

Joseph Haydn, les symphonies londoniennes par Manfred Angerer

Le jour de l'An 1791, Joseph Haydn foula pour la première fois le sol anglais. Tout était allé très vite. Le prince Nicolas^{1er} Joseph Esterházy de Galantha, dit « Le Magnifique », était décédé le 28 septembre 1790. De son père, qui n'avait pas été surnommé ainsi par hasard, son fils Anton (1738-1794) n'héritait pas seulement, en ces temps d'instabilité politique, d'immenses domaines et propriétés terriennes, mais aussi d'énormes dettes. En conséquence, il se vit contraint de réduire considérablement le train de vie de la cour, qui avait tant fait sensation par le passé. Cela le poussa par exemple à dissoudre la célèbre chapelle de la cour pour ne plus en conserver qu'un petit ensemble à vent (la « Feldkapelle » ou musique militaire). Seuls Haydn, maître de chapelle de longue date de Nicolas^{1er}, et son maître de concert, Luigi Tomasini (1741-1808), agirent à la cour depuis 1757, conservèrent leurs titres (et les appointements qui y étaient associés). S'y ajouta pour Haydn une coquette pension d'un montant de 1 000 florins. Au service des Esterházy depuis 1761, Haydn avait d'abord occupé les fonctions de vice-maître de chapelle avant de succéder en 1766 à Gregorius Werner (1693-1766) en tant que maître de chapelle principal. Entre 1761 et 1790, à l'exception de quelques séjours à Vienne, Haydn n'avait jamais pour ainsi dire demandé à bénéficier d'un congé et n'avait entrepris aucun voyage visant à accroître la diffusion et la notoriété de sa musique. Les châteaux des Esterházy, en particulier le château d'Eisenstadt et la nouvelle résidence d'été inspirée par une visite du « Magnifique » à Versailles, étaient certes somptueusement équipés et proposaient tout le confort souhaitable, mais ils étaient situés un peu à l'écart des centres musicaux de l'époque.

« Mon prince était content de mon travail, j'étais apprécié et en tant que chef d'orchestre, je pouvais me livrer à toutes sortes d'expérimentations, observer ce qui faisait de l'effet et ce qui en faisait moins, ce qui me permettait de corriger, d'améliorer, d'ajouter ou de supprimer, d'oser. J'étais coupé du monde, n'avais personne à proximité qui aurait pu me déconvenir ou m'amener à me torturer l'esprit, de sorte que j'étais obligé d'être original. » C'est en ces termes que, dans des entretiens accordés à son ami et premier biographe le diplomate saxon August Griesinger (1769-1845), Haydn caractérise lui-même vers la fin de sa vie sa

longue existence de courtisan. Et de fait, il a su profiter pleinement de « l'isolement » et du « calme » de l'une des cours les plus puissantes de l'Empire des Habsbourg. Depuis le milieu des années 1760, ses œuvres connaissent une large diffusion, circulant d'abord sous forme de copies manuscrites, puis aussi et de plus en plus sous la forme d'éditions imprimées, en Autriche et sur le territoire de la monarchie, pénétrant même jusqu'à Berlin où la réserve et la méfiance initiales ne furent que de courte durée. L'ascension était irrésistible. Au plus tard depuis les quatuors à cordes dits « Russes » de l'opus 33 (Hob. III:37-42), publiés en 1782, et les six symphonies « Parisiennes » (Hob. I:82-87, 1785/86), Haydn était devenu le compositeur de renommée internationale sans doute le plus célèbre. Depuis le début des années 1780 (on était alors encore bien loin de la notion moderne du droit d'auteur), ses symphonies paraissaient à peu près simultanément à Vienne, à Augsburg et à Leipzig, à Amsterdam, Paris et Londres, à Milan et à Madrid. Ses œuvres étaient jouées de Boston à Saint-Petersbourg, en Suède comme en Sicile, suscitant admiration et imitation. Le plus étonnant est que c'est avant tout à ses compositions instrumentales (notamment ses quatuors à cordes et ses symphonies) que Haydn doit cette notoriété inouïe dont il jouissait auprès de toutes les nations d'Europe (qu'il s'y soit aussi toujours entendu pour convertir comme il convient cette position d'exception musicale en espèces sonnantes et trébuchantes est tout aussi impressionnant, mais cela ne nous intéresse guère ici).

