



HAL
open science

La Narratologie musicale défiée par l'analyse sociologique : la Symphonie K. 385 Haffner, manifeste politique de Mozart (1782)

Jean-Marie Jacono

► To cite this version:

Jean-Marie Jacono. La Narratologie musicale défiée par l'analyse sociologique : la Symphonie K. 385 Haffner, manifeste politique de Mozart (1782). Laurence Le Diagon-Jacquín; Geneviève Mathon. De Franz Liszt à la musique contemporaine : musicologie et significations : hommage à Márta Grabócz, 1, Editions universitaires de Dijon, pp.289-300, 2023, Musiques, 978-2-36441-475-4. <hal-04456381>

HAL Id: hal-04456381

<https://hal.science/hal-04456381v1>

Submitted on 13 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

La Narratologie musicale défiée par l'analyse sociologique : la *Symphonie K. 385 Haffner*, manifeste politique de Mozart (1782)

Jean-Marie Jacono
Aix Marseille Université, LESA UR 3274

De Franz Liszt à la musique contemporaine. Musique et significations. Hommage à Márta Grabócz, Laurence Le Diagon-Jacquín et Geneviève Mathon, (dir.), Dijon, E.U.D., coll. "Musiques", 2023, p. 289-300

Définie comme « le mode d'organisation expressive d'une œuvre instrumentale¹ », la narratologie musicale a permis de cerner des processus de signification fondamentaux au sein des œuvres instrumentales. Cette avancée majeure s'est notamment développée à partir de l'étude du style classique et des œuvres de Mozart. Les travaux de Márta Grabócz ont ainsi renouvelé l'analyse de la forme sonate dans la *Symphonie K. 338* et ont mis en valeur la présence du schéma discursif passionnel dans les mouvements de certaines symphonies². Pourtant, des interrogations demeurent. L'étude sémiotique interne des œuvres est-elle la seule voie d'accès à la signification musicale ? Comment tenir compte des contextes sociologique, historique, et culturel dans la création, la diffusion, et la réception de la musique ? Ceux-ci sont laissés en général à l'arrière-plan, comme s'ils n'avaient qu'une place secondaire dans le processus de signification. Or, ces contextes jouent un rôle important pour toute œuvre et particulièrement dans le cas d'une symphonie de Mozart, la *Symphonie K. 385* dite « Haffner », en raison du nom de son commanditaire. Leur prise en compte ouvre la voie à un récit cohérent qui développe un autre type de narratologie : la position sociale de Haffner à Salzbourg conditionne en effet l'œuvre. Comment Mozart organise-t-il ce récit tout au long de cette symphonie ? L'examen de la partition et de ses liens avec l'opéra *Die Entführung aus dem Serail* (L'Enlèvement au sérail), composé peu auparavant, est essentiel pour mettre à jour cette signification.

(p. 290)

Un acquis précieux

L'étude des affects de la période classique a été la grande tâche de la sémiotique musicale et des travaux qui l'ont précédé en Europe de l'Est, à partir de la théorie de l'intonation de Boris Asafiev (1930)³. Elle a débouché sur le répertoire des topiques musicaux inauguré dans la musicologie occidentale par Leonard Ratner à propos du style classique (1980)⁴. Cette nouvelle perspective a conduit peu à peu à la constitution d'une narratologie fondée sur la mise en valeur des topiques au sein des œuvres. Un article fondamental de József Ujfalussy (1957), traduit récemment du hongrois, met ainsi à jour neuf affects présents dans l'œuvre de Mozart, en partant d'une identification précise de formules musicales récurrentes⁵. Ces affects sont la tristesse, le

¹ Márta Grabócz, *Musique, narrativité, signification*, Paris, Hermann, 2009, p. 16.

² *Ibid.*, p. 111-149.

³ On n'y trouve cependant aucune mention de la *Symphonie Haffner*. Cf. Boris V. Asafiev, *Muzykal'naja forma kak protsess*, Moscou, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1963.

⁴ Leonard Ratner, *Classic Music*, New York, Schirmer, 1980.

