



HAL
open science

Beethoven et la Grande-Bretagne du vivant du compositeur : une fascination réciproque aux multiples facettes

Nicolas Molle

► To cite this version:

Nicolas Molle. Beethoven et la Grande-Bretagne du vivant du compositeur : une fascination réciproque aux multiples facettes. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Lorraine, 2016. Français. NNT : 2016LORR0221 . tel-01752390

HAL Id: tel-01752390

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01752390>

Submitted on 19 Dec 2019

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

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



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>



UNIVERSITÉ
DE LORRAINE



Université de Lorraine – École Doctorale Stanislas

Interdisciplinarité Dans les Études Anglophones

BEETHOVEN ET LA GRANDE-BRETAGNE DU VIVANT DU COMPOSITEUR : UNE FASCINATION RECIPROQUE AUX MULTIPLES FACETTES

THÈSE

pour obtenir le grade de docteur
de l'Université de Lorraine

Présentée et soutenue publiquement

le 18 novembre 2016 par

Nicolas MOLLE

Sous la direction de

M. Le Professeur Jean-Philippe Heberlé

Jury

M. Le Professeur Xavier Cervantes	Université Jean Jaurès -Toulouse (Rapporteur)
M. Le Professeur Jean-Jacques Chardin	Université de Strasbourg (Rapporteur)
M. Le Professeur Pierre Degott	Université de Lorraine
M. Bernard Fournier	Musicologue, Docteur d'État (Invité)
M. Le Professeur Jean-Philippe Heberlé	Université de Lorraine
Mme Hélène Ibata	Maître de Conférence (HDR), Université de Strasbourg

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je souhaite remercier mon directeur de thèse, M. Le Professeur Jean-Philippe Heberlé, qui dirige mes recherches depuis mon Master 2. Je le remercie pour ses conseils, pour ses relectures ainsi que sa disponibilité. Ces années furent enrichissantes à ses côtés.

Je remercie également mes collègues du Département du P.E.A.R.L de l'Université de Lorraine qui m'ont toujours encouragé et soutenu dans ma démarche.

Je remercie les membres du laboratoire IDEA, en particulier son directeur, John Bak.

Je tenais également à remercier les conservateurs de la Beethoven Haus qui ont facilité mes recherches au sein des archives ainsi que les Professeurs Rupert Ridgwell, de la British Library, Nicholas Temperley, Simon McVeigh et Barry Cooper pour leurs précieuses orientations prodiguées en début de travail.

Enfin, je remercie vivement Justine, mon épouse, pour ses conseils, sa disponibilité et ses relectures. Un grand merci également à Eléonore et Jean-Baptiste qui ont souvent vu leur papa « trop travailler » au lieu de jouer avec eux.

À tous mes amis pour leur présence et leur intérêt porté à mon travail en dépit de leur préoccupation lointaine sur le sujet !

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	1
SOMMAIRE	2
INTRODUCTION GENERALE	6
PARTIE I. L'ADMIRATION QUE PORTE BEETHOVEN À LA GRANDE-BRETAGNE	
Introduction partie I.....	16
Préambule : Beethoven et la langue anglaise.....	19
Chapitre I. L'Angleterre, une rencontre par procuration.....	22
I. George Cressener, Ambassadeur anglais à la Cour de l'Électeur de Bonn, l'origine de la rencontre : un impact psychologique fort	22
II. Johann Peter Salomon : l'intermédiaire Bonn-Londres	23
III. La rencontre décisive avec Haydn, un contact indirect avec l'Angleterre.....	24
IV. Conclusion : les premières rencontres, vers une idéalisation de l'Angleterre	30
Chapitre II. La fascination pour la Grande-Bretagne, politique et nation.....	31
I. Beethoven et l'admiration politique.....	31
II. Beethoven et l'admiration de la nation britannique	37
III. Les témoignages de respect dans les œuvres	39
IV. Une autre manifestation concrète de la fascination de Beethoven : les projets d'immigration, réalités ou paris du compositeur ?.....	56
V. Conclusion.....	59
Chapitre III. Beethoven et la littérature britannique	61
I. Beethoven et la littérature : généralités.....	61
II. Beethoven et la littérature britannique : les poètes anglais, une source constante d'inspiration.....	64
III. Un écrivain à part : William Shakespeare	72
IV. Conclusion.....	82
Chapitre IV. Beethoven et la musique britannique	84
I. Beethoven et sa connaissance de la musique britannique	84
II. The London Pianoforte School	87

III.	Le cas de Handel.....	99
IV.	Conclusion.....	110
	Conclusion partie I. Beethoven et son admiration pour la Grande-Bretagne	112
PARTIE II. ADMIRATION DES BRITANNIQUES POUR BEETHOVEN		
	Introduction partie II	118
	Chapitre I. L'admiration de la Grande-Bretagne pour Beethoven, une programmation hors du commun.....	121
I.	Des premières œuvres confidentielles	121
II.	Aux premières des grandes œuvres à Londres.....	125
III.	La programmation de Beethoven à Londres	133
IV.	Une programmation dans toute la Grande-Bretagne.....	143
V.	Conclusion : une programmation hors-pair.....	152
	Chapitre II. La percée beethovénienne, les lobbies de promotion	155
I.	Les origines de la promotion de Beethoven : le réseau étranger.....	156
II.	Le réseau anglais beethovénien : les pionniers.....	180
III.	Le rôle de la Philharmonic Society dans la promotion de Beethoven.....	198
IV.	Une envie mutuelle de rencontre, les projets de visites : historiques et raisons des échecs	217
	Chapitre III. Les relations commerciales et amicales	238
I.	Les relations commerciales : le monde de l'édition britannique.....	238
II.	George Thomson et les « Folksongs » : une amitié épistolaire et une collaboration commerciale difficile	239
III.	La collaboration avec Robert Birchall	258
IV.	Les autres maisons d'éditions	264
V.	Manœuvres et manigances des deux côtés de la Manche	270
VI.	Les relations amicales	275
	Chapitre IV. Beethoven ou la construction d'une légende anglaise	285
I.	Introduction : un contexte culturel favorable à l'émergence du compositeur allemand.....	285
II.	Réception des œuvres de Beethoven. De la connaissance, à la reconnaissance, à la controverse	295
III.	Le cas de la 9 ^{ème} Symphonie : les raisons d'un échec	306

IV.	Beethoven, l'incarnation musicale du Sublime	312
V.	La création de la légende	317
	Conclusion partie II. L'admiration des Britanniques pour Beethoven	332
	CONCLUSION GENERALE.....	336
	BIBLIOGRAPHIE	344
	INDEX DES PRINCIPAUX NOMS CITES.....	359
	INDEX DES PRINCIPALES ŒUVRES CITEES.....	363

**BEETHOVEN ET LA GRANDE-BRETAGNE DU
VIVANT DU COMPOSITEUR :
UNE FASCINATION RECIPROQUE AUX MULTIPLES
FACETTES
INTRODUCTION GENERALE**



WALDMULLER, Ferdinand, Ludwig van Beethoven, 1823, huile sur toile, 84x75, Vienne : Kunsthistorisches
Museum

INTRODUCTION GENERALE

Tout au long de l'Histoire, les faits permettant d'illustrer l'importance du lien entre Beethoven et la Grande-Bretagne¹ sont marquants sur le plan symbolique. Nous pensons, tout d'abord, à l'utilisation faite de la 5^{ème} Symphonie par les services anglais de propagande pour symboliser l'esprit de résistance du Royaume-Uni face à l'agresseur nazi, la BBC faisant systématiquement précéder ses messages radiophoniques par l'un des thèmes musicaux les plus connus au monde. Ce motif, composé de trois notes courtes suivies d'un temps long, était la représentation musicale du V de la victoire en code Morse. Aussi, il peut paraître surprenant que les Anglais utilisèrent une œuvre d'un compositeur allemand pour incarner l'esprit de résistance face à l'ennemi. Nous gardons également à l'esprit l'année 1870, date à laquelle la très anglaise Royal Philharmonic Society of London frappa une médaille en or à l'effigie du compositeur afin de célébrer le centenaire de sa naissance. Cette médaille était, et est toujours, décernée aux plus illustres serviteurs du monde de la musique². À nouveau, il est légitime de s'interroger sur la question du choix d'un compositeur allemand pour représenter la Société Philharmonique de Londres. Enfin, vingt-cinq ans plus tôt, en 1845, lors de l'inauguration de la statue du compositeur dans sa ville natale de Bonn, la Reine Victoria et le Prince Albert – qui avaient participé financièrement à la souscription de la statue – assistèrent à l'événement. À leur côté, se tenaient le plus grand chef d'orchestre du royaume, George Smart, ainsi qu'un ancien directeur de la Société Philharmonique de Londres, Ignaz Moscheles, et un industriel de Leicester, William Gardiner. Si elle peut paraître surprenante, cette présence royale britannique à l'inauguration de la statue du compositeur³ n'a, en définitive, rien d'étonnant. En effet, tout au long de sa vie, Beethoven nourrit des liens forts avec la Grande-Bretagne. La relation entre le compositeur allemand et l'Angleterre était tellement forte que Luigi Magnani alla même jusqu'à la comparer à une passion amoureuse :

¹ Malgré les nombreux liens avec l'Angleterre, nous avons choisi d'intituler ce travail « Beethoven et la Grande-Bretagne » puisque des relations étroites avec l'Écosse existèrent. Nous pensons, en particulier, à celles avec l'éditeur écossais George Thomson.

² Nous pouvons citer, entre autres, les noms de Sterndale Bennett, Gounod, Brahms, Elgar, Vaughan Williams, Wagner, Rachmaninov, Prokofiev, Toscanini, Sibelius et Richard Strauss. Plus près de nous, Britten, Tippett, Messiaen, le pianiste Horowitz, Bernstein, Boulez, Rattle, Barenboim. En 2016, la médaille fut décernée à Peter Maxwell Davies.

³ Statue sculptée par Ernest Julius Hähnel.

Beethoven considéra l'Angleterre comme le pays de la liberté, comme la patrie idéale dont lui, le sujet autrichien, s'élut le citoyen ; il éprouva pour elle l'attraction de l'amour, le seul qui fut partagé et sans déception de sa vie. Beaucoup de raisons ont pu contribuer à créer en lui ce mythe ; peut-être aussi, comme pour tous les mythes l'éloignement. Pendant des années, et ce fut son dernier souhait, il aspira à partir vers l'île, désirant l'atteindre et la connaître, comme Jaufré Rudel sa Comtesse de Tripoli, aimée en rêve. De l'oppression d'une ambiance spirituelle et politique qu'il sentait peser toujours davantage, de l'obscurantisme qui l'enveloppait et qu'il sentait l'étouffer, Beethoven regardait avec convoitise vers la terre lointaine, au milieu de la mer, ouverte à tous les vents comme à tous les courants de pensée, dont l'image, par contraste avec ces ombres, lui semblait encore plus lumineuse et désirable⁴.

Par cette métaphore amoureuse, Magnani décrivit avec exactitude le mécanisme qui se mit peu à peu en place entre les deux parties : l'idéalisation. Car il est vrai que leur relation s'apparentait à une idylle amoureuse dans laquelle les deux amants, éloignés et séparés l'un de l'autre du fait de cette distance, ne vivaient leur amour que sur la base du fantasme. Ainsi, l'objet de cette thèse sera de s'intéresser à cette relation d'admiration mutuelle du vivant du compositeur.

Cependant, à première vue, associer les deux – Beethoven et la Grande-Bretagne – peut paraître une idée insolite, voire farfelue. Et ce, à de nombreux égards. En effet, le compositeur, universellement reconnu comme l'incarnation même du génie, n'est pas britannique, mais allemand. Contrairement à d'autres compositeurs (nous pensons à Mozart, Haydn et Weber) il ne foula même jamais le sol britannique. En outre, l'évocation d'un compositeur allemand en lien avec l'Angleterre fait inmanquablement venir à l'esprit les noms de Handel ou de Mendelssohn. Toutefois, ce paradoxe ne gêna aucunement John Vincent Morris qui affirma que Beethoven était l'incarnation de la Grande-Bretagne tant par sa musique que par sa personne : « Although Beethoven never came to London, Britain could legitimately claim his music, if not the man himself ».⁵ Comment est-il possible de faire une telle affirmation quand nous connaissons la vie de Beethoven ? En effet, au regard des éléments biographiques, cette citation peut paraître absurde pour, au moins, deux raisons.

Tout d'abord, Beethoven est un pur produit de la culture germanique. Issu d'une famille de commerçants hollandais sur plusieurs générations, Beethoven naquit à Bonn en décembre 1770. Il ne quitta sa ville natale que pour s'installer à Vienne. Cet homme, au fort

⁴ Luigi Magnani, *Les Carnets de conversation de Beethoven*, (Neuchâtel : Édition la Baconnière, 1971), 275.

⁵ John Vincent Morris, *Battle for Music: Music and British Wartime Propaganda 1935-1945*, (thèse, Exeter: Exeter University, 2011), 129.

accent rhénan, ne mit jamais les pieds sur le territoire anglais. Il ne connut l'Angleterre que par procuration, à travers les récits de Haydn ou d'autres personnages de son entourage. En outre, sa vision de la Grande-Bretagne était celle tirée de ses lectures de Shakespeare ou de Walter Scott. La musique anglaise, qui passait au second plan du fait de l'hégémonie musicale italienne et austro-allemande, n'eut, en apparence, aucune influence ou emprise sur lui (exceptée peut-être celle de Handel, mais il est, lui aussi, d'origine allemande). Sur le plan musical, il fut éduqué par des professeurs de musique allemands⁶, dont le célèbre Maître viennois, Joseph Haydn. La première partie de ses œuvres fut largement influencée par ce dernier, mais également par les œuvres de Mozart. Il fut également marqué par le mouvement littéraire préromantique allemand connu sous le nom de Sturm und Drang. Parmi les représentants de ce mouvement, le musicien était un lecteur particulièrement assidu de Goethe et de Schiller.

La seconde raison qui peut nous surprendre dans ce qu'affirme Morris est que Beethoven n'a rapidement plus appartenu à une nation en particulier, mais à l'humanité toute entière. André Boucourechliev écrivit sur ce point : « Il appartient à tous et à chacun diversement. Au-delà du musicien, Beethoven est devenu un symbole, ou mille symboles exaltants, exaltés, contradictoires ».⁷ Il est, d'abord, reconnu comme un géant de la musique classique, l'un des piliers de la musique occidentale, mais il est également devenu, de son vivant, l'une des figures de proue de la défense des idées humanistes. Au fil des siècles, Beethoven réussit à transcender son statut de musicien de génie pour devenir l'incarnation d'un humanisme passionné et effréné. Dans l'imaginaire populaire, Beethoven était un être exalté par les idées de la Révolution française et par les thèses rousseauistes. Ainsi, le compositeur devint rapidement le symbole de cette volonté d'unir les peuples dans la fraternité, la liberté et l'égalité, incarnant ainsi pour la postérité la célèbre devise française⁸. Pour tous, il est porteur de ce message à travers ses œuvres et, en particulier, dans *l'hymne à la joie* où les chœurs clament à tue-tête :

⁶ Les professeurs de musique de Beethoven furent Franz Anton Ries (père de Ferdinand Ries qui contribua à l'implantation de Beethoven en Grande-Bretagne), Christian Gottlob Neefe, Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger. Il fut également l'élève de Salieri pour une très courte période.

⁷ André Boucourechliev, *Beethoven*, (Paris : Éditions du seuil, 1994), 5.

⁸ Il s'agit bien sûr de l'image qui fut véhiculée par le mouvement des romantiques européens et des admirateurs de Beethoven qui façonnèrent cette image du compositeur. En revanche, la réalité nécessite d'être nuancée. Si Beethoven avait des aspirations à l'égalité et à la liberté pour tous, ses actions, ses discours, sa vie de tous les jours ne furent pas toujours orientés en ce sens. La pensée politique beethovénienne est bien plus complexe et ambiguë que l'image d'un musicien pro-républicain. Nous reviendrons sur les idées politiques de Beethoven dès les premiers chapitres.

Freude, schöner Götterfunken
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum!
Deine Zauber binden wieder
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder
Wo dein sanfter Flügel weilt⁹.

Son image, à travers cette 9^{ème} Symphonie¹⁰, fut reprise pour le compte de Bismarck comme symbole de l'unification de l'Empire Allemand mais également par les anarchistes allemands, les marxistes en Russie¹¹, les Nazis, les Alliées pendant la Seconde Guerre mondiale et les Pères Fondateurs de l'Europe. En définitive, Beethoven devint une figure universelle qu'il paraît donc bien difficile de rattacher à telle ou telle nation en particulier.

Plus surprenant encore, la citation de John Vincent Morris exprimerait le fait que, d'une part, la musique de Beethoven serait anglaise au même titre que celle de Elgar, Vaughan Williams, Britten ou Tippett. Toujours plus surprenant, Morris utilise même le terme de « légitimement ». Ainsi, cet énoncé suscite de nombreuses questions. Au regard de tout ce qui vient d'être dit, comment la Grande-Bretagne pourrait-elle revendiquer l'héritage de Beethoven ? Comment l'île pourrait se targuer d'être la patrie du compositeur, de l'avoir éduqué, de l'avoir nourri ou de l'avoir inspiré musicalement ? D'autre part, cette citation exprime le fait que Beethoven, en tant que personne, pourrait être revendiqué comme héros national par les Britanniques, comme symbole de la Grande-Bretagne au même titre que Shakespeare, Elgar ou Winston Churchill. Pourtant, lorsque nous pensons à Beethoven, ce ne sont pas les plaines verdoyantes du Kent qui nous viennent à l'esprit mais davantage le Prater viennois et les dorures du palais de Schönbrunn. Alors, comment une telle affirmation est-elle

⁹ Joie ! Belle étincelle divine
Fille de l'Élysée,
Nous entrons l'âme enivrée
Dans ton temple glorieux.
Tes charmes lient à nouveau
Ce que la mode en vain détruit ;
Tous les hommes deviennent frères
Là où tes douces ailes reposent.

¹⁰ Pour une analyse détaillée de l'histoire politique de la 9^{ème} Symphonie, voir : Esteban Buch, La Neuvième de Beethoven, une histoire politique, (Plessis-Tréville : Gallimard, 1999).

¹¹ L'anarchiste Bakounine et Lénine voyaient tous deux, dans la musique de Beethoven, la dialectique de la révolution préconisée par Hegel ou Marx.

possible ? Comment peut-on concilier Beethoven et la Grande-Bretagne, qui ne semblent, à priori, pas avoir grand-chose en commun ?

Ce travail de recherche va donc s'efforcer de mettre en lumière ces liens. Il a pour but de décrypter et d'analyser la nature même de cette relation qui revêt de multiples aspects. Toutefois, comme nous l'avons mentionné au préalable, ces différents aspects ont un dénominateur commun : celui de l'admiration. En dépit de l'éloignement, Beethoven et la Grande-Bretagne eurent une relation mutuelle forte et nourrie. Dans cette île lointaine, Beethoven semblait voir la patrie idéale dans laquelle il aurait dû naître. Idéale sur le plan politique car ce fut la première nation à exécuter un monarque régnant, puis à instaurer un régime parlementaire et démocratique ; régime auquel le compositeur, perdu dans l'Autriche de Metternich, aspirait. Pour le musicien, cette fascination pour la Grande-Bretagne se traduisait également par une lecture assidue de ses écrivains, en particulier Shakespeare et Scott. Enfin, dans les œuvres du compositeur allemand, l'influence musicale anglaise s'avère être plus importante que l'on pourrait imaginer. Ceci est particulièrement vrai dans les œuvres pour piano et les œuvres chorales.

À l'inverse, du côté britannique, le public et les critiques furent fascinés par les compositions du génie allemand. L'accueil de ses œuvres que lui réservaient ces derniers, était aussi, sinon plus, chaleureux qu'à Vienne : « The Philharmonic Society where your compositions are preferred to any other wishes to give you proof of its admiration and gratitude for the many wonderful moments we were able to enjoy thanks to your exceptional compositions of genius ». ¹² À la lumière des magazines et journaux, nous comprenons que le public admirait les œuvres orchestrales de Beethoven, comme ses ouvertures et ses symphonies, avec une appétence particulière pour la 1^{ère}, la 5^{ème} (« the celebrated sinfony ») ou la 6^{ème}, dite Pastorale. Par conséquent, Beethoven fut programmé très tôt dans toute la Grande-Bretagne, dans les nombreux festivals provinciaux ainsi que dans la capitale anglaise. À l'inverse, cette affection se retrouve ainsi dans bon nombre d'œuvres de Beethoven composées en l'honneur des Britanniques, comme la symphonie Wellington. Moins connus que ses grandes pièces symphoniques, il écrivit également des cycles d'airs anglais, écossais et irlandais, les Folksongs, et il composa des variations sur « God Save the King ».

¹² Lettre écrite à Beethoven le 9 juin 1917 par Ferdinand Ries, fils de Franz Ries, le maître de violon du jeune Beethoven.

Au vu de cette admiration mutuelle et réciproque, il faudra nous interroger alors sur la nature même de cette admiration des Britanniques pour la musique de Beethoven en en cherchant les origines. Était-ce seulement le talent de Beethoven qui fut la source de cette fascination ou existait-il d'autres raisons ? Ce travail de recherche mettra alors en évidence une explication moins glorieuse que le seul génie du compositeur. Nous verrons que Beethoven bénéficia d'un réseau organisé qui mit tout en œuvre pour le promouvoir. Par ailleurs, sur le plan musical, Beethoven eut également une influence importante sur la scène britannique, il devint le compositeur le plus joué. L'influence de Beethoven était telle que la Neuvième Symphonie fut commandée par la Philharmonic Society de Londres qui envoya à Beethoven cent livres sterling peu de temps avant sa mort en signe d'admiration. Le contexte culturel fut, sans aucun doute, un autre facteur déterminant dans la percée de Beethoven sur le sol britannique. En effet, l'émergence d'une nouvelle classe sociale, enclin au divertissement, déclencha un désir de musique. Sans compositeur de premier plan, les Britanniques se tournèrent vers Beethoven dont la musique incarnait la rhétorique, très anglaise, du Sublime. Si, dans ce travail, nous chercherons à comprendre le mécanisme de l'admiration des Anglais pour Beethoven, l'inverse devra être effectué.

En effet, nous étudierons comment le compositeur en vint à porter une telle affection pour ce pays et cette nation. L'origine de sa fascination peut trouver sa source dès l'enfance du musicien qui fut marquée par le soutien financier de l'Ambassadeur George Cressener. Au fil des années, cette vision positive fut renforcée par les récits de Haydn ou de Salomon. Le succès outre-Manche des œuvres du compositeur finit d'achever le mécanisme d'idéalisation de la Grande-Bretagne par le musicien. Ainsi, au fil de ses contacts noués avec des musiciens ou artistes britanniques, Beethoven fut influencé dans sa façon de composer par ce qu'il aimait et appréciait en Angleterre. Toutefois, la relation qui unissait Beethoven et la Grande-Bretagne, de son vivant, n'était cependant pas simplement une relation affective ou musicale, elle prit également une tournure commerciale et mercantile. Les éditeurs anglais et écossais étaient une source de revenu pour Beethoven. Avec de tels liens et sentiments réciproques, il était attendu que les deux « amants » tentèrent de se rencontrer. Or, Beethoven, qui exprimait le désir de séjourner en Angleterre afin de voir de ses yeux la Chambre des Communes – siège de la démocratie européenne pour le compositeur – ne foula jamais le sol anglais. Ce ne fut pourtant pas fautes d'occasions ! En effet, trois projets de voyage virent le jour : en 1794 avec Haydn, en 1817 et 1822 à l'initiative d'invitations par l'organe principal de promotion du musicien en Angleterre, la Philharmonic Society. Toutefois, toutes les tentatives de voyage

échouèrent. Si les biographes négligèrent ce détail de la vie de Beethoven en avançant une explication vague – l'état de santé du compositeur – il semble que cette raison ne soit pas valable pour tous les projets de voyage et, surtout, qu'elle ne soit pas la seule possible. Nous le comprenons alors, ce travail s'orientera autour de deux axes. Une première approche s'attachera à comprendre la fascination de Beethoven pour la Grande-Bretagne. Quant au second axe, il analysera le mécanisme de l'admiration des Anglais pour le compositeur. Enfin, au fil des différents chapitres, nous nous concentrerons sur l'illustration la plus pertinente de la concrétisation de cette admiration réciproque : les projets de rencontre et les raisons des abandons.

Afin de pouvoir définir avec précision la nature de la relation entre le compositeur et la Grande-Bretagne, plusieurs sources nous seront nécessaires. Tout d'abord, il faudra nous appuyer sur les sources primaires. Nous pensons à l'intégralité des lettres écrites par Beethoven et celles écrites pour Beethoven. De façon plus précise, il s'agira de la correspondance entre Beethoven et les éditeurs et les musiciens britanniques mais également la correspondance entre Beethoven et la Philharmonic Society, à travers ses membres comme Charles Neate, George Smart, Ries, Stumpff, Clementi, Salomon ou encore Moscheles. La British Library possède également les archives de la Société Philharmonique (Les minutes des réunions, les carnets des directeurs de la société) ainsi que les carnets de George Smart qui seront utiles pour établir la programmation des œuvres. En outre, les journaux intimes et les cahiers de conversation seront aussi très pertinents pour connaître les pensées profondes du compositeur sur la Grande-Bretagne. Si ces carnets sont également très importants – ils sont le reflet de pensées et de conversations véritables – il faudra les utiliser avec précaution et prudence pour plusieurs raisons. D'abord, parce qu'un certain nombre d'entre eux ont été falsifiés par Schindler¹³. Ensuite, parce que Beethoven étant sourd et non muet, les carnets ne donnent que la réponse de l'interlocuteur. Ainsi, comme l'écrit Barry Cooper dans son Dictionnaire Beethoven : « Lire les cahiers de conversation, c'est un peu comme écouter une seule moitié d'un échange téléphonique, il faut reconstituer les réponses de Beethoven à partir des réponses qui lui sont faites ».¹⁴ D'autres sources primaires nous seront également utiles. Parmi elles, nous citerons les différents magazines musicaux tels The Harmonicon, The

¹³ Anton Felix Schindler (1795-1864) fut l'un des derniers secrétaires de Beethoven mais aussi son premier biographe. Il publia, en 1840, une première œuvre intitulée « Une Vie de Beethoven ». Cette première biographie influença la perception du compositeur par les biographes qui suivirent. Malheureusement, les recherches ont démontré qu'il avait volontairement falsifié un grand nombre de documents, cette manipulation des sources obligea les biographes modernes à reconsidérer des pans entiers de la vie du compositeur.

¹⁴ Barry Cooper, Dictionnaire Beethoven, (Paris : Éditions Lattès, 1991), 253.

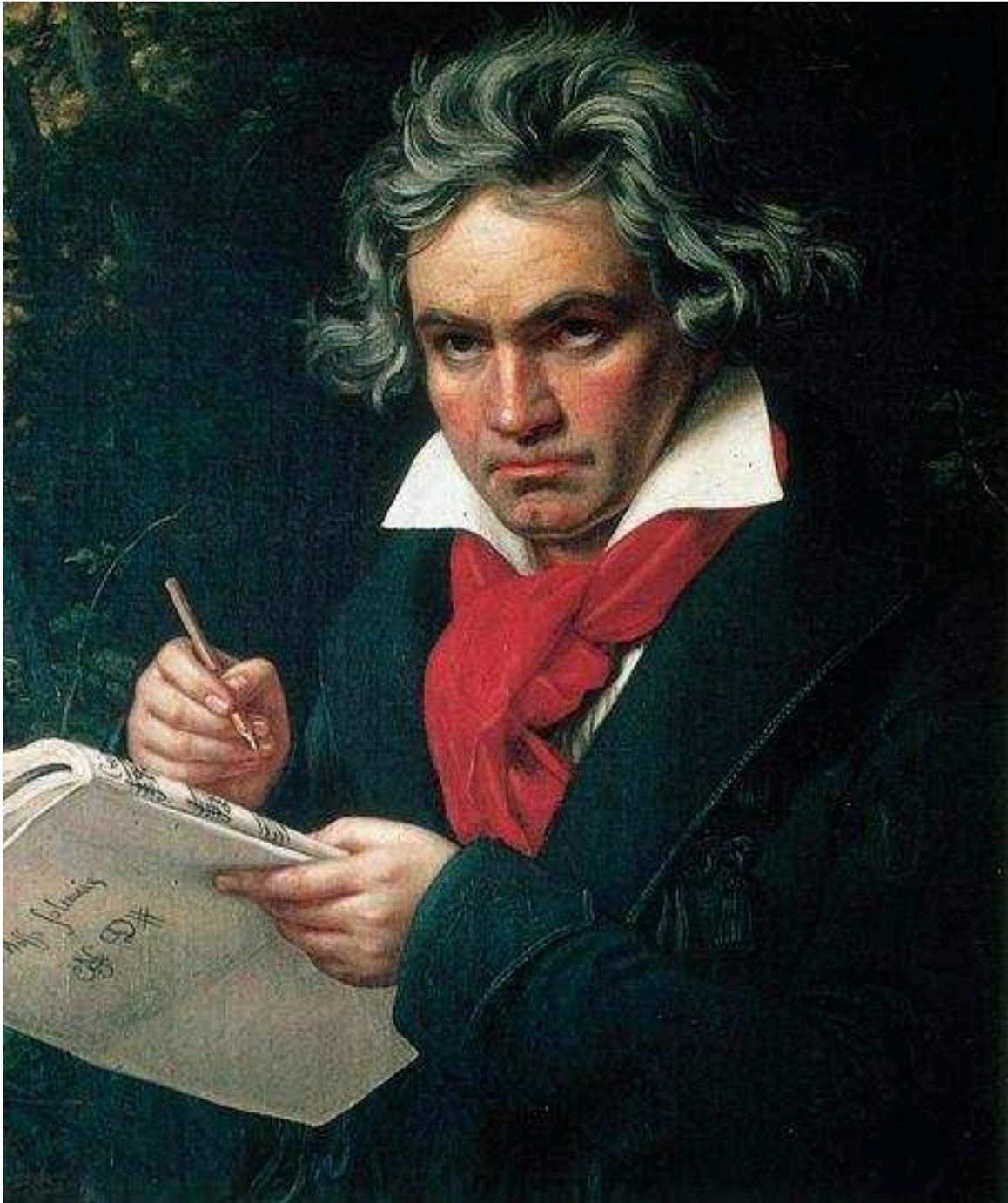
Quarterly Musical Magazine and Review ou The Edinburgh Review, par exemple, qui apporteront un éclairage sur la programmation mais, surtout, sur la réception des œuvres du compositeur allemand sur le sol anglais. Les journaux et quotidiens nous fourniront les mêmes informations avec un éclairage différent. Ainsi, le British Newspapers Archives s'avèrera être un outil précieux puisqu'il regroupe les archives des différents journaux britanniques, en particulier celles du Times, du Morning Post, du Morning Chronicle et des journaux de province. D'autres journaux seront précieux, en particulier les carnets des contemporains britanniques de Beethoven qui le côtoyèrent et à qui il confia sa vision de la Grande-Bretagne comme ce fut le cas avec Sir George Smart, Cipriani Potter, John Russel, Johann Andreas Stumpff ou encore Johann Baptist Cramer.

Concernant les sources secondaires, il n'y a pas d'ouvrage traitant spécifiquement de ce sujet. En 1970, Pamela Willetts publia un ouvrage intitulé *Beethoven and England, An Account of Sources in the British Museum* qui avait pour unique but de recenser et rassembler les documents reliant Beethoven à l'Angleterre parmi les archives du British Museum. De surcroît, aucune conclusion ne fut tirée. Nous pourrions également compter sur la *Beethoven Bibliography* du Beethoven Centre de l'Université de San José qui est, à ce jour, la bibliographie la plus complète sur le compositeur ou encore sur le catalogue et les archives de la Beethoven Haus à Bonn. Il faudra aussi compter sur les ouvrages de référence consacrés à Beethoven. On pensera, en particulier, à ceux rédigés par Thayer – qui, bien qu'anciens demeurent la biographie de référence – par Jean et Brigitte Massin, par Maynard Solomon, par Lewis Lockwood et par Barry Cooper. Mais il faut bien avouer que la plupart des ouvrages ou des articles publiés à ce jour sur le sujet relèvent, avant tout, d'aspects biographiques, musicologiques ou anecdotiques. Si le lien entre Beethoven et la Grande-Bretagne est effectivement connu outre-Manche, il n'existe aucun ouvrage de référence regroupant et synthétisant toutes les connaissances sur le sujet. En outre, comme mentionné précédemment, il s'agit d'articles éparpillés sur une diversité de thèmes ou bien de quelques références dans les ouvrages biographiques. Enfin, il s'agit principalement d'approches ne dépassant pas le stade des faits sans tentative d'analyse. Par exemple, si la programmation de Beethoven est relativement connue, la raison d'une telle admiration par les Anglais l'est beaucoup moins. De la même manière, si l'admiration que Beethoven portait à l'Angleterre est également connue, personne n'a cherché à en comprendre les raisons. En conclusion, nous dirons que, tout en recentrant les connaissances sur le sujet dans un ouvrage unique, le but de

ce travail est aussi d'apporter des faits nouveaux mais, avant tout, des perspectives et des analyses nouvelles en dépassant la simple description factuelle.

PARTIE I

**L'ADMIRATION QUE PORTE BEETHOVEN À LA
GRANDE-BRETAGNE**



STIELER, Joseph, Portrait de Beethoven composant la Missa Solemnis, 1820, huile sur toile, 62x50, Bonn : Beethoven Haus.

PARTIE I. L'ADMIRATION QUE PORTE BEETHOVEN À LA GRANDE-BRETAGNE

INTRODUCTION

« Il me faut montrer un peu aux Anglais quelle bénédiction réside dans leur God Save the King ». ¹⁵

Cette célèbre phrase, tirée du journal intime de Beethoven¹⁶, fut rédigée en 1813 pendant la composition de la Symphonie de la Victoire, également appelée Symphonie de la Bataille de Vitoria. À première vue, cette citation ne fait que signifier au lecteur l'admiration que porte le compositeur à l'hymne anglais. Pour le musicien, ce chant est, sur le plan musical, un hymne d'une simplicité éblouissante, « une bénédiction » musicale efficace permettant, par exemple, l'utilisation de l'art de la variation¹⁷. Son admiration pour le God Save the King ne se limitait cependant pas au simple intérêt musical de la mélodie, car l'hymne était pour le compositeur allemand le symbole même de l'Angleterre. En effet, pour Beethoven, l'hymne non officiel¹⁸ anglais était l'incarnation de la nation anglaise tout entière qu'il tenait en très haute estime, comme le montre bon nombre de ses œuvres.

¹⁵ Ludwig van Beethoven, Carnets Intimes, (Paris : Éditions Buchet Chastel, 1970), 25.

¹⁶ Beethoven prit l'habitude de noter certaines pensées ou anecdotes sur quelques feuillets. Il ne s'agit pas d'un carnet intime comme peut le laisser présager le titre de l'ouvrage ou même d'un journal, mais plutôt de pensées et de réflexions jetées sur des feuilles de papier trouvées là, sur l'instant. Dans la préface du même ouvrage, le Professeur Leitzmann note :

C'est à lui seul que Beethoven s'adresse et le ton abrupt, le plus souvent inélegant, de ces courtes notes, leur déconcertant disparate, leur désordre, prouvent assez qu'à aucun moment la pensée qu'un jour qu'elles pourraient retenir l'attention n'a effleuré la pensée du maître. Ne disons pas qu'un homme s'y confesse ; et encore moins qu'il s'y analyse. Constatons seulement qu'il y réagit selon l'exigence de son tempérament et qu'il apparaît ici tel qu'il a été véritablement dans sa vie, en marge de son art, préoccupé de choses grandes ou petites, mais toujours immédiates et urgentes pour lui-même.

Albert Leitzmann, dans Ludwig van Beethoven, Carnets Intimes, 13.

Ces feuillets furent rassemblés en carnets de notes par Fischhoff et sont, désormais, connus sous le nom de manuscrit Fischhoff.

¹⁷ Beethoven composa une série de variations en 1804 et un arrangement pour voix, violon et violoncelle se fondant sur God Save the King.

¹⁸ Le God Save the King est un hymne national de facto. Il ne s'agit pas d'un hymne officiel d'état mais d'une habitude apparue en 1745. Voir Richard Clarke, An Account of the National Anthem Entitled God Save the King, (London : W.W Wright, 1822).

Tout d'abord, Beethoven était admiratif de la monarchie parlementaire, d'un système qui repose sur l'équilibre des pouvoirs entre les deux chambres du parlement, parlement qu'il tenait pour le siège européen de la démocratie. Il s'enthousiasma ainsi pour la nation britannique qu'il jugeait culturellement et intellectuellement supérieure aux autres nations européennes. Pour signifier cette admiration politique, Beethoven rendit hommage aux Britanniques à travers son art. Ainsi, il composa une série de variations sur l'hymne anglais et sur le célèbre Rule Britannia. Toutefois, l'œuvre qui témoigne le plus de son admiration pour les Britanniques demeure la Symphonie de la Bataille de Vitoria. En outre, Beethoven admirait tellement la Grande-Bretagne qu'il songea, à de nombreuses occasions, à s'y installer.

Cependant, il n'était pas seulement conquis par le système politique anglais, il admirait également la culture britannique, en particulier la littérature. Il lisait assidûment quelques-uns de ses plus grands représentants : Shakespeare et Sir Walter Scott par exemple. Il mit également un grand nombre de poèmes en musique; ceux-ci sont connus sous le nom de Folksongs. Il est aussi possible de voir une inspiration shakespearienne dans certaines de ses œuvres comme dans la sonate pour piano n°17, la Tempête. Un projet de second opéra, qui devait succéder à Fidelio et s'intituler Macbeth, fut même ébauché. Enfin, Beethoven fut aussi influencé par la London Pianoforte School. Cette influence, comme nous le verrons, se retrouve plus particulièrement dans ses sonates pour piano. Nous n'oublierons pas son compatriote, Georg Friedrich Handel, qui inspira au compositeur de nombreuses œuvres; on pensera plus particulièrement à la Missa Solemnis.

Ainsi, dans les chapitres suivants, nous tenterons, d'une part, d'établir les origines biographiques de cette rencontre et, d'autre part, de cerner plus précisément les raisons sentimentales, politiques ou artistiques qui contribuèrent à cette fascination. Nous commencerons par remonter dans le temps, jusqu'aux origines de cette admiration qui débuta dès l'enfance du compositeur. En effet, Beethoven fit la connaissance de l'Angleterre, par procuration, dès son plus jeune âge et cette dernière le marqua affectivement et durablement sur le plan psychologique. Nous verrons que cette admiration se prolongea au-delà de l'enfance et qu'elle se porta sur la vie politique, la nation britannique, la littérature et, plus naturellement, la musique. Nous verrons alors comment Beethoven inscrivit ces témoignages d'affection dans certaines de ses œuvres. Nous ne manquerons pas non plus d'analyser les

différents projets de voyage et les causes de leurs échecs¹⁹. Nous verrons également que cette admiration, bien que réelle, fut déçue par le succès de la musique de Beethoven en Grande-Bretagne et qu'une explication d'ordre plus commercial pourrait être mise en avant. Cependant, et avant toute chose, nous commencerons par étudier le lien entre le compositeur allemand et la langue anglaise.

¹⁹ Malgré l'affection que portait Beethoven à la Grande-Bretagne, il ne foula jamais le sol anglais. Pourtant, il y eut de nombreuses occasions. En effet, plusieurs voyages furent projetés mais tous furent abandonnés. Les biographies restent vagues sur ce point. Ainsi, tout au long de ce travail de thèse, nous aurons à cœur d'étudier ces différents projets de voyage et les causes qui menèrent à leur abandon.

PREAMBULE. BEETHOVEN ET LA LANGUE ANGLAISE

Si la correspondance entre Beethoven et certains musiciens anglais fut riche et nourrie, il n'en demeure pas moins que la langue anglaise resta une problématique majeure pour le compositeur allemand. Dans le domaine des langues vivantes étrangères, Beethoven en maîtrisait deux : le français et l'italien. Il utilisait donc tout naturellement ces deux langues pour correspondre avec ses interlocuteurs étrangers. En revanche, malgré ses nombreuses relations outre-Manche, Beethoven ne parlait pas anglais. Au mieux, il devait bredouiller quelques phrases : « Excellent ! Mais méfiez-vous de vos germanismes. On dit 'faire attention, non donner' »²⁰ le prévint Schulz²¹ lors d'une discussion autour d'un hypothétique voyage à Londres. Nous pourrions nous arrêter à cette affirmation. Pourtant, il semble pertinent de s'intéresser aux différents aspects de la relation entre Beethoven et la langue anglaise en tant que moyen de communication dans le cadre des négociations commerciales ou des relations amicales que nous serons amenés à décrire plus tard.

Ainsi, la longue correspondance entre Beethoven et l'Écossais George Thomson²² se fit la plupart du temps en français. Thomson le réclamait car, de son côté, il ne lisait pas l'allemand : « Please write to me in French ». ²³ Il arriva même que, quelque fois, les deux hommes échangèrent en italien. Ce fut le cas dans le courrier de juin 1804 où Beethoven fit montre de sa connaissance de cette langue en signant son courrier : « Stimatissimo Signore e signa Vro. Umiliss.mo devotis.mo servitore Luigi Di Beethoven ». ²⁴ Pourtant, Beethoven

²⁰ Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Les Cahiers de conversation de Beethoven*, (Paris : Éditions Corrêa, 1946), 282. Depuis 2015, une réédition de ces cahiers révisée par Nathalie Krafft existe chez Buchet Chastel.

²¹ Le 28 septembre 1823, Beethoven rencontra, à nouveau, le musicien anglais Schulz à Baden, qu'il avait vu pour la première fois en 1816. Ils discutèrent des habitudes alimentaires en Angleterre, probablement en vue d'un voyage à Londres. (Schulz relata cette rencontre dans un article du magazine musical *The Harmonicon* de 1824.) J-G Prod'Homme fit une traduction de l'article et l'inclut dans son ouvrage : *Beethoven par ceux qui l'ont vu*, (Paris : Stock, 1947), 139-145.

²² George Thomson était un employé au Board of Trustees à Édimbourg. Musicien amateur, il eut une relation commerciale et amicale avec Beethoven dans le cadre de la création de collections de Folksongs dont Beethoven composait les arrangements.

²³ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence*, Volume II 1812-1825, (Lincoln : University of Nebraska Press, 1996), 49. (Lettre 192)

²⁴ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance 1787-1827*, (Lonrai : Actes Sud, 2010), 121. (Lettre 89) Cet ouvrage reproduit la première édition française de la correspondance intégrale de Beethoven. Peu diffusée et jamais rééditée, cette édition n'a jamais été portée à la connaissance du grand public. Elle propose une traduction d'après l'allemand par Jean Chuzeville et suit l'édition anglaise établie par Emily Anderson en 1960. Il s'agit de l'ouvrage de référence sur la correspondance de Beethoven. En effet, Anderson rassembla, transcrivit et traduisit plus de 1750 lettres.

affirmait pouvoir lire l'anglais, c'est en tout cas ce que nous suggère le témoignage de Lady Clifford²⁵ :

Beethoven speaks good French, at least by comparison with most other Germans, and conversed a little with **** in Latin. He told us that he should have spoken English, but that his deafness had prevented his acquiring more of our language than the power of reading it²⁶.

Le fait que Beethoven mit en musique un grand nombre de poèmes anglais, irlandais et écossais dans le cadre de sa relation commerciale avec Thomson nous conforte dans les capacités du compositeur à comprendre l'anglais écrit. Cependant, malgré l'affirmation de Lady Clifford, malgré les sous-entendus de Beethoven lui-même sur sa capacité à lire l'anglais et malgré le grand nombre de Folksongs qu'il composa, il semble que sa compréhension écrite de l'anglais fut plus que limitée. Et les éléments pour le démontrer sont nombreux. Tout d'abord, les œuvres de Shakespeare – que Beethoven lisait abondamment – étaient des traductions en allemand soit de Schlegel soit de Eschenburg. Beethoven ne lisait donc pas son auteur favori en anglais. De même, pour les compositions des Folksongs, Beethoven semblait avoir des difficultés à saisir le sens des phrases et ressentait le besoin de se faire traduire les poèmes. Il le fit remarquer à Thomson pour exiger, comme nous le verrons plus tard, une augmentation de ses honoraires : « Il me faut faire traduire les paroles anglaises, faire des observations sur la prononciation et qu'avec tout cela, je suis toujours gêné ». ²⁷ En effet, le terme « gêné » employé ici par le compositeur semble être un véritable euphémisme et Thomson, avec délicatesse, ne manqua pas de souligner régulièrement l'inadéquation entre la musique et le sens des mots :

I am sending you a translation in French so that you can see the general sentiment of the poetry and the meaning of the words, although I really feel that the translation gives only a very feeble idea of the exquisite beauties of the original²⁸.

Thomson lui demanda alors de se faire aider sur le plan linguistique :

²⁵ Cette Lady Clifford s'avéra être une certaine Sarah Burney Paine.

²⁶ The Harmonicon, Volume III, (1825) : 223. The Harmonicon était un magazine musical mensuel édité par William Ayrton et publié à Londres par Samuel Leigh. Les numéros contenaient généralement des critiques d'œuvres, des programmations des concerts londoniens, des analyses d'œuvres ainsi que des éléments biographiques des musiciens britanniques et étrangers. Nous retrouvons ce témoignage dans : Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Beethoven par ceux qui l'ont vu*, 200.

²⁷ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 308. (Lettre 226)

²⁸ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence*, Volume II 1813-1825, 54. (Lettre 195)

You will doubtless find it useful to avail yourself of the counsel of some of the English who are presently in Vienna, who will be able to give you an idea of the inflection of the English verses and indicate for you the accent and the emphasis of the words²⁹.

Enfin, lorsque Stumpff lui offrit en cadeau les œuvres complètes de Handel en 1826, Schindler affirma que le compositeur, malgré son témoignage affirmant qu'il pouvait lire l'anglais, se trouva dans l'incapacité d'apprécier les ouvrages offerts : « He did not know English well enough to be able to compare the text and the music ». ³⁰ Enfin, les preuves les plus évidentes se retrouvent dans sa correspondance avec des membres anglais de la Société Philharmonique de Londres. Beethoven recourait à des amis, endossant le rôle de traducteurs, quand il devait écrire aux membres de la Société Philharmonique. De la même manière, ces mêmes amis lui traduisaient les lettres provenant de cette même société. D'une part, il se faisait traduire les courriers de Neate ou de Smart par son ami Nicholas Zmeskall et d'autre part, il dictait ses lettres à Häring ou Schindler lorsqu'il devait correspondre avec ces derniers.

Malgré la correspondance épistolaire riche et les nombreuses rencontres ayant eu lieu entre Beethoven et des citoyens anglais, Beethoven ne maîtrisait aucunement la langue anglaise. Cependant, cette incapacité n'empêcha pas le compositeur de tisser des liens forts, musicaux, amicaux et commerciaux avec la scène musicale britannique, liens qui remontaient à l'enfance du compositeur, et qui prirent une forme peu commune : par procuration.

²⁹ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence*, Volume II 1813-1825, 46. (Lettre 192)

³⁰ Anton Schindler, *Beethoven, As I Knew Him*, Edited by Donald W. MacArdle, (Toronto: General Publishing Company, 1996), 323.