Les années 1780 avaient connu plusieurs tentatives (ou déclarations d'intention) de la part d'organisateur anglais de concert, mais aussi de mélomanes, visant à convaincre Haydn de venir donner des concerts à Londres. Certes, Haydn avait depuis longtemps déjà signé d'intéressants contrats avec des éditeurs anglais (Bland, Forster et Longman & Broderip), mais il n'était pas question qu'il se rende lui-même en Angleterre. Les raisons en étaient multiples : ses obligations envers le prince Nicolas, sa totale inexpérience en matière de tournées et de concerts publics, peut-être aussi sa méconnaissance de l'anglais — une « lacune » qui empêcha encore un siècle plus tard Brahms d'accepter le titre de docteur *honoris causa* de

l'Université de Cambridge – mais nous ne disposons pas d'informations plus précises, pas plus d'ailleurs que le public anglais de l'époque. Un élément avait toutefois contribué à faire naître dans l'esprit des administrateurs anglais de Haydn de bien curieuses pensées: un journal londonien avait en effet publié une description pour le moins saisissante des dures conditions de vie de Haydn à la cour des Esterházy (il y aurait pratiquement été retenu prisonnier par l'Église catholique, et à ce titre été livré sans défense aucune à l'arbitraire tyrannique d'un despote oriental) – le «reportage» s'achevait sur un appel lancé aux valeureux mélomanes anglais pour les inciter à s'emparer, au besoin par la force, de ce génie que l'on comparait de plus en plus à Shakespeare, à le sortir des griffes de l'obscurantisme catholique et à lui rendre une liberté qui n'était pas seulement artistique. Mais Haydn n'avait pas besoin d'être enlevé. À la mort de son prince et employeur, il démissionna sur le champ à Vienne, où il s'installa chez son ami Johann Nepomuk Hammer, fonctionnaire à la cour, sur la Messerstasi (aujourd'hui Seiersstätte 12 / Fichtegasse 2). Il refusa plusieurs offres, notamment celles du roi Ferdinand IV de Naples (1751-1825) et du comte Antal Grassalkovics (1734-1794) à Presbourg, mais s'il s'était imaginé pouvoir prendre quelque repos, il n'en fut rien. En effet, en septembre 1790, le célèbre et non moins actif violoniste et organisateur de concerts londonien Johann Peter Salomon (1745-1815), originaire de Bonn, accomplissait justement son habituelle tournée annuelle sur le continent pour recruter de nouveaux chanteurs et musiciens pour sa prochaine saison. C'est à Cologne qu'il apprit la nouvelle de la mort du prince Esterházy. Il modifia immédiatement ses plans et se précipita à Vienne. C'est là qu'eut lieu la scène que Haydn relate plus tard en ces termes à son ami et biographe, le peintre, compositeur et écrivain allemand Albert Christoph Dies (1755-1822): «Je suis Salomon de Londres, aurait dit l'inconnu au compositeur stupéfait, et je suis venu vous chercher. Demain, nous signerons un contrat.» L'offre de Salomon était trop intéressante pour être refusée. Pour un opéra, six symphonies et vingt autres nouvelles œuvres, Haydn devait recevoir pas moins de 5000 florins. On rapporte que Mozart aurait tenté de le mettre en garde, en lui rappelant qu'il ne parlait pas un mot d'anglais – ce qui aurait poussé Haydn à cette déclaration devenue célèbre :