⁵ József Ujfalussy, « Intonation, création de caractères et de types dans certaines œuvres de Mozart », in *Narratologie musicale, topiques, théories et stratégies analytiques*, traduction française de Sophie Kepes, Márta Grabócz, dir., Paris, Hermann, 2021, p. 277-330.

désespoir, la colère, le « motif de fusée » ou les cris, le pouvoir majestueux, l'amour dans l'expression de la vertu, le désir, la peur, et enfin, le secret et le mystère. Dans l'opéra, ces formules s'adaptent à l'évolution des sentiments des personnages grâce à leurs variantes mélodiques et à leurs modulations. Elles se retrouvent aussi dans la musique instrumentale. Un tableau synthétique d'Ujfalussy fondé sur des exemples musicaux les récapitule⁶. La présence de ces topiques conditionne la réalisation d'un récit dramatique, par-delà la forme sonate. Ainsi, dans la réexposition du premier mouvement de la *Symphonie K. 338*, Mozart « veut mettre l'accent, pour la dernière fois, sur la négation de signifiés solennels ou galants des thèmes principaux, afin de pouvoir 'trancher' de manière définitive entre 'l'héroïsme solennel' et 'l'héroïsme tragique' »⁷.

Dans cette perspective, la signification de la *Symphonie K. 385* reposerait alors sur l'identification des topiques et le dévoilement du récit que Mozart met en œuvre à partir d'eux, presque indépendamment du contexte de création. Or, les circonstances de composition révèlent une relation conflictuelle entre le commanditaire, Haffner, et Mozart. C'est dans cette situation que les topiques musicaux sont conçus et développés. Mozart ne va pas respecter les demandes d'Haffner. Il va manifester son indépendance et même critiquer subtilement son commanditaire dans cette symphonie. Il est nécessaire d'éclairer cette situation avant d'aller plus loin.

Notons, au préalable, que cette symphonie se compose de quatre mouvements (p. 291) :

- *Allegro con spirito*, en ré majeur
- *Andante*, en sol majeur
- *Menuet*, en ré majeur, et *trio*, en la majeur
- *Finale*, en ré majeur

La diversité de chacun de ces mouvements est frappante à l'audition. Le premier et le dernier expriment une grande violence, tout comme le *Menuet*. L'*Andante* contraste par son caractère mélodique avec le début de la symphonie. Le *Trio* a un caractère de danse populaire, ce qui n'est pas le cas dans d'autres symphonies. Sa présence interroge. Comment expliquer cette dimension populaire si marquée ? Cette question entraîne une autre : la *Symphonie Haffner* est-elle cohérente ou regroupe-t-elle des mouvements disparates ? La mise à jour des topiques n'est qu'un des éléments de réponse à cette question.

Le choix de la symphonie

Le conflit entre Mozart et Haffner provient de la nature même de l'œuvre, commandée pour célébrer un événement dont les biographes ne mesurent pas assez l'importance. Bourgmestre de Salzbourg, Haffner est anobli en juillet 1782 par le prince-archevêque de ce petit État, Colloredo. Il passe ainsi du statut de bourgeois à la condition de noble, qui lui confère bien entendu un rang supérieur dans la hiérarchie sociale. Haffner tient à ce qu'une œuvre solennelle, une sérénade, soit jouée lors de la cérémonie de son anoblissement. Même si Mozart est alors établi à Vienne, après s'être difficilement libéré de la tutelle de Colloredo, l'année précédente, il reste le compositeur le plus apte à respecter les codes de Salzbourg aux yeux de Haffner. Six ans auparavant, Mozart a d'ailleurs composé une sérénade (K. 250) pour le mariage de sa fille. Autrement dit, Haffner demande à Mozart de faire comme s'il n'avait pas rompu avec sa ville natale. Il passe d'ailleurs par le père du compositeur, resté au service de Colloredo, pour lui faire parvenir la commande, le 20 juillet.

Deux éléments de conflit se trouvent ainsi réunis dans cette commande : une dimension esthétique, le retour à la forme conventionnelle de la sérénade, et une question sociale,

⁶ *Ibid.*, p. 319-321.

