra *Agnes Sorel*	1806
4-8	Kinsky	5 mouvements, opéra *Das ländliche Fest im Wäldchen bei Kid-Bér*	
9-10	Umlauf	2 mouvements, ballet *Don Quixote*	1807
11	Kreutzer	Mouvement, ballet *Antonius und Cleopatra*	1808
12	Kreutzer	Marsch, ballet *Antonius und Cleopatra*	1808
Auswahl der besten Opern und Ballett Nr. 4			
1	Paer	Allegro vivace, opéra *Il morto vivo*	1799
2-14	Umlauf	13 mouvements, ballet *Das eigensinne Landmädchen*	

15	Möser	Allegro, Contradanz, 2 trios, quadrille *Die Berg-Schotten*	
16-17	Gyrowetz	2 mouvements, opéra *Der Augenarzt*	1811
18-22	Duport	5 mouvements, ballet *Der blöde Ritter*	1812
Auswahl der besten Opern und Ballett Nr. 5			
1-2	Mayer	2 mouvements, opéra *Lodoisca*	1798
3	Zingarelli	Mouvement, opéra *Pirro*	1798
4	Mayer	Mouvement, opéra *Lodoisca*	1798
5	Zingarelli	Mouvement, opéra *Pirro*	1798
6	Mozart	Mouvement, opéra *La Clemenza di Tito*	1791
7-8	Anonyme Salieri (?)	2 mouvements, opéra *Cesare in Farmacusa*	1800 (?)
9-10	Paer	2 mouvements, opéra (?)	
11	Mozart	Duet, opéra *Don Giovanni*	1788
12	Paer	Polonaise, opéra *L'intrigo amoroso*	1798
13-14	Mayer Cimarosa (?)	2 mouvements, opéra *Orazi e curiosi*	1797
15	Zingarelli	Aria, opéra *Giuletta e Romeo*	1796
16	Weigl	Marcia, ballet *Richard Löwenherz*	1794
17	Mozart	Mouvement, opéra *La Clemenza di Tito*	1791
18-23	Paer	6 mouvements, opéra *La Camilla*	1799
24	Mayer	Mouvement, opéra *Lodoisca*	1798
25-29	Weigl	5 mouvements, ballet *Alcina*	1798

Wenzel Sedlak

(4 août 1776 - 20 novembre 1851)

Compositeur et clarinettiste originaire de Bohème. Il est employé en tant que clarinettiste par le prince Auersperg au environ de 1805 puis par le prince Liechtenstein à partir de 1808. Il occupera cette fonction jusqu'à la dissolution de la *Harmoniemusik* en juin 1809. Il retourne alors chez le prince Auersperg comme maître de chapelle avant d'être engagé à nouveau par le prince de Liechtenstein en tant que maître de chapelle et clarinettiste. Son engagement correspond à la fondation d'une nouvelle harmonie en 1812. Sedlak occupe ce poste jusqu'à la dissolution de l'ensemble en mai 1835. Il reçoit par la suite une pension. Ce musicien reste aussi un soliste de premier plan à Vienne entre 1821 et 1822. Il est membre d'un quintette à vent réputé pour ses prestations, l'équivalent viennois du quintette à vent de Reicha à Paris. Sedlak se démarque particulièrement pour ses transcriptions d'opéras et de ballet pour *Harmoniemusik*. Il en demeure le principal représentant à Vienne pendant 25 ans. Plus de 60 œuvres ont survécu dont plusieurs œuvres de Rossini, Bellini, Donizetti et Auber. Ces documents se trouvent conservés à la bibliothèque Liechtenstein. Ses arrangements sont marqués pour les différentes combinaisons entre les hautbois, clarinettes, bassons, cors, trompettes et trombones. Sans doute la transcription la plus célèbre est celle de l'opéra *Fidelio* (1815) que Beethoven a lui-même supervisé et autorisé. Sedlak a également composé un concerto pour cor, des *Ländler* pour clarinette, des marches pour trompettes, quelques danses originales et des variations pour piano ou de petites formations.

Auswahl der beliebten Arien und Ballette Nr. 1 à 3			
Numéro	**Compositeur**	**Titre**	**Nombre de voix**
1	Isouard	10 mouvements, opéra *Joconde*	9
2	Méhul	6 mouvements, opéra *Joseph und seiner Brüder*	9
3	Kinsky	8 mouvements, opéra *Die kleine Diebin*	9
4	Gyrowetz	8 mouvements, opéra *Die Pagen des Herzoge von Vendom*	11
5	Persius	4 mouvements, opéra *Nina*	11

6	Gyrowetz	3 mouvements, opéra *Agnes Sorel*	9
7	Kinsky	5 mouvements, opéra *Der Wald bei Kis-Bér*	9
8	Umlauf	2 mouvements, opéra *Don Quixote*	9
9	Kreutzer	2 mouvements, opéra *Antonius und Cleopatra*	9
Arrangements d'opéras et ballets par ordre alphabétique			
10	Auber	12 mouvements Acte I, opéra *La Muette de Portici*	11
11	Auber	12 mouvements Acte II, opéra *La Muette de Portici*	11
12	Auber	13 mouvements Acte III, opéra *La Muette de Portici*	11
13	Beethoven	11 mouvements, opéra *Fidelio*	9
14	Bellini	12 mouvements Acte I, opéra *I Pirata*	9 + (2)
15	Bellini	12 mouvements Acte II, opéra *I Pirata*	9 + (2)
16	Berton	10 mouvements, opéra *Aline, Reine de Golconde*	6
17	Boieldieu	10 mouvements, opéra *Jean de Paris*	9
18	Carafa di Colobrano	11 mouvements, opéra *Gabrielle di Vergy*	13
19	Cherubini	11 mouvements, opéra *Lodoiska*	6
20	Cherubini	10 mouvements, opéra *Médée*	6
21	Cherubini	12 mouvements, opéra *Faniska*	9
22	Dalayrac	9 mouvements, opéra *Les deux petits Savoyards*	9
23	Dalayrac	9 mouvements, opéra *Les deux petits Savoyards*	6
24	Dalayrac	7 mouvements, opéra *La poète et le musicien*	9 + (2)
25	Duport	10 mouvements, opéra *Der blöde Ritter*	9
26	Duport	10 mouvements, opéra *Der blöde Ritter*	6 + (1)
27	Fioravanti	12 mouvements, opéra *La Capricciosa pentita*	9
28	Fioravanti	12 mouvements, opéra *La Capricciosa pentita*	6
29	Gallenberg	13 mouvements Acte I, opéra *Alfred der Grosse*	9 + (2)
30	Gallenberg	12 mouvements Acte II, opéra *Alfred der Grosse*	9 + (2)
31	Gallenberg	12 mouvements Acte I, opéra *Octavio Pinelli*	9 + (2)
32	Gallenberg	13 mouvements Acte II, opéra *Octavio Pinelli*	9 + (2)
33	Grétry	14 mouvements, opéra *Raoul Barbe-Bleue*	6
34	Gyrowetz	13 mouvements, opéra *Agnes Sorel*	9
35	Gyrowetz	13 mouvements, opéra *Agnes Sorel*	6
36	Gyrowetz	12 mouvements, opéra *Die Hochzeit der Thesis*	9
37	Gyrowetz	5 mouvements, opéra *Die Hochzeit der Thesis*	9 + (2)
38	Gyrowetz	14 mouvements, opéra *Der Zauberschlaf*	9 + (2)
39	Hérold	9 mouvements Acte I, opéra *Zampa*	11
40	Hérold	6 mouvements Acte II, opéra *Zampa*	11
41	Hummel	14 mouvements, opéra *Helena und Paris*	9
42	Hummel	7 mouvements, opéra *Prinzessin Eselshaut*	9
43	Hummel	Ouverture, opéra *Sappho von Mytilene*	11
44	Isouard	12 mouvements, opéra *Joconde*	9 + (2)
45	Liverati	7 mouvements, opéra *David oder Goliaths*	9
46	Liverati	7 mouvements, opéra *David oder Goliaths*	6
47	Mayr	8 mouvements, opéra *Alonso e Cora*	6
48	Mayr	15 mouvements, opéra *Ercole in Lidien*	6
49	Méhul	8 mouvements, opéra *Un Folie*	6
50	Méhul	8 mouvements, opéra *Joseph und seiner Brüder*	9
51	Mercadante	12 mouvements Acte I, opéra *Elisa e Claudio*	9 + (2)
52	Mercadante	6 mouvements Acte II, opéra *Elisa e Claudio*	9 + (2)
53	Niccolini	10 mouvements Acte I, opéra *Traiano in Dacia*	9 + (2)
54	Pacini	8 mouvements Acte I, opéra *L'Ultimo giorno di Pompei*	9 + (2)
55	Pacini	6 mouvements Acte II, opéra *L'Ultimo giorno di Pompei*	9 + (2)
56	Paer	15 mouvements, opéra *Achille*	9

57	Paer	15 mouvements, opéra *Achille*	6
58	Paer	13 mouvements, opéra *Sargino*	9
59	Paer	9 mouvements, opéra *Sargino*	8
60	Paer	13 mouvements, opéra *Sargino*	6
61	Pavesi	13 mouvements, opéra *Ser Marcantonio*	9 + (2)
62	Persius	12 mouvements, opéra *Nina*	9
63	Rode	Air varié opus 10	9 + (2)
64	Romani	12 mouvements Acte I, ballet *Die Fee und der Ritter*	11
65	Romani	12 mouvements Acte II, ballet *Die Fee und der Ritter*	11
66	Rossini	12 mouvements Acte I, opéra *Ciro in Babilonia*	9 + (2)
67	Rossini	12 mouvements Acte II, opéra *Ciro in Babilonia*	9 + (2)
68	Rossini	12 mouvements, opéra *Tancredi*	9 + (2)
69	Rossini	12 mouvements, opéra *L'Italiana in Algeri*	9 + (2)
70	Rossini	12 mouvements Acte I, opéra *Elisabetta, Regina d'Inghilterra*	9 + (2)
71	Rossini	12 mouvements Acte II, opéra *Elisabetta, Regina d'Inghilterra*	9 + (2)
72	Rossini	12 mouvements Acte I, opéra *Il Barbiere di Siviglia*	9 + (2)
73	Rossini	12 mouvements Acte II, opéra *Il Barbiere di Siviglia*	9 + (2)
74	Rossini	12 mouvements, opéra *Il Barbiere di Siviglia*	6
75	Rossini	12 mouvements Acte I, opéra *Otello*	9 + (2)
76	Rossini	10 mouvements Acte II, opéra *Otello*	9 + (2)
77	Rossini	8 mouvements Acte I, opéra *La Cenerentola*	9 + (2)
78	Rossini	8 mouvements Acte II, opéra *La Cenerentola*	9 + (2)
79	Rossini	8 mouvements Acte III, opéra *La Cenerentola*	9 + (2)
80	Rossini	12 mouvements Acte I, opéra *Mosè in Egitto*	9 + (2)
81	Rossini	12 mouvements Acte II, opéra *Mosè in Egitto*	9 + (2)
82	Rossini	Duetto, opéra *Mosè in Egitto*	11
83	Rossini	11 mouvements Acte I, opéra *Ricciardo e Zoraide*	9 + (2)
84	Rossini	14 mouvements Acte II, opéra *Ricciardo e Zoraide*	9 + (2)
85	Rossini	12 mouvements Acte I, opéra *Matilda di Shabran*	11
86	Rossini	12 mouvements Acte II, opéra *Matilda di Shabran*	11
87	Rossini	12 mouvements Acte IIII, opéra *Matilda di Shabran*	11
88	Rossini	12 mouvements Acte I, opéra *Zelmira*	9 + (2)
89	Rossini	13 mouvements Acte II, opéra *Zelmira*	9 + (2)
90	Rossini	14 mouvements Acte I, opéra *Zelmira*	6
91	Rossini	10 mouvements Acte II, opéra *Zelmira*	6
92	Rossini	12 mouvements Acte I, opéra *Semiramide*	9 + (2)
93	Rossini	13 mouvements Acte II, opéra *Semiramide*	9 + (2)
94	Rossini	14 mouvements Acte I, opéra *Le Siège de Corinthe*	9 + (2)
95	Rossini	6 mouvements Acte II, opéra *Le Siège de Corinthe*	9 + (2)
96	Rossini	5 mouvements Acte I, opéra *le Comte Ory*	11
97	Rossini	7 mouvements Acte II, opéra *le Comte Ory*	11
98	Rossini	8 mouvements Acte I, opéra *Guillaume Tell*	11 + (b-tb)
99	Rossini	8 mouvements Acte II, opéra *Guillaume Tell*	11 + (b-tb)
100	Rossini	12 mouvements, ballet *Blaubart*	9 + (2)
101	Süssmayr	Recitativo et Aria, opéra *Der Retter in Gefahr*	8

102	Umlauf	12 mouvements, opéra *Paul et Rosette*	9
103	Umlauf	10 mouvements, opéra *Die Spiele des Paris auf dem Berg Ida*	9
104	Umlauf	2 mouvements, opéra *Aeneas in Carthago*	9
105	Weber	12 mouvements Acte I, opéra *Der Freischütz*	9 + (2)
106	Weber	9 mouvements Acte II, opéra *Der Freischütz*	9 + (2)
107	Weber	17 mouvements, opéra *Euryanthe*	11
108	Weigl	9 mouvements, opéra *Die Reue des Pigmalion*	6
109	Weigl	9 mouvements, opéra *Die isthmischen Spiele*	6
110	Weigl	12 mouvements, opéra *Die Uniform*	9
111	Winter	14 mouvements, opéra *Das Labyrinth*	6
112	Winter	12 mouvements, opéra *Marie von Montalban*	6
113	Zingarelli	9 mouvements, opéra *Giulietta e Romeo*	6
Arrangements non authentifiés mais attribués à Wenzel Sedalk			
114	Auber	Marsch, opéra *Le Maçon*	9 + (2)
115	Auber	3 mouvements, opéra *Le Duc d'Olonne*	11
116	Beethoven	Symphonie n° 7 opus 95 (arr. probablement par Druschetzky)	9
117	Bellini	11 mouvements, opéra *La Straniera*	11 + (b-tb)
118	Bellini	2 mouvements Acte I, opéra *I Capuleti ed i Montecchi*	11
119	Bellini	4 mouvements Acte II, opéra *I Capuleti ed i Montecchi*	11
120	Bellini	5 mouvements, opéra *La Sonnambula*	10 + (b-tb)
121	Bellini	4 mouvements, opéra *La Norma*	11 + (b-tb)
122	Bellini	Terzetto, opéra *Beatrice di Tenda*	11 + (b-tb)
123	Bellini	3 mouvements, opéra *I Puritani di Scozia*	11 + (b-tb)
124	Donizetti	4 mouvements, opéra *L'Elisir d'amore*	11 + (b-tb)
125	Donizetti	6 mouvements, opéra *Torquato Tasto*	10 + (b-tb)
126	Donizetti	3 mouvements, opéra *Mario Faliero*	11 + b-tb
127	Donizetti	3 mouvements, opera *Lucia di Lammermoor*	11 + b-tb
128	Hérold	3 mouvements, opéra *Le Pré aus Clercs*	11
129	Mercadante	Duetto, opéra *Andronico*	11 + b-tb
130	Meyerbeer	6 mouvements, opéra *Les Huguenots*	11 + b-tb
131	Pacini	5 mouvements, opéra *Amazilla*	11
132	Palma	8 mouvements, opéra *La Pietra simpatica*	8
133	Ricci	Ouverture, opéra *Il nuovo Figaro*	10 + b-tb
134	Ricci	Cavatine et scène, opéra *Il Disertore per amore*	11 + (b-tb)

Sigismund Neukomm

(10 juillet 1778 – 17 octobre 1837)

Compositeur et pianiste autrichien. Son père était maître d'école et enseignant dans un collège tandis que sa mère était chanteuse pour l'archevêque de Salzbourg. Neukomm reçoit un enseignement musical à l'âge de sept ans auprès de Franz Xaver Weissauer, organiste de la cathédrale de Salzbourg. Il devient aussi l'élève de Michael Haydn. Le 1er décembre 1790, il entre au lycée bénédictin de Salzbourg puis étudie la philosophie et les mathématiques à l'université de Salzbourg. En 1792, il devient organiste pour l'église de l'université et en 1796 maître de chœur à la cour du théâtre de Salzbourg. À la fin de mars 1797, il se rend à Vienne pour devenir l'élève de Joseph Haydn avec qui il étudie pendant sept ans. Ses arrangements d'œuvres de Haydn sont pour la plupart faits avec l'accord du compositeur. Neukomm arrange 43 chansons écossaises mais transcrit aussi des symphonies et des oratorios de Haydn pour harmonium et piano.

