



REVUE MUSICALE

DE SUISSE ROMANDE

fondée en 1948

La Revue Musicale de Suisse Romande a le plaisir de mettre à votre disposition ces documents tirés de ses archives.

Aidez-nous à poursuivre notre belle aventure : abonnez-vous !

> www.rmsr.ch/abo.htm

Chaque trimestre, des articles de fond, des chroniques d'actualités, des recensions de disques et de livres vous feront découvrir de nouveaux horizons musicaux.

Nos dernières années de publication sont diffusées exclusivement sous forme imprimée, par abonnement ou par commande au numéro ; elles ne sont pas disponibles en ligne.

Visitez notre site : www.rmsr.ch

© REVUE MUSICALE DE SUISSE ROMANDE

Toute utilisation commerciale du contenu du présent document est interdite (sauf autorisation écrite préalable de la Revue Musicale de Suisse Romande).

Toute citation doit être accompagnée de la référence complète (titre de la revue, auteur et titre de l'article, année, numéro, page).

Romantisme & modernité

BEETHOVEN HARMONISTE

par Vincent Arlettaz

En ce mois de juin 2024, notre rédacteur en chef Vincent Arlettaz publie une étude en deux volumes sur l'harmonie chez Beethoven, aboutissement de longues années de recherche. Il nous livre ici un aperçu de cet ouvrage de 850 pages, contenant plus de 800 exemples musicaux; ce dernier analyse une cinquantaine d'œuvres du maître de Bonn, illustrant l'incroyable évolution de son style, entre les premiers concertos pour piano, de facture entièrement classique, et les ultimes quatuors à cordes, extraordinaire anticipation de la musique du XX^e siècle.

ELLE SEULE, LA POIGNÉE D'ŒUVRES CITÉES CI-DESSUS SEMBLERAIT SUFFIRE À DÉMONTRER l'importance de l'apport de Ludwig van Beethoven (1770-1827) dans l'évolution du langage musical occidental. Pourtant, rares sont les recherches qui ont été consacrées à son harmonie, dont certains ont même pu contester le caractère novateur; ainsi, selon Michel Lecompte, auteur d'une importante étude sur l'œuvre symphonique du maître de Bonn :

« Il n'y a d'ailleurs pas d'innovation marquante dans ce domaine [...]. Les accords qu'il emploie sont ceux de Mozart et de Haydn : accord parfait, sixte, sixte napolitaine, sixte augmentée, septième de dominante, septième diminuée... C'est davantage dans la manière d'utiliser ces accords et dans les relations tonales à courte ou à longue distance que Beethoven va marquer son originalité. »¹

Il semble néanmoins plus que difficile de souscrire à une telle appréciation, qui ignore la teneur de dizaines d'œuvres fameuses de notre compositeur, commençant au plus tard avec la *Sinfonia Eroica* (1803), et se prolongeant jusqu'à la sonate *Hammerklavier* (1818) et surtout la *Grande Fugue* pour quatuor à cordes (1825), c'est-à-dire jusqu'à l'extrême fin de sa carrière – en un fantastique *crescendo* de surcroît. Malgré cela, contrairement à celle d'un Berlioz, d'un Liszt ou d'un Wagner,

(1) Michel LECOMPTE : *Guide illustré de la musique symphonique de Beethoven*, s.l., Fayard, 1995, p. 50.

Fig. 1 : Joseph Willibrord Mähler (1778-1860) : portrait de Ludwig van Beethoven, vers 1804-1805. Museen der Stadt Wien. © Wikimedia Commons.



qui ont fait depuis pas moins d'un siècle l'objet d'études monumentales², l'harmonie beethovénienne reste à ce jour largement à découvrir; car en dépit d'un grand nombre d'analyses de détail, un traitement global d'envergure faisait jusqu'ici défaut.

LA 'TONALITÉ ÉLARGIE'

C'est au début des années 2000 que se situe le démarrage de la recherche sur l'harmonie beethovénienne : après une thèse consacrée aux origines du langage tonal entre le XIII^e et le XVII^e siècle³, je m'étais engagé dès 1999 dans un nouveau projet

(2) Ernst KURTH : *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'*, Berne, P. Haupt, 1920 (2^e édition : 1923). Brian PRIMMER : *The Berlioz Style*, London–New York, Oxford University Press, 1973. Julian RUSHTON : *The musical language of Berlioz*, Cambridge etc., Cambridge University Press, 1983. Serge GUT : *Franz Liszt. Les éléments du langage musical. Édition revue et augmentée*, s.l., Zurfliuh, 2008 (1^{ère} édition : Lille, 1977).

(3) Vincent ARLETTAZ : *Études sur l'apparition du langage tonal*, thèse de l'Université de Paris-Sorbonne, décembre 1998, sous la direction du professeur Serge Gut. La première partie a été publiée en 2000 sous le titre *Musica ficta. Une histoire des sensibles du XIII^e au XVI^e*

centré sur l'harmonie romantique. L'objet était alors de décrire l'évolution qui a amené vers 1850 au style appelé «tonalité élargie» – style représenté notamment par le *Tristan* de Wagner, et préparant l'avènement de l'atonalisme au début du XX^e siècle. Ce premier programme, qui a bénéficié d'un financement du Fonds National de la Recherche Scientifique (FNRS, Berne)⁴, s'intéressait à décrire les développements du langage musical dans l'œuvre de trois compositeurs de référence : Berlioz, Liszt et Wagner ; il a débouché sur une douzaine de publications, articles ou actes de colloques, parus dès l'an 2000⁵. L'enjeu était alors de préciser la chronologie de l'évolution du style chez ces trois personnalités fondatrices, ainsi que de montrer les influences qui ont pu s'exercer entre elles. Assez rapidement au cours de ce travail est apparue la nécessité de pousser les investigations plus en amont, pour inclure notamment l'œuvre de Beethoven, où l'on trouve déjà des éléments novateurs très intéressants.

Pour ce second projet axé sur Beethoven, quelques études préparatoires avaient été réalisées dès l'automne 2000, mais c'est au printemps 2002 que le chantier devait véritablement commencer à se développer. Après deux ans toutefois, de nouvelles priorités de recherche étant apparues, ce travail dut être mis durablement de côté ; il ne put être repris qu'en été 2013, pour ne plus être interrompu⁶. Il aboutit aujourd'hui, avec la publication d'un ouvrage en deux volumes⁷, totalisant 850 pages – de grand format, en raison des exemples musicaux (au nombre de 800 environ), qui ne pouvaient pas être trop réduits, au risque de devenir difficilement lisibles. De telles dimensions, peu habituelles dans notre discipline, jointes au caractère spécifiquement analytique du contenu, justifiaient de créer pour porter ce projet une nouvelle entité éditoriale, les Éditions de la Colombière, dont c'est ici la première réalisation. Celle-ci apparaît d'ores et déjà, ne serait-ce que par son volume, comme un projet hors norme. Après deux ans de recherche de solutions

^{siècle}, par les éditions Pierre Mardaga en Belgique. La deuxième partie, consacrée à l'évolution de l'harmonie en Italie au XVII^e siècle, reste à ce jour inédite.

(4) Bourse pour chercheur avancé (1999-2002) à Paris, Weimar et Budapest.

(5) On en trouvera la liste en annexe, p. 57.

(6) Au moment de la suspension des travaux, en automne 2004, le corpus d'analyses d'œuvres de Beethoven était virtuellement complet, y compris pour la troisième période créatrice (à l'exception des op. 90, 101, 102, 109 et 110, qui ont été rajoutés ultérieurement), et un texte, en grande partie identique au texte définitif, avait été rédigé pour les deux premières périodes (jusqu'en 1814), mais avec des références bibliographiques minimales ; la présentation graphique (en particulier les exemples musicaux) n'était pas réalisée non plus. Le travail a redémarré en juillet 2013 ; le premier volume, achevé à la fin 2016, a été présenté en juin 2018 comme thèse d'habilitation à diriger des recherches (HDR) à l'Université de Lorraine à Nancy, sous la direction du Professeur Jean-Paul Montagnier ; le deuxième volume était terminé en été 2022.

