



**PENSER
L'EUROPE UNIE
AVEC BEETHOVEN**

BERNARD FOURNIER

Penser l'Europe unie avec Beethoven

Pourquoi le compositeur, dont cette année marque le 250^e anniversaire de la naissance, est-il un symbole et un catalyseur de l'unité européenne, au-delà de son *Ode à la Joie* ?

Par Bernard Fournier,
musicologue, auteur de *Le Génie de Beethoven* (éd. Fayard, 2016)

SOMMAIRE

PRÉFACE	5	LES ŒUVRES DE MUSIQUE INSTRUMENTALES	29
CHRONOLOGIE	8	▪ Les grands genres instrumentaux cultivés par Beethoven	29
INTRODUCTION	9	▪ L'évolution du style de Beethoven, les trois « manières »	29
LIEUX DE VIE, ORIENTATIONS IDÉOLOGIQUES ET POLITIQUES	13	▪ L'influence de Beethoven sur l'évolution de la musique européenne	30
▪ De Bonn à Vienne	13	▪ Descendance européenne des grands genres instrumentaux illustrés par Beethoven	30
▪ Vie intellectuelle, gestes politiques et positions idéologiques	13		
▪ Voyages, lectures, goûts musicaux	15	UN LANGAGE MUSICAL ÉVOCATEUR DES PRINCIPES FONDATEURS DE LA CONSTRUCTION EUROPÉENNE	33
ŒUVRES SE RÉFÉRANT À DES PAYS EUROPÉENS	17	▪ La quête d'unité	33
▪ Lieder	17	▪ La libre circulation et la fusion des intérêts	33
▪ Variations	17	▪ L'interdépendance	34
▪ Chansons populaires	18	▪ L'ouverture	34
▪ Comment Beethoven vit son rêve européen	18	▪ La différenciation	35
▪ Diverses incarnations du thème de la joie	19	UNE MUSIQUE EXPRESSIVE DE CRISES ET D'ÉQUILIBRE	39
▪ Le message de la IX ^e Symphonie	20	▪ Esthétique du contraste, éthique de dépassement	39
LES GRANDES INCARNATIONS MUSICALES DE LA FRATERNITÉ BEETHOVÉNIENNE	23	▪ L'équilibre entre pensées affective, logique et pragmatique	40
▪ Les Créatures de Prométhée	23	BEETHOVEN DONNE À PENSER À CEUX QUI L'ÉCOUTENT	45
▪ Le Christ au Mont des Oliviers	24		
▪ Fidelio	25		
▪ La Missa Solemnis	26		



PRÉFACE

« On ne tombe pas amoureux du marché intérieur », selon la fameuse formule de Jacques Delors. Si le marché unique est le noyau dur de l'intégration européenne, celle-ci ne saurait s'y réduire. « Penser l'Europe », selon la devise commune de l'Institut Jacques Delors et de ses sœurs de Berlin et de Bruxelles, nous conduit non seulement à repenser les politiques publiques européennes à la lumière des nouveaux défis globaux mais aussi à identifier ce qui fait lien entre Européens, à creuser ce qui fonde leur adhésion à un projet commun, dont les réalisations concrètes, comme l'euro, ne sont qu'un reflet.

Après *Patrimoine européen perdu, en péril et renaissant* puis l'exposition *Elles font l'Europe*, ce nouvel hors-série, signé du musicologue Bernard Fournier, interroge la figure inspirante de Beethoven. En cette

année du 250^e anniversaire de la naissance de ce géant de la musique, nous avons voulu comprendre en quoi l'Europe dans sa diversité avait pu directement l'inspirer mais aussi en quoi sa composition dans sa riche variété peut traduire le processus d'intégration européenne lui-même, avec tous ses soubresauts, ainsi qu'exprimer l'idéal d'unité dont ce processus est porteur. Faut-il rappeler à cet égard que l'*Ode à la joie* de Beethoven est la musique retenue pour l'hymne européen ?

Au-delà de ce passage célèbre de la IX^e symphonie, il y a d'autres compositions sur lesquelles laisser vagabonder son esprit et « penser l'Europe ». C'est ce que recense et décrypte Bernard Fournier, que nous remercions vivement d'avoir d'emblée et avec enthousiasme accepté notre singulier projet. Remerciements aussi à notre responsable d'édition, Anne-Julia Manaranche, d'avoir

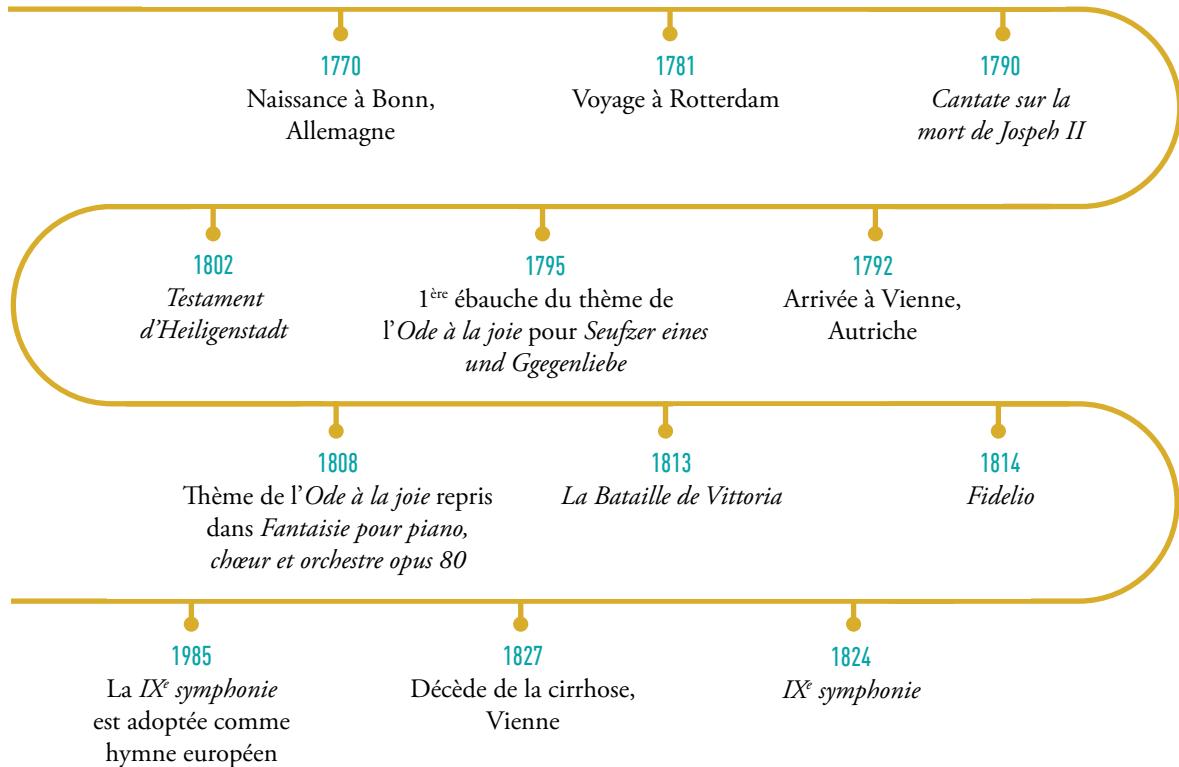
si élégamment orchestré son propos par la présente publication.

« Quand j'écoute trop Wagner, j'ai envie d'envahir la Pologne », s'inquiète Woody Allen dans une des répliques dont il a le secret. On peut heureusement se délecter de

la musique de Wagner pacifiquement. Et on peut savourer celle de Beethoven, en rêvant d'une Europe plus unie et plus fraternelle. Puisse ce petit ouvrage aider à mieux entrer dans la profondeur de sa musique, tout en explorant autrement le projet européen.