A Vienne, il donne également des leçons de piano et de chant. Le 5 mai 1804, il quitte Vienne pour Saint-Pétersbourg où il devient le maître de chapelle du théâtre allemand. Il rentre à

Vienne en 1808. Le 7 novembre 1809, il voyage pour Paris et s'y installe définitivement. Il fait bientôt la connaissance de Cherubini, Gossec ou Grétry. En 1814, en tant que pianiste du prince de Talleyrand, il assiste au Congrès de Vienne. Il est nommé cette même année Chevalier de la Légion d'Honneur. En 1816, Neukomm accompagne le duc de Luxembourg à Rio de Janeiro où il devient le professeur à la cour du roi Jean VI du Portugal. Il y diffuse la musique de Haydn et Mozart.

Il rentre à Paris le 23 octobre 1821 et bénéficie de la protection de la princesse de Vaudémont et du duc d'Orléans. Neukomm voyage en Italie durant l'année 1826 ; il visite Gênes, Florence, Rome, Naples, Bologne, Venise et Milan. Il se rend aussi en Angleterre en avril 1829 et finit par s'y installer. À la fin 1834 et début 1835, il se rend à Alger et, en 1837, il dirige son *Te Deum* à Mayence pour la commémoration de Gutenberg. En 1838, après une absence de 29 ans, il retourne à Salzbourg mais entreprend la même année une longue tournée en France, Allemagne, Suisse et Italie. Le nom de Neukomm est étroitement associé aux festivités en l'honneur de Mozart à Salzbourg (4-6 septembre 1842). Il transcrit d'ailleurs de nombreuses œuvres du compositeur. Neukomm meurt à Paris.

En 1804, Neukomm entreprend un catalogue thématique de ses œuvres par ordre chronologique. Ce recensement rassemble plus de 1265 articles. Il contient le lieu et la date de chaque pièce et y ajoute des informations autobiographiques. Neukomm écrit environ 1300 œuvres : opéras (10), drames lyriques, 2 symphonies, 5 ouvertures, concertos, fantaisies pour orchestre, musique de piano, harmonium (orgue expressif), oratorios, une quinzaine de messes, Te Deum, cantates, psaumes, environ 200 romances, des duos, trios, marches militaires, danses, des arrangements et 57 pièces pour orgue. Sa production reste encore peu étudiée. Dans ses œuvres lyriques, le compositeur porte une attention particulière à l'élaboration des textes et des airs. Il exploite de même toutes les couleurs instrumentales que lui offre l'orchestre. Sa musique pour vents reste méconnue. Elle se concentre essentiellement sur des marches militaires. Neukomm compose 10 marches pour orchestre militaire, 2 fantaisies pour vents, un nonette, un octuor, 2 septuors (flûte, hautbois, 2 clarinettes, basson, trompette et contrebasson) et un sextuor (2 cors, trompette, 3 trombones). Il écrit de plus une sérénade en 1796 pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. Sa musique de chambre comprend 3 quatuors avec vents (hautbois/ trombone/flûte), un trio pour hautbois, cor et piano et 14 duos pour différentes combinaisons (violon, flûte, clarinette, hautbois, piano). Une partition remarquable est le *Quintette pour clarinette* (ou hautbois), 2 violons, alto et violoncelle (opus 8, 1809).[323]

Ignaz Xaver Ritter von Seyfried

(15 août 1776 – 27 août 1841)

Compositeur, chef d'orchestre, professeur et théoricien autrichien. Ignaz von Seyfried étudie le clavier avec Mozart et Kozeluch,et la composition avec Albrechtsberger. Il étudie la philosophie à Prague en 1792-1793 mais il finit par se consacrer entièrement à la musique. En 1797, il est chef d'orchestre au *Theater auf der Wieden* qu'il dirige jusqu'en 1827. Cette même année, il démissionne de sa fonction mais continue à écrire ou travailler occasionnellement pour d'autres théâtres. Ignaz von Seyfried est aussi un ami proche de Beethoven. Il dirige par exemple la première représentation de *Fidelio* en 1805. Il rédige un *Ludwig van Beethoven's Studien* écrit conjointement avec Haydn et Albrechtsberger et publié seulement en 1832. Il écrit des articles pour les journaux *Neue Zeitschrift für Musik* ou *musikalische Allgemeine Zeitung*.

[323] Catalogue complet des œuvres de Neukomm dans Angemüller, Rudolph: *Sigismund Neukomm: Werkverzeichnis, Autobiographie, Beziehung zu seinen Zeitgenossen*, Katzbichler, München, 1977.

Le compositeur se distingue essentiellement dans la production lyrique. Plusieurs de ses opéras et *Singspiele* pour le *Theater an der Wien* sont populaires à cette époque. Ses drames sur des thèmes bibliques suscitent aussi l'intérêt. Seyfried réorchestre de nombreuses œuvres comme *La clemenza di Tito* et des oratorios de Bach. Il écrit de la musique de scène pour Schiller *Die Räuber* (1808) et *Die Jungfrau von Orléans* (1811) ou pour Grillparzer *Die Ahnfrau* (1817). Ses ballets, mélodrames, cantates, symphonies, concertos, marches et pièces pour instruments à vent jouissent d'une grande popularité. Seyfried se consacre à la musique de chambre et d'église après son départ du *Theater an der Wien*. Il écrit près de 20 messes, d'innombrables petites œuvres mais surtout des arrangements de musique sacrée (Palestrina, Pergolèse, Haendel, Mozart, Haydn et Cherubini). La *Serenata con una Cantatina* pour 2 orchestres d'harmonie date du 4 octobre 1805. D'autres compositions (environ 5) portent le titre *Serenata* mais sont en fait des transcriptions pour *Harmoniemusik*. Seyfried emploient des opéras de Mozart, Paisiello, Gluck, Weigl ou Salieri. L'arrangement *Saul, König in Israel* (1810) en 14 mouvements pour octuor à vent plus contrebasson reste une partition majeur dans ce genre. Le *Trauerspiel* en 5 actes *Julius Caesar* (1811) utilise abondamment les instruments à vent dans des marches. La musique de Seyfried reste très conventionnelle mais elle joue une place unique dans la vie musicale de Vienne.

Johann Nepomuk Hummel

(14 novembre 1778 – 17 octobre 1837)

Pianiste, compositeur, enseignant et chef d'orchestre autrichien. On le considère en son temps comme l'un des plus grands compositeurs et pianiste en Europe. Hummel est un enfant prodige. À six ans, il peut lire la musique, jouer du violon et du piano. A huit ans, sa famille déménage pour Vienne et son père Johannes devient le directeur du *Theater auf der Wieden*. Hummel fait de rapide progrès comme pianiste et devient un élève de Mozart. Le jeune garçon joue du piano lors de concerts en 1787 dirigés par Mozart. En 1788, ce dernier interrompt les leçons mais le père et le fils Hummel entreprennent une tournée de quatre ans qui les mèneront à Prague, Dresde, Berlin, Magdeburg, Göttingen, Brunswick, Cassel, Hanovre, Hambourg, Copenhague, etc. Au printemps 1790 les Hummel sont à Edimbourg où Johannes Nepomuk fait une forte impression. Ces concerts permettent de stabiliser momentanément leurs finances. Ils se dirigent trois mois plus tard à Cambridge et à Londres. Hummel donne des représentations en 1792 dans la salle du Hanover Square et connaît un grand succès.

A l'automne 1792, les Hummel partent pour les Pays Bas mais l'avancée des troupes françaises les obligent à quitter Amsterdam pour finalement rentrer à Vienne en 1793. Hummel se consacre dès lors à l'étude, la composition et l'enseignement avec quelques rares concerts publics. Il côtoie Albrechtsberger, Salieri et Haydn. Le compositeur passe ces années dans l'insécurité financière donnant neuf à dix leçons par jour et composant jusqu' à quatre du matin. En 1803 Haydn recommande Hummel pour le poste de maître de chapelle à Stuttgart mais ce projet n'aboutit pas. On lui offre un emploi au théâtre de Vienne mais il accepte, le 1er avril 1804, la fonction de *Konzertmeister* à la cour du Prince Nikolaus Esterházy à Eisenstadt.

En plus de composer et de diriger la chapelle, il enseigne le piano, le violon et le violoncelle aux jeunes chanteurs de la chapelle. A noël 1808 il est congédié mais rapidement réengagé, probablement après l'intervention de Haydn. Au mois de mai 1811 son contrat prend fin. Ces années à la cour d'Eszterháza lui donnent une solide expérience dans la musique sacrée et lyrique mais aussi dans la direction d'orchestre. Hummel s'installe en 1811 à Vienne. Il apparaît plus comme un compositeur qu'un pianiste virtuose. Il se marie en 1813 et aura deux fils, Eduard (pianiste) et Karl (peintre). Cette période est aussi marquée par sa rivalité avec Beethoven mais les deux hommes se côtoient et se respectent.

Hummel donne de nombreux concerts comme pianiste lors du Congrès de Vienne (1814) et jouit d'une grande popularité. Il entreprend ensuite un séjour en Allemagne au printemps 1816. Il accepte cette même année pour des raisons financières le poste de maître de chapelle Mais à Stuttgart. Cet emploi lui offre de nombreux avantages mas ne le satisfait pas. Au mois de novembre 1818 il démissionne pour devenir le maître de chapelle du duc de Weimar. Sa situation s'améliore et les années 1820 restent très productives. Son premier travail à Weimar est de diriger le théâtre et de composer pour diverses circonstances. Hummel rencontre aussi différentes personnalités comme Goethe. Il enseigne et écrit de plus des cantates pour la loge maçonnique, de petites pièces destinées à être éditées y compris des arrangements d'ouvertures, de symphonies et de concertos pour les éditeurs de Londres.
Hummel renoue dans les années 1820 avec les tournées en tant que pianiste. Il se rend en Russie, Pologne, France et les Pays-Bas. Le compositeur se rend rapidement à Vienne en 1827 pour visiter Beethoven mourant. Ce séjour est aussi l'occasion de rencontrer Schubert et de composer des œuvres pour piano. En 1829, il voyage pour Paris puis Londres. Cette tournée, qui durera jusqu'en 1833, constitue le point culminant de sa carrière. La virtuosité de Hummel est éclipsée car celle de Paganini au violon. Le compositeur rencontre plusieurs échecs comme directeur de l'opéra allemand. Sa visite à Vienne en 1834 n'est pas couronnée du succès espéré. La maladie réduit la plupart de ses activités pendant les trois dernières années.
En tant que compositeur, Hummel occupe une position entre l'époque classique et romantique. Sa réputation est avant tout celle d'un virtuose au piano. Ses compositions embrassent pratiquement tous les genres. Seule la symphonie reste visiblement absente. Il écrit de même d'énormes quantités de musique destinée à être publiée. Il fait preuve sur ce point d'une extraordinaire capacité à répondre aux besoins du marché musical et à ceux du public. Hummel acquiert de plus une excellente réputation d'enseignant et de pédagogue. Sa musique associe toutes les caractéristiques du classicisme avec des textures essentiellement homophonique, des mélodies soignées, des passages virtuoses et des accompagnements sur la basse d'Alberti. Ses œuvres pour piano contiennent des sections brillantes faisant preuve de variété et d'expression.
Une caractéristique du style de Hummel demeure la clarté des transitions et le rythme harmonique relativement lent. Le compositeur démontre de grandes qualités dans l'écriture des mélodies notamment dans ses partitions plus tardives. Les idées musicales deviennent moins prévisibles et symétriques. Les ornements et la variété des harmonies aboutissent à de longues phrases. L'accompagnement est aussi particulièrement soigné. On a souvent l'impression que la structure est une mosaïque de mélodies et de textures. Hummel manifeste ces mêmes qualités dans sa musique de chambre et de circonstance. Ses partitions mettent l'accent sur les mélodies plus que les développements. Elles surmontent les faiblesses de la forme par des passages virtuoses confiés à toutes les voix.
Sa production pour *Harmoniemusik* se concentre essentiellement sur des marches militaires pour orchestre d'harmonie, quelques partitions pour sextuor ou octuor à vent et des ouvrages de musique de chambre. Ses œuvres s'adressent dans la majorité des cas à la bourgeoisie. Le compositeur transcrit également des œuvres de Mozart, Haydn et Beethoven. Les compositions de Hummel ne prétendent pas à la postérité mais restent accessible à un large public. Elles constituent le point final de l'école classique viennoise et répondent à un nouveau besoin de publier et diffuser les œuvres sur une plus grande échelle.

Opus 63, *Grande Sérénade* pour le piano, violon, guitare, clarinette, basson ou flûte et violoncelle (1814-15)
Opus 66, *Grande Serenade* pour le piano, violon, guitare, clarinette, basson ou flûte et violoncelle (1814-15)
Opus 74, Septuor pour piano, vents et cordes (1816)
Opus 78, Trio pour piano, flûte, violoncelle
Opus 114, Septuor militaire pour piano, flûte, violon, clarinette, violoncelle, trompette, contrebasson (1830)
S 26 Marche
S 48 Parthia en *mib* (1803) pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, basse
S 83 Trois Marches militaires
S 131-138 Arrangement en quatuor des symphonies de Beethoven Nr.1-7 pour flûte, violon, violoncelle et piano
S 139-144 Arrangement en quatuor des concertos KV. 503, 365, 491, 537, 482, 456 de Mozart pour flûte, violon, violoncelle et piano
S 150 Arrangement du septuor opus 20 de Beethoven.
S 151-156 Arrangement en quatuor des symphonies KV. 504, 550, 543, 425, 385, 551 de Mozart pour flûte, violon, violoncelle et piano
S 183 Arrangement en quatuor symphonie Nr. 100 de Haydn pour flûte, violon, violoncelle et piano
S 185 Arrangement en quatuor symphonie Nr. 44 de Haydn pour flûte, violon, violoncelle et piano
S 178 *Trauermusik*
Sans Nr. *Serenade* en *mib* majeur pour octuor plus contrebasson
Sans Nr. Sextuor en *fa* majeur pour 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons

Franz Schubert

(31 janvier 1797 – 19 novembre 1828)

Le père de Schubert, Theodor Franz Schubert, était un maître d'école qui donne au compositeur ses premières notions musicales. Il lui enseigne les rudiments du violon et son frère Ignaz lui donne des leçons de piano. A sept ans, Schubert commence à recevoir des leçons de Michael Holzer, l'organiste de l'église locale et chef de chorale. Franz joue également de l'alto dans le quatuor à cordes de la famille, avec les frères Ferdinand et Ignaz au violon et son père sur le violoncelle. Schubert attire l'attention notamment d'Antonio Salieri pour son talent vocal.

En octobre 1808, il devient un élève au *Stadtkonvikt* grâce à une bourse chœur et entre en contact avec les plus grandes œuvres de son époque. Schubert était parfois invité à diriger l'orchestre du *Stadtkonvikt* et démontre des qualités exceptionnelles dans la composition. Salieri décide de lui inculquer une formation plus poussé dans la composition et la théorie. De ces années date une bonne partie de sa musique de chambre dont l'octuor à vent D. 72. À la fin de 1813, il quitte le *Stadtkonvikt* et retourne chez lui pour des études pour devenir maître d'école. En 1814, il s'occupe des élèves plus jeunes dans l'école de son père. Il continue cependant à recevoir des leçons particulières de Salieri. L'année 1815 reste très prolifique. Schubert écrit des nombreuses œuvres pour orchestre et environ 140 Lieder. Il rencontre cette même année Anselm Hüttenbrenner, Johann Mayrhofer et Franz von Schober qui deviendra son ami à vie.

Schober invite le compositeur en 1816 à vivre avec lui dans la maison de sa mère. Cette proposition est particulièrement opportune car Schubert venait de faire une demande infructueuse en tant que maître de chapelle à Laibach. Schubert n'a jamais été en mesure d'obtenir un emploi permanent et il compte sur le soutien d'amis et la famille. Il tente d'augmenter ses ressources en donnant des leçons de musique mais il finit par se consacrer à la composition. Au début de 1817, Schober introduit Schubert dans le salon du chanteur baryton Johann Michael Vogl. À la fin de 1817, Schubert rejoint son père comme enseignant mais avec réticence. Schubert passe l'été 1818 comme professeur de musique pour la famille du comte Johann Karl Eszterházy en Hongrie. A son retour, il s'installe avec son ami Mayrhofer. Les compositions de 1819 et 1820 montrent une progression sensible dans le développement et la maturité de son style comme dans l'oratorio inachevé *Lazarus* (D. 689), le Psaume 23 (D. 706) ou le *Gesang der Geister* (D. 705/714). Schubert compose aussi deux opéras: *Die Zwillingsbrüder* et *Die Zauberharfe* mais sa musique de scène ne connaît pas un

grand succès. En 1823, Schubert commence le cycle *Die schöne Müllerin* (D. 795) mais apparaissent cette même année les symptômes de la syphilis. Il écrit l'octuor en fa (D. 803) au printemps 1824. Les revers des années précédentes sont compensés par la prospérité de 1825. Ses soucis d'argent se résolvent pendant un certains temps. De 1826 à 1828, Schubert réside à Vienne. De ces années datent le cycle de chansons *Winterreise* (D. 911) et des impromptus pour piano. Au printemps de 1828, il donne pour la première et seule fois de sa carrière un concert public de ses propres œuvres. Il écrit de même des quatuors et des pièces pour piano. Les œuvres de cette période révèlent un compositeur plus troublé et préoccupé. Schubert meurt certainement des complications dues à la syphilis.
Le compositeur écrit près de 1000 œuvres dont le plus grand nombre (plus de 600) sont des Lieder. Il lègue cinq opéras et sept symphonies complètes. Il existe un vaste corpus pour piano seul dont 21 sonates, de nombreuses danses courtes et un ensemble relativement important pour piano à quatre mains. Il y a près de 30 œuvres de chambre. Sa musique reste influencée par les formes classiques mais sa qualité repose sans aucun doute sur la beauté des mélodies et la couleur inattendue des harmonies. Il expérimente de même de nouveaux horizons dans les tonalités, les sonorités et l'instrumentation comme en témoigne l'octuor D. 803. Schubert ne semble pas un compositeur prépondérant dans le domaine de la *Harmoniemusik* mais ces quelques partitions pour vents font preuve d'innovations dans les distributions instrumentales et le rôle des timbres.