CHAPITRE I. L'ANGLETERRE : UNE RENCONTRE PAR PROCURATION

Le tout premier contact que Beethoven eut avec la nation anglaise survint très tôt dans sa vie, à savoir dès son enfance, et cette toute première rencontre se fit à travers la personne de George Cressener. Cette découverte de la Grande-Bretagne fut, toutefois, indirecte : nous pourrions dire que Beethoven la rencontra par procuration. Cette rencontre se poursuivit, toujours selon le même mode, à travers les témoignages de deux autres personnages fondamentaux dans la création mentale d'une Angleterre comme une nouvelle « utopia » pour Beethoven : ceux de Johann Peter Salomon et de Joseph Haydn.

I. George Cressener, Ambassadeur anglais à la Cour de l'Électeur de Bonn, l'origine de la rencontre : un impact psychologique fort

Afin de connaître le lien originel qui relie Beethoven à l'Angleterre, il nous faut remonter à l'enfance du compositeur et essayer de sonder le cœur d'un garçonnet de onze ans. Comme évoqué, le tout premier contact se fit donc par procuration, à travers la personne de l'Ambassadeur anglais George Cressener, envoyé comme représentant de la couronne britannique à la cour de l'Électeur de Bonn. Ce haut fonctionnaire anglais arriva à Bonn en 1755 et marqua l'esprit du jeune Beethoven. L'admiration pour les Anglais pourrait trouver alors son origine dans cette rencontre, comme le souligne Maynard Solomon : « L'admiration pour la Grande-Bretagne remonte à l'amitié de sa famille avec George Cressener ».³¹ C'est dans la monumentale biographie de référence rédigée par Thayer, relatant une anecdote de Maurer³², que nous pouvons mieux comprendre les raisons de cette admiration naissante. Jusqu'à sa mort, l'ambassadeur Cressener soutint financièrement la famille Beethoven qui vivait du seul et maigre revenu paternel : « About this time the English Ambassador to the Elector's court, named Kressener,³³ who had extended help to the Beethoven family, living scantily on a salary of 400 fl (?), died ».³⁴ Ce premier contact ne fut certainement pas anodin

³¹ Maynard Solomon, *Beethoven*, (Millau: Fayard, 2006), 202. Il s'agit de la traduction française de la 2^{ème} édition américaine, révisée en 1998 et publiée par Schirmer Trade Books.

³² Maurer fut violoncelliste dans l'orchestre de l'Électeur. Il connut donc Beethoven, également musicien de l'orchestre (organiste et altiste).

³³ Il s'agit de l'orthographe erronée de Maurer. Le nom s'écrit correctement en Cressener.

³⁴ Alexander Wheelock Thayer, Hermann Deiters, Hugo Riemann, *The Life of Ludwig van Beethoven Volume 1*, (New York: Cambridge University Press, 2013), 65. Il s'agit d'une réimpression de la biographie révisée par Edward Krehbiel et publiée en 1921 en trois volumes. Le lien entre le jeune Beethoven et la famille Cressener put se faire par l'intermédiaire de son professeur Christian Gottlob Neefe, qui avait également pour élève Henrietta Cressener, la fille de l'Ambassadeur. Pour une biographie de George Cressener, voir : Albert Schulte,

pour l'esprit enfantin et innocent du garçonnet ; et il s'inscrivit durablement dans la mémoire du compositeur à double titre. Tout d'abord, ce geste prouva la bonté, la générosité et la noblesse de cœur des Anglais pour Beethoven qui, enfant, ne manqua pas d'être impressionné par cet élan d'affection et de bâtir une généralité à partir de ce geste isolé.³⁵ De plus, à la mort de l'Ambassadeur en 1781³⁶, Maürer nous indique que Beethoven composa une cantate funèbre à la mémoire de son bienfaiteur, cantate qui fut créée à Bonn sous la direction d'Andrea Luchesi, Kappelmeister de l'Électeur. Ainsi, si l'anecdote est véritable³⁷, l'Angleterre, à travers Cressener, serait liée à tout jamais à la naissance de Beethoven en tant que compositeur, car la cantate serait, en fait, sa toute première œuvre. Par conséquent, Beethoven se considéra, dès son enfance, sous la protection d'une nation tout entière à travers le geste de l'Ambassadeur Cressener et composa sa toute première œuvre pour honorer ce gentleman anglais. Ceci demeura, sans aucun doute, un souvenir émouvant pour le compositeur. Aussi, sachant que, peu de temps avant la mort de Beethoven, la Société Philharmonique de Londres fit un don de cent livres afin de lui apporter un soutien financier, nous pouvons y voir un signe du destin, plaçant la naissance de Beethoven, en tant que compositeur, et sa fin de vie, sous la protection de l'Angleterre. Toutefois, si Cressener fut le tout premier lien indirect avec l'Angleterre, d'autres personnes jouèrent un rôle fondamental dans le processus mental d'idéalisation. Ce fut le cas de Johann Peter Salomon et de Joseph Haydn.

II. Johann Peter Salomon : l'intermédiaire Bonn-Londres

Johann Peter Salomon fut un personnage central car il eut une fonction d'intermédiaire entre Beethoven et Joseph Haydn. Il fut à l'origine de la rencontre décisive entre le jeune et

Ein englischer Gesandter am Rhein : George Cressener als Bevollmächtigter Gesandter an den Höfen der geistlichen Kurfürsten und beim Niederrheinisch-Westfälischen Kreis, (Bonn : Ludwig Röhrscheid, 1971).

³⁵ Des années plus tard, en 1819, Beethoven témoigna à nouveau de cette vision idéalisée de tous les Britanniques : « Cette lettre vous sera remise par un Anglais, homme d'esprit, comme le sont pour la plupart tous ces splendides gaillards avec lesquels j'aimerais bien passer quelque temps de leur pays ». Beethoven à Ferdinand Ries, le 25 mai 1819 dans Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance 1787-1827*, 894. (Lettre 944) Il ne s'agit non pas d'un Anglais comme nous l'indique Beethoven mais d'un Écossais, un certain John Smith de Glasgow.

³⁶ Beethoven est donc âgé 11 ans.

³⁷ L'existence de cette œuvre demeure mystérieuse. En effet, si Maürer semble fournir des informations fiables sur certains événements et, en particulier, sur la date de la mort de Cressener, nous savons qu'il avait quitté Bonn en 1780 pour Cologne et que, par conséquent, il ne put être un témoin oculaire direct de l'existence de l'œuvre. De plus, il n'y a aucune trace dans les revues et journaux contemporains de l'existence de cette cantate. Elle n'est pas non plus mentionnée par les professeurs de Beethoven que furent Franz Ries (père de Ferdinand) et Neefe. Toutefois, d'autres éléments pourraient apporter un éclairage en faveur de la réelle existence de cette cantate comme la commande à Beethoven d'une cantate sur la mort de Joseph II (avait-on en tête cette cantate pour Cressener ?) Il put apporter des éléments de cette toute première cantate dans celle pour l'Empereur.

prometteur compositeur et le vieillissant et reconnu Joseph Haydn, qui fut à l'initiative d'un tout premier projet de voyage en Angleterre pour Beethoven, projet qui avorta. Toutefois, à partir de cette rencontre manquée, l'Angleterre demeura une destination rêvée et idéalisée par Beethoven, une destination où l'on pouvait espérer trouver la prospérité, la reconnaissance et le succès comme ce fut le cas pour son Maître, Joseph Haydn, lors de ses tournées londoniennes. Par un tour étrange du destin, Johann Peter Salomon naquit à Bonn en 1745 dans la même maison où, vingt-cinq ans plus tard, Beethoven poussa son premier cri. Leur parcours respectif à Bonn fut similaire. Tout comme Beethoven, il fut musicien à la cour du Prince Électeur de Bonn mais, à la différence du compositeur, il s'installa à Londres dans les années 1780 où il devint un musicien influent. Violoniste virtuose, chef d'orchestre, organisateur de concerts, membre fondateur de la Philharmonic Society, il joua de multiples façons un rôle fondamental dans la relation entre Beethoven et la Grande-Bretagne. Tout d'abord, en le liant à Haydn lors de sa visite à Bonn, puis en évoquant probablement la vie musicale débordante londonienne et la soif de musique des Londoniens ancrant, s'il le fallait encore dans l'esprit du compositeur, l'idée d'une Angleterre propice au succès musical. Plus tard, il se fit l'intermédiaire entre Beethoven et ses éditeurs anglais. Enfin, il se fit le promoteur de sa musique grâce à l'influence qu'il exerça sur le monde musical londonien. Bien que cet homme marquât certainement l'esprit de Beethoven par ses actions ou ses témoignages sur cette île verdoyante, si éloignée de Bonn, ce fut avant tout la rencontre avec Haydn qui fut décisive et qui consolida la fascination de Beethoven pour l'Angleterre.

III. La rencontre décisive avec Haydn, un contact indirect avec l'Angleterre

Salomon fut, ce qu'il conviendrait d'appeler aujourd'hui, un chasseur de talents, un chasseur de têtes. La postérité a surtout retenu le fait qu'il avait convaincu Haydn de venir se produire à Londres par deux fois³⁸ (en 1790-1791 et en 1794-1795). Aussi, ce fut lors du voyage pour se rendre dans la capitale anglaise que Salomon, accompagné de Haydn, s'arrêta à Bonn le jour de Noël 1790 pour rendre visite aux membres de sa famille qui y résidaient encore. Ce fut à l'occasion de cette étape que Salomon et Haydn rencontrèrent probablement Beethoven pour la première fois³⁹. Puis, au retour de son premier séjour à Londres, Haydn

³⁸ Cette action est, d'ailleurs, saluée sur la gravure de sa pierre tombale : He brought Haydn to England in 1791 and 1794.

³⁹ Il n'est pas clair à quel moment (si tel fut le cas) Haydn rencontra Beethoven. Thayer estime que ce fut après le concert de Noël, donné par l'orchestre électoral et auquel Haydn assista, qu'il aurait été introduit aux « most capable musicians », y compris Beethoven. Il est très difficile de le confirmer. Alexander Wheelock Thayer, *Thayers's Life of Beethoven Revised and Edited by Elliot Forbes*, Volume I, (Princeton University Press, 1991), 101.

rencontra une nouvelle fois le jeune compositeur qui lui montra sa cantate sur la mort de l'Empereur Joseph, œuvre qui, selon Wegeler, enthousiasma tellement Haydn que le vieux Maître et le fougueux jeune homme entrèrent dans une relation de professeur à élève :

Lorsque Haydn revint de son premier voyage de Londres, il passa par la ville de Bonn. Les musiciens de la chapelle électorale l'invitèrent à un grand déjeuner qui fut donné à Godesberg, près de Bonn. À cette occasion, Beethoven présenta au célèbre compositeur une cantate qu'il venait d'écrire et sur laquelle il désirait avoir son opinion. Haydn, après l'avoir examinée avec attention, en fit l'éloge d'une manière très flatteuse pour le jeune auteur, qu'il encouragea en lui conseillant de poursuivre une carrière si bien commencée⁴⁰.

Lorsque Beethoven eut l'autorisation de quitter l'orchestre de la cour électorale de Bonn pour partir étudier à Vienne sous l'égide de Haydn, il fut également convenu qu'il accompagnerait son professeur à Londres lors de sa seconde tournée, comme en témoigne le courrier de Christoph von Breuning en date du 1^{er} novembre 1792. Dans ce courrier, sous la forme d'un petit poème adressé à son ami d'enfance, Breuning invoquait la protection qu'offrait l'Angleterre (« the shady grove that it offers the singer ») pour le compositeur qui était placé sous la bienveillance d'un barde (« A bard so kindly extends to you his hands »), très probablement Haydn⁴¹ :

See! Albion long beckons to you, O friend.
See the shady grove that it offers the singer.
Hurry then straight away, over the surging sea,
Where a more beautiful grove offers its shade to you
And a bard so kindly extends to you his hands
[he] who fled
From our dominions to Albion's protection.
There may your song echo full victory,
Loudly, wildly through the grove and over the sea's tumult,
To the domain
From which you joyfully fled.
Think of your friend,
C.v. Breuning⁴².

⁴⁰ Gottfried Engelbert Anders, *Détails biographiques sur Beethoven d'après Wegeler et Ries*, (Paris : la revue et la gazette musicale, 1839), 7. Il s'agit d'éléments traduits issus de la biographie de Wegeler et Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, (Coblentz : Baedeker, 1838).

⁴¹ Il est également probable que von Breuning fasse référence à leur compatriote natif de Bonn, Johann Peter Salomon, qui s'installa à Londres en 1781.

⁴² Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume I*, 26.

Toutefois, même si ce projet de voyage aurait dû aboutir, Haydn partit finalement seul à Londres tandis que Beethoven resta à Vienne. Cependant, cette occasion manquée marqua durablement le compositeur qui, à partir de cet échec, conçût l'Angleterre comme un but à atteindre. La question suivante se pose alors : quelles furent les raisons qui empêchèrent Beethoven de se rendre en Grande-Bretagne avec son professeur, qui semblait pourtant bien déterminé à lui faire profiter de l'enthousiasme musical londonien ?

▪ *Une multitude d'explications possibles.*

Dans sa biographie, Thayer proposa plusieurs éléments de réponse. Toutefois, le célèbre biographe ne montra aucune préférence pour telle ou telle explication afin de justifier le non-aboutissement du projet. Il se borna à établir une liste succincte de différentes hypothèses.

Ainsi, Thayer imagine qu'il était tout à fait légitime de supposer que le Prince Électeur refusât d'envoyer Beethoven, qui demeurait son employé, à Londres. En effet, l'Électeur avait déjà consenti, des années auparavant à le laisser partir à Vienne pour étudier avec le célèbre Haydn. Thayer envisage également que ce fut Beethoven, lui-même, qui mit un terme à ce projet. Le biographe pense qu'il aurait pu souhaiter sécuriser et renforcer sa position de pianiste virtuose dans la capitale impériale. L'absence de Beethoven à Londres, aux côtés de Haydn, est sujette à bien d'autres spéculations. En effet, au regard de la personnalité du jeune musicien, il est possible de penser que sa grande fierté – Beethoven se considérait probablement déjà comme l'égal de Haydn – lui dicta de refuser de partir pour Londres, s'il devait être seulement présenté comme l'élève de Haydn. Thayer imagine également que ce fut le zèle du compositeur à étudier le contrepoint qui l'aurait poussé à rester dans la capitale autrichienne. Enfin, l'aspect financier peut aussi être avancé comme principale cause d'abandon du projet. Le coût d'un tel voyage n'aurait pas pu être supporté par Beethoven. Cependant, il bénéficiait d'amitiés aristocratiques fortes et les retombées financières des tournées londoniennes – dont Haydn avait bénéficiées – auraient pu facilement dissiper cette inquiétude dans l'esprit du compositeur. Aussi, toutes ces raisons et explications peuvent s'avérer plausibles et possibles. Elles restent néanmoins purement spéculatives. À l'inverse, la lecture d'un épisode dans la correspondance de Beethoven attire notre attention et nous ouvre une autre piste plus prometteuse et, surtout, plus étayée par des preuves concrètes. En effet, trois courriers (de Haydn, de l'Électeur et de Beethoven) nous apportent un éclairage nouveau sur la non-réalisation de ce projet.

▪ *L'affaire « Haydn, Beethoven et l'Électeur de Bonn ».*

Peu de temps avant leur départ pour Londres, Haydn – probablement pour justifier un tel voyage – envoya un courrier à l'employeur de son élève, le Prince Électeur, afin de lui faire part des progrès et des avancées musicales de Beethoven. Afin d'illustrer le travail effectué sous sa responsabilité, Haydn joignit à sa lettre cinq œuvres qu'il croyait toutes inédites⁴³ : « I flatter myself that these pieces, which are recommended as proof of the diligence that he applied beyond his actual studies, will most graciously be accepted by your Serene Electoral Highness ». ⁴⁴ Aussi, preuve étant faite du sérieux, du talent et des progrès de son élève, Haydn jugea légitime de demander une augmentation de traitement pour Beethoven, faisant passer ainsi son salaire de cent ducats (quatre cent cinquante florins) à mille florins. Pour Haydn, une telle somme d'argent n'était pas motivée par des dépenses frivoles mais était nécessaire à la vie du jeune compositeur, étoile montante de Vienne, qui fréquentait les salons aristocrates de la ville :

For the past year, 100 ducats were allocated to him. Doubtless Your Serene Electoral Highness yourself is convinced that this sum was not sufficient, only just enough to live on. However, Your Highness had your own good reasons for sending him into the higher strata of society with such a trifling sum. Given this assumption and to prevent him from falling into the hands of usurers, I have sometimes stood as security for him, at other times lent him money, to the extent that he owes me 500 florins, of which not a kreutzer was spent unnecessarily, and which sum I ask to be sent to him here. And since interest on borrowed money constantly grows and, moreover, is so onerous for an artist like Beethoven, I thought that, if Your Serene Electoral Highness would allocate him 1,000 florins for the coming year, Your Highness would make perfect the favour towards him⁴⁵.

Un mois après la rédaction de la lettre par Haydn, le Prince Électeur répondit à ce dernier en montrant un certain mécontentement. Les œuvres envoyées par Haydn, comme témoignage d'un travail sérieux de Beethoven sous sa direction, n'étaient en rien inédites car elles avaient toutes été composées à Bonn, à l'exception de la fugue⁴⁶. Aussi, le Prince Électeur en arriva à la conclusion que Beethoven n'avait tiré aucun bénéfice de cette année d'étude, si ce n'était la composition d'une fugue, exercice banal pour n'importe quel apprenti musicien. En outre, aux

⁴³ Il s'agirait probablement des œuvres suivantes : le quintette en fa (Hess 39), l'octuor à vent (Op. 103), le concerto pour hautbois en fa, (Hess 12 – perdu, seuls quelques fragments subsistent), les variations WoO 64-67 et la fugue WoO 31.

⁴⁴ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume I*, 32. (Lettre 16 en date du 23 novembre 1793).

⁴⁵ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume I*, 32.

⁴⁶ Cependant, la fugue fut probablement composée en 1783 alors que l'Électeur n'était pas encore arrivé à Bonn.

yeux du Prince, la demande de rallonge financière était totalement injustifiée puisque le jeune Beethoven touchait, d'ores et déjà, un salaire de neuf cents florins. Il n'y avait donc aucune raison d'augmenter son salaire à mille florins, nécessaire à sa vie viennoise de compositeur, puisqu'il s'agissait de la somme déjà attribuée par les services de l'Électeur :

I received the music of the young Beethoven that you sent me, along with your letter. Since, however, this music, except for the fugue, was composed by him here in Bonn, and was performed before he undertook his second journey to Vienna, it can be no proof for me of the progress that he made in Vienna.

Concerning the allocation that he has had for his subsistence in Vienna up to now, it indeed does consist only of 500 florins; but in addition to his 500 florins, his salary here of 400 florins has continued to him the whole time, so that he has always received 900 florins annually.

I wonder, therefore, whether he should not begin his return journey here in order to carry out his services here again, for I very much doubt that he will have made any important progress in composition and taste during his present stay and I fear that he will bring back only debts from his journey, just as he did from his first trip to Vienna^{47 48}.

Pour Haydn, le ton de la réponse dut paraître déconcertant. Ce retournement inattendu le mit probablement dans une situation plus que délicate pour plusieurs raisons. D'une part, il est tout à fait légitime de penser que le compositeur se soit senti trahi par les mensonges de son élève sur son maigre salaire ainsi que sur les dates de compositions des œuvres envoyées au Prince. Ainsi, à cause de son courrier, Haydn fut complètement décrédibilisé et dut en tenir rigueur à Beethoven. D'autre part, avec le mécontentement évident de l'Électeur, Haydn pensa, sans aucun doute, qu'un voyage à Londres irait à l'encontre de la volonté électorale, le Prince souhaitant expressément le retour de son employé à Bonn. En d'autres termes, un tel voyage n'aurait fait qu'accroître la colère de l'Électeur. Ainsi, à partir de cet échange épistolaire, qui eut lieu quelques mois avant le départ pour Londres, nous pouvons avancer l'idée que la décision de ne pas voyager avec Beethoven était du fait de Haydn. De surcroît,

⁴⁷ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume I*, 34-35. (Lettre 17 du 23 décembre 1793).

⁴⁸ Beethoven avait déjà effectué un premier voyage à Vienne en 1787 dans l'espoir d'y rencontrer Mozart et de devenir son élève. Que la rencontre eut lieu ou non reste un mystère. Toutefois, Beethoven dut rentrer précipitamment après avoir reçu une lettre lui indiquant la mort imminente de sa mère.

malgré l'affection que les deux hommes se portaient mutuellement, leurs relations étaient devenues tendues⁴⁹.

Toutefois, il est possible de nuancer notre propos et de ne pas rejeter l'entière responsabilité sur Beethoven. En effet, comme nous pourrions le croire à la lecture des différents courriers, Beethoven ne semblait pas avoir menti honteusement à son professeur. Bien que le courrier de l'Électeur fût correct – car le musicien recevait bel et bien un salaire annuel de neuf cents florins – il n'était certainement pas en possession de la totalité de cette somme à Vienne. Comme l'indique l'Électeur, son salaire était composé d'une allocation versée spécialement pour son séjour à Vienne, soit cinq cent florins, et de son salaire de musicien à la cour de Bonn ; salaire qui s'élevait à quatre cents florins. Toutefois, à la mort de son père, Beethoven avait été nommé chef de famille, aussi, il est tout à fait envisageable qu'il laissât son traitement de musicien pour sa famille à Bonn. Enfin, concernant l'épineux problème des œuvres envoyées au Prince, nous pouvons affirmer que Beethoven n'avait aucune idée des pièces que Haydn avait sélectionnées et envoyées à son employeur. Nous pouvons même affirmer que Beethoven pensait que son professeur n'adressait pas au Prince les œuvres les plus pertinentes. Nous pouvons déduire cela à partir du courrier adressé à l'Électeur par Beethoven, daté du 23 novembre 1793 :

C'est dans ce but que cette année je me suis consacré à la musique avec toute la force de mon âme afin de pouvoir, l'année prochaine, être à même d'envoyer à Votre Excellence l'Électeur quelque chose qui de la magnanimité de votre attitude à mon égard et de la sublimité de votre caractère puisse donner une illustration en général plus évident que ce qui est envoyé par Monsieur Haydn à Votre Excellence l'Électeur⁵⁰.

Ainsi, l'explication de l'abandon de ce premier projet de voyage trouve son origine probable dans un différend entre Haydn et le jeune Beethoven. Cependant, au retour de Haydn de sa seconde tournée londonienne, il est très probable qu'il fit le récit de ses succès et des éloges qu'il reçut de la part du public anglais à son élève. À partir de ce moment, de ce projet avorté, l'Angleterre devint pour Beethoven un but à atteindre, un lieu symbolisant le succès, la prospérité et l'admiration.

⁴⁹ Beethoven, qui n'était pas satisfait des leçons prodiguées par Haydn, alla voir d'autres professeurs sans le lui cacher. Ainsi, dès 1793, il prit des cours avec Albrechtsberger et Schuppanzigh.

⁵⁰ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven l'intégrale de la correspondance*, 14. (Lettre 8)

IV. Conclusion : les premières rencontres, vers une idéalisation de l'Angleterre⁵¹

Nous comprenons alors que Beethoven s'intéressa très tôt à l'Angleterre et que cet intérêt eut un profond impact sur le compositeur. Il est clair que ce pays devint celui de toutes les possibilités. Dès l'enfance, Beethoven put apprécier la générosité d'un citoyen anglais et en fit une généralité. Plus tard, les récits de Haydn – fervent admirateur des Britanniques⁵² et qui avait connu lors de ses deux tournées londoniennes de grands succès – placèrent à nouveau l'Angleterre sous les yeux admiratifs du compositeur. Celle-ci s'imposa alors comme le lieu de la prospérité musicale. D'ailleurs, tout au long de sa vie, Beethoven continua à ne connaître la Grande-Bretagne que par l'intermédiaire de ses rencontres, qui nourrirent son imaginaire sur cette île si prometteuse. Ce fut le cas avec l'homme d'affaire Johann von Häring mais également avec des secrétaires d'Ambassade comme Caspar Bauer, Anton Woher (secrétaires à l'Ambassade d'Autriche à Londres) ou le Prince Esterházy, lui-même ministre plénipotentiaire en Angleterre. Beethoven connut également la Grande-Bretagne à travers les rencontres musicales qu'il fit tout au long de sa vie comme avec George Smart, Muzio Clementi, Johann Baptist Cramer, Cipriani Potter, Johann Andreas Stumpff ou encore George Bridgetower.⁵³ Pourtant, le point de départ de la rencontre, qui se transforma peu à peu en admiration, remonte avant tout à Johann Peter Salomon et Haydn, qui, par leurs récits, lui firent découvrir la Grande-Bretagne et contribuèrent à renforcer cette image positive de ce pays.

⁵¹ Nous ne faisons ici que poser les jalons d'une explication psychologique de l'admiration de l'Angleterre par Beethoven. Dans cette première partie du travail, nous cherchons à montrer les origines du lien et de la rencontre entre le musicien et la Grande-Bretagne. Toutefois, à ce stade, nous ne pouvons pas passer sur l'impact psychologique de ces rencontres qui, peu à peu, vont façonner chez le compositeur, une image mentale idéalisée de la Grande-Bretagne. Ce point sera mis en avant et développé dans la conclusion générale de cette première partie. (cf *L'impact psychologique* : entre idéalisation et succès commercial).

⁵² En effet, il convient d'ajouter que Haydn estimait la nation Britannique tout autant que Beethoven. Il composa une Messe en l'honneur de l'Amiral Nelson (Missa in Angustiis, connue également sous le nom de Nelson Mass) qui avait détruit la flotte française à l'occasion de la bataille du Nil. Il composa également, inspiré par God Save the King, l'hymne Gott erhalte Franz den Kaiser, dont la mélodie sera reprise plus tard pour la composition de l'hymne allemand.

⁵³ Nous nous intéresserons davantage à ces personnages dans un autre chapitre.

CHAPITRE II. LA FASCINATION POUR LA GRANDE-BRETAGNE, POLITIQUE ET NATION

« Still, in the terrible battle between life and death, he did not forget the benevolence of the Philharmonic Society when he had a lucid moment and praised the English nation, which always showed him so much consideration ». ⁵⁴

Comme nous l'avons déjà mentionné, l'admiration du compositeur pour la Grande-Bretagne se situa à plusieurs niveaux : littéraire, musical et politique. En effet, l'image d'un Beethoven fasciné par le système politique anglais est connue et véritable, mais il n'en reste pas moins que Beethoven nourrissait également des sentiments d'affection pour l'ensemble de la nation britannique qu'il estimait bien supérieure aux autres, y compris à sa propre patrie. Dans ce chapitre, nous proposons donc de nous concentrer principalement sur l'intérêt porté par le compositeur au système politique anglais et sur cette nation qui le soutiendra dans les moments difficiles en lui apportant une aide indéfectible.

I. Beethoven et l'admiration politique

Tous les témoignages sont concordants : Beethoven voyait la Grande-Bretagne comme la grande démocratie européenne. À cet égard, la revue musicale *The Musical Times* de 1869 indique : « His beau ideal of a constitution was that of England ». ⁵⁵ En effet, Beethoven était admiratif du système parlementaire anglais, bien qu'il convienne également de souligner, comme nous venons de le dire, que Beethoven ressentait les mêmes sentiments d'admiration envers toute la nation anglaise. En définitive, dans l'esprit du musicien, les deux étaient étroitement liés ; c'est ce que souligne le témoignage du critique musical Röchlitz : « He spoke of England and the English, and of how both were associated in his thoughts with a splendor incomparable ». ⁵⁶ Le système parlementaire anglais, organisé en deux chambres, symbolisait l'équilibre politique parfait pour le compositeur. Cet équilibre était le fruit d'une

⁵⁴ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence*, Volume III, 1825-1827, (Lincoln: University of Nebraska Press, 1996), 214. (Lettre 477)

⁵⁵ Robert Hayley, « Incidents in the Life of Beethoven » dans *Musical Times and Singing Class Circular*, vol. 14, n° 317, (1869) : 42.

⁵⁶ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, Revised and Edited by Elliot Forbes, Volume II, (Princeton University Press, 1967), 800. Röchlitz fut chef de rédaction et critique musical au *Leipzig Allgemeine Musikalische Zeitung*. Il rencontra Beethoven en 1822.

grande nation qui avait su mettre en place, au fil des décennies, des pouvoirs et contre-pouvoirs parlementaires. Ainsi, politique et nation se confondaient dans l'esprit du compositeur. Cette admiration pour l'ensemble de la nation n'était donc pas seulement d'ordre politique, il s'agissait d'un sentiment d'affection et de bienveillance mais d'un sentiment vague et complètement fantasmé. À travers son témoignage, tiré de *The Harmonicon* sur sa rencontre avec le compositeur, le musicien Schulz décrivit assez bien cet élan d'affection à l'égard de la nation britannique : « He appears uniformly to entertain the most favourable opinion of the British nation ».⁵⁷ Toujours dans cette même revue musicale, il apporta une légère précision sur les raisons profondes de ce regard positif porté sur la nation britannique : « 'I [Beethoven] like the noble simplicity of the English manners', and he added other praises ».⁵⁸ À nouveau, dans ses mémoires, Johann Andreas Stumpff⁵⁹ souligna également cette fascination beethovénienne pour la Grande-Bretagne : « Et il se lança dans l'éloge des Anglais qui savent estimer tout ce qui est fort, bon et beau. Les Français auxquels il n'était pas favorable reçurent plus d'un coup ».⁶⁰ Au regard de tous ces témoignages concordants, il convient de nous intéresser particulièrement à l'intérêt et à la conception portés par le compositeur allemand à la politique, au système parlementaire et, enfin, à la nation britannique.

Toutefois, afin de mieux saisir l'intérêt de Beethoven sur ces derniers points, il nous faut, au préalable, décrire la pensée politique du compositeur. Nous commencerons alors par la bien trop célèbre anecdote, rapportée par Ferdinand Ries, concernant la dédicace de la 3^{ème} Symphonie, (dite Héroïque), à Napoléon, initialement Général libérateur et qui se transforma en Empereur conquérant. Cette anecdote, passée à la postérité, contribua largement à la construction, exagérée et fantasmée, d'un Beethoven pro-républicain et farouche défenseur des libertés individuelles et des peuples :

In writing this symphony Beethoven had been thinking of Buonaparte, but Buonaparte while he was First Consul. At that time Beethoven had the highest esteem for him and compared him to the greatest consuls of ancient Rome. Not only I, but many of Beethoven's closer friends, saw this symphony on his table, beautifully copied in manuscript, with the word "Buonaparte" inscribed at the very top of the title-page and "Ludwig van Beethoven" at the very bottom. ... I was the first to tell him the news that Buonaparte had declared himself Emperor, whereupon he broke into a rage and exclaimed, "So he is no more than a common mortal! Now, too, he will

⁵⁷ Schulz dans le magazine musical *The Harmonicon*, Volume II, (1824) : 11.

⁵⁸ *The Harmonicon*, Volume II, (1824) : 11.

⁵⁹ Johann Andreas Stumpff (1769-1846) fut facteur de harpes à Londres.

⁶⁰ Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Beethoven par ceux qui l'ont vu*, 152.

tread under foot all the rights of man, indulge only his ambition; now he will think himself superior to all men, become a tyrant!" Beethoven went to the table, seized the top of the title-page, tore it in half and threw it on the floor. The page had to be re-copied and it was only now that the symphony received the title *Sinfonia Eroica*⁶¹.

Pourtant, si pendant longtemps Beethoven fut considéré comme un républicain convaincu, attaché aux idéaux de la devise française « liberté, égalité, fraternité », il faut bien admettre qu'aujourd'hui, à la lumière des travaux récents, cela relève plus de la construction du mythe et du fantasme collectif que de la réalité. En effet, Beethoven put être influencé par les idées républicaines françaises, comme le furent bon nombre d'artistes ou intellectuels à cette période, mais il ne le montra pas nécessairement et fut même plutôt conciliant avec le système aristocratique viennois en place : « Just as in Bonn [...] he tended to merge his views and interests with those of his patrons and with those of Vienna as a whole ».⁶² En effet, il nous faut garder à l'esprit que Beethoven, en tant qu'artiste, ne pouvait réussir et s'assurer un revenu que grâce au mécénat et au soutien de la noblesse. Ce fut avant tout de l'aristocratie et de la noblesse que dépendaient le succès et les revenus de Beethoven. Ainsi, ses idées varièrent selon les réalités et les besoins de son quotidien, faisant de Beethoven un adepte de l'opportunisme politique.⁶³ L'adaptabilité de Beethoven en fonction de ses besoins sembla donc être un mode de fonctionnement pour le compositeur qui fut davantage mu par son propre intérêt que par une véritable pensée politique altruiste. C'est ce que nous confirme Nicholas Mathew dans son ouvrage : « The evidence indicates simply that Beethoven's voice was plural. It adapted to changing circumstances ».⁶⁴ Toutefois, si Beethoven devait sa réussite et ses revenus principalement à l'aristocratie, cela ne l'empêchait pas d'avoir un penchant libertaire, mais aussi de la sympathie et une certaine affection pour les idées républicaines. Ces dernières se manifestaient par une admiration pour Napoléon et ses idées de libération des peuples de la tyrannie des monarques. Cependant, il nous faut bien faire la différence entre le Beethoven musicien, conscient du fonctionnement du monde artistique dans lequel il vit, ses possibilités, ses limites et ses contraintes, et le Beethoven citoyen conscient des inégalités. Nous ne pouvons pas nier ce fait. Nous pouvons alors conclure que son comportement fut, comme ce fut toujours le cas chez le compositeur, ambiguë, fluctuant

⁶¹ Ferdinand Ries dans : Michael Hamburger, *Beethoven: Letters, Journals and Conversations*, (New York : Anchor Books, 1960), 29-30.

⁶² Maynard Solomon, *Beethoven*, Second Revised Edition, (New York : Schirmer Trade Book, 1998), 116.

⁶³ Ainsi, par exemple, Beethoven, qui s'enthousiasmait pour la Révolution française, fréquentait régulièrement les salons aristocratiques pour se produire. Il vécut également dans les appartements du Prince Lichnowky pendant quelques temps.

⁶⁴ Nicholas Mathew, *Political Beethoven*, (New York : Cambridge University Press, 2013), 7.

et ambivalent, car il était tiraillé entre ses idéaux politiques et les réalités concrètes de sa vie de tous les jours en tant qu'artiste. Le but de ce travail n'étant pas d'établir avec précision les idées politiques du compositeur mais les liens avec la Grande-Bretagne, nous dirons simplement que, en tout état de cause, son désaccord politique avec Napoléon et la France démarra en 1804, date à laquelle Napoléon s'autoproclama Empereur des Français. Il s'accrut de plus en plus à partir de l'année 1806⁶⁵. Avec l'abdication de l'Empereur François II et l'occupation de certains territoires du feu Saint Empire Germanique, le désaccord devint irrémédiable. Enfin, après 1809 et la guerre de la 5^{ème} coalition⁶⁶, la France fut définitivement perçue par le musicien comme une nation d'oppression, reniant son combat républicain et se tournant vers le système archaïque de l'Empire aristocratique que Beethoven connaissait si bien. Aussi, il se tourna vers l'Angleterre qu'il vit comme une nation libérée et libératrice, participant à toutes les coalitions visant à combattre, sur le continent, l'ogre français. Est-ce pour ces seules raisons politiques ou d'autres motivations plus commerciales et triviales que Beethoven porta un regard d'admiration sur le système politique anglais ? Nous reviendrons sur cette question plus tard ; la seule admiration liée au système politique peut, sans doute, être complétée par d'autres arguments. Néanmoins, cette vision admirative que Beethoven portait à l'Angleterre ne peut être niée et peut s'expliquer par des critères sociétaux et politiques. Dès 1804, Beethoven avait déjà perdu l'espoir nourri par la Révolution française et désormais, il était témoin de la répression politique dans sa propre patrie. En effet, à cette période, il convient de rappeler que Beethoven vivait à Vienne sous la gouvernance de Clemens von Metternich dont l'autorité était assurée par une police d'État que le compositeur redoutait particulièrement⁶⁷. Il était révolté par ce système qu'il

⁶⁵ L'anecdote selon laquelle Beethoven refusa obstinément de jouer pour les troupes françaises dans le château de son mécène, le Prince Lichnowsky, est très célèbre, tout comme le billet qu'il lui adressa le lendemain : « Prince! Ce que vous êtes, vous l'êtes par hasard et par naissance. Ce que je suis, je le suis par moi-même. Il y a eu et il y aura encore des milliers de princes. Il n'y a qu'un Beethoven ». Il est difficile de savoir si Beethoven refusa de jouer parce qu'il s'agissait des troupes françaises, ou bien parce qu'il ne voulait pas que quiconque lui dictât ce qu'il devait faire. Peut-être s'agissait-il des deux raisons ?

⁶⁶ On nomme « guerre de la 5^{ème} coalition » les batailles qui opposèrent les troupes autrichiennes, alliées des Britanniques, aux troupes françaises en 1809. La Bataille de Wagram, à environ 10 km au nord de Vienne, fut l'une des batailles des plus sanglantes des guerres napoléoniennes. Beethoven fut alors le témoin direct de cette bataille. Le conflit aboutit au traité de Schönbrunn qui s'avéra très dur pour l'Autriche et qui aboutit au mariage de Napoléon avec la fille de l'Empereur, Marie-Louise d'Autriche. Avec le bombardement de Vienne par les troupes napoléoniennes le 11 mai 1809 et la capitulation de la ville le 13, le peu d'admiration que Beethoven put avoir pour Napoléon disparut. Il écrivit le 26 juillet 1809 : « Quelle vie épuisante et dévastatrice autour de moi ; rien que des tambours, canons, misères humaines de tout genre ». Dans Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven l'intégrale de la correspondance*, 258. (Lettre 220) Pendant le bombardement, Beethoven se réfugia chez son frère et couvrit sa tête avec des oreillers afin de préserver son audition déjà diminuée.

⁶⁷ Sur la fin de sa vie, Beethoven se pensait espionné et écouté et prenait donc des précautions pour ne pas être compris. Il semblait avoir raison : la police secrète s'intéressait bien au cas Beethoven. Solomon fait état d'un rapport de police du 30 novembre 1824 adressé au chef de la police secrète Franz Hager von Altensteig sur un récital de Beethoven, voir : Solomon, Beethoven, 311.

considérait archaïque et qui reposait sur les privilèges de l'aristocratie et le système des classes (non pas à cause de la différence des classes dont il s'accommodait très bien mais parce qu'un homme, quel que soit son talent, était continuellement et irrémédiablement renvoyé à sa condition sociale de naissance). Il détestait également l'absolutisme et la censure. Beethoven détestait ce régime « paralytique » alors que, selon lui, les Anglais n'auraient jamais toléré une société reposant sur de tels principes et abus d'autorité. La France républicaine, pour qui il avait eu une affection particulière, n'existait plus puisque l'Empire l'avait remplacée. Beethoven avait perdu ainsi ses idéaux sur la Révolution et sur son Autriche Impériale du mécénat d'aristocrates éclairés sous Joseph II où « reason, humanity and tolerance were ideals ».⁶⁸ Il prit alors davantage conscience du monde politique qui l'entourait au fil des années. Lui, qui crut un temps aux idéaux des Lumières, vit en l'Angleterre, un système politique idéal qui faisait le lien entre cette période perdue d'une aristocratie éclairée et les idées progressistes de la Révolution française. De surcroît, ce système mettait en avant un pouvoir parlementaire :

Between 1816 and his death in 1827, the composer reverted to his progressive views in response to the new oppression. Heedless of spies and informers, he railed loudly against the paralytic regime, comparing it negatively with his memory of the Josephinian idyll and his impressions of the English constitutional system⁶⁹.

Cipriani Potter, qui relata ses souvenirs de rencontre avec le compositeur à Thayer, affirma que Beethoven nourrissait l'espoir de visiter l'Angleterre afin d'y voir le siège de la démocratie : « He was full of going to England and his desire was to see the House of Commons ».⁷⁰ Lors de cette rencontre, Beethoven ajouta alors ce commentaire sur le peuple britannique : « You have head upon the shoulders in England ».⁷¹ Beethoven admira donc l'Angleterre avec sa monarchie parlementaire, sa limitation du pouvoir royal, son système politique composé d'une chambre représentative et sa liberté d'opinion. Beethoven avait donc l'image d'une nation contraire à la sienne ; une nation qui tranchait alors avec la police secrète, les espions, la censure et l'absence d'opposition politique de l'Autriche de Metternich :

Mal à son aise dans la Vienne de Metternich, où il n'y avait que cours, sbires et bureaucrates, hostile à un gouvernement réactionnaire qui voulait étouffer dans les esprits

⁶⁸ Martin Cooper, *Beethoven: The Last Decade, 1817-1827*, (New York: Oxford University Press, 1970), 93.

⁶⁹ David Dennis, *Beethoven in German Politics*, (Chelsea: Yale University, 1996), 31.

⁷⁰ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited* by Elliot Forbes, Volume II, 683.

⁷¹ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited* by Elliot Forbes, Volume II, 683.

jusqu'à l'aspiration spontanée à l'unité allemande, Beethoven ne cache pas son admiration pour l'Angleterre qui avait su concilier la conscience individuelle avec l'aspiration supranationale et trouver un équilibre et une harmonie parmi les idéaux politiques et humains⁷².

Il fut impressionné par les avancées sociales liées à la Première Révolution industrielle. Il en oublie, toutefois, que la richesse qu'elle engendra ne fut pas la seule conséquence de cette industrialisation. En effet, elle fut aussi responsable d'une nouvelle misère sociale et elle contribua à la paupérisation de la population ouvrière. Beethoven était également enthousiaste à l'idée que l'Angleterre puisse encourager les mouvements d'indépendance comme ce fut le cas pour la Grèce qui reçut un soutien militaire de Londres pour lutter contre l'occupation turque. Beethoven aurait ainsi demandé à Grillparzer d'écrire un nouveau texte sur les *Ruines d'Athènes*⁷³ afin de célébrer le geste des Anglais. C'était donc pour toutes ces raisons politiques et sociales que Beethoven tenait le système politique anglais en si haute estime et qu'il restait régulièrement informé du travail de son parlement comme le souligne David Dennis : « There's every reason to take seriously accounts of the older Beethoven enthusiastically reading out reports of British parliamentary debates and hailing them as 'real democracy' ». ⁷⁴ David Dennis fait sans aucun doute référence à la biographie du compositeur par Schindler, qui écrivit alors :

In order to be able to read the parliamentary debates at his leisure, he had the Allgemeine Zeitung delivered to his home. He was frequently enthusiastic over Lord Brougham's speeches, which often drove the troubled clouds from his mind⁷⁵.

Si Beethoven louait tant le système politique de la Grande-Bretagne, il nourrissait les mêmes sentiments à l'égard de la nation qui avait su mettre en place ce régime de monarchie parlementaire.

⁷² Luigi Magnani, *Les Carnets de conversation de Beethoven*, 276.

⁷³ Il s'agit d'une ouverture (Op. 113) que Beethoven écrivit pour la pièce de August von Kotzebue, intitulée *Les Ruines d'Athènes*. Elle fut composée à Teplitz entre août et septembre 1811 pour l'inauguration du Théâtre de Pesth. L'ouverture est surtout connue pour sa marche alla turca. René Tranchefort dans *Le guide de la musique symphonique*, (Paris : Fayard, 1986) indique : « Quoique peu jouée, l'Ouverture contient quelques beautés qui n'ajoutent pas véritablement à la gloire de Beethoven, mais qui, composées par un musicien de plus petit renom, passeraient moins inaperçues ».

⁷⁴ David Dennis, *Beethoven in German Politics*, 91.

⁷⁵ Anton Schindler, *Beethoven, As I Knew Him* Edited by Donald W. MacArdle, 248.

II. Beethoven et l'admiration de la nation britannique

Beethoven ne tenait pas seulement en haute estime le système politique anglais mais il louait également la nation toute entière qui avait su créer un tel système reposant sur l'équilibre des pouvoirs. Les pages de ses carnets de conversation regorgent d'allusions sur la grandeur des Britanniques, tout comme les nombreuses lettres issues de la correspondance nourrie entre Beethoven et les musiciens ou éditeurs anglais, « si ce n'était mon estime toute spéciale et mon grand attachement pour la nation anglaise et pour la mélodie écossaise... »⁷⁶ écrivit-il à l'éditeur écossais George Thomson. Les différents témoignages d'affection envers la nation anglaise sont multiples et cette admiration se déclina sous de nombreux aspects. Beethoven fut admiratif à la fois de la mentalité mais également de l'éducation, de la culture artistique et musicale de la nation britannique. Toujours dans *The Harmonicon*, il se confia à Schulz qui rapporta dans le périodique les paroles que le compositeur lui avait confiées : « I like the noble simplicity of the English manners ».⁷⁷ Beethoven nourrissait même l'espoir d'envoyer son neveu Karl, dont il avait la tutelle, en Angleterre afin de lui donner une véritable éducation :

'Je désire faire un homme de mon neveu Karl [...]. Karl apprendra l'anglais aussi et ira chez vous à Londres pour devenir quelque chose'. Beethoven s'enquit alors de ce que pourrait coûter pendant un an, à Londres, l'entretien d'un jeune homme comme Karl⁷⁸.

Ceci témoigne bien de la haute opinion qu'avait Beethoven pour le mode de vie anglais, seule une éducation britannique pouvait convenir à son neveu qu'il considérait comme son propre fils. Pour le compositeur, il ne faisait aucun doute que la Grande-Bretagne était bien supérieure aux autres nations européennes, en particulier à l'Allemagne, l'Autriche et, bien entendu, la France : « L'Angleterre occupe une place éminente par sa culture. À Londres, tout le monde sait quelque chose et le sait bien ».⁷⁹ À Charles Neate, il écrivit le 25 février 1823 : « J'aimerais visiter l'Angleterre et connaître toutes les merveilleux artistes là-bas ».⁸⁰ Toutefois, c'est surtout pour leur goût musical assuré que Beethoven admirait tant les Britanniques et les estimait nettement supérieurs aux autres nations :

⁷⁶ Lettre à George Thomson du 15 septembre 1814. Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale* de la correspondance 1787-1827, 519. (Lettre 496)

⁷⁷ *The Harmonicon*, Volume II, (1824) : 11.

⁷⁸ Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Beethoven par ceux qui l'ont connu*, 150.

⁷⁹ Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Beethoven par ceux qui l'ont connu*, 150.

⁸⁰ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale* de la correspondance 1787-1827, 114. Lettre écrite en français par le compositeur.

Et il se lança dans l'éloge des Anglais qui savent estimer tout ce qui est fort, bon et beau. Les Français auxquels il n'était pas favorable reçurent plus d'un coup. Il les considérait comme de mauvais connaisseurs du vrai, du bien et du beau en musique⁸¹.