12

«Ma langue est comprise dans le monde entier.» Le 15 décembre, Haydn quitta Vienne pour Calais, via Munich, Wallerstein et Bonn. Le 1^{er} janvier 1791, il arriva à Douvres. Il est impossible de décrire ce qui se passa alors, ni même d'en tenter une esquisse. Haydn «conquit» la métropole londonienne en un clin d'œil. Que ce soit une certaine gauche ou son inexpérience en société, son anglais des plus déficients, ou même le fait qu'il ait été contraint de renoncer à se produire en soliste, rien de tout cela ne lui porta ombrage, tous étaient sous le charme, tout le monde était ravi. Même les habituelles rivalités entre les différents organisateurs de concerts et les artistes qu'ils représentaient ne dépassèrent pas les limites acceptables (lorsqu'en 1792 l'organisation concurrente des Professional Concerts tenta d'engager comme violoniste Ignaz Joseph Pleyel, qui avait été l'élève de Haydn, et d'en faire un grand virtuose, cette «concurrency» fut vite désamorcée par la courtoisie des rapports entre les deux hommes et perdit rapidement de son caractère dramatique – et de son intérêt). Le seul échec fut finalement celui de l'opéra consacré à Ophéa, *L'anima del filosofo* (1791), qui fit les frais d'un conflit opposant diverses entreprises d'opéra et que l'on peut résumer à une opposition entre les mécènes du roi et ceux du prince de Galles. Les Salomon's Concerts débutèrent le 11 mars 1790, à l'exception du 22 avril, ils eurent lieu à un rythme hebdomadaire, le vendredi, aux Hanover Square Rooms, et ce jusqu'au 3 juin. Tous les concerts se déroulaient de la même manière, en deux grandes parties séparées par un assez long entracte. En ouverture, on jouait une symphonie qui n'était pas de Haydn (ce pouvait être une œuvre de Muzio Clementi [1752-1832], Johann Ladislaus Dussek [1760-1812], Adalbert Gyrowetz [1763-1850] ou Antonio Rosetti [1750-1792]) ; elle était suivie de concertos instrumentaux et des prestations de divers solistes instrumentaux et vocaux. La symphonie de Haydn intervenait dans la seconde partie (il s'agissait soit d'une œuvre déjà ancienne mais encore inconnue en Angleterre, soit de la création d'une des symphonies dites «de Londres», c'est-à-dire de celles que Haydn composa spécialement à cet effet, ou encore de la reprise de l'une de ces symphonies «londoniennes»). S'ensuivaient à nouveau divers concertos instrumentaux et différents solos, avant que le

13

concert ne se conclut par une « *Full piece* » ou un « *Finale* », qui pouvait être à nouveau une symphonie d'un autre compositeur. Selon les souhaits du public, les différents mouvements de ces œuvres pouvaient être répétés. Pendant le concert, il était possible (et c'était d'ailleurs l'usage) de se lever, par exemple pour aller observer de plus près ce qui se passait sur scène. Le prix du billet était très élevé, de sorte qu'à part la noblesse, seuls des représentants de la très haute bourgeoisie pouvaient assister à ces manifestations. Tous ces concerts, comme déjà l'arrivée de Haydn à Londres, rencontraient un grand écho dans la presse, où ils firent l'objet de commentaires aussi nombreux qu'enthousiastes.

Le retour de Haydn – il quitta Londres fin juin 1792 et arriva à Vienne le 24 juillet – semble avoir pris les traits d'un véritable triomphe. Comme à l'aller, Haydn s'arrêta à Bonn, où il fit la connaissance de Beethoven, qui devint son élève, puis à Francfort : le couronnement de l'empereur Franz II (1768-1835) y avait attiré le prince Anton Esterházy, qui profita de l'occasion pour saluer celui qui apparaissait désormais comme le nouveau prince de la musique. Dès le 19 janvier 1794, Haydn reprit le chemin de Londres, où il arriva le 4 février. Ce second séjour anglais fut une véritable apothéose. Les concerts organisés par Salomon avaient désormais lieu le lundi, mais le lieu et la conception générale étaient restés inchangés. Cette série de concerts s'étendit du 10 février au 7 avril, puis du 28 avril au 12 mai 1794.

En 1795 pourtant, Salomon dut renoncer à l'organisation de concerts : la première des guerres « de coalition » contre la France (1792-1797) rendait difficiles les voyages sur le continent, empêchant Salomon d'aller y recruter de nouveaux musiciens et chanteurs. Mais pour Haydn, ce ne fut pas un problème. Les Opéra Concerts dirigés par le célèbre compositeur et virtuose du violon Giovanni Battista Viotti (1755-1824) prirent la suite des concerts Haydn de Salomon et eurent lieu du 2 février au 18 mai 1795 au King's Theatre. Le roi George III (1738-1820) tenta bien de convaincre Haydn de rester plus longtemps en Angleterre, mais le prince Anton Esterházy était mort brutalement le 22 janvier 1794 à Vienne. Son successeur, Nicolas II (1765-1833), mit un terme à la politique de rigueur défendue par son père et entendait refonder la chapelle de la cour en confiant à Haydn le poste de maître de chapelle. Très intéressé par

cette proposition, Haydn estima qu'il ne pouvait différer davantage son retour. Il quitta Londres le 15 août 1795 et regagna Vienne probablement avant la fin du mois.