Numéro	**Titre**	**Date de composition**	**Effectif**
D 2F	Trio, *C- Dur*	1811	Instruments à vent (?)
D. 2D D. 995	6 Minuets	1811	2 fl./htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn., tp.
D. 72	Octuor, *F-Dur*	18 août 1813	2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn.
D. 79	Nonette, *es-Moll* *Eine kleine Trauermusik*	19 sept. 1813	2 cl., 2 cors., 2 b., cbn., 2 tb.
D. 84	Trauermusik (N°10) *Des Teufels Lustschloss*	I. version : 30 oct. 1813 à 15 Mai 1814 II. version : 22. oct. 1814	2 cl., 2 b., 3 tb.
D. 94B	5 Menuette et 6 Deustche	1814	2 cors, quatuor à cordes
D. 732	Tempo di Marcia (Acte I, N°10) *Alfonso ed Estrella*	20 sept. 1821 à 27 fév. 1822	2 fl., 2 htb., 2 cors, 2 bn.
Op. 26 D. 797	Hirtenmelodie (N°6) *Rosamunde*	automne 1813 donné le 20 déc. 1823	2 cl., 2 cors, 2 bn.
D. 803 Op. 166	Octuor, *F-Dur*	fév. à mars 1824	cl., cor, bn., 2 vn., alto, vc., cb.
Voix et instrument à vent			
D. 190	Aria von Katschen (N°5) *Der vierjährige Posten*	8 au 19 mai 1815	S., 2 cl., 2 cors, 2 bn.
D. 190	Marsch (N°6, 7) *Der vierjährige Posten*	8 au bis 19 mai 1815	TTB., 2 htb., 2 cl., 2 cors, tp.
D. 383	Wer wird Zähren sanften Mitleids (N°5) *Stabat Matter*	28 fév. 1816	SSAATTBB, 2fl., 2 htb., 2 cors, 3 bn., 3 tb.
D. 644	Chor der Ritter (N°7) Melodrama (N°8) Romance (N°9) Melodrama (N°11) *Die Zauberharfe*	été 1820 donné le 19 août 1820	voix, 2 fl., 2 hbt., 2 cl., 2 cors, 2 bn., harpe, (2) tp., (3) tb., timb.
D. 787	Chor *Wenn Mut und* *Schönheit sich verein* *Die Verschworenen*	avril 1823	TTBB, Chœur, 2 fl., htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn.

D. 872	Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe *Deutsche Messe*	été - automne 1827	SATB., Chœur, 2 htb., 2 cl., 2 cors (G), 2 tp., 3 tb., timb., org.
Op. posth. 154 D. 948	Herr, unser Gott *Hymnus an den Heiligen Geist*	mai 1828 donné le 5 mars 1829	4T., 4B., 2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn., 2 tp., 3 tb., timb.
D. 954	Glaube, Hoffnung und Liebe	2 sept. 1828	SATTBB, 2 htb., 2 cl., 2 cors., 2 bn., 2 tb.
D. 965 Op. 129	Der Hirt auf dem Felsen	octobre 1828	voix, cl., piano.
Fragments			
D. 72 a	Allegro, *F-Dur*	1813	2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn.
D. 87A	un mouvement, *C-Dur*	nov. 1813	voix ou vents (?)
Op. 76 D. 796	Marcia funebre	25 mai au 2 oct. 1823	2 htb., 2 cl., 2 cors, 2 bn., 3 tp., 3 tb.

Annexe 2 Traductions originales

L'argumentation de ma thèse prend en compte de nombreux témoignages, la plupart contemporains à mon sujet. Il s'agit essentiellement de sources primaires en allemand (dictionnaires, articles, ouvrages, journaux, biographies, correspondances, etc.) difficiles à consulter puis à déchiffrer. La qualité de certains ouvrages datant du XVIIIe siècle demeure des plus médiocres. Il existe également peu ou pas de transcriptions contemporaines. L'annexe 2 fait le choix de ne pas reprendre toutes les traductions officielles. Elle présente les notes et les références contenues dans la rédaction et permet au lecteur d'en apprécier le contenu. Il est rappelé la page, la référence bibliographique puis le texte original.

Première partie

Page 18, note 1

Traduction officielle d'après Karl Geiringer, *Joseph Haydn*, Schott Schöne, Mainz, 1959, trad. par Jacques Delalande, Gallimard, Paris, 1984, p. 29.

Page 20, note 2

Johann Ferdinand Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile Nachdruck der Ausgabe 1796, Wien, Otto Biba (hrsg.), Emil Katzbichler, Munich-Salzbourg, 1976, p. 77-8.

„Es war vormals stark die Gewohnheit, daß unsere großen fürstlichen Häuser einige Hauskapellen hielten, bei welchen sich oft die herrlichsten Genies bildeten (ein Beweis hievon ist unser großer Haiden) allein, es sey nun Erkältung für Kunstliebe, oder Mangel am Geschmacke, oder Häuslichkeit, oder auch andere Ursachen, kurz, zum Schaden der Kunst hat diese löbliche Gewohnheit sich verloren, und eine Kapelle verlosch nach der anderen, so, daß außer der fürstl. Schwarzenbergischen fast keine mehr existiert. Bei dieser aber findet man, vornehmlich unter der Harmonie ganz ausgezeichnet große Virtuosen. Fürst Graßalkowitz hat seine Kapelle in eine Harmonie reduziert, wobei der große Klarinettist Grießbacher Direktor ist. Hr. Baron von Braun hält eine eigene Harmonie zur Tafelmusik. Noch ist eine Harmonie, welche der Hoftracteur Hr. Jahn meistens aushält. Diese bläst zur Sommerzeit im Augarten bei der Tafel. Die hiesige Artilleriebande besteht aus sehr geschickten Leuten; der Direktor Herr Gromann bläst die Oboe vortrefflich. Diese Gesellschaft musiziert im Sommer alle Abende bei der Limonadehütte auf der Bastey, und ist auch sehr gut in Privatakademien zu brauchen."

Page 24, note 3

Charles Burney, *Voyage Musical Dans l'Europe Des Lumières*, trad. par Michel Noiray, coll. Harmoniques, Flammarion, Paris, 1992, p. 312 ; p. 363

„Wirklich ist Wien so reich an Komponisten und fasset in seinen Ringmauern eine so große Anzahl vortrefflicher Tonkünstler, dass man dieser Stadt mir Recht ein räumen muß, dass sie sowohl die Haupstadt der deutschen Musik als des deutschen Reichs ist."

Page 28, note 4

Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Faks.-Repr. d. Ausg. Frankfurt, 1802, sous la dir. de Nicole Schwindt, Cassel, Bärenreiter, 2001, p. 440-41.

„Sie haben mehrentheils keinen bestimmten Charakter, sondern sind bloß Tongemälde, die mehr auf die Ergötzung des Ohres, als auf den Ausdruck einer bestimmten Empfindung mit ihren Modifikationen, Anspruch machen."

Page 34, note 5

Johann Ferdinand Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile Nachdruck der Ausgabe 1796, Wien, sous la dir. de Otto Biba, Emil Katzbichler, Munich-Salzbourg, 1976, p. 98-9.

„Die Militärmusik ist entweder die gewöhnliche Feldmusik, oder die türkische Musik. Die Feldmusik, oder sogenannte Harmonie, welche man auch Banda nennt, besteht aus zwei Waldhörnern, zwei Fagotten und zwei Oboen; Diese Instrumente kommen auch bei der türkischen Musik vor, wozu aber auch zwei Klarinette, eine Trompete, ein Triangel, eine Oktavflöte und eine sehr groß Trommel, eine gewöhnliche Trommel und ein paar Cinellen gehören. Beim Aufziehen der Burgwache und der Hauptwache hört man die Feldmusik. Die türkische Musik wird in den Sommermonaten Abends bei schönen Wetter vor der Kasernen, bisweilen auch vor der Hauptwache gegeben. Das sämmtl. Offizierskorps erhält das zur türkischen Musik gehörige Personale."

Page 40-1, note 9

Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* 1782-1785, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1962.

„Das Erste ist der Junge Fürst Liechtenstein (er will es aber noch nicht wissen lassen) dieser will eine Harmonie Musick aufnehmen, zu welcher ich die Stücke setzen soll – da würde freylich nicht viel ausfallen – doch wenigstens wäre es etwas sicheres – und ich würde den Accord niemals anders als lenbenslänglich eingehen."

Page 43, sans note

Wiener Zeitung, 16 novembre 1803

„Subscriptions-Anzeige der besten und neusten Opern und Ballete wie auch Originalparthien für achtstimmige Harmonie gesetzt von Joseph Triebensee, Kappelmeister in wirklichen Diensten Sr. Durchl. des regierenden Fürsten Aloys v. Liechtenstein."

Page 50, note 12

Vincent et Mary Novello, *Eine Wallfahrt zu Mozart, Reisetagebücher aus dem Jahre 1829*, sous la dir. de Nerina Medici di Marignagno et Rosemary Hughes, Boosey & Hawes GmbH, Bonn, 1959, p. 124

„Visited the principal garden (Volkgarten) as we were told that there was to be an orchestra of wind. To our disappointment there were only two clarinets, two horns, two bassoons with a double fagotto. As we entered there were playing a poor commonplace waltz. On requesting they would be so good as to play something of Mozart or Haydn the man said "O yes, Mozart or Rossini" – but I said "No Rossini – some air of Mozart". He accordingly went away for the purpose of telling his companions our wishes – but instead of what we had requested they played a Cavatina in Ab (transposed and therefore spoiled to the key of C) and I really believe that they had not a single piece of Mozart in all their book and probably thought we could not detect the difference. They next played two pieces from Auber's "Muette de Portici" which seems to be all the rage here as well as in every other place I have yet been in Germany – the performance was in every respect totally unworthy of a musician's notice."

Page 50, note 13

Vincent et Mary Novello, *Eine Wallfahrt zu Mozart, Reisetagebücher aus dem Jahre 1829*, sous la dir. de Nerina Medici di Marignagno et Rosemary Hughes, Boosey & Hawes GmbH, Bonn, 1959, p. 138

"The evening at a garden near the Karolinenther. The Caroline Gardens, for want of a better name, I shall term them, are a kind of Vauxhall upon a very small scale. The walks are lighted with small lamps. There is a little orchestra in the center, filled by about ten or dozen performers on clarinets and other wind instruments, and there are benches place round for

those who choose to sit and take refreshments. The performers here were better class than those at the Volksgarten, but the pieces they played were not o whit better, nothing but waltzes, eternal commonplace waltzes."

Page 51, note 15

Boje Schmuhl (sous la dir.), *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, XXXII. Wissenschaftliche Arbeitstatung Michaelstein, Konferenzberichte, 20. bis 23 Mai 2004, Wißner, Augsburg, 2006, p. 137, note 8.

„Der schneidende und durchdringende Klang dieses Instruments hat sonderlich bey Kriegsmusik der Infanterie seinen guten Nutzen; und er nimmt sich weit besser in der Ferne als in der Nähe aus".

Page 53, note 16

AmZ : „*Intelligenz Blatt*", décembre 1804, Breitkopf & Härtel, Leipzig, p. 197.

„Anzeige für militärische Orchester und für alle Freunde der Harmonie-Musik.

Der Inhalt wird aus Märschen, Pas de manoeuvres, Tänzen, und aus grössern Musik-Piecen bestehen. Jedes Heft wird mehrere Stücke für Hautboisten 6, 7 oder 8 stimmig, und eben viele für Janitscharen-Chöre enthalten, welche theils aus Originalen vorzüglicher Komponisten bestehen."

Page 54, note 18

Nicolai, Friedrich, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*, Berlin, 1783, p. 558, cité par Whitwell, David, *The Wind Band and Wind Ensemble of the Classic Period (1750-1800)*, Band 4, Winds, Northridge, Californie, 1984, p. 110.

„Noch verdient die Militärmusik bemerk zu werden, welche zu Wien alle Abend vor der Hauptwache auf dem Hof gemacht wird, ehe man den Zapfenstreich schlägt. Sie besteht aus zwey Schallmeyen, zwey Clarinetten, zwey Waldhörner, einer Trompete, zwey Fagotten, einer gewöhnlichen und einer großen Trommel. Es werden Stücke nach mancherley Art Noten gespielt. Diese Musik ist nicht allein eine Unterhaltung, sondern an einem stillen, mondhellen Sommerabend; sondern sie verdient auch die Aufmerksamkeit eines Musikers, der seine Kunst von verschiedenen Seiten betrachten will. Die beiden Trommeln z.B. sind oft auf eine glückliche Art zur Begleitung einiger musikalischen Gedanken gebraucht. Man kann hier einige Ideen über den Rhythmus schöpfen, der einen großen Theil der Wirkung der alten Musik machte und in der neuern Musik obgleich mannichfaltiger, doch auch unmerklicher geworden ist."

Page 55, note 19

David Whitwell, *The Wind Band and Wind Ensemble of the Classic Period (1750-1800)*, Band 4, Winds, Northridge, Californie, 1984, p. 106-7.

"Item 8 von den bey einem Infanterie Regiment befindlichen 48 Spielleuten können 8 dargestalten zu Hautboisten genohmen werden, dass vier die Field Bataillons und vier das Garnisons Bataillon darzustellen, es darf aber einer Compagnie nicht mehr als ein Speilman dazu gebraucht werden.

Item 9 Leuten aus dem Gewehrstand zur Hautboisten Band zu gebrauchen, ist verboten.

Item 10 Es wird nicht gestattet, dem Offizier zum Unterhalt der Hautboisten Band einen Beitrag zuzumuthen, oder hierzu auch eine freiwillige Abgade der Offiziers zu verwenden; massen derlei Beiträge aus dem Regiment Unkosten Fonds zu bestreiten sind.

Item 11 Die Grenadier Bataillons dürfen keine besondere Banda errichten, und überhaupt soll keine Grenadiers Compagnie außer vorgeschriebenen zwei Tambours und zwei Pfeiffern mehrere Spielleuten führen, weder von diesen ein- oder anderen als Clarinettisten gebrauchen."

Page 62, note 21

Susan Nita Barber, *A Performance Edition of the Opera, Kaspar der Fagottist by Wenzel Müller (1767-1835), as Arranged for Harmonie by Georg Druschetsky (1745-1819)*, université de New York et Postdam, 1988, p. 43.

"42 Arien aus verschiedenen Opern in 6 Stimige Harmonie übersetzt 2 Clarinett, 2 Horn, 2 Fagott von Herrn Druschetzky compositeur bey und seiner Eminentz en Primas Ungarn Batthyány Joseph Graff."

Page 66, note 22

Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* 1782-1785, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1962.

„Nun habe ich keine geringe arbeit – bis Sonntag acht Tag muß meine Opera auf die Harmonie gesetzt seyn- sonst kommt mir einer bevor – und hat anstatt meiner Profit davon; und soll nun eine Neue Simphonie auch machen!- wie wird das möglich seyn! – sie glauben nicht wie schwer es ist so was auf die Harmonie zu setzen - dass es den Blaßinstrumente eigen ist, und doch dabey nichts von der Wirkung verloren geht. – Je nu, ich muß die Nacht dazu nehemn, anders kann es nicht gehen – und ihnen, meine liebster Vatter, sey es aufgeopfert."

Page 67, note 24

Traduction d'après David Whitwell : « The Incredible Vienna Octet School – Part V : The contributions of Beethoven », *The Instrumentalist*, XXIV, 1969, p. 34.

"the undersigned at the request of the Messrs. Artaria an Co, herewith declares that he has given the score of his opera *Fidelio* to the aforesaid publication under his supervision in a complete piano score, quartets, or arrangement for wind octet. The present musical version is not to be confused with an earlier one, since hardly a musical number has been left unchanged, and more than half of the opera was newly composed. Scores in the only authorized copy and also the book in manuscript may be had from me together with the reviser of the book. Mr. F. Treitschke, R.I. court Poet. Other unauthorized copies will be punished by law.

Vienna, June 28, 1814, Ludwig van Beethoven"

Page 69, note 27

Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Faks.-Repr. d. Ausg. Frankfurt, 1802, sous la dir. de Nicole Schwindt, Cassel, Bärenreiter, 2001, p. 775-6.