⁷ Márta Grabócz, *Musique, narrativité, signification, op. cit.*, p. 128.

l'accession à la noblesse, classe que Mozart détestait malgré ses ambivalences⁸ ; son hostilité à Colloredo et au monde de Salzbourg ne l'avait pas quitté. La sérénade est en effet caractérisée par un nombre important de mouvements et la prédominance du style galant. La structure de la *Sérénade K. 250* dite « Haffner », en *ré* majeur, le prouve⁹. Elle est précédée d'une marche (K. 249) qui clôt également cette œuvre composée de huit mouvements (p. 292)

Marche K. 249
1 <i>Allegro maestoso – Allegro molto</i> – Concerto intercalaire pour violon en <i>sol</i> majeur
2 <i>Andante</i>
3 <i>Menuet en sol</i> majeur et <i>Trio</i>
4 <i>Rondo, Allegro</i>
5 <i>Menuet « galante »</i>
6 <i>Andante</i>
7 <i>Menuet (Trio en sol</i> majeur)
8 <i>Adagio – Allegro Assai</i>
Marche K. 249

Tableau 1 : Plan de la Sérénade K. 250 Haffner (1776)

Malgré la présence d'un orchestre très développé et une expression parfois personnelle (l'*Adagio* du *Finale* notamment), cette sérénade est marquée par le style galant, une écriture légère, et l'abondance des menuets. Six ans plus tard, Mozart est incapable de renouer avec les conventions de Salzbourg. Il a d'autres perspectives musicales et sociales. Il conçoit dès le départ une symphonie et demande à son père de reprendre la marche K. 249 de 1776 lors de la cérémonie. Lorsque l'œuvre est achevée, le 7 août, il envoie finalement une nouvelle marche (K. 408)¹⁰. C'est donc une œuvre inhabituelle, sans ses nombreux menuets, que reçoit Haffner, même si elle conserve la tonalité de la *Sérénade K. 250*, *ré* majeur. Elle redevient pleinement une symphonie lorsque Mozart la donne en concert à Vienne, le 23 mars 1783, après avoir ajouté une partie de clarinettes. La *Symphonie K. 385* est ainsi une œuvre contestataire sur le plan esthétique. En ne s'inscrivant pas dans les codes de la cérémonie célébrant une ascension sociale, elle connote déjà une prise de position politique. Le choix de la symphonie n'est d'ailleurs pas dicté par le rejet total de la sérénade. Lors de sa composition, Mozart est aux prises avec une autre œuvre pour instruments à vent, en quatre mouvements, dont on ignore le commanditaire, la *Sérénade K. 388* en *ut* mineur. De plus, la demande de Haffner lui parvient dans une période intense d'activité, où il rédige la réduction pour piano et chant de son opéra *L'Enlèvement au sérail*, créé au Burgtheater de Vienne le 16 juillet 1782. Ce travail n'est pas sans conséquences : comme nous le verrons, cette œuvre a de profonds liens avec la *Symphonie Haffner*. (p. 293)

L'expression des topiques

Le premier et le dernier mouvement sont les plus importants de l'œuvre. Ils représentent à eux deux 468 mesures, soit deux tiers du nombre total (700 mesures).

⁸ Norbert Elias, *Mozart, sociologie d'un génie*, traduction française, Paris, Seuil, 1991, p. 55-56.

⁹ Jean et Brigitte Massin, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Paris, Fayard, 1970, p. 767-769.

¹⁰ *Ibid.*, p. 910-911.

I <i>Allegro con spirito</i> , ré majeur : 204 mesures
II <i>Andante, sol</i> majeur : 84 mesures
III <i>Menuet</i> , ré majeur (48 m.), <i>Trio</i> , la majeur (52 m.), <i>menuet da capo</i> (48 m.) : 148 mesures
IV <i>Presto</i> , ré majeur : 264 mesures.