(7) Vincent ARLETTAZ : *L'évolution de l'harmonie chez Beethoven*, Fully, Éditions de la Colombière, 2024, 2 vol. ; vol. I : 1770-1814 (p. 1-446) ; vol. II : 1815-1827 (p. 447-846).

techniques, le puzzle financier a finalement pu être résolu : les volumes sont sortis de presse en juin 2024.

Dans le présent article, nous nous fixons comme objectif de présenter un aperçu général du contenu de *L'évolution de l'harmonie chez Beethoven*. Ce faisant, nous ne pourrions bien sûr nullement viser à l'exhaustivité ; quelques axes essentiels permettront néanmoins au lecteur de se faire une idée globale du genre d'approche proposée, ainsi que d'apprécier l'importance des enjeux liés à ce sujet de recherche, certainement central pour l'histoire de la musique européenne.

QUELLE ANALYSE POUR L'HARMONIE ROMANTIQUE ?

La première difficulté du projet sur l'harmonie romantique, indéniablement, résidait dans le choix des méthodes d'analyse : la musique du XIX^e siècle joue en effet sciemment avec les règles établies, qu'elle se plaît à provoquer, voire à briser ; comment codifier ce qui revendique la liberté ? Concrètement, les deux méthodes d'analyse harmonique les plus utilisées à l'heure actuelle, celle des *degrés* et celle des *fonctions*, ont toutes deux été développées dans le cadre de la musique tonale du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle, qui ne comporte que des modulations relativement peu fréquentes ; entre celles-ci, l'harmonie se déploie dans le cadre d'une tonalité bien définie, et se structure selon trois piliers fondamentaux, auxquels on a donné le nom de «fonctions tonales» : la tonique (harmonie basée sur le premier degré de la gamme), la dominante (cinquième degré) et la sous-dominante (quatrième degré). Ces trois fonctions tonales, qui reviennent de manière très régulière, représentent ici l'essentiel du tissu harmonique, au détriment des autres degrés, moins fréquents, et donc considérés comme plus faibles⁸.

Ce système tonal, progressivement mis en place par les compositeurs dès les débuts de l'époque baroque, sera d'abord décrit et formalisé par Jean-Philippe Rameau (1683-1764), au début du XVIII^e siècle. Vers 1800, la méthode de ce dernier fut complétée et perfectionnée par l'Allemand Georg Joseph Vogler (1749-1814), auquel on doit l'introduction de chiffres romains pour désigner le degré de la tonalité auquel correspond chaque accord⁹ ; cette technique d'*analyse par degrés* est aujourd'hui pratiquée – avec des différences somme toute minimales – dans l'ensemble des pays latins et anglo-saxons (ex. 1, p. 32).

Vers la fin du XIX^e siècle, un fameux théoricien allemand, Hugo Riemann (1849-1919), proposera une méthode quelque peu différente, utilisant des lettres en lieu et place des chiffres : ainsi, T désigne la tonique, et remplace le I ; D la dominante (V) ;

(8) En harmonie tonale, le deuxième degré est toutefois pratiquement aussi fréquent que le quatrième ; il est généralement considéré comme son substitut.

(9) Cf. Margaret GRAVE : «Vogler, Georg Joseph», in : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), t. 26, p. 863-868 ; p. 864b.

Menuetto

I I V VII I II V I I

Ex. 1 : J. HAYDN : *Sonate* Hob XVI 27 (1776), 2^e mouvement, mes. 1-5

et S la sous-dominante (IV). Riemann introduit également un concept nouveau, celui d'«harmonie parallèle», pour rattacher à ce système simplifié les degrés faibles – ainsi, le deuxième degré est considéré comme un parallèle (sorte de substitut) de la sous-dominante, et sera noté «Sp» («*Subdominantparallele*»¹⁰) (ex. 2).

Assurément, la méthode de Riemann, qui prévaut aujourd'hui dans les pays germaniques, diffère peu du système des degrés; les principales divergences semblent être essentiellement une question de nuances, tenant à la mise en perspective générale: plus nombreux et donc moins réducteurs, les chiffres romains sont d'application un peu plus universelle, pouvant s'utiliser avec profit pour certaines musiques modales, soit plus anciennes, soit plus récentes que l'harmonie tonale – des musiques dans lesquelles les trois fonctions de base ne jouent pas un rôle aussi important, alors même que les degrés restent nettement reconnaissables. Les deux méthodes trouvent néanmoins leurs limites lorsqu'on tente de les appliquer à la musique d'avant-garde du XIX^e siècle – qui est précisément celle qui nous intéresse ici. Plus on avance dans l'âge romantique en effet, plus les fonctions tonales se voient affaiblies par les compositeurs, et plus les modulations deviennent fréquentes; on peut, par exemple, lire des pages entières du chef-d'œuvre de Richard Wagner, *Tristan & Isolde*, sans rencontrer une seule cadence parfaite dominante-tonique; et d'autre part, ce tissu harmonique divinement suspendu semble souvent moduler à chaque mesure, parfois même à chaque accord.

Or, l'approche par degrés ou par fonctions tonales suppose non seulement que l'on puisse définir clairement une tonalité, mais aussi que cette dernière dure un certain temps, nous permettant d'établir des relations entre harmonies au sein d'un système de référence commun. Degrés et fonctions restent donc, par la force des choses, des outils largement inopérants dans le cadre de ce répertoire. Pourtant, la musique de Wagner, au contraire de l'atonalisme de Schoenberg, n'est pas en rupture totale avec la tradition; elle a recours encore essentiellement à des harmonies bien connues du langage baroque ou classique: accords parfaits majeurs ou mineurs, septièmes de dominante, septièmes diminuées, sixtes augmentées, neuvièmes de domi-

(10) Diether DE LA MOTTE: *Harmonielehre*, Kassel–München, Bärenreiter–Deutscher Taschenbuch Verlag, 1976, p. 100-101.

Menuetto

T T D Ø T Sp D T T

Ex. 2 : J. HAYDN : *Sonate* Hob XVI 27 (1776), 2^e mouvement, mes. 1-5

nante, septièmes de sensible, quintes augmentées, etc.; ces harmonies, même si elles ne forment presque jamais de cadences dans ce style résolument nouveau, restent reconnaissables dans une large majorité de cas. En conséquence, nous étant dans un premier temps assurés du fait que l'analyse par degrés ou par fonctions ne saurait être suffisante ici, il nous faut en outre absolument un outil capable de montrer que les accords, eux, sont bel et bien familiers¹¹.

C'est poussé par ces considérations que, dès les premiers mois de mon programme de travail sur l'harmonie romantique¹², je me suis retrouvé face à la nécessité de mettre au point une méthode d'analyse qui semblait bien ne pas exister encore. Cette dernière repose sur un système de codage à trois niveaux superposés (ex. 3, p. 34). La ligne supérieure sert à indiquer la nature de l'accord, au moyen de sigles aussi explicites que possible (M7, par exemple, désigne un accord majeur auquel on ajoute une septième [mineure], c'est-à-dire une septième de dominante; 6A une sixte augmentée; dim7 un accord diminué auquel on ajoute une septième [mineure]; etc.). La couche inférieure correspond à l'analyse traditionnelle par degrés, à laquelle on ne renonce pas, mais qui n'est pas forcément toujours possible, qui s'interrompt même parfois pour des périodes plus ou moins longues, notamment chez Wagner. Quant à la ligne intermédiaire, elle indique par des lettres la *racine harmonique* – c'est-à-dire la note la plus basse de l'accord, au besoin remis dans son état fondamental, non renversé. Elle correspond donc à ce que Rameau appelle la «basse fondamentale»; son

(11) Sur cette dissociation entre accords de tension et fonctions tonales, voir également le sixième article de notre série sur l'«analyse éclectique» (*Revue Musicale de Suisse Romande* 75(3), septembre 2022), p. 55-56.