"Feldmusik oder die Kriegsmusik der Türken, bestehet aus einigen den Gesang führenden Blasinstrumenten, die von mehrern eintönigen Instrumenten von starkem Tone, als von Becken, Triangeln, Trommeln, u.d.gl. begleitet werden, um das Taktgewicht äußerst fühlbar zu machen. Es ist bekannt, daß man diese Art der Musik bey uns nicht allein bey militärischen Aufzügen, sondern auch außerdem nachahmt; man würde sich aber irren, wenn man glauben wollte, daß die mehresten Nachahmungen derselben den innern Charakter der türkischen Musik darstellen, weil sie eben so wie jene mit der Trommel, mit Becken u.d.gl. begleitet werden. Die Melodie der eigentlichen türkischen Musik trägt unverkennbar das Gepräge der alten griechischen Tonarten und ihres ursprünglichen Gebrauches, und die Rhythmen und Einschnitte derselben sind weit ungleichartiger, als in den Tonstücken, die man uns als Nachahmungen derselben auftischt. - Die Janitscharenmusik verräth die Hauptkennzeichen der Musik eines noch rohen Volkes, nemlich das Lärmende, und die äußerst fühlbare Darstellung des Rhythmus durch eintönige Schlaginstrumente; und die seit einiger Zeit überhand genommene Liebhaberey an dieser Musik, scheint dem guten Geschmacke eben kein allzugroßes Compliment zu machen.**"**

Page 70, note 28

Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Nachdruck der Ausgabe 1806, Wien, sous la dir. Fritz Kaiser, Olms, Hildesheim, 1990, p. 330-32.

„Die türkische Musik, welche seit vierzig Jahren auch in Deutschland bey verschiedenen Regimentern eingeführet wurde, hat auch das Studium der musikalischen Instrumente der Türken veranlaßt. Der Charakter dieser Musik ist so kriegerisch, daß er auch feigen Seelen den Busen hebt. Wer aber das Glück gehabt hat, die Janitscharen selber musiciren zu hören, deren Musikchöre gemeiniglich achtzig bis hundert Personen stark sind; der muß mitleidig über die Nachäffungen lächeln, womit man unter uns meist die türkische Musik verunstaltet. Als man dem türkischen Gesandten in Berlin, Achmet Effendi zu Ehren, ein türkisches Concert aufführte, schüttelte er unwillig den Kopf, und sagte: Ist nicht türkisch! – Seit dem aber hat der König von Freußen wirkliche Türken in seine Dienste genommen, und die wahre türkische Musik bey einigen seiner Regimenter eingeführt. Auch zu Wien unterhält der Kaiser ein treffliches Chor türkischer Musikanten, die der große *Gluk* bereits in den Opern gebraucht hat.

Die Instrumente zu dieser Musik bestehen in Schallmeyen, welche die Türken meisten Theils um den Ton zu schärfen; aus Blech verfertigen; aus krummen Hörnern, die im Ton fast an unsere Baßhörner gränzen; aus einem großen und einem kleinen Triangel; aus dem so genannten Tambourin, wo das Schütteln der Schellen, die bey den Türken von Silber sind, große Wirkung thut; und aus zwey Becken vom feinsten Bronce, oder Glockenspeise die tactmäßig an einander geschlagen werden; endlich aus zwey Trommeln, wovon die kleinere immer wirbelt und fluthet, die große aber gedämpft, und unten mit einer Ruthe gestäubt wird.

Wie original, wie einzig sind hier die Töne zusammen gesucht! Die Deutschen haben diese Musik noch mit Fagotten verstärkt, wodurch die Wirkung noch um ein Großes vermehrt wird. Auch Trompetenstöße lassen sich dazwischen gut anbringen. Kurz, die türkische Musik ist unter allen kriegerischen Musiken die erste, aber auch die kostbarste, wenn sie so vollkommen seyn soll, als es ihre Natur, und ihr heroischer Zweck erheischt. Da die türkische Musik nicht nach Noten, sondern bloß aus dem Gedächtniß spielt, (denn nur wir Deutsche haben angefangen, sie in Zeichen zu setzen), so läßt sich von ihrer Theorie nichts weiter sagen, als daß Ohr und Uebung ihre Vollkommenheit allein entscheiden: Sie liebt bloß den zweyviertels Tact, wie wohl wir auch sehr glückliche Versuche mit andern Tacten gemacht haben. Indessen erfordert keine andere Gattung von Musik einen so festen, bestimmten und allgewaltig durchschlagenden Tact. Jeder Tactstrich wird durch einen neuen männlichen Schlag, so stark conturirt, daß es beynahe unmöglich ist, aus dem Tacte zu kommen. F*dur*, und B*dur*, scheinen die Lieblingstöne der Türken zu seyn, weil in diesen der Umfang aller ihrer Instrumente am genauesten zusammen läuft. Inzwischen haben wir Deutsche auch glückliche Proben mit D-*dur*, und C-*dur* angestellt, woraus die große Wichtigkeit der türkischen Musik erhellet.“

Page 73-4, note 30

Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Faks.-Repr. d. Ausg. Frankfurt, 1802, sous la dir. de Nicole Schwindt, Cassel, Bärenreiter, 2001, p. 307.

„ital. *Cassazione*, heißt wörtlich eine Entlassung oder Abdankung, und soll ohne Zweifel eigentlich ein solches Tonstück bezeichnen, womit eine veranstaltete Instrumentalmusik beschlossen wird. Man verstehet aber gemeiniglich darunter (besonders in Italien) ein Tonstück, welches zur Absicht hat, daß es Abends im Freyen oder auf öffentlicher Straße ausgeführt werde. Es bestehet bald aus vier, bald aus mehrern Stimmen, die nur einfach besetzt werden, und die einzelnen Sätze desselben haben keinen bestimmten Charakter.

Weil diese Art der Tonstücke oft dazu angewendet worden sind, um des Nachts die jungen Schönen an ihre Fenster zu locken, und verliebte Zusammenkünfte anzuspinnen, so ist davon die Redensart *Cassaten gehen* entstanden, die so viel heißt, als auf verliebte Abentheuer ausgehen.“

Page 76, note 31

Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Faks.-Repr. d. Ausg. Frankfurt, 1802, sous la dir. de Nicole Schwindt, Cassel, Bärenreiter, 2001, p. 1078.

„Notturno ist der allgemeine Name solcher Tonstücke, die bestimmt sind, bey Nachtzeit, es sey nun im Freyen oder in einem Zimmer, ausgeführt zu werden. Am gewöhnlichsten bezeichnet man mit diesem Namen solche drey- vier- oder mehrstimmige Instrumentalstücke, wobey jede Stimme, so wie bey den Sonatenarten, nur einfach besetzt wird, die aber keinen Anspruch auf einen festbestimmten und durchgehaltenen Charakter machen, sondern wobey man sich bloß an einem für die Einbildungskraft oder für das Ohr bestimmten Tongemälde begnügt. Zuweilen giebt man den Namen *Notturno* auch solchen zwey- drey- oder vierstimmigen Gesängen ohne Instrumentalbegleitung, die zum gesellschaftlichen Gesange bey der Abendtafel bestimmt sind."

Page 82, note 32

Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Faks.-Repr. d. Ausg. Frankfurt, 1802, sous la dir. de Nicole Schwindt, Cassel, Bärenreiter, 2001, p. 1463

„Parthia. *Partita*: Eine Art von Tonstücken, die man im dem Artikel „Suite" beschrieben findet. Parthie : Außer demjenigen Tonstücke, welches in dem vorhergehenden Artikel schon angezeigt worden ist, bezeichnet man mit dem Worte Parthie auch zuweilen eine einzelne Stimme eines Tonstückes; man sagt z.B. vom einem, der eine solche Stimme ausgeführt, er hat eine Parthie übernommen."

„Man bezeichnete mit diesem Worte eine ehedem sehr beliebte Art der Tonstücke für das Clavier oder andere Instrumente, die anjetzt ganz außer Gebrauch gekommen ist, und aus einer Folge verschiedener charakteristischer Tanzmelodien, z.B. aus der Allemande, Courante, Sarabande und Gigue, bestand. Bey den ältern Suiten war es Sitte, daß die Allemande, als ein Produkt von deutscher Erfindung, den übrigen Sätzen vorher ging. [FN: Siehe *Matthesons* vollkommenen Capellmeister. Theil II. das 13. Hauptstück.] Gegen die Mitte des verwichenen Jahrhunderts verwandelten sich die Suiten in die so genannten *Parthien***,** in welchen man außer den Tanzmelodien auch ein Allegro, Andante, oder Presto von willkührlichem Charakter aufnahm. Aber auch diese Parthien sind seit geraumer Zeit wieder aus der Mode gekommen. Anjetzt giebt man den Namen *Parthie* (*Parthia* oder *Partita*) denjenigen Tonstücken, die für mehrere Arten von Blasinstrumenten gesetzt sind, in welchen aber, außer der Menuet, selten andere charakteristische Tanzmelodien vorkommen."

Page 90, note 41

Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* (1732), sous la dir. de Friederike Ramm, Cassel, Bärenreiter, 2001.

„Abend-Ständigen, eine Abend-Music; will dergleichen meist bey still- und angenehmer Nacht pflegt gemacht zu werden."

Page 93, note 42

Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, Band 2, Weidmanns Erben und Reich, Leipzig, 1771-4, Repro. Nachdr. d. Ausg., Olms, Hildesheim, 1967.

„*(Poesie; Musik)* Ein Lied von einer besonderen Art, das bestimmt ist einer Person zu Ehren unter ihrem Fenster abgesungen zu werden. Sie ist also von verliebtem oder wenigstens galantem Inhalt. Die Griechen haben sie vermutlich eingeführt und die Ausleger des Horaz merken an, dass in der *Ode an die Lydia* die Worte: Audis minus et minus jam, Me tuo longas pereunte noctes, Lydia, dormis? auf eine solche Serenade sich beziehen und dass die zwei letzten Verse, vermutlich aus einer damals bekannten Serenade genommen sind. Die Griechen

nannten sie sehr artig paraklausinthron, welches so viel bedeutet als ein klägliches Lied vor der Türe gesungen.
In Spanien und Italien ist diese Galanterie gebräuchlicher als bei uns. Die Mode der Serenaden macht einer Nation eben keine Unehre; wenigstens scheint sie ein Beweis einer einfachen, natürlichen und unschuldigen Lebensart. In den Sitten, nach welchen ein Jüngling Scheuhe tragen muss seine Liebe oder auch bloß unschuldige Galanterie gegen ein Mädchen, die noch nicht die Seinige ist, durch eine Serenade an den Tag zu legen, ist schon etwas verdächtiges oder wirklich unrichtiges.
Man gibt auch bisweilen den Namen der Serenaden der Musik, wenn sie auch bloß Instrumental wäre, die man etwa gewissen Personen zu Ehren oder als einen Glückwunsch, bei angehender Nacht, vor ihren Häusern aufführt und die man allgemein im deutschen *Ständchen* nennet. Eine solche Musik ist um so viel angenehmer, da die Stille der Nacht ihren Eindruck natürlicher Weise vermehrt. Der Tonsetzer, der eine gute Serenade machen will, sie sei über einen Text oder bloß für Instrumente, hat sich vorzüglich eines einfachen, sehr fließenden Gesangs zu befleißigen; mehr konsonierend als dissonierend zu setzen und vornehmlich solche Instrumente zur Begleitung zu wählen, die in freier Luft die beste Wirkung tun.“

Page 97-8, note 43

Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* 1782-1785, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1962.
„Um 12 Uhr fuhr ich in die Leopold-Stadt zur Baronne Waldstädten – alwo ich meinen Nammenstag zugebracht habe. Auf die Nacht um 11 Uhr bekamm ich eine NachtMusick von 2 Clarinetten, 2 Horn, und 2 Fagott – du zwar von meiner eigenen Komposition. – Diese Musik hatt ich auf den Theresia Tag – für die Schwester der Fr. v. Hickl, oder Schwägerin des H. v. Hickl (Hofmaler) gemacht; alwo sie auch wirklich das erstemal ist producirt worden. – Die 6 Herrn die solche exequirn sind arme Schlucker, die aber Hüpsch zusammen blasen; besonders der erste Clarinettist und die 2 Waldhornisten. – Die Haubtursache aber warum habe ich sie gemacht, war, um dem H. v. strack (welcher täglich dahin kommt) etwas von mir hören zu lassen, und deswegen habe ich sie auch ein wenig vernünftig geschrieben.“

Page 100, note 46

Arrey von Dommer, *Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicon von H.C. Koch*, Akademische Verlagsbuchhandlung von J.C. B. Mohr, Heidelberg, 1865, p. 761.
„Serenata, Serenade, eine Abend- oder Nachtmusik, ein Ständchen, Fûr gesang mit oder ohne begleitende Instrumente, oder für Instrumentalmusik (insbesondere Blasmusik) allein, ursprünglich bestimmt im Freien aufgeführt zu werden, dann auch in den Concertsaal aufgenommen und in der Form zu einem mehrsätzigen, der Symphonie ähnlichen Instrumentalwerk ausgebildet. Die Instrumente sind meist nicht mehrfach besetzt (ohne Ripienstimme), sondern Soloinstrumente. Die Anzahl der Sätze in der Instrumentalserenade, die auch den Namen Cassation führt, ist verschieden (es kommen deren bis acht vor), auch stehen sie nicht in so innigem Zusammenhange wie in der Symphonie und haben nicht den ernsten Gehalt und die bedeutende Ausgestaltung, sondern sind mehr abwechselnd und mannigfaltig, mehr angenehmen zu unterhalten als tiefe Empfindungen zu erregen bestimmt. Viele Serenaden beginnen mit einem Marsch, schliessen auch mitunter damit; ausserdem spielt die Menuett eine grosse Rolle darin, in manchen dieser Tonwerke kommen deren zwei, auch drei vor.“

Page 102, note 47

Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* (1812 – 1814), Othmar Wessely (sous la dir.), Akad. Druck- u. Verlagsanst, Graz, 1966.

Page 105, note 48

Brockhaus, Friedrich Arnold, *Conversations-Lexikon oder kurzgefaßtes Handwörterbuch für die in der gesellschaftlichen Unterhaltung aus den Wissenschaften und Künsten vorkommenden Gegenstände mit beständiger Rücksicht auf die Ereignisse der älteren und neueren Zeit*, Amsterdam/Leipzig, Im Kunst- und Industrie-Comptoir, 1809-1811, Band 7, p. 294-295.

"*Divertimento* (ital.) – französ. Divertissement (spr. *Divertissemang*) – heißt in der Musik ein gewisses für Ein oder mehrere Instrumente gesetztes Tonstück, das 2, 3, auch mehrere, meistens nicht sehr ausgeführte Sätze hat, und gemeiniglich nur zu einer kurzen Belustigung oder Zeitverkürzung dienen soll. – Außerdem ist auch in der französischen Musik *Divertissement* ein Tanz oder etwas ähnliches, was immer zwischen dem Act einer jeden Oper, freilich sehr unpassend, weil die ganze Handlung oft dadurch gestört wird – eingeschaltet werden muß."

Page 105, note 49

Heinrich August Pierer, *Universal Lexicon, neuestes encyklopädisches Wörterbuch aller Wissenschaften, Künste und Gewerbe*, Spaarmann, Oberhausen, 1857-1865, Band V, p. 198.

„*Divertiren* (v. fr.), belustigen, ergötzen; daher *Divertissement* (spr. Diwertißmang), 1) Ergötzlichkeit, Vergnügen; 2) (*Divertimento*), Musikstück von heiterem Charakter, aus mehreren potpourriartig zusammengefügten Sätzen bestehend; 3) kleines Ballet zur Ausfüllung der Zwischenacte, auch die die Zwischenacte der Opern ausfüllende Musik."

Page 108, note 51

Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Faks.-Repr. d. Ausg. Frankfurt, 1802, sous la dir. de Nicole Schwindt, Cassel, Bärenreiter, 2001, p. 440-41.

„Der Name einer Gattung der Tonstücke für zwey, drey, vier oder mehr Stimmen, die bey der Ausführung nur einfach besetzt werden. Die verschiedenen Sätze, aus welchen ein solches Tonstück bestehet, sind weder polyphonisch gesetzt, noch so weitläuftig ausgearbeitet, wie die eigentlichen Sonaten-Arten. Sie haben mehrentheils keinen bestimmten Charakter, sondern sind bloß Tongemälde, die mehr auf die Ergötzung des Ohres, als auf den Ausdruck einer bestimmten Empfindung mit ihren Modifikationen, Anspruch machen. Das Divertimento kam zu Anfange der zweyten Hälfte des verwichenen Jahrhundertes stark in Gebrauch, nachdem sich die Liebhaberey an den vorher sehr üblichen Parthien [FN: Siehe Parthie] zu vermindern angefangen hatte. Seit geraumer Zeit hat es dem Quartett und Quintett ziemlich weichen müssen, nachdem diese Sonaten-Arten durch Haydn und Mozart so fleißig bearbeitet und vervollkommt worden sind."