Sébastien Maillard
Directeur de l'Institut Jacques Delors

CHRONOLOGIE



INTRODUCTION

Aussi universelle soit la portée de leur message, les grands artistes européens des XIX^e et XX^e siècles sont étroitement associés à la culture et à l'esprit d'un Etat-nation. Au XIX^e, c'est le cas des principaux romanciers français, Balzac ou Hugo, Flaubert ou Zola ; c'est celui des Allemands, qu'il s'agisse de Goethe ou de Schiller. Au XX^e siècle, Proust s'affiche comme un romancier essentiellement français et Musil ou Schnitzer, comme des écrivains autrichiens. Si Stefan Zweig s'affirma comme un des premiers grands artistes européens, ce fut après une jeunesse pleinement viennoise ; et européen, il le devint sous l'effet de traumatismes historiques, la guerre de 14 et les débuts du nazisme. Il en fut de même en Allemagne pour Thomas Mann et en France, mais à un moindre degré, pour Romain Rolland. On peut faire le même constat pour les musiciens : Schubert est viennois,

Schumann allemand, Berlioz français, Verdi italien, Smetana tchèque, Bartók hongrois et Szymanowski polonais. On brosserait le même tableau pour les compositeurs du XX^e siècle. Ayant émigré, certains montrent une ambivalence nationale, tout comme avait pu le faire, mais pour d'autres raisons, Goethe par exemple tiraillé entre l'Allemagne et l'Italie.

En tout cas, s'il est un artiste qui échappe à toute polarisation nationale, c'est bien Beethoven et, hormis l'atemporalité et l'universalité de sa pensée qui lui permettent encore aujourd'hui de s'adresser au monde en entier, **il est le compositeur qu'il faut désigner comme symbole de l'unité européenne dans sa diversité.**

Il est d'ailleurs tout à fait pertinent et parfaitement logique que l'Ode à la Joie de la IX^e

Symphonie ait été proposé dès 1955 comme hymne européen, qu'il devient officiellement en 1985, sans paroles¹. De multiples raisons liées tant à la personnalité de Beethoven, écartelée entre des tendances contradictoires, qu'à sa conception de la musique intégrant des éléments de différente nature, concourent à lui donner ce statut de **grand européen susceptible de canaliser les énergies et les pensées de toute la population européenne dans sa diversité et en dehors de toute idéologie**. Ces raisons, la réflexion qui suit en aborde les principales, en partant des plus extérieures – son origine familiale, son mode de vie, le contexte historique – pour aller jusqu'aux plus intérieures – le cœur sensible de sa musique.

En dehors des éléments qui rattachent le plus directement Beethoven – l'homme et l'œuvre – à l'Europe, nous nous intéresserons aux valeurs humanistes que portent sa musique et qui sont en harmonie avec le projet européen. Celui-ci vise notamment à affermir la paix entre les peuples qui en forment la communauté, à en promouvoir la solidarité mutuelle, à faire respecter la dignité humaine, à faire rayonner la multiplicité des cultures de chaque nation, à défendre les valeurs de liberté, de justice, de tolérance, leur attachement aux droits de l'Homme, à ceux des minorités, etc., ce en quoi **le projet européen rejoint, nonobstant la distance temporelle, l'idéal de fraternité qui a été celui de Beethoven**.

1. Pierre-Robert Cloé, Bénédicte Lége, Kerstin Martel *Unis dans la diversité : hymnes et drapeaux de l'Union européenne*, Institut Jacques Delors, décembre 2013

“ IL EST PLUS
IMPRÉGNÉ D'EUROPE
QU'AUUCUN AUTRE
MUSICIEN ”



*La maison natale de Beethoven à Bonn /
Emile Koch, Bonn.*



*Atelier de Beethoven à la Schwarzschanterhaus,
sa dernière résidence, en 1827.
Tableau de J.N. Hoechle.*

LIEUX DE VIE, ORIENTATIONS IDÉOLOGIQUES ET POLITIQUES

DE BONN À VIENNE

Né à Bonn en Rhénanie d'une famille flamande, Ludwig van Beethoven, a passé l'essentiel de sa vie à Vienne. Cette simple dualité entre un lieu de naissance et un lieu de vie posa un problème à la mort du com-

positeur : qui devait s'attribuer le bénéfice de sa gloire, l'empire d'Autriche ou la nouvelle Allemagne ? Les hommages qui lui furent rendus apparurent comme des cotes mal taillées, de même que les premières biographies, dont il fut l'objet, purent être orientées dans un sens ou un autre.

VIE INTELLECTUELLE, GESTES POLITIQUES ET POSITIONS IDÉOLOGIQUES

Quant à son histoire intellectuelle, elle fourmille de contradictions et de revirements riches d'enseignement. Jeune intellectuel allemand, élève du philosophe Eulogius Schneider (1756-1794), propagandiste des idées de la Révolution française, il admirait

l'empereur Joseph II qui représentait à ses yeux l'idéal du despote éclairé ayant combattu le fanatisme. Il s'enthousiasma ensuite pour Bonaparte parce qu'il voyait en lui un soutien des pauvres et le héros qui portait à travers toute l'Europe le message révolutionnaire. Touché par cet homme qui était censé libérer l'humanité, Beethoven envisagea de quitter Vienne, symbole à ses yeux de l'An-

ancien Régime, pour aller vivre à Paris, où il espérait obtenir une charge musicale auprès du Premier Consul. D'ailleurs, les années 1801-1804 sont en parties occupées par la composition d'œuvres souvent influencées par les musiques révolutionnaires françaises et destinées à séduire les interprètes et le public français.

Aussi, lorsque Bonaparte se fit couronner empereur, non seulement il renonça à son projet parisien mais sa colère fut telle qu'il déchira la dédicace qu'il avait faite au Premier Consul de sa 3^e *Symphonie* alors intitulée « Bonaparte » et la rebaptisa *Eroïca*. Il passa alors d'une certaine fascination pour la France postrévolutionnaire à une sorte d'aversion pour la France impériale.

Cela se traduisit notamment par un de ses coups d'éclats les plus fameux : selon des témoignages concordants, en 1806, son principal mécène, le prince Lichnowsky, lui ayant demandé de jouer dans son château de Silésie pour des officiers français, Beethoven refusa et quitta la résidence du prince pour rentrer à Vienne où il brisa le buste de son bienfaiteur. Devenu anti-français, il se réjouit des revers des armées impériales après la retraite de Russie. En 1813, il compose une œuvre intitulée *La Bataille de*

Vittoria pour célébrer la victoire du général Wellington en Espagne, œuvre dans laquelle il met à l'honneur l'hymne anglais *God save the King*, symbole musical de l'armée britannique, alors qu'il utilise par dérision *Malborough s'en va-t-en guerre* pour représenter musicalement l'armée française à laquelle il ne veut pas associer *La Marseillaise* qui reste pour lui un chant sacré par sa portée révolutionnaire.

Paradoxalement, en 1815, au moment du Congrès de Vienne, il écrivit des pièces de circonstance pour célébrer la victoire de l'Europe monarchique à laquelle il avait longuement montré son hostilité. On le voit, il y a une certaine incohérence dans les opinions politiques de Beethoven, qui se sont révélées changeantes. Et s'il a toujours été imprégné de l'idéal de liberté, d'égalité et de fraternité de 1789, le système politique qui semble avoir eu le plus durablement ses faveurs est la monarchie parlementaire de la Grande-Bretagne.

VOYAGES, LECTURES, GOÛTS MUSICAUX

À l'inverse de ses prédécesseurs, comme Mozart ou Haydn, et de successeurs, comme Mendelssohn ou Brahms, Beethoven a très peu voyagé. Ainsi n'a-t-il vu la mer qu'une

fois à Rotterdam, à l'âge de 11 ans. Après son arrivée à Vienne² en 1792 où il venait « recevoir des mains de Haydn, l'esprit de Mozart », selon les mots du comte Waldstein, il ne s'est rendu qu'à Berlin pour une tournée, puis à quelques reprises à Budapest et Prague. Néanmoins, **il compte parmi les musiciens les plus imprégné d'Europe.** S'il est allé réellement de Bonn à Vienne, son imaginaire l'a fait voyager à Paris et à Londres, ce que ses relations viennoises ont favorisé, élargissant d'ailleurs cet axe à l'Italie, grâce à Rossini notamment, et à la Russie (la plupart de ses mécènes étaient d'origine russe).