(12) Très exactement à la fin mai 2000; occupé à analyser un extrait du début du troisième acte de *Tristan*, passage qui résistait résolument à mes tentatives d'y appliquer la technique des degrés, j'ai d'abord introduit des sigles d'accords (dim7, m7, 9M, M7, 7, M, 6A) au-dessus des rares chiffres romains que j'arrivais à définir; très rapidement après (certainement dans les jours suivants) est apparue la ligne intermédiaire, indiquant la racine harmonique (ou basse fondamentale), notée par des lettres, de A à H; enfin, en octobre 2000, adaptant une idée de Jacques Chailley, j'introduisais les apostrophes pour noter les renversements, en remplacement des chiffres arabes (6, 2, +4, etc.) tirés de la pratique historique de la basse continue, que j'avais conservés jusque-là. Après octobre 2000, le système n'a plus connu de changement significatif.

3m

si mineur

M7 F# V

m h I

dim7' g# ?

m' f ?

M7 C# V

dim7' g# II

M7 C# V

m f# I

M7 C# V

fa # mineur

Ex. 3: H. BERLIOZ: *Invocation à la Nature*, *Damnation de Faust* (1846), mes. 5-9

choix était de la noter sur une portée de cinq lignes, mais des lettres (correspondant au solfège germanique ou anglo-saxon) semblent ici plus claires, tout en nécessitant moins de place.

Je me permets d'attirer l'attention sur cette deuxième ligne, qui me paraît à tous égards très importante: cette « racine harmonique » a en effet l'avantage d'être objective et définitive, contrairement aux chiffres romains de la couche inférieure qui, dans les contextes difficiles comme chez Wagner, restent souvent peu clairs, voire discutables; ils doivent donc pouvoir être cherchés, testés et révisés facilement, sans qu'il soit nécessaire de recommencer à zéro le travail d'identification des harmonies; dans tous les cas, la notation alphabétique de la couche intermédiaire est un outil très pratique pour traquer et identifier des relations tonales parfois ténues, qui seraient difficiles à percevoir sans cette aide.

En résumé, les deux lignes supérieures du présent système correspondent à une description essentiellement objective et factuelle de l'harmonie. Quant à la couche inférieure, elle représenterait notre effort pour rapprocher de modèles connus ces musiques particulièrement complexes. Son importance est donc évidente: car malgré son côté plus spéculatif, elle permet d'établir des comparaisons, des formalisations et des modélisations instructives.

Cette méthode d'analyse à trois niveaux, particulièrement adaptée à la musique progressiste du milieu du XIX^e siècle (dès *Tristan*), pour laquelle elle a été développée, est également intéressante pour tous les compositeurs antérieurs qui ont pu être tentés d'utiliser des tournures harmoniques expérimentales, fortement modulantes et peu fonctionnelles; parmi eux, un Berlioz, un Schubert – et, bien sûr, un Beethoven. La présente recherche sur l'harmonie beethovénienne a donc été réalisée, pour l'essentiel, en appliquant cette méthode¹³.

(13) L'ensemble du système est globalement auto-explicite, mais quelques points méritent d'être précisés: les renversements sont notés par des apostrophes (M' = premier renversement, m'' = deuxième renversement, etc.). La flèche tournée vers la droite indique une chute de quinte, celle tournée vers la gauche, une remontée de quinte. La lettre B, dont

PREMIÈRE PÉRIODE CRÉATRICE

Avant d'explorer les œuvres de Beethoven lui-même, l'ouvrage commence par dresser un tableau général de l'état du langage musical au moment de son apparition dans l'histoire; ce premier chapitre, intitulé « les prédécesseurs » (p. 11-63¹⁴), se base essentiellement sur des œuvres de Haydn et de Mozart. Il est suivi par un « état de la question » (p. 64-82) qui résume les principales recherches déjà menées sur le sujet; les plus anciennes, encore très importantes, sont dues à la plume d'Hector Berlioz¹⁵ et de Charles Koechlin¹⁶; également fondamentales sont les observations proposées plus récemment par plusieurs auteurs qui ne se sont pas forcément focalisés sur la personne même de Beethoven, mais qui abordent son œuvre dans le cadre d'études portant sur un autre compositeur, ou sur l'ensemble d'une période ou d'un style; parmi eux, on citera surtout Jacques Chailley¹⁷, Serge Gut¹⁸, Jean-Pierre Bartoli¹⁹ et Diether De la Motte²⁰. Une mention spéciale revient à l'Américain David Damschroder, à qui l'on doit le seul ouvrage à ce jour consacré entièrement et spécifiquement à l'harmonie de Beethoven²¹; toutefois, conçue dans la perspective de l'analyse schenkérienne, la recherche de Damschroder ne cite aucun exemple de Beethoven lui-même, et base ses observations uniquement sur des « réductions » – sortes de schémas, de résumés synthétisant telle ou telle composition réelle²²; l'approche est donc fondamentalement différente de la nôtre, qui donne au contraire très largement la parole aux œuvres.

le sens est différent pour les germanophones et les anglophones, est évitée (le *si* naturel est noté H, le *si* bémol B^b). Les notes cerclées sont généralement des dissonances mélodiques, dont on ne tient pas compte dans l'analyse. Les chiffres romains entre parenthèses sont des degrés intermédiaires (accords par emprunt). II^b indique le deuxième degré baissé.

(14) Dès ce point, les numéros de pages donnés entre parenthèses, sauf mention contraire, se rapportent à l'étude *L'évolution de l'harmonie chez Beethoven*; la pagination étant continue entre les deux volumes, il n'est pas nécessaire d'indiquer le tome concerné.

(15) Hector BERLIOZ: « Étude critique sur les symphonies de Beethoven », in: *À travers chants*, Paris, Michel Lévy, 1862, p. 15-59.

(16) Charles KOECHLIN: *Traité de l'harmonie*, Paris, Eschig, 1927-30, 3 vol.; vol. 2: *Évolution de l'harmonie depuis le XIV^e siècle jusqu'à nos jours*, 1930.

(17) Jacques CHAILLEY: *Traité historique d'analyse harmonique*, Paris, Leduc, 1977 (1^{ère} édition: 1951).

(18) Serge GUT: *Franz Liszt. Les éléments du langage musical. Édition revue et augmentée*, s.l., Zurfluh, 2008 (1^{ère} édition: Lille, 1977).

(19) Jean-Pierre BARTOLI: *L'harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*, s.l., Minerve, 2001.

(20) Diether DE LA MOTTE: *Harmonielehre*, Kassel, Bärenreiter, 1976.

(21) David DAMSCHRODER: *Harmony in Beethoven*, s.l., Cambridge University Press, 2016.

(22) Il ne s'agit généralement pas des fameux « graphes » de Schenker.

6

M A V (7) (7) m d I m g IV M E♭ II♭ M' A V

12

m d I m'' d V M7 A m d I m g IV M E♭ II♭

Ex. 4: BEETHOVEN: *Sonate* op. 31 N° 2 («La Tempête», 1802), 3^e mouv^t, mes. 10

Après un bref chapitre de méthodologie, exposant notamment les conventions de notre système d'analyse (p. 83-89), l'étude commence par aborder la première période créatrice (jusqu'en 1802). Elle est structurée en quatre chapitres (p. 93-177) : le premier est consacré au vocabulaire harmonique, et commente les différents types d'accords employés ; le deuxième décrit les successions harmoniques utilisées par Beethoven dans cette phase de sa carrière – on choisit de parler ici de « syntaxe » ; un troisième chapitre traite de quelques cas particuliers, exceptions au sein d'un système en soi très clairement organisé ; et le quatrième présente deux œuvres de transition, « hors corpus » : les six quatuors à cordes op. 18 (vers 1800), et la *Deuxième symphonie* (1802).