D'une certaine manière, les douze symphonies « londonniennes » furent considérées d'emblée comme le couronnement d'une œuvre symphonique incroyablement riche, multiple et décisive pour l'évolution du genre, à laquelle Haydn avait consacré une bonne partie de sa vie. Le seul qui aurait pu modifier cette vision de choses était Haydn lui-même, par la composition d'autres symphonies. Il est en effet très significatif qu'après n'avoir cessé d'écrire de nouvelles symphonies pendant plus de trente-cinq ans, Haydn renonça totalement à ce genre après la création de la cent quatrième œuvre de ce type. Ses dernières grandes réalisations datent des années 1802-1803. Après son retour de Londres, exception faite d'environ deux cent cinquante adaptations de chants populaires écossais et gallois, Haydn n'écrivit plus que des quatuors à cordes, quelques trios avec piano, mais surtout de grandes œuvres de musique vocale, dans lesquelles se fait sentir l'inspiration puisée dans les oratorios de Handel qu'il avait découverts à Londres : ce sont les six grandes messes écrites entre 1796 et 1802 et les deux oratorios, *La Création* (1798) et *Les Saisons* (1801). Cette concentration sur de monumentales compositions vocales peut expliquer au moins en partie la désaffection pour le genre symphonique. Les efforts consentis lors de la composition des *Saisons* provoquèrent d'ailleurs chez Haydn un épuisement certain et entraînèrent finalement un amincissement de ses forces créatrices. Du dernier quatuor à cordes opus 103 (1803), seuls les mouvements centraux, assez simples, purent être achevés. Mais peut-être Vienne n'était-elle pas non plus très intéressée par la musique symphonique : Mozart lui-même en écrivit beaucoup moins après s'y être installé.

Les symphonies « londonniennes » suivent encore le modèle de la symphonie « classique » que Haydn lui-même avait contribué à développer et dont il proposait depuis la fin des années 1770 toutes sortes de variantes, d'élargissements ou d'approfondissements, sans toutefois en modifier fondamentalement la structure. Parmi tous les genres instrumentaux pratiqués

par Haydn à cette époque, la symphonie occupe une place à part, justement par sa fidélité à un modèle formel unique, en quelque sorte « canonique ». Le quatuor à cordes suit certes, lui aussi, un modèle assez semblable, mais Haydn y tenta d'autres expériences, y compris dans les quatuors plus tardifs de l'opus 76 (1797). Quant aux trios avec piano et aux sonates pour piano, ils s'éloignent justement de tels modèles formels « canoniques » dans les années 1780 et 1790. La structure de la symphonie en revanche fut fixée par Haydn une fois pour toutes – en tous cas pour une vingtaine d'années. Elle comprend quatre mouvements, qui se succèdent dans un ordre imperforable : un Allegro inaugural (comportant très souvent une introduction lente, mais dans le classicisme viennois, les symphonies de tonalité mineure n'ont jamais d'introduction lente), un mouvement lent en seconde position, puis un menuet avec trio et répétition du menuet, et pour finir un mouvement rapide, très nettement caractérisé comme un finale. Tous les mouvements sauf le second sont écrits dans la même tonalité (dans le cas d'une tonalité mineure, il peut aussi s'agir de la relative majeure de la tonalité en question). Le mouvement lent, lui, est toujours écrit dans une tonalité différente (souvent celle de la sous-dominante ou dans le ton relatif, parfois aussi à la dominante).

La numérotation des douze symphonies « londoniennes » ne suit pas la chronologie de leur composition, pas plus que celle de leur création. Les symphonies n^{os} 96 (« Le Miracle »), 95, 93 et 94 (« La Surprise ») furent écrites en 1791, les n^{os} 98 et 97 en 1792. La Symphonie n^o 99 fut achevée en 1793 à Vienne et les symphonies n^{os} 101 (« L'Horloge ») et 100 (« Symphonie militaire »), commencées à Vienne, ne furent achevées à Londres qu'en 1794, année qui vit également la composition de la symphonie n^o 102. En 1795, Haydn écrivit les symphonies n^{os} 103 (« Roulement de timbales ») et 104 (« Londres »). Six œuvres portent des titres qui ne leur ont pas été donnés par Haydn. À l'exception de la « Symphonie Militaire », il ne faut d'ailleurs pas y voir le signe d'une quelconque musique « à programme », mais plus simplement une caractérisation destinée à faciliter l'identification d'œuvres dont la numérotation n'était pas encore définitive – il n'y avait pas non plus encore de catalogue définitif ni fiable des œuvres de Haydn. N'oublions pas non plus que parmi les symphonies londoniennes