Si sa langue maternelle était l'allemand, il lisait et écrivait – certes médiocrement – le français et l'italien. Quant à ses lectures, elles couvraient un vaste champ. Il était imprégné de culture latine (Ovide, Pline) et grecque,

avec une prédilection pour Homère, notamment son *Odyssée*, qu'il vénérât et pour Plutarque dont il lisait les *Vies parallèles*. S'il montrait un vif intérêt pour les grands poètes allemands, Goethe ou Schiller, il lisait Jean-Jacques Rousseau, Shakespeare, Calderon, etc.

Ses goûts musicaux témoignent eux aussi d'une ouverture européenne avec une prédilection marquée pour les musiques révolutionnaires. S'il a pu s'intéresser à certains de ses contemporains, comme Rossini, dont il appréciait *Le Barbier de Séville*, ou Reicha, compositeur bohémien devenu français, il citait essentiellement des Italiens émigrés, Clementi qui s'était installé à Londres et surtout Cherubini, qui vivait à Paris et qu'il considérait comme le plus grand compositeur vivant.

2. Parti une première fois à Vienne en 1787, où il devait rencontrer Mozart, il n'y était resté que deux semaines, ayant dû rentrer à Bonn pour assister sa mère dans ses derniers instants.



**“ BEETHOVEN A HARMONISÉ
ET ARRANGÉ QUANTITÉ DE
CHANSONS POPULAIRES DE
L'EUROPE ENTIÈRE ”**

ŒUVRES SE RÉFÉRANT À DES PAYS EUROPÉENS

LIEDER

Avant d'en venir à la musique pure déchargée de toute signification verbale explicite, faisons un détour vers les *lieder* de Beethoven, une part méconnue et pourtant remarquable et parfois visionnaire de sa production. Parmi les quelque quatre-vingts qu'il composa tout au long de sa vie, quelques-uns sont écrits sur des textes italiens (onze) ou français (trois).

VARIATIONS

Dans ce genre, qui consiste à « varier » l'apparence d'un thème lequel reste sous-jacent dans ses diverses transformations, Beethoven se montre particulièrement novateur, réalisant dans certains cas de véritables méta-

morphoses du thème qu'il a choisi de varier. C'est ce qu'il accomplit dans le Finale de la *IX^e Symphonie*. Cette disposition à de véritables transmutations thématiques se manifeste particulièrement dans les mouvements à variations de ses œuvres instrumentales où il opère à partir d'un thème de son cru.

Or, si l'on examine ses nombreux recueils de variations, formant en soi un tout, le thème dont il part n'est le plus souvent pas un thème original, inventé par Beethoven lui-même, mais un thème folklorique ou un thème tiré de l'œuvre d'un prédécesseur ou d'un contemporain du compositeur. Il s'agit souvent d'airs d'opéra qui ont donc un titre et traitent musicalement d'un sujet. En dehors de ceux – une petite dizaine – qui sont tirés d'opéras de Mozart (ils ont souvent été une source

L'image de Beethoven sur la façade du Weberstraße 52 a été peinte à la bombe en octobre 2017 par le graffeur "Aphé" alias Sven Oliver Hollatz. La fresque a été créée à l'initiative d'un citoyen de Bonn.

d'inspiration très féconde pour Beethoven), on en trouve émanant de compositeurs italiens comme Righini, français comme Grétry ou tchèques comme Wranitzki.

Ajoutons que Beethoven a aussi composé des variations – et cela confirme son penchant pour la Grande-Bretagne – sur le *God save the King* et le *Rule Britannia*.

En dehors de ce genre savant, il s'est aussi intéressé à des thèmes populaires – pas seulement à ceux qui provenaient d'Allemagne ou d'Autriche – qu'il a pu intégrer dans certaines œuvres, comme les thèmes russes qui servent d'arguments à deux mouvements de ses *Quatuors* « *Razoumovski* » – ainsi nommés car ils sont dédiés au comte russe Andreas Kirilovitch Razoumovski, ambassadeur de Russie à Vienne – le final, *Allegro*, du 7^e *Quatuor opus 59 n° 1* et l'*Allegretto* (scherzo) du 8^e, *opus 59 n° 2*.

CHANSONS POPULAIRES

Mais surtout, Beethoven a harmonisé et arrangé pour piano et voix ou pour trio avec piano et voix **quantité de chansons populaires de l'Europe entière**. Après avoir répondu à une commande d'un éditeur d'Edimbourg, George Thomson, pour

des airs écossais, gallois ou irlandais, Beethoven en écrivit également sur des airs russes, ukrainiens, suédois, danois, polonais, hongrois, allemands, autrichiens, tyroliens, français, suisses, italiens (véniens, siciliens), espagnols, portugais. Il s'agit là, avec ces arrangements, d'une production assez méconnue de Beethoven et pourtant très significative à la fois par la quantité d'œuvres écrites (quelque 170 chants) ainsi que par leur qualité et leur originalité.

On remarquera notamment leurs inflexions modales, très inhabituelles à l'époque mais surtout le lien étroit qui unit la musique et les textes dont Beethoven montre une connaissance et une compréhension surprenantes : afin de s'assurer de la pertinence musicale de ses arrangements, il se faisait traduire les textes écrits dans des langues qu'il ne comprenait pas. En tout cas, **ces compositions montrent l'ouverture d'esprit de Beethoven et sa sensibilité aux diverses langues et cultures de l'Europe**.

COMMENT BEETHOVEN VIT SON RÊVE EUROPÉEN

Ainsi, que ce soit par son ancrage culturel plurinational ou par ses affinités avec des pays « étrangers » – de la France à la Russie en passant par l'Angleterre –, Beethoven

vivait à sa façon le rêve européen qu'il prêtait initialement à Bonaparte, rêve qui s'exprimait d'ailleurs plus largement que ce dernier, de façon plus humaine et plus universaliste. **C'est d'abord dans sa conception humaniste de l'art et de sa mission de compositeur que l'on peut voir en Beethoven un représentant avant la lettre des idéaux européens.** Cette conception, il l'affirma dans sa quête de la joie, à qui, lui, artiste soumis à un destin tragique, il donna une signification très large, en particulier l'associant à l'idéal de fraternité.

DIVERSES INCARNATIONS DU THÈME DE LA JOIE

Cela se traduisit en particulier, et de la manière la plus spectaculaire, lorsqu'il reprit à son compte les mots de Schiller dans son Ode à la Joie : « *Alle Menschen werden Bruder* » (tous les hommes deviendront frères) et qu'il les porta à incandescence par sa musique, avec une mélodie simple mais sublime qui l'avait hanté depuis sa jeunesse. En 1795, à vingt-cinq ans, il utilisait déjà une première ébauche de ce thème dans la deuxième partie de son lied *Seufzer eines Ungeliebten und Ggegenliebe* (Souffrance de qui n'est pas aimé et Amour mutuel). Il ne s'agissait pas encore dans le deuxième

poème d'exalter la fraternité universelle, mais de chanter le sentiment d'amour.

Il reprit ce thème en 1808 dans sa *Fantaisie pour piano, chœur et orchestre opus 80*, œuvre de nature et de forme tellement originale qu'elle fait figure d'exception dans la littérature musicale. Cette *Fantaisie* se déploie comme un vaste crescendo d'orchestration : partant d'une section pour piano seul, se présentant comme une sorte d'improvisation menant à une cadence virtuose du soliste, elle y ajoute l'orchestre qui énonce plusieurs fois le thème avec les entrées successives de tous les pupitres.

L'apogée est atteint avec l'entrée tardive du chœur prolongeant et amplifiant le processus de répétition-variation du thème énoncé maintenant sur les vers d'un poème commandé par Beethoven au poète Christoph Kuffner (1780-1846) à partir d'un canevas d'idées du musicien concernant le rôle esthétique et politique de la musique : prenant sa source dans la beauté de la nature, le monde magique des sons s'unit aux mots pour inciter l'homme à la paix et à la joie qui sont obtenus par la force de l'amour.