Ses propres compatriotes n'étaient pas épargnés. Beethoven, méprisant le mauvais goût viennois en comparaison au bon goût anglais, ajouta alors : « On n'a plus le sens du bon, du fort, bref de la vraie musique ». ⁸² Néanmoins, la vision de Beethoven sur la nation anglaise fut, comme nous le répétons, idéalisée ; vision qui n'avait donc rien à voir avec la réalité. Ceci nous est confirmé par Johann Andreas Stumpff qui fut, lui-même, surpris d'une telle partialité et naïveté de la part du compositeur : « Il avait une vision exagérée de Londres et de ses habitants (qu'il croyait) d'une haute culture ». ⁸³ En effet, Beethoven semblait avoir une vision fantasmée plutôt que réaliste. Tout d'abord, son admiration pour le système parlementaire aurait dû être tempérée par les réalités de la vie quotidienne des citoyens anglais, par les inégalités sociales et les lacunes du système démocratique. Ensuite, sur le plan musical, la Grande-Bretagne pouvait difficilement rivaliser avec la culture musicale austro-allemande de cette époque, en particulier au niveau de l'éducation musicale, de la composition et de l'exécution professionnelle⁸⁴. Pour étayer plus précisément ce point, nous pouvons citer George Thomson qui demanda régulièrement à Beethoven de simplifier ses compositions pour que celles-ci puissent être publiées et vendues, comme nous le verrons dans un prochain chapitre. Il lui avoua régulièrement l'incapacité des musiciens à jouer ses œuvres : « But alas, my friend, in Scotland, we do not have a dozen (the professionals included) who could take a part in these quartets ». ⁸⁵ Il ajouta alors, en 1816, pour signifier à Beethoven le manque de culture musicale des Britanniques :

If you will be in England for one or two seasons, occupied by performing your superb pieces in public, the people would doubtless soon lose their taste for the confusion of poor and contemptible music with which they are now infatuated⁸⁶.

⁸¹ Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Beethoven par ceux qui l'ont connu*, 150.

⁸² Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Beethoven par ceux qui l'ont connu*, 152.

⁸³ Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Beethoven par ceux qui l'ont connu*, 150.

⁸⁴ Il faut tout de même nuancer ce propos. S'il est vrai que l'éducation musicale des Britanniques n'était pas aussi élevée que celle des Allemands ou Autrichiens, il n'en reste pas moins que Londres fut l'une des capitales européennes de la musique de par sa vie musicale très riche et variée. Voir Ian Taylor, *Music in London and the Myth of Decline*, (New York : Cambridge University Press, 2010).

⁸⁵ Lettre de Thomson à Beethoven en septembre 1813. Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence*, Volume II 1812-1825, 14. (Lettre 176)

⁸⁶ Lettre de Thomson à Beethoven le 8 juillet 1816. Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence*, Volume II 1812-1825, 101. (Lettre 226)

En outre, il fallut attendre l'année 1813 pour que l'on puisse voir en Angleterre la création d'un orchestre permanent composé de musiciens professionnels, la Philharmonic Society, dont le but avoué était de pallier le manque de professionnalisme dans le monde musical britannique : « Promoting new music, establishing orchestral standards and bringing some of the greatest musicians to British audiences ». ⁸⁷ Tout comme Beethoven idéalisait le système politique britannique, il idéalisait la nation tout entière de la même façon. Si nous avons expliqué partiellement cette admiration pour le système parlementaire anglais par des considérations véritablement politiques et sociales chez Beethoven, nous pouvons avancer d'autres arguments pour expliquer cette fascination à la fois pour la nation et le système politique britanniques. En effet, il convient une nouvelle fois de s'interroger sur sa conception et sa vision du peuple britannique. N'étaient-elles idéalisées que par ces seules considérations politiques ou culturelles – n'oublions pas que Beethoven ne foula jamais le sol britannique – ou pour des raisons nettement plus triviales ? La réponse à cette question sera apportée en conclusion de cette première partie. Mais avant cela, nous analyserons comment cette fascination politique s'inscrivit et s'articula dans les œuvres de Beethoven.

III. Les témoignages de respect dans les œuvres

Ce témoignage d'affection se perçoit, bien sûr, dans sa musique. Cette marque d'admiration musicale se retrouve alors principalement dans quatre œuvres qui ont un dénominateur commun ⁸⁸ : toutes ces pièces se fondent sur le thème de God Save the King et celui de Rule Britannia, symboles musicaux universellement reconnus de la Grande-Bretagne. Ainsi, Beethoven composa sept variations pour piano sur l'hymne anglais God Save the King (WoO 78), cinq variations pour piano sur le chant populaire anglais Rule Britannia (WoO 79) et un arrangement de God Save the King avec voix, violon et violoncelle (WoO 157 n°1) dans le cadre de sa collaboration avec l'éditeur écossais George Thomson. Il réutilisa ces mêmes airs pour les intégrer à la Symphonie de la Victoire de Wellington, composée à la gloire des Anglais. Nous allons donc nous intéresser, plus en détails, à l'historique de composition et au destin de chacune de ces œuvres sur le sol anglais. Mais avant cela, nous essaierons de

⁸⁷ Phrase rédigée dans les carnets de George Smart, disponibles à la British Library, Official Papers of the Philharmonic Society (Smart Papers).

⁸⁸ Il existe également des influences celtiques dans certaines œuvres de Beethoven, nous pensons en particulier à la 7^{ème} Symphonie dans laquelle Beethoven introduisit des thèmes celtiques, emprunts inspirés par ses arrangements des Folk songs en collaboration avec Thomson. Nous renvoyons ici à l'analyse musicale de James Travis dans « Celtic Elements in Beethoven's Seventh Symphony » dans *The Musical Quarterly*, vol. 21, (1935) : 255-265.

faire le point sur une œuvre qui n'est pas réputée pour avoir été composée en l'honneur des Britanniques : la 3^{ème} Symphonie.

III.a L'inspiration anglaise de la 3^{ème} Symphonie ?

Il est accepté par tous que la 3^{ème} Symphonie, dite « Héroïque », fut composée en l'honneur de Napoléon. Toutefois, lorsque ce dernier s'auto-proclama Empereur, Beethoven, dans un accès de rage, raya sa dédicace et écrivit, en lieu et place du nom du dédicataire, la phrase suivante : « à la mémoire d'un grand homme ». Cependant, à la lumière de certains témoignages de contemporains du compositeur, une version alternative, peu vraisemblable pourtant, semble co-exister qu'il convient d'exposer dans le cadre de ce travail.

En effet, selon Joseph Bertolini⁸⁹, médecin du compositeur, Beethoven aurait été inspiré par la Bataille navale d'Aboukir pour composer son 1^{er} mouvement et la Marche Funèbre, qui correspond au 2^{ème} mouvement de l'œuvre, aurait été composée en l'honneur de la mort, supposée, soit de Lord Nelson pendant le combat, soit de celle, bien réelle, du Général écossais Ralph Abercromby devant Alexandrie. Pour Thayer, il s'agit là d'une idée saugrenue. En dépit de la colère du compositeur, la symphonie fut pour le biographe, sans aucun doute, composée en l'honneur du Général Bonaparte :

One of the two words erased from the title was 'Bonaparte'; and just under his own name Beethoven wrote with a lead pencil in large letters, nearly obliterated but still legible, 'Composed on Bonaparte'. Therefore, it is confidently submitted that all the traditions derived from Czerny, Dr Bertolini and whomsoever, that the opening Allegro is a description of a naval battle and that the Marcia Funebre was written in commemoration of Nelson or Gen. Abercrombie, are mistakes⁹⁰.

Pour étayer cela, Thayer se base sur plusieurs éléments. Le premier consiste en la preuve physique de l'effacement de la dédicace, visible sur la partition. Puis, Thayer mentionne un article tiré du Allgemeine Musikalische Zeitung⁹¹ qui mentionne une œuvre pour piano, violon et violoncelle du compositeur Kauer, intitulée Nelson Gross See Schlacht. Thayer estime que Bertolini ou Czerny purent confondre cette œuvre avec la symphonie de Beethoven. En outre, nous pouvons ajouter que les campagnes d'Égypte eurent lieu entre 1798 et 1801, Beethoven ne commença la composition de la symphonie qu'à partir de 1802. De plus, à cette date, la

⁸⁹ Ce témoignage se retrouve dans : Carl Czerny, On the Proper Performance of all Beethoven's Works for the Piano: Reminiscences of Beethoven, Edited and with a Commentary by Paul Badura-Skoda, (Wien Universal edition, 1970).

⁹⁰ Alexander Wheelock Thayer, The Life of Ludwig van Beethoven Volume II, 25. C'est Thayer qui souligne.

⁹¹ Allgemeine Musikalische Zeitung, Volume III, (1801) : 506.

rumeur de la mort de Nelson avait été démentie depuis longtemps⁹². En revanche, connaissant l'admiration de Beethoven pour la Grande-Bretagne, nous pouvons toutefois imaginer qu'une telle inspiration ne soit pas totalement impossible, d'autant plus qu'il nous faut garder à l'esprit que Haydn, son ancien professeur de musique, avait composé sa Nelson Mass quelques années auparavant afin de rendre hommage au militaire. Il n'est donc pas impossible que Beethoven avait en tête, à l'instar de Haydn, la volonté d'honorer les troupes britanniques lors de la composition de sa symphonie, même si cela reste impossible à prouver. À l'inverse, Solomon voit précisément dans cette admiration des Anglais, l'impossibilité d'un hommage à Nelson ou Abercromby : « Étant donné l'admiration inébranlable de Beethoven pour les Anglais, Nelson et Abercromby ne pouvaient servir de personnages appropriés aux sentiments contradictoires condensés dans l'Héroïque ». ⁹³ Bien que les versions de Czerny et Bertolini semblent se heurter aux preuves concrètes dans le cas de cette oeuvre, d'autres furent composées à la gloire des Britanniques sans aucun doute possible.

III.b Arrangement du thème God Save the King avec voix, violon, violoncelle WoO 157 n°1.

Cet arrangement de l'hymne anglais fut composé en 1816 lorsque Beethoven était en pleine période de correspondance avec George Thomson. À cette époque, George Thomson et Beethoven collaborèrent ensemble à la mise en musique de poèmes anglais, écossais ou irlandais⁹⁴. Toutefois, en 1816, Thomson, à la recherche d'un nouveau souffle à leur collaboration, proposa au compositeur de mettre en musique des airs nationaux britanniques et continentaux. Ainsi, de manière plus précise, George Thomson envoya sept airs traditionnels (quatre airs anglais, deux airs français et un air écossais) pour arrangement le 8 juillet 1816. Trois années plus tard, en 1819, Beethoven lui renvoya ces arrangements parmi lesquels figurait cet arrangement de l'hymne anglais⁹⁵. Thomson les publiera en 1839 avec d'autres airs traditionnels nationaux. Ce thème anglais du God Save the King, étroitement lié à l'Angleterre pour tout le monde, avait déjà été une source d'inspiration pour Beethoven

⁹² Nelson s'était illustré en 1801 avec la Bataille de la Mer Baltique.

⁹³ Maynard Solomon, *Beethoven*, 202.

⁹⁴ Nous reviendrons régulièrement et épisodiquement sur cette relation très importante entre Beethoven et Thomson. Toutefois, nous ne manquerons pas de consacrer un point précis et particulier sur cette relation qui fut à la fois épistolaire, commerciale et amicale.

⁹⁵ Barry Cooper identifia cet arrangement comme faisant partie du groupe X. Les autres chansons sont : *When my hero in court appears*, *Cease your funning* (Extraits du *Beggar's Opera* de John Gay), *Sally in our alley* de Henry Carey, *Air de Colin* de Jean-Jacques Rousseau, un *Air français*, le *God Save the King* et *The Highland watch* de James Hogg. Barry Cooper, *Beethoven's Folksongs Setting*, (New York : Oxford University Press, 1994).

puisque'il l'avait utilisé des années auparavant. En effet, en 1803, il composa des variations sur l'hymne national ainsi que sur un autre chant extrêmement populaire : Rule Britannia.

III.c Variations sur le thème du God Save the King (WoO 78) et Variations sur le thème du Rule Britannia (WoO 79).

▪ *Origines et genèses des œuvres.*

Si nous croisons les différents courriers concernant ces deux œuvres, nous pouvons en conclure que les deux séries de variations furent composées en 1803, probablement entre juillet et septembre de cette même année. Ferdinand Ries, élève et ami, qui servit parfois de secrétaire au compositeur, écrivit à l'éditeur allemand Nikolaus Simrock le 6 août 1803 : « He has now written variations on two English themes ».⁹⁶ De la même manière, Beethoven proposa plus tard ces mêmes œuvres à la maison d'édition Breitkopf & Härtel en septembre 1803⁹⁷ : « Je vous offre les œuvres suivantes pour la somme de 300 gulden, à savoir : Deux suites de variations, dont l'une consiste en variations sur God Save the King, l'autre en variations sur Rule Britannia ».⁹⁸ Il semble donc logique d'estimer que la composition fut achevée, sans pouvoir être plus précis, à l'été 1803 puisque Ries indiqua qu'il venait de les composer. En définitive, il n'est possible d'avoir qu'une idée approximative des dates de composition des œuvres sans plus de précision. Toutefois, ce qui semble le plus intéressant sur ces œuvres n'est pas tant la date exacte de la composition, mais les raisons qui poussèrent Beethoven, alors âgé de 33 ans et ayant déjà composé deux symphonies, trois concertos pour piano et quelques-unes de ses plus célèbres sonates pour piano comme la Pathétique, la Tempête, la Clair de Lune, à composer ces quelques variations sur ces deux airs anglais. Plusieurs pistes possibles existent et sont susceptibles de nous donner quelques fragments de réponses.

Il faut tout d'abord mentionner le fait que l'art de la variation sur des thèmes nationaux fut un exercice très répandu, apprécié et très populaire à l'époque du compositeur. En outre, les deux chants anglais furent relativement bien connus et ancrés dans les esprits des continentaux. Ensuite, comme nous l'avons mentionné auparavant, Beethoven, à travers ces

⁹⁶ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence*, Volume I 1772-1812, 110. (Lettre 65)

⁹⁷ Elles furent refusées mais finalement publiées respectivement en mars et juin 1804 à Vienne pour la première fois par le Bureau des Arts et de l'Industrie.

⁹⁸ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale* de la correspondance 1787-1827, 106. (Lettre 81)

variations pour piano, put témoigner de son admiration pour cette grande nation et ce, pour toutes les raisons politiques et sociales mentionnées précédemment. Bien que ce ne soit véritablement que plus tard que cette fascination prit toute son ampleur, il n'en reste pas moins que Beethoven, comme nous l'avons indiqué dans les premières pages de ce travail, avait une image idéalisée de la Grande-Bretagne. Maynard Solomon affirme que, si Beethoven avait composé ces variations, c'était dans le but de rendre hommage aux Britanniques et de les remercier d'avoir programmé régulièrement ses œuvres à partir de 1800 :

En 1804-1805, on donna dix exécutions de ses œuvres majeures, et par la suite le nombre de ses compositions jouées dans le pays alla croissant. Beethoven fut très impressionné par cet accueil britannique. Peut-être est-ce en partie, en signe de gratitude, qu'il écrivit ses variations sur 'God Save the King', WoO78 et sur 'Rule Britannia' WoO 79⁹⁹.

Une autre explication, peut-être plus logique, serait que Beethoven composa ces œuvres alors qu'il entamait une relation commerciale avec l'éditeur écossais Thomson. En effet, Thomson contacta le compositeur en juillet 1803 en lui proposant de composer six sonates sur des airs traditionnels écossais. Il est alors possible de penser que Beethoven eut l'idée de composer ces variations, en forme d'hommage, afin de sécuriser ce début de relation commerciale avec la Grande-Bretagne. Pour en terminer sur les différentes pistes expliquant l'origine de ces œuvres, il convient également d'ajouter que Beethoven put réagir à un article très violent du *Allgemeine Musikale Zeitung* du 6 mars 1799¹⁰⁰ qui critiquait vivement ses variations sur l'air de Papageno *Ein Mädchen oder Weibchen* (Op. 66) de la *Flûte Enchantée* de Mozart, ainsi que ses variations pour piano (WoO 72) « une fièvre brûlante ». ¹⁰¹ L'article incita le jeune compositeur trentenaire à s'inspirer des variations de Haydn pour le choix des thèmes et le poussa à étudier les variations parfaites de l'abbé Vogler sur le thème de *God Save the King* afin de se perfectionner dans cet art. Il est alors possible de penser que Beethoven répondit aux critiques en les prenant directement au mot. Nous le voyons, bien que différentes pistes

⁹⁹ Maynard Solomon, *Beethoven*, 185.

Ceci peut sembler tout de même assez surprenant au regard des dates proposées par Solomon lui-même. En effet Solomon suppose ainsi que Beethoven aurait composé ces deux suites de variations pour remercier les Britanniques soit un an avant que ces dix exécutions eurent lieu. Cela dit, l'explication est tout à fait probable quand nous savons que Beethoven fut régulièrement programmé et joué dès 1800.

¹⁰⁰ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Volume 1, (1799) : 367-368.

¹⁰¹ Ces huit variations furent composées entre 1796 et 1797 après la représentation de l'opéra-comique « *Richard Cœur de Lion* » de Grétry. Opéra très populaire dans toute l'Europe en son temps, popularité qui poussa un grand nombre de compositeurs à faire des variations. François René Tranchefort voit dans la seconde variation une atmosphère « quasi schumannienne ». Voir François René Tranchefort, *Le Guide de la musique de piano et du clavecin*, (Paris : Éditions Fayard, 1987).

s'ouvrent à nous pour expliquer la composition de ces deux séries de variations, il demeure très difficile d'identifier la bonne.

- Les variations en Grande-Bretagne.

Quoi qu'il en soit, Beethoven envoya ses variations à George Thomson le 24 octobre 1803. Il lui écrit : « Je vous envoie ci-joint des variations sur 2 thèmes anglais qui sont bien faciles et qui à ce que j'espère auront un bon succès ». ¹⁰² Quelles que soient les raisons qui poussèrent Beethoven à s'inspirer de ces deux airs célèbres pour en composer des variations, il paraît difficile d'affirmer qu'elles furent composées expressément pour Thomson comme il pourrait le laisser croire dans son courrier. Il semblerait que le lien qui unit les débuts commerciaux de Beethoven avec la Grande-Bretagne et les variations sur des thèmes anglais soit davantage de l'ordre de la coïncidence qu'une volonté délibérée. En effet, Beethoven aurait déjà eu en tête les variations de Rule Britannia aux alentours de 1802 puisque le thème de ce chant populaire se trouvait déjà dans les esquisses du 3^{ème} et 4^{ème} mouvement de la 2^{ème} Symphonie ¹⁰³. Si cela brouille davantage les certitudes quant à la date de composition des œuvres, il est toutefois légitime de se dire que Beethoven pensait, sans aucun doute, que ces variations faciliteraient son introduction et son implantation dans le milieu de l'édition britannique. Il s'agissait là précisément de sa volonté en cette année 1803 comme nous l'indique la lettre de Carl van Beethoven à l'éditeur Nikolaus Simrock : « If for example, such a work were to appear simultaneously in London, Leipzig, Vienna and Bonn... ». ¹⁰⁴ Un autre élément tend à prouver que Beethoven voulut se servir de ces œuvres comme porte d'entrée sur le marché anglais de l'édition : Beethoven ne fixa aucun prix à Thomson pour les deux œuvres – ce qui fut rare pour être signalé car Beethoven indiquait toujours le prix qu'il escomptait pour chacune de ses compositions. Était-ce là un cadeau pour Thomson afin de sécuriser sa percée sur le marché anglais ? Malgré l'absence d'honoraire, rien n'indique que Thomson acheta les deux œuvres ¹⁰⁵. Ce fut Clementi, dont nous

¹⁰² Lettre du 24 octobre 1803 à George Thomson. Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance 1787-1827*, 111. (Lettre 84) Certains pensent également que Beethoven put envoyer les œuvres, non pas à Thomson, mais à Ignaz Pleyel à Paris. Toutefois, il semblerait maladroit de la part de Beethoven d'envoyer des variations sur God Save the King et Rule Britannia à des Français à cette époque.

¹⁰³ Elizabeth Brisson, *Guide de la musique de Beethoven*, (Paris : Editions Fayard, 2005), 319.

¹⁰⁴ Lettre de Carl van Beethoven à Simrock dans : Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence volume I*, 103. (Lettre 60)

¹⁰⁵ En fin de compte, l'historique sur le sol anglais des œuvres n'est pas clair du tout. Alan Tyson note que les variations furent publiées plus tard par la maison d'édition Preston de Londres en 1805, maison qui collaborait avec Thomson. Thomson lui aurait-il envoyé les œuvres ? En outre, Alan Tyson affirme que sa propre copie de l'édition viennoise des variations porte l'inscription au dos « M. Preston ». Cela signifierait-il que Preston

reparlerons plus tard, qui, par le biais de négociations entreprises directement auprès de l'éditeur Härtel, acheta une série de variations. En effet, moins de six mois après la publication viennoise en septembre 1804, Clementi enregistra les variations de God Save the King au Stationers Hall¹⁰⁶ et les publia à Londres. Il s'agit d'une réimpression de la version viennoise avec le même entête et les mêmes erreurs mineures de copiage. Toutefois, il faudra attendre vingt ans pour que la publication de la deuxième série de variations sur le Rule Britannia soit faite par une maison d'édition londonienne. Ces deux thèmes sont ceux que Beethoven privilégia dès lors qu'il souhaitait rendre un hommage musical aux Britanniques. Ils furent donc logiquement repris plus tard dans la Symphonie de la Victoire qui symbolise, à elle seule, toute l'admiration politique que Beethoven portait à la Grande-Bretagne. C'est ce que nous allons étudier maintenant.

III.d La Symphonie de la Victoire de Wellington ou Battle Symphony.

▪ *Présentation de l'œuvre et de son contexte.*

La Symphonie de la Victoire de Wellington, encore appelée la Victoire de la Bataille de Vitoria¹⁰⁷, est une œuvre symphonique à programme, composée de deux mouvements. La première partie consiste en une description musicale de la bataille entre les troupes françaises et anglaises, puis, la seconde partie est consacrée à la célébration de la victoire des troupes menées par le Duc de Wellington. Sur le plan strictement musical, il s'agit d'une œuvre nécessitant un grand orchestre dépassant largement les normes de l'époque ; Beethoven ayant recours, par exemple, à de nombreux cuivres pour donner de l'amplitude aux effets militaires recherchés. Bien que l'œuvre porte le nom de symphonie, il faut toutefois signaler qu'il ne s'agit pas d'une grande œuvre beethovenienne¹⁰⁸ à l'instar des neuf symphonies. Avant toute chose, cette œuvre est révélatrice de l'état d'esprit du compositeur quant à sa position sur

l'aurait achetée directement à la maison viennoise ? Alan Tyson, *The Authentic English Editions of Beethoven*, (Glasgow: Faber and Faber, 1963), 48.

¹⁰⁶ Quatre jours plus tard, il enregistra également l'édition de la sonate Op. 31 n° 3. Clementi, étant à Leipzig, négociait directement avec Härtel de Breitkopf & Härtel l'exclusivité des œuvres de Beethoven pour la Grande-Bretagne. Il s'agissait là d'un accord gagnant-gagnant : « For the future, and for whatever (reasonable) price he shall pay him, I will go halves with him for the copyright in the British dominions. And by contracting for all, Härtel is sure we shall possess his works at a tolerably easy rate, for he is otherwise very exorbitant ». Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence*, Volume I 1772-1812, 133. (Lettre 80)

¹⁰⁷ En anglais: *Grand Battle Symphony* / Titre original en allemand : *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vitoria*.

¹⁰⁸ La durée est de quinze minutes environ. L'œuvre n'est pas en soi une pièce majeure. Plus tard, Beethoven la qualifia de « eine Dummheit » (une stupidité).

l'échiquier politique européen. Le 21 juin 1813, les armées du Duc de Wellington, épaulées par les troupes espagnoles et portugaises, défirent les armées napoléoniennes de Jérôme Bonaparte à Vitoria, ville située en Espagne. Beethoven, en farouche opposant à l'Empereur Napoléon et en admirateur des Anglais, accepta alors la proposition de Maelzel¹⁰⁹ de composer une œuvre commémorant cette victoire pour son invention, le Panharmonicon¹¹⁰. Nous ne nous attarderons donc pas sur le peu d'intérêt musical de cette composition qui, à l'inverse, ne manque pas d'intérêt historique.

▪ *Une œuvre à la gloire des Anglais.*

En effet, l'œuvre reste un formidable témoignage musical de l'admiration du compositeur allemand pour les Anglais. Pour Beethoven, la victoire des troupes britanniques symbolise la liberté des nations européennes contre toute forme de tyrannie instaurée par l'Empereur Napoléon. Ainsi, cette pièce orchestrale est une preuve d'admiration, d'amitié et de gratitude mais il s'agit, en même temps, d'un grand coup commercial. En effet, du fait du sursaut nationaliste et patriotique autrichien et du fait de l'aversion envers les Français, il était assuré qu'une œuvre célébrant cette victoire anglaise serait couronnée de succès. Il fut donc tout à fait logique que Beethoven dédia cette symphonie au Prince Régent, le futur Roi George IV qui, malheureusement, ne lui répondit jamais. Il le déplora largement : « Je n'ai même pas été jugé digne d'une réponse »¹¹¹ se lamenta-t-il à son ami Johann Peter Salomon en 1815. La dédicace ne fut pas la seule preuve de son admiration pour les Britanniques. Dans son journal, au moment de la composition de l'œuvre, il écrivit : « Il me faut montrer un peu aux Anglais quelle bénédiction réside dans leur God Save the King ». ¹¹² Afin d'honorer les troupes anglaises, Beethoven utilisa à nouveau les deux thèmes britanniques consacrés : le God Save the King et le Rule Britannia. Dans le premier mouvement de la première partie – qui sert à poser le cadre de la bataille et qui dépeint les principaux belligérants du conflit – Beethoven symbolise l'arrivée des troupes anglaises par le thème de Rule Britannia et, à l'inverse, les troupes françaises par la marche de *Marlbrough s'en va-t'en guerre*, créant ainsi un leitmotiv et facilitant la description des différentes troupes sur le champ de bataille par chants nationaux interposés. Si le choix de Rule Britannia et de God Save the King nous paraît

¹⁰⁹ Johann Nepomuk Maelzel (1772-1838) fut ingénieur et inventeur. Il reste célèbre pour avoir inventé le métronome. Il conçut également des cornets acoustiques pour Beethoven. Ceux-ci sont visibles au Musée Beethoven de la Beethoven-Haus de Bonn.

¹¹⁰ Maelzel, en homme d'affaire avisé, s'aperçut du potentiel d'une telle œuvre. Il demanda donc à Beethoven de composer une version pour orchestre ainsi qu'une version simplifiée pour son invention.

¹¹¹ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance 1787-1827*, 567. (Lettre 543)

¹¹² Ludwig van Beethoven, *Carnets Intimes*, 25.

évident et clair, il peut paraître surprenant de symboliser et représenter les troupes bonapartistes par le chant de Marlborough *s'en va-t'en guerre*. La question que nous sommes en droit de nous poser est celle-ci : quelle fut donc la raison de Beethoven pour ne pas choisir de représenter les Français par leur hymne national, La Marseillaise ? Une tentative de réponse nous est donnée par Xavier Maugendre qui, dans *l'Europe des hymnes*, exprime l'idée que Beethoven décida de symboliser les troupes françaises par cet air pour enfant dans le seul but de ridiculiser les armées napoléoniennes. De surcroît, ce choix ne fut pas anodin car il faut se souvenir que cet air n'est même pas un chant issu de l'histoire française mais qu'il est d'origine étrangère, accentuant encore plus l'infamie française. À l'inverse, le choix du chant patriotique anglais Rule Britannia permet de démontrer l'intention de Beethoven de « glorifier les troupes britanniques par les deux chants les plus patriotiques ».¹¹³ Cette glorification de la Grande-Bretagne se retrouve également dans la deuxième partie de l'œuvre qui s'ouvre sur des cris de victoire et est suivie de God Save the King¹¹⁴ dans la joyeuse tonalité de si bémol majeur¹¹⁵. Ce thème est repris de deux manières différentes : tout d'abord sous la forme de variations sur un temps de menuet, puis sous la forme de variations fuguées. Ainsi, l'œuvre donna à Beethoven à la fois l'opportunité de composer afin d'honorer et de remercier la nation britannique, mais elle lui offrit également la possibilité de témoigner officiellement et publiquement en faveur des Britanniques et de la coalition alliée. Cependant, cette admiration, bien que fondée, n'explique pas totalement pourquoi il accepta de composer une telle œuvre.

▪ *Une œuvre commerciale.*

Bien que nous ne puissions pas nier l'importance de cette admiration, l'introduction des airs anglais peut également avoir une autre origine ou explication beaucoup plus commerciale et triviale. Selon le Allgemeine Musikalisch Zeitung du 6 avril 1814¹¹⁶, Maelzel, en prévision d'une série de concerts donnée à Londres, aurait demandé au compositeur d'introduire des airs patriotiques anglais afin de déclencher une adhésion populaire et susciter

¹¹³ Xavier Maugendre, *L'Europe des hymnes dans leur contexte historique et musical*, (Sprimont : Éditions Mardaga, 1996), 92.

¹¹⁴ Malgré le fait que seules des troupes espagnoles et portugaises combattirent aux côtés des Anglais, nous remarquons que seul l'hymne anglais est joué.

¹¹⁵ Ce choix de tonalité n'est pas anodin non plus. En effet, la tonalité en Si b majeur est associée à la joie (M.A Charpentier dans *Les Règles de Composition*, 1690), au faste (Johann Mattheson dans *Das Neu-eröffnete Orchestre*, 1713) et à l'espoir d'un monde meilleur (Chr. Fr. Schubart dans *Ideen Zu Einer Asthetik Der Tonkunst* Wien, 1806) cité dans Pierre-Alain Clerc, *Discours sur la Rhétorique Musicale*, et plus particulièrement sur la Rhétorique Allemande entre 1600 et 1750. Actes du Colloque les Arts et Sciences, organisé par la fondation Claude-Nicolas Fabri de Pereisc (Bruxelles), 31 mai - 2 juin 2000. (<http://www.peiresc.org/bach.prog.htm>)

¹¹⁶ Allgemeine Musikalisch Zeitung, volume 16, (1814) : 72.

un sentiment de fierté nationale parmi le public ; il s'assurait ainsi le succès commercial de l'œuvre sur le sol britannique. L'empressement de Maelzel d'introduire des airs populaires anglais afin d'assurer à l'œuvre une adhésion populaire nous est confirmé par Thayer qui, citant Schindler, écrit :

Mälzel gave the composer some hints, how he should herald the English army by the tune of the 'Rule Britannia', how he should introduce Marlbrook in a dismal strain ; how he should depict the horrors of the war and arrange 'God Save the King' with the hurrahs of the multitude'. Even the unhappy idea of converting the melody of God Save the King into a subject of a fugue in quick movement, emanates from Mälzel¹¹⁷.

Les nombreuses répétitions au sein de la symphonie, sous différentes formes, des airs patriotiques anglais, même si elles allaient à l'encontre de l'avis du compositeur¹¹⁸, s'inscrivaient dans un projet plus large de concerts londoniens. Thayer le confirma également dans sa biographie :

He [Maelzel] knew by experience the principal cities of the Continent and London well enough to foresee, that the noble compositions of Handel, Haydn and Cherubini secured the success of his Panharmonicon there; but that if he could add to its repertory some new, striking and popular piece, bearing the now great name of Beethoven, he would increase both its attractiveness and the public interest and curiosity in the composer¹¹⁹.

L'idée de jouer l'œuvre à Londres pour obtenir plus de succès tout en la dédiant au Prince Régent ne fut pas non plus complètement anodine. C'est ce que sous-entendait Beethoven dans un courrier écrit après les concerts londoniens :

Lorsque mon ouvrage Wellingtons Sieg in der Schlacht bei Vitoria eut été donné ici à Vienne avec le plus grand succès, un certain nombre d'entre mes protecteurs et notamment feu le Prince von Lichnowsky, de même que son épouse qui vit encore, pensaient qu'en Angleterre surtout il recevrait bon accueil puisque non seulement il célèbre le Duc de Wellington, un des plus grands hommes de guerre mais commémore aussi un événement qui se distingue avec tant d'éclat dans l'histoire d'Angleterre et si glorieux pour la

¹¹⁷ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited* by Elliot Forbes, Volume I, 561.

¹¹⁸ Selon Schindler, Beethoven ne souhaitait pas composer une fugue sur l'hymne anglais. Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited* by Elliot Forbes, Volume I, 561.

¹¹⁹ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited* by Elliot Forbes, Volume I, 560.

libération de l'Europe. Ils me conseillèrent donc pour cette raison de l'adresser à S. Altesse R. le Prince Régent¹²⁰.

Anticipant le succès viennois, les deux hommes avaient alors envisagé le même succès tonitruant à Londres. Pour Beethoven, cette réussite était nécessaire. Il faut souligner que cette œuvre jouée à la gloire des Britanniques à Londres même était une opportunité commerciale à saisir car ses ressources financières avaient largement diminué depuis 1812, date à laquelle deux de ses mécènes¹²¹ cessèrent leur versement annuel. Quoiqu'il en soit, connaissant l'admiration de Beethoven pour la Grande-Bretagne et spéculant sur des retombées financières importantes, le convaincre de jouer sa symphonie à Londres fut une tâche aisée et, si le succès escompté outre-Manche fut bel et bien au rendez-vous lors des représentations londoniennes, il n'en reste pas moins que l'histoire de la Symphonie de la Victoire connut, dès le départ, bien des difficultés sur le sol anglais. En effet, un conflit juridique portant sur la propriété de l'œuvre, et par conséquent sur les droits d'auteur et les recettes, éclata entre Maelzel et Beethoven. Ceci n'augura pas d'un avenir brillant pour le futur de la symphonie à Londres.

▪ Le mauvais départ de la Symphonie de la Victoire de Wellington en Grande-Bretagne.

Nous venons de l'évoquer, la Symphonie de la Victoire fut le fruit d'un combat juridique entre l'inventeur du Panharmonicon et le compositeur. Toutefois, Maelzel, en tant qu'inventeur, et Beethoven, en tant que compositeur, revendiquèrent tous deux la propriété intellectuelle de la composition. Nous n'entrerons pas dans le détail du conflit légal qui ne sert pas notre propos dans le cadre de ce travail. En revanche, nous pouvons dire que Beethoven, ayant appris que Maelzel avait revendiqué la propriété de l'œuvre après la première viennoise du 8 décembre 1813 et que le concert de Munich d'avril 1814 avait été donné pour le seul bénéfice de ce dernier¹²², il chercha à empêcher le projet de création de l'œuvre à Londres par Maelzel par le biais des moyens légaux. Il écrivit, d'ailleurs, aux musiciens londoniens afin de dénoncer ce projet :

¹²⁰ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance 1787-1827*, 571. (Lettre 546)

¹²¹ Le Prince Kinsky mourut d'un accident de cheval et le Prince Lobkowitz fit faillite à cause des guerres napoléoniennes. L'Archiduc Rodolphe fut donc le seul à honorer le contrat établi en 1809 qui garantissait un revenu annuel de 4,000 florins au compositeur à condition qu'il restât à Vienne. L'Archiduc Rodolphe augmenta son annuité à la mort de Kinsky et à la faillite de Lobkowitz.

¹²² C'est-à-dire sans même mention faite au compositeur.

Vienne le 25 juillet 1814

Monsieur Maelzel, qui se trouve présentement à Londres, au cours de son voyage, a fait exécuter à Munich ma Siegessymphonie et ma Wellingtons Schlacht bei Vitoria, et, d'après ce que l'on dit, s'appête aussi à donner des concerts à Londres avec ces ouvrages, comme il s'était proposé de le faire également à Franc-Fort. C'est ce qui m'oblige à déclarer publiquement que je n'ai jamais cédé ou transféré en aucune façon les ouvrages susdits à Monsieur Maelzel, que personne n'en possède la copie et que la seule qui avait été faite par moi, je l'ai envoyée à Son Altesse Royale le Prince Régent d'Angleterre. Par conséquent, l'exécution de ces œuvres par Monsieur Maelzel est ou bien une supercherie à l'égard du public, puisque, par suite de la déclaration que je viens de faire, il ne les possède pas, ou bien, s'il les possède, un préjudice à mon égard, puisqu'il s'en est approprié par des moyens illicites. Mais dans ce dernier cas aussi le public sera déçu, car les ouvrages que Monsieur Maelzel se propose de faire entendre sous l'appellation Wellingtons Schlacht bei Vitoria et de Siegessymphonie doivent être évidemment des contrefaçons ou des ouvrages mutilés, dès lors qu'il n'a jamais rien reçu de moi, si ce n'est quelques parties pour un petit nombre de jours. Ce soupçon devient une certitude si s'ajoute ici l'affirmation de certains compositeurs de Vienne, dont je suis autorisé à citer les noms en cas de nécessité, à savoir que Monsieur Maelzel, au moment de son départ de Vienne, leur a dit qu'il possédait ces ouvrages, et qu'il leur en a montré des parties qui, ainsi que je l'ai fait observer plus haut, ne peuvent être que mutilées et contrefaites. Monsieur Maelzel serait-il donc capable d'une telle escroquerie à mon égard ? La réponse est dans cette circonstance qu'il s'est fait passer à Vienne pour l'unique entrepreneur de mes concerts qui ont eu lieu à Vienne au profit des soldats blessés à la guerre, où seuls mes ouvrages ont été exécutés. C'est en effet ce qu'il a publié dans les journaux sans faire mention de mon nom.

J'invite par conséquent les musiciens de Londres à ne pas tolérer cette violation de mes droits, qui sont ceux d'un confrère, en autorisant l'exécution de la Wellingtons Schlacht bei Vitoria et de Siegessymphonie arrangées par Monsieur Maelzel, et à empêcher que le public de Londres soit dupé par lui de la manière que je viens de dénoncer.

Si cette lettre n'eut que peu d'effet, elle permit tout de même de limiter les concerts donnés par Maelzel, qui ne proposa alors plus que des extraits de la Symphonie de la Victoire sur son Panharmonicon¹²⁴. En parallèle de ce courrier, afin de s'imposer comme le seul et unique détenteur des droits de l'œuvre, Beethoven envoya la partition pour orchestre au dédicataire, le Prince Régent, futur Roi George IV qui, sans le remercier, ni même lui répondre, donna l'œuvre au chef George Smart. Ce fut donc sur cette querelle de légitimité que s'ouvrit l'un des plus gros succès de Beethoven en Angleterre : la programmation récurrente de la Symphonie de la Victoire, désormais connue sous le nom de Battle Symphony. Cette Battle Symphony fut une œuvre maîtresse dans la promotion de la musique de

¹²³ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance 1787-1827*, 1602. (Appendice H-12)

¹²⁴ Thayer explique cette limitation comme étant davantage liée au fait que Maelzel était un parfait inconnu à Londres : « The simple truth is, in those days for a stranger like Malzel to undertake orchestral concerts in London would have been madness ». Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited by Elliot Forbes*, Volume II, 1098.

Beethoven et connut un succès prolongé à Londres. Beethoven s'en félicita d'ailleurs dans de nombreux courriers.

- Un éclatant succès durable.

L'œuvre fut donc créée le 10 février 1815 à Londres, au Drury Lane Theatre, lors de la saison des Oratorio Concerts avec Sir George Smart à la direction de l'orchestre. La première fut un véritable succès. La nouvelle de cette réussite parvint directement au compositeur par l'intermédiaire des éditions des journaux autrichiens qui se firent l'écho de cet engouement populaire outre-Manche. Dans son courrier adressé au Prince Esterházy, Beethoven, qui se réjouit à la fois du succès et de l'officialisation publique de son soutien aux Anglais, cita par exemple le *Morgenblatt* :

L'extraordinaire succès de cette œuvre fut publié par les journaux allemands, si bien qu'une communication de Londres à la date du 14 février, reproduite dans le *Morgenblatt*, fait observer que même les vieilles familles anglaises avaient l'air de tenir beaucoup à cette circonstance que la *Schlacht von Vitoria* avait été composée à Vienne, eût été exécutée et dédiée au Prince régent alors que l'Autriche était encore alliée à la France¹²⁵.

George Thomson lui confirma également ce succès populaire dans son courrier du 20 mars 1815 : « I am told that your battle has been performed by a large orchestra in London, to a great applause ». ¹²⁶ Avant même la création de l'œuvre, les affiches du Drury Lane Theatre annoncèrent cette réussite à venir en se fondant sur les représentations viennoises de la symphonie : « A grand Battle sinfonia composed by Beethoven was performed with the most unabounded applause ». ¹²⁷ Après la première londonienne de l'œuvre, les annonces restèrent élogieuses : « The Battle symphony which was performed, for the first time, on Friday last, with universal Acclamations of Applause, and was unanimously encored ». ¹²⁸ Plus que la qualité musicale de l'œuvre, ce fut sans aucun doute le thème de l'œuvre, la victoire des Anglais sur les troupes de Napoléon, la dédicace au Prince Régent et la renommée du compositeur qui participèrent à la réussite de l'ouvrage, comme en témoigne l'article du *Morning Post* du 3 février 1815 qui transpire de fierté nationaliste :

¹²⁵ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance 1787-1827*, 571. (Lettre 546)

L'Autriche était devenue l'alliée de la France avec le mariage entre Napoléon et Marie-Louise d'Autriche. En 1813, cette alliance prit fin après la retraite de Russie des troupes napoléoniennes ; l'Autriche rejoignit alors la sixième coalition.

¹²⁶ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence, Volume II 1813-1825*, 66. (Lettre 20)

¹²⁷ Annonce du Drury Lane Theatre, 10 février 1815. (British Library)

¹²⁸ Annonce de la seconde représentation du Drury Lane Theatre du 15 février 1815. (British Library)

After the description of the battle, the victory is announced by a march of trumpets, drums etc... which concludes with the air of God Save the King, in compliment to the British nation, the victory having been by the English hero, the Duke of Wellington. This masterly work was dedicated to the Prince Regent of England.

Grâce aux archives de la British Library¹²⁹, nous savons que l'œuvre fut programmée à chaque concert donné au Drury Lane Theatre entre le 10 février 1815, date de la première, et le 26 mars 1817. L'œuvre fut donc jouée vingt-cinq fois pendant ces deux années. À partir de 1817, bien que la programmation des Oratorio Concerts apportât une plus grande diversité dans les œuvres jouées de Beethoven, l'œuvre resta régulièrement programmée. Ainsi, trois ans après la mort du compositeur et quinze ans après la première de la Battle Symphony à Londres, la saison de 1830 fut une date marquante dans l'histoire de la représentation de l'œuvre. Au son de la symphonie, une mise en scène époustouflante avec soldats, chevaux et canons tenta de faire revivre la bataille au public : « Mr Cooke's magnificent stud of horses will appear on stage ». ¹³⁰ Pourtant, malgré le succès au fil des interprétations, la Symphonie de la Victoire eut un goût plus qu'amer pour Beethoven.

▪ Les déceptions du compositeur.

En dépit du succès phénoménal de l'œuvre comme en témoignent la programmation et les nombreux articles des journaux d'époque¹³¹, Beethoven ne put jamais vendre la partition et ne put percevoir la moindre rétribution financière. Les espoirs placés dans ces concerts londoniens furent vite anéantis et le musicien fut déçu à plusieurs reprises.

Tout d'abord, puisqu'il avait dédié cette symphonie à la gloire des troupes anglaises et au Prince Régent George, Beethoven nourrissait le secret espoir de recevoir une marque de témoignage sous forme d'émoluments versés directement par le Prince, qui aurait dû être touché et honoré par cette dédicace. Beethoven n'eut aucune réponse de la part du Prince. En outre, Beethoven fut également fort mécontent de l'attitude du souverain. Alors qu'il lui demanda « de permettre que cette dédicace parût dans l'ouvrage quand il sera publié en

¹²⁹ La British Library possède l'intégralité des programmes des Oratorio Concerts à travers sa collection Nineteen Century Collection mais également de par les carnets de George Smart qui répertoria la programmation de chaque concert (dans Smart Papers).

¹³⁰ Annonce du *King's Theatre* le 23 juin 1830. (British Library)

¹³¹ « Nothing can be more grand and appropriate to the triumph than Beethoven's celebrated sinfonia ». (Morning Post du 6 juillet 1815), « The performance went off with the deserving eclat, particularly the Grand Battle sinfonia of Beethoven ». (Morning Chronicle du 21 aout 1815), « Beethoven's battle piece most completely astonished and gratified all present ». (Morning Post du 22 aout 1815)

édition »¹³², Beethoven eut la désagréable surprise d'apprendre que son œuvre avait été interprétée à Londres, à partir de la copie manuscrite envoyée personnellement au Prince, sans même avoir été publiée et sans même avoir reçu une demande autorisant son exécution. Il s'en plaint longuement et ouvertement auprès du Prince Paul Esterházy¹³³ :

Après avoir longtemps attendu, mais en vain, une information de Londres à ce sujet, et quand déjà certains bruits fâcheux pour moi, oralement ou par écrit, avaient été mis en circulation ici probablement par mes ennemis, j'apprenais à la fin par des lettres ainsi que par la voix des journaux et ensuite par des lettres que m'envoya mon élève Ries, séjournant en Angleterre, que son Altesse R. Le Prince Régent avait donné mon œuvre à la direction du Drury Lane Theatre de Londres, pour la faire jouer¹³⁴.

Le Prince Régent rendit l'œuvre publique par l'intermédiaire de Smart, qui la programma sans demander l'accord du compositeur. Beethoven espéra alors, si ce n'était une rétribution financière à la suite des concerts, du moins quelques mots de reconnaissance :

Toutes les gazettes étaient pleines de louanges et du succès extraordinaire que cette œuvre avait remporté en Angleterre : à moi seul, l'auteur de celle-ci, personne n'avait songé, et je n'ai pas obtenu la moindre marque de gratitude ou de reconnaissance, pas une syllabe n'est venue de Londres en réponse¹³⁵.

Beethoven n'apprécia pas de voir la partition, dédiée au Prince Régent, être utilisée en concert sans avoir été publiée et sans qu'il puisse profiter financièrement du succès de l'œuvre et des droits d'auteur. Enfin, cette absence de réponse, en particulier du Prince, mit Beethoven dans l'embarras puisque, sans l'autorisation d'utiliser la dédicace du Prince, il était difficile de la faire publier. Finalement, pour finir de ternir le tableau, déjà noir du succès londonien de cette œuvre, le compositeur apprit qu'une réduction pour piano avait été publiée à Londres¹³⁶, ce qui le mit dans une situation délicate avec son éditeur allemand. Beethoven résuma assez bien sa colère et son sentiment d'ingratitude au Prince Esterházy :

Ainsi donc pour avoir fait aux Anglais l'honneur de leur envoyer ma *Schlacht von Vitoria* et de l'avoir dédiée à leur Prince Régent, pour avoir procuré au public londonien le plaisir d'une œuvre d'art intéressante à plus d'un titre, pour avoir donné à la Direction du plus

¹³² Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance 1787-1827*, 571. (Lettre 546)

¹³³ Le Prince Esterházy fut nommé Ambassadeur d'Autriche à Londres.

¹³⁴ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance 1787-1827*, 571. (Lettre 546)

¹³⁵ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance 1787-1827*, 571. (Lettre 546)

¹³⁶ Il ne s'agissait là, en fait, que de fausses rumeurs.

grand théâtre de cette cité, qui avait fait salle comble, à deux fois, grâce à cela, l'occasion d'encaisser une énorme recette, non seulement je n'ai pas reçu une syllabe de remerciement, mais je suis même obligé envers l'éditeur allemand, puisqu'un arrangement pour piano de mon ouvrage a paru à Londres, de lui restituer les honoraires perçus, de supporter sans compensation les frais considérables de copie pour l'exemplaire expédié à Londres¹³⁷.