Tableau 2 : Les proportions des mouvements de la *Symphonie Haffner*

Ces deux mouvements rapides ont presque la même structure et sont écrits dans la même tonalité, ré majeur. L'*Allegro* a une forme sonate monothématique, le *Presto*, une forme sonate bi-thématique. Mais tous deux sont déterminés par le même topique, celui qu'Ujfalussy nomme le « motif de fusée » en raison de son instabilité et de ses déplacements dans la tessiture. Ce motif est associé à des cris ou à la douleur intense lorsqu'il est caractérisé par un intervalle de septième diminuée¹¹. Dans le premier thème, ce n'est pas toutefois une septième diminuée mais un saut de septième majeure en position renversée et élargie de neuvième (ré aigu - do #), que l'on observe, après le double saut d'octave initial aux cordes :



Exemple 1 : Thème du premier mouvement de la *Symphonie Haffner* (mes. 1-5)

Ce thème instable est particulièrement puissant car il est joué *forte*, à l'unisson, par tout l'orchestre. Il donne l'impression d'une ascension, en raison du double saut d'octave du début. En réalité, il s'agit d'une descente mélodique organisée sur quatre notes, de la tonique à la dominante (ré, do #, si, la), qui interroge. Les sonorités des timbales et des cuivres (trompettes, cors) sont éclatantes dans l'orchestre. Ce caractère dynamique dans la mélodie et le rythme, à peine tempéré par un conséquent du thème *piano* (mesures 6 à 12), se retrouve dans le thème du quatrième mouvement. Il s'étend également aux nuances (*piano, forte*). (p. 294)



Exemple 2 : Thème du *Presto* (mesures 1-12)

Le thème du *Menuet*, toujours dans la tonalité de ré majeur, relève également du même topique. L'alternance d'une montée *forte* grotesque, aux cordes, vers un accord de dominante *forte*, puis de rythmes plus subtils (double/croche pointée) *piano*, vers le retour à la tonique, prend quasiment un caractère comique.

¹¹ József Ujfalussy, « Intonation, création de caractères et de types dans certaines œuvres de Mozart », *op. cit.*, p. 306-308.



Exemple 3 : Thème du *Menuet* (mesures 1-8)

Ce topique n'est pas présent dans deux parties de la symphonie : le deuxième mouvement, *Andante*, et le *Trio* qui suit le *Menuet*. Ils ont chacun un caractère particulier. L'*Andante* est structuré dans une forme binaire simple, construite autour de deux thèmes. L'effectif instrumental est celui d'un orchestre de chambre. Il se compose de hautbois, bassons, cors, et cordes ; les trompettes et les timbales n'y figurent pas. Son caractère mélodique, ses harmonies simples, et sa tonalité en *sol* majeur diffèrent totalement du premier mouvement. Les trilles, les appoggiatures, et les accents exprimés dans le conséquent du premier thème résultent d'une écriture musicale maniériste, soucieuse de chaque détail¹².



Exemple 4 : Premier thème du second mouvement (mesures 1-12)

(p. 295) Cette écriture musicale pleine de subtilités et de délicatesse s'adresse à un auditoire raffiné, c'est-à-dire au public sensible aux goûts musicaux de la classe dominante, la noblesse. Par cette expression bien différente du premier mouvement, Mozart rejoint ici les conventions du style galant, déjà présentes dans la *Sérénade K. 250*. Il semble répondre aux attentes de son commanditaire. Pourtant, le *Menuet* qui suit, par l'instabilité de son thème (cf. exemple 3) et le *Trio* vont réduire ce deuxième mouvement à l'état de parenthèse.

Le *Trio* est une danse populaire. Il se compose d'un thème très simple, en *la* majeur (le ton de la dominante de *ré* majeur). L'effectif instrumental ne comprend pas de trompettes, de cors, ni de timbales comme dans le *Menuet* ; seuls les hautbois, les bassons, et les cordes y figurent. Nous retrouvons l'orchestre de l'*Andante*. La mélodie est peu étendue. Elle se déploie dans l'ambitus d'une quinte (*mi-la*).



Exemple 5 : Thème du *Trio* (mesures 1-8)

¹² Jean-Laurent Csinidis, *La symphonie Haffner*, devoir dactylographié, Aix-en-Provence, université de Provence, 1999, p. 8.