Pour l'ensemble de cette première période créatrice, nos observations tendent à montrer qu'il n'existe pas de différence significative avec la pratique des grands maîtres du classicisme viennois, Joseph Haydn et Wolfgang Amadeus Mozart ; on y rencontre d'une part les mêmes accords, dont voici la fréquence chez le jeune Beethoven (le tableau qui suit se base sur un corpus d'environ 5'600 mesures) (p. 97) :

Septième de dominante (M7) :	plus de 1'100
Septième diminuée (7) :	env. 300
Accord diminué (accord de trois sons, modèle: <i>si-ré-fa</i>) (dim) :	env. 130
Neuvièmes de dominante (M9M, M9m) :	env. 110
Sixtes augmentées (6A) :	env. 90

19

(ap) M' m M7 M7M M7M dim7 M7 m etc.
C f B♭ E♭ A♭ d G c
V I II V I (inc.)

Ex. 5: BEETHOVEN: *Quintette à cordes* op. 29 (1801), 2^e mouvement, mes. 20-22

Accord diminué à septième mineure (modèle: <i>si-ré-fa-la</i>) :	env. 60
(dit « septième de sensible ») (dim7)	
Accord mineur à septième mineure (modèle: <i>ré-fa-la-do</i>) (m7) :	env. 50
Sixte napolitaine (II♭) :	env. 40
Quintes augmentées (5A) :	17

La syntaxe est également très similaire : la « suite cadentielle » (basée sur des successions harmoniques du type V-I, IV-V-I, II-V-I, VI-II-V-I, etc.) y occupe presque tout l'espace ; d'autres structures, héritées de l'époque baroque, voire plus anciennes – par exemple le cycle de chutes de quintes, la suite d'accords de sixtes ou le mouvement contraire – s'y rencontrent également, mais de manière beaucoup plus rare (p. 131) :

cycles de quintes descendants	suites de sixtes	marches	mouvement contraire	successions de 7 ^e dim.
2,5%	1%	3%	2%	< 0,5%

Au sein des successions de type cadentiel (ou « fonctionnel »), le deuxième degré baissé – également appelé « napolitain » – hérité de l'époque baroque, est bien représenté ; une nouveauté consiste néanmoins à le présenter occasionnellement non pas sous la forme du premier renversement, comme usuel, mais en position fondamentale (ex. 4). Mais ceci, somme toute, semble plutôt un détail. Sur l'ensemble de cette première période créatrice, une seule différence notable avec le modèle traditionnel est apparue : l'époque baroque utilisait de manière très importante le cycle de chutes de quintes, en lui ajoutant systématiquement des accords de septième, dits

ré♭ majeur (p) V I — V (p) V (3M) D♭ I m b♭ VI M B♭ (V)

con 8^{va} ad lib. cresc.

Ex. 6: BEETHOVEN: *Première symphonie* (1800), 3^{ème} mouvement, mes. 30-45

si mineur M C II♭ [m"] [e] [IV] p? M7 a# VII F# V m h I dim7' c# II m" h V M F# I m h I M H (V)

con 8^{va} ad lib. cresc.

Ex. 7: BEETHOVEN: *Sonate* op. 27 N° 2 («Clair de Lune», 1801), 1^{er} mouv^t, mes. 16-18

«septièmes d'espèce» (accord de septième majeure, accord de septième de sensible, accord mineur à septième), traités comme des retards préparés et résolus. Cette formule se retrouvait également, de manière assez régulière, chez Haydn et chez Mozart. Beethoven la traite différemment: il y évite presque toujours les septièmes d'espèce, et n'y utilise que des accords parfaits, ou parfois des septièmes de dominante – dans ce dernier cas, supposant une altération systématique de la tierce des accords, on parlera de cycle de quintes «dominantisé». À cette règle, nous signalerons toutefois une très rare exception, tirée d'une œuvre peu connue – qui ne figure d'ailleurs pas dans nos corpus: le *Quintette pour cordes* op. 29 (1801) (ex. 5, p. 37).

Une telle divergence porte néanmoins sur un point d'importance relativement secondaire. Quant aux successions chromatiques «non fonctionnelles», qui apparaissent déjà parfois chez Haydn ou chez Mozart, elles se rencontrent également – mais plutôt rarement – dans les œuvres de la première période beethovénienne. L'exemple 6, tiré de la *Première symphonie* (1800), est indéniablement un cas intéressant: l'analyse selon les degrés ou les fonctions tonales reste ici inopérante. Cet extrait n'en est pas moins structuré de manière très claire, par glissements chromatiques alternés des parties de l'écriture: c'est tantôt la basse qui monte d'un demi-ton, tantôt les deux voix supérieures (p. 150-152). Des passages de ce genre restent toutefois assez rares; ils sont de surcroît situés à des moments bien spécifiques du discours: par exemple dans les sections de développement, aux modulations plus travaillées; ou, comme ici, dans un passage de transition. Mais on ne les rencontre pas, pour l'instant du moins, au tout début d'un mouvement.

La fin de la première période créatrice comporte quelques œuvres de transition, où une certaine évolution du langage commence à se manifester; on citera par exemple, dans la sonate «Clair de lune», op. 27 N° 2 (1801), un très intéressant passage expérimentant sur des frottements harmoniques à distance de demi-ton (ex. 7, mes. 16).

DEUXIÈME PÉRIODE

Mais ce n'est qu'à partir de 1803 que les choses vont commencer à évoluer de manière véritablement importante; rappelons qu'en automne 1802, Beethoven traverse une période très difficile, liée aux premières attaques de la surdité. Le fameux «testament de Heiligenstadt» – lettre à ses frères, bouleversante, mais jamais envoyée – en est le très précieux témoin. Confronté à la perspective d'une détérioration inexorable de son audition, notre compositeur aurait envisagé l'idée du suicide, tout en se résolvant finalement à continuer la lutte, pour son art, et pour la sauvegarde de sa propre identité. Ce tremblement de terre dans son univers psychologique a d'importantes répercussions sur son style musical, qui adopte désormais un ton beaucoup plus véhément, avec la multiplication des *sforzando*, des contrastes de nuances, ou de surprenants décalages rythmiques. Composée essentiellement en 1803, la *Troisième symphonie* (ou *Sinfonia Eroica*) est emblématique de cette nouvelle manière; dans

271

280

Str.

decresc.

Hob. F1

Vel.

Viol.

M9m
H
V

M7

m
e
I

M7''
H
V

7''
d#
VII

M''
C
VI

M7M'
F
?

EX. 8: BEETHOVEN: *Sinfonia Eroica* (1803), 1^{er} mouvement, mes. 276-279

389

398

ppp

pp

f

p cresc.

f

Harmonie: V
Mélodie: I

(3m
a#
[=V9m])

(2M
a#
[=V7])

M7
B#
V

M
E#
I

6A'''
Eb
c#

M7
C
V

=VII
(enh.)
fa majeur

EX. 9: BEETHOVEN: *Sinfonia Eroica* (1803), 1^{er} mouvement, mes. 394-395

le chapitre qui lui est consacré (p. 181-209), de nombreux exemples sont cités pour montrer les hémioles appuyées, la prolifération d'une accentuation brutale, et bien sûr les expérimentations novatrices sur la dissonance. Le cas le plus célèbre apparaît au cœur du premier mouvement (ex. 8, mes. 276-279). Nous sommes ici au beau milieu de la section de développement de la forme-sonate, dont ces quelques mesures constituent le *climax*. Une dissonance de demi-ton, *mi-fa*, d'une dureté exceptionnelle, est placée dans les voix aiguës – les plus nettement audibles – et soulignée encore par les convulsions rythmiques qui agitent tout l'orchestre. Une autre discordance surprenante, bien que moins extrême, apparaît juste avant la réexposition (ex. 9): Beethoven superpose ici le thème, à la tonique (joué par le cor), sur l'harmonie de la dominante (aux violons); et bien que l'effet soit moins dur que celui de l'exemple précédent, notamment en vertu de la nuance *pianissimo* utilisée ici, l'impression d'étrangeté n'en est pas moins manifeste, pouvant faire croire que le corniste, ayant mal compté ses mesures, a anticipé par erreur son entrée.