Comme nous pouvons le comprendre, Beethoven, déçu et amer, comprenant qu'il n'obtiendrait rien, espéra au moins se faire rembourser les frais de copies de l'œuvre envoyée au Prince. De nouveau, ses attentes furent vaines. En dépit de sa demande d'intervention auprès de l'Ambassadeur d'Autriche en Grande-Bretagne, aucun de ses frais de copie ne furent remboursés. Aussi, comme il n'obtint rien non plus, et fort du succès londonien de l'œuvre, le compositeur espéra trouver un éditeur anglais enclin à acheter la symphonie. Cette idée de vente ne fut pas nouvelle et Beethoven avait déjà, par le passé, envisagé de tirer profit de la Battle Symphony. Dès octobre 1814, Beethoven avait proposé à Thomson de lui acheter la partition en avant-première, par amitié. Dans le but de convaincre un acquéreur potentiel, il ajouta, visionnaire, que cette œuvre aurait du succès à Londres grâce à son sujet et à sa dédicace. Ce fut dans son courrier du 12 novembre 1814 que Thomson refusa l'offre, arguant que les frais de copies étaient trop élevés pour lui. En revanche, il accepta un arrangement pour piano mais la négociation n'alla pas plus loin que cet accord de principe. Beethoven, supposant que Smart lui serait redevable, se tourna alors vers le chef anglais, directeur par ailleurs des Oratorio Concerts qui avait mis la symphonie plus de vingt-cinq fois au programme pendant deux ans, et lui proposa de l'acheter pour soixante-dix guinées ainsi que la réduction pour piano pour la somme de trente guinées¹³⁸. Ne recevant aucune réponse, il pria son vieil ami Johann Peter Salomon d'intervenir pour vendre cette symphonie dans un courrier daté du 1^{er} juin 1815 :

J'espère que vous ne repousserez pas ma demande qui consiste en ce que vous ayez l'amabilité d'engager des pourparlers avec un éditeur à Londres et de lui proposer les œuvres suivantes de moi : la partition de la Schlacht von Vitoria auf Wellington Seig 80 ducats et un arrangement de cette œuvre pour piano¹³⁹.

¹³⁷ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance 1787-1827*, 571. (Lettre 546)

¹³⁸ Courrier du 16 ou 19 mars 1815 rédigé par Johann von Häring dans Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance 1787-1827*, 558. (Lettre 534)

¹³⁹ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance 1787-1827*, 567. (Lettre 543)

Salomon répondit aux attentes du compositeur puisque ce fut l'éditeur Birchall qui acheta l'arrangement pour piano¹⁴⁰ et le publia en janvier 1816¹⁴¹. À nouveau, Beethoven dédia l'arrangement pour piano au prince Régent, qui ne prit toujours pas la peine d'accepter la dédicace, empêchant encore une fois le compositeur de publier l'œuvre. Au regard de toutes ces péripéties et déceptions, Beethoven garda un sentiment d'amertume de la non-consideration que lui témoignèrent les Anglais, de l'absence de réponse du Prince Régent et de l'absence de remerciement de la part de Smart. Il en garda une telle rancœur qu'en 1823, huit ans après les faits, il essaya de faire livrer une copie de la symphonie accompagnée d'un courrier au Roi George IV par l'intermédiaire de son ami Ries et de Caspar Bauer, secrétaire de l'Ambassade d'Autriche à Londres. Il réclamait, à nouveau, humblement, le remboursement des frais engagés pour la copie de l'œuvre. Ils ne réussirent pas à rencontrer le Roi et ce fut un page, grand admirateur de la musique de Beethoven, qui aurait remis la copie au souverain. Beethoven ne reçut aucune réponse de la part du Roi.

Ayant entrepris, Majesté, de vous présenter ici ma très humble pétition, j'oserai encore à cette occasion en ajouter une seconde. Déjà en l'année 1813, le soussigné avait pris la liberté, sur la demande réitérée de plusieurs Anglais domiciliés à Vienne, d'adresser à Votre Majesté son œuvre intitulée « Wellingtons Schlacht und Sieg bei Vittoria » que personne à ce moment-là ne possédait encore en Angleterre. Le Prince von Razoumovsky, alors Ambassadeur de Russie auprès de la Cour impériale, et se trouvant à Vienne, voulut bien se charger de faire parvenir cette œuvre à Votre Majesté par l'intermédiaire d'un courrier. Le soussigné durant des années a nourri la douce espérance que Votre Majesté voudrait bien daigner lui accuser réception de son ouvrage ; mais jusqu'à présent il n'a pu se flatter de pareille fortune, et devait se contenter de l'avis sommaire de monsieur Ries, son digne élève, qui l'informa que Votre Majesté avait daigné transmettre à titre tout à fait gracieux ledit ouvrage au Chef de Musique Monsieur Salomon et à Monsieur Smart, pour le produire en public au Théâtre Drury Lane. C'est ce qu'ont annoncé les journaux anglais qui ajoutaient, ainsi que monsieur Ries, que cette œuvre avait été accueillie à Londres comme partout ailleurs avec un succès extraordinaire.

Qu'il soit très mortifiant, pour le soussigné, de devoir apprendre tout cela indirectement, Votre Majesté voudra bien le pardonner à la délicatesse de ses sentiments et lui permettre de faire observer ici qu'il n'a épargné ni son temps ni sa peine pour offrir son œuvre à Votre Souveraine Personne de la manière la plus digne et la plus propre à lui valoir pleine et entière satisfaction.

¹⁴⁰ Voir le courrier de Beethoven du 28 octobre 1815. Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance 1787-1827*, 587. (Lettre 566)

¹⁴¹ L'œuvre parut un mois plus tard à Vienne.

De tout ce qui précède le soussigné en vient à conclure que l'ouvrage pourrait avoir été présenté à Votre Majesté d'une façon peu appropriée ; et puisque la très humble requête qu'il vient d'exposer lui fournit de nouveau l'occasion d'approcher par ce moyen Votre Majesté, il prend la liberté de lui envoyer très humblement un exemplaire gravé de la Schlacht bei Vittoria en partition, préparé dans ce dessein depuis l'année 1815 et que l'incertitude seule où se trouvait le soussigné, à l'égard de cet objet, lui a fait retenir si longtemps. Convaincu de la haute sagesse et de la faveur avec lesquelles Votre Majesté sait apprécier et assurer constamment le bonheur de l'art et des artistes, le soussigné se flatte qu'elle daignera prendre en considération sa très humble prière et lui accorder le privilège de sa très haute faveur¹⁴².

Cette absence de réponse royale poussa Beethoven, plus tard, à ne pas demander au Roi de souscrire à la Missa Solemnis, comme il l'avait envisagé de le faire à l'origine. Cependant, l'admiration de Beethoven pour la Grande-Bretagne ne se manifestait pas seulement à travers ses œuvres musicales mais également à travers sa volonté de partir s'installer définitivement en Grande-Bretagne.

IV. Une autre manifestation concrète de la fascination de Beethoven : les projets d'immigration, réalités ou paris du compositeur ?

L'idée de partir et de s'installer définitivement à Londres, à l'instar de son compatriote Salomon, faisait régulièrement surface dans l'esprit du compositeur allemand. Ainsi, le 3 septembre 1806, Beethoven écrivit à son éditeur Breitkopf & Härtel et mentionna déjà l'éventualité d'un départ définitif de l'Allemagne pour Londres ou Paris : « Si j'émigre d'Allemagne, ce qui peut fort bien arriver ; je pourrais alors vendre mes ouvrages à Paris ou à Londres ». ¹⁴³ À cette date, il est très difficile d'affirmer s'il s'agissait là d'un véritable projet. En effet, il pouvait être question, sans aucun doute, d'une pure tentative de négociation de la part du compositeur afin d'opérer une certaine pression sur son éditeur pour mieux vendre ses œuvres. En définitive, il n'y a aucune preuve d'un quelconque projet. D'ailleurs, à cette période, Beethoven n'avait aucun lien avec des personnalités du monde musical anglais, à l'exception de Thomson. Cependant, leur relation commerciale venait seulement d'être amorcée. Par la suite, cette éventuelle installation à l'étranger, et précisément à Londres, fut de nouveau confirmée en 1807 dans une lettre à l'intention du Prince Esterházy : « des

¹⁴² Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance 1787-1827*, 1110-1112. Dans les archives royales de Windsor, aucune lettre de Beethoven fut retrouvée.

¹⁴³ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 169. (Lettre 134)

conditions extrêmement avantageuses qui m'ont été proposées de Londres ». ¹⁴⁴ À nouveau, nous pouvons douter de la volonté réelle du compositeur de quitter l'Autriche pour s'installer à Londres pour la même raison citée précédemment : l'absence de relations personnelles et directes établies avec l'Angleterre. Néanmoins, il convient d'ajouter un élément important : à cette période, Beethoven cherchait à obtenir le poste de musicien du théâtre de la Cour Impériale. On le lui refusa. Ainsi, tout comme il le fit avec son éditeur Breitkopf, Beethoven eut recours au procédé habituel de la menace dans le cadre de négociations. En d'autres termes, Beethoven avertissait le Prince de son choix de quitter Vienne si rien n'était fait pour le retenir. Il fit la même chose, avec davantage de réussite, deux ans plus tard, en 1809. En effet, Beethoven, devant la difficulté à vivre de son art, accepta le poste de Kappellmeister situé à Kassel, emploi offert par Jérôme Bonaparte, Roi de Westphalie. Cependant, le 1^{er} mars 1809, face à la crainte de voir s'échapper de Vienne l'un des plus grands compositeurs européens, l'Archiduc Rodolphe, le Prince Lobkowitz et le Prince Kinsky décidèrent de lui verser une rente annuelle à vie afin de le fixer définitivement à Vienne. Beethoven abandonna alors ce projet d'immigration. Ainsi, cet exemple illustre bien le fait que la volonté d'immigrer de Beethoven était davantage mue par un intérêt financier que par un véritable désir de quitter l'Autriche.

En revanche, en 1812, nous pouvons dire de façon plus certaine que Beethoven envisagea sérieusement l'idée de s'installer en Angleterre. Ce projet est clairement exprimé par le compositeur dans un courrier adressé à Thomson : « Notre Empire n'est rien qu'une source de papier à présent, et à moi surtout, car je quitterai peut-être ce pays ici et je me rendrai en Angleterre puis à Edimbourg, où je me réjouirais de faire votre connaissance en personne ». ¹⁴⁵ Pour Beethoven, la dévaluation monétaire serait l'une des raisons qui le pousserait à quitter Vienne. Pour affirmer que ce projet était plus probable que le précédent, nous pouvons nous référer à un échange entre Franz Oliva (qui servait de secrétaire à Beethoven) et Karl August Varnhagen von Ense. À l'occasion de deux échanges, Oliva lui écrivit qu'il avait l'intention de partir pour Londres avec le compositeur : « Vielleicht nehme die erneuerte Anerbietung des Beethoven an und reise mit ihm nach England ». ¹⁴⁶ De la

¹⁴⁴ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 194. (Lettre 150)

¹⁴⁵ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven l'intégrale de la correspondance*, 401. (Lettre 352)

¹⁴⁶ Lettre du 3 juin 1812 dans : Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, (Munich : G Henle Verlag, 1996) Volume 2, n°578.

Thayer mentionna également ce projet dans : Alexander Wheelock Thayer, *A Thayer's Life of Beethoven Edited and Revised by E. Forbes*, Volume I, 515.

Traduction française par l'auteur : « Peut-être vais-je accepter l'offre que Beethoven m'a faite à nouveau et partir avec lui en Angleterre ».

même manière, il lui écrivit six mois plus tard : « Ich will das Contor verlasse & mit Beethoven nach London gehen, da er nun neuerdings Brief von dort mit einladungen erhalten hat & blos von dem guten ausgang der Kinsky Angelegenheiten sein Entschluß abhängt ». ¹⁴⁷ Bien que ce projet soit évoqué plus sérieusement à la fois par Beethoven et son ami Oliva – qui jugea bon d’en parler à Vanhagen à deux reprises – les dates des deux courriers, à six mois d’intervalle, tendent à prouver, cependant, que ce projet d’installation à Londres était évoqué de façon épisodique, sans être un véritable but à atteindre. En outre, Beethoven n’exprima pas, dans d’autres courriers, son désir de s’installer à Londres. En définitive, ce projet d’immigration était, pour le compositeur allemand, une marotte sans véritable volonté d’aboutissement. Enfin, bien que les œuvres de Beethoven aient connu le succès à Londres, il faut, à nouveau, souligner le fait que le musicien n’entretenait aucune relation personnelle avec un Britannique, à l’exception de Thomson. Il n’est donc pas clair à quelles invitations Oliva faisait référence dans son échange avec Varnhagen. S’agissait-il d’une proposition de Thomson dans un courrier perdu ? Nous pouvons en douter car Beethoven ne mentionna jamais un tel projet dans ses lettres adressées à l’éditeur. S’agissait-il d’une invitation d’un admirateur anglais ¹⁴⁸ ? Nous n’en trouvons aucune trace. Nous pouvons simplement supposer que la relation commerciale intense avec l’éditeur écossais, la vision positive qu’avait Beethoven de l’Angleterre et le premier rendez-vous manqué en 1794, furent à l’origine de cette envie d’installation à Londres ¹⁴⁹. Toutefois, en 1812, les connaissances et les soutiens du compositeur dans la capitale anglaise n’étaient pas suffisamment nombreux pour pouvoir envisager une installation à Londres. Aussi, il fallut attendre l’année 1814 pour que Beethoven tissât des liens personnels avec certaines figures de la scène musicale anglaise. À partir de ce moment, de nombreux projets, non plus d’immigration, mais de visites, virent le

¹⁴⁷ Lettre du 27 janvier 1813 dans : Ludwig van Beethoven, Briefwechsel. Gesamtausgabe, (Munich : G Henle Verlag, 1996) Volume 2, n° 617.

Traduction française par l’auteur : « Je veux quitter le ‘Contor’ et aller à Londres avec Beethoven, car il a reçu récemment une lettre avec des invitations de là-bas et sa décision dépend simplement de l’issue favorable des affaires avec Kinsky ».

¹⁴⁸ En 1819, Beethoven reçut la commande de James Donaldson, fondateur du Edimburgh Advertiser comme nous l’indique les carnets de conversation. Toutefois, il faut dire qu’en 1819, Beethoven était connu et célébré dans tout le royaume.

Hier, l’Anglais m’a apporté votre lettre et avant-hier, j’en ai reçu une autre pour vous par Fries. L’autre Anglais, l’ami de Smith, m’a donné une nouvelle commande. Un monsieur Donaldson, désire savoir si vous consentiriez à vous occuper d’écrire un trio pour 3 piano forte difficile dans le style de votre quintette en mi bémol.
Jacques Gabriel Prod’Homme, Les Cahiers de conversation, 27.

¹⁴⁹ Il en fut de même, en 1804, lorsque Beethoven envisagea un départ définitif pour Paris. Ce départ était motivé par ses liens étroits qu’il entretenait alors avec la France et, en particulier, avec Pleyel.

jour. Beethoven se mit alors à caresser l'espoir de devenir citoyen anglais. En 1816, il écrivit alors à Charles Neate : « Mon cher compatriote et ami ».¹⁵⁰

V. Conclusion

Beethoven était donc un fervent admirateur de la nation britannique pour son mode de vie et son système politique parlementaire. Cette admiration politique trouva sa source de multiples façons. Tout d'abord, l'Angleterre jouissait déjà d'une grande sympathie par le compositeur, qui gardait en mémoire le souvenir ému de l'aide apportée par l'Ambassadeur Cressener et les récits de Haydn sur la vie musicale anglaise. En outre, le premier projet, avorté, de voyage sema dans l'esprit du compositeur l'idée d'un rêve à poursuivre. Enfin, les guerres napoléoniennes ne firent qu'éloigner Beethoven peu à peu du continent (avec l'effondrement de la balbutiante République française se mutant en un Empire, avec la fin du Saint Empire Germanique et la construction d'une Autriche verrouillée par la censure et la police politique) pour le pousser vers des horizons plus propices, au-delà des mers, vers l'Angleterre.

Cependant, malgré les imperfections du système en place, Beethoven lisait dans le Augsburg Gazette ou dans le Allgemeine Zeitung les compte rendus des débats parlementaires et s'enthousiasmait pour les discours de Lord Brougham¹⁵¹. Il vit donc dans la Grande-Bretagne l'unique patrie démocratique en Europe et le symbole concret de ses idéaux sociaux et ses aspirations politiques :

Ce n'était pas une aspiration vague et indéterminée à l'évasion de la réalité, où l'âme romantique se sentait toujours plus exilée et perdue. L'Angleterre ne fut pas pour Beethoven la terre des rêves, la dernière Thulé, mais le pays où ses idéaux politiques, ses aspirations sociales avaient trouvé une réalisation concrète et historique¹⁵².

¹⁵⁰ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven l'intégrale de la correspondance*, 832. (Lettre 888) Nous reviendrons plus précisément sur ces deux projets de visite dans le chapitre consacré à la Société Philharmonique de Londres.

¹⁵¹ Les biographes rappellent régulièrement ce fait depuis Schindler. Grove note : « Beethoven was much interested in English opinion. At a later date he took the English papers home with him, and read the debates on the slave trade with admiration, and was familiar with the names of Brougham and others ». George Grove, *Beethoven and His Nine symphonies*, (New York : Cambridge University Press, 2014), 268. Frida Knight indique que Beethoven admirait les discours du Foreign Minister Canning. Dans Frida Knight, *Beethoven and the Age of Revolution*, (International Publishers : Université du Michigan, 1974), 173.

¹⁵² Luigi Magnani, *Les Carnets de conversation de Beethoven*, 275.

Il sembla, d'ailleurs, caresser l'idée de s'y installer définitivement. Enfin, il témoigna publiquement de cette admiration à travers son art : la musique. Il associa sa renommée à l'Angleterre et en glorifia les symboles universellement reconnus que furent le God Save the King et le Rule Britannia. Toutefois, cette admiration pour la Grande-Bretagne n'était pas uniquement politique car elle portait également sur d'autres aspects comme la littérature et la musique. Nous nous proposons alors, dans le prochain chapitre, d'établir les liens existant entre le compositeur allemand et la littérature anglaise et de voir s'il s'en inspira dans ses œuvres.

CHAPITRE III. BEETHOVEN ET LA LITTÉRATURE BRITANNIQUE

« Les poètes anglais ont de l'imagination et la pensée. Les Français n'ont ni l'un ni l'autre ». ¹⁵³

L'admiration que portait Beethoven à la littérature britannique était sans concession. S'il est connu que Beethoven était un lecteur assidu de Shakespeare et de Sir Walter Scott, il n'en demeure pas moins qu'il connaissait d'autres grands noms de la littérature anglaise comme John Milton, Thomas Moore ou Lord Byron. Ce fut probablement grâce aux poèmes envoyés par Thomson, dans le cadre de leur relation commerciale, que Beethoven se familiarisa peu à peu avec les grands écrivains britanniques de l'époque. Nous étudierons donc les liens entre le « Tondichter ¹⁵⁴ » et les poètes britanniques. Dans ce but, nous remonterons aux possibles origines de ces différents contacts, puis, nous nous intéresserons aux poètes admirés par le compositeur, en particulier au cas de Shakespeare que Beethoven découvrit dès l'enfance. Enfin, nous verrons comment les lectures britanniques de Beethoven eurent une influence sur ses œuvres. Néanmoins, avant d'aller plus loin dans l'exploration de ces liens, il convient de faire le point sur l'éducation du compositeur qui ne fut pas le grand intellectuel ou philosophe que les divers biographes tentèrent de nous décrire et dont l'image passa à la postérité ¹⁵⁵.

I. Beethoven et la littérature : généralités

Rien ne pouvait laisser présager un intérêt particulier pour la littérature de la part de Beethoven. Le compositeur n'eut pas la chance d'être issu d'un milieu aristocratique ; il naquit au sein d'une famille de la petite bourgeoisie. Bien qu'inscrit à l'école, Beethoven ne la fréquenta pas assidûment et n'en tira que les enseignements de base. Aussi, son éducation, au sens strictement scolaire, fut plus que limitée comme nous l'indique Wegeler : « L'éducation

¹⁵³ Jaques-Gabriel Prod'Homme, *Les Cahiers de conversation de Beethoven*, 400.

¹⁵⁴ Beethoven se surnommait lui-même, tout à fait modestement, le Tondichter, le poète des sons.

¹⁵⁵ En effet, cette image d'un Beethoven savant ou intellectuel naquit dès le vivant du compositeur. Beethoven se caractérisait lui-même comme étant un intellectuel et un artiste engagé, il se disait un grand lecteur de poésie, de philosophie et de littérature. À cet égard, il n'hésitait pas à citer régulièrement les grands auteurs lorsqu'il se trouvait en société. Toutes ses citations ne manqueraient pas d'être exploitées dans les différentes biographies du compositeur au lendemain de sa mort par ses amis. En définitive, on voulut faire de Beethoven un érudit et un homme éclairé. De cette manière, lorsque certains extraits, témoignages ou notes dans les carnets de Beethoven ne correspondaient pas à cette image d'intellectuel, Schindler en détruisit ou contrefit un grand nombre.

de Beethoven ne fut ni complètement négligée ni particulièrement bonne, il apprit aux écoles publiques la lecture, l'écriture, le calcul et un peu de latin ».¹⁵⁶ Au sein du cercle familial, il ne trouva pas non plus une saine émulation intellectuelle : sa mère, bien qu'aimante et affectueuse – mais aussi légèrement dépressive – était une simple cuisinière. De la même manière, son père, ténor à l'orchestre électoral, était un ivrogne notoire et la seule éducation qu'il apporta à son fils fut de l'ordre musical¹⁵⁷. Ainsi, *The Oxford Companion to Beethoven* décrit le jeune homme de la manière suivante : « He had little education, he was a backward student ».¹⁵⁸ Il fallut attendre 1783 et la rencontre décisive avec son professeur de musique, Christian Gottlob Neefe, pour que le jeune compositeur puisse découvrir les plaisirs de la réflexion intellectuelle. Neefe se fixa pour objectif non pas de former uniquement un musicien mais également de façonner un esprit éclairé. Il lui ouvrit alors les portes de la Société de Lecture (*Lesegesellschaft*) de Bonn où Beethoven put entrer en contact avec d'autres personnages cultivés de la ville. Puis, la famille von Breuning¹⁵⁹ le prit sous son aile, il put alors profiter de la vie culturelle et intellectuelle de la ville aux côtés de cette famille aristocratique d'adoption. Ce fut probablement dans les salons des Breuning qu'il découvrit Goethe et Schiller¹⁶⁰. Enfin, à partir des années 1790, il suivit également quelques cours à l'université.

Toutes ces rencontres déclenchèrent chez le compositeur un probable sentiment d'infériorité, une prise de conscience de son manque de connaissances et, par conséquent, une constante soif de savoir pour compenser ce manque initial de nourriture spirituelle. En fin de compte, tout au long de sa vie, Beethoven resta au contact des livres et chercha à combler ses lacunes par de nombreuses lectures qui façonnèrent sa pensée et ses jugements : « Beethoven was very stimulated by his reading ».¹⁶¹ En dépit des descriptions admiratives de ses

¹⁵⁶ Ferdinand Ries, Franz Gerhard Wegeler, *Notices Biographiques sur Ludwig van Beethoven* par le Dr Franz Wegeler et Ferdinand Ries, (Paris : Édition Dentu, 1862), 22. Le livre fut traduit par A-F Legentil et tiré à l'occasion de l'inauguration de la statue de Beethoven à Bonn.

¹⁵⁷ À ce niveau-là également, son éducation fut plus que limitée : il apparaît qu'elle fut erratique et chaotique. Il faudra attendre l'arrivée de véritables pédagogues pour que le jeune Beethoven puisse bénéficier d'une éducation musicale cohérente. Le père fut surtout intéressé par la précocité de son fils dans le but d'en faire un autre Mozart (mentant même jusque sur l'âge de son fils) et d'en tirer des bénéfices. Ce fut un échec cuisant.

¹⁵⁸ Glenn Stanley, *Oxford Companion to Beethoven*, (New York : Cambridge University Press, 2003), 25.

¹⁵⁹ La famille von Breuning fut un élément clé dans la construction du jeune Beethoven. Il y trouva une famille cultivée avec une mère de substitution, une amitié qui devait durer toute la vie avec le fils Stephan et un premier amour avec Eléonore von Breuning.

¹⁶⁰ Wegeler nous indique : « Beethoven était resté étranger à la littérature de son pays, ce fut dans le sein de la famille dont nous allons parler que Beethoven puisa les premières notions littéraires et qu'il contracta le goût de la lecture pour le reste de sa vie ». Dans Gottfried Engelbert Anders, *Détails biographiques sur Beethoven d'après Wegeler et Ries*, 9.

¹⁶¹ Glenn Stanley, *Oxford Companion to Beethoven*, 25.

contemporains, Beethoven ne fut jamais, ce que nous pouvons appeler aujourd'hui, un « intellectuel » ou un « érudit ».¹⁶² Pourtant, à sa mort, sa bibliothèque témoigna de sa soif de connaissances : elle contenait plus de deux cents livres aux thèmes très hétéroclites. Les ouvrages les plus nombreux étaient ceux qui traitaient de théories musicales. Il possédait également des livres d'histoire, des ouvrages anciens de littérature religieuse, des traités de sciences naturelles, des livres du quotidien comme des guides de voyage (par exemple sur l'Autriche ou encore sur les villes de Baden et Paris), des traités médicaux, des grammaires françaises ainsi que des dictionnaires de latin, de français et d'italien. Nous y trouvons aussi des œuvres littéraires avec des auteurs « classiques »¹⁶³ comme Homère (un de ses auteurs favoris), Plutarque ou Cicéron mais aussi des contemporains comme Goethe, Klopstock et Schiller. Bien qu'il ne possédât pas nécessairement les outils intellectuels pour saisir la portée des propos exposés, Beethoven fut également passionné par la philosophie avec une affection particulière pour Plutarque, qui lui apportait un certain réconfort dans les moments difficiles. Ainsi, se référant à ce dernier, il confia sa surdité naissante à son ami Wegeler le 19 juin 1801 : « J'ai plus d'une fois maudit le Créateur et mon existence. Mais Plutarque m'a amené à la résistance ».¹⁶⁴ Il fut également admirateur des théories kantiennes sans toutefois comprendre véritablement la profondeur et la portée des idées de Kant. Il y trouva surtout une certaine inspiration morale et ligne de conduite. Sur un feuillet d'un carnet de conversations, il écrivit cette phrase restée célèbre : « La loi morale en nous et le ciel étoilé au-dessus de nous. Kant !!! »¹⁶⁵ Plus intéressant encore, Beethoven eut en sa possession des ouvrages traduits d'auteurs classiques étrangers comme Les Fables de La Fontaine ou des pièces et sonnets de Shakespeare.

¹⁶² Stanley précisa : « It was difficult for him to precise his thoughts precisely [...] his vocabulary was small and his sentence structure seldom grammatically incorrect [...] his ability to comprehend the most abstract aspect of literature was surely limited ». Dans *The Oxford Companion to Beethoven*, 25.

¹⁶³ N'ayant eu aucune éducation en lettres classiques, il avait recours à des traductions.

¹⁶⁴ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 68. (Lettre 51) Il s'agit d'une longue lettre dans laquelle Beethoven évoque clairement l'aggravation de sa surdité, les causes probables (pour le Dr. Frank, Médecin en chef de l'Hôpital Général et Professeur de Médecine à l'Université de Vienne, il s'agissait d'une origine intestinale) et l'absence de résultats des moyens thérapeutiques.

¹⁶⁵ Entrée de février 1820 dans : Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Les Cahiers de conversation de Beethoven*, 107.

II. Beethoven et la littérature britannique : les poètes anglais, une source constante d'inspiration

Avant 1800, il y a peu d'éléments dans la vie du compositeur qui laisseraient à penser qu'il portait un intérêt particulier à la littérature anglaise, à l'exception de Shakespeare¹⁶⁶. Il faut attendre les années 1800 pour que les différents témoignages laissent apparaître des liens entre Beethoven et la littérature anglaise. S'il fut soudainement admiratif du système politique, il sembla également subitement admiratif de la poésie anglaise. Ainsi, à la fin de sa vie, il apparaissait que l'écrivain préféré de Beethoven était Thomson¹⁶⁷. Dans le numéro de décembre 1825 de *The Harmonicon*, Lady Clifford, que nous avons déjà mentionnée auparavant, témoigna de l'affection de Beethoven pour la littérature anglaise : « He said that he preferred English to French writers, because 'ils sont plus vrais'. Thomson is his favourite author, but his admiration for Shakespeare is great ». ¹⁶⁸ Ce fut probablement la coopération avec un autre Thomson, George Thomson, qui contribua à la connaissance par Beethoven de certains grands noms de la poésie britannique.

En effet, par l'intermédiaire de l'éditeur écossais George Thomson, Beethoven put découvrir, dès les années 1800, les œuvres de certains poètes britanniques de renom en composant un grand nombre d'arrangements sur des poèmes de William Smyth, Robert Burns, Lord Byron et Walter Scott. En effet, sans entrer dans les détails (nous consacrerons un chapitre entier à cette relation commerciale), George Thomson, collectionneur, éditeur et secrétaire au Board of Trustees à Édimbourg, eut l'idée de créer une nouvelle forme musicale populaire, en alliant l'aspect folklorique des chants traditionnels au genre classique afin de rendre ces chants populaires plus acceptables et convenables pour la société britannique de l'époque. À travers ces arrangements classiques effectués par des compositeurs de renom, il souhaitait rendre toutes ses lettres de noblesse aux chants et poèmes traditionnels. Par ce biais, il souhaitait nourrir les goûts musicaux des jeunes filles de bonne famille, principales cibles des ventes, qui pouvaient chanter ces œuvres tout en s'accompagnant au piano. À l'origine, pour les paroles, Thomson contacta la célébrité nationale, le poète Robert Burns, qui lui fournit cent quatorze Songs. Pour la musique, Thomson s'adressa également aux musiciens les plus célèbres de l'époque tels que Pleyel, Haydn et Weber. Puis, il chercha à se diversifier

¹⁶⁶ Beethoven rencontra très tôt les œuvres de Shakespeare. Nous consacrerons une partie sur ce lien entre les deux hommes.

¹⁶⁷ Il s'agit du poète écossais James Thomson, célèbre pour ses poèmes *The Seasons*. On lui attribue également les paroles du célèbre *Rule Britannia*, mises en musique par Thomas Arne.

¹⁶⁸ Lady Clifford dans *The Harmonicon*, Volume III, (1825) : 223.

et se tourna vers d'autres poètes comme Walter Scott, William Smyth ou encore Lord Byron. À partir de 1803, Thomson, voyant Haydn vieillir et comprenant que la nouvelle future célébrité européenne s'appelait désormais Beethoven, proposa à celui-ci un partenariat exclusif. Il en résulta différentes commandes totalisant plus de cent vingt arrangements¹⁶⁹. Beethoven fut alors en contact direct avec certains grands noms de la littérature de l'époque. Il composa dix-neuf arrangements sur des poèmes de Burns ainsi que neufs arrangements sur les onze poèmes que Walter Scott écrivit spécialement pour la collection de Thomson (Il autorisa également l'utilisation de poèmes publiés antérieurement à leur collaboration). En revanche, Byron avoua ses difficultés à rédiger des vers sur des airs traditionnels, ce qu'il précisa à Thomson : « I have repeatedly tried since you favoured me with your first letter, and your valuable musical present which accompanied it, without being able to satisfy myself ». ¹⁷⁰ Cet aveu poussa Thomson alors à choisir trois poèmes que Beethoven mit en musique. Quant à Smyth, il rédigea la plus grande partie des quarante poèmes sur lesquels Beethoven travailla, bien que, selon Barry Cooper, il fût inférieur aux autres poètes (« He was less inspired than the greatest poets ». ¹⁷¹) Afin de démontrer le lien étroit entre le compositeur et ces auteurs, nous proposons ici de répertorier les titres des poèmes de Byron, Scott et Burns que Beethoven dut mettre en musique :

▪ Poèmes de Byron mis en musique par Beethoven :

- The Kiss, dear Madi, thy lip has left (Op. 153-9)
- Oh had my fate been joined with thine / her features speak the air (Op. 108-12)
- *Lochnagar / To fair Fidele's grassy* (WoO 159-9)

▪ Poèmes de Walter Scott mis en musique par Beethoven :

- *The Monks of Bangor's March* (WoO 155-2)
- Waken Lords and Ladies gay (WoO 155-12)
- On the Massacre of Glencoe (premier arrangement WoO 152-5)
- On the Massacre of Glencoe (second arrangement Hess 192)

¹⁶⁹ Le chiffre total n'est pas complètement établi. Pour voir l'évolution des chiffres, voir Barry Cooper, *Beethoven's Folksong Settings*, (New York : Cambridge University Press, 1994), 6-10.

¹⁷⁰ James Cuthbert Hadden, *George Thomson : The Friend of Burns : His Life and Correspondence*, (London : John Nimmo, 1898), 191.

¹⁷¹ Barry Cooper, *Beethoven's Folksong Settings*, 71.

- The British light Dragoons (WoO 153-3)
- The return to Ulster (WoO 152- 1)
- The Maid of Isla (Op. 108-4)
- Sunset (Op. 108-2)
- Enchantress, Farewell or Farewell the Muse (Op. 108-18)
- Poèmes de Robert Burns mis en musique par Beethoven :
- Helpless woman (WoO 155 -13)
- Constancy (WoO 155-22)
- In Vain to this desert (Avec Mrs Grant) (WoO 152-17)
- Once more I hail Thee (WoO 152-3)
- Farewell Bliss (Mrs Grant) (WoO 152-17)
- *I dream'd I lay where flowers were springing* (Hess 194 première version / 153-5 seconde version)
- Musing on the roaring ocean (WoO 152-13)
- Highland Harry (WoO 156-6)
- Robin Adair (WoO 157-7)
- *The Lovely Lass of Inverness / Fingal's lament* (Op. 108-14)
- How can I be blythe and glad (Op.108-14)
- O Mary at the window be (Op.108-17)
- Behold my love how green the groves (Op.108-9)
- Duncan Gray (WoO 156-2)
- *She's Fair and Fause* (WoO 156-8)
- Auld Lang Syne (WoO 156-11)

- Blythe Have I been (WoO 156-12)
- The Lavrock Shuns / the Palace gay (WoO 156-4)
- From thee, Eliza, I must go (WoO 158-3-5)
- Polly Stewart/ Now spring had clad (WoO 156-7)
- *The highlander's lament* (WoO 157-9)
- *Sleep'st thou or wak'st thou / March yonder Pomp* (WoO 158-3-3)
- Bonny We Thing (WoO 158-3-4)

Nous reviendrons plus en détail sur ce travail, mais dans le cadre de ce chapitre consacré à la littérature, nous comprenons que Beethoven fut, dès lors, abondamment au contact des poètes britanniques et que, de cette relation, naquit la composition de brillants Folksongs. Bien que l'origine de leur composition provînt de contrats commerciaux, Beethoven ne les composa pas dans un seul but financier et mercantile. En effet, nous ne pouvons pas nier, d'une part, la qualité artistique de ces chants et, d'autre part, l'intérêt que Beethoven portait à la littérature anglaise. Barry Cooper indique également: « It has been established that Beethoven did not compose his Folksongs settings primarily for financial reasons. [...] The reason he himself gave - his love of Scottish melody and the British nation - provides a partial answer too ».¹⁷² En fait, Beethoven s'efforça de mettre aussi bien que possible ces poèmes en musique malgré les nombreuses difficultés qu'il dut surmonter. Cette envie, cet acharnement à bien faire, démontre tout l'intérêt et le respect porté à ces poèmes. Ainsi, en 1810, pour l'envoi des premiers poèmes, Thomson ne fournit que les mélodies des arrangements sans les textes, gênant considérablement le travail de Beethoven : « Une autre fois je vous prie aussi de m'envoyer les paroles des chansons, côme il est bien nécessaire pour donner la vrai expression ».¹⁷³ Il fit la même demande pour les envois de 1811 et 1812 d'une façon plus pressante encore : « Je vous prie instamment d'adjoindre toujours le texte aux chansons écossaises. Je ne comprends pas comme vous qui êtes connaisseur ne pouvez comprendre, que je produirais des compositions tout à fait autres, si j'aurai le texte à la main ».¹⁷⁴ Nous voyons bien, que même si cette relation fut, à l'origine, d'ordre commercial,

¹⁷² Barry Cooper, *Beethoven's Folksong Settings*, 208.

¹⁷³ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 274. (Lettre 229) Phrase ajoutée à la gauche de la signature en français, dans le premier brouillon Beethoven avait ajouté: « On me les traduira ».

¹⁷⁴ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 400. (Lettre 352)

et même si Beethoven accepta ce travail principalement dans un but artistique pour devenir un compositeur complet (« to master every genre to become a complete composer »¹⁷⁵), il n'en demeure pas moins que nous pouvons également penser, sans remettre en cause l'explication de Cooper, qu'il accepta cette tâche pour avoir le plaisir de travailler sur des textes britanniques et dans le but de témoigner à nouveau toute son affection pour la littérature et la nation britannique. Il le précisa d'ailleurs lui-même : « Si ce n'était mon estime toute spéciale et mon grand attachement pour la nation anglaise et pour la mélodie écossaise, je ne me prêterais pas à ce travail en aucun cas ni à aucun prix ».¹⁷⁶

Parmi tous les auteurs qu'il fréquenta, Beethoven eut une affection particulière pour Sir Walter Scott et Lord Byron. En effet, à la fin de sa vie, Beethoven appréciait les ouvrages de Scott, même si parfois il se moquait du romancier d'Ivanhoé. Pour illustrer cette bienveillante affection, nous pouvons nous référer à la boutade suivante du compositeur : alors que celui-ci devait garder la chambre après ses multiples opérations, il lisait Scott pour se distraire. Comme il s'impatientait de connaître l'épilogue de l'ouvrage, il s'écria : « L'animal n'écrit que pour gagner de l'argent ».¹⁷⁷ Pourtant, ses railleries contre ce dernier furent amicales, car les lectures de Scott eurent une fonction importante, celle d'apaiser et de distraire le compositeur durant les dernières années difficiles de sa vie. Schindler en témoigne ainsi : « When he is alone, his entertainment consists of the reading of the Ancient Greeks, he had also read several of the Walter Scott novels with pleasure ».¹⁷⁸ Nous savons également que le jeune Gerhard von Breuning¹⁷⁹ se proposait de lui lire des œuvres de Scott pendant ses convalescences prouvant ainsi, s'il le fallait encore, que Beethoven avait un penchant pour la littérature anglaise en général et, en particulier, pour Scott qui lui apportait distraction et amusement pendant ses longues convalescences post opératoires.

Avec la citation suivante de Thayer, nous comprenons que la connaissance du monde littéraire britannique pour Beethoven ne se limitait pas seulement à ses rencontres issues de sa collaboration avec Thomson : « He exalted his imagination by the perusal of the German

¹⁷⁵ Pour Cooper, l'affection pour la nation britannique n'est qu'une partie de l'explication de la composition de ces Folksongs. Pour Cooper, il y a des raisons nettement plus musicales derrière ces Folksongs :

« A related reason for composing folksongs settings may have been to create an arena for musical experiment. Novel ideas could be tried out here without risks of marring a major work, and if successful they would become available for adaptation on future occasion ». Dans Barry Cooper, *Beethoven's Folksongs settings*, 208.

¹⁷⁶ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 520. (Lettre 496)

¹⁷⁷ Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Les Cahiers de conversation de Beethoven*, 474.

¹⁷⁸ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume III*, 179. (Il s'agit d'une lettre de Schindler à Moscheles.)

¹⁷⁹ Il s'agit du fils de l'ami d'enfance de Beethoven, Stephan von Breuning.

poets and the translation of the Ancient and English classics ». ¹⁸⁰ Nous comprenons alors que Beethoven semblait avoir une relative bonne connaissance du monde littéraire britannique, en particulier durant les dix dernières années de sa vie. La conversation suivante nous indique son intérêt pour la littérature outre-Manche. En effet, dans les carnets de conversations ¹⁸¹ de juin 1820 apparaît une discussion entre Beethoven et son ami Oliva sur le choix possible d'un sujet d'opéra. La composition d'un deuxième ouvrage fut un projet important pour Beethoven qui avait mal vécu le succès en demi-teinte de sa première œuvre, *Fidelio* ¹⁸². Parmi la liste des différentes propositions de livrets, l'ami du compositeur évoqua des livrets allemands, comme la *Rose Enchantée* de Ernst Schulz, mais aussi un texte de Lord Byron :

- Est-ce que vous ne connaissez pas la *Rose Enchantée* ?
- Et puis c'est comme un pendant au *Corsaire* de Lord Byron, l'œuvre la plus farouche et la plus fantastique qu'on puisse imaginer, mais sans aucun enchantement ¹⁸³.
- Il (Byron) a sûrement l'imagination la plus grande et le sentiment le plus profond de tous les poètes actuellement.
- Le *Corsaire* serait des plus propres à faire un opéra.
- À Londres, il recevrait deux guinées pour chaque vers ¹⁸⁴.

Comme il s'agit des carnets de conversations, il ne s'agit ici que des réflexions de Oliva et non des réponses de Beethoven, mais nous pouvons remarquer que la discussion repose sur la proposition d'un livret se fondant sur un texte de Byron. Ceci tend donc à prouver que Beethoven se sentit intéressé par ce choix de livret. Il ne balaya pas cette suggestion d'un geste de la main comme à l'accoutumé mais, au contraire, encouragea ses interlocuteurs à continuer cette discussion sur Byron. En outre, nous remarquons que Oliva n'eut pas besoin de spécifier qui était Lord Byron (nous l'avons dit, Beethoven connaissait Byron pour avoir arrangé nombre de ses poèmes). Il n'eut pas non plus besoin de spécifier ce qu'était Le *Corsaire*. De nouveau, le fait que la discussion s'enchaîne sur cet ouvrage, sans qu'il y ait de précisions sur l'intrigue ou les personnages par Oliva, tend à prouver que Beethoven ne posa

¹⁸⁰ Alexander Wheelock Thayer, *A Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited by Elliot Forbes Volume I*, 239.

¹⁸¹ Les carnets de conversation sont une source primaire importante lorsque l'on s'intéresse à Beethoven. Cependant, les conversations sont partielles. En effet, Beethoven étant sourd, ses interlocuteurs notaient leur réponse. En revanche, Beethoven n'était pas muet, il ne lui était donc pas nécessaire d'écrire ses propres réponses. Nous ne pouvons donc que déduire la réponse apportée par Beethoven à travers les remarques suivantes de ses interlocuteurs.

¹⁸² Le livret s'inspire d'une pièce de Jean Nicolas Bouilly, *Léonore ou l'amour conjugal*.

¹⁸³ Il ne faut pas voir dans cette fin de phrase un aspect négatif à ce « manque d'enchantement » mais seulement le fait que le *Corsaire* ne possédait pas la thématique féerique comme les autres livrets d'opéra. Ce genre féerique fut en effet en vogue depuis la *Flûte Enchantée* de Mozart et devait garantir le succès de l'opéra.

¹⁸⁴ Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Les Cahiers de conversation de Beethoven*, 182.

pas de questions sur ces points essentiels pour un livret d'opéra et donc, qu'il connaissait l'ouvrage cité. Peut-être l'avait-il même lu ? S'il s'agit ici de pure spéculation, nous pouvons affirmer cependant que Beethoven lut probablement un autre texte d'inspiration byronienne : *Le Vampire*¹⁸⁵. Beethoven avait noté en guise de pense-bête sur un morceau de papier : « Le vampir conte - traduit de l'anglais etc de Lord Byron 40 Kreutzer chez Schaumburg ». ¹⁸⁶ Nous ignorons si le livre fut réellement acheté car l'ouvrage ne fut pas retrouvé dans sa bibliothèque. Pourtant, cet opéra sur un livret du Corsaire de Byron ne vit jamais le jour, comme aucun autre d'ailleurs puisque le seul opéra jamais composé par Beethoven demeure *Fidelio*. Néanmoins, un projet d'opéra sur un livret anglais aurait pu aboutir ; il fut même bien ébauché : il s'agit de l'opéra *Macbeth* d'après la pièce de Shakespeare. Nous reviendrons sur ce projet. Six années plus tard, les œuvres de poètes anglais figuraient en bonne place comme sujet de composition. Il ne s'agissait plus d'un opéra mais d'un oratorio, forme anglaise par excellence. Beethoven, Kuffner et Bernard échangèrent alors sur les différentes options littéraires qui s'offraient au compositeur comme sujet d'oratorio. Nous retrouvons cet échange également dans les carnets de conversations.

- Nous sommes pauvres en oratorios et nous en aurions grand besoin. Les oratorios de Handel, si grandioses que soient leur beauté architecturale et leur esprit sublime, intéressent trop peu une grande partie des auditeurs.
- On pourrait retravailler tous les sujets d'oratorios de Handel.
- L'allegro e il penseroso, poème de Milton¹⁸⁷.

Beethoven connaissait probablement Milton puisque, comme nous le dit Thayer, il lisait abondamment les auteurs classiques anglais. La conversation se poursuivit d'ailleurs sur la littérature britannique en général et les trois amis discutèrent, en particulier, de Thomas Moore (que Beethoven découvrit en arrangeant ses poèmes pour Thomson) et, à nouveau, de Lord Byron :

- Parmi les poètes anglais, à côté de Byron (qui malheureusement est mort trop tôt) Thomas Moore aussi est un magnifique poète. Son poème des Amours et des Anges¹⁸⁸ est un chef-d'œuvre, fondé sur une phrase de la Bible : les fils de Dieu aimèrent les filles des Hommes.
- Les petits poèmes de Moore sont magnifiques, surtout *Irish Melodies*, d'après des chants nationaux. D'abord airs et paroles sont nés ensemble. Puis ensuite, les paroles seules.

¹⁸⁵ Il s'agit d'un roman écrit par John William Polidori. Toutefois, il fut publié la première fois sous le nom de Lord Byron.

¹⁸⁶ Ludwig van Beethoven, *Carnets Intimes*, 65.

¹⁸⁷ Jacques- Gabriel Prod'Homme, *Les Cahiers de conversation de Beethoven*, 396.

¹⁸⁸ Titre original « *Loves of the Angels* ».

- Graeme¹⁸⁹ est un des poètes lyriques.

- Les poètes anglais ont de l'imagination et la pensée. Les Français n'ont ni l'un ni l'autre.

Cette conversation semble bien confirmer les propos de Lady Clifford cités précédemment et démontre que, à travers ses paroles, Beethoven avait bien une haute opinion des auteurs britanniques et qu'il ne disait pas cela dans le seul but de flatter l'égo nationaliste de Lady Clifford. De nouveau, bien que nous ne possédions qu'une partie de la conversation, la discussion semble aller de soi. Nous ne voyons pas de changement soudain de sujet dans la conversation, ce qui semble indiquer que Beethoven, d'une part, était d'accord avec les propos échangés et, d'autre part, qu'il connaissait les œuvres citées puisque ses amis n'eurent pas à lui en dire davantage. En revanche, là aussi, le projet d'oratorio fut abandonné. Malgré les demandes émises par Smart¹⁹⁰ ou Thomson, ce projet d'oratorio resta pour Beethoven une quête jamais atteinte. Ainsi, il ne put jamais témoigner, à travers ce genre tout du moins, de son admiration pour Handel, grand compositeur d'oratorios. L'abandon du projet fut, sans aucun doute, lié à l'impossibilité de s'accorder sur les honoraires avec Thomson.