Page 123, note 55

Arrey von Dommer, *Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicon von H.C. Koch*, Akademische Verlagsbuchhandlung von J.C. B. Mohr, Heidelberg, 1865, p. 242.

„Divertimento, eine Gattung von Tonstücken für mehrere, in der Ausführung aber nur einfach besetzte Instrumente, Anfang der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., nachdem die Liebhaberei an Suiten und Partiten abgenommen hatte, stark in Gebrauch. Gleich den letzteren besteht es aus mehreren Sätzen ; es finden sich deren vier, und zwar ganz nach Reihenfolge, unserer modernen Symphonie, aber auch fünf, sechs und sieben, nach Art der Cassation oder Serenade, mit der das Divertimento viel Aehnlichkeit hat und auch hinsichts der erwähnten, bei der Cassation wenigstens ursprünglich ebenfalls üblichen, einfachen Besetzung der Instrumente übereinkam. Die Sätzen sind Adagio's, Andante's, Allegro's, Rondo's, Menuetten etc., doch weder so breit ausgeführt, noch in einem ähnlichen inneren Zusammenhange stehend als in unserer modernen Sonate ; mehrentheils haben Sie nicht einmal einen bestimmten Character, sondern sind nur Tongemälde, die mehr auf Ergötzung des Ohres und leichte Unterhaltung als auf Ausdruck einer bestimmten Empfindung mit ihren Modificationen Anspruch machen dürfen. Die Schreibart ist zuweilen polyphon wie in den

Suiten und mehrstimmigen Kammermusiken, meist aber homophon und ohne weitere künstliche Durchbildung, eine ans Concertirende streifende Behandlung der Oberstimme ist nicht selten. Man pflegte das Divertimento entweder für Streich- und Blasinstrumente vermischt, oder für Blasinstrumente (Harmoniemusik) allein zu setzen. - Eigentlich dasselbe wie Divertimento ist das Divertissement; doch gab man in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts den letzteren Namen nur Clavierstücken, die übrigens auch aus einer Anzahl mit Tänzen untermischter Sätze, meist in leichter und mehr auf glänzende Entfaltung der Technik als tiefen Gehalt hinzielender Schreibart, bestanden und deshalb auch häufig insbesondere als Uebungsstücke dienten. Seit Ausbildung unserer mehrsätzigen Sonate und des Streichquartetts sind Divertimento und Divertissement gänzlich verschwunden; wir haben auch nichts daran verloren, denn beide waren nicht weiter entwickelungsfähig und zur Aufnahme eines tieferen Inhaltes wenig geeignet."

Page 144, note 61

Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien, VA 70, fol. 175r., cité dans Hans Joseph Irmen: „Harmoniemusik im Umkreis freimaurerischer Aktivitäten in Wien", *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, SCHMUHL, Boje (sous la dir.), XXXII. Wissenschaftliche Arbeitstatung Michaelstein, Konferenzberichte, 20. bis 23 Mai 2004, Wißner, Augsburg, 2006, p. 207.

„Zur Unterstützung zweier frember Brüder, - beyde Virtuosen auf dem Baßet Horn – welche vor einiger Zeit in der Absicht, hier ihr Unterkommen zu finden, nacher Wien kamen, durch ihr verdienstoses Zuwarten aber mittlerweil in mißliche Umstände verfielen und gegenwärtig dadurch auch außer Stand gesetzt sind, ihre beschlossene Zurückreise in ihr Vaterland unternehmen zu können."

Page 144, note 62

Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien, VA 70, fol. 175r., cité dans Hans Joseph Irmen: „Harmoniemusik im Umkreis freimaurerischer Aktivitäten in Wien", *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, SCHMUHL, Boje (sous la dir.), XXXII. Wissenschaftliche Arbeitstatung Michaelstein, Konferenzberichte, 20. bis 23 Mai 2004, Wißner, Augsburg, 2006, p. 209.

„Auf Ersuchen der beiden würdigen Brüder David und Sprenger hat dies sehr ehrwürdige Loge Zur gekrönten Hoffnung beschlossen, am 15. des XII eine Versammlung Brüdern nach folgender Ordnung sich bemühen werden, die Gesellschaft durch Harmonie, und Tonkunst zu ergötzen."

Page 146, note 63

Johann Ferdinand Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile Nachdruck der Ausgabe 1796, Wien, sous la dir. de Otto Biba, Emil Katzbichler, Munich-Salzbourg, 1976, p. 98-9.

„Beim Aufziehen der Burgwache und der Hauptwache hört man die Feldmusik. Die türkische Musik wird in den Sommermonaten Abends bei schönen Wetter vor der Kasernen, bisweilen auch vor der Hauptwache gegeben. Das sämmtl. Offizierskorps erhält das zur türkischen Musik gehörige Personale."

Page 147, note 64

Rosenbaum, Die Tagebücher von Joseph Carl Rosenbaum, *Hyb*, Band V, p. 113-14.

„In Eisenstadt. Ankunft des Fürsten. – Sprach mit Haydn wegen früheren Anfang der Cantate (…) Der Empfang des Fürsten war feyerlich. (…) Auf den Platz stand links die Bürgerschaft vom Berg im Gewehr, rechts paradirte die Grenadier Compagnie."

Page 147, note 65

Rosenbaum, Die Tagebücher von Joseph Carl Rosenbaum, *Hyb*, Band V, p. 140.

„Der Platz war mit Tribünen rings um besetzt, die mit grünen Tuch überzogen waren. Gegen die Augustiner war die Tribüne für den Hof und die Thor war die Tribüne für die Hofpauken

und Trompetten…Nach 12 Uhr erschien Franz I mit seiner Braut, Mutter, Louise und den Prinzen. (…) Alle Glocken wurden geläutet, Trompeten und Pauken und der Donner von 100 Kanonen machte den Erdboden erheben. – Die Garde und das junge Militair, dann die Bürden Corps defilirten vor den Kaiser vorbei."

Page 156, note 68

AmZ : „*Intelligenz Blatt*", décembre 1804, Breitkopf & Härtel, Leipzig, p. 197.

„Um dem Mangel an vorzüglichen Musikalien für Hautboisten und Janitscharen-Chöre abzuhelfen, werde ich in Verbindung mit dem Lieutnant im von Borkschen Infanterie Regiment zu Stettin, Herrn von Sydow, im meinem Verlage in auf einander folgenden Heften ein *Journal militärischer Musik* herausgeben. Der Inhalt wird aus Märschen, Pas de Manoeuvres, Tänzen, und aus grössern Musik-piecen bestehen. Jedes Heft wird mehrere Stücke für Hautboisten 6, 7, 8stimmig, und eben so viele für Janitscharen-Chöre enthalten."

Page 158, note 69

Musikalisches aus dem Brief von Mary Granville, *AmZ*, 1870, p. 299, cité Herbert Seifert : « Zu den Funktionen von Unterhaltungsmusik im 18. Jahrundert », *Gesellschaftsgebundene Instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, rapport du congrès, 13 au 15 Octobre 1988, sous la dir. de Hubert Unverricht, Eichstätt, Band 7, Hans Schneider, Tutzing, 1992, p. 58-9.

„Letzten Mittwoch war die ganze Nacht mit Lady Harriot Harley auf dem Wasser…Wir ruderten den fluß hinauf bis nach Richmond und wurden die ganze Zeit von einem zweiten Boot aus Musik unterhalten. Das Ensemble bestand aus drei Oboen, zwei Fagotten, Querflöte und…Trompette."

Page 159, note 70

Herbert Seifert : « Zu den Funktionen von Unterhaltungsmusik im 18. Jahrundert », *Gesellschaftsgebundene Instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, rapport du congrès, 13 au 15 Octobre 1988, sous la dir. de Hubert Unverricht, Eichstätt, Band 7, Hans Schneider, Tutzing, 1992, p. 59-60.

„Abends soupirte der Kaiser...zu Hetzendorff...und giengen wir von dem Thor des Schönbrunner Parc zu Fuß daher mit Musique, was man Casaten nennet, und die Hetzendorffische Compagnie kamme uns ebenfahls mit einer Banda von tudelsack entgegen.

Page 162, note 74

Johann Ferdinand Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile Nachdruck der Ausgabe 1796, Wien, sous la dir. de Otto Biba, Emil Katzbichler, Munich-Salzbourg, 1976, p. 78.

„Die hiesige Artilleriebande besteht aus sehr geschickten Leuten; der Direktor Herr Gromann bläst die Oboe vortrefflich. Diese Gesellschaft musiziert im Sommer alle Abende bey der Limonadehütte auf der Basten, und ist auch sehr gut in Privatakademien zu gebrauchen."

Page 162, note 75

Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* 1782-1785, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1962.

„Nun wird diesen Sommer durch im Augarten alle Sonntage Musique seyn. – ein gewisser Martin hat diesen Winter ein Dilettanten Concert errichtet, welches alle Freytäge in der Mehlgrube ist aufgeführt worden. – sie wissen wohl dass es hier eine menge Dilettanten giebt, und zwar sehr gute, so wohl Frauenzimmer als Manspersonnen. – Nur ist es mir noch nicht recht in Ordnung gegangen. – Dieser Martin hat nun durch ein Decret von Kayser di Erlaubnüss erhalten, und zwar mit Versicherung seines höchsten Wohlgefallens, 12 Concerte im Augarten zu geben. Und 4 grosse Nachmusique auf den schönsten Plätzen in der Stadt. – Das Abonnement für den ganzen Sommer ist 2 Duccaten. Nun können sie leicht denken, dass wir genug Suscribenten bekommen werden (…) Das Orchester ist von lauter Dilettanten – die Fagottisten und die Trompetten und Paucken ausgenommen."

Page 163, note 76

AmZ, 15 octobre 1800, p. 46-7.

„Dann sind die gewöhnlich zwölf Musiken, im Augarten des Morgens, unter dem Namen Dilettanten-Musiken. Diese entstanden durch Hrn. Vice-Präsident von Kees; nach der Zeit, als Kaiser Joseph zu seinem ewigen Ruhm, den Augarten dem öffentlichen Vergnügen geweiht hatte, bestand das Personale, außer den Blasinstrumenten und Contrebässen, meistens aus Liehabern."

Page 163, note 78

Rosenbaum, cité dans Hyb, *Die Tagebücher von Joseph Carl Rosenbaum*, Band V, p. 85.

„Nach dem Theater kamen Schuppanzisch, Stadler, Neunherz und Pesingro und 1 Violoncelist, und wir giengen zusamen nach 10 Uhr zum Salieri ins Hauß, der morgen seinen fünfzigsten Geburtstag feyert. Ein Quintett von Mozart, und ein Duett von Salieri war Alles, was sie in der Serenade machten."

Page 164, note 79

Franz Gräfer, *Kleine Wiener Memorien und Wiener Dosenstücke*, sous la dir. de Anton Schlossar, Band 1, Denkwürdigkeiten aus Alt-Österreich 13, Munich, 1918, p. 240-43.

„es ertönte eine angenehme Musik von etwas zwanzig Spielende, durchaus Blasinstrumente; man nannte sie „Harmonie". Man führte Symphonien, Opernstücke und klassische Stücke von großen Meistern auf: Gluck, Händel, Mozart."

Page 164, note 81

Vincent et Mary Novello, *Eine Wallfahrt zu Mozart, Reisetagebücher aus dem Jahre 1829*, sous la dir. de Nerina Medici di Marignagno et Rosemary Hughes, Boosey & Hawes GmbH, Bonn, 1959, p. 124.

„Visited the principal garden (Volkgarten) as we were told that there was to be an orchestra of wind. To our disappointment there were only two clarinets, two horns, two bassoons with a double fagotto. As we entered there were playing a poor commonplace waltz. On requesting they would be so good as to play something of Mozart or Haydn the man said "O yes, Mozart or Rossini" – but I said "No Rossini – some air of Mozart". He accordingly went away for the purpose of telling his companions our wishes – but instead of what we had requested they played a Cavatina in Ab (transposed and therefore spoiled to the key of C) and I really believe that they had not a single piece of Mozart in all their book and probably thought we could not detect the difference. They next played two pieces from Auber's "Muette de Portici" which seems to be all the rage here as well as in every other place I have yet been in Germany – the performance was in every respect totally unworthy of a musician's notice."

Page 165, note 82

Vincent et Mary Novello, *Eine Wallfahrt zu Mozart, Reisetagebücher aus dem Jahre 1829*, sous la dir. de Nerina Medici di Marignagno et Rosemary Hughes, Boosey & Hawes GmbH, Bonn, 1959, p. 137-8.

"The evening at a garden near the Karolinenther. The Caroline Gardens, for want of a better name, I shall term them, are a kind of Vauxhall upon a very small scale. The walks are lighted with small lamps. There is a little orchestra in the center, filled by about ten or dozen performers on clarinets and other wind instruments, and there are benches place round for those who choose to sit and take refreshments. The performers here were better class than those at the Volksgarten, but the pieces they played were not o whit better, nothing but waltzes, eternal commonplace waltzes."

Page 167, note 84

Cité dans l'article de Herbert Seifert: « Zu den Funktionen von Unterhaltungsmusik im 18. Jahrundert », *Gesellschaftsgebundene Instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, rapport du congrès, 13 au 15 Octobre 1988, sous la dir. de Hubert Unverricht, Eichstätt, Band 7, Hans Schneider, Tutzing, 1992, p. 51.

„Während d'allerhöchsten Herrschaften gpeist, hat sich ein Tafelmusik hörn lassen, und das war ein bißl ein andre Musik, als die Tafelmusik in Wirthshäusern."

Page 169, note 88

Charles Burney, The Present States of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces or *The Journal of a Tour through those Countries*, vol.1, London, 1773, p. 330.

"Jeden Tage gab es während des Mittagsessens und am Abend Musik in dem Gasthof, in dem ich wohnte, im Goldenen Ochsen; aber sie waren gewöhnlich schlecht, besonders die einer Bläserensembles, dass das Gasthaus ständig besuchte. Es bestand aus Hörner, Klarinetten, Oboen und Fagotten, alle so kläglich verstimmt, dass ich sie hundert Meilen weit weg wünschte."

Page 170, note 89

Franz Gräfer, *Kleine Wiener Memorien und Wiener Dosenstücke*, sous la dir. de Anton Schlossar, Band 1, Denkwürdigkeiten aus Alt-Österreich 13, Munich, 1918, p. 243.

„Vier Musikern spielten auf einem kleinen Orchester, das nicht mehr als vier Personen faßt, auf Blasinstrumenten eine kleine Harmonie."

Page 170, note 90

Johann Ferdinand Schönfeld *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile Nachdruck der Ausgabe 1796, Vienne, sous la dir. de Otto Biba, Emil Katzbichler, Munich-Salzbourg, 1976, p. 76.

„Noch ist eine Harmonie, welche der Hoftracteur Hr. Jahn meistens aushält. Diese bläst zur Sommerzeit im Augarten bei der Tafel. Die hiesige Artilleriebande besteht aus sehr geschickten Leuten; der Direktor Herr Gromann bläst die Oboe vortrefflich. Diese Gesellschaft musiziert im Sommer alle Abende bei der Limonadehütte auf der Bastey, und ist auch sehr gut in Privatakademien zu brauchen."

Page 171, note 91

Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* 1782-1785, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1962.

Page 171, note 92

Kaspar Riesbeck, Briefe über Deutschland, 2 vol., Alberti, Vienne, 1790, p. 119, cité dans Herbert Seifert : « Zu den Funktionen von Unterhaltungsmusik im 18. Jahrundert », *Gesellschaftsgebundene Instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, rapport du congrès, 13 au 15 Octobre 1988, sous la dir. de Hubert Unverricht, Eichstätt, Band 7, Hans Schneider, Tutzing, 1992, p. 56.

"Eines der schönsten Schauspiele für mich waren in den letzten Sommernächten die so genannten Limonahütten. Man schlägt auf den größeren Plätzen der Stadt ein großes Gezelt auf, worin zur Nachzeit Limonade geschenket wird. Einige hundert Stühle stehen oft darum her, und sind die Damen und Herren besetzt. In einer kleinen Entfernung stehet eine starke Bande Musikanten,...Die vortreffliche Musik, die feyerliche Stille, das Vertrauliche, welches die Nacht der Gesellschaft einflößt. Alles gibt dem Auftritt einem besonderen Reitz."

Page 172, note 94

Theodor Gottlieb von Hippel, *Lebensläufe nach aufsteigender Linie nebst Beilagen A, B, C*, vol. 2, Göschen, Leipzig, 1859, p. 313.