Il s'agit d'un thème de danse paysanne à trois temps, un *ländler*, probablement inventé par Mozart¹³. Cette danse s'inscrit davantage dans l'esprit d'un menuet. Si le deuxième mouvement exprimait le caractère distingué d'une société noble et urbaine, ce *Trio* semble surgir du monde rural. Ce thème énonce un caractère pastoral mais de manière brève, tant les deux mouvements extrêmes priment.

Cette symphonie repose, en somme, sur l'expression de l'instabilité, de la violence, et de l'énergie exprimées dans le premier et le dernier mouvement. Si nous nous référons au topique dominant, la signification semble claire. Mozart manifeste sans ambages sa volonté de surprendre son auditoire et ses nouvelles convictions musicales. La symphonie est pourtant régie par un sentiment de colère vis-à-vis de son commanditaire et du monde de Salzbourg. Elle manifeste sa rupture avec ce monde conventionnel. Deux intermèdes (l'*Andante* et le *Trio*) semblent seulement justifiés par la volonté de créer des contrastes musicaux. Cette explication de la signification musicale pourrait donner lieu à une analyse plus détaillée. Pourtant, la cohérence narrative de cette symphonie repose sur des facteurs d'ordre sociologique, auxquels mène d'ailleurs la sémiotique. (p. 296)

Le lien intertextuel avec *L'Enlèvement au sérail*

Partons d'un constat. L'analyse de la signification des topiques de Mozart par Ujfalussy s'appuie sur le lien entre des motifs présents aussi bien dans les opéras que dans les œuvres instrumentales. La signification de ces derniers provient des airs de personnages d'opéras.

Certaines paroles et certains personnages d'opéra peuvent fournir des éclaircissements concrets sur la façon dont le compositeur associe telle musique à tel type de sentiment, de comportement ou de situation, et nous sommes tout à fait en droit de supposer que des sonorités, des intonations musicales identiques ou similaires, même sans paroles, sont porteuses d'une signification analogue à celle de leurs variantes scéniques avec paroles¹⁴.

Dans son étude des symphonies de Mozart, Neil Zaslaw fait le même constat à propos du troisième thème du premier mouvement de la *Symphonie Jupiter K. 551* (1788) : il est issu d'un air intitulé *Un bacio di mano*, K. 541, qui était destiné à être inséré dans un opéra bouffe de Pasquale Anfossi, *Le Gelosie fortunate*¹⁵. Les liens intertextuels noués avec des airs d'opéra sont donc essentiels pour établir la signification des thèmes des symphonies. La *Symphonie Haffner* entretient ainsi une relation privilégiée avec le *singspiel* que Mozart a juste achevé avant sa composition, *L'Enlèvement au sérail*. Dans cette œuvre, Osmin, serviteur violent et menaçant, rêve de voir exécutés les deux couples captifs, après l'échec de leur tentative d'évasion. Au troisième acte, il croit sa victoire assurée et la proclame dans l'air n°19, « Ha! wie will ich triumphiren ». Les paroles de cet air sont explicites :

Ha! wie will ich triumphiren, Wenn sie euch zum Richtplatz führen Und die Hälse schnüren zu;	Oh ! comme je triompherai Quand vous serez menés à la potence Et qu'on vous passera la corde au cou ! (refrain)
Hüpfen will ich, lachen, springen Und ein Freudenliedchen singen	Je bondirai, je rirai, sauterai J'entonnerai un chant de joie

¹³ Notons que Mozart a composé plusieurs danses populaires dont un recueil de *Six ländler*, K. 606, en février 1791.

¹⁴ József Ujfalussy, « Intonation, création de caractères et de types dans certaines œuvres de Mozart », *op. cit.*, p. 277-278.

¹⁵ Neil Zaslaw, *Mozart's symphonies, Context, Performance Practice, Reception*, Oxford, Clarendon Press, 1989, p. 533-534.