Beethoven eut une connaissance assez hétéroclite de la littérature britannique qui allait de Shakespeare à Milton, de Byron à Scott, de Thomson à Moore, mais il semblait avoir quelques lacunes puisque nous ne retrouvons pas de témoignages mentionnant certaines figures importantes de la littérature contemporaine britannique comme Wordsworth, Coleridge ou Blake (qui mourut la même année que Beethoven). Toutefois, malgré ses lacunes sur ses contemporains, la littérature anglaise demeura une source d'inspiration pour Beethoven. Si peu d'œuvres directement inspirées par la littérature britannique¹⁹¹ virent le jour, en revanche, un bon nombre de projets naquirent de ce contact. La lettre écrite à Thomson en 1817 semble nous le confirmer : « Il y a encore chez moi des poèmes d'Angleterre, dont quelques-uns sont fort belles et j'aimerais de les mettre en musique ».¹⁹² En plus des Folksongs, Beethoven chercha une source d'inspiration dans des poèmes britanniques. Thomson lui proposa alors une composition sur *The Battle of the Baltic Sea*¹⁹³

¹⁸⁹ James Graeme (1749-1772) est un poète écossais.

¹⁹⁰ Smart évoque ce projet d'oratorio dans ses notes : « In 1818, I made a proposition to Beethoven for a new oratorio through Mr. Cipriani Potter ». Extrait de : George Smart, *Leaves From the Journal of Sir George Smart* Edited by H. Bertram Cox and C.L.E Cox, (Cambridge : Cambridge University Press, 2014), 62. Il s'agit de la réédition de l'édition originale de 1907 par Longmanns, Green & Co.

¹⁹¹ Autres que les Folksongs.

¹⁹² Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 835. (Lettre 892)

Il s'agit d'une lettre en français de Beethoven à Thomson datée du 21 février 1817.

¹⁹³ Il pourrait s'agir également d'une double inspiration : littéraire et politique. En effet, La Bataille de la Mer Baltique célèbre la victoire de Nelson sur la flotte danoise qui, lassée du blocus britannique sur les navires

(poème de Campbell) qui ne vit pas le jour, probablement faute d'accord financier entre les deux parties. L'éditeur écossais fut sans doute exaspéré par la fluctuation des honoraires de Beethoven qui passa, en quelques mois, de cinquante à soixante ducats or. Thomson suggéra également la composition d'un oratorio sur une ode traitant du pouvoir de la musique (poème écrit par William Collins : *The Passions, An Ode for Music*¹⁹⁴) qui, là aussi, fut un projet abandonné. Nous pouvons encore imaginer que ce fut, faute d'accord commun, que le projet échoua ou bien, que ce fut peut-être lié à l'absence d'une vraie volonté de la part de Thomson d'aller plus loin dans la négociation. Il ne proposa, en effet, que le titre du texte. Toutefois, malgré l'affection qu'il portait à tous ces auteurs britanniques, un écrivain en particulier semblait avoir l'admiration totale du compositeur : William Shakespeare. Il était logique que l'un des plus grands compositeurs de tous les temps admira l'un des plus grands poètes et dramaturges.

III. Un écrivain à part : William Shakespeare

III.a Les origines possibles de cette découverte.

Nous venons de voir l'intérêt que suscitèrent les auteurs britanniques chez Beethoven mais, comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, ce fut avant tout William Shakespeare que le compositeur affectionnait particulièrement. Dans *The Harmonicon*, Lady Clifford affirma : « His admiration for Shakespeare is great ».¹⁹⁵ Finalement, tous les dires de contemporains l'ayant rencontré, confirment ce témoignage. Il n'y a donc aucun doute, Beethoven admirait Shakespeare :

français et russes, décidèrent de le briser en s'alliant avec les Suédois. Pour les Anglais, il s'agissait de conserver la suprématie navale en Europe. En voici la première strophe :

Of Nelson and the north
Sing the glorious day's renown,
When to battle fierce came forth
All the might of Denmark's crown,
And her arms along the deep proudly shone;
By each gun the lighted brand
In a bold, determined hand,
And the prince of all the land
Led them on.

¹⁹⁴ William Collins (1721-1759) est un poète lyrique anglais surtout connu pour ses Odes descriptives et allégoriques.

¹⁹⁵ Lady Clifford dans : *The Harmonicon*, Volume III, (1825) : 223.

Then he talked about philosophy, religion, politics and especially about Shakespeare, his idol [...] He devoted himself to the study of the Greek and Latin writers and to become an enthusiastic reader of Shakespeare¹⁹⁶.

Si nous ne pouvons remettre en question cette admiration pour Shakespeare, le tout premier lien entre ces deux géants demeure relativement flou. Il est toutefois possible d'imaginer que le premier contact entre les deux hommes remonte à l'adolescence du compositeur. À la lecture de la biographie de Thayer¹⁹⁷, il est possible de penser que Beethoven découvrit très certainement Shakespeare à travers certaines représentations de ses pièces, pour la toute première fois en 1783 alors qu'il était jeune musicien à la cour du Prince Électeur. En effet, une troupe dirigée par Grossman et Helmuth s'installa à Bonn à cette époque. Thayer fournit jusqu'au programme des différentes représentations. Il s'agissait de King Lear et Richard III. En revanche, quant à savoir si Beethoven assista à celles-ci, aucun témoignage ne l'affirme. Néanmoins, on peut supposer que Beethoven, en tant que musicien de l'orchestre, était présent. Nous savons également que trois ans auparavant, cette même troupe joua Hamlet, King Lear et Macbeth à Bonn. En 1785, une troupe de Francfort, menée par Johannes Böhm, vint y représenter Othello et Richard II. Ainsi, même s'il est difficile d'affirmer que le jeune homme assista à toutes ces représentations, il est tout aussi difficile d'affirmer le contraire. Beethoven eut, en tout état de cause, la possibilité d'assister à de nombreuses représentations. Et d'autres arguments vont dans ce sens. La troupe de Grossman fut autorisée à s'installer au théâtre de Bonn en 1783. Beethoven, musicien de la cour du Prince Électeur et pianiste d'exception, fut régulièrement employé pour faire répéter le ballet au piano et put assister également aux répétitions et représentations de la troupe. De surcroît, comme Beethoven était étroitement lié à la très cultivée famille von Breuning, il put également accompagner ses membres au théâtre. Ainsi, même s'il est difficile d'établir précisément une date quant à la toute première découverte du théâtre shakespearien par le compositeur, il faut bien avouer qu'il voua une véritable admiration au célèbre dramaturge. Schindler affirma que : « Shakespeare and no other was his 'poète de predilection »¹⁹⁸ et il ajouta, bien que nous ne puissions pas toujours le croire¹⁹⁹ : « He had the complete works of Shakespeare in the

¹⁹⁶ Michael Hamburger, *Beethoven Letters, Journals and Conversation*, 77. Il s'agit des extraits des mémoires du Baron de Trémont. Ce témoignage est repris par Prod'Homme dans : *Beethoven par ceux qui l'ont vu*, 49-56.

¹⁹⁷ Alexand Wheelock Thayer, *A Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited by Elliot Forbes Volume I*, 31.

¹⁹⁸ Anton Schindler, *Beethoven, As I Knew Him*, Edited by Donald W. MacArdle, 378.

¹⁹⁹ Schindler est accusé d'avoir trafiqué ou détruit les carnets de conversation du compositeur. Schindler détruisit des pages entières des carnets de conversation qui ne correspondirent pas ni à l'image qu'il souhaitait que la postérité garde du compositeur, ni à l'image qu'il voulait laisser de lui-même. Il détruisit donc les témoignages ou les entrées des carnets qui ne n'étaient pas flatteurs avec lui. Cooper dit de Schindler :

Eschenburg translation ». ²⁰⁰ De plus, à la lumière de la citation suivante, nous comprenons qu'il ne s'agit pas d'une simple lecture mais d'une vraie connaissance des œuvres qui furent maintes fois lues et relues si nous nous référons de nouveau à Schindler : « He knew Shakespeare as thoroughly as he did with his own works » et « most of the volumes showed unmistakable marks of careful reading ». ²⁰¹ Dans l'édition corrigée de cette biographie rédigée par Schindler, MacArdle vérifia et confirma ses dires sur le nombre de volumes en la possession de Beethoven, ajoutant même :

Beethoven had also two double volumes of Eschenburg's prose translation of Shakespeare's Othello, Romeo and Juliet, Much ado about Nothing, End's Well, All's Well, The Merchant of Venice, The Winter's Tale, As You Like It and Love's Labors Lost ²⁰².

Sur l'étendue de la connaissance des œuvres du dramaturge anglais par le musicien, il confirma également le témoignage de Schindler : « And that all of these works, with the exception of the last two, showed traces of being read and used ». ²⁰³ Pourtant malgré toute son admiration pour Shakespeare, Beethoven était dans l'incapacité de comprendre l'anglais. Il dut donc se résoudre à le lire dans les traductions de Schlegel et de Eschenburg. Enfin, Shakespeare n'était pas qu'une source de lecture et de distraction pour le compositeur, mais une inspiration de tous les jours.

Beethoven, en vrai admirateur, n'hésita pas à encourager ses amis à lire Shakespeare : « Avez-vous lu Wilhem Meister de Goethe et le Shakespeare traduit par Schlegel ? À la campagne on ne manque pas de loisirs, peut-être vous sera-t-il agréable que je vous envoie ces ouvrages » ²⁰⁴ écrit-il à Thérèse Malfatti en mai 1810. Beethoven, en fin

He related [in his Biographie] a large number of stories about Beethoven and his music, but most have proved to be either completely or partly false. He even inserted numerous entries in Beethoven's conversation books after the composer's death, in order to enhance his own reputation... Anything reported by Schindler must be assumed to be doubtful or false, unless supported by independent evidence (in which case, Schindler's contribution is redundant). Dans Barry Cooper, *Beethoven*, IX.

Kinderman écrit également : « He had no scruples about fabricating history and did not hesitate to falsify sources to support the account published in his Beethoven biography ». Dans William Kinderman, *Beethoven*, (Berkeley : University of California Press, 1995), 160.

Toutefois, tout ce qu'écrit Schindler ne doit pas être systématiquement rejeté. En effet, des études plus récentes tentent d'excuser le comportement du premier biographe de Beethoven comme Theodore Albrecht, « Anton Schindler as Destroyer and Forger of Beethoven's Conversation Books : A Case for Decriminalization » dans *Music's Intellectual History*, (2010) : 168-81.

²⁰⁰ Anton Schindler, *Beethoven, As I Knew Him*, Edited by Donald W. MacArdle, 378.

²⁰¹ Anton Schindler, *Beethoven, As I Knew Him*, Edited by Donald W. MacArdle, 378.

²⁰² Anton Schindler, *Beethoven, As I Knew Him*, Edited by Donald W. MacArdle, 393.

²⁰³ Anton Schindler, *Beethoven, As I Knew Him*, Edited by Donald W. MacArdle, 393.

²⁰⁴ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 299. Neuf volumes des pièces de Shakespeare traduites par August Wilhelm von Schlegel avaient été édités entre 1798-1810.

connaisseur de Shakespeare, se référait à ses pièces dans son quotidien. Il surnommait ainsi Schuppanzigh « Mylord Falstaff »²⁰⁵ et sur la fin de sa vie, il appelait encore son jeune compagnon de chevet, le petit Gerhard von Breuning « Ariel » en référence à *La Tempête* dont nous reparlerons plus en détail. Shakespeare accompagnait ainsi les jours de Beethoven qui était inspiré par les phrases tirées de pièces qu'il recopiait dans ses journaux ou dans ses courriers. Ainsi, il fit de façon subliminale référence à Shakespeare dans son courrier adressé à la Comtesse Erdödy : « De mon côté rien, ce qui s'appelle rien de rien ».²⁰⁶ Il pourrait s'agir d'une allusion possible à « Nothing can come of nothing » de l'acte 1 de la scène 1 de *King Lear*. Enfin, Beethoven, probablement touché par la poésie de Portia, griffonna sur un carnet : « Portia—How far that little candle throws his beams! So shines a good deed in a naughty world ».²⁰⁷

III.b Shakespeare dans les œuvres de Beethoven.

Beethoven puisa dans la poésie de Shakespeare une certaine inspiration musicale. En effet, non seulement ses volumes de Shakespeare furent intensivement lus mais ils furent également soulignés et annotés en certains endroits²⁰⁸, prouvant ainsi que Beethoven se servait de Shakespeare comme possible déclencheur d'inspiration. Toutefois, il convient de nuancer cette affirmation pour au moins deux éléments. Tout d'abord, la poésie de Shakespeare déclencha surtout des sentiments généraux, des idées d'atmosphère plutôt qu'une réelle inspiration, directement liée à l'œuvre. En effet, Beethoven ne composa pas une série de lieder sur des sonnets de Shakespeare, comme il le fit avec la poésie de Goethe. Michael Hamburger souligne ce même point dans la préface de son ouvrage : « The literary source provided no more than a vague, and entirely personal, incitement ».²⁰⁹ En outre, même lorsque des témoignages de contemporains ou de Beethoven lui-même nous renvoient clairement à une inspiration shakespearienne, il faut bien admettre qu'il ne s'agit ni plus ni moins que de possibilités ou de spéculations (exception faite de l'ébauche de l'opéra *Macbeth*), car tous ces témoignages pourraient être jugés comme peu fiables, relevant davantage de la construction du mythe d'un Beethoven inspiré par la littérature de

²⁰⁵ Anecdotes selon George Smart dans : George Smart, *Leaves from the Journal of Sir Georg Smart* Edited by L.E.Cox, 114. Cette référence tend à prouver la lecture de *Henry IV* et de *Les Joyeuses Commères de Windsor* par le compositeur.

²⁰⁶ Lettre à la comtesse Erdödy du 19 octobre 1815. Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 585. (Lettre 563)

²⁰⁷ Friedrich Kerst, *Beethoven, a Man and an Artist Revealed in his Words*, (The Floating Press, 2009), 136.

²⁰⁸ Anton Schindler, *Beethoven, As I Knew Him*, Edited by Donald W. MacArdle, 393.

²⁰⁹ Michael Hamburger, *Beethoven Letters, Journals and Conversation*, 2.

Shakespeare. Nous essaierons donc de voir s'il est possible de déceler quelques influences shakespeariennes dans les œuvres de Beethoven supposées telles.

Nous commencerons, tout d'abord, par l'ouverture *Coriolan* composée en 1807. Contrairement à ce que certains peuvent croire parfois, l'ouverture ne fut pas composée en se fondant sur la pièce de Shakespeare, mais sur celle de Heinrich Joseph von Collin, auteur autrichien, qui écrivit *Coriolanus*, elle-même inspirée de la biographie de Plutarque, auteur abondamment lu par Beethoven. Pourtant, il est difficile de croire que Beethoven, en tant qu'admirateur de Shakespeare, n'eut pas en tête la pièce du poète anglais pour composer l'ouverture. Puisque nous sommes dans l'impossibilité de savoir si ce fut réellement le cas, il s'agit de pure conjecture. Tout comme l'est la « découverte » de Arnold Schering qui vit l'influence de Shakespeare dans pas moins de cinq quatuors à cordes et huit sonates pour piano²¹⁰. Cette affirmation est sujette à caution et remise en question par la majorité des musicologues. En revanche, d'autres œuvres purent être inspirées par Shakespeare, plus particulièrement pour le choix du titre de l'œuvre. Ce fut le cas de *Fidelio* par exemple.

▪ *L'opéra Fidelio.*

En effet, au regard de ce qui vient d'être dit, à savoir les lectures abondantes et la grande connaissance des œuvres de Shakespeare par Beethoven, serait-ce une pure coïncidence que l'opéra de Beethoven s'intitule *Fidelio* ? À nos yeux, les parallèles avec la pièce *The Tragedy of Cymbeline King of Britain* paraissent évidents pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le thème est, plus ou moins, ressemblant. Dans *Cymbeline*, Imogen, fille du Roi *Cymbeline* recherche son mari *Posthumus*, forcé à l'exile. Dans *Fidelio*, Léonore, héroïne de l'opéra de Beethoven, recherche également son *Florestan*. Bien que le thème du travestissement apparaisse dans de nombreuses autres pièces de Shakespeare, le recours à ce travestissement est également un trait commun entre les deux œuvres : les héroïnes vont alors se déguiser en homme pour arriver à leur fin. Imogen ne s'habilla-t-elle pas en page tandis que Léonore se travestit en geôlier pour mieux libérer *Florestan* ? Enfin, à *Belarius*, qui demandait l'identité du page, Imogen répondit en donnant un nom qui renvoie immédiatement au titre de l'opéra et qui inspira vraisemblablement Beethoven : « *Fidele, Sir* ».

²¹⁰ Eric Blom, *Beethoven's Piano Sonatas Discussed*, (New York : J.M Dent & Sons, 1938), 155. La grande majorité des musicologues rejettent cette « découverte ». De manière générale, Schering pensait qu'il fallait interpréter les œuvres de Beethoven au regard des œuvres de Shakespeare, Schiller et Goethe. Voir Arnold Schering, *Beethoven und die Dichtung*, (G.Olms, 1973).

Si le choix de Fidelio était sans réel rapport avec la pièce Cymbeline, il s'agirait alors d'une étonnante coïncidence. En revanche, si nous devons évoquer un projet musical inspiré de Shakespeare en toute certitude, il conviendrait alors de mentionner le projet d'opéra Macbeth.

▪ Macbeth.

Après le succès en demi-teinte de son opéra Fidelio, Beethoven se fixa comme objectif de composer un autre opéra. La recherche du livret s'avéra compliqué et il décida finalement de collaborer, à nouveau, avec von Collin. Celui-ci se fonda alors sur la tragédie de Macbeth. Ce projet, contrairement à bien d'autres projets d'opéras sur un thème emprunté à la culture britannique, se concrétisa. Toutefois, nous allons voir qu'il finit par être abandonné même si Beethoven, après de multiples tergiversations sur le choix du livret, sembla déterminé à composer cet opéra sur Macbeth :

That Beethoven did not abandon the idea of composing another opera was shown by the impatience with which he could scarcely wait for his friend Collin to make an opera book for him of Shakespeare's "Macbeth"²¹¹.

En dépit de ce désir de composer un second opéra sur cette pièce de Shakespeare, la composition fut pourtant abandonnée au milieu du deuxième acte pour deux raisons. Tout d'abord, les deux protagonistes, compositeur et librettiste, eurent les plus grandes difficultés à s'entendre. En effet, Collin, pensant que l'œuvre serait trop sombre (« threatened to be too gloomy »²¹²), abandonna l'écriture. Puis, quelques mois plus tard, Collin mourut prématurément ; ce qui mit définitivement un terme au projet. Toutefois, malgré l'interruption de la composition, et à partir des esquisses, il est possible de voir que l'opéra semble extrêmement fidèle à la pièce et s'ouvre, à l'instar de celle de Shakespeare, sur la lande avec la présence des trois sorcières. Sur l'une des esquisses conservées à la Beethoven Haus, nous pouvons lire l'inscription suivante : « Overture Macbeths fällt gleich in den Chor der Hexen ein ».²¹³ Le thème de l'ouverture fut alors recyclé dans le trio avec piano Op. 70 n°1, surnommé Trio des esprits. Thayer estima que le premier acte fut composé en 1808 et que les textes de ce premier acte furent publiés en 1809 par le Wiener Hof Theater Taschenbuch. Cette date de composition nous est confirmée par une esquisse du thème de l'ouverture qui se

²¹¹ Lettre de Röckel à Thayer cité dans : Alexander Wheelock Thayer, *A Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited by Elliot Forbes*, 441.

²¹² Alexander Wheelock Thayer, *A Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited by Elliot Forbes*, 441.

²¹³ Esquisse située à la Beethoven Haus : Petter Sketch book. Sammlung H. C. Bodmer, HCB Mh 59. Traduction de l'auteur : « L'ouverture Macbeth débute avec le chœur des Sorcières ».

trouve sur un feuillet de la Symphonie Pastorale conservée à la British Library²¹⁴. En tout état de cause, le thème musical de l'ouverture de l'opéra avorté est en parfaite adéquation avec la lourde atmosphère mystérieuse de la première scène de Macbeth. Kinderman souligne précisément ce point, à savoir comment la musique réussit à créer cette ambiance menaçante : « Uncanny atmosphere with its mysterious tremolos, chromatic textures, and powerful dynamic contrasts ». ²¹⁵ À partir de ces esquisses, nous comprenons que Beethoven avait décidé de composer l'ouverture de Macbeth (écrit de cette façon par Beethoven) en ré mineur et en 6/8²¹⁶.

▪ Quatuor n°1 Op. 18.

La troisième œuvre à laquelle il est généralement attribué une influence shakespearienne est le quatuor à cordes n°1 en fa majeur (Op. 18) composé en 1799 et publié en 1801 après révision. Dans cette œuvre, Beethoven aurait été inspiré par la scène finale du tombeau de Roméo et Juliette pour l'écriture du deuxième mouvement du quatuor. Nous déduisons cette influence shakespearienne par le biais du témoignage de Karl Amenda, ami et confident du compositeur. Après lui avoir envoyé la partition, les deux hommes échangèrent sur l'œuvre et Amenda rapporta leur conversation : « [He] asked me what thought had been awakened by it. 'it pictured for me the parting of two lovers' was the answer. 'Good', remarked Beethoven 'I thought of the scene in the burial vault of Romeo and Juliet' ». ²¹⁷ Thayer reprit ce témoignage, qui fut publié dans la revue musicale *Musicalische Effectmittel und Tomalerei* de Wiedmann. S'il est toujours possible de remettre en cause ce témoignage en affirmant qu'il n'aurait qu'un but, à savoir celui de nous faire croire en un Beethoven érudit, intellectuel et lecteur enflammé et inspiré par l'esprit de Shakespeare, cette inspiration issue de la scène du tombeau de Roméo et Juliette nous est toutefois confirmée par Beethoven lui-même (non pas par témoignage verbal mais par écrit), qui annota sur une esquisse de la partition l'inscription « les derniers soupirs ». Sur le plan musical, Kinderman y voit également l'évocation de la mort des deux amants : « Such dissonances, together with an

²¹⁴ Esquisses de la Symphonie Pastorale à la British Library : Add. MS 31766, f.2.

²¹⁵ William Kinderman, Beethoven, 134.

²¹⁶ On retrouve l'histoire de la composition de cette œuvre chez Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, (Leipzig, 1887), 225-27, (Aufzeichnungen zu einer Oper "Macbeth") L'ouverture fut créée en première mondiale par le National Symphony Orchestra de Washington le 20 septembre 2001 sous la direction de Leonard Slatkin.

²¹⁷ Alexander Wheelock Thayer, *A Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited by Elliot Forbes Volume I*, 261.

intense dramatic rhetoric, effective dynamic contrasts, and an evocative use of silences, all support the expression of pathos in this Adagio ».²¹⁸

S'il y a consensus sur une possible influence de Shakespeare sur ces différentes œuvres, il y a, en revanche, un doute sur une autre œuvre à qui l'on attribue une autre inspiration shakespearienne : la sonate pour piano, La Tempête.

▪ Sonate pour piano Op. 31 n°2 dite « la Tempête » : la controverse.

Nous terminerons par le cas de la sonate pour piano en ré mineur Op. 31 n° 2, composée en 1802, surnommée La Tempête en référence à la pièce du même nom de Shakespeare. Au fil des décennies, les différents spécialistes de Beethoven cherchèrent à vérifier la véracité de ce lien. Du point de vue historique, tout commença par une phrase de Anton Schindler qui indiqua que, pour expliquer la signification de cette sonate, Beethoven lui aurait confié : « Just read Shakespeare's *Tempest* ». ²¹⁹ Cette réponse sous-entendrait alors que le compositeur se serait inspiré de la pièce afin de composer sa sonate. De nombreux chercheurs virent dans l'affirmation de Schindler une pure invention, estimant que Beethoven n'aurait jamais lu la pièce²²⁰ et qu'il y a peu de traits communs entre la sonate tumultueuse et la pièce qui réunit romance, comédie, tragédie²²¹ et qui n'est pas, en définitive, une des plus violentes. D'autres estiment, encore, que voir le lien entre les deux relève de l'ineptie totale :

Beethoven would have never posed himself as a Shakespeare scholar... But people who want to identify Ariel and Caliban and the castaways good or villainous may as well confine their attention to the exploits of Scarlet Pimpernel when the *Eroica* or the C minor Symphony is played²²².

D'autres sont moins catégoriques quant à l'idée d'un lien possible, Michael Hamburger écrivit à propos de cette sonate : « All we can say is that Beethoven's sensibility was impressed by his reading of the *Tempest* and that he was able to translate that impression into pure music ». Et il ajouta de façon surprenante : « Besides, it is quite possible that

²¹⁸ William Kinderman, *Beethoven*, 54.

²¹⁹ Anton Schindler, *Beethoven, As I Knew Him*, Edited by Donald W. MacArdle, 406.

²²⁰ Cependant Beethoven appelait affectueusement Gerhard von Breuning « Ariel », un des protagonistes de la pièce.

²²¹ La Tempête ainsi que d'autres œuvres comme *Péricles*, *Cymbeline*, *Le Conte d'hiver* sont difficiles à classer et font partie des « Problem plays ». (Terme inventé par F. S Boas en 1896.)

²²² Donald Francis Tovey, *A companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas* (London: Royal School of Music, 1931), 121.

Beethoven's reply was intended to be misleading. He did not suffer fools gladly and was fond of mischief at their expense ».²²³

Pourtant, d'autres chercheurs estiment que le lien entre la pièce de Shakespeare et la sonate de Beethoven n'est pas si fictif ou si fantasmé que cela. En effet, pourquoi Beethoven n'aurait-il pas pu être influencé par la pièce, ou tout au moins y puiser une certaine inspiration ? Or, nous savons que Beethoven possédait un grand nombre d'œuvres de Shakespeare, traduites par Eschenburg ou Schlegel, et qu'il avait une connaissance précise des œuvres jusqu'à privilégier telle ou telle traduction : « He refused to have anything to do with Schlegel's translation of the great Briton : he pronounced it stiff, forced, and at a time too far from the original version, which he could deduce only by comparing with Eschenburg versions ».²²⁴ En quoi cela serait-il étonnant que Beethoven ait lu la pièce et s'inspira de cette lecture pour composer sa sonate ? Pour Theodore Albrecht²²⁵, il n'y a rien de surprenant car il voit de possibles liens entre des éléments de la vie de Beethoven et la pièce à l'époque où il composa la sonate. Ainsi, il établit un parallèle possible entre la relation de rivalité des deux frères Prospero et Antonio (Prospero avait laissé le soin de ses affaires à son frère) et la relation fraternelle houleuse entre les frères Ludwig et Carl van Beethoven. Ce lien est, pour Albrecht, d'autant plus évident que Carl²²⁶ faisait office d'attaché commercial à son compositeur de frère, qui l'accusa de ne pas le servir correctement. À ce lien, établi par Albrecht, entre la relation fraternelle des personnages fictifs et réels, nous pouvons établir également un autre parallèle, celui entre Prospero et le compositeur. La situation de Prospero, se trouvant seul et isolé sur une île déserte, abandonné des hommes, fait écho à la vie de Beethoven, telle qu'il l'a décrite dans le testament de Heiligenstadt : un sentiment d'isolement, d'abandon et d'éloignement du monde des humains causé par sa surdité :

Doué d'un tempérament d'une ardente vivacité, de bonne heure, j'ai dû me tenir à l'écart, mener la vie d'un solitaire [...] Contraint de vivre seul, je ne puis fréquenter le monde dans la mesure où l'exige la plus stricte nécessité, je dois vivre en exilé²²⁷.

Les dates sont également intéressantes à ce niveau. Beethoven rédigea son testament, reflétant toute sa solitude et son isolement, en octobre 1802 alors que la sonate fut composée en juillet

²²³ Michael Hamburger, *Beethoven, Journals, Letters and Conversations*, 2-3.

²²⁴ Anton Schindler, *Beethoven, As I Knew Him*, Edited by Donald W. MacArdle, 378.

²²⁵ Theodore Albrecht, « Beethoven and Shakespeare's *Tempest*, *New Light on Old Allusions* », dans *Beethoven Forum*, vol. 1, (1992) : 81-92.

²²⁶ Ceci est encore plus évident quand nous connaissons le nom complet de Carl van Beethoven : Kaspar Anton Carl van Beethoven.

²²⁷ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven l'intégrale de la correspondance*, 1502. Appendice A.

et août 1802. D'autres parallèles peuvent encore être faits : le pardon donné par Prospero à son frère et le pardon accordé par Beethoven à ses frères et, en particulier, à son frère Carl : « Le déplaisir que vous m'avez causé, sachez qu'il vous a été pardonné depuis longtemps. Je te remercie encore, mon frère Carl ». ²²⁸ Il s'agit ainsi de pures conjectures et d'explications psychologiques qui pourraient être rejetées comme étant purement interprétatives. Pourtant les faits sont là : Schindler mentionna cette phrase de Beethoven qui nous renvoie à la lecture de *La Tempête* pour comprendre cette sonate. Bien que Schindler soit reconnu comme le « chief scoundrel » ²²⁹, pour avoir trafiqué bon nombres de notes, embelli la réalité à l'avantage du compositeur et au sien, il faut essayer de voir quel aurait été le but de Schindler d'inventer cette phrase. Serait-ce dans le but de laisser à la postérité l'image d'un Beethoven, génie musical, inspiré par un autre génie ? Les témoignages qui démontrent l'admiration de Beethoven pour le poète sont suffisants. Il s'agit d'un fait, Beethoven lisait et admirait Shakespeare. Il est alors difficile de tout rejeter dans ce qui vient de Schindler et il est, donc, tout aussi difficile de balayer son affirmation d'un simple revers de main. Il faut ajouter à cela la conjonction de certains éléments : la relation fraternelle destructrice entre Prospero et Antonio chez Shakespeare fit sans aucun doute écho, chez Beethoven, à sa propre relation avec ses frères, l'isolement de Prospero sur son une île déserte dut toucher le compositeur alors qu'il se préparait lui-même à une vie de solitude du fait de sa surdité. Il faut bien avouer qu'il n'existe aucune preuve scientifique, puisque aucun ouvrage de *La Tempête* ne fut retrouvé chez Beethoven. Toutefois, à la lumière des repères biographiques, tout porte à croire que Beethoven ait pu avoir dit un jour : « Just read Shakespeare's *Tempest* ». ²³⁰

²²⁸ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven l'intégrale de la correspondance*, 1502.

²²⁹ Terme de Barry Cooper dans : Barry Cooper, *Beethoven*, IX.

²³⁰ Anton Schindler, *Beethoven, As I Knew Him*, Edited by Donald W. MacArdle, 406.

IV. Conclusion.

Tout comme il était inspiré par la nation britannique, par son parlement et sa vie politique démocratique pour lesquels il composa des variations et une symphonie, Beethoven était aussi un lecteur de poésie et romans britanniques. Il affectionnait tout particulièrement Scott qui l'apaisait et le distrayait après ses opérations chirurgicales durant sa fin de vie. Hormis sa prédilection pour Scott, Beethoven s'intéressait de près à la littérature d'outre-Manche en général et connaissait bon nombre d'auteurs comme Byron, Thomson, Moore ou Milton. Beethoven se nourrissait alors musicalement de ces lectures soit « par contrainte » commerciale, comme ce fut le cas avec sa collaboration avec Thomson qui lui permit de côtoyer les grands noms de la littérature britannique et lui donna l'opportunité de faire des expériences musicales, soit en totale liberté en cherchant les idées d'un bon livret pour un opéra ou un oratorio dans les œuvres des poètes anglais. Malgré ses connaissances, il est évident que Beethoven n'était pas un fin connaisseur de l'histoire de la littérature anglaise, mais il en connaissait suffisamment assez pour pouvoir en parler. En revanche, concernant le plus grand poète anglais, William Shakespeare, le Tondichter allemand semblait avoir une connaissance relativement étendue de ses œuvres. À la lecture de ses pièces, le compositeur puisa son inspiration. S'il est difficile de voir une inspiration shakespearienne dans toutes les œuvres de Beethoven comme le suggéra Schering, il est également difficile de trouver une œuvre directement liée à telle ou telle pièce. En revanche, cette inspiration transparaissait à travers un thème, un sentiment, une atmosphère que Beethoven transposait en musique à sa manière. En dépit de l'admiration, en dépit des lectures abondantes, en dépit de l'importance de Shakespeare dans le quotidien de Beethoven, l'inspiration dans les œuvres demeura limitée. Il n'y eut pas d'œuvres composées sur des sonnets de Shakespeare par exemple. En définitive, la seule certitude qui demeure est le projet d'opéra Macbeth. Toutefois, il apparaît difficile de nier l'absence de toute inspiration tirée des lectures des pièces de Shakespeare chez Beethoven, mais il s'agit donc davantage d'imprégnation, d'une captation d'atmosphère, d'une impression forte à partir de la lecture d'une phrase, d'un passage ou d'un personnage qui touchait la sensibilité du compositeur et déclenchait la création artistique. En effet, lorsque Beethoven composa Coriolan sur le livret de von Collin, comment ne put-il pas avoir à l'esprit l'atmosphère pesante de la tragédie de Shakespeare ? Lorsqu'il intitula son opéra Fidelio, comment ne put-il pas être inspiré par Cymbeline ? Enfin, lorsque nous entendons l'adagio du quatuor Op.18, même s'il ne s'agit pas d'une musique à programme sur Roméo et

Juliette, il est possible d'entendre la transposition musicale de la mort des deux amants par Beethoven.

À ce stade de notre travail, nous avons démontré l'intérêt porté par Beethoven à la politique, à la nation et à la littérature britannique. Ne manque plus, alors, de nous concentrer sur un aspect fondamental pour un compositeur : sa matière. Ainsi, le prochain chapitre sera dédié à l'admiration de Beethoven pour la musique anglaise. En effet, nous essaierons de comprendre comment le compositeur allemand put entrer en contact avec la musique britannique et dans quelle mesure celle-ci put être une source d'inspiration.

CHAPITRE IV. BEETHOVEN ET LA MUSIQUE BRITANNIQUE

« My day's work is finished, if there is a physician who could help me, 'His Name Shall Be Called Wonderful ».²³¹

I. Beethoven et sa connaissance de la musique britannique

Le Dr Alfred Julius Becher racontait, un jour, l'anecdote suivante, dont il certifiait l'authenticité. Lorsqu'il eut reçu d'Angleterre les témoignages les plus flatteurs d'admiration, se trouvant un jour à l'auberge du Mouton d'Or, à Vienne, il remarqua que plusieurs musiciens et hommes de lettres avaient une conversation animée. Il demanda à l'un d'eux de quoi il s'agissait. « Ces messieurs prétendent que les Anglais ne savent faire ni apprécier de bonne musique » répondit Mayseder, « mais je suis d'avis contraire » Beethoven dit alors d'un ton sarcastique : « les Anglais m'ont demandé plusieurs œuvres pour leurs concerts, et m'ont offert pour cela de bons honoraires; les Allemands, à l'exception des Viennois, commencent maintenant seulement à me jouer, et les Français trouvent ma musique injouable : donc, il est évident que les Anglais n'entendent rien à la musique. N'est-ce pas? Ha! Ha! ». Il rit de bon cœur et la discussion prit fin immédiatement²³².

Comme nous l'indique cette boutade du compositeur, rapportée par le chef d'orchestre Ignaz von Seyfried²³³, Beethoven estimait les Britanniques pour leur goûts musicaux sûrs. En revanche, sa connaissance de la musique britannique apparaît comme limitée. En effet, Beethoven était fasciné par deux pans de la musique outre-Manche. En premier lieu, il admirait la musique orchestrale et chorale de Handel qu'il découvrit très tôt, par le biais du Baron von Swieten. Elle eut une influence musicale importante sur les dernières œuvres majeures du compositeur (nous reviendrons sur ce point plus tard dans ce même chapitre). Ensuite, il admirait également certains musiciens contemporains anglais, notamment les pianistes issus de la London Pianoforte School. Ce fut le cas, en particulier, du pianiste anglo-

²³¹ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, Revised and edited by Elliot Forbes Volume I, 1038.

²³² Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Beethoven raconté par ceux qui l'ont vu*, 28-29.

²³³ Ignaz von Seyfried fut chef d'orchestre et directeur musical du théâtre an der Wien.

italien Muzio Clementi²³⁴. En effet, il tenait le musicien italien, dont les œuvres pour piano eurent une influence considérable sur les sonates de Beethoven, pour un excellent pianiste. Il n'hésitait pas, à cet égard, à inciter les pianistes à s'exercer selon la méthode Clementi qui était, selon lui, le meilleur outil d'apprentissage du pianiste. Ainsi, conscient des qualités pédagogiques de celle-ci, il fit parvenir un exemplaire au jeune Gerhard von Breuning et, de la même manière, il exigea de Czerny²³⁵ qu'il enseignât le piano à son jeune neveu Karl en utilisant les sonates de Clementi. Selon Schindler, Beethoven possédait bon nombre de sonates du pianiste italien et il les tenait comme : « the most beautiful, the most pianistic of works ».²³⁶ Nous pouvons retrouver ce même témoignage d'admiration pour Clementi par Ignaz Moscheles : « Among all the masters who have written for the piano, Beethoven assigned to Clementi the foremost rank ».²³⁷ Il convient cependant de nuancer cet engouement qui prenait la forme d'un intérêt purement commercial de la part de Beethoven. Si l'admiration pour le pianiste était véritable, il n'en reste pas moins que les affaires n'étaient jamais trop éloignées pour Beethoven qui, en constante recherche d'éditeurs, voyait en Clementi une opportunité commerciale. Et ce, à raison, puisqu'en 1807, un contrat d'édition, financièrement intéressant pour le compositeur, fut conclu entre les deux parties. Il semble que Clementi avait la même conception de leur relation. En dépit d'une véritable admiration pour le compositeur, il y voyait, lui aussi, un intérêt commercial :

I have at last made a complete conquest of that haughty beauty Beethoven, who first began at public places to grin and coquet with me [...] I took pretty good care to improve it to our house's advantage, and therefore, as soon as decency would allow, after praising very handsomely some of his compositions : are you engaged with any publisher in London²³⁸.

Nous ne manquerons pas de revenir sur cette relation entre les deux hommes lorsque nous nous intéresserons aux différents réseaux dont Beethoven put bénéficier pour percer en Grande-Bretagne.

²³⁴ Muzio Clementi, dont nous reparlerons régulièrement dans ce travail, fut un musicien, pianiste, compositeur et éditeur italien né en 1752 à Rome. Il immigra en Angleterre dès 1766 et joua un rôle important pour Beethoven, en étant à la fois une source d'inspiration pour ses sonates et en participant activement à la percée du compositeur en Angleterre comme nous le verrons plus tard.

²³⁵ Wiener Allgemeine Musikzeitung, Volume 113, (1845).

²³⁶ Anton Schindler, Beethoven As I Knew Him, 379.

²³⁷ Anton Schindler, The Life of Beethoven Including his Correspondence with his Friends Edited by Ignace Moscheles, Volume II, (London : Henry Colburn Publisher, 1841), 83.

²³⁸ Lettre de Clementi à son associé Frederick William Collard dans : Theodore Albrecht, Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume I, 186. (Lettre 119)

Selon les souvenirs de Cipriani Potter, Beethoven voyait également en Johann Baptist Cramer²³⁹, qu'il rencontra à Vienne en 1799, un excellent pianiste : « Beethoven considère Johann Baptist Cramer comme un des meilleurs pianistes qui lui avait fourni plus de plaisir qu'aucun autre ».²⁴⁰ Nous pouvons également citer le commentaire du compositeur qui, après avoir entendu Cramer jouer le concerto pour piano en ut mineur K491 de Mozart, s'écria : « Cramer ! Cramer ! We shall never be able to do anything like that ».²⁴¹ En définitive, nous nous apercevons que Beethoven était surtout au courant de la vie pianistique anglaise. Il connaissait les grandes figures du piano telles que Clementi et Cramer dont nous venons de mentionner les noms. Cependant, comme en témoigne cette discussion retrouvée dans les carnets de conversation entre le compositeur et Schuppanzigh en avril 1823 sur les pianistes londoniens, il connaissait également la réputation de John Field, premier pianiste à recourir à la forme du nocturne :

- Ries a une très belle position à Londres.
- Ries a trop dérobé chez Beethoven.
- Tous ! mais chez Ries, c'est trop visible.
- Field a un beau jeu. Il faut lui entendre jouer Beethoven, c'est son unique plaisir.
- Field est un homme très bon, et votre plus grand admirateur.
- À part lui, je n'ai encore jamais entendu personne traiter de l'instrument de cette manière.
- Comparé à Field, tout le reste est de la m***
- Ce gamin de juif, Moscheles²⁴², fait sensation à Londres. Je n'y puis rien comprendre.
- Le jeu de Field m'a souvent rappelé le vôtre. Il a joué de la plus belle manière votre concerto en ut mineur²⁴³.

Nous pouvons donc conclure que Beethoven était conscient de cette singularité pianistique anglaise et qu'il connaissait le nom des musiciens qui constituèrent la très célèbre London Pianoforte School comme Clementi, Dussek, Pinto, Cramer et Field. Ces pianistes eurent une influence considérable sur les compositions pour piano de Beethoven, en particulier sur ses sonates.

²³⁹ Cramer est né à Manheim mais vécut à Londres à partir de l'âge de 3 ans.

²⁴⁰ Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Beethoven par ceux qui l'ont vu*, 96. Tiré des souvenirs de Cipriani Potter.

²⁴¹ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, Revised and Edited by Elliot Forbes Volume I, 209. Il s'agit d'un souvenir de la veuve de Cramer.

²⁴² Ici, la conversation fait, probablement, référence à Ignaz Moscheles. Célèbre pianiste virtuose tchèque, il s'installa à Londres et fut directeur de la Philharmonic Society. Il eut de nombreux liens avec Beethoven en tant que tel. Beethoven, bien qu'étant ami avec ce dernier, ne l'estimait guère comme pianiste et le surnommait « a mere passage player ». Dans Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, Revised and Edited by Elliot Forbes Volume II, 683.

²⁴³ Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Les Cahiers de conversation de Beethoven*, 261.

II. The London Pianoforte School

II.a Qu'est-ce que la London Pianoforte School²⁴⁴ ?

La London Pianoforte School est un terme qui fait référence aux facteurs de piano et aux pianistes-compositeurs étrangers ou londoniens qui firent de la capitale anglaise le centre européen du piano au début du 19^{ème} siècle. Le piano, invention italienne développée par les Allemands, fut introduit en Angleterre par Johannes Zumpe en 1760²⁴⁵. Cependant, ce fut en Angleterre que l'on apporta le plus d'innovations techniques et de perfectionnements à l'instrument. Ainsi, les maisons Broadwood et Stodart fabriquèrent des pianos plus puissants et apportèrent plus de brillance et de sonorités à l'instrument. À l'inverse, les pianos viennois étaient réputés pour leur sonorité délicate et légère (même si, au fil du temps, les facteurs viennois conçurent des pianos plus puissants). En parallèle de ce développement du piano à l'anglaise en Grande-Bretagne, des pianistes, aussi bien anglais qu'étrangers vivant à Londres, exploitèrent ces innovations et contribuèrent à la création d'un style nouveau : la London Pianoforte School. Malgré son nom, la London Pianoforte School, était une école principalement constituée de pianistes étrangers résidant à Londres. Muzio Clementi est généralement considéré comme le père fondateur de cette école. Les autres membres reconnus étaient Johann Baptist Cramer, l'un des premiers à composer des Études, John Field, l'inventeur du Nocturne mais également Jan Ladislav Dussek, George Pinto, Sir William Sterndale-Bennett et Cipriani Potter. Aussi, tous ces pianistes purent définir un nouveau style à partir des différences techniques et innovations apportées par Broadwood telles que l'ajout d'une pédale forte par exemple. Ainsi, le style de la London Pianoforte School était caractéristique et pouvait se définir de la manière suivante : « reliant on dramatic effect, song-like melodies and keyboard virtuosity. Much of the output of the school is dominated by technical brilliance ».²⁴⁶ La question que nous sommes donc légitimement en droit de nous poser est la suivante : sachant que Beethoven ne foula jamais le sol britannique, comment put-il être influencé par cette école londonienne ?

²⁴⁴ Pour une étude approfondie de la London Pianoforte School, voir l'article fondateur de Nicholas Temperley « The London Pianoforte School 1766-1860: Clementi, Dussek, Cogan, Cramer, Field, Pinto, Sterndale Bennett, and Other Masters of the Pianoforte » dans *Journal of the American Musicological Society*, vol. 44, n°1 (1991) : 128-136. Le terme de London Pianoforte School, aujourd'hui accepté par tous, est de Temperley.

²⁴⁵ Pour un ouvrage de référence sur le développement du piano voir : Alfred Dolge, *Piano Makers : A Comprehensive History of the Development of the Piano from the Monocord to the Grand Concert Player Piano*, (Dover : Courier Corporation, 1911).

²⁴⁶ Peter Gordon, *Musical Visitors to Britain*, (Oxon : Routledge, 2005), 102.

II.b Origine de la connaissance des pianistes anglais.

En effet, il est légitime de se demander comment Beethoven put avoir accès à ces œuvres ou en prendre connaissance. La réponse réside dans le fait que, bien que n'ayant jamais séjourné en Grande-Bretagne, Beethoven nourrissait des liens très étroits et privilégiés avec un grand nombre de musiciens anglais, pianistes en particulier, et ce fut sans aucun doute, à travers ces relations et témoignages, que le compositeur allemand s'intéressa à ces pianistes et à leurs œuvres.

Tout d'abord, Johann Peter Salomon, dont nous avons déjà évoqué le nom, était le professeur de violon du pianiste George Pinto. Ferdinand Ries, qui fut l'élève de Beethoven à Vienne et qui resta en contact avec lui depuis Londres, témoignait de ces œuvres si particulières. Clementi, qui rendit visite à Beethoven en 1807, lui apporta très certainement des partitions pour piano écrites par ces compositeurs londoniens. À sa mort, Beethoven possédait un grand nombre de sonates de Clementi, ce qui prouve qu'il s'intéressa de près aux pianistes anglais et, en particulier, à Clementi. En outre, sachant que ce dernier se rendit à Vienne en 1804 dans l'espoir d'y rencontrer le compositeur et que Pinto avait publié la même année deux sonates pour piano (Op. 3), il est tout à fait envisageable que ces œuvres circulèrent à Vienne²⁴⁷. En 1818, Beethoven rencontra également un autre pianiste, Cipriani Potter qu'il put entendre jouer²⁴⁸. Il confia également à Potter avoir été impressionné par le jeu de Cramer lors de sa tournée en 1799 à Vienne.