„Der Name Waldhorn deutet schon an, sagte mein Vater, dass dieß Instrument im Walde zu Hause ist, wo Dissonanzen so nicht zu bemerken sind. Das war dem Herrn v. W – Balsam; indessen griff der vorige Schmerz wieder um sich, und Herr v. W – schien zu meinem Vater das Zutrauen zu verlieren, da mein Vater wider alle Tafelmusik sich erklärte. Es ist ein schlechtes Compliment, das der Wirth sich selbst und seinen Gästen macht, erinnerte mein Vater, wenn er das Gespräch an der Tafel durch Musik unterbricht. Hr. v. G – glaubte die

Tafelmusik, wenn es eine Kammermusik, wäre bei gewissen Festen nöthig, und fand also nirgend Trost. – Das letzte. Mittel war, die Tafel aufzuheben“

Page 172, note 95

Wilhelm Heinrich Riehl, Geschichten und Novellen, Band 1, Stuttgart,1899, p.119.

„Da höre ich die Tafelmusik fernher aus dem fürstlichen Schloß erklingen, Pauken und Trompeten, Flöten und Hoboen in jubelndem Wettgesang! Und auch vom anderen Ufer herüber erschallte Musik, eine Geige und eine Pfeife, und ich sah, wie drüben auf der Wiese die Bauernbursche mit ihren Mädeln tanzten, und hörte sie manchmal mit heller Stimme singen.“

Page 173, note 97

Otto, Berger, *Der gute Ton. Das Buch des Anstandes und der guten Sitte. Ein unentbehrlicher Ratgeber für den gesellschaftlichen Verkehr*, Enßlin Laiblin, Reutlingen, 1895, p. 91-2.

„An solchen zwanglosen Abendgesellschaften ist es jeden Teilnehmers Pflicht, für Unterhaltung der Gesellschaft nach Möglichkeit zu sorgen. Wem also Gaben eigen sind, die er bei solcher Gelegenheit im Interesse der allgemeinen Fröhlichkeit verwenden kann, der mag damit ncht zurückstehen. Da ist zunächst die Musik, die in der Gesellschaft sich stets als beliebtes Mittel zur Anbahnung einer fröhlichen Stimmung bewährt. Selbstverständlich ist hierbei nicht jene Tafelmusik gemeint, die wir bei großen Essen hinzunehmen gewöhnt sind; sondern wir meinen die musikalischen Einzelvorträge durch die Mitglieder der Abendgesellschaft, mögen sie nun in Gesangs- oder in Klaviervorträgen bestehen.“

Page 175, note 101

Ludwig Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe, 1783-1807*, Band 1, G. Henle, Munich, 1996, p. 19-23.

„Euer Churfürstliche Durchlaucht!

Ich nehme mir die Freyheit, Euer Churfürstliche Durchlaucht einige musikalische Stücke, nämlich ein Quintet, eine achtstimmige Parthie, ein Oboe6konzert, Variationen fürs Fortepiano und eine Fugue von der komposition meines lieben, mir gnädigst anvertrauten Schülers, Beethoven, unterhänigst einzuschicken, welche, wie ich mir schmeichle, als ein empfehlender Beweis seines außer eigentlichen Studiren angewandten Fleißes von Euer Churfürstliche Durchlaucht gnädigst werden aufgenommen werden. Kenner und Nicht-Kenner müssen aus gegenwärtigen Stücken unpartheyisch eingestehen, dass Beethoven mit der Zeit die Stelle eines der größten Tonkünstler in Europa vertreten werde, und ich stolz seyn, mich seinen Meister nennen zu können; nur wünsche ich, dass er noch eine geraume Zeit bey mir verbleiben dürfe.“

Page 175, note 102

Ludwig Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe, 1783-1807*, Band 1, G. Henle, Munich, 1996, p. 19-23, trad. fr. dans Vignal, Marc, *Joseph Haydn*, Fayard, Paris, 1989, p. 444.

„An den Erterhazyschen Kappellenmeister Haydn

Die Musik des jungen Beethoven, welche sie Mir zugeschickt haben, Habe Ich mit ihrem Schreiben erhalten. Da indessen diese Musik, die Fuge ausgenommen, von demselben schon hier zu Bonn komponirt und produzirt worden, ehe er diese seine zweyte Reise nach Wien machte, so kann mir dieselbe kein Beweis seiner zu Wien gemachten Fortschritte seyn.

Was ferner die Anweisung betrifft, welcher er zu seiner Subsistenz zu Wien bisher gehabt, so besteht selbe zwar nur aus 500 fl.; da aber nebst diesen 500 fl. Sein hiesiges Gehalt von 400 fl. Ihm jederzeit noch fortläuft, so bezog er jährlich immer 900 fl. Ich sehe daher nicht wohl ein, wie er sich in seiner Oekonomie so weit zurückgesetzt hat, als Sie mir schreiben. Ich denke dahero, ob er nicht wieder seine Rückreise hierher antreten könne, um hier seine dienste zu verrichten: denn ich zweifle sehr, daß er bey seinem itzigen Aufenhalte wichtigere

Fortschritte in der Composition und Geschmak gemacht haben werde und ich fürchte, daß Er eben so wie bei seiner ersten Wienner Reise bloß Schulden von seiner Reise mitbringen werde.“

Page 179, note 105

Kaspar Riesbeck, Briefe über Deutschland, 2 vol., Alberti, Vienne, 1790, p. 119, cité dans Herbert Seifert : « Zu den Funktionen von Unterhaltungsmusik im 18. Jahrundert », *Gesellschaftsgebundene Instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, rapport du congrès, 13 au 15 Octobre 1988, sous la dir. de Hubert Unverricht, Eichstätt, Band 7, Hans Schneider, Tutzing, 1992, p. 56.

„Eines der schönsten Schauspiele für mich waren in den letzten Sommernächten die so genannte Limonadehütte (…) In einer kleiner Entfernung stehet eine starke Bande Musikanten,…Die vortreffliche Musik, die feyerliche Stille, das Vertrauliche, welches die Nacht der Gesellschaft einflößt, Alles gibt dem auftritt einen besonderen Reitz.“

Page 179, note 106

AmZ 11, 1809, Nr. 33, p. 517 cité dans Achim Hofer: « Wandlungen von der „Bläser-“ zur „Blasmusik“ im frühen 19. Jh. – musikalische, gesellschaftliche und ästhetische Implikationen », *Kongressbericht 1996, Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik*, sous la dir. de Armin Suppan, Hans Schneider, Tutzing, 1998, p. 210.

„Sonst kam die grosse Trommel und das Geklingel von Tambourin, Triangel und Becken nur selten ins Theater, dann immer öfter und öfter, und endlich auch in den Konzertsaal. Dieser hätte ihnen wohl verschlossen bleiben sollen, denn selten ist ein Konzertsaal gross und ein Orchester stark genug, um den alles übertäubenden Ton der grossen Trommel und das Geklingel der übrigen sogennanten türkischen Instrumente nur erträglich zu machen.“

Page 180, note 107

Kalkbrenner August: « die Aufführung großer Orchesterwerke durch Militärmusik », *Neue Zeitschrift für Musik* 50, 1883, p. 103, cité dans Achim Hofer: « Wandlungen von der „Bläser-“ zur „Blasmusik“ im frühen 19. Jh. – musikalische, gesellschaftliche und ästhetische Implikationen », *Kongressbericht 1996, Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik*, sous la dir. de Armin Suppan, Hans Schneider, Tutzing, 1998, p. 211.

„Welches ist der Ort für die Wirksamkeit der Militärmusik? Der Concertsaal nicht, wie überhaupt nicht der geschlossene Raum. Diese Erwägung ganz allein scheint beinahe genügend die hier in Rede stehende Frage zu lösen. Solche Örtlichkeiten lassen bei den Zuhören eine geistige Sammlung und concentrirt Aufmerksamkeit, wie sie im Concertsaal möglich ist, gar nicht aufkommen, zuvielerlei Äußerlichkeiten treten dem störend entgegen. Ferner liegt es in der Natur der Sache, dass alle besondere Feinheiten der Ausführung im Freien mehr oder minder unausführbar sind, oder aber dann wirkungslos bleiben müssen. Drittens sind die Gelegenheiten, wo im Freien musicirt wird, auch gar nicht darnach angethan, mit hochklassichen Werken aufzuwarten. Auf Wachtparaden, wo die Officierscorps ihre dienstlichen Angelegenheit erörtern, das Publicum zu weit abseits placirt ist und noch durch allerlei Umstände fortwährend gestört wird, gehört der ernste, künstliche, complicirte Stil am Allerwenigsten. Das ist eine Musik, die auf Gefühl und Verständnis zu wirken bestimmt ist, völlig am unrechten Platze und wenn erhabene Kunstschöpfungen hier dennoch gebracht werden, so gilt dies als nichts anderes denn eine Herabwürdigung und Profanierung derselben. Die solchen Gelegenheiten verlangt auch Niemand mehr als heitere, einfache, melodische und leicht fassbare Musik, die sich von selbst aufdrängt und ohne besondere geistige Anstrengung zu verstehen ist.“

Page 182, note 108

Deutsche Musikzeitung 2, 1861, p. 8, cité dans Achim Hofer, p. 212.

„Eine recht originelle Erscheinung war uns die Ouvertüre für Harmoniemusik von Mendelssohn. Nicht wenige zwar waren über das Erscheinen von vollständiger Militärmusik

mit ihrem etwas barbarischen Zubehör in den friedlichen geweihten Räumen des Odeon mehr frappirt als erfreut. Immerhin aber ist diese Ouvertüre ein glänzender Beleg dafür, wie bedeutende und schöne Effekte ein Künstler von dem feinen Gefühl und Geschmack Mendelssohn's selbst bei ungünstigen Mitteln hervorzubringen vermag."

Page 182, note 109

Kalkbrenner August: « die Aufführung großer Orchesterwerke durch Militärmusik », *Neue Zeitschrift für Musik* 50, 1883, p. 103, cité dans Achim Hofer : « Wandlungen von der „Bläser-" zur „Blasmusik" im frühen 19. Jh. – musikalische, gesellschaftliche und ästhetische Implikationen », *Kongressbericht 1996, Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik*, sous la dir. de Armin Suppan, Hans Schneider, Tutzing, 1998, p. 212.

Page 185, sans note

Concerts les 16 et 17 avril 1791 au Burgtheater, organisés par la *Tonkünstler Societät*

„Zum Beschluß eine neue Harmonie aus den 21 blasenden Instrumenten bestehend, von Erfindung den Herrn Druschetzky, die in Pressburg bey der Krönung Sr. Maj. des Kaisers aufgeführt wurde, und von beyden Kapellen der Herren Fürsten Esterhàzy und Grassalkovich aufgeführt wird."

Page 189, note 111

Johann Ferdinand von Schönfeld, Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag, Wien, 1796 (Faksimile), Otto Biba (Hrsg.), München, 1976, p. 76.

Noch ist eine Harmonie, welche der Hoftracteur Hr. Jahn meistens aushält. Diese bläst zur Sommerzeit im Augarten bei der Tafel. Die hiesige Artilleriebande besteht aus sehr geschickten Leuten; der Direktor Herr Gromann bläst die Oboe vortrefflich. Diese Gesellschaft musiziert im Sommer alle Abende bei der Limonadehütte auf der Bastey, und ist auch sehr gut in Privatakademien zu brauchen."

Page 192, note 113

Alexandre Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, révisée par Hugo Riemann, Olms, Hildesheim, 2001, p. 40.
AmZ, 15 mai 1805, p. 534-35, cité dans Thayer, p. 40.

„Eine Komposition, die durch schöne Melodien, einen ungezwungenen Harmonieschluß und einen Reichtum neuer und überraschender Ideen glänzt."

Page 192, note 114

Ludwig Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe*, 1808-1813, Band 2, G. Henle, Munich, 1996, cité dans Thayer, p. 41

„Das Sextett ist meinen frühern Sachen und noch dazu in einer Nacht geschrieben – man kann wirklich nichts anders dazu fragen, dass es von einem Autor geschrieben ist, der wenigstens einige bessere Werke hervorgebracht - doch für manche Mensche sind diese Werke die besten."

Deuxième partie

Page 207, note 116

Boje Schmuhl, *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, XXXII. Wissenschaftliche Arbeitstatung Michaelstein, Konferenzberichte, 20. bis 23 Mai 2004, Wißner, Augsburg, 2006, p. 198.

„Da Ich nun entschlossen bin, die Ihnen bekannten 8 Individuen sowohl für meinen blasende Musik als für das Orchester vom national Theater aufzunehmen und solchen für die erstere 400 fl. und für da letztere 350 fl. Jährlich zu verwilligen; so mache Ich Ihnen solches zu dem ende bekannt, damit sie diesfalls das Nöthige veranlassen, und Ihnen diesen ausgemessenen Gehalt bey der theatral-Kassa von Ostern an anweisen mögen."

Page 208, note 117

Boje Schmuhl, *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, XXXII. Wissenschaftliche Arbeitstatung Michaelstein, Konferenzberichte, 20. bis 23 Mai 2004, Wißner, Augsburg, 2006, p. 201.

„Die zwey Brüder Stadler, welche die Clarinetten blasen, sind in das Orchester aufzunehmen, weil sie doch öfters nothwendig sind, und sie sonsten vielleich anderstwohin in Dienste gehen, oder verreisen würden."

Page 211, note 119

Traduction d'après Carl Friedrich Cramer, *Magazin der Musik*, 21 décembre 1783, Band I, Hamburg, 1783, reproduit par Olms, Hildesheim, 1971, cité dans Roger Hellyer, *Harmoniemusik: music for small wind band in the late 18th and early 19th century*, université d'Oxford, 1973, p. 121.

„Among all kinds of musical news which has been related to me, one piece that was to me especially remarkable concerned a group of musicians organised by the Kaiser, the sound of whose wind instruments has achieved a news high level of perfection. It is know in Vienna as the kaiserlich-königlich Harmonie. This group consists of eight persons, it performs by itself as a complete and full ensemble. In it they even perform pieces which are in fact intend only for voices, such as choruses, duos, trios and even arias from the best operas; the places of the vocal parts are taken by the oboe and clarinet. One of this harmonie, the virtuoso and composer Wehend, has arranged them. The names of the musicians were also given to me: Trimsee, ob 1, Wehend, ob 2, Stadler, cl 1, Stadler (brother), cl 2, Kautzner, bn 1, Druben, bn 2 (they say that is even better than the first), Rupp, hn 1, Eisen, hn 2 (Reputed to be better than Mr Rupp)."

Page 212, note 120

Boje Schmuhl (sous la dir.), *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, XXXII. Wissenschaftliche Arbeitstatung Michaelstein, Konferenzberichte, 20. bis 23 Mai 2004, Wißner, Augsburg, 2006, p. 200.

„Diese aus 8 Personen bestehende Societät, macht allein ein ganz vollstimmiges Konzert aus: in welchen sie sogar eigentlich bloß für Gesang bestimmte Sachen, die einer aus ihnen [...] für diese harmonie auszieht, als: Chöre, Duette, Terzette, so gar Arien aus den besten Opern; hören lassen: wobey die Oboe und das Clarinett die Stelle der Singstimme vertritt."

Page 217, note 122

Amz, 13 octobre 1813, p. 667-8.

„Das Gespräch lenkte sich zuletzt auf die Harmonie-Musik, aus lauter Blas-Instrumente bestehend, die damals in Wien mit grosser Vollkommenheit ausgeubt wurde. Beyde Herrn, den Kaiser und sein Bruder, hatten jeder ihre vollständige Harmonie, und da sie hörten, dass Reichardt davon sehr eingenommen war, verhiessen sie ihm, solche eines Morgens in dem kleinem Redoutensaale vereinigt hören zu lassen. Das geschah den auch, und gewährte einen recht entzückenden Genuss. Stimmung, Vortrag, alles war rein und übereinstimmend : einige Sätze von Mozart waren auch wunderschön. Von Haydn kam leider nichts vor."

Page 218, note 123

Heinrich Philipp Carl Bossler, *Musikalische Real Zeitung 1788-1790*, 3 Bände, Georg Olms, Hildesheim, 1971.

"Now a tribute to Joseph's love of music. He as also o great supporter of wind instrument music. He had himself selected eight virtuosi on instruments of this kind who were so excellent and whose performances were executed in so masterly a fashion taht through them they must have satisfied even connoisseurs who were hard to please. But they never played chamber music : on the contrary they sometimes only played during dinner, especially when it took place in the Lustgarten."

Page 220 note 124

Johann Ferdinand Schönfeld *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile Nachdruck der Ausgabe 1796, Wien, Otto Biba (hrsg.), Emil Katzbichler, Munich-Salzbourg, 1976, p. 77-8.