Hormis le thème de la joie lui-même, le *Finale* de la *Neuvième symphonie* reprend

bien des éléments de la *Fantaisie*, notamment quelque chose de sa forme atypique qui permet de magnifier le message que porte la musique.

LE MESSAGE DE LA IX^e SYMPHONIE

Alors que la *Fantaisie opus 80* forme un tout, le vaste *Finale* de la IX^e *Symphonie* couronne une grande forme symphonique en quatre mouvements et constitue ainsi la dernière étape d'un itinéraire spirituel auquel il donne la plénitude de son « contenu de vérité » (Adorno). Avant d'en venir à la structure particulière de ce 4^e mouvement, examinons la séquence des événements qui le précèdent et le rendent nécessaire.

Le début de l'*Allegro* initial fait penser à une sorte de création du monde à partir du néant. À l'opposé, le retour transformé de ces éléments au moment de la réexposition donne une impression de chaos ou de catastrophe. Quant à la coda, elle termine ce premier mouvement par une sorte de marche funèbre.

Face à ces sentiments noirs, le *Molto vivace* suivant, un scherzo, mobilise les énergies combattives. Cela se traduit par sa caractérisation rythmique et par l'importance accordée au rôle percussif des timbales. Ce mouve-

ment donne bien l'image d'un Beethoven lutteur et combattif. Après cet affrontement à un destin contraire, voilà, avec l'*Adagio molto e cantabile*, un long cheminement méditatif par lequel est atteinte une sorte de sérénité confiante. Pourtant, elle ne suffit pas pour accéder, dans toute sa plénitude, à la joie qui n'est pas seulement intérieure mais doit s'exprimer sous une multitude d'aspects et s'extérioriser sous des formes jubilatoires.

Ce sera l'enjeu du *Finale* que d'atteindre cette multitude en utilisant la forme de la variation qui permet de donner différents visages à une même idée. Mais là où se manifeste tout spécialement le génie beethovénien, c'est qu'au lieu de commencer directement par l'énoncé du thème, le compositeur interpose une longue introduction d'une signification transparente : après un accord dissonant qui sème l'effroi et rappelle, sous une autre forme, le chaos d'où émerge le premier mouvement, voici que commence un récitatif des violoncelles et des contrebasses qui, comme son nom l'indique, se déroule tel un récit. Son flux se trouve interrompu à trois reprises par la réapparition du thème principal de chacun des trois mouvements précédents. Cependant aucun de ces thèmes ne peut se déployer : chaque fois, il est rapidement et vigoureusement interrompu par

le récitatif qui non seulement l'arrête dans son élan mais en réfute le contenu expressif semblant « dire » par avance dans son langage purement musical, mais dans un sens un peu différent, ce que chantera la basse lors de la première entrée vocale : « *Nicht diese Töne!* » (Pas ces tons-là !) ; c'est-à-dire qu'après être passé par la douleur et l'angoisse du premier mouvement, après avoir lutté dans le *Scherzo*, après avoir connu l'apaisement dans l'*Adagio*, il faut accéder à un autre monde qui sera celui de la joie.

Ce retour de tous les thèmes de l'œuvre a été souvent considéré comme le geste fondateur des formes cycliques de la fin du XIX^e siècle. En fait, il est beaucoup plus que cela,

car il est un geste de dépassement porteur d'une grande force spirituelle, sans lequel l'expression de la joie n'aurait pas la même signification.

Ajoutons encore que, comme dans la *Fantaisie opus 80*, Beethoven va mettre en œuvre un immense crescendo sur le thème de la joie : énoncé dans un *pianissimo* au bord du silence par les seules cordes graves, il va être emporté vers toujours plus de force et de puissance avec l'entrée progressive de tous les pupitres orchestraux. Après quoi les voix feront leur entrée pour chanter la joie, avec une importance particulière accordée à la joie tirée de la fraternité.



“ IL EST CONSCIENT DE LA
FINITUDE ET DU TRAGIQUE DE
LA CONDITION HUMAINE ”

LES GRANDES INCARNATIONS MUSICALES DE LA FRATERNITÉ BEETHOVÉNIENNE

Cet idéal de fraternité a, en fait, habité, Beethoven toute sa vie. S'il s'est manifesté à de multiples reprises dans son œuvre, sa vie elle-même était portée par un affect compassionnel qui le poussait à venir en aide aux autres, ce qu'il a fait à plusieurs reprises, y compris avec des inconnus. Il écrivait d'ailleurs en 1812 à son ami Varenna : « Jamais depuis ma première enfance, mon zèle à servir en quoi que ce soit par mon art la pauvre humanité souffrante ne s'est prêté à autre chose et n'a rien réclamé d'autre que la satisfaction intime qui accompagne toujours ces actions. »

Avant même la *IX^e symphonie*, son œuvre est jalonnée par quelques grandes partitions qui

s'avèrent emblématiques de cette tendance humaniste, fraternelle et compassionnelle de Beethoven.

LES CRÉATURES DE PROMÉTHÉE

C'est en 1800 que Beethoven travailla avec une grande motivation à la composition d'une musique destinée à un ballet (*Les Créatures de Prométhée opus 43*) qui proposait une réinterprétation, étrangère à tout esprit de divertissement, du mythe de Prométhée. L'action dramatique était conçue par le chorégraphe italien Salvatore Vigano (1769-1821). Beethoven fut choisi par cet artiste en raison de ses idées favorables à l'esprit de 89. S'il accepta la proposition de Vigano,

*John Baldessari, Beethoven's Trumpet (With Ear) Opus # 133, 2007.
Résine, fibre de verre, bronze, aluminium et électronique, 186 x 183 x 267 cm.*

c'est notamment parce qu'il avait été particulièrement séduit par la conception humaniste qui entourait le mythe : une fois animées, les statues d'argiles sculptées par Prométhée, ses « créatures », étaient conduites au Parnasse pour être instruites par Apollon, dieu des arts, et pour accéder ainsi à la culture et à la vie spirituelle. C'est pourquoi, Beethoven accorde dans la partition une grande importance au thème de l'Hymne à la liberté – il réutilisera ce thème pour le *Finale* de la *Symphonie « Héroïque »* – qui est censé traduire le pouvoir de la musique sur les « créatures », c'est-à-dire sur les hommes.

LE CHRIST AU MONT DES OLIVIERS

Deux ans plus tard, en octobre 1802, sous forme d'une longue lettre à ses frères – elle est connue sous le nom du *Testament d'Heiligenstadt* –, Beethoven révèle et avoue l'inavouable pour un compositeur : la surdité dont il souffre depuis six années et qu'il cachait. « Je ne pouvais encore me résoudre, écrit-il, à dire aux hommes : « Parlez plus haut, criez, car je suis sourd ». Ah ! comment révéler la faiblesse d'un sens, qui chez moi, devrait être infiniment plus développée que chez les autres, d'un sens que j'ai possédé autrefois dans une perfection telle que bien peu de musiciens l'ont jamais connue. ».

Ce texte bouleversant – on comprend ce qu'est la fibre compassionnelle de Beethoven –, aussi bien comme homme que comme compositeur, et son humanisme viennent en partie de la manière dont il a vécu ce drame de la surdité, d'abord la révolte puis le courage d'un combattant (« Je veux saisir le destin à la gueule » écrit-t-il en 1801 à son ami Wegeler) puis la résignation d'un sage.

C'est cette même année qu'il compose son oratorio *Le Christ au Mont des Oliviers opus 85*. Catholique mais non pratiquant, Beethoven s'était toujours intéressé à la figure du Christ et avec l'épreuve qu'il subit, voici qu'il se sent plus proche de lui que jamais et s'identifie même fantasmatiquement à lui. Le Christ devient pour lui une sorte de frère aussi bien dans la douleur qu'il était condamné à subir du fait de son mal fatal que dans la mission dont il se sentait investi : transmettre à l'humanité souffrante un message de compassion, d'espoir et, en fin de compte de joie, ce qu'exprime la section finale de l'oratorio.