Nous le voyons, le compositeur n'eut nul besoin de se rendre à Londres pour connaître la vie pianistique londonienne tant les pianistes anglais de l'époque se déplacèrent à Vienne, en pèlerinage, pour rencontrer le grand homme. Il est évident qu'il connaissait les pianistes anglais et qu'il eut l'occasion d'en entendre jouer certains. De plus, s'il fut également en contact avec des pianistes, il côtoya également d'autres musiciens comme Johann Andreas Stumpff, facteur de harpes à Londres, Charles Neate, membre de la Société Philharmonique, le chef George Smart, le pianiste virtuose Ignaz Moscheles ou encore Schulz. Par conséquent, il est évident que Beethoven découvrit les œuvres des pianistes londoniens par l'intermédiaire

²⁴⁷ Dès l'arrivée de Clementi à Vienne en 1804, Beethoven chercha à rencontrer le pianiste italien. Toutefois, son frère Carl en dissuada le compositeur, estimant que Clementi devait faire le premier pas. Cette exigence du compositeur, qui devint de notoriété notable, entraîna une situation ridicule. En effet, les deux hommes dînèrent régulièrement à la même table du Zum Weissen Schwan dans la Kärntnerstrasse avec leurs amis sans même se parler. Il faudra attendre 1807 pour que les deux compositeurs échangent quelques mots.

²⁴⁸ Nous le comprenons à travers le témoignage raconté à Thayer : « Beethoven ne faisait jamais d'éloges directs à Potter, il disait, il est vrai 'bien, très bien' mais jamais un compliment déterminé. Pourtant, chez les Streicher, il parlait souvent de Potter avec éloges ». Dans Jacques-Gabriel Prod'Homme, Beethoven raconté par ceux qui l'ont vu, 95.

de ses nombreux contacts. Toutefois, la preuve la plus évidente de sa connaissance des œuvres de la London Pianoforte School se retrouve dans les influences qui transparaissent dans ses œuvres pour piano, nous pensons particulièrement à ses sonates. À ce stade, une question se pose désormais : à quel point le jeu beethovénien fut-il influencé par cette école pianistique ?

II.c les influences de la London Pianoforte School sur Beethoven.

C'est avant tout dans les œuvres pour piano que l'influence du piano anglais se ressent le plus. Dans ses analyses musicales comparées entre les pianistes londoniens et les pianistes viennois, Bart van Oort déclare que : « Beethoven's declared enthusiasm for the works of English composers may have been a strong determining factor in the development of his style ».²⁴⁹ Il semble qu'il y ait consensus sur le rôle important joué par la London Pianoforte School dans la naissance du style pianistique beethovénien, que ce soit dans les sonates ou dans les œuvres incluant le piano plus généralement comme les trios ou concertos. Alexander Ringer abonde dans ce sens, et ce, de façon plus radicale encore en affirmant que : « London made a decisive contribution towards the choral compositions and above all, the thirty piano sonatas ».²⁵⁰ Afin de mieux comprendre l'importance de cette école pour Beethoven, il est nécessaire de se rappeler, qu'en ce début de siècle à Vienne, il ne restait guère que Haydn comme compositeur de premier plan. De surcroît, le style viennois pour piano était à son apogée avec les sonates de ce dernier et celles de Mozart. Ainsi, si Beethoven souhaitait s'émanciper de ce style, se différencier des autres compositeurs et frapper les esprits, il lui fallait donc trancher avec ce style désormais commun et sans surprise : il lui était donc nécessaire de se détacher du style pianistique viennois. Beethoven chercha alors une nouvelle source d'inspiration ailleurs et se tourna vers le piano anglais. Quelles furent donc les principales influences de cette école de piano sur le style de Beethoven ? Comme nous allons le voir, trois éléments principaux attirèrent l'attention du compositeur : l'utilisation du legato, de la pédale forte et du style « héroïque ».

²⁴⁹ Pour une analyse musicale détaillée de l'influence des pianistes anglais sur les sonates de Beethoven (l'analyse musicale n'est pas le but de notre travail), voir : Bart van Oort, *The English Classical Piano Style and its Influence on Haydn and Beethoven*, (Thèse. Cornell University, 1993) mais également Alexander Ringer, « Beethoven and the London Pianoforte School » dans *The Creative World of Beethoven*, ed. Paul Henry Lang (New York: W.W Norton, 1971).

Bart van Oort, *The English Classical Piano Style and its Influence on Haydn and Beethoven*, 166.

²⁵⁰ Alexandre Ringer « Beethoven and the London Pianoforte school », dans *The Creative World of Beethoven*, ed. Paul Henry Lang, (New York : W.W Norton, 1971), 243.

▪ Le legato.

D'une manière générale, il semble que le legato et l'aspect chantant de la mélodie caractérisaient le style des pianistes de la London Pianoforte School. Ce style s'inspire à la fois de la facture des pianos anglais : « the English pianos inspired a preference for the legato among pianists »²⁵¹ mais également de considérations purement musicales : « So even if the English pianos inspired a preference for the legato among pianists, the players still had to learn how to counteract the natural tendency of any piano to lose its sustain by cultivating their legato touch ».²⁵² En effet, même si le toucher du pianiste restait fondamental, les pianos anglais de l'époque permettaient d'obtenir une sonorité davantage chantante et liée que les pianos viennois au son plus détaché et net. Aussi, cet intérêt particulier pour le legato inspira le compositeur allemand : « Some of Beethoven's melodies, although not articulated, have the kind of legato songfulness that can be found in the works of Dussek and Clementi ».²⁵³ Cette tendance au legato est particulièrement vérifiable dans la sonate pour piano Op. 2, 2^{ème} mouvement, qui rappelle certains adagios de Dussek. De la même manière, Beethoven reprend également à son compte le « superlegato » que nous pouvons entendre dans les études de Cramer. Enfin, le 2^{ème} mouvement de la célèbre sonate pathétique, adagio cantabile, rappelle étrangement les cantabiles des sonates de Dussek avec un thème chantant identifiable qui s'élève au-dessus d'un accompagnement très doux.

▪ Les pédales²⁵⁴.

Concernant l'usage des pédales, à l'instar du toucher, nous nous trouvons face à deux écoles différentes : les écoles viennoise et londonienne s'opposèrent avec deux conceptions radicalement différentes dans l'art de l'usage des pédales comme nous l'indique Kalkebrenner :

Les instruments viennois et ceux de Londres ont produit deux écoles : les pianistes de Vienne se distinguent particulièrement par la précision, la netteté et la rapidité de leur

²⁵¹ Tilman Skowronek, *Beethoven the Pianist*, (New York : Cambridge University Press, 2010), 162.

²⁵² Tilman Skowronek, *Beethoven the Pianist*, 163. Plus haut, l'auteur cite un extrait de la préface de Cramer dans son ouvrage *Studio per il pianoforte* édité en 1835 :

No one will excel as a Performer on the piano forte without a good touch, to acquire which students must cultivate a legato style performance whereby the inability of sustaining sound on the piano forte is materially obviated.

²⁵³ Bart van Oort, *The English Classical Piano Style and its Influence on Haydn and Beethoven*, 169.

²⁵⁴ Pour une étude détaillée de l'utilisation de la pédale chez Beethoven, voir : David Rowland, « Beethoven's Pianoforte Pedaling » dans *Performing Beethoven* éditions Robin Stowell (Cambridge University Press, 1994), 49-70.

exécution. Aussi, les instruments fabriqués dans cette ville sont extrêmement faciles à jouer, et afin d'éviter la confusion des sons, ils ont des étouffoirs jusqu'au dernier fa en haut, il en résulte une grande sécheresse dans les traits de chant, un son ne se liant pas à l'autre. On ne connaît presque pas l'usage des pédales en Allemagne. Les pianos anglais ont des sons plus ronds et un clavier un peu plus lourd; ils ont fait adopter aux professeurs de ce pays un style plus large et cette belle manière de chanter qui les distingue ; il est indispensable pour y parvenir de se servir de la grande pédale afin de cacher la sécheresse inhérente au piano²⁵⁵.

Ainsi, à Vienne, à l'époque de Beethoven, la clarté du son, la netteté et la précision du toucher étaient privilégiées même si cela entraînait une certaine sécheresse dans les sonorités. Pourtant, les contemporains du compositeur témoignaient d'un style beethovénien bien différent du style viennois en vigueur. David Rowland note : « His insistence on a sonorous and legato style had more in common with the "London style" contemporaries ». ²⁵⁶ Ainsi, tout comme l'utilisation du legato, l'art de la pédale chez Beethoven trouve également son inspiration dans *l'École de Pianoforte de Londres*. Beethoven, tout comme les pianistes anglais, utilisait largement la pédale, ce qui lui valait bien des reproches. En effet, les critiques viennois estimaient son jeu confus et brouillon. Cette utilisation « *à l'anglaise* » de la pédale forte trouve, sans aucun doute, son origine avec la visite de Cramer en 1799. Czerny²⁵⁷ note alors un changement dans l'utilisation de la pédale chez Beethoven peu après la visite du pianiste anglais. De la même manière, Beethoven se mit à noter l'utilisation de la pédale sur ses partitions : « Cramer's visit may have inspired Beethoven to begin marking the pedal in editions of his music ». ²⁵⁸ Les critiques et le public viennois, non accoutumés à ce type de jeu et sonorités, considéraient qu'il s'agissait d'un moyen de dissimuler les erreurs des pianistes. Selon eux, le résultat obtenu n'était qu'un amas de sons confus²⁵⁹. L'influence anglaise de la pédale chez Beethoven provient également de John Field qui avait tendance à utiliser la pédale forte pour faire résonner et perdurer les notes graves. Il est ainsi possible de voir des liens entre les Nocturnes de Field et certaines œuvres de Beethoven comme la sonate Op. 109 (1^{er} mouvement). Peu enclin à l'usage de la pédale, les Viennois utilisaient donc peu cet outil à l'exception de Beethoven, qui prit conscience de son importance par le biais de ses rencontres musicales.

²⁵⁵ Friedrich Kalkbrenner, *Méthode pour apprendre le pianoforte*, (Paris : Pleyel, 1830), 10.

²⁵⁶ David Rowland, « Beethoven's Pianoforte Pedaling » dans *Performing Beethoven*, éditions Robin Stowell (Cambridge University Press, 1994), 55.

²⁵⁷ Carl Czerny, *On the Proper Performance of all Beethoven's Works for the Piano: Reminiscences of Beethoven*, 30.

²⁵⁸ David Rowland, « Beethoven's Pianoforte Pedaling » dans *Performing Beethoven*, 55.

²⁵⁹ Friedrich Kalkbrenner, *Méthode pour apprendre le pianoforte*, 11.

- Le style héroïque et influences mélodiques.

Pour terminer, il convient également de souligner que le style grandiose et héroïque, que l'on attribue généralement à Beethoven, fut inspiré par cette même école :

His keyboard techniques like the succession of large chords, full textures, use of the damper register and the keyboard extremes, and third and octave runs, may in large measure have resulted from his knowledge of the English classical piano style²⁶⁰.

Cette influence ne se retrouve pas uniquement dans le répertoire pianistique de Beethoven. Marc Vignal²⁶¹ voit dans la longueur de la Symphonie Héroïque ainsi que dans la mélodie du dernier mouvement l'influence des sonates Opp.13 n°6 et 34 n°2 de Clementi. En effet, plus que quiconque, Clementi donna à ses sonates pour piano une envergure importante, apportant une unité entre les mouvements et composant de longs mouvements aussi vastes que pour une œuvre orchestrale. Ainsi, Beethoven fut influencé par cette vision de grandeur et d'unité que Clementi avait apportée à la sonate pour piano. Dans sa 3^{ème} Symphonie dite « Héroïque » (Op.55), qui révolutionna le genre²⁶², Beethoven porta la vision pour sonate de Clementi au registre symphonique. Si nous retournons au seul piano, nous pouvons trouver des parallèles entre certaines sonates pour piano de Beethoven et certaines œuvres du pianiste irlandais John Field, annonciateur des Nocturnes de Chopin. Ceci se remarque particulièrement dans la sonate Op.109 qui est typique de l'esthétisme du Nocturne. Il existe également des liens avec Jan Ladislav Dussek. Le musicologue Alexander Ringer perçoit des échos très précis entre certaines sonates des deux compositeurs sur le plan mélodique ainsi que sur le plan du phrasé. C'est ainsi le cas entre l'Op. 9 de Dussek et l'Op. 22 de Beethoven, entre la sonate « les Adieux » de Dussek (Op. 44) et la sonate du même nom de Beethoven (Op. 81a) composée en 1809. Enfin, il est possible d'observer des similitudes entre les œuvres de Pinto et de Beethoven. Ceci est particulièrement vérifiable entre la sonate Op. 3 n°1 de Pinto et la sonate Op. 110 où nous pouvons retrouver des ressemblances harmoniques et mélodiques, une similitude dans les descentes d'accord et l'utilisation abondante du contrepoint dans le final de la sonate.

²⁶⁰ Bart van Oort, *The English Classical Piano Style and its Influence on Haydn and Beethoven*, 184.

²⁶¹ Marc Vignal, *Muzio Clementi*, (Paris : Fayard, 2003), 35.

²⁶² La Symphonie Héroïque de Beethoven est considérée comme une rupture avec le style symphonique traditionnel. Beethoven y inscrit, en musique, la marque d'une révolution musicale en rompant avec les limites du classicisme et en affirmant un nouveau langage. Il s'agit donc d'une rupture de par sa longueur (le premier mouvement à lui seul dure aussi longtemps que toute une symphonie de Mozart ou de Haydn), de par son introduction martelée par deux accords, de par ses idées musicales nombreuses et, enfin, de par la place importante faite aux vents, cuivres et cordes graves qui permit à Beethoven de créer des contrastes innovants.

Malgré toutes ces influences, ce fut surtout le plus éminent membre de cette école qui influença le plus Beethoven : Muzio Clementi. Il jouera également un rôle essentiel dans la promotion de la musique de Beethoven.

▪ *L'influence de Clementi.*

Comme nous l'avons signalé précédemment, Beethoven tenait en haute estime le jeu et les talents de pianiste de Clementi, et cette admiration se ressent dans la composition des sonates du compositeur allemand. Nous pouvons déjà percevoir dans les sonates de Clementi une annonce du style beethovénien qui fait que, depuis l'article de référence de 1931 rédigé par George Saint Foix, il est d'usage de qualifier Clementi de « Forunner of Beethoven ».²⁶³ En effet, nous retrouvons dans les sonates de Clementi des motifs et des thèmes qui annoncent certaines sonates du compositeur allemand. Nous pouvons apercevoir dans les sonates Op. 7 les premiers signes annonciateurs d'un pré-beethovénisme en terme de thème musical avec le Maestoso de la sonate n°1 et en terme de conception de la sonate pour piano comme œuvre orchestrale. D'autres évocations d'un Beethoven à venir peuvent se retrouver comme dans l'andantino de la sonate n°2 de Clementi ou encore dans l'allegretto de la sonate Op. 39 n°2, qui est, lui aussi, très évocateur du style beethovénien. Il faut également souligner les influences majeures des sonates Opp. 13 n°6 et 7 n°3 de Clementi²⁶⁴ qui inspira Beethoven un thème musical qu'il utilisa à maintes reprises : dans le final du ballet Les Créatures de Prométhée, dans une série de quinze variations, dites Eroica²⁶⁵, ainsi que dans le final de la 3^{ème} Symphonie Héroïque par exemple. Enfin, c'est avant tout dans les introductions lentes que les ressemblances sont encore plus frappantes. Par conséquent, il est possible de retrouver si ce ne sont des emprunts ou des citations, l'influence des sonates de Clementi sur les sonates de Beethoven. Pour résumer notre propos, l'envergure et la conception quasi symphonique de la construction des sonates de Beethoven, l'utilisation de certains motifs, de certains thèmes, d'harmonie ou encore l'utilisation répétée d'octaves, porte la marque de l'influence de Clementi. Pour illustrer ces points, nous pouvons voir des similitudes entre la sonate Op. 7 de Beethoven et la sonate Op. 12 n°4 de Clementi. En outre, le final de cette même sonate de

²⁶³ George de Saint-Foix et M. D. Herter Norton, « Clementi, Forerunner of Beethoven », dans *The Musical Quarterly*, vol. 17, n° 1 (1931) : 84-92.

²⁶⁴ Pour Leon Plantinga, grand spécialiste de Clementi et des concertos de Beethoven, l'inspiration de ce thème provient de la sonate Op. 13 n°6 de Clementi, voir : Leon B. Plantinga, *Clementi: His Life and Music*, (New York: Oxford University Press, 1977), 103-05. À l'inverse, Alexander Ringer y voit l'influence du premier mouvement de la sonate Op. 7 n°3, voir : Alexander L. Ringer, « Clementi and the Eroica » dans *The Musical Quarterly*, vol 47, n° 4 (1961) : 454-68.

²⁶⁵ Les variations sont appelées Eroica car elles furent composées la même année que la 3^{ème} Symphonie, Héroïque, dont le dernier mouvement reprend le thème des variations.

Beethoven s'approprie certains motifs de l'Op. 24 n°2 de Clementi. La fin de la très beethovénienne sonate dite *Appassionata* est encore plus clairement identifiée à l'Op. 36 n°3 de Clementi. D'ailleurs, Beethoven, conscient de l'importance de l'Italien dans la construction de son style pianistique, lui rendit hommage en utilisant plusieurs thèmes de son œuvre *Gradus ad Parnassum* dans ses *Variations Diabelli*.

Nous le voyons bien, l'impact des pianistes anglais fut fondamental dans la construction du style pianistique et même symphonique de Beethoven. Pour en terminer sur les influences anglaises sur son style, il nous faut nous interroger sur l'impact des pianos anglais, en tant qu'outil, dans la vie de pianiste de Beethoven car, en effet, le sujet semble controversé.

▪ Le rôle du piano anglais, Broadwood, *dans l'émergence d'un nouveau style chez Beethoven*.

L'importance des pianos dans l'émergence d'un style chez Beethoven a toujours été un sujet de recherche et de discussion pour nombre de spécialistes musicologues du compositeur. En effet, la principale question est de déterminer si le type de piano, possédé par le compositeur, eut une influence sur sa manière de composer. Et des pianos, Beethoven en posséda bon nombre, car le compositeur se plaignait régulièrement de leur piètre qualité et de celle du piano en général. La discussion suivante entre le compositeur et Stumpff nous indique la vision négative de Beethoven sur les instruments de l'époque : « La conversation tomba alors sur les instruments à clavier et les œuvres pour ces instruments. Beethoven déplorait l'imperfection du piano, dans son état actuel, on ne saurait rien y exécuter avec force et effet ».²⁶⁶ Les plus célèbres instruments possédés par le compositeur furent les pianos Stein, fournis par la maison Streicher – avec qui Beethoven avait entretenu une longue amitié – les pianos Graf et Walter, un piano Erard et enfin un piano anglais Broadwood. C'est sur ce dernier que nous allons porter notre attention.

En 1817, Thomas Broadwood, un des plus grands facteurs de piano à Londres, décida d'offrir, en cadeau à Beethoven, un de ses pianos. Beethoven et Broadwood se rencontrèrent à Vienne cette même année. Afin de sélectionner un instrument susceptible de plaire au maître allemand, Broadwood fit venir cinq pianistes de renom parmi lesquels figuraient Friedrich Kalkbrenner, Ferdinand Ries, Johann Baptist Cramer, Jacques-Godefroi Ferrari et Charles Knyvett. Après avoir fait leur choix, les cinq hommes apposèrent leur signature sur la plaque placée sur le devant du piano là où Broadwood avait gravé : « Hoc Instrumentum est Thomae

²⁶⁶ Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Beethoven raconté par ceux qui l'ont vu*, 155.

Broadwood (Londrini) donum propter ingenium illustrissime Beethoven ». En janvier, Broadwood informa Beethoven que le piano avait été envoyé le 27 décembre 1817²⁶⁷. En février 1818, le compositeur lui répondit dans un français approximatif pour le remercier. Dans ce courrier, il lui indique qu'il lui dédiera la première œuvre composée sur cet instrument :

Jamais je n'éprouvais pas un plus grand plaisir de ce que me causa votre Annonce de l'arrivée de cette piano, avec qui vous m'honorés de m'en faire present, je le regarderai comme un autel, ou je deposerai les plus belles offrandes de mon esprit au divine Apollon. Aussitôt, côme je recevrai votre Excellent Instrument, je vous enverrai d'en abord les Fruits de l'inspiration des premiers moments, que j'y passerai, pour vous servir d'un Souvenir de moi à vous mon très cher B, et je ne souhaits ce que, qu'ils soient dignes de votre insturment. Mon cher Monsieur et ami, recevés ma plus grande consideration de votre ami et très humble serviteur²⁶⁸.

Toutefois, Beethoven s'inquiéta de la question des frais de douane. Anton Bridi, qui fut en charge des démarches administratives, écrivit à Broadwood : « I believe that your intention is to deliver the instrument to Beethoven without his having to pay the expenses in Trieste or our customs in Vienna ». ²⁶⁹ Beethoven se dépêcha d'écrire au Prince Lichnowsky pour qu'il contacte le Ministre des Finances afin que l'administration autrichienne lui fasse grâce des frais de douane :

Mon Cher Comte, Bridi a été chargé par l'Anglais de s'occuper de la question. J'attends le présent résultat de vos aimables démarches et recherche. Le mieux, pour moi, sera certainement alors de m'adresser moi-même par écrit ou de vive voix à son Excellence le Comte Stadion²⁷⁰.

Les vœux de Beethoven furent exaucés puisqu'il reçut le piano à Vienne sept mois plus tard sans payer aucun frais de douane, comme l'annonce fièrement le Wiener Zeitung du 8 juin 1818 :

²⁶⁷ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, Revised and Edited by Elliot Forbes Volume II, 694. Nous pouvons faire confiance à Thayer. Le courrier de Broadwood du 3 janvier 1818 sur l'envoi du piano, comme indiqué par Bridi dans sa réponse du 5 février, semble être perdu. Ainsi, si la lettre fut envoyée le 3 janvier, tout porte à croire, comme nous l'indique Thayer, que le piano fut envoyé la semaine avant soit le 27 janvier.

²⁶⁸ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégralité de la correspondance*, 834 -835. (Lettre 891) Lettre écrite le 3 février 1818. La lettre est recopiée intégralement avec les nombreuses erreurs du compositeur.

²⁶⁹ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence* Volume II, 134. (Lettre 246)

²⁷⁰ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégralité de la correspondance*, 834. (Lettre 890) Le Comte Johann Philipp Karl Joseph von Stadion était le Ministre des Finances autrichien.

Herr Ludwig van Beethoven, dem nicht nur Oesterreich, sondern auch das Ausland durch Anerkennung seines hohen, weit umfassenden musikalischen Genies huldigt, erhielt zu London von einem seiner dortigen Verehrer ein sehr seltenes und kostbares Pianoforte zum Geschenke, welches demselben frachtfrey dis [sic] nach Wien geliefert ward. Mit besonderer Liberalität erließ die k.k. allgemeine Hofkammer den Eintrittszoll, dem sonst fremde musikalische Instrumente unterliegen, und gab dadurch wieder den schönen, für die Künste erfreulichen Beweis, wie sehr man befließen sey, in eben dem Maße so seltene Verdienste des Genies durch humane Werthschätzung zu ermuntern²⁷¹.

Ainsi, certains musicologues estimèrent que le piano anglais de chez Thomas Broadwood eut un impact décisif sur le style pianistique de Beethoven. En 1944, dans le *Harvard Dictionary of Music* rédigé sous la direction de Willi Apel, nous pouvions lire concernant les pianos Broadwood la phrase suivante :

A much heavier structure, allowing for a greater tension of the strings which thus become more sonorous; also the two pedals of the present pianoforte (patent from 1783); and an action, known as English action, which was much heavier than the Viennese action but also more expressive and dynamic. Small wonder that Beethoven much preferred his Broadwood to the Viennese instruments²⁷².

Plus tard, nous retrouvons les mêmes conclusions chez Ringer : « The sonorities of the last piano sonatas, in turn, would be unthinkable without the remarkable qualities of the Broadwood piano that he received from England in 1818 ».²⁷³ Nous trouvons encore les mêmes remarques chez Kirby : « Beethoven came to prefer the Broadwood piano, a much larger and more powerful instrument ».²⁷⁴ De manière générale, nous pouvons donc dire que Beethoven aurait apprécié la solidité du piano, les pédales et la puissance de la sonorité du Broadwood. Un visiteur anglais le confirma dès 1823 : « I have heard Beethoven say that he

²⁷¹ Paru dans le *Wiener Zeitung* du 8 juin 1818 :

Ludwig van Beethoven, qui est vénéré non seulement en Autriche mais aussi à l'étranger pour son génie musical, a reçu d'un de ses admirateurs de Londres un pianoforte très rare et précieux qui a été livré à Vienne, sans frais. En effet, la cour, dans sa grande libéralité, a renoncé à percevoir les frais de douane redevables pour tous les instruments musicaux provenant de l'étranger. Une belle preuve pour les beaux-arts de la part du gouvernement d'encourager les mérites du génie par cette considération humaine.
Traduction de l'auteur.

²⁷² Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*, (Harvard University Press, 1944), 576 cité dans : William S. Newman, « Beethoven's Pianos versus His Piano Ideals » dans *Journal of the American Musicological Society*, vol. 23, n° 3 (1970) : 484. Il s'agit de la toute première édition du *Harvard Dictionary of Music*. Toutefois, à la deuxième édition, la phrase disparaît.

²⁷³ Alexander L. Ringer, « Beethoven and the London Pianoforte School » dans *The Musical Quarterly*, vol. 56, n° 4, (1970) : 746.

²⁷⁴ F. E. Kirby, *A Short History of Keyboard Music*, (New York : Free Press, 1966), 24.

found no piano so good as those made in London ». ²⁷⁵ Ainsi, les qualités inhérentes au piano Broadwood auraient permis la composition des dernières sonates considérées comme les plus représentatives du dernier style pianistique de Beethoven : innovantes et puissantes. Temperley le pense également lorsqu'il souligne que les caractéristiques du piano Broadwood vont de pair avec les aspirations du compositeur : « After all, Beethoven responded to the Broadwood 'advances' : reinforced frame, extended compass, triple stringing and pedals for example ». ²⁷⁶

Pourtant, si nous nous arrêtons sur l'historique de la vie du piano Broadwood, nous pouvons nous interroger sur ces précédentes affirmations. En effet, comme nous l'avons dit, le 18 juin 1818, Beethoven reçut le piano de la part de Thomas Broadwood. Quelle que soit l'influence, réelle ou non du piano, sur le style de Beethoven, une chose est indéniable : il semblait apprécier ce piano, mais ce fut probablement davantage par sentimentalisme. Contrairement aux autres pianos, comme le piano Erard par exemple dont le compositeur voulait se débarrasser, il conserva le Broadwood précieusement bien qu'il ne l'utilisât plus. Pourtant, en dépit de cette affection certaine pour ce piano ²⁷⁷, il paraît difficile d'affirmer que l'instrument eut un impact sur le dernier style de Beethoven. Pour démontrer cela, nous pouvons prendre l'exemple de la célèbre sonate Op. 106, dite Hammerklavier. En effet, la composition de ce chef-d'œuvre pour piano est souvent attribuée à l'influence de la puissance sonore du piano Broadwood ²⁷⁸. Cependant, en décembre 1817 ²⁷⁹, alors qu'il n'avait pas encore reçu l'instrument, Beethoven avait déjà entamé la composition de cette sonate. En outre, le terme de grande sonate Hammerklavier ne fut pas inspiré par le Broadwood car ce nom était déjà mentionné dans un courrier adressé à Tobias Haslinger en référence à la sonate Op. 101, aussi appelée la petite Hammerklavier : « Tout à fait par hasard, il m'est venu à l'esprit une dédicace sous cette forme : 'sonate pour piano ou Hammerklavier composée et dédiée à la Baronne Dorothea Ertmann née Graumann, par L.v.Beethoven » ²⁸⁰ De plus, en

²⁷⁵ Il s'agit de John Russel qui écrivit une sorte de guide de voyage sur l'Allemagne. Il s'intéressa aux habitudes, à la cuisine, à la mentalité et aux arts allemands. Il put entendre jouer Beethoven. John Russel, *A Tour in Germany*, (Edinburgh: Constable and Co, 1828), 198.

²⁷⁶ Nicholas Temperley « The London Pianoforte School 1766-1860: Clementi, Dussek, Cogan, Cramer, Field, Pinto, Sterndale Bennett, and Other Masters of the Pianoforte » dans *Journal of the American Musicological Society*, vol. 44, n°1 (1991) : 128-136.

²⁷⁷ Pour preuve, Beethoven tenta de le faire améliorer par son ami Streicher afin de mieux l'entendre.

²⁷⁸ Ce fut le cas depuis Gåbry et son ouvrage : *Das Klavier Beethovens und Liszts* de 1966. Lockwood affirme également que : « This sonata was written just after Beethoven had received Broadwood's handsome gift of a six octave grand piano from london ». Dans Lewis Lockwood, *Beethoven : the Music and the Life*, (W.W Norton & Company, 2005), 381.

²⁷⁹ Barry Cooper, *Beethoven*, 281.

²⁸⁰ Ludwig van Beethoven, *les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 729. (Lettre 742)

utilisant le terme Hammerklavier, Beethoven faisait référence à l'Allemagne et au piano allemand : « Hammer-Klavier est pour sûr allemand [...]. Rendons honneur à qui l'honneur est dû ».²⁸¹

Afin de démontrer que Beethoven n'était pas nécessairement inspiré par ce piano anglais, nous pouvons également ajouter que le piano arriva alors que la surdité du compositeur était déjà très avancée. Il avait donc des difficultés à entendre, et donc à apprécier, les sonorités différentes du Broadwood, en comparaison à celles qu'il connaissait déjà. Il est d'ailleurs également peu probable qu'il utilisa véritablement le piano Broadwood car les amis du compositeur soulignent tous la même chose : Beethoven délaissait ce piano au point de le rendre injouable. Tout d'abord, dès 1818, Potter témoigna du fait que le piano était complètement désaccordé. Plus tard, le chanteur Hauser affirma que le piano était muni de cordes cassées. De nouveau, lors de sa rencontre avec Beethoven en 1824, Stumpf fit la description d'un piano sur lequel il semblait impossible de tirer quoi que soit : « Lorsque j'eus ouvert l'instrument, quel spectacle s'offrit à ma vue ! Le haut n'avait plus de son, et les cordes cassées étaient emmêlées les unes dans les autres, comme un buisson d'épines agité par un vent d'orage ».²⁸² Le peu de soin – certes caractéristique de Beethoven qui martelait les touches pour mieux entendre – pour ce piano nous montre assez bien que Beethoven ne fut pas plus méticuleux avec le Broadwood qu'avec un autre piano ; il l'utilisait donc rarement. En outre, bien que le piano Broadwood possédât six octaves, ce ne fut pas en soi une révélation pour Beethoven qui connaissait déjà les pianos de Streicher avec leurs sept octaves. Enfin, le système de pédale inventé en Angleterre et breveté en 1783 ne fut pas non plus une découverte pour Beethoven qui connaissait déjà ces dernières, même si le système n'était pas exactement le même que le pédalier anglais.

Ainsi, la conclusion évidente que nous pouvons tirer est la suivante : Beethoven, s'il conférait une valeur sentimentale au cadeau de Broadwood, ne semblait pas avoir véritablement une prédilection pour ce piano et nous pouvons affirmer, à l'instar de Newman, que : « Beethoven did not swing over to the English pianos but maintained his allegiance to the Viennese makers ».²⁸³ La preuve la plus évidente se trouve peut-être dans la réflexion de Beethoven. Il confia à son visiteur Stumpf que, s'il avait une certaine affection pour ce piano anglais, il était nettement limité : « Je possède bien un instrument de Londres, mais il ne rend

²⁸¹ Ludwig van Beethoven, *les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 729. (Lettre 742)

²⁸² Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Beethoven raconté par ceux qui l'ont vu*, 156.

²⁸³ William S. Newman, « Beethoven's Pianos versus His Piano Ideals » dans *Journal of the American Musicological Society*, vol. 23, n°. 3 (1970), 497.

pas ce qu'on devrait attendre de ce qui vient de là-bas' ». ²⁸⁴ Bien que Beethoven cherchât à posséder un piano plus solide et plus sonore afin de pouvoir expérimenter et jouer ses puissantes sonates (mais aussi pour pouvoir entendre encore un peu les sons), il ne trouva pas dans le piano anglais le déclencheur de ce nouveau style qui était, en définitive, amorcé déjà bien avant l'arrivée du Broadwood. Ce dernier style pianistique beethovénien trouverait davantage son origine grâce à son piano Graf : « The Graf piano is more pertinent as an example of what Beethoven wanted in his last years in a piano, including the facts that it was Vienna-made and covered the full range of his piano writing ». ²⁸⁵

Pour conclure ces réflexions consacrées à la musique pour piano de Beethoven, nous devons souligner l'importance et l'impact de la London Pianoforte School, et possiblement l'importance de l'instrument lui-même sur la construction d'un style beethovénien. Toutefois, même s'il existe de grandes similitudes entre les œuvres pour piano de Beethoven et celle des pianistes anglais, Beethoven ne plagia pas pour autant ces compositeurs mais se nourrit du style anglais pour créer son propre monde pianistique, apportant la conclusion nécessaire au chapitre du classicisme et à l'arrivée du romantisme pianistique. Il faut aussi ajouter que l'influence musicale anglaise ne se limita pas au piano. En effet, Beethoven ne fut pas seulement influencé par les pianistes anglais mais par un autre compositeur, héros national anglais, d'origine allemande : Handel.

III. Le cas de Handel

III.a Un véritable culte.

Après sa dernière ponction du 27 février 1827, Beethoven, voyant la fin proche, fit une boutade démontrant aux personnes présentes à la fois l'étendue de ses connaissances et sa vénération pour son compatriote allemand : « My day's work is finished, if there is a physician who could help me, 'His Name Shall Be Called Wonderful' ». ²⁸⁶ Comme nous l'avons signalé précédemment, Beethoven vouait une véritable admiration pour Handel, voire

²⁸⁴ Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Beethoven raconté par ceux qui l'ont vu*, 155.

²⁸⁵ Dans l'article *Beethoven's Pianos versus His Piano Ideals*, Newman démontre comment le piano Graf convenait davantage aux aspirations musicales du compositeur. Toutefois, pour couper court aux polémiques, il convient de mentionner le fait que Beethoven ne fut pas nécessairement inspiré par les pianos en soi pour composer. Il composait davantage lors de ses longues balades dans la nature que sur instrument.

²⁸⁶ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, Revised and Edited by Elliot Forbes Volume I, 1038. Paroles tirées du chœur « For unto us a child is born » du *Messiah* de Handel, basé sur Isaïe 9:6 : « Car un enfant nous est né, un fils nous est donné, Et la domination reposera sur son épaule; On l'appellera Admirable, Conseiller, Dieu puissant, Père éternel, Prince de la paix ».

un véritable culte. « Das ist das Wahre »²⁸⁷ voilà ce qu'aurait dit Beethoven en pointant du doigt les éditions complètes des œuvres de Handel que son ami Stumpff lui avait envoyées en cadeau depuis Londres. Beethoven aurait possédé un portrait de Handel en bonne place dans son appartement ; Maynard Solomon le chercha en vain. Tous les témoignages concordent pour nous signifier la même chose : Beethoven était fasciné par le génie de Handel. Selon Thayer, Beethoven, entouré d'amis, aurait confié en 1823 :

« Handel is the greatest composer that has ever lived ». I cannot describe to you with what pathos, and I am inclined to say, with what sublimity of language, he spoke of the Messiah of this immortal genius. Everyone was moved when he said : « I would uncover my head and kneel down on his tomb ».²⁸⁸

Ses amis essayèrent bien de faire citer les noms de Mozart et Haydn, mais malgré leurs tentatives répétées, Beethoven – qui reconnaissait le génie de ces derniers – plaçait invariablement Handel sur la plus haute marche. Potter nous indique la même chose : « 'Whom do you consider the greatest composer that ever lived' ? 'Handel' was his instantaneous reply ; 'to him I bow the knee' and he bent one knee to the floor ».²⁸⁹ Bien que ces témoignages fassent partie de la légende et du mythe, d'autres éléments tendent à prouver que Beethoven fut un véritable admirateur du compositeur anglais. Ainsi, après la lecture du journal²⁹⁰, Beethoven nota dans son carnet de conversation le récit des funérailles du Roi George III, mort le 29 janvier 1820. Il nota les œuvres de Handel jouées ce jour-là :

Grande-Bretagne : La marche funèbre de Saül de Handel fut exécutée. De même, la cantate funèbre composée par Handel pour la mort de la Princesse Caroline fut exécutée avec grand effet. Variation sur la marche funèbre de Handel pour orchestre complet pour le concert, peut-être plus tard avec fête de la victoire²⁹¹.

De la même manière, lorsque l'opéra italien fit fureur et que la musique de Beethoven fut boudée au profit des œuvres de Rossini, Beethoven jeta dans son carnet un commentaire acerbe sur les écrits d'un critique. Au goût de Beethoven, ce critique avait un peu trop encensé Rossini aux dépens de Handel et de lui-même :

²⁸⁷ « Ici réside la vérité ». Nous retrouvons l'origine de ce témoignage transmis par Johann Baptist Streicher dans Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence*, Volume III, 169. (Lettre 453) Lettre envoyée à Stumpff qui la fit suivre à William Ayerton, directeur du magazine musical *The Harmonicon*. *The Harmonicon* publia en partie cette lettre de Streicher.

²⁸⁸ *The Harmonicon*, Volume II, (1824) : 11. Également repris par Thayer dans Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, Revised and Edited by Elliot Forbes Volume II, 871.

²⁸⁹ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, Revised and Edited by Elliot Forbes Volume II, 920. Repris par Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Beethoven par ceux qui l'ont vu*, 155.

²⁹⁰ Probablement le journal *Beobachter* du 11 mars 1820.

²⁹¹ Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Les Cahiers de conversation de Beethoven*, 135.

Quoique ce ne soient que des piqûres de moucheron, je le reconnais pourtant à ses moucheron contre moi, reste à savoir *s'il a trouvé en moi un roc*, à certains égards...ce n'est que sable mauvais cœur. – Hendel²⁹² Briarée²⁹³ ...et pas un véritable maître de l'art ne fait attention à lui. À ces piqûres de moucheron je reconnais les moucheron de celui qui a écrit cela – Fasse le ciel que je ne tienne pas aussi un journal où il sera question d'un homme d'une telle honorabilité. M R[ossini] qui n'a pas de forme parce qu'il n'en peut pas créer, en manque, non pas parce qu'il le veut mais parce qu'il ne peut pas agir autrement qu'en bousilleur²⁹⁴.

Au travers de ces différents témoignages, il est aisé de conclure que Beethoven admirait Handel. Désormais, nous nous proposons de retracer l'origine de la connaissance du compositeur anglais. Nous verrons que, bien que Beethoven eût connaissance de Handel très tôt, son admiration pour le compositeur anglais ne se révéla que tardivement.

III.b Les origines de la découverte.

Il est légitime de nous demander comment Beethoven découvrit la musique de Handel tant il est vrai que la musique baroque tomba rapidement en désuétude au profit du classicisme. Bach, par exemple, en dépit de son génie musical et de son apport fondamental à la musique, fut oublié peu de temps après sa mort. Handel connut plus ou moins le même sort. En Allemagne, il faut attendre la création de la Gesellschaft der Associierten Cavaliers (La Société des Cavaliers Associés) par le Baron von Swieten en 1780 pour pouvoir enfin réentendre les œuvres des Maîtres Anciens. Cette société, créée par l'amoureux de la musique que fut le Baron von Swieten, avait pour mission la promotion de la musique chorale ancienne et baroque. Ce fut donc au travers de cette société que les Autrichiens purent redécouvrir Bach et Handel. En enthousiaste amateur de la musique de Handel, von Swieten, un des principaux mécènes de Mozart, demanda à ce dernier la composition de réductions pour piano des oratorios de Handel, mais également la réorchestration de certaines œuvres comme *Messiah*, *Acis and Galatea* et *Alexander's Feast*. Nul doute que Beethoven, placé également sous le mécénat du Baron von Swieten²⁹⁵, dut connaître les œuvres de Handel très tôt dans sa vie de compositeur au même titre que celles de Bach (Beethoven jouait de mémoire le Clavier

²⁹² L'orthographe est de Beethoven.

²⁹³ Beethoven fait sans doute référence ici à Briarée le Géant aux cents bras. Dans la mythologie grecque, les Hécatonchires sont les fils d'Ouranos et Gaïa (Cottos, Gyges et Briarée). Briarée, dont le nom signifie le « fort » aida Zeus à se défendre contre Héra, Athéna et Poséidon.

²⁹⁴ Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Les Cahiers de conversation de Beethoven*, 341.

²⁹⁵ Von Swieten protégea Beethoven dès ses premières années à Vienne. En 1794, von Swieten écrivit à Beethoven pour l'inviter chez lui : « If you are not hindered this coming Wednesday, I wish to see you at my home at 8 :30 in the evening with your nightcap in your bag. Give me your immediate answer ». Dans Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume I*, 36. (Lettre 18)

Bien Tempéré dès son enfance). En outre, fréquentant l'aristocratie, Beethoven pouvait jouir des bibliothèques privées de ses amis, comtes et princes, dans lesquelles il pouvait étudier les partitions des Anciens. Le Baron von Swieten donnait des concerts privés, en particulier lors de la période de Noël, avec une prédilection pour des œuvres de Handel : « Every year he gives a few large and brilliant concerts at which only music by the old masters is performed. His preference is for the Handelian manner, and he generally has some of Handel's great choruses performed ».²⁹⁶ Ainsi, entre 1792 et 1799, six oratorios furent joués²⁹⁷. Thayer pense que ce fut en assistant à ces concerts que Beethoven découvrit les œuvres de Handel (« Handel's oratorios [...] thus came to Beethoven's acquaintance ».²⁹⁸) En s'appuyant sur les mémoires de Wegeler²⁹⁹, Thayer note également que Beethoven aurait connu Handel dès son enfance sous l'enseignement de l'organiste van Eeden à Bonn : « He having been taught to hold both calm and steady, to play in the connected style of Handel and Bach ».³⁰⁰ Barry Cooper, quant à lui, affirme également que Beethoven aurait pu connaître Handel à travers Haydn qui fut impressionné par les œuvres du compositeur du *Messiah* lors de ces voyages à Londres³⁰¹. Quoiqu'il en soit, nous pouvons affirmer que Beethoven fut exposé très tôt à la musique de Handel. À la mort du compositeur, un bon nombre de partitions de Handel fut retrouvé : les Suites pour clavier, le Concerto Grosso Op. 6, les copies des partitions de Julius Caesar, *Alexander's Feast*, *Messiah*³⁰² et Saul, prouvant ainsi que Beethoven étudiait les partitions de Handel. Il faut toutefois mentionner que ce n'est vraiment qu'à partir des années 1805-1806, et lorsqu'il entendit *Messiah* en 1806 pour la première fois, que Beethoven se prit d'admiration pour Handel. Cette affection s'accrut encore davantage dans la dernière période de création au moment où Beethoven, pensant avoir suffisamment apporté d'innovations à la musique, se tourna vers ses prédécesseurs afin de trouver une inspiration nouvelle. Beethoven étudia alors Bach, Handel et Palestrina, mais ce fut avant tout dans les œuvres de Handel que Beethoven trouva un écho à son génie.

²⁹⁶ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, Revised and Edited by Elliot Forbes Volume I, 157.

²⁹⁷ Warren Kirkendale, *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music*, (Durham : Duke University Press, 1979), 209.

²⁹⁸ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, Revised and Edited by Elliot Forbes Volume I, 158.

²⁹⁹ Schindler reprend cette hypothèse en l'affirmant comme vraie. Thayer note cependant que Wegeler, quant à lui, trouvait cette hypothèse probable mais qu'elle restait une supposition. En revanche, nous devons signaler que Schindler n'est pas le témoin le plus fiable sur la période de la vie à Bonn du compositeur.

³⁰⁰ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, Revised and Edited by Elliot Forbes Volume I, 158.

³⁰¹ Barry Cooper, *Beethoven*, 71.

³⁰² Beethoven se targuait d'ailleurs de les posséder : « Yes, the scores of the *Messiah* and the *Alexander's Feast* went through my hands ». Dans : Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, Revised and Edited by Forbes Volume II, 920.

Néanmoins, la seule fascination musicale n'est pas suffisante. Nicholas Mathew complète cette explication de l'engouement de Beethoven pour Handel par des raisons purement esthétiques et politiques. Politiques tout d'abord, puisque la musique de Handel finit par devenir l'incarnation du rassemblement d'une nation et l'incarnation de la notion d'état, aussi bien en Grande-Bretagne que dans le reste de l'Europe. Ses œuvres³⁰³ furent jouées en particulier lors du Congrès de Vienne :

The English conjunction of Handelian grandeur and the implicitly collectivist ethic of the chorus – a combination also exploited to some extent in contemporary performances of 'God Save the King' – provided one of the most influential models for music in modern statecraft ; grand choruses eloquently represented an idealized vision of community spirit and collective action³⁰⁴.

Cette vision de la musique de Handel ne put nécessairement que plaire au compositeur dont nous connaissons les positions politiques. Esthétiques ensuite puisque, à partir des années 1800, la musique de Handel devint l'incarnation musicale du concept du sublime. Nous ne nous attarderons pas immédiatement sur les origines précises de ce mouvement que nous évoquerons plus largement dans la deuxième partie de ce travail de recherche. Toutefois, le concept de sublime, inspiré par le traité de l'écrivain grec Longin et qui traita, à l'origine, de procédés rhétoriques pour évoquer de grands thèmes lors de joutes oratoires, devint, avec le traité de Edmund Burke, un sentiment d'admiration mêlé d'effroi. En effet, pour Burke, tout ce qui pouvait déclencher l'émotion, l'effroi, la crainte ou l'admiration pouvait se targuer d'avoir les qualités du sublime. Enfin, Kant finit par lier l'esthétique du sublime aux pouvoirs de l'art et aux pouvoirs de la musique en particulier. La musique de Handel, par la grandeur, par la beauté de ses chœurs et par le choix d'élévation spirituelle de ses compositions devint l'incarnation de l'esthétique du sublime. En pleine construction consciente et volontaire de son propre mythe – construction qui était déjà entamée – Beethoven chercha à incarner cette puissance créatrice par sa musique. Lui, qui se positionnait alors comme le défenseur du beau, de la vérité et du grand, ne pouvait donc qu'admirer le compositeur du *Messiah* : « The monumentality of Handel's choruses and the effect of the choral sublime had an influence on Beethoven's music ».³⁰⁵ C'est ce que nous confirme également Dalhaus : « Beethoven found his model for the sublime style in Handel's oratorios, rather than early instrumental music. He admired Handel's oratorios above all, it seems because they embodied in vocal music the

³⁰³ Les oratorios *Samson* et l'inévitable *Messiah* furent joués en particulier.

³⁰⁴ Nicholas Mathew, *Political Beethoven*, 103.

³⁰⁵ Nicholas Mathew, « Beethoven's Political Music : the Handelian Sublime and The Aesthetic of Prostration » dans *Nineteenth Century Music*, vol. 33, n°2 (2009) : 110-150.

monumentality that he sought to achieve in his symphonies ». ³⁰⁶ Ainsi, tout comme il puisa une certaine inspiration dans les oeuvres pour piano de The London Pianoforte School pour forger son propre style, Beethoven s'inspira des œuvres de Handel pour repousser à nouveau les limites de la composition, s'affranchir des règles établies tout en conservant un lien avec le passé.