16

les plus populaires, deux sont écrites en sol majeur et trois en ré majeur. Mais il est vrai que celles qui portent un sous-titre explicite semblent encore aujourd'hui être plus connues et plus appréciées, tandis que les six autres ne doivent visiblement leur notoriété qu'à la seule appartenance à l'ensemble intitulé symphonies « londoniennes » : c'est généralement à ce titre, dans le cadre d'un cycle complet, qu'elles sont jouées ou enregistrées. Et pourtant, ni leur qualité, ni leur originalité ne distinguent les symphonies les plus célèbres des autres, en tout cas pas selon des critères encore valables à l'heure actuelle. Répétons-le : les symphonies « londoniennes » n'ont jamais été conçues comme un cycle destiné à être interprété dans sa totalité, selon un ordre précis. Si tel avait été le cas, on ne rencontrerait pas aussi fréquemment les mêmes tonalités, qui n'ont d'ailleurs pas été choisies dans une intention particulière. Enfin, il faut souligner que le contenu expressif, l'atmosphère générale, le contenu affectif ou émotionnel des symphonies « londoniennes » ne saurait être résumé dans son ensemble, ni décrit, ni même réellement évoqué. De toute évidence, Haydn ne cherchait plus ici à exprimer dans un mouvement ou même dans une symphonie un sentiment particulier. Le célèbre lexicographe et musicologue allemand Ernst Ludwig Gerber (1746-1819), qui fut aussi l'un des plus grand critiques de l'œuvre de Mozart, publia en 1813 dans la *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* un article consacré à la musique instrumentale, et plus particulièrement à la symphonie, dans lequel, une fois de plus, il compare son ennemi préféré – Mozart – à Haydn pour mieux le dénigrer. Tandis que la musique instrumentale de Mozart ne peut guère plaire qu'aux « érudits », qui « n'écourent qu'avec leur intellect [!], ne suivent qu'avec leur entendement et ne cherchent d'autre plaisir que celui qui naît d'une satisfaction intellectuelle », Haydn suit une voie bien différente – la seule à trouver grâce aux yeux de Gerber. Celui-ci cite le thème principal du premier mouvement de la symphonie n^o 104. À l'en croire, ce thème exprime des phrases « compréhensibles par tous, comme : Je suis content ! Tous mes soucis disparaissent ; la joie me sourit ; que puis-je vouloir de plus ? » Mais la musique de Haydn n'est pas assez contemplative : à chaque mesure, ce qui vient d'être entendu est modifié, renversé en son contraire, traité avec ironie – ce qui peut choquer ou troubler l'auditeur –,

17

l'interprétation des symphonies de haydn aujourd'hui par marc vignal

transformé pour le ravier, ou encore approfondi de manière sublime. Évoquons encore brièvement le solo de piano à la fin de la symphonie n° 98 : lors des concerts londoniens, Haydn trônait derrière son piano, au milieu de l'orchestre, manifestement sans jouer (du moins n'entendait-on rien) ni diriger. Ce solo est donc bien le seul passage qui lui permit de se « faire entendre » dans ses symphonies.

En 1912 fut enregistrée pour la première fois une symphonie de Haydn, la n° 94 (« La Surprise »), par le Victor Concert Orchestra. A l'ère « acoustique », quatre autres suivirent : la n° 100 (« Militaire ») en 1913-1915, la n° 45 (« Les Adieux ») en 1923, la n° 88 deux fois, en 1924 puis en 1925, et la n° 92 (« Oxford »), également en 1924 puis en 1925, sans oublier quatre nouvelles versions de « La Surprise ». Au milieu des années 1930, une dizaine de symphonies étaient enregistrées. Jusque vers 1950, du temps du 78 tours, une trentaine eurent les honneurs du disque. Leur nombre s'accrut considérablement avec l'arrivée du 33 tours, grâce en particulier à la Haydn Society de Boston, mais ce n'est qu'au milieu des années 1970 que l'on disposa de la première intégrale commerciale, sous la direction d'Antal Dorati.