FIDELIO

Le sentiment compassionnel de Beethoven s'exprime au plus haut point peut-être dans son opéra *Fidelio* qui est aussi **un hymne à**

la liberté et à la justice. L'œuvre est écrite d'après la pièce d'un Français, Jean-Nicolas Bouilly (1763-1842, auteur de *Léonore ou l'amour conjugal*, fait historique en deux actes et en prose mêlée de chants datant de 1798 et dont l'action se passe en Espagne. Dans cet opéra, Beethoven met particulièrement en évidence la dimension fraternelle des relations humaines. Il fait notamment chanter au ministre Don Fernando qui vient libérer les prisonniers injustement emprisonnés par Pizzaro, le directeur tyrannique de la prison de Séville : « *Er sucht der Bruder seine Brüder und kann er helfen hilft er gern* » (Le frère cherche ses frères et s'il peut venir en aide, il aidera volontiers). Du point de vue musical, Beethoven a repris dans son opéra un matériau mélodique qu'il avait utilisé dans sa *Cantate sur la Mort de Joseph II*, un de ses premiers chefs d'œuvre, composé à Bonn en 1790 en l'honneur de l'empereur défunt, despote éclairé, imprégné des idées des *Lumières* et qui avait combattu le fanatisme. Le motif qu'il reprend a été désigné sous le nom d'*Humanitätmelodie* (mélodie de l'humanité). Elle accompagnait dans la cantate les paroles du Séraphin qui fait l'éloge de l'action de Joseph II et en souligne les conséquences : « *Da stiegen die Menschen an's Licht* » (alors les hommes accédèrent à la lumière) ; cette « Mélodie de l'humanité » réapparaît sur les

mots « *O Gott! Welch ein Augenblick!* » (O Dieu, ! Quel instant !) au II^e acte de *Fidelio*, dans la scène finale qui réunit, dans la cour de la prison, tous les personnages et les prisonniers maintenant libérés, retrouvant la lumière, dans un grand moment d'exaltation humaniste.

Entre la *Cantate sur la Mort de Joseph II* (1790) qui en est l'ébauche et la *IX^e symphonie* (1824) qui en représente l'achèvement, *Fidelio* (1805-1814) s'affirme comme une œuvre-clef pour la compréhension de l'humanisme héroïque de Beethoven selon lequel la vertu de l'amour ne s'exprime pleinement que dans la lutte contre l'adversité. « Embrassez-vous millions d'êtres », dira la *IX^e Symphonie*, mais « après vous être affranchis ensemble du joug de la tyrannie » est-il sous-entendu. Ce à quoi la réconciliation franco-allemande et la construction européenne aspireront au sortir de la Seconde guerre mondiale, sur les décombres du nazisme.

LA MISSA SOLEMNIS

Avant de composer la *IX^e Symphonie*, hymne à la fraternité humaine, Beethoven exprima dans la *Missa Solemnis* composée de 1819 à 1823, l'essentiel de ce qu'était devenue sa

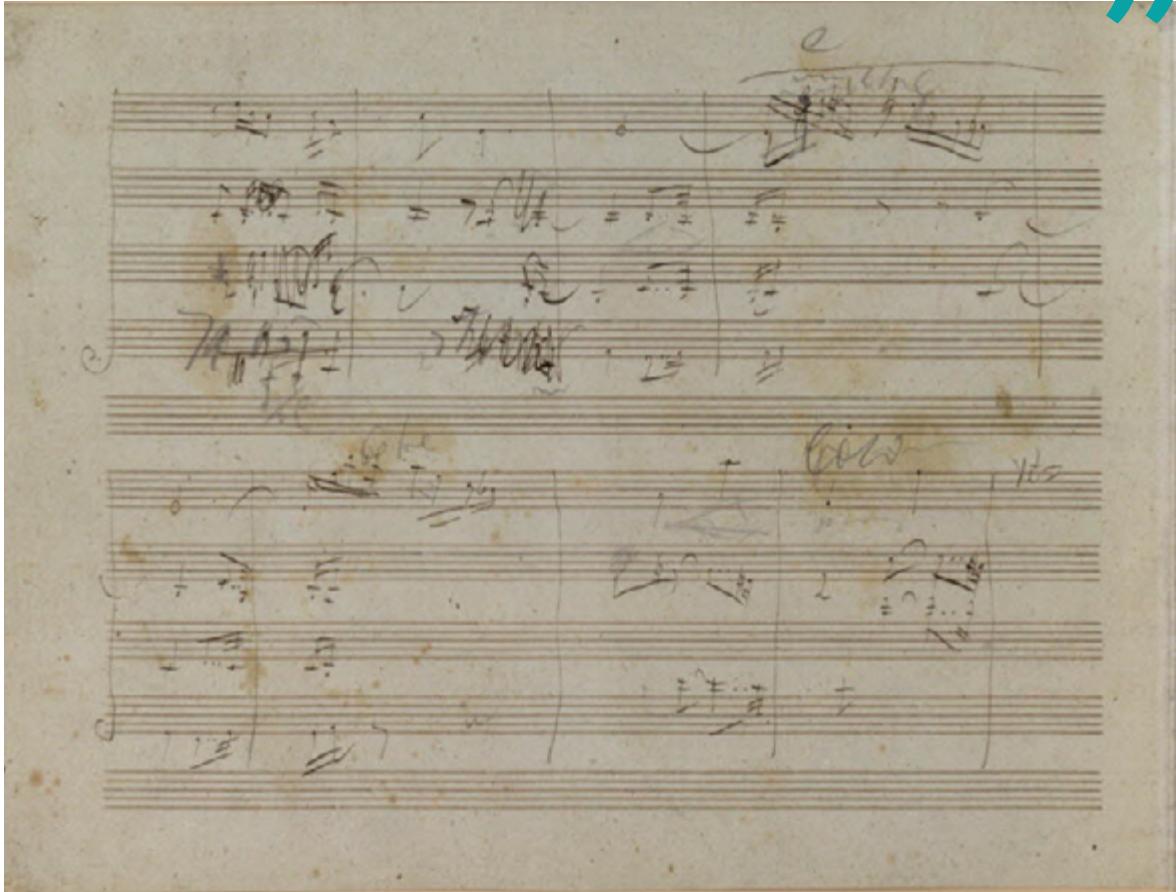
pensée religieuse dans les années 1820. Dans cette messe on retrouve deux des expressions fondamentales de son humanisme. D'une part, la compassion – en l'occurrence l'appel à la compassion divine –, à travers les déchirants appels « *Miserere* » entendus aussi bien dans le *Gloria* que dans l'*Agnus Dei* ou le traitement du *eleison* dans le *Kyrie*. D'autre part l'importance exceptionnelle que Beethoven accorde à la prière pour la paix dans le *Dona nobis pacem* de l'*Agnus Dei* où il implore Dieu pour la paix extérieure avec la mise en scène d'un épisode guerrier (à l'époque, il n'y a plus de guerre en Europe, mais Beethoven évoque fantasmatiquement la perspective de guerres possibles dans le futur) et pour la paix intérieure, la paix de l'âme, la sienne, si troublée par le drame de sa surdité, aussi bien que celle de tous les hommes.

Toutes ces grandes œuvres symphoniques et chorales ont manifestement une portée atemporelle et universelle qui certes dépasse la seule Europe, mais elles émanent de la plume d'un européen que sa pensée visionnaire désigne comme notre contemporain. D'ailleurs, **plus qu'à aucun compositeur, c'est à Beethoven qu'on fait appel dans de grandes circonstances, face aux  v nements**

tragiques mais aussi pour célébrer fastueusement les grandes causes. Depuis deux cents ans son humanisme fraternel et son sens de la grandeur nous poussent à avancer et à regarder vers le haut. En même temps, peu d'artistes ont aussi profondément scruté leur monde intérieur en y cherchant l'universel.

  côté de ces monuments, que nous avons évoqués, qui mettent en œuvre ch eur, solistes et orchestre et dont le sens est clairement véhiculé par un texte verbal, il y a bien d'autres œuvres vocales de Beethoven qui illustrent explicitement ce thème et cet idéal. Mais s'ils expriment clairement une pensée fraternelle, les textes mis en musique par Beethoven ne suffisent pas en eux-mêmes à exprimer toute la force et la profondeur du message beethovénien. Ces qualités exceptionnelles viennent de la manière dont le compositeur, loin de considérer que la musique ne fait qu'orne ou embellir voire valoriser un texte, « pense » la musique « en soi » pour en faire un moyen d'expression totalisant et autonome qui agrandit et approfondit la quête de sens et facilite la perception de ces « arrière-mondes » qui hantent consciemment ou non les grands artistes.