III.c Les influences haendéliennes dans les œuvres de Beethoven.

Sur son lit de mort, Beethoven affirmait la chose suivante : « Handel is the greatest and ablest of all composers, from him I can still learn ». ³⁰⁷ Et en étudiant les oeuvres de Handel, Beethoven y puisa une inspiration nouvelle. En conséquence, des œuvres majeures comme la Missa Solemnis, la 9^{ème} Symphonie, les dernières sonates pour piano ou bien des œuvres plus confidentielles portent la marque d'une inspiration haendélienne. En règle générale, nous pouvons affirmer que le retour à la fugue ou au contrepoint dans la dernière période créatrice de Beethoven fut probablement influencé par l'étude des Anciens, en particulier Bach et Handel. En effet, à partir de 1815, Beethoven inclut quasiment à chaque fois une fugue dans ses œuvres majeures. Beethoven composa donc un certain nombre d'œuvres, soit en lien direct avec une œuvre du maître londonien (comme les variations composées sur un des thèmes de Judas Maccabaeus) soit simplement inspirées par sa musique : « In addition to the direct influence from Handel's music that may be traced with Beethoven's variations on one of his themes, direct transcriptions of his fugues, or the general evocation of Handel's style in Beethoven's choral fugues [...] ». ³⁰⁸ Nous proposons donc de mentionner ici la liste des œuvres les plus significativement inspirées et marquées par Handel.

▪ Les variations WoO 45.

Nous pouvons, pour commencer, évoquer les douze variations pour piano et violoncelle (WoO 45). Si les variations ne portent pas l'influence du style de Handel dans la composition, le choix du thème de la variation est directement tiré d'un de ses oratorios. En effet, Beethoven utilisa le thème du chœur « See the conquering hero comes », extrait de l'oratorio Judas Maccabaeus. Beethoven découvrit l'oratorio lors du concert organisé chez le Baron von Swieten en 1794 ³⁰⁹. Les variations furent composées en 1796. Mise à part cette

³⁰⁶ Carl Dalhaus, *Beethoven, An Approach to his Music*, (New York : Oxford University Press, 1991), 77.

³⁰⁷ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, Revised and Edited by Forbes Volume II, 1024.

³⁰⁸ Amy Carr-Richardson « Handel's Messiah as Source and Model for Beethoven's Missa Solemnis » dans *Musicological Explorations*, vol. 13, (2012) : 117.

³⁰⁹ Warren Kirkendale, *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music*, 216.

utilisation directe du thème du chœur de Judas Maccabaeus, ce fut, avant tout, par le style de Handel que Beethoven fut inspiré.

▪ *Les œuvres orchestrales.*

C'est dans les œuvres orchestrales que l'influence d'un style haendélien est la plus significative. Ainsi, nous pouvons mentionner l'ouverture La Consécration de la Maison (Die Weihe des Hauses) composée dans le pur style haendélien, en particulier pour le recours au style contrapuntique³¹⁰ propre à Handel³¹¹. Pour Kindermann, c'est, à l'évidence, l'œuvre de Beethoven dans laquelle la marque de son influence directe est la plus marquée : « No other work displays this influence more clearly than Die Weih des Hauses ».³¹² L'ouverture, commandée pour l'inauguration du théâtre de la Josefstadt par son directeur, fut créée le 3 octobre 1822. Plusieurs influences d'œuvres haendéliennes se retrouvent dans cette ouverture. Tout d'abord, Beethoven fut probablement inspiré par l'oratorio Solomon puisque, des années auparavant, il avait transcrit la fugue de l'ouverture de l'oratorio pour son quatuor à cordes (Hess 36). En outre, selon Barry Cooper, Beethoven se serait inspiré de l'ouverture et du chœur final de *Alexander's Feast* pour composer cette ouverture. Cooper y reconnaît l'utilisation typique du rythme dactylique³¹³ et l'utilisation « *d'accords de toniques et dominantes du chœur* 'Break his bands of sleep asunder' ». ³¹⁴ Enfin, si nous poursuivons l'étude des ouvertures de Beethoven, selon Mickael Broyles³¹⁵, nous pouvons entendre, dans l'ouverture Egmont, l'influence de Handel. Son thème est basé sur un rythme de sarabande qui rappelle le compositeur de Rinaldo. Plus étonnamment, nous pouvons également retrouver des traces de son influence dans des œuvres plus intimistes comme dans les sonates pour piano.

▪ Handel et les sonates pour piano de Beethoven.

Nous pouvons commencer par évoquer la sonate n°22 (Op. 54), en particulier le 2^{ème} mouvement Allegretto. Composée en 1804, cette sonate subit l'influence de Handel. En effet, nous pouvons y entendre l'influence des suites en fa mineur pour clavier (en particulier la n° 8

³¹⁰ Superposition de deux ou plusieurs lignes mélodiques.

³¹¹ Pour une étude musicale détaillée, voir : Carol Ann Bruner, *The Genesis and Structure of Beethoven Overture Die Weihe*, (Thèse. University of Victoria, 1990).

³¹² William Kinderman, *Beethoven*, 252.

³¹³ Le rythme dactylique en musique reprend le principe du dactyle antique à savoir une syllabe longue et deux brèves.

³¹⁴ Barry Cooper, *Dictionnaire Beethoven* (Paris : Édition Lattes, 1991), 145.

³¹⁵ Michael Broyles, *Beethoven and the Emergence and the Evolution of the Heroic Style*, (New York: Excelsior Publishing, 1987), 164.

et la dernière) publiée en 1720 par John Cluer. Il est probable que Beethoven eut accès à ces suites par la collection du Baron von Swieten.

Dans la monumentale sonate pour piano n°32 (Op. 111), l'influence des ouvertures à la française, typique des œuvres de Handel, se perçoit. Ces ouvertures sont caractérisées par un tempo lent, majestueux, grave et des rythmes pointés. Enfin, elles sont suivies d'un mouvement fugué. Ce même principe s'applique dans le premier mouvement de la sonate de Beethoven qui s'ouvre sur une introduction marquée *Maestoso* suivie d'une partie fuguée. Nous retrouvons également tout au long de la sonate Op. 111 les mêmes rythmes pointés que ceux que nous pouvons entendre dans un grand nombre d'oratorios de Handel. Beethoven recourait d'ailleurs régulièrement à ces rythmes pointés dans ses dernières œuvres, comme dans le premier mouvement de la 9^{ème} Symphonie ou dans le thème de la *Gross Fuge* (Op. 133).

En règle générale, nous pouvons identifier l'influence de Handel et de Bach dans les dernières sonates pour piano lorsque Beethoven recourait à la fugue. En revanche, dans les œuvres chorales, Beethoven se rapproche davantage de Handel pour l'utilisation de la fugue. En effet, l'art du contrepoint du compositeur du *Messiah* est différent de celui de Bach. Handel, bien que maître dans l'art de la fugue, se basait davantage sur des thèmes simples, efficaces et synthétiques auxquels il réussit, à partir de peu de transformations, à donner une impression de grandeur. Bach, lui, excelle dans la recherche d'un style contrapuntique très élaboré. C'est de cette économie de moyens contrapuntiques que Beethoven se rapprochait. Il était donc davantage imprégné par la simplicité des fugues des chœurs de Handel que par les fugues élaborées de Bach. Aussi, ce style de fugue haendélienne se retrouve dans la 9^{ème} Symphonie avec le *fugato* chorale *Freude, schöner Götterfunken* qui suit le très méditatif passage *Seid umschlungen, Millionen*. Ce chœur, qui se compose d'un rythme ternaire vif et qui dégage une impression de grandeur avec si peu de matériau musical, est typique du style haendélien. Malgré ces influences multiples, parfois subtiles, parfois évidentes, c'est avant tout dans la *Missa Solemnis*, œuvre majeure de Beethoven, que la marque de Handel reste la plus forte.

- Une œuvre à part : La *Missa Solemnis*.

Sachant que Beethoven étudia les partitions du *Messiah* de Handel pour composer la *Missa Solemnis*, les musicologues s'accordent à noter, pour certains une influence, pour d'autres, des citations ou des emprunts directs du *Messiah* dans la gigantesque messe de

Beethoven : « Most writers acknowledge a general kinship between Handel's choral writings and Beethoven ». ³¹⁶ En effet, il semble y avoir des parallèles musicaux, conscients ou inconscients, entre les œuvres des deux compositeurs. Ceci est particulièrement vérifiable avec le traitement musical des chœurs et l'utilisation de la fugue. Certaines esquisses de la partition ³¹⁷ démontrent un intérêt particulier pour les chœurs du *Messiah* chez Beethoven. Ainsi, Beethoven avait noté sur certaines pages de son manuscrit des allusions directes au *Messiah* comme « All they that see Him » ou « He trusted in God ». Comme nous venons de l'évoquer, l'influence la plus directe de Handel sur Beethoven se retrouve dans le traitement de la fugue, en particulier le thème fugué de *Dona Nobis Pacem* de l'*Agnus Dei* (mesure 215) où nous retrouvons le même thème que dans le « And He shall reign forever and ever » du célèbre chœur *Hallelujah*. S'il s'agit d'un emprunt délibéré et conscient pour certains, comme le pense Kirkendale ³¹⁸, pour d'autres, comme William Drabkin ³¹⁹, il s'agit d'une citation faite de façon inconsciente par le compositeur sans but d'être un véritable emprunt. D'ailleurs, les esquisses manquent pour pouvoir affirmer qu'il s'agit bel et bien d'un acte volontaire ou si cela relève d'une influence inconsciente. En outre, Beethoven aurait pu s'inspirer de certains chœurs comme le chœur « And the glory of the Lord » ou encore le chœur « Lift up your heads ». Martin Cooper affirme également que le *Grave*, composé par Beethoven, pour conclure le *Credo*, possède tous les procédés haendéliens : « It displays full handelian panoply ». ³²⁰ Il affirme également que l'ouverture de l'*Agnus Dei* évoque le thème de « The people who walked in Darkness ».

Si les controverses sur l'appropriation de telle ou telle mélodie ou de tel ou tel motif par Beethoven existent, il semble qu'il y ait un consensus sur l'influence de Handel dans le traitement des voix et dans l'art du contrepoint. En effet, Beethoven réutilisa la technique de Handel qui consiste en l'utilisation d'un thème mélodique présenté une fois, puis répété par différentes voix et registres. En cela, Beethoven s'inspira à nouveau de l'art de l'économie haendélienne plutôt que de l'art de complexification de la fugue de Bach. Si des emprunts de motifs, de thèmes, de mélodies existent, c'est davantage dans le style que Beethoven puisa son inspiration. Ce lien est, à cet égard, si fort que pour conclure nous pouvons dire :

³¹⁶ William Drabkin, *Beethoven Missa Solemnis*, (New York : Cambridge University Press, 1996), 3.

³¹⁷ William Kinderman, *Artaria 195: Beethoven's Sketchbook for the Missa Solemnis and the Piano Sonata Op. 109*, Transcribed, Edited and with a Commentary by William Kinderman, (Champaign: University of Illinois Press, 2002). Le manuscrit n'est pas complet; certaines pages sont manquantes.

³¹⁸ Warren Kirkendale, « New Roads to Old Ideas in Beethoven's *Missa Solemnis* », dans *Musical Quarterly*, vol. 56, n°4, (1970) : 665-701.

³¹⁹ William Drabkin, « The *Agnus Dei* of Beethoven *Missa Solemnis*, the Growth of its Form » dans *Beethoven compositional process*, ed. William Kinderman (Lincoln : Nebraska University Press, 1991), 131-159.

³²⁰ Martin Cooper, *Beethoven the Last Decade*, (New York : Oxford University Press, 1970), 265.

Beethoven's usage and extension of Handel's thematic ideas and stretto techniques literally draw upon Handel's counterpoint and incorporate it in the *Missa Solemnis* in ways that metaphorically place Handel's work "in counterpoint" with that of Beethoven³²¹.

Enfin, il faut ajouter que Beethoven avait également d'autres projets de composition directement liés à Handel, en particulier un projet d'oratorio sur Saül.

▪ *Un projet d'oratorio avorté*

Handel était non seulement une influence musicale mais également une source d'inspiration dans le choix de sujet de composition pour Beethoven. De nombreux projets, basés sur une œuvre de Handel, étaient régulièrement évoqués par le compositeur. En 1820, Beethoven évoqua la possibilité de composer des variations sur la *Dead March* de l'oratorio Saül. Six années plus tard, il évoqua l'idée d'un oratorio en trouvant l'inspiration dans un des oratorios de Handel comme l'indique la conversation suivante entre Beethoven et Christophe Kuffner :

Nous sommes pauvres en oratorios et nous en aurions grand besoin. Les oratorios de Handel, si grandioses que soient leur beauté architecturale et leur esprit sublime, intéressent trop peu une grande partie des auditeurs.

On pourrait retravailler tous les sujets d'oratorios de Handel³²².

En 1826, il envisagea alors de composer son propre Saül et David avec, comme librettiste, Christoph Kuffner. En effet, à cette époque, Beethoven avait entrepris de composer un oratorio pour la *Gessellschaft der Musikfreunde*, la Société des Amis de la Musique, en se basant sur le livret *Der Sieg Des Kreuzes*, la Victoire de la Croix, de Karl Joseph Bernard. Beethoven, qui n'était pas satisfait par le livret proposé, chercha alors un nouveau sujet : « Nous nous entretiendrons prochainement de votre Oratorio. À ce sujet, vous ne m'avez pas du tout compris, lorsque nous en avons parlé la dernière fois ». ³²³ C'est ainsi que le librettiste Kuffner lui fit l'offre de composer son propre oratorio Saül et David. Selon Karl Holz, Beethoven s'intéressa alors de près à la partition du Saül de Handel : « Beethoven had given much study to Handel's Saul and read a lot about the music of the ancient Hebrews. He

³²¹ Amy Carr-Richardson « Handel's Messiah as Source and Model for Beethoven's *Missa Solemnis* » dans *Musicological Explorations*, vol. 13, (2012) : 117.

³²² Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Les Cahiers de conversation de Beethoven*, 396.

³²³ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale* de la correspondance, 1238. (Lettre 1271) Lettre du 12 avril 1824.

wanted to write choruses in the old modes ». ³²⁴ Kuffner rédigea alors la première partie du livret mais Beethoven ne se mit jamais au travail. Deux raisons peuvent l'expliquer. Tout d'abord, en 1826, le compositeur était déjà très malade et très affaibli, il est donc possible que son état de santé ne lui permit pas d'honorer cette tâche. C'est ce que semble indiquer le Docteur Wawruch, qui soigna Beethoven les dernières années :

Beethoven felt himself so refreshed by the ice and with its alcoholic contents that already in the first night he slept quietly [...] He grew cheerful and was full of witty conceits and even dreamed of being able to complete his oratorio Saul and David which he had begun. But this joy, as was to have been foreseen, did not last long ³²⁵.

En outre, dans ses dernières années, Beethoven jetait ses dernières forces dans la composition de ses quatuors à cordes. Ainsi, malgré l'envie, aucun oratorio intitulé Saül ne fut composé par Beethoven.

³²⁴ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven Edited and Revised by Elliot Forbes Volume II*, 984.

³²⁵ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven Edited and Revised by Elliot Forbes Volume II*, 1030. Le Dr Wawruch publia par la suite un compte rendu médical des derniers jours de la vie de Beethoven. Thayer indique que Schindler, en revanche, contredit le Docteur Wawruch en maintenant que Beethoven n'avait jamais travaillé sur l'oratorio. Il est en effet difficile de savoir si le compositeur ébaucha quelque chose. À sa mort, seul le texte fut retrouvé. Toutefois, nous savons qu'il étudia la partition de Handel. Après avoir reçu les éditions complètes de ses œuvres, il fit renvoyer la réduction pour piano de Saül par Holz à Kiesewetter. Voir note de bas de page 1 : Thayer, Hermann Dieters, Hugo Riemann, *The Life of Ludwig van Beethoven Volume III*, (New York : Cambridge University Press, 2013), 285.

V. Conclusion

Il est difficile de faire l'état des lieux de la connaissance qu'avait Beethoven du monde musical anglais. En effet, elle semble limitée car, malgré sa lecture du *Morning Chronicle* (qu'il appelait le *Morning Cronigle*) pour se tenir au courant des critiques musicales et de la programmation londonienne, il semble qu'il s'intéressait davantage à la réception de ses propres œuvres qu'à celles des autres compositeurs anglais contemporains. Dans les différents témoignages de contemporains de Beethoven ou dans les écrits du compositeur lui-même, nous ne trouvons guère de référence aux compositeurs anglais, autre que pianistes. Pourtant, bien que nous n'ayons pas de témoignages écrits, il est probable que Beethoven fut au courant de la vie musicale anglaise. Beethoven eut de nombreuses amitiés britanniques : les pianistes Potter, Cramer, Clementi mais aussi certains membres de la *Philharmonic Society* tels que Charles Neate, Ignaz Moscheles, le chef George Smart, le pianiste et compositeur Ferdinand Ries ou encore son ami Johann Andreas Stumpff. Il dut naturellement évoquer le sujet de la scène musicale anglaise avec eux. Si nous savons qu'il lisait les journaux anglais pour se tenir au courant des décisions politiques du parlement, George Grove nous indique cependant que sur la fin de sa vie, Beethoven se contentait de lire les articles à caractère musicaux :

At a later date, he took the English papers home with him and read the debates on the slave trade with admiration, and was familiar with the names of Brougham and others. Now he seems to have consulted them only on musical topics³²⁶.

Même s'il lisait principalement les critiques de ses œuvres, il aurait dû s'intéresser à ses confrères musiciens anglais. En revanche, il semblait avoir une connaissance étendue des œuvres des pianistes de la *London Pianoforte School*³²⁷. Il les admirait et fut influencé à leur contact, direct ou indirect, comme ce fut le cas avec Clementi, Potter et Cramer mais également Pinto ou Dussek. Beethoven y puisa l'inspiration pour s'affranchir d'un genre pianistique viennois un peu trop commun pour un compositeur de son envergure qui cherchait à se démarquer de Haydn, Mozart ainsi que des autres compositeurs qui perpétuaient ce style pianistique. Sa connaissance de

³²⁶ George Grove, *Beethoven and his Nine Symphonies*, (Cambridge University Press, 2014), 268.

³²⁷ Beethoven fut également largement influencé par le violoniste italo-anglais Viotti pour la composition de son concerto pour violon (Op.61). Nous n'avons pas développé ce point puisque l'influence ne s'étend pas à différentes œuvres mais seulement au concerto. Voir Robin Stowell, *Beethoven : Violin Concerto*, (Cambridge University Press, 1998).

Handel était également remarquable. Bien que connaissant les œuvres de Handel très tôt, ce fut en entendant son chef d'œuvre, *Messiah*, que Beethoven se rendit compte du génie de son compatriote. Alors, cherchant à briser les dernières règles du classicisme, Beethoven opéra un retour aux origines de la musique occidentale allant de l'étude du chant grégorien à l'étude des Maîtres du baroque comme Palestrina et Bach. Mais ce fut avant tout dans Handel que Beethoven trouva l'inspiration nouvelle pour composer ses dernières œuvres en reprenant certaines de ses idées pour les transformer et, une nouvelle fois, créer un nouveau style propre à lui.

CONCLUSION PARTIE I. BEETHOVEN ET SON ADMIRATION POUR LA GRANDE-BRETAGNE

I. L'impact psychologique : entre idéalisation et succès commercial

Nous avons donc démontré qu'il existait indéniablement chez Beethoven une vraie admiration pour la Grande-Bretagne sous plusieurs formes. Il porta cette admiration sur le système politique et parlementaire, sur la littérature britannique et sur la musique. Toutefois, cette fascination pour la Grande-Bretagne n'est pas désintéressée, car Beethoven n'en tomba pas soudainement « amoureux ». D'autres explications possibles, plus éloignées de l'image d'un Beethoven fasciné par la seule beauté de la littérature et par les grands principes démocratiques de la Grande-Bretagne peuvent être avancées : des facteurs psychologiques.

Nous pouvons retrouver le premier impact psychologique sur la vision de la Grande-Bretagne par le compositeur dans son enfance et adolescence avec, en premier lieu, le soutien financier de l'Ambassadeur Cressener. Beethoven, vivant dans des conditions matérielles précaires et souffrant d'un environnement familial peu affectueux, ne put faire qu'un parallèle douloureux entre la bienveillance de cet homme et le foyer dans lequel il vivait. Nul doute que le jeune garçon associa ce geste d'une seule personne à la nation britannique tout entière. Il écrira d'ailleurs plus tard cette généralité sur les habitants de la Grande-Bretagne : « Cette lettre vous sera remise par un Anglais, homme d'esprit, comme le sont pour la plupart tous ces splendides gaillards ».³²⁸ En outre, dans sa jeunesse, en tant que compositeur en devenir, les récits de Haydn et de Salomon sur la vie musicale bouillonnante et l'enthousiasme du public anglais pour la musique viennoise ancrèrent, si cela était encore nécessaire, l'image mentale d'une Angleterre parfaite. Enfin, en tant que citoyen, Beethoven admira cette même nation qui combattait non plus le Napoléon, Général de la Révolution française mais le Napoléon, Empereur, assoiffé de conquêtes. L'esprit libre qu'était Beethoven n'aima pas l'état policier de Metternich dans lequel il évoluait et vit, dans l'Angleterre, une nouvelle « utopia ».

Ensuite, nous pouvons évoquer le concept d'idéalisation liée à la distance, ce que Magnani appela « *les mythes de l'éloignement* ».³²⁹ Comme nous l'avons rappelé dans les

³²⁸ Ludwig van Beethoven, Les Lettres de Beethoven, *l'intégrale de la correspondance*, 895. (Lettre 944)

³²⁹ Luigi Magnani, Les Carnets de conversation de Beethoven, 275.

précédents chapitres, Beethoven ne mit jamais les pieds sur le sol anglais et c'est précisément ce fait qui renforça cette admiration et contribua au processus d'idéalisation. Comme nous l'avons vu, plusieurs projets de voyages s'offrirent à Beethoven, toutefois, tous ces projets échouèrent. Ces occasions ratées contribuèrent alors à façonner l'image d'une l'Angleterre inaccessible, lointaine et presque irréelle³³⁰. Ignorant tout de ce pays, elles renforcèrent alors pour Beethoven cette vision d'un pays parfait. Pourtant, si Beethoven avait franchi la Manche, il aurait pu constater que cette patrie, idéale, comportait des aspects bien négatifs. La dure réalité de la vie quotidienne – à savoir les conséquences sociales du capitalisme liées à l'avènement de la Révolution Industrielle, l'apparition de nouvelles classes d'ouvriers paupérisés, l'exploitation de ces derniers dans les usines et les répressions policières – n'entra donc jamais en ligne de compte dans la construction mentale de l'Angleterre par Beethoven. L'esprit de Beethoven, avec cette vision positive de l'Angleterre depuis son enfance, opérait un aller-retour entre ce qu'il supposait de l'Angleterre et ce qu'il connaissait (la France et l'Autriche) et ne pouvait donc aboutir qu'à une seule conclusion : c'était là-bas qu'il fallait vivre, c'était la patrie idéale. En définitive, l'Angleterre, idéalisée, répondait aux aspirations politiques et aux attentes sociales du compositeur allemand :

Ce n'était pas une aspiration vague et indéterminée à l'évasion de la réalité, où l'âme romantique se sentait toujours plus exilée et perdue. L'Angleterre ne fut pas pour Beethoven la terre des rêves, la dernière Thulé, mais le pays où ses idéaux politiques, ses aspirations sociales avaient trouvé une réalisation concrète et historique³³¹.

La seconde raison qui pourrait expliquer cette idéalisation de la Grande-Bretagne peut se retrouver dans le succès que la musique de Beethoven rencontra. Toutefois, cette idéalisation en lien avec le succès remonte à la jeunesse du compositeur dans les récits de Joseph Haydn qui connut la gloire à chacun de ses voyages à Londres. Il est alors possible d'imaginer que le vieux compositeur, à travers ses récits dithyrambiques sur ses concerts à Londres, aida à la construction d'un mythe anglais : celui de la prospérité musicale. Nous éviterons ici toute tentative d'analyse psychanalytique mais force est de constater que l'Angleterre fut pour le jeune Beethoven l'île de la réussite, un pays fantasmé, idéalisé et rêvé à travers les récits de succès de son professeur Haydn. Plus tard, le succès de ses propres œuvres à travers toute l'Angleterre et la programmation impressionnante de ses symphonies

³³⁰ Cette perception de la Grande-Bretagne sera encore plus vraie entre 1814 et 1825. Plusieurs projets de visites, à l'initiative de la Philharmonic Society, virent le jour. À nouveau, ils furent abandonnés. Nous reviendrons sur ces projets lorsque nous évoquerons plus précisément les liens entre la Société Philharmonique de Londres et Beethoven.

³³¹ Luigi Magnani, *Les Carnets de conversation de Beethoven*, 275.

par la Philharmonic Society et les nombreuses associations musicales du royaume le confortera dans sa vision. Cette notion de terre promise reviendra régulièrement dans la vie du compositeur. Dans leurs nombreuses lettres, ses amis éditeurs, musiciens ou compositeurs britanniques, l'exhortaient à venir car, en Angleterre, son succès ne faisait aucun doute. Voici un exemple de ce que l'on disait régulièrement à Beethoven :

Un Monsieur Donaldson-Edinburgh³³², désire savoir si vous consentiriez à vous occuper d'écrire un Trio pour 3 piano-forte difficile et dans le style de votre quintette en mi bémol³³³. Le prix que vous en demanderez sera payé de la manière que vous voudrez choisir. Ces Anglais ne parlent que de vous faire venir en Angleterre, ils assurent que si vous passez seulement un hiver de septembre à mai environ en Angleterre, Écosse et Irlande, vous pourrez gagner assez pour vous permettre de vivre des intérêts pour tout le reste de votre vie³³⁴.

Non seulement le prix qu'il fixera sera payé sans aucune négociation mais on lui annonce, qu'en cas de tournées dans le royaume, il deviendrait riche et célèbre. De la même manière, dans les différents courriers reçus par Beethoven et provenant de ses amis de la Philharmonic Society, ces mêmes promesses de richesse sont également renouvelées : « Your concerts may bring you a fine sum of money ». ³³⁵ En effet, dès 1803, Beethoven (comme nous le verrons) tissa des liens très étroits avec des éditeurs anglais comme Thomson, Birchall ou encore Clementi qui achèteront et publieront ses œuvres. Thomson, en particulier, lui commandera un grand nombre d'œuvres pour de belles sommes d'argent. Rien que pour sa collaboration avec Thomson, Barry Cooper estima le total de ses gains à hauteur de trois cent quarante livres³³⁶. Il faut également souligner le fait que Beethoven tissera des liens très forts avec des musiciens anglais qui vont promouvoir sa musique, comme les pianistes Potter et Clementi. D'autres musiciens de premier plan en Angleterre auront à cœur de promouvoir la musique de Beethoven. Ainsi, à travers l'unique orchestre permanent de musiciens professionnels que fut la Philharmonic Society, Charles Neate, George Smart et Ferdinand Ries contribueront à la promotion, l'implantation et la domination de la musique de Beethoven en Angleterre. Puis, la Philharmonic Society lui assurera des revenus en lui commandant des œuvres comme des ouvertures ou encore la 9^{ème} Symphonie. Nous reviendrons plus précisément sur le lien qui

³³² Il s'agit probablement de James Donaldson directeur de *l'Edinburgh Adviser*, fondateur du Donaldson Hospital

³³³ Le Quintette Op.4.

³³⁴ Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Les Cahiers de Conversaion de Beethoven*, 27.

³³⁵ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 122. (Lettre 239)

Lettre écrite par Ferdinand Ries le 9 juin 1817.

³³⁶ Barry Cooper, *Beethoven Folksong Settings*, 99. Cooper indique que Solomon les estime à 550 Livres sterling.

unissait Beethoven et la Philharmonic Society. Par conséquent, la vie de Beethoven fut jalonnée d'éléments contribuant à l'idéalisation de l'Angleterre : les fortes impressions faites par le soutien de Cressener, par les récits de Haydn ainsi que par les succès populaires et financiers de ses œuvres.

Enfin, il faut ajouter en parallèle de cet engouement britannique, qu'à Vienne, Beethoven connut, pour deux raisons, une période difficile peu avant les années 1820. Tout d'abord, la surdité du compositeur, qui le coupait peu à peu des salles de concerts mais également du monde entier, se traduisit chez lui par un comportement jugé au mieux excentrique pour les uns, proche de la folie pour les autres. En Grande-Bretagne, le compositeur n'était connu qu'à travers ses œuvres ou des témoignages d'admirateurs nécessairement enthousiastes. À Londres, il ne jouissait pas de cette réputation d'homme bourru, invivable et imbuvable comme à Vienne. Un critique de *The Harmonicon* montre précisément la ferveur, l'affection et surtout la compréhension des Anglais pour un Beethoven qui s'avérait simplement maladivement timide :

It is now hardly expected that he will ever cross the seas and give the people of this Kingdom the opportunity of paying that homage which his vast talent would assuredly command from a liberal and enlightened nation. It may however be doubted if his presence would add either here or elsewhere to his celebrity. His extreme reserve towards strangers which is carried out to such excess, as to render it painful for his most intimate friends to witness prevents him from displaying those excellent qualities³³⁷.

En outre, les Viennois se détournèrent de la musique allemande et accueillirent chaleureusement la musique italienne avec une affection particulière pour les opéras de Rossini que Beethoven méprisait. Pour Beethoven, qui avait une conception quasi mystique de l'art, l'opéra italien restait un bon divertissement mais il lui reprochait son manque de sérieux. Le jeune Rossini, en pleine gloire, rencontra Beethoven en 1822. Ils communiquèrent par l'intermédiaire de notes. Beethoven lui écrivit alors :

Ah, Rossini! So you're the composer of *The Barber of Seville*. I congratulate you. It will be played as long as Italian opera exists. Never try to write anything else but opera buffa; any other style would do violence to your nature³³⁸.

³³⁷ *The Harmonicon*, Volume I, (1823) : 156.

³³⁸ Milton E. Brener, *Opera Offstage : Passion and Politics Behind the Great Operas*, (London : Robson Books, 2003), 39.

À Vienne, avec la présence du compositeur italien dans la capitale, les Viennois se pressaient pour écouter *La Cenerentola*, *Elisabetta*, *La Gazza Ladra* et *Zelmira*. La musique de Beethoven, plus rare, plus spirituelle et plus exigeante les dernières années était moins programmée et moins populaire³³⁹. Les Viennois pensaient que leur héros d'hier était aujourd'hui dépassé. Ainsi, Thayer note : « The Rossini craze was no doubt largely responsible for some Beethoven's outbreaks concerning the taste of the Viennese ». ³⁴⁰ Beethoven nourrit donc un certain ressentiment envers les Viennois qui boudaient ses œuvres, alors que son succès était effectif en Angleterre. Suite à la lecture d'un article désagréable sur Handel et lui-même, Beethoven nota dans son carnet de conversation le commentaire suivant, prédominamment mentionné :

Quoique ce ne soient que des piqûres de moucheron, je les reconnais pourtant à ses moucheron contre moi reste à savoir *s'il a trouvé en moi un roc*- Hendel Biarée et pas un véritable maître de l'art ne fait attention à lui. M Rossini qui n'a pas de forme parce qu'il n'en peut pas créer, en manque, non pas parce qu'il le veut mais parce qu'il ne peut pas agir autrement qu'en bousilleur³⁴¹.

Nous comprenons donc, qu'au fil des années, une sorte de chassé-croisé s'opéra entre le succès grandissant qu'il connaissait en Angleterre d'une part et, a contrario, le déclin de sa musique chez le public viennois, d'autre part. En toute logique, Beethoven commença à nourrir une certaine désaffection pour ses concitoyens. Ce chassé-croisé que nous évoquons est résumé par Beethoven lui-même. Il écrivit à Charles Neate en 1823 : « J'aimerais visiter l'Angleterre et connaître tous les merveilleux artistes-la-bàs. Cette visite représenterait aussi une aide matérielle pour moi car en Allemagne, je n'arriverais jamais à aucun résultat positif ». ³⁴² Si, tout au long de sa vie, Beethoven admira la Grande-Bretagne, la même admiration et célébration du compositeur se vérifie de l'autre côté de la Manche. Nous nous proposons désormais de changer de point de vue et de voir pourquoi et comment les Britanniques furent fascinés par la musique de Beethoven et par le compositeur lui-même.

³³⁹ Dans ses dernières œuvres, Beethoven repoussa les limites de la composition, en particulier dans les quatuors et sonates pour piano. Par exemple, la très célèbre *Gross Fuge* reçut un accueil glacial par le public et l'éditeur du quatuor vendit la fugue séparément du quatuor. Quant à la *Hammerklavier*, Beethoven, conscient des innovations aurait dit à l'éditeur de l'œuvre : « Voilà une sonate qui donnera de la besogne aux pianistes... lorsqu'on la jouera dans cinquante ans ». Dans : Jean et Brigitte Massin, *Ludwig van Beethoven*, (Paris : Fayard, 1967), 689.

³⁴⁰ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven Edited and Revised by Elliot Forbes* Volume II, 804.

³⁴¹ Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Les Cahiers de conversation de Beethoven*, 341.

³⁴² Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven l'intégrale de la correspondance*, 1114.

PARTIE II

ADMIRATION DES BRITANNIQUES POUR BEETHOVEN



Sir George Smart³⁴³



George Thomson³⁴⁴



Médaille Beethoven de la Philharmonic Society créée en 1870.

³⁴³ BRADLEY, William, Sir George Smart, 1829, huile sur toile, 73x 61, Londres : National Portrait Gallery.

³⁴⁴ RAEBURN, Henry, George Thomson, huile sur carton, 77x64, Édimbourg : National Galleries Scotland.

PARTIE II. ADMIRATION DES BRITANNIQUES POUR BEETHOVEN.

INTRODUCTION

« Thanks to the Philharmonic Society, probably nowhere in the world outside of Vienna were as many works of Beethoven heard in London ». ³⁴⁵

Au regard de la programmation de Beethoven en Grande-Bretagne et, en particulier, en Angleterre, la citation, extraite de l'article de MacArdle, est tout à fait légitime. À Londres, Beethoven connut un véritable succès. Une vraie « Beethoven mania » s'empara de l'Angleterre, qui fut alors le premier pays, hors de l'Autriche, à vouer une réelle admiration au compositeur allemand. Les Britanniques devancèrent de plusieurs années bon nombre de pays européens quant à la reconnaissance du génie de Beethoven. Plus que quiconque, ils saisirent la révolution musicale qui était en train de s'effectuer. Ils furent les premiers à comprendre et apprécier le nouveau langage musical de Beethoven. Ainsi, en 1829, dans le magazine *The Harmonicon*, un journaliste anglais relate la première française de la 5^{ème} Symphonie qui eut lieu la même année, soit deux ans après la mort du compositeur :

The French seem just to have discovered the merits of Beethoven symphony in C minor (5th) at the 1st performance of the present season of the Société des Concerts on the 21st of December, this stupendous composition was performed and received transports of admiration, almost amounting to frenzy ³⁴⁶.

Un brin ironique et moqueur sur la nation française, l'auteur de ces lignes ajoute que, malgré l'exigence liée à la nouveauté de ce langage musical, les Anglais avaient cerné le génie du compositeur bien plus tôt que toutes les autres nations :

It met with nearly as warm reception at the Philharmonic concerts, no less than sixteen years ago, when, owing to the determined perseverance of one or two of its members, it was there performed, for the first time out of Germany. Some resistance was made to its introduction : even Salomon thought it 'mad and impracticable'. But when the band had got through about one third of the first movement, he stopped, and, with that candour which so

³⁴⁵ D.W. MacArdle, « Beethoven and The Philharmonic Society of London », dans *The Music Review*, (1960) : vol. 21, (1960) : 1-7.

³⁴⁶ *The Harmonicon*, Volume VII, (1829) : 38-39.

strongly marked his character, he exclaimed : ‘this is the finest composition of Beethoven that I have ever heard’³⁴⁷.

À travers ce témoignage, nous comprenons que les Anglais se targuent d’avoir été à l’avant poste de la fascination européenne pour Beethoven, admiration qui se dessinait dès les dernières années de la vie du compositeur et qui allait s’accroître après sa mort.

Une toute première preuve de cette admiration se retrouve dans l’abondante programmation de ses œuvres dans tout le royaume et dans la diffusion de ses compositions à travers l’édition. Il convient de relever également, de façon plus surprenante encore, que cette gloire ne survint pas après la mort du compositeur, comme ce fut le cas avec d’autres compositeurs germaniques, mais qu’il fut célébré de son vivant. En effet, dès 1800, Beethoven fut un compositeur très joué en Grande-Bretagne, en particulier à Londres. Cela n’apparut, cependant, pas comme une évidence aux premiers chercheurs ; on peut citer parmi eux MacArdle. En effet, ils se basèrent sur les seuls programmes connus de concerts, à savoir ceux de la Philharmonic Society fondée en 1813³⁴⁸. Or, nous nous apercevons que Beethoven était régulièrement programmé dès le début du siècle, non seulement à Londres mais également dans toute la Grande-Bretagne. Cette programmation du compositeur se fit aussi bien dans de célèbres festivals que dans des concerts d’amateurs, bien avant la fondation de la Société Philharmonique. Celle-ci, il est vrai, était connue pour avoir fait la promotion intensive du compositeur, plus particulièrement grâce à ses œuvres orchestrales, ses symphonies et ouvertures. Pamela Willets souligne alors ce fait : « It is not perhaps, generally known that Beethoven’s music became popular in England quite soon after the turn of the century ». ³⁴⁹ Mais avant d’être reconnue et omniprésente sur la scène musicale britannique, la musique de Beethoven fut connue de façon plus confidentielle avant 1800 avec l’introduction de sa toute première œuvre en Grande-Bretagne par William Gardiner. Ce premier concert, privé, n’eut pas de réel impact. Toutefois, à partir de 1800, la musique de Beethoven fera une percée, aidée par la présence sur le sol britannique d’amis viennois, comme Johann Peter

³⁴⁷ The Harmonicon, Volume VII, (1829).

³⁴⁸ En effet, les chercheurs pensaient que les seules preuves des concerts tenus en Grande-Bretagne résidaient dans les programmes de la Philharmonic Society, fondée en 1813. Par conséquent, on croyait que Beethoven ne fut joué qu’à partir de 1813, c’est-à-dire au moment de la création de la Philharmonic Society et de la promotion de sa musique. Il était alors d’usage de penser, qu’avant la fondation de cette institution et sa programmation quasi-systématique d’œuvres orchestrales de Beethoven, le compositeur ne fut que rarement joué. Il fallut se tourner vers d’autres sources, en particulier les journaux et quotidiens, pour avoir une vision plus globale et détaillée sur la vie musicale anglaise avant 1813. Le premier à effectuer ces recherches dans les journaux fut Nicholas Temperley avec son article « Beethoven in London Concert Life 1800-1850 », dans *The Music Review*, vol. 21, (1960) : 207-214.

³⁴⁹ Pamela Willets, *Beethoven and England, An Account of Sources in the British Museum*, (Edinburgh : The Trustees of the British Museum, 1970), 25.

Salomon et Johann von Häring, ou étrangers, comme Clementi, qui agiront comme de véritables lobbies pour promouvoir la musique du compositeur, en la diffusant et la jouant. Ils mettront aussi Beethoven en relation avec les acteurs majeurs de la scène musicale anglaise comme le très influent Sir George Smart. Ainsi, avec la création de la Philharmonic Society, la promotion de Beethoven prit une tournure quasi professionnelle et sa musique devint alors incontournable dans les salles de concert. La relation entre les deux parties fut telle que deux projets de visite de Beethoven à Londres virent le jour. Malgré les démarches entreprises, les deux projets furent, à l'instar des premières tentatives, abandonnés.

Toutefois, pour expliquer l'admiration que portaient les Anglais au compositeur, le seul génie du musicien et la présence de réseaux professionnels, qui surent l'implanter dans le paysage musical anglais, ne suffirent pas. En effet, d'autres pistes seront exploitées comme, par exemple, le fait qu'il n'existait pas, à cette époque, de compositeur anglais de premier plan. Même si la vie musicale britannique fut l'une des plus actives, il n'en reste pas moins qu'aucun compositeur d'envergure équivalent à Beethoven n'émergea. Cette absence contribua alors à la mise en avant des « géants » autrichiens que furent Mozart, Haydn et Beethoven. En outre, redécouvrant leurs origines anglo-saxonnes, il faut ajouter que les Britanniques portaient une affection particulière aux pays germaniques. Enfin, la musique de Beethoven sut répondre aux attentes esthétiques que suscitait le concept très anglais du « sublime », initié par Joseph Addison et théorisé par Edmund Burke. Mais avant de revenir sur ces nombreux points, nous nous proposons d'étudier la programmation des œuvres de Beethoven en Grande-Bretagne depuis la programmation épisodique des premiers concerts, aux programmations systématiques des concerts de la Philharmonic Society.

CHAPITRE I. L'ADMIRATION DE LA GRANDE-BRETAGNE POUR BEETHOVEN, UNE PROGRAMMATION HORS DU COMMUN

« The Philharmonic Society where your compositions are preferred to any other wishes to give you proof of its admiration and gratitude for the many wonderful moments we were able to enjoy thanks to your exceptional compositions of genius ».³⁵⁰

Dans ce chapitre, nous nous efforcerons de démontrer que l'admiration du public anglais pour les œuvres de Beethoven se retrouve dans la programmation abondante de ces dernières dans la vie musicale, à la fois à Londres, centre névralgique de la vie artistique anglaise, mais également dans les autres régions d'Angleterre ainsi qu'en Écosse. Deux périodes de temps se distinguent alors. La première qui s'étend de 1800 à 1813 et qui correspond à la percée des œuvres de Beethoven. Puis la deuxième période, à partir de 1813, avec l'augmentation considérable d'œuvres du compositeur données dans les différents concerts. Mais avant que Beethoven ne devienne l'artiste phare de la scène musicale anglaise, sa musique fit son apparition sur le sol britannique par l'entremise d'un mariage mis à mal et d'une Révolution française.

I. Des premières œuvres confidentielles ...

I.a La première œuvre jouée connue : l'Op. 3 en mi bémol majeur.

« Gardiner is credited of having introduced Beethoven's music to England ».³⁵¹ En effet, il est d'usage de penser que William Gardiner, à la fois gérant d'une fabrique de textile en Angleterre et musicien-compositeur amateur, fut le premier à faire connaître, ou tout du moins, à introduire la musique de Beethoven sur le sol britannique. C'est dans son ouvrage de 1838, intitulé *Music and Friends*, que Gardiner expliqua comment la musique de Beethoven fut découverte en Angleterre. Bien qu'un bon nombre d'informations contenues dans son ouvrage soit aujourd'hui discréditées, cette anecdote sur l'introduction de la musique de Beethoven semble s'avérer exacte³⁵². Ainsi, dans ses mémoires, Gardiner affirme que le

³⁵⁰ Lettre écrite à Beethoven le 9 juin 1917 par Ferdinand Ries, fils de Franz Ries.

³⁵¹ Ora Frishberg Saloman, *Beethoven's Symphonies: A Birth of American Music Criticism*, (Northeast University Press, 1995), 44.

³⁵² En effet, un grand nombre de chercheurs confirmèrent ces allégations. Ce fut le cas de Carl Engel « Beethoven's Opus 3 » dans *The Musical Quarterly*, vol. 1, (1927) : 261-79 mais également de Alexander

compositeur allemand fut joué pour la première fois en 1794 à Leicester. L'origine de cette première est, tout du moins, vaudevillesque.

Pour connaître les raisons de cette première représentation historique, il est nécessaire de retourner dans les années 1780, lorsque l'Honorable John Bowater épousa Frances Duncombe³⁵³. Pour des raisons inconnues, le couple immigra en Allemagne et s'installa à Bonn. Bowater et sa femme rentrèrent alors en contact avec l'Électeur, Franz Maximilien. Quelques années plus tard, le couple se sépara. Le mari retourna en Angleterre et Frances Duncombe resta à Bonn jusqu'à l'annonce de la Révolution française et l'arrivée des troupes françaises aux portes de Vienne. Pour des raisons de sécurité, l'Électeur demanda à l'Ambassadeur de Grande-Bretagne de repartir en Angleterre. Il fit également en sorte que celui-ci puisse arranger le départ de Frances Duncombe. Ainsi, elle retourna à Leicester accompagnée de son chapelain, l'Abbé Dobeler. C'est dans cette ville que tous deux firent la connaissance de la personne la plus influente de la cité : William Gardiner. De leur fuite depuis Bonn, l'Abbé avait apporté, avec lui, son violon ainsi qu'une partition. Il s'agissait d'un trio³⁵⁴ composé par un certain Ludwig van Beethoven. Gardiner affirme que ce trio³⁵⁵ fut la première œuvre de Beethoven jouée en Angleterre lors d'une soirée de novembre dans une demeure de Leicester, avec Dobeler au violon, Gardiner à l'alto et une certaine Valentine au violoncelle (Gardiner indique qu'il s'agit d'une jeune fille issue d'une famille de musiciens de Leicester). Toujours selon ses mémoires, lors de cette rencontre musicale, Gardiner, fasciné par le génie innovant de cette œuvre, devint un fervent défenseur de la musique de Beethoven et mit tout en œuvre pour promouvoir la musique du compositeur³⁵⁶ :

The Abbé, who never travelled without his violon, had luckily put into his fiddle case a trio composed by Beethoven, which thus, in the year 1794, found its way to Leicester. This

Wheelock Thayer dans : *Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited by Elliot Forbes Volume I*, 166-168 et Geoffrey Syer dans : *The Musical Times*, vol. 128, (1987).

³⁵³ Il s'agissait de la fille de Anthony Duncombe, Lord Feversham, Baron de Downton. Gainsborough fit un portrait d'elle en 1777. Celui-ci se trouve à la Frick collection à New York.

³⁵⁴ Il s'agit du trio à cordes, Op. 3 en mi bémol majeur.

³⁵⁵ En revanche, l'origine précise de l'œuvre est plus complexe. Bien que Thayer pense qu'il s'agisse d'une œuvre de l'époque de Bonn, tout porte à croire que l'œuvre fut composée à Vienne. En effet, lorsque l'Abbé et Frances Duncombe quittèrent Bonn, Beethoven résidait à Vienne depuis deux ans déjà. Il n'est donc pas clair comment Dobeler entra en possession de cette œuvre. Engel dans *The Musical Quarterly*, vol. 13, (1927) pense, à l'instar de Thayer, qu'il s'agirait d'une œuvre composée à Bonn mais retravaillée à Vienne. Beethoven, bien que résidant à Vienne, était toujours sous le mécénat de l'Électeur de Bonn et put lui donner la partition lors d'une visite de celui-ci. Syer estime également que l'Abbé, faisant fonction d'aumônier, et donc en charge des questions de mécénat, put la recevoir directement des mains du compositeur. Geoffrey Syer, « Beethoven and William Gardiner », dans *The Musical Times*, vol. 128, n° 1731, (1987) : 256-258.

³⁵⁶ Nous aurons l'occasion de revenir sur William Gardiner lorsque nous évoquerons les réseaux beethoveniens.

composition, so different from anything I had ever heard, awakened in me a new sense, a new delight in the science of sounds³⁵⁷.