Ce dernier exemple illustre de manière particulièrement claire une conception que Beethoven utilisera à de nombreuses reprises par la suite, et que nous proposons d'appeler une «superposition de fonctions tonales» (ici, la tonique surajoutée à la dominante). En y réfléchissant d'ailleurs, la dissonance *mi-fa* de l'exemple précédent pourrait bien correspondre au même cas de figure: il représenterait une sorte de télescopage ou de «contamination» entre deux fonctions tonales assez proches l'une de l'autre: le deuxième degré (un accord diminué à septième sur *fa* dièse, en premier renversement) et le napolitain (*fa* majeur, deuxième degré baissé):

dim7'

f#

II

M

H

V

m

e

I

M'

F

II#

M

H

V

m

e

I

EX. 10 (fictif)

Les deux dissonances qui précèdent ont attiré depuis longtemps l'attention des analystes; Berlioz, notamment, en parlait déjà. Deux autres cas remarquables sont en revanche passés totalement inaperçus: dans la cadence finale de l'exposition, de même que dans celle de la réexposition, Beethoven impose en effet, dans une tessiture aiguë et très audible, la note de la tonique (*mi* bémol) sur l'harmonie de la dominante (ex. 11, p. 42); ce *mi* bémol, *marcato* et refrappé à plusieurs reprises, n'a assurément rien de discret.

Une autre innovation intéressante de l'*Eroica* se situe au niveau des successions harmoniques; le tout début de la symphonie se permet en effet de présenter le thème

Ex. 11 : BEETHOVEN : *Sinfonia Eroica* (1803), 1^{er} mouvement, mes. 550

Allegro con brio $\text{♩} = 60$

Tutti p Str.

M
E $\flat$
I

[7] (inc.)
c#
?

m $^{\text{II}}$
g
?

M7 $^{\text{V}}$
B $^{\flat}$
V

M
E $\flat$
I

m7 $^{\text{II}}$ M $^{\text{II}}$ M $^{\text{I}}$
f E $\flat$ A $^{\flat}$
II (p) IV

Ex. 12 : BEETHOVEN : *Sinfonia Eroica* (1803), 1^{er} mouvement, mes. 1-12

principal dans une harmonisation chromatique et « non fonctionnelle » (ex. 12) : par surprise, un accord inconnu en *mi* bémol intervient aux mesures 7-8. Selon les standards les plus fréquents à l'époque, cette septième diminuée sur *do* dièse pourrait initier une modulation, se dirigeant vers *sol* mineur – où elle serait septième degré de la dominante. Beethoven ne va toutefois nullement dans cette voie – au contraire, il quitte la septième diminuée de manière tout aussi abrupte qu'il l'avait introduite, retournant très rapidement en *mi* bémol majeur, par une série de glissements de demi-ton à différentes voix :

Ex. 13 (fictif)

Sans doute convient-il de préciser notre propos : assurément, une telle harmonisation non fonctionnelle ne saurait être considérée en soi comme une tournure révolutionnaire ; chez les prédécesseurs de Beethoven toutefois, elle interviendrait typiquement dans un passage de développement, et non pas tout au début de l'énoncé du thème principal. La manière dont elle est ici introduite, indéniablement, est de

(r)	M	dim ⁷	M'	m		m ⁷	M ⁷	M	M'	M'	M'	M'	M'	M'
I?	G ^b	g	C	f		e ^b	E ^b	A ^b	A ^b	B ^b	A ^b	B ^b	B ^b	B ^b
	IV	II	V	I		?	V	I						

6// chrom. + péd.

M'	M'	M'	M'	M ⁷	M	M ⁷	M		7 ^m	M	
B ^b	C ^b	B ^b	C ^b	A ^b	D ^b	A ^b	D ^b		a	D ^b	
				V	I	V	I		[VII]	I	

6// chrom. (enh.)

Ex. 14: BEETHOVEN: *Trio* op. 97 («L'Archiduc», 1811), 2^e mouv^t, mes. 147-159

nature à attirer l'attention sur elle; c'est proprement cette insistance qui ne semble guère avoir de précédents à l'époque classique.

APRÈS L'EROICA²³

Qualitativement très importantes, les particularités novatrices de l'*Eroica* restent toutefois relativement isolées; une évaluation chiffrée que nous avons tentée (p. 197) montre que, pour 95% de sa durée environ, cette œuvre se conforme aux modèles hérités de l'époque classique. À quelques exceptions près, les œuvres des années ultérieures seront même plus prudentes; ainsi, la nouveauté la plus spectaculaire,

(23) Dès ce point, l'étude est organisée en chapitres chronologiques, par tranches de quelques années, et cela jusqu'à la fin. La *Pastorale*, la *Septième* et la *Neuvième Symphonie*, ainsi que le *Premier quatuor Razumovsky*, sont traités chacun séparément.

M	B	I	M	D	3M
---	---	---	---	---	----

Ex. 15: BEETHOVEN: *Symphonie Pastorale* (1808), 1^{er} mouvement, mes. 147-159

la superposition de fonctions tonales, ne se retrouve que sporadiquement dans la suite de la deuxième période créatrice: notamment dans le *Chœur des prisonniers* de l'opéra *Leonore* (1805) (p. 213-214), au tout début de l'*Ouverture de Coriolan* (1807) (p. 261), dans la sonate *Les Adieux* (1809; 1^{er} mouvement, mes. 231-234) (p. 356) ou encore dans le trio «L'Archiduc», op. 97 (1811; 4^e mouvement, mes. 37) (p. 357).

Quant au chromatisme non fonctionnel, il réapparaît lui aussi dans l'opéra *Leonore* (au début du *Quatuor du pistolet*, N° 16) (p. 220-223), ainsi que dans quelques autres passages, relativement peu importants dans un premier temps. Il se développera surtout dès 1810 environ, notamment dans le trio «L'Archiduc» op. 97 (1811; 2^e mouvement, dès la mes. 126; ex. 14) (p. 345-350), puis dans le finale de la *Septième symphonie* (1812; mes. 137-146 et 366-391) (p. 399-403).

Mais ces deux points – dissonance et chromatisme –, qui représentent un axe majeur de l'innovation harmonique à l'époque romantique, ne sont pas les seuls éléments remarquables de la deuxième période beethovenienne; d'autres points, moins immédiatement évidents, méritent certainement d'être soulignés. Il en est ainsi notamment pour le *statisme*, qui apparaît surtout au tout début du *Premier quatuor Razumovsky* (op. 59 N° 1, 1806), ainsi que dans le premier mouvement de la *Symphonie Pastorale* (1808) (ex. 15). Dans ce dernier cas, l'irruption du statisme est d'autant plus remarquable que nous nous situons dans une section de développement à l'intérieur de la structure de la forme-sonate; or, cet emplacement est traditionnellement privilégié par les compositeurs pour introduire – tout au contraire – une grande densité de modulations, correspondant à une dynamique d'intensification, voire de conflit entre maté-

16

22

3m f I +7m

m' f I

3M ab [I]

M Db VI

M Gb IIb

M' C V

m (8 f I [VI]-[V])

EX. 16: BEETHOVEN: *Quatuor* op. 95 (1810), 3^e mouvement, mes. 19-24

riaux thématiques. Ici, à l'inverse, Beethoven ose s'appesantir pendant de longues mesures sur un seul et même fragment mélodique inlassablement répété, soutenu par une harmonie totalement immobile – un simple accord parfait de *si* bémol majeur. À la mesure 163, par surprise, le tableau s'éclaircit subitement, avec l'arrivée de l'harmonie de *ré* majeur. Cet enchaînement d'accords par *relation de tierce*, couleur caractéristique du langage musical romantique, connaît ici assurément un de ses emplois les plus précoces et les plus spectaculaires; quant au statisme, qui agit dans cette œuvre comme un moyen de dépouiller le discours de tout élément superflu, il permet de souligner cette innovation harmonique, d'une manière qu'on pourra qualifier d'extraordinaire.