“ UN HYMNE À LA LIBERTÉ ET À LA JUSTICE ”



*Partition manuscrite autographe de "Partition manuscrite autographe du
Quatuor numéro 14 en ut dièse mineur, opus 131" de Beethoven.*

LES ŒUVRES DE MUSIQUE INSTRUMENTALES

Hormis ses chefs-d'œuvre pour solistes, chœurs et orchestre qui portent un texte verbal, dont il a été question précédemment et qui sont des astres isolés, Beethoven est surtout connu pour son œuvre instrumentale.

LES GRANDS GENRES INSTRUMENTAUX CULTIVÉS PAR BEETHOVEN

Beethoven a illustré tous les genres instrumentaux qui fondent le style classique de la musique européenne et il les a marqués de son sceau ; mais il a en spécialement cultivé trois : la sonate pour piano (32 œuvres), le quatuor à cordes (16 œuvres plus une partition hors norme, la *Grande fugue*, page atemporelle qui continue à étonner par sa modernité) et la symphonie (9 partitions).

L'ÉVOLUTION DU STYLE DE BEETHOVEN, LES TROIS « MANIÈRES »

Ces imposants piliers de sa production sont aussi les seuls groupes d'œuvres qui couvrent toute sa carrière et rendent compte pleinement de l'évolution de son style que l'on divise généralement en trois « manières ». Même si ce découpage peut se montrer réducteur – certaines œuvres de la première manière anticipent la troisième, certaines de la dernière retrouvent la fraîcheur de la première –, il se révèle extrêmement fécond pour prendre conscience à la fois de l'ampleur de l'évolution du style de Beethoven et des grandes tendances esthétiques qui le caractérisent.

Après une première manière, où Beethoven se montre le digne héritier de Haydn et Mozart, tout en affirmant déjà nettement sa

personnalité musicale, la deuxième ouvre la voie du romantisme et la dernière se tend vers la modernité du XX^e siècle.

L'INFLUENCE DE BEETHOVEN SUR L'ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE EUROPÉENNE

C'est pourquoi **l'œuvre de Beethoven porte en elle et embrasse toute l'évolution musicale européenne depuis le style classique jusqu'à certaines des expériences contemporaines les plus audacieuses**. En effet, outre une refonte et un élargissement des formes, outre un renouvellement du langage qui ouvre des horizons pour un siècle, Beethoven introduit une nouvelle façon de « penser la musique » qui a marqué des compositeurs de l'avant-garde notamment européenne des années 1970.

Il écrivait en 1819 à l'archiduc Rodolphe son élève et ami : « Dans le monde de l'art, comme dans la création toute entière, la liberté, le fait d'aller plus loin (le progrès) sont le but ». La liberté, c'est la possibilité de s'affranchir des formes et des règles pour atteindre plus de « Beauté » (Il écrit en français : « Il n'y a pas de règle qu'on ne peut blesser à cause de *schöner* [plus beau] »). Le progrès, c'est le fait de ne jamais reproduire ce qui a déjà été fait, ce qui se traduit par

la forte individualité de chaque œuvre pour laquelle Beethoven réinvente chaque fois le geste qui est censé caractériser le genre auquel elle appartient. Cela explique notamment pourquoi, alors que Haydn a composé cent-quatre symphonies et Mozart quarante-et-une, Beethoven n'en a composé que neuf : chacune d'elles se montre radicalement singulière, comme une « personne ». Le matériau musical spécifique avec lequel elle est construite conditionne sa forme alors que les grands prédécesseurs de Beethoven pouvaient se contenter de remplir – certes avec génie – des cadres formels préexistants avec un matériau nouveau.

DESCENDANCE EUROPÉENNE DES GRANDS GENRES INSTRUMENTAUX ILLUSTRÉS PAR BEETHOVEN

Aussi, l'univers et les possibilités de la symphonie ont été tellement changés par Beethoven que ses successeurs ont pu être effrayés de devoir prendre sa suite : ils entendaient comme l'écrivait Brahms « ses pas de géant derrière eux ». Néanmoins, ils ont repris le flambeau. Tous les romantiques allemands se sont inspirés du modèle des symphonies n^{os} 3, 5, 7. Les postromantiques, au premier rang desquels Mahler, de la 9^e *Symphonie*, sa gigantesque architecture et son recours à la voix humaine. Quant à

la *Symphonie « Pastorale »*, elle a ouvert la voie du poème symphonique et de la musique à programme qui ont été illustrés entre autres par Berlioz, Liszt, ou Sibelius.

De même pour les quatuors : les seize de Beethoven viennent après les 67 de Haydn et leur nombre donne la nouvelle mesure de l'objectif que peuvent se fixer les compositeurs ; ainsi le Français Darius Milhaud envisagera très tôt dans sa carrière d'écrire un quatuor de plus que Beethoven. Tous les romantiques allemands et les compositeurs des écoles nationales – les Tchèques Smetana ou Dvorak, les Hongrois Suk ou Dohnányi, le Norvégien Grieg, le Finnois Sibelius s'en remettent fidèlement au paradigme des *Quatuors « Razoumovski »* (n^{os} 7, 8, 9). Quant aux derniers quatuors (n^{os} 12 à 16), ils ne trouveront de continuateurs qu'à partir de Bartók et ils inspireront les expériences les plus avant-gardistes du Français Boucoure-

chliev, de l'Italien Nono, du Hongrois Ligeti ou de l'Anglais Ferneyhough.

Le même constat ne peut pas être fait pour les sonates pour piano, car après Beethoven, ce genre a été beaucoup moins vivace que la symphonie ou le quatuor. L'imposante *Sonate en si* de Liszt constitue un contre-exemple, mais elle plante ses racines profondes davantage dans les quatuors de Beethoven (le 14^e) que dans ses sonates. En dehors de rares exemples de ce type, les compositeurs qui ont écrit des sonates pour piano (au XIX^e siècle Chopin, Brahms ou Schumann par exemple) se sont plutôt distingués par des pièces pianistiques d'un autre genre. Se sont ainsi développées de nouvelles formes, des petites pièces pour piano, dont certaines prennent aussi leur source dans la littérature beethovénienne, en l'occurrence ses recueils de *Bagatelles*.



UN LANGAGE MUSICAL ÉVOCATEUR DES PRINCIPES FONDATEURS DE LA CONSTRUCTION EUROPÉENNE

On peut trouver à travers la musique de Beethoven, elle-même, l'expression instrumentale de plusieurs principes chers à la construction européenne.

LA QUÊTE D'UNITÉ

Tout d'abord l'unité, qui constitue un des principes essentiels guidant Beethoven dans la composition de ses œuvres. Il est le premier à s'être fixé avec un tel degré d'exigence cet objectif au niveau de l'œuvre entière – la sonate, le quatuor, la symphonie – et non pas seulement au niveau de chaque mouvement. Avant lui, le plan tonal constituait le seul argument d'unité de l'œuvre. Avec lui, des liens structuraux, motiviques et esthétiques

profonds s'établissent entre les mouvements. Ainsi des mouvements de tempo et de caractère différents sont englobés dans une même perspective et tendues vers un sens, vers un « contenu de vérité » ; c'est ce que nous avons montré pour la *IX^e Symphonie*.

LA LIBRE CIRCULATION ET LA FUSION DES INTÉRÊTS

Par sa fluidité, sa musique est aussi évocatrice de libre circulation. Dans le cas-limite du *14^e Quatuor*, Beethoven a conçu une architecture où les mouvements, au lieu d'être des entités fermées et séparées, s'enchaînent fluidement les uns aux autres sans coupure. De plus, un même motif générateur

Ludovic Alleaume, 1920

circule, sous des formes différentes, d'un mouvement à l'autre.