„Es war vormals stark die Gewohnheit, daß unsere großen fürstlichen Häuser einige Hauskapellen hielten, bei welchen sich oft die herrlichsten Genies bildeten (ein Beweis hievon ist unser großer Haiden) allein, es sey nun Erkältung für Kunstliebe, oder Mangel am Geschmacke, oder Häuslichkeit, oder auch andere Ursachen, kurz, zum Schaden der Kunst hat diese löbliche Gewohnheit sich verloren, und eine Kapelle verlosch nach der anderen, so, daß außer der fürstl. Schwarzenbergischen fast keine mehr existiert. Bei dieser aber findet man, vornehmlich unter der Harmonie ganz ausgezeichnet große Virtuosen. Fürst Graßalkowitz hat seine Kapelle in eine Harmonie reduziert, wobei der große Klarinettist Grießbacher Direktor ist. Hr. Baron von Braun hält eine eigene Harmonie zur Tafelmusik. Noch ist eine Harmonie, welche der Hoftracteur Hr. Jahn meistens aushält. Diese bläst zur Sommerzeit im Augarten bei der Tafel. Die hiesige Artilleriebande besteht aus sehr geschickten Leuten; der Direktor Herr Gromann bläst die Oboe vortrefflich. Diese Gesellschaft musiziert im Sommer alle Abende bei der Limonadehütte auf der Bastey, und ist auch sehr gut in Privatakademien zu brauchen.“

Page 223-4, note 127

Traduction d'après Roger Hellyer : «The Wind Ensemble of the Esterhàzy Princes, 1761-1813 », *Hyb 15,* 1984-1985, p. 15.

“Music Banda

According to the high-princely decree dated 3 May 1783, His Highness has granted full powers to Herr Grenadier Unter Lieutenant Pavlosky to re-establish to former Music Banda, and to engage personnel for his purpose according to his wishes, for which purpose His Highness has allotted 260 gulden additionally to the sum allowed for the former Banda. According to the high-princely date 21 August 1783, to wit beginning on the first of that month and year, the Banda is to receive an additional sum of 4 fl. monthly.”

Page 227, note 131

Traduction d'après Roger Hellyer. Lettre conservée dans les Archives d'Esterházy. Lieu de localisation : Magyar Országos Levéltár, Budapest, numéro P149, 2/105, 108, cité dans Roger Hellyer : « The Wind Ensemble of the Esterhàzy Princes, 1761-1813 », *Hyb 15,* 1984-1985, p. 28-9.

“Most Serene Nobly-born Imperial Prince, Most Merciful Dread Lord and Master!

It has pleased Your Princely Highness graciously to give instructions by means of a Resolution for an improved subsistence of some natural products to the undersigned during the past year – for which noble mercy they are also unceasingly grateful. But since in the aforementioned most mercy Resolution, Your Princely Highness's positive noble approval was henceforth required each time in order to announce a similar benefit for the suppliants, and so this noble favour was to have operated for each year. So we hereby venture in all submissiveness to hope for the above-mentioned assistance from the generosity of Yours Princely Grace which is know far and wide and which at all times shows signs of this charitable deeds – and they eagerly strive to make themselves worthy of his noble approval and accordingly also the distinguished merciful generosity of yours Princely Highness – may it never grow cold! – with which they commend themselves most submissively to his noble mercy and remain for life with all humility. Most submissive Harmonie.”

Page 230, note 139

Traduction d'après Roger Hellyer : « The Wind Ensemble of the Esterházy Princes, 1761-1813 », *Hyb 15,* 1984-1985, p. 54.

“When Your Highness is of the noble mind to introduce the contrebasson into all the large-scale music (*grossen Musiken*), the suppliant Joseph Kugler is very suitable to that end; in

addition he plays the violon, and plays tolerably on the oboe and clarinet, on which he can give good service in the event of the illness of a member of the Harmonie.
The contrebasson, which the suppliant Johann Michel petitions to sell, is enterily new, a,d is certainly not too expensive as 115 fl."

Page 236, note 142

Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* 1782-1785, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1962.
„Das Erste ist der Junge Fürst Liechtenstein (er will es aber noch nicht wissen lassen) dieser will eine Harmonie Musick aufnehmen, zu welcher ich die Stücke setzen soll – da würde freylich nicht viel ausfallen – doch wenigstens wäre es etwas sicheres – und ich würde den Accord niemals anders als lenbenslänglich eingehen."

Page 238, note 146

Wiener Zeitung 1803, Nr. 92, p. 4410
„Subskriptions-Anzeige der besten und neuesten Opern und Ballete, wie auch Original-Parthien, für achstimmige Harmonie gesetzt, von Joseph Triebensee, Kapellmeister in wirklichen Diensten Sr. Durchlaucht des regierenden Fürsten Aloys v. Liechtenstein. Auch wird jedes Exemplar durch ein eigenes Zeichen des Verfassers kennbar gemacht, und die Freunde der Tonkunst werden im voraus erinnert und gebeten, keine auf Harmonie gesetzt Oper, Ballet oder Parthie, ohne diese Kennzeichen, für des Unternehmers Arbeit zu halten, wenn auch gleich der Name darauf stünde, weil man heutiges Tages im Musikfache nur zu häufige Beyspiele von Namensverfälschung und andern dergleichen Nebenwegen hat."

Page 240, note 148

Roger Hellyer, *Harmoniemusik: music for small wind band in the late 18th and early 19th century*, université d'Oxford, 1973, p. 159.
„Dritter Jahrgang der neusten Opern und Ballette: Auf Harmonie gesetzt von Joseph Triebensee. Die erste und zweite Lieferung dieses Jahrganges ist bereits erschienen und enthält Federica e Adolfo von Gyrowetz. Subkription bei Math. Stegmayer auf der Wieden i. d. Schleifmühle No 468."

Page 245, note 151

HALW, fac. 1791/11, Nr. 47, 1965.
„Ich würde zu Wien nicht gar keine besondere Harmonie halten, wenn ich dadurch der Fürstin willfahren wollte, die darauf beharrt."

Page 247, note 156

Traduction d'après David Whitwell : « The Incredible Vienna Octet School – Part V : The contributions of Beethoven », *The Instrumentalist*, XXIV, 1969, p. 35.
"the undersigned at the request of the Messrs. Artaria an Co, herewith declares that he has given the score of his opera *Fidelio* to the aforesaid publication under his supervision in a complete piano score, quartets, or arrangement for wind octet. The present musical version is not to be confused with an earlier one, since hardly a musical number has been left unchanged, and more than half of the opera was newly composed. Scores in the only authorized copy and also the book in manuscript may be had from me together with the reviser of the book. Mr. F. Treitschke, R.I. court Poet. Other unauthorized copies will be punished by law. Vienna, June 28, 1814, Ludwig van Beethoven"

Page 256, note 164

Bossler, lettre du 23 novembre 1791, *Musikalische Korrespondanz*, cité dans Roger Hellyer : *Harmoniemusik: music for small wind band in the late 18th and early 19th century*, université d'Oxford, 1973, p. 345.

“Even the first evening I heard Tafelmusik, which was played every evening as long as the Elector was in residence in Mergentheim himself. It is complete with two oboes, two clarinets, two bassoons and two horns. These eight players can be called complete masters of theirs art. It is rare to find music played with their artistry, with ensemble as good as theirs, with understanding as good, and especially music that had reached so high a standard of truth and perfection in the production of the tone. In this respect as well it seemed to me to differ from other Tafelmusik, that they performed bigger pieces; for instance on that occasion they played then overture to Don Juan. Immediately after the dinner music, the play began.”

Page 257, note 165

Carl, Ferdinand Pohl, *Denkschrift aus Anlass des Hundertjährigen bestehens der Tonkünstler Societät*, Carl Gerold’s Sohn , Vienne, 1871.

„Grosses neues Concert auf fünf Blasenden Instrumenten, comp. von Joseph Starzer, gesp. von Anton und Johannes Stadler (Clarinette), Nagel, Zwirzina (Waldhorn), Jacob Griesbacher (Fagott), sämmtlich im Dients des Grafen Carl v. Palm.“

Page 259, note 167

Adolph Meier : « Die Pressburger Hofkapelle des Fürstprimas von Ungarn Fürst Josep von Batthyany, in den Jahren 1776-1784 », *HJB* 10, 1978, p. 86.

„Dieser großer Gönner der Künste und besondere Beförderer der Musik hat eine Kapelle, welche so zahlreiche große und vermögende Männer und Virtuosen aufzuweisen hat, wie sie gewiß schwerlich in Europa noch einmal gefunden wird. Seine Eminenz erlaubt jedem anständig Gekleideten, dabei zugegen sein. Den Winter über ist 2mal die Woche in seinem Palais Concert, im Sommer, aber sonntags in in Sr. Em. Schönen Garten außerhalb der Stadt, wo man nicht nur alle neuen im Reych, in Frankreich und Italien herausgekommen neuen und vorzüglichen Stücke hört, sondern auch mit unseres Zimmermanns, Spergers und Schrottenbachs Arbeiten seinem Geist Wonne und Vergnügen verschaffen kann.“

Page 265, note 178

Johann Ferdinand Schönfeld *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile Nachdruck der Ausgabe 1796, Wien, Otto Biba (hrsg.), Emil Katzbichler, Munich-Salzbourg, 1976, p. 77-8.

„Eine Kapelle verlosch nach der anderen, so, daß außer der fürstl. Schwarzenbergischen fast keine mehr existiert. Bei dieser aber findet man, vornehmlich unter der Harmonie ganz ausgezeichnet große Virtuosen.“

Page 266, note 179

Antonin Myslik : « Repertoire und Besetzung der Harmoniemusik an den Höfen Schwarzenberg, Pachta und Clam-Gallas », *HJB* 10, 1978, p. 114.

„Ein guter Musikus und Kompositeur. Im Jahre 1780 schrieb er eine Symphonie für 2 Hörner, 2 Oboen und Fagott, die bisher nur im Manuskripte bekannt ist. Dieser seltene Musikfreund unterhält noch immer eine musikalische Harmonie, welche zum Theil aus seinen eigenen Unterthanen und fremden Tonkünstler besteht.“

Page 267, note 180

Johann Ferdinand Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile Nachdruck der Ausgabe 1796, Vienne, sous la dir. de Otto Biba, Emil Katzbichler, Munich-Salzbourg, 1976, p. 140-3.

„Herr Graf Johann Pachta, hält eine eigene blasende Harmonie, und giebt sehr oft im Jahre musikalische Unterhaltungen (...) Viele unserer großen fürstlichen und gräflichen Häuser hielten sonst einige Hauskapellen, allein Fälle von Wichtigkeit waren die Ursache, daß diese löbliche Gewohnheit zum großen Nachtheil der Kunst erlosch, so dass der gräfl. Joh. Pachtischen Harmonie, die meist aus Livreebedienten besteht, fasst keine mehr existiert, unter dieser aber befindet sich ein sehr geschickter und vortrefflicher Klarinettist Herr Wenzl.“

Page 268, note 181

Johann Ferdinand Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile Nachdruck der Ausgabe 1796, Vienne, sous la dir. de Otto Biba, Emil Katzbichler, Munich-Salzbourg, 1976, p. 143.

„Noch ist die hiesige Artilleriebande, di aus sehr geschickten Leuten besteht, worunter der Direktor Hr. Lang die Klarinette, Hr. Neumann aber die Oboen sehr gut bläst; diese Gesellschaft wird am meistens bei den Herrschaften zur Tafelmusik genommen."

Page 273, note 185

Carl Ferdinand Pohl, *Denkschrift aus Anlass des Hundertjährigen bestehens der Tonkünstler Societät*, Carl Gerold's Sohn , Vienne, 1871.

„Eine neue Harmonie aus 21 blasende Instrumente bestehende, von Erfindung des Hrn. Druschetzky, die in Pressburg bey der Krönung Sr. Maj. Des Kaisers aufgeführt wurde, und von beyden Kapellen Durchlauchten der S. S. Herren Fürsten Esterházy und Graßalkowitz aufgeführt wird."

Page 274, note 186

Johann Ferdinand Schönfeld *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile Nachdruck der Ausgabe 1796, Wien, Otto Biba (hrsg.), Emil Katzbichler, Munich-Salzbourg, 1976, p. 77

„Fürst Graßalkowitz hat seine Kapelle in eine Harmonie reduziert, wobei der große Klarinettist Grießbacher Direktor ist."

Page 278-79, note 188

Traduction officielle d'après Karl Geiringer, *Joseph Haydn*, Schott Schöne, Mainz, 1959, trad. par Jacques Delalande, Gallimard, Paris, 1984, p. 29.

Page 280, note 190

Erik Smith, *Mozart's Serenades, Divertimenti and Dances*, British Broadcasting Corporation, coll. BBC Music Guides, Londres, 1982, p. 52.

"The adagio of the third movement is the loveliest of all movements written for wind instruments."

Page 282, note 192

Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* 1782-1785, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1962.

„Auf die Nacht um 11 Uhr bekamm ich eine NachtMusick von 2 Clarinetten, 2 Horn, und 2 Fagott – du zwar von meiner eigenen Komposition. – Diese Musik hatt ich auf den Theresia Tag – für die Schwester der Fr. v. Hickl, oder Schwägerin des H. v. Hickl (Hofmaler) gemacht; alwo sie auch wirklich das erstemal ist producirt worden. – Die 6 Herrn die solche exequirn sind arme Schlucker, die aber Hüpsch zusammen blasen; besonders der erste Clarinettist und die 2 Waldhornisten. – Die Haubtursache aber warum habe ich sie gemacht, war, um dem H. v. strack (welcher täglich dahin kommt) etwas von mir hören zu lassen, und deswegen habe ich sie auch ein wenig vernünftig geschrieben."

Page 287, note 195

Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* 1782-1785, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1962.

„Nun wird diesen Sommer durch im Augarten alle Sonntage Musique seyn. (…) Das Orchester ist von lauter Dilettanten – die Fagottisten und die Trompetten und Paucken ausgenommen."

Page 287, note 196

AmZ, 15 octobre1800, p. 46-7.

„dann sind gewöhnlich zwölf Musiken, im Augarten des Morgens, unter dem Nahmen Dilettanten-Musiken. Diese entstanden durch Hrn. Vice-Präsident von Kees; nach der Zeit, als

Kaiser Joseph zu seinem ewigen Ruhm, den Augarten dem öffentlichen Vergnügen geweiht hatte, bestand das Personale, aufser den Blasinstrumenten und Contrebässen, meistens aus Liebhabern."

Page 292, note 198

Wien Österreichische Nationalbibliothek, Hoftheater Zettel, 1805-1810, 2.-5. Juni 1806, Wiener Zeitung, 31. Mai 1806, p. 2651, Allgemeine Musikalische Zeitung, 9. Juli 1806, p. 655.

„Vier Musiker spielten auf einem kleinen Orchester, das nicht mehr als vier Personen faßt, auf Blasinstrumente eine kleine Harmonie."

Page 304, note 201

Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* 1782-1785, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1962.

„Nun wird diesen Sommer durch im Augarten alle Sonntage Musique seyn. – ein gewisser Martin hat diesen Winter ein Dilettanten Concert errichtet, welches alle Freytäge in der Mehlgrube ist aufgeführt worden. – sie wissen wohl dass es hier eine menge Dilettanten giebt, und zwar sehr gute, so wohl Frauenzimmer als Manspersonnen. – Nur ist es mir noch nicht recht in Ordnung gegangen. – Dieser Martin hat nun durch ein Decret von Kayser di Erlaubnüss erhalten, und zwar mit Versicherung seines höchsten Wohlgefallens, 12 Concerte im Augarten zu geben. Und 4 grosse Nachmusique auf den schönsten Plätzen in der Stadt. – Das Abonnement für den ganzen Sommer ist 2 Duccaten. Nun können sie leicht denken, dass wir genug Suscribenten bekommen werden (…) Das Orchester ist von lauter Dilettanten – die Fagottisten und die Trompetten und Paucken ausgenommen."

Page 304, note 202

Johann Ferdinand Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile Nachdruck der Ausgabe 1796, Wien, Otto Biba (hrsg.), Emil Katzbichler, Munich-Salzbourg, 1976, p. 77-8.

„Noch ist eine Harmonie, welche der Hoftracteur Hr. Jahn meistens aushält. Diese bläst zur Sommerzeit im Augarten bei der Tafel."

Page 304, note 204

Mathias Ernst Perth, *Tagesbuch*, cité dans Rudolf Klein: « Musik im Augarten », *Österreichische Musikzeitschrift 28*, mai-juin 1973, p. 248.

„Im großen Saal war ein glänzender Ball, im Konzersaale wurde ein Konzert unter der Leitung des Herrns Klement aufgeführt, der Garten selbst war niedlich illuminiert, vor dem Augartengebäude war Harmoniemusik (...) Die ganze Festlichkeit begann um 8 Uhrs abends und endete um 12 Uhrs Nachts."

Page 309, note 209

Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Nachdruck der Ausgabe 1806, Wien, sous la dir. Fritz Kaiser, Olms, Hildesheim, 1990, p. 372.

„Ueberhaupt besteht der musikalische Ausdruck aus drey Stücken: *Richtigkeit, Deutlichkeit* und *Schönheit*. *Richtigkeit* besteht im genauen Lesen, und in der strengsten Beobachtung des Rhythmus."

Page 310, note 212

Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Faks.-Repr. d. Ausg. Frankfurt, 1802, sous la dir. de Nicole Schwindt, Cassel, Bärenreiter, 2001, p. 440-41.

„Die verschiedenen Sätze, aus welchen ein solches Tonstück bestehet, sind weder polyphonisch gesetzt, noch so weitläuftig ausgearbeitet, wie die eigentlichen Sonaten-Arten. Sie haben mehrentheils keinen bestimmten Charakter, sondern sind bloß Tongemälde, die mehr auf die Ergötzung des Ohres, als auf den Ausdruck einer bestimmten Empfindung mit ihren Modifikationen, Anspruch machen."