Toujours dans la deuxième période créatrice, d'autres éléments originaux apparaissent de manière récurrente – on pourrait même parler de *péchés mignons* pour notre compositeur. L'un d'entre eux, tout à fait frappant, est l'introduction de légers décalages rythmiques entre différentes voix, avec pour résultat de rendre assez confuse la conduite harmonique générale; dans le cas suivant (ex. 16), les voix ascendantes placent une dissonance de passage sur le dernier temps de la mesure à trois;

51

notes étrangères

M' 6A' M' dim' 7" M' m' M"

A' A' G g e F f C

(V) V VI VI V (II VII IV IV V

+7M +7M +2M +2M

EX. 17: BEETHOVEN: *Quatuor* op. 59 N° 1 (1806), 1^{er} mouvement, mes. 53-57

et les voix descendantes, sur le deuxième; ce trait, qui resterait anodin s'il n'était utilisé qu'une seule fois, devient ici au contraire lancinant, en raison de la répétition inexorable de la formule (p. 360-361).

Un cas similaire de décalage rythmique apparaissent déjà – mais de manière exceptionnelle – à la fin de la première période créatrice, dans la *Sonate pour violon et piano* op. 24, «Le printemps» (troisième mouvement, 1801); mais ce procédé d'écriture ne deviendra récurrent qu'au tournant des années 1810, par exemple dans le *Cinquième concerto pour piano* (1809; 1^{er} mouvement) (p. 359) ou dans le *Trio* op. 97 «L'Archiduc» (1811; 4^e mouvement) (p. 361-362).

Enfin, une mention particulière revient aux quatuors à cordes, qui s'affirment dès cette époque comme un laboratoire privilégié – bien que non exclusif, nous l'avons vu – pour les expériences d'avant-garde. Un passage extrait du premier des trois quatuors de l'op. 59 (dits «Quatuors Razumovsky», 1806) sera éclairant à cet égard (ex. 17). Nous pouvons relever ici non seulement des retards non résolus (mes. 56-57, second violon), mais également des fausses relations (mes. 56), et surtout des dissonances attaquées sans préavis et quittées par saut (mes. 53, 57); sans doute sommes-nous encore très loin des discordances torturées de la *Grande Fugue* op. 133, de près de vingt ans postérieure (1825); ces cas audacieux constituent néanmoins d'intéressants précédents (p. 247-248).

LA TROISIÈME PÉRIODE

Globalement toutefois, les cas particuliers que nous venons de citer n'empêchent pas l'ensemble de la deuxième période beethovénienne de se situer dans une certaine continuité avec la tradition; à ce stade, il semble plus pertinent de parler d'évolution que de révolution: les nombreuses inventions de notre compositeur enrichissent et renouvellent le langage, sans véritablement remettre ses bases en question. Les choses

sont différentes encore pour la troisième période créatrice, qui commence vers 1815 ; certains mouvements – finalement peu nombreux, mais très spectaculaires – accumulent les duretés ; deux cas sont particulièrement audacieux : le troisième mouvement du quatuor op. 132 (appelé par Beethoven « Chant de reconnaissance ») (1825) et le finale du quatuor op. 130 (plus connu sous le nom de « Grande Fugue ») (1825). Avant ces deux pièces fameuses, on pourrait citer également plusieurs passages des *Variations Diabelli* (1819-1823), le finale de la *Cinquième sonate pour violoncelle et piano* (op. 102, N° 2) (1815) ou encore celui de la *Sonate pour piano* op. 106 (dite « Hammerklavier ») (1818) ; ces derniers vont indéniablement dans la même direction que la *Grande Fugue*, mais de manière moins radicale.

LA SURDITÉ²⁴

En préambule, quelques mises au point concernant le problème de la surdité ne seront sans doute pas inutiles ; j'ai d'ailleurs déjà eu l'occasion d'explorer précédemment cette question, dans deux articles parus dans la présente revue, en mars et en juin 2020²⁵ ; j'avais pu y souligner le fait que le handicap de Beethoven, fortement médiatisé mais finalement très mal connu, n'avait certainement pas été aussi absolu qu'on ne le croit généralement. Après la crise de Heiligenstadt, en octobre 1802, un témoin autorisé – Ferdinand Ries, élève et proche du maître – nous affirme que les problèmes d'audition ont tout simplement disparu :

« Beethoven souffrit en effet déjà en 1802 plusieurs fois de troubles auditifs, mais le mal disparut ensuite. »²⁶

Ils reviendront toutefois, notamment dès 1814, année où Beethoven se produit pour la dernière fois en public comme pianiste ; après cette date, son ouïe semble s'être dégradée de manière plus continue (avec, selon toute apparence, d'autres rémissions, partielles cette fois) ; en 1818, les cahiers de conversation font leur apparition (p. 450). Néanmoins, ces difficultés n'empêchent pas notre compositeur de continuer à travailler au piano, avec l'aide d'un dispositif d'amplification – une assez mystérieuse « plaque de résonance », qui n'a pas été retrouvée, et dont nous n'avons aucune illustration, mais dont l'existence n'en est pas moins solidement attestée.

(24) Cf. *L'évolution de l'harmonie chez Beethoven*, op. cit., p. 450-452.

(25) Vincent ARLETTAZ : « Beethoven, l'avant-garde et la surdité », in : *Revue Musicale de Suisse Romande* 73(1), mars 2020, p. 4-25 ; 73(2), juin 2020, p. 54-62.

(26) « Beethoven litt nämlich schon im Jahr 1802 verschiedenmal am Gehör, allein das Uebel verlor sich wieder. » Cf. FRANZ WEGELER et Ferdinand RIES : *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblenz, Bädeker, 1838, p. 98. Voir aussi : « Beethoven, l'avant-garde et la surdité », art. cit., mars 2020, p. 15.

Même dans ses dernières années, plusieurs témoins rapportent que Beethoven était encore capable, à certaines périodes, de suivre une conversation, parfois même sans cornet acoustique, aussi tard que 1823, voire 1825 – soit tout au plus deux ans avant sa mort (p. 451). Il semble donc possible d'admettre que notre compositeur était en mesure de se faire une idée assez précise de l'effet que ses idées musicales les plus radicales étaient susceptibles de produire sur le public ; en conséquence, si certaines de ses œuvres s'avèrent parfois impénétrables, ou pleines de duretés, ce fait ne peut être attribué à un défaut de perception auditive : ses audaces, bien au contraire, apparaissent comme parfaitement intentionnelles.

LE CONTREPOINT

La dernière période créatrice beethovénienne est également connue pour la richesse de son contrepoint ; elle comprend en effet un assez grand nombre de fugues, dont le langage est souvent d'une difficulté spectaculaire. Parmi les plus impénétrables figurent surtout le finale de la *Sonate pour piano* op. 106 (dite « Hammerklavier », 1818), et la *Grande Fugue* pour quatuor à cordes (1825). Mais déjà le finale de la *Cinquième sonate pour violoncelle et piano*, op. 102 N° 2, qui date de 1815, constituait un premier exemple de fugue hermétique ; sa difficulté contrapuntique, pourtant, est plutôt peu de chose : il s'agit d'une fugue simple, qui ne recourt ni à l'augmentation, ni à la diminution, ni à l'inversion du thème, et qui n'est même pas pourvue d'un contresujet ; nous sommes donc très loin d'une pièce de démonstration en matière de virtuosité contrapuntique. Or, malgré cela, l'abondance remarquable des dissonances mélodiques – telles que notes de passage, de broderie ou d'appoggiature – y rend souvent difficile la perception d'accords bien définis. À cette époque, rappelons-le, Beethoven était encore très loin d'une surdité complète : un an auparavant, il se produisait encore en public, en tant que pianiste – pour la dernière fois ; et nous nous situons pas moins de trois ans avant l'apparition des cahiers de conversation. Le finale de la sonate op. 106 (1818) est contrapuntiquement plus élaboré, puisqu'il inclut plusieurs inversions du thème, et même quelques rétrogradations – technique excessivement rare dans le répertoire non didactique, quel que soit le siècle. Néanmoins, les formes dérivées (augmentées, diminuées, inversées, rétrogradées) ne se combinent que très rarement, entre elles ou avec le sujet ; la difficulté d'écriture de ce morceau n'est donc pas comparable à celle des pièces les plus complexes de *L'Art de la Fugue* de J. S. Bach.