Denn nun hab' ich vor euch Ruh.	Car je serai enfin débarrassé de vous (couplet 1, puis refrain)
Schleicht nur säuberlich und leise Ihr verdammten Harems-Mäuse, Unser Ohr entdeckt euch schon; Und eh' ihr uns könnt entspringen, Seht ihr euch in unsern Schlingen, Und erhaschet euren Lohn.	Vous pouvez bien, prudemment, doucement, Vous faufilez maudits rats de harem Vous ne trompez pas notre oreille ; Et avant que vous n'ayez pu nous échapper, Vous voilà pris dans nos collets Vous aurez ce que vous méritez (couplet 2, puis répétition variée)

Or, le premier thème du 4^e mouvement de la *Symphonie Haffner*, répété et varié (mesures 3-4), provient du début de cet air, écrit lui-aussi dans la tonalité de *ré* majeur (« Oh ! comme je triompherai quand vous serez menés à la potence » dans la traduction française) : (p. 297)

Exemple 6a : Premier thème du *Presto* de la symphonie (mesures 1-4)

Ha! wie will ich tri-um - phi - ren, wenn sie euch zum Richt platz füh - ren

Exemple 6b : Début de l'air d'Osmin n° 19 (mesures 20-25) dans *L'Enlèvement au sérail*

Le thème final de la symphonie, par sa frénésie musicale, renvoie à l'expression sauvage et cynique d'Osmin. Ce personnage imaginaire représente en réalité le prince-archevêque de Salzbourg. Mozart n'a pas oublié sa violence. Il semble ici se venger du coup de pied reçu lors de sa prise de congé avec le prince, en 1781, « par ce pied-de-nez jubilant à l'adresse de son ancien tyran¹⁶ ». Autrement dit, Mozart profiterait de la commande d'Haffner pour se moquer de Colloredo et du monde de Salzbourg. Cette hypothèse est bien entendu tout à fait plausible. Elle a été mentionnée depuis longtemps par la musicologie au point d'être présente dans des biographies et sur divers sites. Il faut cependant l'envisager dans la cohérence narrative de la symphonie, commandée non par Colloredo mais par Haffner, et adressée à ce dernier.

Une autre relation entre l'air d'Osmin et la symphonie n'a pourtant jamais été établie. Elle concerne le passage où Osmin évoque « les maudits rats de harem », dans le deuxième couplet de l'air. Le premier thème de l'*Allegro* de la symphonie a un lien évident avec cette mélodie instable, soumise elle-aussi à une descente mélodique dans le grave, comme le prouve leur comparaison (exemple 7).

¹⁶ Jean et Brigitte Massin, *Mozart, op. cit.*, p. 914.

Exemple 7a : Air d’Osmin n° 19 (mesures 87-95) dans *L’Enlèvement au sérail*

zu, schnü-ren zu. Schleicht nur säu - ber - lich und lei - se, ihr ver - damm-ten Ha - rem - Mäu - se,

f

Exemple 7b : Thème initial du premier mouvement de la *Symphonie Haffner* (mesures 1-5)¹⁷

(p. 298) Cette deuxième relation affirme dès les premières notes la présence d’Osmin/Colloredo dans la symphonie. Celle-ci n’est donc pas due au hasard. L’*Allegro* et le *Presto* qui encadrent l’œuvre marquent sa prépondérance. Une signification supplémentaire se greffe alors sur celle d’un topique qui exprime, rappelons-le, la douleur intense, la surprise, mais aussi la colère. Or, celle-ci n’est pas seulement l’expression du rejet du monde de Salzbourg par Mozart. C’est également celle de Colloredo par l’intermédiaire d’Osmin. La symphonie révèle l’omniprésence de ce despote peu éclairé, détenteur d’un pouvoir important. Qui peut être alors ce « maudit rat de harem » pris au collet, sinon Haffner lui-même ? La symphonie renvoie au contexte de la cérémonie mais aussi à sa situation sociale. Elle structure un récit cohérent autour de la position de ce bourgeois devenu réellement gentilhomme. Ce récit va au-delà de celui induit par la signification des topiques. Il est de nature sociologique.