Les questions d'interprétation « historique » ne se posaient pas encore. On avait cependant assisté, entre 1950 et 1970, non seulement à un élargissement du répertoire mais aussi à une nouvelle façon de l'appréhender. Les éditions papier en vigueur au XIX^e siècle ne correspondaient pas toujours à ce qu'avait écrit Haydn. Or ce sont ces éditions qu'utilisèrent, dans les années 1950, Hermann Scherchen puis Thomas Beecham pour leurs premières intégrales des douze « Londoniennes », les premières jamais réalisées. Dans le même ordre d'idées, l'instrument à cordes soliste dans les trois des symphonies n° 6 (« Le Matin »), n° 7 (« Le Midi ») et n° 8 (« Le Soir ») n'est pas un violoncelle comme on le crut longtemps mais une contrebasse. En 1907 dans le cadre de l'édition complète de Breitkopf & Härtel, la symphonie n° 5 parut avec l'ordre des deux premiers mouvements inversés. Elle fut encore enregistrée sous cet aspect à une date aussi tardive que 1970. Les divers enregistrements de la symphonie n° 48 (« Maria Theresia »), depuis celui de Scherchen en 1951, offrent un spectacle très bigarré : faut-il la jouer avec cors ou trompettes, ou les deux, avec cors *alto* ou *basso*, avec ou sans timbales ?

Sur ces différents plans et sur d'autres, la quête de l'authenticité menée à partir de 1950 avec les enregistrements de la Haydn Society et poursuivie avec ceux de Max Gieberman, Leslie Jones, Eugen Jochum ou encore Leonard Bernstein trouva un premier aboutissement

avec l'intégrale Antal Dorati, grâce notamment à l'édition complète de Robbins Landon, achevée en 1968. Mais tous les problèmes n'étaient pas résolus pour autant, et certains prêtent toujours à discussion. Faut-il ou non interpréter les symphonies de Haydn, en particulier les plus anciennes, avec clavier *continuo*? En 1955, Robbins Landon apportait une réponse positive, et elle fut largement suivie dans la pratique. Dans un article de 1990, James Webster se prononça au contraire résolument contre. Tantôt à peine audible, tantôt envahissant, le clavier « baroque » accroché à la ligne de basse n'est de toute façon pas une nécessité, surtout dans l'orchestre très étoffé des symphonies « londoniennes », toutes postérieures à 1790. Dans les symphonies tardives, sa présence projette la musique vers l'époque révolue du baroque, ce que l'on déplore dans quelques versions récentes.

Faut-il faire entendre les symphonies de Haydn dans leurs versions connues les plus anciennes ou tenir compte d'éventuels ajouts ou révisions dus au compositeur lui-même ou à des proches ? De la réponse à cette question dépend la présence ou non des timbales et/ou de trompettes dans des symphonies comme les nos 13, 38, 41, 57 ou 75. Faut-il, dans les mouvements de forme sonate, observer les deux reprises quand elles sont indiquées dans les sources ? Dans des pages tardives comme le finale de la n° 90 ou l'Allegro spiritoso initial de la n° 92 (« Oxford »), cela nuirait au dramatisme du discours. Faut-il, comme d'aucuns en ont pris l'habitude à la suite de certains tenants de l'interprétation à l'ancienne, réfaire les reprises dans les menusets après les tros ? Mieux vaut s'en garder, car une telle démarche retarde l'arrivée du finale, nuisant en cela à l'équilibre global, et surtout fait du menuet une banale répétition, au lieu d'un souvenir ou d'un écho.

Restent les questions d'artefacts, de tempo, d'ornementation, d'improvisation, de facture instrumentale. On tend actuellement, sans doute avec raison, à prendre les menusets plus rapidement que ne le faisait Antal Dorati, à bien mettre en évidence trompettes et timbales. Comme du temps de Haydn, cela dépend beaucoup des circonstances. Il faut faire fi de tout dogmatisme. Nous ne vivons pas à la fin du XVIII^e siècle, et il est impossible de faire

abstraction des deux cents ans qui se sont écoulés depuis la disparition du compositeur. Qui songerait aujourd'hui à réclamer pour l'« Oxford » « au moins une répétition » comme Haydn en 1790, à partager la « Militaire » en deux (au début et à la fin d'un concert) comme ce fut le cas à Londres en 1795 ou à insérer des pièces vocales entre les mouvements d'une symphonie ?