Sa musique exprime aussi le dépassement de ce qui s'oppose. En ce qui concerne les mouvements eux-mêmes, ils sont généralement construits, comme ceux de ses prédécesseurs, sur plusieurs thèmes qui s'opposent et se confrontent. Mais Beethoven accorde une importance nouvelle à ce qu'on appelle le travail thématique qui permet de tisser des liens étroits entre les thèmes dont les mécanismes d'opposition peuvent s'exacerber mais qui peuvent aussi s'associer, se fondre.

L'INTERDÉPENDANCE

Une des caractéristiques essentielles du langage beethovénien consiste en l'importance accordée par le compositeur au dialogue instrumental. Cela est particulièrement sensible dans ses quatuors à cordes qui jouent subtilement avec une dialectique de la dissociation et de la fusion, chaque instrument devant garder son individualité mais pouvant se fondre avec les trois autres dans un tissu sonore homogène. En fait, dans toute son œuvre instrumentale, Beethoven fait preuve de cette même préoccupation visant à ce que le matériau musical ne soit pas attribué

à une voix privilégiée mais circule entre toutes. Souvent, même si le thème principal consiste en une longue ligne mélodique d'un seul tenant, le compositeur, au lieu d'en confier l'énoncé, comme ses prédécesseurs, à un seul instrument, le répartit entre plusieurs d'entre eux : le thème résulte alors de la coopération de toutes les voix. Au lieu de cantonner tel ou tel instruments à un emploi particulier, il donne à chacun un accès possible aux éléments thématiques. Les motifs circulent alors d'une voix à l'autre de manière interactive de sorte que celles-ci se révèlent interdépendantes les unes des autres.

L'OUVERTURE

De même, un aspect remarquable de la manière beethovénienne consiste parfois à introduire dans l'œuvre des éléments hétérogènes – des « événements » inattendus – qui, *a priori*, sont censés mettre en péril l'unité mais qui, paradoxalement, permettent à Beethoven de la renforcer au terme d'un travail d'écriture grâce auquel la structure thématique de base absorbe l'élément étranger. Non seulement, cela montre une exceptionnelle habileté compositionnelle, mais on peut voir dans ce type de disposition un message quasi philosophique : la

prise en compte, l'acceptation et l'assimilation de « l'autre » pour constituer un univers plus riche. Il y a dans cette prise de risque de l'hétérogène le pari d'une unité supérieure.

LA DIFFÉRENCIATION

De même que l'Europe est un laboratoire de créativité juridique et institutionnelle, la musique de Beethoven sort des formes préétablis tout en les prenant pour appui. Hormis quelques petites pièces comme les *Bagatelles*, quasiment toutes les œuvres instrumentales de Beethoven se réfèrent aux modèles classiques, notamment à l'architecture de sonate (œuvre en trois ou quatre mouvements) et pour, chaque mouvement, elles utilisent différentes formes comme la forme-sonate qui s'applique à tous les grands genres instrumentaux et pas seulement la sonate, la forme-lied, la forme-variation dont nous avons donné des exemples, la forme-rondo, etc.

Beethoven n'a pas à proprement inventé de formes nouvelles, mais contrairement à Mozart par exemple qui s'est coulé harmonieusement dans les formes existantes, lui les a radicalement transformées. Il a trouvé en elles des moyens parfaitement appropriés à l'expression de son génie personnel ; ce

qui l'a intéressé dans ces formes, c'est la possibilité de jouer avec leurs limites. Il se contentera rarement de la forme telle qu'elle lui est transmise par la tradition et sa pensée musicale progressiste s'épanouira d'autant mieux qu'elle s'inscrira dans une démarche d'émancipation qui le conduira à élargir cette forme, à l'intensifier, à en renforcer l'unité mais aussi à l'ébranler, la fissurer, la faire vaciller, sans jamais pourtant renoncer à elle-même et à son idéal d'unité même dans des œuvres qui semblent la faire exploser.

C'est dans ses derniers quatuors que Beethoven a poussé le plus loin ses recherches formelles. Les architectures qu'il a alors inventées anticipent, pour certaines, les expériences formelles les plus audacieuses de Schönberg ou Bartók. Jusqu'aux années 1950, peu de formules architecturales dépasseront celles que Beethoven avait imaginées. Il faudra attendre les avant-gardes de l'après-guerre pour que des solutions nouvelles soient trouvées, mais souvent les compositeurs de ces courants continueront à se référer à Beethoven, à sa manière de penser la forme. Parmi ses trouvailles formelles, il y a ce qu'on peut appeler des « formes métissées » qui combinent différentes logiques formelles (forme-sonate et variation, fugue et forme-sonate, etc.).



UNE MUSIQUE EXPRESSIVE DE CRISES ET D'ÉQUILIBRE

La musique de Beethoven coule rarement comme « un long fleuve tranquille ». On y retrouve l'expression de clivages, de confrontations et de crises, parfois existentielles, qui n'ont cessé, en particulier ces dernières décennies, d'ébranler le projet européen, appelé chaque fois à les surmonter.

ESTHÉTIQUE DU CONTRASTE, ÉTHIQUE DE DÉPASSEMENT

Une constante du style de Beethoven se manifeste dans son esthétique du contraste. Il aime confronter des motifs ou des thèmes de nature différente, mais plus généralement des univers opposés. Et s'il peut, lorsque c'est son objectif esthétique, construire les transitions les plus subtiles entre deux mondes radicalement différents, il affectionne tout

particulièrement les ruptures abruptes, les changements soudains et imprévisibles de ton, de caractère, de « sujet ». On peut passer ainsi en un instant et sans aucune précaution, sans aucune justification apparente d'une mélodie badine à de violents accords, d'un lyrisme éperdu de joie à l'expression du tragique le plus noir, de magnificence sonore à des sonorités grinçantes, etc. Il se peut que ce type de disposition reflète un aspect bien connu du caractère de Beethoven, particulièrement versatile et soumis à ce que la mère d'un de ses amis d'enfance, Madame Breuning, appelait ses « raptus ».

Autre caractéristique remarquable et éclairante de la manière beethovénienne, la nécessité, à laquelle il se soumet, de conduire le discours musical, quelle que soit

l'ampleur de ses conflits ou la puissance de ses contradictions, vers une situation de dépassement. La plupart du temps, sa musique est le théâtre d'affrontements violents qui sont la manifestation d'une situation de crise. Elle se déploie par saccades jusqu'à ce que soit trouvée ou plutôt construite une solution qui est souvent le fruit d'un geste de dépassement. C'est ainsi que le discours beethovénien avance. N'en est-il pas de même pour la construction européenne ? Si ce geste de dépassement ne survient pas à la fin d'un mouvement, elle opère à la fin de l'œuvre. C'est le cas exemplaire de la *IX^e Symphonie*, mais cela se manifeste dans la plupart de ses grandes œuvres. Le discours ne reste qu'exceptionnellement sur une situation d'inachèvement, d'aporie, de questionnement. Il faut qu'il se termine dans une posture affirmative, avec une expression de joie, un geste de dépassement qu'il soit héroïque, dionysiaque ou spirituel.

En cela Beethoven – non seulement dans son domaine en tant que musicien, mais aussi en tant qu'artiste, dans son rapport à l'art et en tant que penseur, dans son éthique – s'affirme bien comme un héritier des *Lumières*, les principes qu'elles prônent, progrès, raison, dépassement³, se traduisant dans son

esthétique par les concepts d'innovation, d'unité et de transcendance. C'est aussi ce qui contribue à faire de lui un « moderne », en quête d'un nouvel éternel.

Si l'attitude musicale de Beethoven se révèle, essentiellement optimiste avec des œuvres toujours tendues vers une « bonne fin », c'est sans aucune naïveté : **il est conscient de la finitude et du tragique de la condition humaine**. Son discours nous met aussi face à tous les questionnements, symbolisés et synthétisés par la question abstraite – question des questions –, qu'il pose explicitement en exergue du *Finale* de son ultime quatuor *Muss es sein?* (Le faut-il ?).