Du contexte sociologique au message politique

Abordons à présent les contextes. Haffner commande à Mozart une sérénade pour célébrer son ascension sociale à Salzbourg lors d’une cérémonie. L’accession à la noblesse était en quelque sorte son couronnement. Rares étaient en effet les bourgeois à être ainsi distingués. Seules 40 personnes furent anoblies au cours des années 1781-1789 dans la société viennoise¹⁸. Les nouveaux promus étaient considérés comme des nobles de seconde zone par la vieille aristocratie, soucieuse de maintenir sa domination. L’anoblissement d’Haffner ne lui permettait donc pas d’accéder réellement à l’aristocratie, malgré sa position de notable dans la ville de Salzbourg. Le pouvoir suprême restait détenu par Colloredo. Haffner ne pouvait qu’occuper une place inférieure, malgré son nouveau statut. Tout bourgeois avait par ailleurs des origines paysannes et restait à peine distinct de cette classe populaire, aux yeux de la grande noblesse. Mozart avait parfaitement conscience de ce contexte sociologique. Son indépendance sociale – assez limitée toutefois selon Elias – lui permettait d’avoir un regard critique sur les hiérarchies pesantes de sa ville natale. Loin de célébrer Haffner dans les conventions issues de la sérénade, la symphonie raille la vanité de son ascension sociale grâce à la construction d’un récit cohérent, articulé sur chacun des mouvements. Mais pas seulement.

L’*Allegro con spirito* initial affirme musicalement le pouvoir de Colloredo. Les paroles sous-entendues dans le thème le démontrent. L’instabilité de la mélodie, son intensité, et sa violence donnent une image redoutable du prince-archevêque. Il s’agit d’un avertissement solennel donné à Haffner, qui ne peut que rester prisonnier du pouvoir de son maître, comme les couples captifs

¹⁷ Le thème est présenté ici dans la partie des violoncelles et des contrebasses pour faciliter la lecture.

¹⁸ Selon Julia Moore, *Beethoven and Musical Economics*, Ph D., Urbana-Champaign, Illinois University, 1987, p. 76. Citée par Tia DeNora, *Beethoven et la construction du génie*, tr. fr., Paris, Fayard, 1998, p. 88.

de *L'Enlèvement au sérail*. La descente mélodique présente dans le thème n'est alors pas neutre : elle connote de manière ironique le maintien dans un statut social inférieur (p. 299), dans une tonalité de *ré* majeur qui n'est bien sûr pas associée à celle d'un triomphe.

Le deuxième mouvement, de style galant, est beaucoup plus conforme aux aspirations du bourgmestre anobli. Il respecte les conventions de la sérénade. Il lui fait entrevoir le raffinement auquel il semble maintenant avoir droit. Ce monde serein est vite dissipé. Le *Menuet* brise par son caractère grotesque la délicatesse de l'*Andante*. Il ramène Haffner à la réalité de Salzbourg par la résurgence du topique initial. Il dévoile enfin d'autres dimensions dans un *Trio* qui a énormément d'importance, au point – rappelons-le - d'être écrit dans la tonalité de la dominante, *la* majeur.

La danse populaire qui y est présente, peu commune dans les symphonies de Mozart, peut s'expliquer de différentes façons. Elle expose un air qui pouvait être dansé par la noblesse, tout d'abord. L'irruption de ce *ländler* dans le menuet dénote, pourtant, la promotion du peuple au sein d'une forme musicale dévolue aux usages des nobles, le menuet. Tout se passe comme si Mozart voulait à la fois rappeler à Haffner ses origines paysannes, mais aussi lui indiquer une voie alternative à celle des menuets de style galant, si présents dans la *Sérénade Haffner* de 1776. Cette voie est celle d'un univers populaire harmonieux. Il répond véritablement aux aspirations humaines, et à celles d'Haffner, y compris. Autrement dit, le moment de grâce du *Trio* est en quelque sorte celui de la réunion musicale du « Tiers état » constitué par la bourgeoisie, la paysannerie, et une frange de la noblesse à l'écart de l'expression de la domination. Il se différencie totalement de la violence du maître de Salzbourg, présente dans la majeure partie de l'œuvre. Il annonce d'ailleurs les mélodies typiquement populaires des trios des symphonies composées par Haydn après la mort de Mozart, des mélodies « qui donnèrent à cette forme aristocratique un caractère démocratique¹⁹ ». Malgré sa brièveté, ce *Trio* fait entrevoir une dimension utopique, celle du rêve d'une harmonie sociale. Celle-ci est hélas bien éloignée des réalités de Salzbourg.