LA NEUVIÈME SYMPHONIE

Tout à l'opposé de ces sibyllins monuments, la *Neuvième symphonie* est sans doute la seule composition de la troisième période créatrice à avoir accédé au statut d'œuvre populaire. Elle n'en contient pas moins de nombreuses et très intéressantes recherches

Allegro ma non troppo, un poco maestoso. $\text{♩} = 88$

pp

sotto voce

sempre pp

cresc.

Ex. 18: BEETHOVEN: *Neuvième symphonie* (1824), 1^{er} mouvement, mes. 1-11

en matière d'harmonie – certaines d'entre elles sont même d'une grande subtilité. Dans le finale, par exemple, un magnifique accord divinement suspendu – une neuvième mineure, subtilement dosée – souligne les beautés du texte de Schiller, qui nous parle ici des étoiles et constellations peuplant les profondeurs du firmament (mes. 650-654)²⁷. À cette étonnante anticipation de la musique spectrale répond l'accord, ascétique tout au contraire, qui ouvre la symphonie (ex. 18) : une quinte à vide, impressionnante et atemporelle, qui pourrait bien traduire le sentiment de l'humain à qui il aurait été donné de pénétrer dans l'atelier où fut forgé le monde (p. 618-619).

Plus loin dans le même premier mouvement, un autre passage extraordinaire saura nous retenir (ex. 19; voir p. 620-621) : l'harmonie, sorte de cascade ininterrompue de dominantes, est systématiquement enrichie de neuvièmes mineures – ces mêmes harmonies qui dans l'*Ode à la Joie*, nous l'avons vu, symboliseront l'immensité de

(27) Voir p. 651-653. J'ai cité et analysé ce passage dans : « Beethoven, l'avant-garde et la surdité », *art. cit.*, juin 2020, p. 58-60.

espressivo

p

ten.

f

Ex. 19: BEETHOVEN: *Neuvième symphonie* (1824), 1^{er} mouvement, mes. 427-438

l'Univers; mais ici, la fébrilité rythmique de l'orchestre vient animer l'espace glacé, qu'elle fait vibrer de toute la pulsation du vivant – écoutez en particulier les *pizzicati* en syncope des contrebasses : leurs déhanchements bougons semblent pousser en avant la sublime procession, où humain et divin s'entremêlent amoureusement.

Le propos sera nettement plus brutal à l'attaque du dernier mouvement, *L'Ode à la Joie* : une affreuse discordance (mes. 1), dont la signification précise nous échappe, et qui reviendra, encore plus dure, à la fin de l'introduction instrumentale (mes. 209; ex. 20, p. 52), provoque les réflexions du baryton solo, et donne l'impulsion originelle qui finira par aboutir à la découverte de la célèbre mélodie. Bien que le sens programmatique de cet extraordinaire conflit harmonique reste à ce jour assez largement un mystère, le procédé technique utilisé ici par Beethoven nous est déjà bien connu : il s'agit de la même superposition de fonctions tonales

209 Presto.

m' 7 m'
d + c# d
I VII I

Ex. 20: BEETHOVEN: *Neuvième symphonie* (1824), 4^e mouvement, mes. 209

22 cresc. p cresc. p cresc. p cresc. p

e A ? ? A (r)D E g# D' E' ap A7 h' g# E A'' ? h' g# E- a'- f# D
II V V I ? ? I (V) V VI (VII V) V VI (VII V) (II VII V)

Ex. 21: BEETHOVEN: *Sonate op. 102 N° 2* (1815), finale, mes. 22-29

dont nous avons trouvé toute une série d'applications dans la deuxième période créatrice. Ici, il touche la tonique et le septième degré, forcés bien malgré eux de cohabiter (p. 649-651).

LES ŒUVRES POUR PIANO

Néanmoins, malgré l'indéniable intérêt de toutes les solutions imaginées ici par notre compositeur, son ultime symphonie n'est pas en soi représentative de l'ensemble de sa troisième période créatrice, dont l'audace va souvent beaucoup plus loin. Nous avons déjà mentionné plus haut l'importance des mouvements fugués qui, dès le finale de la *Cinquième sonate pour violoncelle et piano*, op. 102 N° 2 (1815), accumulent les dissonances de passage et d'appoggiature, aboutissant même par instants à embrumer notre perception de l'harmonie (ex. 21) (p. 487-495). Trois ans plus tard, le finale de la *Sonate pour piano* op. 106 (dite « Hammerklavier », 1818) reprendra à peu de chose près la même conception, dans un habillage proba-

60

[Ab⁷ D[#] b[#] Ab⁷ ? ? Ab Eb]

Ex. 22: BEETHOVEN: *Sonate op. 106*, « Hammerklavier » (1818), finale, mes. 60-65

Alla Marcia maestoso.

VAR. I.

M C I (p) (p) (ap.) [M7] (p) M7' 7 G V (inc.) c# (p/ap.)

Ex. 23: BEETHOVEN: *Variations Diabelli* (1819-1823), Variation I, mes. 1-6

26 dim. pp

m'' 6A'' M7 6A'' M7 m'' 7' M'' triple M'' m'' 7'' M
b# Gb Eb Gb Eb g h F brod. F f h C
V VI ? ? ? ? VII IV IV IV VII I
+péd.

Ex. 24: BEETHOVEN: *Variations Diabelli* (1819-1823), Variation XX, mes. 26-32

blement encore un peu plus véhément (ex. 22): ce mouvement est sans doute stylistiquement un des plus proches de la fameuse *Grande Fugue* op. 133, qu'il précède pourtant de sept pleines années (p. 505-521).

Au début de la décennie suivante, les *Variations Diabelli* (1819-1823) comporteront également des éléments très novateurs: leur fugue (32^e variation), bien que moins développée, semble être du même niveau de difficulté que celle de l'op. 106; mais en outre, d'autres passages – qui n'ont, eux, rien de contrapuntique – appuient comme à plaisir sur la dissonance, telle la première variation (ex. 23) (p. 576-577); le chromatisme non fonctionnel s'y invite également, occupant même l'espace d'une variation entière, la vingtième (ex. 24) (p. 582-583).

[illegible]

EX. 25: BEETHOVEN: *Missa solemnis* (1819-1823), *Gloria*, mes. 390-395

374

anticipation

anticipation

m (ap) M7 (3M M +ant. M9m M (7) +ant.
ab D $\flat$ G $\flat$ F
II V I || = VI V
+péd. +péd. si $\flat$ majeur

Ex. 26: BEETHOVEN: *Grande Fugue* op. 133 (1825), mes. 374-380

Le sens de l'évolution globale semble donc se préciser. Contemporaine des *Variations Diabelli*, la *Missa solemnis* (1819-1823) est toutefois moins nettement progressiste, à l'exception éventuelle de ses fugues, rendues véhémentes surtout par les tessitures vocales extrêmes, ainsi que par les très fréquents (et acrobatiques) sauts mélodiques exigés du chœur (ex. 25) (p. 567) ; du point de vue harmonique, ces mouvements ne sont pas plus audacieux que les œuvres pour piano de la même époque.

ULTIMES QUATUORS

Comme on le voit, ces compositions sont à la fois plus anciennes et – globalement – plus avancées que la *Neuvième symphonie*. Mais ce n'est qu'après cette dernière qu'interviendra le *climax*: dès le mois de mai 1824 (date de l'académie où

Molto adagio.