Page 316, note 216

Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen 1782-1785*, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1962.

Page 321, note 220

Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Faks.-Repr. d. Ausg. Frankfurt, 1802, sous la dir. de Nicole Schwindt, Cassel, Bärenreiter, 2001, p. 431.

„Darunter verstehet man eine Person, die eine Singstimme oder ein Instrument zu ihrem Vergnügen ausübt, [FN: Von dem italiänischen Zeitworte *dilettare* sich vergnügen.] ohne die Musik zu ihrer Hauptbeschäftigung zu machen, oder sich durch dieselbe Unterhalt zu verschaffen."

Page 322, note 222

Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* in einzeln nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, Band 3, Weidmanns Erben und Reich, Leipzig, 1792-1794, Repro. Nachdr. d. Ausg., Olms, Hildesheim, 1967, p. 5.

„Er empfindet nur die Wirkung der Kunst, indem er ein Wohlgefallen an ihren Werken hat, und nach dem Genuß derselben begierig hat."

Page 323, note 224

Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* 1782-1785, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1962.

„„Nun wird diesen Sommer durch im Augarten alle Sonntage Musique seyn. – ein gewisser Martin hat diesen Winter ein Dilettanten Concert errichtet, welches alle Freytäge in der Mehlgrube ist aufgeführt worden. – sie wissen wohl dass es hier eine menge Dilettanten giebt, und zwar sehr gute, so wohl Frauenzimmer als Manspersonnen. – Nur ist es mir noch nicht recht in Ordnung gegangen. – Dieser Martin hat nun durch ein Decret von Kayser di Erlaubnüss erhalten, und zwar mit Versicherung seines höchsten Wohlgefallens, 12 Concerte im Augarten zu geben. Und 4 grosse Nachmusique auf den schönsten Plätzen in der Stadt. – Das Abonnement für den ganzen Sommer ist 2 Duccaten. Nun können sie leicht denken, dass wir genug Suscribenten bekommen werden (…) Das Orchester ist von lauter Dilettanten – die Fagottisten und die Trompetten und Paucken ausgenommen."

Page 325, note 228

Das Wienerblättchen, 11. September 1784, cité dans Schmuhl, Boje, *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, p. 197.

„Bey Hrn. Joseph Polizer (…) 6 schöne Duet Concert auf zwey Waldhorn, zwey von Hrn. Karl v. Dittersdorf, zwey von Hrn. Pichl, eins von Hrn Starch, eins von Hrn Hoffmesiter, zwey von Hrn. Anton Rosetti."

Page 328, note 230

AmZ 19, 1817, p. 255, cité dans l'article de Achim Hofer, p. 212.

„Wir dürfen bey diesem Urtheil nicht besorgen, dass entweder Kenner oder Dilettanten widersprechen werden: denn es ist für beyde gleich gut geeignet."

Page 332, note 233

Guido Adler : « Wiener klassische Schule », *Handbuch der Musikgeschichte*, n°2, 1924, p. 785.

„Manchmal steckt der beste Teil der österreichischen Musikantenseele in diesen Divertimenti. Sie waren ein Versuchsfeld für die Wiener Meister sowohl in koloristischer wie in formaler und thematischer Beziehung."

Page 337, note 237

Arrey von Dommer, *Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicon von H.C. Koch*, Akademische Verlagsbuchhandlung von J.C. B. Mohr, Heidelberg, 1865, p. 242.

„Mehrentheils haben Sie nicht einmal einen bestimmten Character, sondern sind nur Tongemälde, die mehr auf Ergötzung des Ohres und leichte Unterhaltung als auf Ausdruck einer bestimmten Empfindung mit ihren Modificationen Anspruch machen dürfen. Die Schreibart ist zuweilen polyphon wie in den Suiten und mehrstimmigen Kammermusiken, meist aber homophon und ohne weitere künstliche Durchbildung, eine ans Concertirende streifende Behandlung der Oberstimme ist nicht selten."

Page 340, note 239

Franz Schubert, Die Dokumente seines Lebens, *1914, p. 234 cité dans Franz Schubert*, Thematisches Verzeichnis seiner Werke, *sous la dir. de Otto Deutsch, Bärenreiter, Cassel, 1978, p. IX.*

„In Liedern habe ich wenig Neues gemacht, dagegen versuchte ich mich in mehreren Instrumental-Sachen, den ich componirte 2 Quartetten für Violinen, Viola u. Violoncelle [D 804-D 810], u. ein Octett [D 803], u. will noch ein Quartetto schreiben, überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur großen Sinfonie bahnen."

Page 341, note 240

Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Nachdruck der Ausgabe 1806, Wien, sous la dir. Fritz Kaiser, Olms, Hildesheim, 1990, p. 372-76.

„Die *Schönheit* besteht auch in der Tonkunst aus so vielen unendlichen feinen Nüancen, daß es unmöglich ist, sie alle zu bestimmen (…)Da jeder Gedanke seine eigene Farbe hat. (…) so muß man bedenken, daß es die Pflicht für jeden Componisten sey, den Charakter seiner Töne genau zu studieren, und nur die simpathetischen [dem Charakter des Stückes angemessenen Tonarten] in seinen Lichtkreis aufzunehmen."

Page 348, note 249

Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Faks.-Repr. d. Ausg. Frankfurt, 1802, sous la dir. de Nicole Schwindt, Cassel, Bärenreiter, 2001, p. 440-41.

„Das Divertimento kam zu Anfange der zweyten Hälfte des verwichenen Jahrhundertes stark in Gebrauch, nachdem sich die Liebhaberey an den vorher sehr üblichen Parthien [FN: Siehe Parthie] zu vermindern angefangen hatte. Seit geraumer Zeit hat es dem Quartett und Quintett ziemlich weichen müssen, nachdem diese Sonaten-Arten durch Haydn und Mozart so fleißig bearbeitet und vervollkommt worden sind."

Troisième partie

Page 365, note 262

Arrey von Dommer, *Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicon von H.C. Koch*, Akademische Verlagsbuchhandlung von J.C. B. Mohr, Heidelberg, 1865, p. 761.

„Die Anzahl der Sätze in der Instrumentalserenade, die auch den Namen Cassation führt, ist verschieden (es kommen deren bis acht vor), auch stehen sie nicht in so innigem Zusammenhange wie in der Symphonie und haben nicht den ernsten Gehalt und die bedeutende Ausgestaltung, sondern sind mehr abwechselnd und mannigfaltig, mehr angenehmen zu unterhalten als tiefe Empfindungen zu erregen bestimmt."

Page 385, note 267

Boje Schmuhl (Hrsg.), *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, XXXII. Wissenschaftliche Arbeitstatung Michaelstein, Konferenzberichte, 20. bis 23 Mai 2004, Wißner, Augsburg, 2006, p. 200;

„Diese aus 8 Personen bestehende Societät, macht allein ein ganz vollstimmiges Konzert aus: in welchen sie sogar eigentlich blos für Gesang bestimmte Sachen, die einer aus ihnen [...] für diese harmonie auszieht, als: Chöre, Duette, Terzette, so gar Arien aus den besten Opern; hören lassen: wobey die Oboe und das Clarinett die Stelle der Singstimme vertritt."

Page 391, note 269

Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* 1782-1785, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1962.

„Nun habe ich keine geringe arbeit – bis Sonntag acht Tag muß meine Opera auf die Harmonie gesetzt seyn- sonst kommt mir einer bevor – und hat anstatt meiner Profit davon; und soll nun eine Neue Simphonie auch machen!- wie wird das möglich seyn! – sie glauben nicht wie schwer es ist so was auf die Harmonie zu setzen - dass es den Blaßinstrumente eigen ist, und doch dabey nichts von der Wirkung verloren geht. – Je nu, ich muß die Nacht dazu nehemn, anders kann es nicht gehen – und ihnen, meine liebster Vatter, sey es aufgeopfert."

Page 403, note 281

Ludwig Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe, 1783-1807*, Band 1, G. Henle, Munich, 1996, p. 19-23.

„Euer Churfürstliche Durchlaucht!

Ich nehme mir die Freyheit, Euer Churfürstliche Durchlaucht einige musikalische Stücke, nämlich ein Quintet, eine achtstimmige Parthie, ein Oboe6konzert, Variationen fürs Fortepiano und eine Fugue von der komposition meines lieben, mir gnädigst anvertrauten Schülers, Beethoven, unterhänigst einzuschicken, welche, wie ich mir schmeichle, als ein empfehlender Beweis seines außer eigentlichen Studiren angewandten Fleißes von Euer Churfürstliche Durchlaucht gnädigst werden aufgenommen werden. Kenner und Nicht-Kenner müssen aus gegenwärtigen Stücken unpartheyisch eingestehen, dass Beethoven mit der Zeit die Stelle eines der größten Tonkünstler in Europa vertreten werde, und ich stolz seyn, mich seinen Meister nennen zu können; nur wünsche ich, dass er noch eine geraume Zeit bey mir verbleiben dürfe."

Page 403, note 284

Ludwig Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe, 1783-1807*, Band 1, G. Henle, Munich, 1996, p. 19-23.

„An den Erterhazyschen Kappellenmeister Haydn

Die Musik des jungen Beethoven, welche sie Mir zugeschickt haben, Habe Ich mit ihrem Schreiben erhalten. Da indessen diese Musik, die Fuge ausgenommen, von demselben schon hier zu Bonn komponirt und produzirt worden, ehe er diese seine zweyte Reise nach Wien machte, so kann mir dieselbe kein Beweis seiner zu Wien gemachten Fortschritte seyn.

Was ferner die Anweisung betrifft, welcher er zu seiner Subsistenz zu Wien bisher gehabt, so besteht selbe zwar nur aus 500 fl.; da aber nebst diesen 500 fl. Sein hiesiges Gehalt von 400 fl. Ihm jederzeit noch fortläuft, so bezog er jährlich immer 900 fl. Ich sehe daher nicht wohl ein, wie er sich in seiner Oekonomie so weit zurückgesetzt hat, als Sie mir schreiben. Ich denke dahero, ob er nicht wieder seine Rückreise hierher antreten könne, um hier seine dienste zu verrichten: denn ich zweifle sehr, daß er bey seinem itzigen Aufenhalte wichtigere Fortschritte in der Composition und Geschmak gemacht haben werde und ich fürchte, daß Er eben so wie bei seiner ersten Wienner Reise bloß Schulden von seiner Reise mitbringen werde."

Page 424, note 298

Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke 17: Kirchsonaten, Ensemblemusik, Kammermusik*, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1991, p. 236.

„Hab' auch heut eine Musik gehört mit Blasinstrumente, von Herrn Mozart, in vier Säzzen – herrlich und hehr! Sie bestand aus dreizehn Instrumenten, als vier Corni, zwei Oboi, zwei Fagotti, zwei Clarinetti, zwei Basser-Corni, ein Contre-Violon, und saß bei jedem Instrumente ein Meister – o es tat eine Wirkung – herrlich und groß, treflich und hehr!"

Page 427, note 301

Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke 17: Kirchsonaten, Ensemblemusik, Kammermusik*, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 1991, p. 236.

„Musikalische Akademie

Heut wird Herr Stadler der ältere in wirklichen Diensten Sr. Majestät des Kaisers, im k. k. Nationalhoftheater eine musikalische Akademie zu seinem Vortheil geben, wobey unter anderen gut gewählten Stücken eine große blasende Musik von ganzbesonderer Art, von der Composition des Hrn. Mozart gegeben wird."

Page 462, note 309

Traduction officielle d'après Alfred Einstein, *Mozart, sein Character, sein Werk*, Pau, Zurich, 1953, trad. par Jacques Delalande, *Mozart, sa vie, son œuvre*, Desclée de Brouwer, Bruges, 1954, p. 241.

Page 465, note 310

Adam Carse, *The History of Orchestration*, Kegan Paul, Londres, 1925, p. 220.

„Not until about the beginning of the nineteenth century was the constitution of the wood-wind group of the orchestral *finally* stabilized ."

Page 466, note 311

Franz Schubert, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Internationalen Schubert-Gesellschaft, Bärenreiter, Cassel, 1969, p. IX.

„In Liedern habe ich wenig Neues gemacht, dagegen versuchte ich mich in mehreren Instrumental-Sachen, den ich componirte 2 Quartetten für Violinen, Viola u. Violoncelle [D 804-D 810], u. ein Octett [D 803], u. will noch ein Quartetto schreiben, überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur großen Sinfonie bahnen."

Page 467, note 312

Franz Schubert, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Internationalen Schubert-Gesellschaft, Bärenreiter, Cassel, 1969, p. X.

„Schubert…ist unmenschlich fleißig. Eine neues Quartett wird Sonntags bei Zupanzik aufgeführt, der ganz begeistert ist und besonders fleißig einstudiert haben soll. Jetzt schreibt er schon lang an einem Oktett mit dem größten Eifer. Wenn man unter Tags zu ihm kommt, sagt er grüß dich Gott, wie geht's?, „gut", und schreibt weiter, worauf man sich entfernt…Ich bin fast alle Abend bei ihm."

Page 470, note 313

Traduction officielle d'après Charles Rosen, *Le Style Classique*, Gallimard, Paris, 1978, p. 574.

Page 472, note 314

Adam Carse, *The History of Orchestration*, Kegan Paul, Londres, 1925, p. 183.

"The principal interest in the orchestration of Haydn's early works lies in the distribution of essential matter between strings and wind instruments."

Annexe 3 Corpus d'œuvres

La thèse a démontré combien la musique de circonstance pour *Harmoniemusik* reste peu étudiée car peu connue. Les archives, les journaux, les récits ou toutes autres sources font souvent défaut. De nombreuses partitions restent aussi sous forme manuscrite et il existe peu de publications modernes ou d'éditions critiques. Mon sujet a abordé certaines œuvres ou les a analysées plus en profondeur notamment chez Joseph Haydn, Mozart, Dittersdorf, Druschetzky, Beethoven et Schubert. Le lecteur pourra comparer l'argumentation développée dans la thèse tout en se référant directement aux partitions. Certains ouvrages sont aujourd'hui rattachés à la musique de chambre. Au travers du corpus choisi, la thèse traduit en effet l'évolution et le rôle du répertoire sur la période de 1760 à 1820. L'annexe 3 regroupe tout un corpus d'œuvres choisi chez différents compositeurs. Elle contient des fac-similés, des éditions contemporaines ou modernes et des éditions critiques. D'autres sont des transcriptions manuelles ou seulement des parties séparées. Le but de l'annexe 3 est de rendre accessible ce genre et de le faire connaître. Mes recherches mettent ainsi à disposition tout un répertoire difficile à localiser et à consulter.

Beethoven, Ludwig van
Septuor, opus 20
Sextuor, opus 71
Octuor, opus 103
Marche WoO 29
Rondo, WoO 25

Dittersdorf, Karl von
Notturno pour 4 flûtes
Partita in D

Druschetzky, Georg
Partita 0/127
Partita in F

Dussek, Franz Xaver
Parthia Nr. 26

Gyrowetz, Adalbert
3 Quatuors opus 11
Quintette pour flûte, opus 39
Trio, opus 43

Haydn, Joseph
Hob. II : 3
Hob. II : 7
Hob. II : 15
Hob. II : 23
Hob. II : 41
Hob. II : 43
Hob. II : 46 (incomplet)
Hob. II : D18
Hob. II : F7 (erreur de pagination)

Haydn, Michael
Divertimento P 95

Hoffmeister, Franz Anton
3 Quatuors pour flûte
6 Quintettes pour flûte
12 Variations pour flûte
Notturno Nr. 4

Hummel, Johann Nepomuk
Grande Sérénade, opus 63
Grande Sérénade, opus 66
Septuor Nr. 1, opus 74
Septuor, opus 114

Krommer, Franz
Partita, édition révisée
Quatuor pour flûte, opus 17
Divertimento, opus 45 Nr. 2
Grand Quatuor pour flûte, opus 89
Quintette pour clarinette, opus 95

Massek, Vincenc
Notturno in F

Mozart, Wolfgang Amadeus
Gran Partita, KV. 361 (370a)
Sérénade, KV. 375
Divertimento, KV. 388
Adagio, KV. 410
Adagio, KV. 411 (erreur de pagination)
Cantate Die Mauerfreude, KV. 471 (erreur de pagination)
Cantate Mauerische Trauermusik, KV. 477

Myslivecek, Joseph
3 octuors à vent

Pichl, Wenzel
6 divertimenti, opus 5

Rosetti, Antonio
Sextuor, opus 1

Salieri, Antonio
Piccola Serenata
Armonia per un Tiempo della Notte

Schubert, Franz
Octuor D. 72
Eine kleine Trauermusik D. 79
Octuor D. 803

Vanhal, Johann Baptist
Divertimento pour quintette à vent, édition révisée
Divertimento pour quintette à vent, édition révisée
Quintette pour flûte

Wagenseil, Christoph
Partita in C