Le dernier mouvement marque le retour à la situation présente dans cette principauté. L'air de triomphe n'est pas celui d'Haffner mais celui de Colloredo. Les timbales, les cors, et les trompettes aux sonorités éclatantes le mettent en valeur dans un tempo frénétique. Elles le placent pourtant à la hauteur d'un vulgaire gardien de prisonniers, Osmin.

Dans ce contexte, le lien avec le *singspiel* révèle donc un récit tout à fait cohérent. Il est facilité par le fait que ni Haffner ni l'auditoire de Salzbourg ne pouvaient connaître *L'Enlèvement au sérail*, dont la partition n'était pas disponible. Les thèmes de la symphonie issus de l'air n° 19 ne pouvaient être identifiés. Seul Mozart en possédait les clés. Il est aisé de comprendre, maintenant, son refus de la sérénade et sa volonté de composer une symphonie, plus apte à développer un récit critique d'Haffner et, surtout, de Colloredo.

(p. 300) L'étude des dimensions sociologiques ne concerne pas seulement la production d'une œuvre. Elle se rapporte également à son interprétation, à sa diffusion et à sa réception. Il aurait été passionnant d'avoir des témoignages sur la réaction de l'auditoire de Salzbourg lors de la création de cette symphonie alors maquillée en sérénade. Malheureusement, aucun témoignage ne nous est parvenu sur la réception de l'œuvre, même si nous pouvons supposer la surprise ressentie par le public. La *Symphonie Haffner* remporta cependant un vif succès lors de sa création à Vienne, en mars 1783.

¹⁹ Charles Rosen, *Le Style classique – Haydn Mozart Beethoven*, traduction française, Paris, Gallimard, 1978, p. 431.

Concluons. La prise en compte des contextes sociologiques et des circonstances de la composition s'avère donc déterminante dans la signification de la symphonie. Loin d'être secondaires, ces contextes jouent ici un rôle décisif. La demande du commanditaire n'est pas respectée par Mozart. Les formes musicales voulues par Haffner sont subverties par un compositeur à l'écart des conventions de Salzbourg et du cadre de la cérémonie d'anoblissement. Mozart lui adresse une symphonie et non une sérénade. Elle donne lieu un récit dramatique cohérent fondé sur la relation de thèmes mélodiques majeurs avec l'air n° 19 d'Osmin dans *L'Enlèvement au sérail*. La figure repoussante du prince-archevêque Colloredo prévaut dans les deux mouvements principaux de l'œuvre. La symphonie ne célèbre pas Haffner. Bien au contraire, elle critique les illusions de son accession à la noblesse. Haffner ne peut qu'occuper un rang inférieur dans cette société et rester sous la domination de son maître.

Cette symphonie est en fait un manifeste politique de Mozart au sein d'une structure musicale. Au premier stade, il s'agit d'une critique des vaines aspirations d'Haffner qui ne peut devenir l'égal du prince-archevêque, même s'il est anobli. Son corollaire, au deuxième stade, est une description farouche de Colloredo dépeint sous les traits peu reluisants du gardien de prisonniers Osmin. Il s'agit d'une critique du despotisme aristocratique. Mozart, enfin, laisse entrevoir un univers harmonieux dans la dimension pastorale du *Trio*. Cette perspective utopique exprime l'espoir des classes dominées face au pouvoir autoritaire de la noblesse. Sept ans avant 1789, la *Symphonie Haffner* expose les conflits sociaux et politiques de son époque, à partir de la situation de Salzbourg.

L'identification des topiques et leur signification sont fondamentales dans une perspective sociologique. Elles ne peuvent cependant être réellement fructueuses que dans la relation entre la sémiotique et l'étude des contextes sociologiques d'une œuvre musicale. Cette connexion ouvre une nouvelle voie à la narratologie musicale.

Jean-Marie JACONO
Laboratoire d'études en sciences des arts (LESA) – UR 3274
Université d'Aix-Marseille (AMU)