*Mit innigster Empfindung.
(Con intimissimo sentimento.)*

*Mit innigster Empfindung.
(Con intimissimo sentimento.)*

*Mit innigster Empfindung.
(Con intimissimo sentimento.)*

*Mit innigster Empfindung.
(Con intimissimo sentimento.)*

broderie à la blanche

broderie à la noire

M 8 3 3 M' M M' 3 M' 3 m' M M'

F- c a — C F r C F br F br F r C — br — a C — G —

IV IV I IV I IV IV IV I VI I V

Ex. 27: BEETHOVEN: *Quatuor* op. 132 (1825), 3^e mouvement, mes. 168-173

furent créés, en même temps que la symphonie, plusieurs mouvements de la messe), Beethoven ne s'occupa plus que de quatuors à cordes. Cinq opus virent ainsi le jour en un peu plus de trois ans, le plus radical étant le troisième dans l'ordre chronologique : l'op. 130, de 1825, dont le finale originel, ultérieurement détaché de l'œuvre et édité séparément, nous est aujourd'hui connu sous le nom de *Grande Fugue*. Cette dernière, malgré la réputation qu'elle a de représenter un sommet de complexité, n'est pas d'une extrême difficulté du point de vue contrapuntique : pourvue de deux contresujets qui ne se mélangent jamais, elle ne fait pratiquement pas usage des augmentations, diminutions ou autres strettas, qui sont à l'origine des problèmes les plus ardues pour le compositeur ; en outre, seule une petite moitié de cette œuvre a effectivement recours à une écriture fuguée. Pourtant, Beethoven y accumule les duretés dans des proportions encore jamais vues ; dans certains passages, la densité de dissonances de passage, d'appoggiature, de broderie ou d'anticipation a pour effet de rendre pratiquement impossible la perception des harmonies sous-jacentes – à supposer qu'il en existe, ce qui n'est pas toujours certain (ex. 26) (p. 705-723).

En cette même année 1825 – probablement quelques mois plus tôt –, Beethoven avait déjà créé un autre mouvement surprenant à l'extrême: le fameux «chant de reconnaissance en mode lydien», *adagio* central du quatuor op. 132. Le tempo, ici, n'est pas rapide, et les thèmes sont totalement dépourvus de la véhémence qui était caractéristique de la *Grande Fugue*; pourtant, le même procédé d'accumulation de dissonances mélodiques aboutit à un résultat tout à fait similaire: dans ce tissu sonore minimaliste, fuyant et vague, il devient tout à fait problématique de distinguer des accords (ex. 27) (p. 682-686).

Tel est le point extrême auquel parviendra l'anticipation beethovénienne ; le compositeur, qui avait encore un peu plus d'une année à vivre, créera encore deux autres quatuors, l'op. 131 – dont le premier mouvement reste globalement dans la couleur de l'adagio de l'op. 132, en moins extrême toutefois – et l'op. 135, qui sera plutôt en retrait, malgré les fantastiques expérimentations rythmiques du deuxième mou-

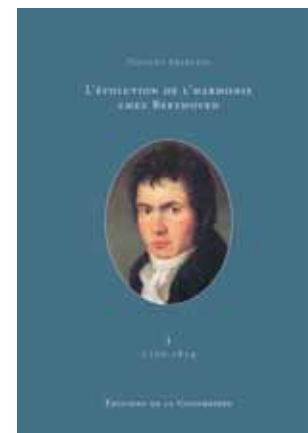
Ex. 28: BEETHOVEN: *Quatuor* op. 135 (1826), 2^e mouvement, mes. 144-153

vement; ce dernier contient en particulier un long passage répétitif et obsessionnel, dans lequel certains ont voulu voir une anticipation de la musique minimaliste du XX^e siècle (ex. 28) (p. 769-771).



Que retenir, en résumé, de tout ceci? Sans doute pourra-t-on être tenté de penser que l'évolution qui a amené le langage de Beethoven jusqu'aux portes de la modernité n'est pas un phénomène totalement subit: de premiers signes apparaissent aussi tôt que 1803, avec les étonnantes dissonances de la *Sinfonia Eroica*, puis de l'opéra *Leonore* (1805) et du *Premier quatuor Razumovsky* (1806); ces audaces restent cependant relativement isolées. Au tournant des années 1810, quelques œuvres développent de manière importante une écriture chromatique qui semble anticiper les innovations de la génération suivante, autour de Berlioz, Liszt et Wagner; parmi elles, on citera surtout le *Trio* «L'Archiduc» op. 97, dont le deuxième mouvement touche par instants une certaine forme d'atonalisme – non dissonant toutefois. C'est néanmoins en 1815 que commence selon toute apparence la première accélération importante, avec l'irruption de la plus ancienne pièce contrapuntique ardue, le finale de la *Cinquième sonate pour violoncelle et piano*, op. 102 N° 2. L'emballlement sera confirmé, trois ans plus tard, par le finale de la sonate «Hammerklavier», op. 106 (1818). Les *Variations Diabelli*, ébauchées dès 1819, mais terminées seulement en 1823, s'inscrivent également dans cette tendance, du moins pour certaines de leurs parties. Enfin, l'ultime accélération, de loin la plus importante, nous mène, très rapidement, à 1825, année où furent composés aussi bien le mouvement lent du quatuor op. 132, le fameux *Chant de reconnaissance*, aux étonnantes sonorités minimalistes et décharnées, et la *Grande Fugue* op. 133, intense et mystérieuse fournaise, où le langage musical traditionnel se retrouve comme tordu et disjoint. Alors que la deuxième période créatrice, de l'*Eroica* à la *Septième symphonie*, ouvrait la voie au romantisme, il appartiendra au XX^e siècle de réaliser les intuitions visionnaires des ultimes années.

VINCENT ARLETTAZ



Vincent ARLETTAZ: *L'évolution de l'harmonie chez Beethoven*, Fully, Éditions de la Colombière, 2024, 2 vol., 446 & 404 p.

Vol. 1 (1770-1814)
ISBN 978-2-9701762-0-6
35 CHF | 35 euros

Vol. 2 (1815-1827)
ISBN 978-2-9701762-1-3
34 CHF | 34 euros

(port en sus)



Informations et commandes à l'adresse de la revue (voir p. 2)
ou sur le site: www.editions-colombiere.ch

ANNEXE | autres publications de Vincent Arlettaz sur l'harmonie romantique

1. «Les Francs-Juges and the Huit Scènes de Faust in Paris», in: *The Berlioz Society Bulletin*, N° 162, autumn 2000, p. 38-47.
2. «L'influence de Liszt sur Wagner. Quelques observations sur le langage musical de la Tétralogie», in: *Revue Musicale de Suisse Romande* (citée ci-après: **RMSR**) 54(3), septembre 2001, p. 56-63.
3. «L'évolution du langage musical de Franz Liszt à la lumière des manuscrits. Prométhée – "Ce qu'on entend sur la montagne" – Faust», in: **RMSR** 55(3), septembre 2002, p. 52-75.
4. «Un malentendu tenace: Berlioz "mauvais harmoniste"», in: *Ostinato Rigore, Revue Internationale d'Études Musicales*, vol. 21, décembre 2003, p. 37-48.
5. «La *Faust-Symphonie* de Franz Liszt d'après le manuscrit de Budapest (1854)», in: **RMSR** 56(2), juin 2003, p. 36-52.
6. «Le cas Berlioz», in: **RMSR** 56(4), décembre 2003, p. 14-43.
7. «L'évolution de l'harmonie chez Beethoven», in: Detlef ALTENBURG & Rainer Bayreuther (édd.): *Musik und kulturelle Identität, Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Weimar, 2004*, Kassel, Bärenreiter, 2012, Bd. 3, p. 181-188.
8. «Revisions and Developments in some Orchestral Works of Franz Liszt's Weimar Period: an Examination of the Manuscript Evidence (Weimar and Budapest)», in: Marketa STEFKOVA (éd.): *Franz Liszt und seine Bedeutung in der europäischen Musikkultur*, Bratislava, Divis-Slovakia, 2012, p. 55-73 (actes du colloque international Franz Liszt, Bratislava, 2011).
- 9-10. «Beethoven, l'avant-garde et la surdité», in: **RMSR** 73(1), mars 2020, p. 4-25, & 73(2), juin 2020, p. 54-62.
- 11-12. «Plaidoyer pour une analyse musicale éclectique (III-IV). Hector Berlioz: *L'Invocation à la Nature*», in: **RMSR** 74(4), décembre 2021, p. 14-53; & 75(1), mars 2022, p. 48-65.
- 13-14. «Plaidoyer pour une analyse musicale éclectique (V-VI): Richard Wagner: *Tristan & Isolde*», in: **RMSR** 75(2), juin 2022, p. 42-61; & 75(3), septembre 2022, p. 36-56.