L'ÉQUILIBRE ENTRE PENSÉES AFFECTIVE, LOGIQUE ET PRAGMATIQUE

Que l'on soit Européen de cœur ou de raison, faire l'Europe exige d'en rendre concrète l'idée de manière pragmatique. La pensée de Beethoven déploie ces trois dimensions. Le compositeur se disait « *Tondichter* » (poète en sons), mais il est tout autant « *Tondenker* » (penseur en sons). Beethoven, philosophe, c'est ce que soutient Edgar Morin dans son ouvrage *Mes Philosophes*. C'est ainsi d'ailleurs que Beethoven a étendu son influence

3. C'est ainsi qu'Habermas caractérise l'idéal des Lumières.

jusque sur des compositeurs contemporains qui écrivent dans un tout autre langage que le sien et recourent à de tout autres formes. Ils se réfèrent, nous l'avons dit, à sa façon de penser la musique, à son exigence vis-à-vis de cet art qu'il se refuse à considérer comme un simple divertissement. « La musique est une révélation plus haute que toute sagesse et toute philosophie », aurait-il confié à Bettina Brentano, comme elle l'a écrit à Goethe en 1810. Cette position est confirmée par les propos de sa lettre de 1817 à Wilhelm Gerhard : « Décrire appartient à la peinture. La poésie peut aussi s'estimer heureuse en comparaison de la musique ; son domaine n'est pas aussi limité que le mien ; mais en revanche le mien s'étend plus loin, dans d'autres régions ; et l'on ne peut pas atteindre si facilement son empire ». À travers diverses formulations, Beethoven, qui s'est peu exprimé verbalement, laisse entendre que la musique est une sorte de philosophie dont le langage est formé non pas de mots mais de sons. À l'opposé de l'art pour l'art, la musique de Beethoven est une musique métaphysique : s'intéressant à un au-delà des notes, elle poursuit une visée spirituelle et transcendante.

Certes tous les grands compositeurs, chacun à leur façon, pensent la musique, mais ce qui se

révèle particulier et même exceptionnel dans le cas de Beethoven, c'est le remarquable équilibre entre les deux formes de pensée que distingue Musil, « la pensée logique » et « la pensée affective ». Les grands architectes de la musique, Bach, Wagner brillent par l'évidence de leur pensée organisatrice, de leur pensée logique ; d'autres, Mozart ou Schubert, par exemple, se signalent par un discours irrigué avant tout par leur pensée affective.

À la différence de ces compositeurs, Beethoven apparaît comme celui qui a atteint le meilleur équilibre entre les deux formes de pensée. Ses architectures parfois immenses, souvent complexes, ne découlent pas seulement d'un choix rationnel, elles sont conçues pour porter un certain type d'affects ou d'émotions dont l'éventail extrêmement large va du lyrisme effusif le plus tendre, un lyrisme souvent généreux et compassionnel, à l'expression d'une révolte profonde qui peut se manifester par une grande violence et cela en réaction aux troubles de l'âme, à l'angoisse du sujet, aux souffrances de la vie et, plus généralement au tragique de la condition humaine.

En outre l'équilibre entre ces deux pensées, portées chacune à leur plus haut degré d'effi-

cience, est conforté par leur ancrage dans une habile pensée pragmatique : il ne suffit pas, en effet d'inventer des architectures susceptibles de porter tel ou tel contenu expressif, il faut que ces pensées soient assises sur une pensée « pragmatique ». Comme dans une

pièce de théâtre, c'est elle qui pourvoie à la mise en scène des éléments du discours : le matériau musical, son évolution et les événements qui l'affectent, bref tout ce qui fonde l'action dramatique.

“ HÉRITIER DES GRANDS CLASSIQUES,
SA MUSIQUE « FRÉMIT DES RÉFLEXES DE L’AVENIR » ”



Le 25 décembre 1989, Leonard Bernstein dirige au Schauspielhaus de Berlin-Est une Neuvième Symphonie de Beethoven réunissant des musiciens du monde entier, pour fêter la chute du mur de Berlin.

BEETHOVEN DONNE À PENSER À CEUX QUI L'ÉCOUTENT

En conclusion, écouter Beethoven, c'est faire défiler ce dont l'Europe est l'héritière, tout en se tournant vers sa quête d'unité. Nourri de culture gréco-latine, imprégné de la philosophie des Lumières et des idéaux de la Révolution française, Beethoven, en tant que musicien, avait hérité aussi de toute la grande tradition baroque. Il avait une vénération pour Haendel et Bach. Il écrit à l'archiduc Rodolphe en 1819 : « Parmi les anciens, seuls Haendel l'Allemand et Sébastien Bach eurent du génie. Ils ont d'ailleurs exercé une influence notable sur son écriture, notamment dans sa « dernière manière » qui, tout en anticipant de façon visionnaire le XX^e siècle, s'est inspirée de certaines pratiques ou formes anciennes, comme la fugue qui a été un ferment puissant de sa modernité. **Héritier des grands classiques, sa**

musique « frémit des réflexes de l'avenir », pour reprendre la formule d'André Breton.

En fait, l'œuvre de Beethoven transcende tout lieu, tout pays comme toute époque. En dehors de son ancrage et des perspectives qu'il ouvre, en dehors des racines où il puise sa motivation et de cette ramée foisonnante qui prend son élan à partir de lui, Beethoven « penseur en sons », donne à penser à ceux qui l'écoutent. C'est en ce sens aussi qu'en cette année du 250^e anniversaire de sa naissance, **il peut être, pour nous Européens, si nous savons l'écouter, un guide sur le chemin de l'unité et une digue face à la démotivation et à l'inertie.** Sa musique catalyse nos énergies, nous pousse à regarder vers le haut et à considérer l'avenir avec espoir.

Mais cela ne se fait pas tout seul. Même si, par sa force intérieure et son pouvoir mobilisateur, cette musique empoigne souvent d'emblée l'auditeur (pensons au début de la 5^e *Symphonie* ou à celui du 11^e *Quatuor*) et l'entraîne, elle lui demande un effort d'écoute. Ce qui est donné n'agit pleinement que si on se donne soi-même. C'est ce que connote cette formule que Beethoven affectionnait : « Ô homme, aide-toi toi-même ». Il écrivait d'ailleurs en 1817 à son éditeur Anton Steiner, à propos de la *Sonate opus 101* qu'il jugeait difficile : « Ce qui est difficile est en outre beau, bon et grand, etc. ».

Dans ce qui précède, nous avons souligné différents éléments de convergence entre la pensée de Beethoven, dans son acception la

plus large, et le projet européen tel que nous le connaissons. S'il fallait résumer tout cela en une phrase, nous pourrions dire que **l'idéal européen d'union des peuples dans leurs spécificités et leurs différences est en harmonie avec l'universalisme beethovénien**. D'ailleurs, si l'on revient sur la question de la descendance artistique ou de l'héritage de Beethoven, il apparaît que, dans leur diversité et leur transversalité, les courants musicaux européens des XIX^e et XX^e siècles s'inscrivent bien dans la perspective de son universalisme. En outre, il nous semble que si l'on sait écouter Beethoven, on peut sentir qu'il nous donne des pistes pour une Europe plus généreuse, plus solidaire, à la mesure de son génie.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

- **Couverture** © Photo by Maxim Abramov on Unsplash • **p. 4 & 8** © Institut Jacques Delors
- **p. 12** © Bibliothèque nationale de France © Johann Nepomuk Hoechle – Beethoven's Room (Vienna Museum). • **p. 16** © Axel Kirch / CC BY-SA 4.0 (via Wikimedia Commons)
- **p. 22** © The Estate of John Baldessari • **p. 28** © Bibliothèque nationale de France • **p. 32** © Wikiart.org • **p. 36** © Pikist • **p. 42** © Ludwig Schirmer





NOTRE
EUROPE

JACQUES DELORS INSTITUTE

PENSER L'EUROPE • THINKING EUROPE • EUROPA DENKEN