Ainsi, de la même façon qu'une oeuvre de Beethoven fut jouée relativement tôt, dès 1794, la première publication connue d'une pièce de Beethoven apparut dès 1799.

I.b La première œuvre publiée : La Canzonetta « La Tiranna »

La première œuvre connue éditée de Beethoven en Angleterre fut une canzonetta, une chanson, pour piano-forte en 1799. Elle fut publiée par la célèbre maison d'édition londonienne Broderip & Wilkinson et fut vendue pour le prix d'un shilling. Toutefois, l'arrivée de cette pièce sur le sol britannique est due au poète, homme de lettres et musicien anglais William Wennington. L'œuvre est souvent appelée « La Tiranna » en référence au titre du poème italien que Wennington avait traduit et sur lequel Beethoven composa cette pièce légère. Wennington rapporta cette partition directement de Vienne. Mais la question que nous pouvons nous poser est celle-ci : comment le poète anglais put-il rentrer en contact avec le compositeur allemand ? De nouveau, nous trouvons la réponse dans la biographie de Thayer. Durant ses recherches, le biographe tomba sur une publication de *Der Naturmensch* de August Heinrich Julius LaFontaine, traduite par le poète Wennington. Il y fit la découverte d'une mention surprenante :

Vienne 1798, souscripteur : Pr Linhouski.

Thayer en déduisit logiquement qu'il devait très certainement s'agir du Prince Lichnowky, l'un des plus importants mécènes de Beethoven à Vienne (le compositeur résida d'ailleurs chez le Prince de 1793 à 1795). Il s'agirait donc du biais par lequel Wennington et Beethoven se rencontrèrent et cette entrevue, chez le Prince Lichnowky, donna naissance à cette petite pièce pour piano et voix. Néanmoins, il faut souligner que cette composition de Beethoven n'est connue qu'en Angleterre et qu'il n'existe aucune autre partition et aucune trace de cette œuvre à Vienne. La question de l'authenticité de l'œuvre mérite donc d'être posée³⁵⁸.

³⁵⁷ William Gardiner, *Music and Friends*, (London : Longman, 1838), 143.

³⁵⁸ Alan Tyson, qui prit soin de retracer toutes les publications authentiques des œuvres de Beethoven en Angleterre, se pose la même question. Il indique d'une part : « It was almost certainly the first English print of Beethoven to appear ». Toutefois, il ajoute d'autre part : « Since nothing is known of the direct source of Wennington's edition, the question of its authenticity remains entirely open ». Alan Tyson, *The Authentic English Editions of Beethoven*, (London : Faber and Faber, 1963), 41.

I.c La première œuvre donnée en concert : le Septuor en mi bémol majeur Op. 20.

Même si le trio de Beethoven fut la première œuvre à avoir été jouée en Angleterre, il est évident que son impact resta limité au cercle musical de la ville de Leicester. En revanche, si nous souhaitons trouver une œuvre d'envergure, donnée en concert, il nous faut nous tourner vers les journaux. Dans une annonce du journal le Morning Post du 20 avril 1801, nous retrouvons alors la trace de la toute première œuvre de Beethoven entendue dans la capitale anglaise lors d'un concert public qui eut lieu cette même année. L'œuvre programmée fut le septuor Op. 20, joué trois jours plus tard, le 23 avril 1801³⁵⁹ à la Great Room du King's Theatre, avec comme solistes Salomon, Pieltain, Mahon, Holmes, Leander, Lindley et Dragonetti. Il est vrai qu'en 1800, Beethoven était alors encore inconnu des Londoniens qui entendaient, surtout, les œuvres de Haydn, célébré depuis ses deux tournées effectuées en 1790 et 1794. Ils commençaient aussi à découvrir la musique de Mozart par le biais des Salomon concerts³⁶⁰. Toutefois, le septuor marqua le début d'une carrière prometteuse pour le compositeur puisque, à partir du concert de Salomon, d'autres œuvres de Beethoven commencèrent à être programmées dans les différents Benefit Concerts. Ce septuor arriva en Angleterre également par le biais de Johann Peter Salomon, grand promoteur de musique viennoise à Londres. Beethoven avait ainsi envoyé ce septuor pour être expressément joué à son concert de Londres ; ce qui lui valut les foudres de son éditeur allemand :

En tout cas, je tiens à satisfaire votre curiosité en vous annonçant qu'avant même que vous eussiez reçu de moi le Septuor, je l'avais expédié à Londres à Monsieur Salomon (pour qu'il le fît jouer dans son concert, tout cela simplement par amitié) mais avec cette clause, de veiller à ce qu'il ne tombe pas en d'autres mains, parce que j'avais l'intention de le faire graver en Allemagne³⁶¹.

³⁵⁹ The Morning Post 20 avril 1801. L'œuvre sera rejouée lors du concert du 27 mai 1801 par les mêmes solistes.

³⁶⁰ Salomon fut le grand architecte de la percée des compositeurs viennois. Comme nous l'avons déjà évoqué, il promut largement la musique de Haydn. Il fit de même pour la musique de Mozart : « Salomon's interest in Mozart may be traced throughout his career and his concert plans for the early 1790s initially involved proposals to bring both Haydn and Mozart to London ». Ian Taylor, *Music in London and the Myth of Decline*, 47. Toutefois, il apparaît que la musique de Mozart eut plus de mal à plaire au public londonien. Enfin, quand nous nous intéresserons au lobby étranger qui aida Beethoven, nous verrons que Salomon s'efforça de promouvoir Beethoven de la même manière.

³⁶¹ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 62. (Lettre 50) Beethoven écrivit à Hoffmeister le 21 juin 1801. En effet, Beethoven se serait fait dire par le chargé d'affaires de Hoffmeister, éditeur à Leipzig, qu'il aurait vendu son septuor en Angleterre et ensuite en Allemagne pour gagner plus d'argent, ce que Beethoven réfute clairement dans cette lettre. Il n'avait pas l'intention de publier son œuvre en Angleterre et l'exclusivité restait pour l'Allemagne.

Ce septuor rencontra un succès immédiat et fut l'une des œuvres favorites des concertistes anglais. Ainsi, d'un simple « septet by Beethoven », il devint connu sous le nom de « celebrated septet by Beethoven ».

I.d La première œuvre orchestrale donnée en concert : la Première Symphonie.

Nicholas Temperley, dans son article *Beethoven in London Concert Life, 1800-1850*³⁶², démontra que la première œuvre orchestrale jouée en Angleterre fut la Première Symphonie. Celle-ci aurait été jouée lors d'un Benefit Concert organisé par et pour le violoniste vénitien Giambattista Cimador le 28 mai 1803 à la Great Room du King's Theatre. Les journaux comme le Times, le Morning Post et le Morning Chronicle³⁶³ annonçaient alors : « A New Grand Symphony (never performed in public) by Beethoven. » Il s'agit, sans aucun doute, de la Première Symphonie comme le pense Temperley puisque la Deuxième Symphonie fut créée six semaines plus tôt à Vienne le 5 avril 1803. Le délai entre les deux dates était bien trop court pour que l'on puisse imaginer qu'il s'agisse d'une autre symphonie que la Première. Ainsi, à partir de 1803, les œuvres de Beethoven mises au programme des concerts, en particulier lors des Benefit Concerts, augmentèrent considérablement comme nous le verrons dans ce même chapitre.

II. ... aux premières des grandes œuvres à Londres

II.a Les créations des symphonies.

Les symphonies furent les œuvres maîtresses dans la promotion de la musique beethovénienne. En effet, ce fut avant tout grâce à la programmation de ses symphonies, devant toutes autres de ses œuvres, que Beethoven put s'implanter en Grande-Bretagne. Temperley nous indique la même chose : « The level of popularity attained by 1820s was fully maintained in the case of Beethoven's symphonies ».³⁶⁴ Ainsi, entre 1803 et 1806, nous recensons six concerts comportant au programme une symphonie de Beethoven. Malheureusement, il demeure très difficile de savoir de quelle œuvre il s'agissait puisqu'il était rare de classer les œuvres par Opus à cette époque ou même de donner le numéro de la symphonie. Néanmoins, nous savons que des symphonies de Beethoven furent jouées :

³⁶² Nicholas Temperley, « Beethoven in London Concert Life, 1800-1850 », dans *The Music Review*, vol. 21, (1960) : 207-214.

³⁶³ Le Times du 13 mai 1803, le Morning Post du 13 mai 1803 et le Morning Chronicle du 16 mai 1803.

³⁶⁴ Nicholas Temperley, *Beethoven in London Concert Life*, 214.

- le 18 mai 1803, lors d'un concert organisé pour le bénéfice de Cimador.
(Probablement la 1^{ère} comme nous l'indiquions précédemment³⁶⁵.)
- le 11 mai 1804, lors d'un concert organisé pour le bénéfice de Harrison³⁶⁶.
- le 25 février 1805, lors d'un concert annuel de charité par le New Musical Fund³⁶⁷.
- le 23 mai 1805, lors d'un concert organisé par le violoniste Bridgetower³⁶⁸.
- le 14 février, pendant la saison des Vocal Concerts³⁶⁹.
- le 2 mai 1806, de nouveau pour le bénéfice de Harrison³⁷⁰.

En revanche, toutes les symphonies sont annoncées comme « A Grand New Symphony », ce qui semble impossible sur une si courte période. La seule « Grand New Symphony » fut celle du concert du 25 février 1805³⁷¹ mais il est impossible de savoir s'il s'agit de la 2^{ème} ou 3^{ème} symphonie. Ainsi, il est seulement possible d'affirmer que les deux premières symphonies furent régulièrement jouées entre 1803 et 1805, et que la 1^{ère} Symphonie fut créée le 18 mai 1803. Pour les autres concerts, il devait s'agir soit de la 1^{ère} soit de la 2^{ème}. En revanche, à partir du concert du 25 février 1805, nous pouvons dire que les trois symphonies furent jouées, sans savoir précisément de quelle œuvre il s'agissait puisque la 4^{ème} Symphonie ne fut créée à Vienne qu'en 1807. Néanmoins, il est acquis que la 1^{ère} Symphonie fut jouée le 1^{er} février 1809 lors d'un concert organisé par Master Cutler puisque, cette fois, la tonalité de l'œuvre est mentionnée sur le programme³⁷².

En 1813, avec la création de la Philharmonic Society, les œuvres de Beethoven et ses symphonies, en particulier, devinrent de plus en plus jouées et de plus en plus connues à travers le royaume : « His symphonic melodies soon became familiar throughout the country,

³⁶⁵ Times du 18 mai 1803, Morning Chronicle du 13 mai 1803.

³⁶⁶ Times du 10 mai 1804.

³⁶⁷ Times du 19 février 1805, Morning Chronicle du 25 février 1805.

³⁶⁸ Morning Chronicle du 25 mai 1805.

³⁶⁹ Il faut savoir que la saison musicale de Londres se divisait en trois types de concerts : The Ancient Concerts, The Oratorios et The Vocal Concerts. The Ancient Concerts étaient des concerts principalement consacrés aux œuvres de Handel. En revanche, The Oratorios et The Vocal Concerts incluaient de la musique orchestrale et vocale contemporaine. Il ne faut pas oublier les nombreuses organisations de concerts privés comme les Benefit Concerts.

³⁷⁰ Times du 1^{er} mai 1806, Morning Post du 11 février 1806.

³⁷¹ Annoncée comme « A Grand New Symphony never performed in England, Beethoven ». Morning Chronicle du 20 février 1805.

³⁷² Morning Post du 30 janvier 1809 : « Master Cutler's benefit concert 1st February. Beethoven Grand Symphony in C ».

and the impact of the London concerts remains immeasurable ».³⁷³ Lors du tout premier concert du 8 mars 1813 de la nouvellement créée Société Philharmonique de Londres, Beethoven fut, bien sûr, au programme avec très probablement la 1^{ère} Symphonie³⁷⁴. Concernant la 4^{ème} Symphonie, la seule certitude reste la date du 12 mai 1821, puisque le programme l'indique. En revanche, il est très probable qu'elle fut jouée avant, car le programme de la Philharmonic Society n'indique pas qu'il s'agit d'une création alors que les organisateurs le mentionnaient habituellement. Sans aucun doute, la 5^{ème} Symphonie, qui allait devenir la symphonie préférée des Anglais jusqu'à en faire le signe musical de la résistance à l'Allemagne nazie plus d'un siècle plus tard, fut créée à Londres le 15 avril 1816. Il s'agit de sa toute première programmation puisque le programme de la Philharmonic Society nous indique : « First Performance in England ».³⁷⁵ De façon surprenante, la 6^{ème} Symphonie, la Pastorale, fut jouée cinq années auparavant, soit le 27 mai 1811. Il s'agit, là aussi, d'une création lors d'un concert organisé au bénéfice de Mrs Vaughan : « Beethoven – Pastoral Symphony, never performed in this country ».³⁷⁶ Cependant, un article de *The Harmonicon* de 1832 fut retrouvé affirmant que cette même symphonie aurait été jouée pour la première fois par une organisation musicale *The Harmonic* (fondée en 1800) à la London Tavern en 1811 : « At this concert, Beethoven's Pastoral symphony was performed for the first time in England ».³⁷⁷ Pour autant, l'interprétation de cette même symphonie est présentée comme une première à chacun des concerts annoncés. Quoi qu'il en soit, il est donc difficile de dater, avec plus de précision, la création de la 6^{ème} Symphonie en Angleterre. La 7^{ème} Symphonie fut donnée lors du dernier concert de la saison de la Philharmonic Society le 9 juin 1817. De nouveau, il n'y a aucune certitude puisque le programme n'annonce pas qu'il s'agit d'une première. Il est probable que la 7^{ème} fut jouée comme l'une des différentes symphonies non

³⁷³ Kenneth Craig, « Beethoven Symphonies in London: Initial Decades », dans *College Music Symposium* vol. 25, (1985) : 78.

³⁷⁴ Il est difficile d'établir avec certitude qu'il s'agisse bien de la Première, certains éléments tendent à le suggérer toutefois. Dans *The Harmonicon*, (1833) : 154, William Ayrton écrit à propos du concert du 27 mai 1833 :

Beethoven's first symphony was that in C, which at once, without the usual gradation rise, placed him on a level with Haydn and Mozart. It is now nearly forty years since it was written, but, owing to the state of the continent did not reach this country till about fifteen years after its appearance in Vienna, and then was only attempted by bold instrumentalists. This Society, however, from its very commencement took it up—it was the first symphony ever performed by the Philharmonic band.

Ayrton semble donc nous indiquer qu'en 1813, lors du premier concert de la Philharmonic Society, la symphonie jouée fut la 1^{ère}.

³⁷⁵ Myles Birket Foster, *The History of the Philharmonic Society of London 1813-1912*, (London : John Lane, 1912), 25.

³⁷⁶ *Mornig Post* du 23 mai 1811.

³⁷⁷ *The Harmonicon*, Volume X, (1831) : 247.

identifiées entre 1814 et 1817. La 8^{ème} fut jouée avec certitude le 29 mai 1826 mais, là encore, rien ne nous indique qu'il s'agisse de la toute première interprétation dans le pays. Enfin, la 9^{ème} Symphonie, sur laquelle nous reviendrons précisément plus tard, fut créée à Londres le 21 mars 1825.

S'il est difficile d'établir avec certitude les dates de créations des symphonies de Beethoven, elles nous montrent que l'intégralité de ces dernières fut créée à Londres, démontrant ainsi l'intérêt du public anglais pour les œuvres du maître allemand et la volonté des promoteurs de les faire connaître. Afin de résumer notre propos, nous proposons ci-après un tableau (tableau 1) récapitulant les créations des symphonies³⁷⁸. Même s'il ne s'agit pas d'une véritable symphonie comme ses cousines, il convient toutefois ici de rappeler la popularité de la Battle Symphony que nous avons déjà évoquée auparavant. L'œuvre fut créée le 10 février 1815 à Londres sous la baguette de George Smart et jouée à chaque Oratorio Concert jusqu'en 1817, soit vingt-cinq fois.

Tableau 1. Dates des créations londonniennes des symphonies de Beethoven.

Symphonies	Dates des créations à Londres
No. 1	18 mai 1803
No. 2	1810 (probablement avant)
No. 3	1810 (probablement avant)
No. 4	12 mars 1812 (probablement avant)
No. 5	15 avril 1816
No. 6	Avant le 27 mai 1811
No. 7	Avant le 8 juin 1817
No. 8	Avant le 29 mai 1826
No. 9	21 mars 1825

II.b Les autres œuvres jouées à Londres.

Si ce sont principalement les symphonies qui œuvrèrent à la promotion de Beethoven, différents types de pièces furent programmées, prouvant ainsi l'intérêt et l'admiration des

³⁷⁸ Tableau établi par Kenneth Craig dans : « Beethoven Symphonies in London : Initial Decades », dans College Music Symposium. Dans ce tableau, Kenneth Craig compare les dates de créations à Vienne et à Londres. vol. 25, (1985) : 73-91.

Britanniques pour le compositeur allemand. Ainsi, l'étendue et la variété des œuvres jouées le démontrent très bien.

▪ Les créations des Ouvvertures

Les ouvertures ne furent peut-être pas aussi populaires que les symphonies, mais elles furent également programmées à maintes reprises, en particulier Egmont, Les Créatures de Prométhée et Coriolan. En revanche, au regard de la programmation, il est difficile de savoir s'il s'agissait d'une ouverture ou d'une symphonie car, bien souvent, l'œuvre était tout simplement intitulée « Grand Overture » et, à cette époque, cela pouvait très bien signifier « symphonie ». De cette manière, il est clairement indiqué dans le *Morning Post* du 23 mai 1805 que, lors du second Amateur Concert du 24 mai, il serait joué « A grand overture - Beethoven ». Dans ce cas précis, il demeure impossible de savoir s'il s'agissait d'une symphonie ou d'une ouverture qui ne pouvait qu'être les Créatures de Prométhée, composée en 1801. L'ouverture suivante, Coriolan, ne fut, en effet, composée qu'en 1807. L'ouverture Egmont fut probablement créée le 22 mai 1815 lors d'un concert au bénéfice de Ries³⁷⁹. Bien qu'il puisse s'agir de la 7^{ème} Symphonie, il est toutefois surprenant que Ferdinand Ries indique « ouverture » s'il s'agissait d'une symphonie. Le programme mentionne alors « A grand new overture (never performed) ». En revanche, nous savons avec certitude que l'ouverture fut jouée le 29 mai 1815 : « Overture Egmont : Beethoven, Leader Mr Vaccari, Pianoforte Mr Clementi ».³⁸⁰ Les autres ouvertures furent créées :

- le 24 février 1817 pour l'ouverture de *Fidelio*.³⁸¹ Il s'agit effectivement de la première comme cela est indiqué dans le programme : « first performance in this country ».³⁸²

- le 12 mai 1817 pour *Coriolan*³⁸³.

- le 25 février 1822 pour *Léonore III*³⁸⁴.

³⁷⁹ Nicholas Temperley, « Beethoven in London Concert Life, 1800-1850 », *The Music Review*, 211.

³⁸⁰ Myles Birket Foster, *The History of the Philharmonic Society of London 1813-1912*, 21.

³⁸¹ L'opéra ne fut joué entièrement qu'en 1832. Il s'agit de l'ouverture *Fidelio* Op. 72b.

³⁸² Myles Birket Foster, *The History of the Philharmonic Society of London 1813-1912*, 21.

³⁸³ Myles Birket Foster, *The History of the Philharmonic Society of London 1813-1912*, 31.

³⁸⁴ Il existe quatre versions d'ouvertures pour l'opéra *Fidelio*. Ce nombre d'ouvertures est le reflet des difficultés de Beethoven à imposer son opéra au public. Il composa donc quatre versions différentes d'ouvertures, *Leonora I*, *II*, *III* et *Fidelio* qui est l'ouverture utilisée pour débiter l'opéra.

- le 21 avril 1823 pour l'ouverture La Consécration de la Maison, également sous l'indication « first performed in this country ».³⁸⁵

Il existe également trois autres ouvertures qui furent commandées par la Société Philharmonique de Londres en 1815 : l'ouverture Namensfeier, (Jour de fête, Op. 115), le Roi Etienne (Op. 117) et les *Ruines d'Athènes* (Op. 113). Toutefois, suite à un mécontentement³⁸⁶ des membres de la Philharmonic Society, seule l'Op.115 fut jouée le 25 mars 1816. Les deux autres ouvertures furent simplement répétées.

En parallèle des symphonies et des ouvertures, d'autres œuvres furent créées en Angleterre et connurent un véritable succès. Ce fut le cas du seul oratorio composé par Beethoven, le Christ au Mont des Oliviers (Op. 85), en anglais Christ on the Mount of Olives, généralement appelé simplement The Mount of Olives.

▪ *La création de l'Oratorio The Mount of Olives.*

Le seul oratorio jamais composé par Beethoven fut le Christ au Mont des Oliviers. L'œuvre fut achevée en début d'année 1803 et créée à Vienne au Theater an der Wien le 5 avril 1803. Malgré un vrai succès de l'œuvre à Vienne, Beethoven décida de la retravailler avant de le publier. Les négociations traînèrent avec Breitkopf & Härtel et l'œuvre ne fut publiée qu'en octobre 1811. Beethoven semblait avoir un avis négatif sur cette dernière. Il blâmait, surtout et avant tout, le livret. À ce sujet, il écrivit à l'éditeur :

Je sais que le texte est extrêmement mauvais, mais une fois que l'on a conçu un ouvrage complet, même s'il est fondé sur un mauvais texte, il est difficile d'éviter qu'il se gâte encore davantage par suite de modifications particulières³⁸⁷.

Néanmoins, malgré la vision mitigée de son œuvre par le compositeur, celle-ci connut un grand succès en Grande-Bretagne, comme nous l'indique Pamela Willets : « The Mount of Olives appears to have enjoyed considerable popularity in England during the first part of the nineteenth century ».³⁸⁸ En effet, onze ans après sa première à Vienne, mais seulement trois ans après sa publication, l'œuvre fut jouée pour la première fois le 25 février 1814

³⁸⁵ Myles Birket Foster, *The History of the Philharmonic Society of London 1813-1912*, 63.

³⁸⁶ Nous reviendrons sur ce point lorsque nous évoquerons les liens entre Beethoven et la Philharmonic Society.

³⁸⁷ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven l'intégrale de la correspondance*, 370. Dans cette lettre du 23 août 1811, Beethoven faisait référence au texte du librettiste Franz-Xaver Huber (1760-1810).

³⁸⁸ Pamela Willets, *Beethoven and England : An Account of Sources in the British Museum*, 39.

pendant la Oratorio season au Royal Theatre et dirigée par George Smart. Dans son journal, Smart nota que l'oratorio fut joué dix fois sur les douze concerts de l'année 1814. De plus, en parallèle, des extraits de l'œuvre furent régulièrement joués à la Philharmonic Society. Smart, admirateur de l'oratorio, composa d'ailleurs un arrangement pour piano, publié dès 1814. Il faut également noter que les Anglais avaient leur propre version des paroles de l'oratorio afin d'éviter précisément les maladresses du livret original. Cette adaptation fut faite par Arnold, directeur du King's Theatre³⁸⁹. Le succès de cette œuvre, plus qu'une autre, est sans aucun doute lié au fait que l'oratorio était la forme musicale en vogue. La fierté anglaise que fut Handel en était le plus grand représentant. Dans les années 1740, le compositeur allemand mit fin à plusieurs décennies de schizophrénie culturelle³⁹⁰ : la prédominance sur le sol anglais d'un genre italien (l'opéra), chanté dans une langue étrangère (l'italien) par des artistes d'une autre culture (castrats et prima dona) sur des thèmes éloignés de ceux privilégiés par les Britanniques. En définitive, les Anglais, mus par une volonté d'indépendance musicale vis-à-vis de l'opéra italien³⁹¹, s'en détournèrent peu à peu. Ainsi, les derniers opéras de Handel firent donc les frais de cette désaffection et celui-ci dut innover pour retrouver le chemin du succès. Ainsi, presque par accident, selon Joël Richard³⁹², Handel inventa l'oratorio en langue anglaise, genre hybride et composite :

Dans ses oratorios Handel s'inspire de l'opera seria et de l'oratorio italien, de la passion allemande, de l'ode et de l'anthem ainsi que de la tragédie lyrique à la française. L'oratorio handélien est généralement en trois actes et se fonde le plus souvent sur des sujets vétéro-testamentaires ou des livres apocryphes traités de façon dramatique³⁹³.

Ainsi, avec des sujets bibliques, l'abandon de la forme opératique et l'utilisation de la langue anglaise, Handel créa un genre en parfaite adéquation avec le public anglais. Cette mode de

³⁸⁹ Il y aurait bien d'autres adaptations du texte au fil des années. Voir George Upton, *The Standard Oratorios : their Stories, their Music and their Composers*, (Chicago : A.C McClurg and Company, 1893), 51-59.

³⁹⁰ Non pas par pure pensée musicale mais par pur intérêt financier : ses deux derniers opéras (*Imeneo* et *Deidamia*) furent des échecs cuisants.

³⁹¹ Le *Beggar's Opera* est sans aucun doute le plus célèbre opéra prônant l'indépendance musicale anglaise. Toutefois, comme l'indique Pierre Degott, malgré son importance, le *Beggar's Opera* ne causa pas, à lui seul, la chute de l'opéra italien. : « Si l'ouvrage de Gay et de Pepusch avait de toute évidence cristallisé l'hostilité d'une partie du public à l'encontre de tout ce qui n'était pas anglais, il n'était pas parvenu à nuire à l'opéra italien de façon irrémédiable ». Pierre Degott, « Mythe ou Réalité ? Le rôle du *Beggar's Opera* dans la Renaissance de la musique anglaise ». Dans *Revue française de civilisation britannique*, vol. XVII, (2013) : 36.

³⁹² Joël Richard, « Esther, Deborah, Athalia : l'oratorio handélien, une découverte accidentelle ? » *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, vol.38, n°1 (1994) : 61-71. Richard écrit : « Dix ans plus tôt [après le Messie], c'est un étonnant concours de circonstances, bien plus que la volonté réfléchie du compositeur, qui donne naissance en Angleterre à une forme musicale originale, composite et bâtarde [...] : l'oratorio de langue anglaise ». 61.

³⁹³ Eugène de Montalembert, *Guide des genres de la musique occidentale*, (Paris : Fayard, 2010).

l'oratorio peut donc, en partie, expliquer l'intérêt des Britanniques pour le Christ au Mont des Oliviers.

▪ Les créations des concertos pour piano.

Un concerto pour piano de Beethoven fut joué pour la première fois par George Kollmann le 29 avril 1805 à Hyde's Room, Tottenham Street³⁹⁴ sous la direction de François Cramer. L'annonce du Times du 27 avril 1805 nous indique alors « A new concerto piano forte by Beethoven ». ³⁹⁵ Toutefois, bien que le Times nous annonce un nouveau concerto, il est très difficile d'affirmer de quelle œuvre il s'agit. En effet, le 3^{ème} concerto fut publié à Vienne en 1804, l'indication « new » pourrait alors nous suggérer qu'il s'agissait de celui-ci mais, si nous considérons qu'il n'y eut aucun autre concerto de Beethoven joué avant cette date, les deux premiers concertos pourraient tout aussi bien être qualifiés de « new ». Toutefois, nous savons, par le programme de la Philharmonic Society, que quinze ans plus tard, un autre concerto pour piano de Beethoven fut exécuté le 8 mai 1820³⁹⁶ sous les doigts de Charles Neate. De nouveau, nous n'avons aucune indication par le programme quant au numéro de l'œuvre. Il indique, cependant, qu'il s'agit d'une première. Il s'agirait probablement du 1^{er} concerto pour piano. En 1822, nous retrouvons joué, sous les doigts de Potter, le concerto en do. Le programme ne précise pas s'il s'agit de do majeur (le 1^{er} concerto) ou en do mineur (le 3^{ème} concerto). Toutefois, il était généralement d'usage de ne pas spécifier la tonalité si elle était en majeur mais de l'indiquer si celle-ci était en mineur. Ainsi, nous pouvons conclure qu'il s'agit, là encore, du 1^{er} concerto puisque le 3^{ème} ne sera donné que deux ans plus tard. En effet, le 8 mars 1824, la Philharmonic Society programma le concerto n°3 en do mineur interprété, à nouveau, par Cipriani Potter. Le programme annonce alors qu'il s'agit de « The first performance in this country ». ³⁹⁷ Le concerto n°4, en sol majeur, fut créé par Potter, de nouveau, à la Philharmonic Society le 7 mars 1825. Il s'agit également d'une « first performance ». ³⁹⁸ Le 5^{ème} concerto, que J.B Cramer surnomma « *l'Empereur* », ne fut joué qu'en 1829 par Felix Mendelssohn lors du Benefit Concert du flûtiste français Louis Drouet³⁹⁹. Toutefois, le public put entendre le second mouvement de

³⁹⁴ Mickael Kassler, *AFC Kollmann's Quaterly Musical Register 1812*, (Aldershot: Ashgate Publishing House, 2008), 76.

³⁹⁵ Times du 27 avril 1805.

³⁹⁶ Myles Birket Foster, *The History of the Philharmonic Society of London 1813-1912*, 46.

³⁹⁷ Myles Birket Foster, *The History of the Philharmonic Society of London 1813-1912*, 67.

³⁹⁸ Bien que le cadre de ce travail s'étende de 1800 à 1827, mort du compositeur, nous pouvons toutefois également mentionner les dates de création du concerto pour violon et de la Missa Solemnis qui eurent lieu en 1832.

³⁹⁹ Annoncé dans le Times du 20 juin 1829.

ce 5^{ème} concerto lors d'un concert donné à la Philharmonic Society par un élève de Ries⁴⁰⁰, Karl Schuncke, qui joua un pot-pourri de différents mouvements empruntés à divers concertos. Mrs Anderson jouera également le 5^{ème} concerto pour la première fois à la Société Philharmonique en 1834. Cet « Empereur » des concertos, en dépit des difficultés rencontrées par les musiciens de l'orchestre, devint ainsi l'un des favoris du public anglais.

III. La programmation de Beethoven à Londres

III.a La période pré-Philharmonic Society.

Comme nous venons de le constater, Londres était le cœur de l'admiration beethovénienne, en étant le siège des créations des œuvres du compositeur. Il nous faut cependant souligner que les œuvres n'y furent pas simplement créées mais régulièrement jouées. En effet, même si la véritable explosion de la programmation de Beethoven survint avec la création de la Philharmonic Society en 1813, avant cette fondation, le compositeur était déjà régulièrement programmé dans la capitale. Ainsi, nous donnerons ici la liste des principaux concerts publics retrouvés dans les archives des journaux. Pourtant, sur la période 1795-1813, il faut garder à l'esprit que les compositeurs les plus programmés furent Handel et Haydn. Toutefois, ce que nous pouvons constater, au regard de ces archives, c'est que Beethoven, qui était alors un inconnu en 1800, était déjà joué régulièrement avec des œuvres variées et ce, dans les nombreux genres de concerts que ce soit les Benefit concerts, les Vocal Concerts à la Willis's et Hanover's Room sous l'impulsion de Harrison, Knyvett, Bartleman et Greatorix ou encore dans les concerts organisés par le New Musical Fund. Nous reviendrons plus tard sur les raisons précises de cette percée dans le chapitre consacré aux réseaux beethovéniens. À cet instant, nous proposons d'établir les listes des œuvres de Beethoven, comme indiquées dans les journaux, afin de démontrer la présence des ouvrages du compositeur dans la vie musicale londonienne en ce début de siècle.

⁴⁰⁰ Nous remarquons que Ries, le seul élève de Beethoven vivant à Londres, ne fut pas le plus grand promoteur de ses concertos pour piano mais bien Potter que Beethoven rencontra en 1817-1818.

Tableau 2 : Programmation des œuvres de Beethoven de 1801 à 1812⁴⁰¹.

Année 1801	œuvre
Benefit concert pour Salomon, 23 avril	Septuor
Benefit concert pour Salomon, 27 mai	Septuor
Année 1803	œuvre
Benefit concert Cimador, 18 mai	A Grand New Symphony never performed in public
Benefit concert pour Raimondi, 2 juin	Non indiquée
Année 1804	œuvre
New Musical Fund, mars	Grand Symphony
Salomon Concerts 21 avril	Grand Symphony
Concert pour Charles et William Knyvett, 30 avril	Grand New Overture
Benefit Concert pour Harrison, 11 mai	Grand New Sinfonia never performed in public
Amateur Concert 22 mai	Non indiquée
Benefit Concert pour Bartleman, 1 ^{er} juin	Non indiquée
Concert pour Melle Merelle, 22 juin	Grand New Sinfonia
Année 1805	œuvre
New Musical Fund, 2 février	New Grand Symphony never performed in England (2ème/ 3ème)
Vocal Concert, 4 mars	Symphony
Cramer Concert 25 avril	Piano Concerto (n°1)
Benefit concert pour Bridgetower, 20 mai	Grand New Symphony
Amateur Concert, 23 mai	Grand Overture
Année 1806	œuvre
Vocal concert pour Harrison, 14 février	New Grand Sinfonie for a full band
Benefit concert pour Harrison , le 2 mai	Grand New Sinfonia for full band
Année 1807	œuvre
Benefit concert pour Harrison, 13 février	The celebrated Grand Sinfonie
Fashionable institute concert, 6 mars	Prometheus
Vocal Concert Hanover Square, 13 mars	Grand Overture to Prométéo
Vocal Concert Hanover Square, 20 mai	The Celebrated Grand Sinfonie
Année 1808	Oeuvre
Salomon Concert 16 juin	Overture
Année 1809	œuvre
Benefit concert pour Cutler, 1 ^{er} février	Grand Sinfonie in C
Vocal Concert, 17 février	New Grand Sinfonia
Vocal Concert, 3 mars	New Grand Sinfonia
Année 1810	œuvre
Benefit concert pour Yaniewicz, 25 avril	Quartets et Quintets
Concert pour Procianchittini, 27 mai	Grand Quintetto
Vocal concert	Favorite Grand Sinfonie
Année 1811	œuvre
Vocal Concert, 22 février	Grand Fantasia by Beethoven never performed in this Kingdom
Concert pour Vaughan, 27 mai	Pastoral never performed in this country
Concert pour Griesbach, 13 juin	The celebrated Pastoral
Année 1812	œuvre
Concert pour Salomon, 16 mai	The celebrated Septuor
Concert pour Neate, 4 juin	<i>Beethoven's celebrated Symphony Pastoral</i>
Concert pour Ashe, 16 juin	Celebrated Pastoral arranged for 10 musicians.

⁴⁰¹ Tableau établi par les soins de l'auteur à partir des archives nationales des journaux britanniques : The British Newspaper Archives, en partenariat avec la British Library.

Comme nous le soulignons précédemment, même si ce fut, avant tout, à partir de 1813 que les œuvres de Beethoven allaient véritablement exploser dans les programmations des concerts, nous remarquons, à l'aide du tableau 2, que dès les dix premières années situées entre 1800 et 1812, Beethoven était déjà bien implanté dans la vie musicale londonienne avec une augmentation du nombre d'œuvres jouées au fil des années.

III.b L'explosion de la programmation à partir de 1813.

Beethoven fut très souvent programmé à Londres grâce, d'une part, à la création de la Philharmonic Society en 1813 et, d'autre part, grâce à la multiplication des concerts londoniens. Nous pensons alors aux Oratorios Concerts dans lesquels Beethoven prit une place importante, aux Amateur Concerts, aux London Subscription Concerts et aux New Musical Fund concerts. En parallèle de ces concerts, les compositions de Beethoven étaient toujours très appréciées dans les Benefit concerts comme ce fut déjà le cas dès 1800.

▪ Programme de la Philharmonic Society⁴⁰².

Comme nous le verrons plus tard, la Philharmonic Society contribua largement à asseoir la position de Beethoven comme compositeur d'exception par la programmation quasi systématique d'œuvres du compositeur lors de ses concerts. L'étude des programmes démontre la prépondérance des œuvres orchestrales du compositeur, la plus grande place étant offerte aux symphonies et, dans une moindre mesure, aux ouvertures. Toutefois, nous nous apercevons que les programmes offraient de la diversité puisqu'y figurait de la musique de chambre (avec une certaine affection pour le « celebrated septuor » Op.20), des concertos pour piano, quelques airs comme « Ah, Perfido » et la cantate « Adélaïde ». Ainsi, toutes les symphonies furent jouées, avec une certaine prédilection pour la 1^{ère}, 3^{ème}, 5^{ème} et 6^{ème} Symphonie⁴⁰³. De la même manière, si Prométhée et Egmont étaient les ouvertures privilégiées lors des concerts, toutes les ouvertures furent programmées.

Lors des premières saisons de concerts en 1813, 1814 et 1815, la Philharmonic Society n'accorda pas une place si grande au compositeur. En effet, elle ne le programma qu'à dix occasions sur l'ensemble de la saison 1813 et ne joua que sept de ses œuvres en 1814. En outre, il s'agissait principalement de musique de chambre. 1815 fut, sans aucun doute, l'année la plus pauvre en termes d'œuvres interprétées puisque seulement quatre œuvres furent au

⁴⁰² Intégralité des programmes est établie par Myles Birket Foster dans *The History of the Philharmonic Society of London 1813-1912*, (London: John Lane, 1912).

⁴⁰³ Nous aurons l'occasion de revenir sur la réception des œuvres du compositeur dans la 2^{ème} partie de ce travail.

programme. De manière générale, il fallut attendre l'année 1816 pour voir une augmentation conséquente du nombre d'œuvres de Beethoven jouées, aussi bien sur le plan quantitatif que sur celui de la diversité des compositions.

Tableau 3 : Programme de la Philharmonic Society de 1813 à 1815.

1813	1814	1815
8 mars : 2 Symphonies	14 février : Prométhée / 3 ^{ème} Symphonie	27 février : 2 Symphonies
19 avril : Septuor	14 mars : Symphonie	17 avril : Prométhée
3 mai : Quintette	18 avril : Trio / sélection du Christ au Mont des Oliviers	29 mai : Egmont
17 mai : Quatuor/ Prométhée	16 mai : Quatuor / Trio et chœur du Christ au Mont des Oliviers	x
31 mai : Prométhée	x	x
1 juin : 2 Quatuors	x	x
21 juin : Quatuor	x	x

C'est à partir de l'année 1816 que la véritable explosion de la programmation des œuvres de Beethoven eut lieu. En effet, à partir du premier concert de l'année 1816, Beethoven sera quasiment présent à chaque concert des différentes saisons. En outre, entre 1816 et 1827, les programmes offraient une grande diversité d'œuvres, diversité qui se retrouvait à travers le genre des œuvres programmées (compositions vocales, orchestrales et musique de chambre) mais également au sein même des œuvres orchestrales puisque le public put entendre toutes les symphonies et toutes les ouvertures. Comme nous le verrons plus tard, lorsque nous étudierons les liens entre le compositeur et la Société Philharmonique, l'année 1816 marqua également le début d'une collaboration étroite entre les deux parties avec des commandes d'œuvres et des projets de tournées.

Tableau 4. Programmation de la Société Philharmonique de 1816 à 1827.

Année 1816	Année 1817	Année 1818
26 février : Prométhée	24 février : Fidelio/Septuor	23 février : Fidelio
11 mars : Symphonie / Septuor	10 mars : Symphonie	9 mars : Quintette / Prométhée
25 mars : Ouverture ?	24 mars : Prométhée	30 mars : 5 ^{ème} Symphonie/ Septuor
15 avril : 5 ^{ème} Symphonie	14 avril : 6 ^{ème} Symphonie	13 avril : Ah Perfido/ Quintette
29 avril : Symphonie	28 avril : Egmont	27 avril : 2 ^{ème} Symphonie
27 mai : Quintette	12 mai : Coriolan	11 mai : 1 ^{ère} symphonie / Fidelio
x	26 mai : cantate Adelaïde/ 5 ^{ème} Symphonie	25 mai : Quatuor / Prométhée
x	9 juin : 7 ^{ème} Symphonie /Fidelio	8 juin : 5 ^{ème} Symphonie
1819	1820	1821
1er mars : Quatuor / Fidelio	6 mars : 2 ^{ème} Symphonie	26 février : 7 ^{ème} Symphonie/ Quatuor
29 mars : Quintette/ Quatuor/ Egmont	20 mars : Egmont	12 mars : 4 ^{ème} Symphonie/ My soul with rage (Extrait du Christ au Mont des Oliviers)
19 avril : Ah Perfido/Coriolan	10 avril : Fidelio	9 avril : 5 ^{ème} Symphonie / Septuor
26 avril : Trio/ Prométhée	24 avril : Eroica/ Concerto pour piano/ 5 ^{ème} Symphonie	30 avril : 1 ^{ère} Symphonie
24 mai : 1 ^{ère} Symphonie/ septuor	22 mai : Prométhée/ Septuor	14 mai : 2 ^{ème} Symphonie/Coriolan
7 juin : Quintette / Egmont	5 juin : 6 ^{ème} symphonie Pastorale	28 mai : 6 ^{ème} Symphonie/ Egmont
		11 juin : Prométhée
Année 1822	Année 1823	Année 1824
25 février : 7 ^{ème} Symphonie	17 février : 1 ^{ère} Symphonie	23 février : 3 ^{ème} Symphonie
25 mars : Leonora	3 mars : 5 ^{ème} Symphonie / Fidelio	8mars : 3 ^{ème} Concerto pour piano
15 avril : Concerto pour piano en do	17 mars : Coriolan	22 mars : 6 ^{ème} Symphonie/Quintette
25 avril : 2 ^{ème} Symphonie / Quatuor	7 avril : 2 ^{ème} Symphonie	5 avril : Ah Perfido/ Fidelio
13 mai : Septuor/ Prométhée	21 avril : Consécration de la maison	26 avril : 7 ^{ème} Symphonie
27 mai : Egmont	5 mai : 6 ^{ème} Symphonie / Quatuor	10 mai : Ouverture
10 juin : 5 ^{ème} Symphonie	11 mai : 4 ^{ème} Symphonie	24 mai : Quatuor/ 5 ^{ème} Symphonie/ Prométhée
x	2 juin : 7 ^{ème} Symphonie	7 juin : 5 ^{ème} Symphonie

Tableau 4. Programmation de la Société Philharmonique (suite et fin).

Année 1825	Année 1826	Année 1827
21 février : 4 ^{ème} Symphonie	27 février : 1 ^{ère} Symphonie	19 février : 3 ^{ème} Symphonie
7 mars : 4 ^{ème} Concerto pour piano/ 5 ^{ème} Symphonie	13 mars : 4 ^{ème} Symphonie	5 mars : Ah, Perfido/ Egmont
21 mars : 9 ^{ème} Symphonie	3 avril : 7 ^{ème} Symphonie	19 mars : 5 ^{ème} Symphonie
11 avril : 6 ^{ème} Symphonie	17 avril : 6 ^{ème} Symphonie/ Duo Gracious Heaven (Mont des Oliviers)/ Prométhée	2 avril : 4 ^{ème} Symphonie/ Trio/ Septuor
25 avril : 2 ^{ème} Symphonie	1 mai : 5 ^{ème} Symphonie	23 avril : 7 ^{ème} Symphonie
9 mai : Septuor/ Fidelio	25 mai : 2 ^{ème} Symphonie/ My Soul with Rage	7 mai : 2 ^{ème} Symphonie/ Quatuor
23 mai : 3 ^{ème} Symphonie/ Egmont	29 mai : 8 ^{ème} Symphonie	21 mai : 6 ^{ème} Symphonie
6 juin : 7 ^{ème} Symphonie	12 juin : Egmont / Quintette	4 juin : 8 ^{ème} Symphonie/Ouverture Fidelio

▪ Programme des Benefit concerts.

Comme ce fut le cas avant 1813, Beethoven était toujours largement programmé dans ce type de concerts. Au regard de ces programmes, nous pouvons constater que les bénéficiaires et organisateurs de ces concerts étaient régulièrement les mêmes personnes comme Bartleman, Cramer, Kynvett ou encore Curtis. Toutefois, il faut constater de grandes disparités entre les années. En effet, il est parfois possible de recenser un seul concert avec le nom de Beethoven durant certaines années. À l'inverse, le nom du compositeur peut apparaître à de nombreuses reprises une autre année, en particulier à partir de 1819. Il est certainement possible de voir dans cette augmentation du nombre d'œuvres jouées, l'influence de la programmation de la Philharmonic Society, dont les membres étaient plus ou moins les mêmes que ceux qui participaient aux Benefit Concerts. Cependant, il est difficile de dire si les œuvres programmées étaient aussi diversifiées que celles de l'orchestre philharmonique de Londres puisque les références aux œuvres sont souvent manquantes. En revanche, nous pouvons constater une prédilection pour les symphonies, en particulier la 5^{ème} et les ouvertures Les Créatures de Prométhée et Egmont.

Tableau 5. Programmation des œuvres de Beethoven dans les Benefit Concerts⁴⁰⁴.

1813	1816	1817
Miss Paton: « musical child from Scotland executed a sonata of Beethoven. » ⁴⁰⁵	Bartlemann : Ouverture et Symphonie Cramer : Prométhée	Mrs Curtis : Quintette
1818	1819	1820
Bartlemann: Symphonie Hawes: Prométhée	Purkis: extraits du Christ au Mont des Oliviers Callcott : Prométhée Cramer : Prométhée Cobham : Septuor	Madame Marat: Prométhée Bartleman et Knyvett: Choeur Hallelujah du Christ au Mont des Oliviers Cramer: 2 ^{ème} Symphonie Lady Owen : Ouverture Miss Patton : Sonate
1821	1822	1824
Bartman et Knyvett : Symphonie et Ouverture Griesbach: 2 ^{ème} Symphonie Cramer : Prométhée Richard : Septuor Vaughan : Symphonie Willman : Symphonie Cobham : Symphonie	Townsend : Quintette Sappio: Ouverture Knyvett: Prométhée	Cramer: Egmont Bellamy: Hallelujah du Christ au Mont des Oliviers
1825	1826	
Catalani: Ouverture Catalani : Ouverture Greatorex : Egmont Mori : 5 ^{ème} Symphonie Vogt et Labarre: Septuor	Bellamy: Prométhée Cramer: Symphonie en ré Taylor : Prométhée Liverath : Quintette Mori : 2 ^{ème} Symphonie	

⁴⁰⁴ Les Benefit Concerts sont des concerts organisés par des musiciens pour leur propre profit. Il ne s'agissait pas simplement de récitals en solo mais de concerts incluant des œuvres orchestrales. Comme le note Ian Taylor, les différents musiciens des Benefit Concerts étaient organisés en réseau et jouaient donc dans leurs concerts respectifs.

⁴⁰⁵ Morning Chronicle du 5 Avril 1813. Il est extrêmement difficile de retrouver la programmation de la musique pour piano de Beethoven. En effet, les récitals, contrairement à aujourd'hui, étaient le plus souvent organisés à titre privé.

▪ Programme des Oratorios concerts.

La British Library possède les programmes des Oratorio Concerts à partir de 1813 par le biais des carnets de George Smart qui notaient les œuvres programmées à chaque concert⁴⁰⁶. Ainsi, tous les ans, à la Lent Season⁴⁰⁷, période de Carême, le Drury Lane Theatre programmait ses Oratorio Concerts. Contrairement à ce que le nom pourrait laisser entendre, il ne s'agissait pas de concerts composés exclusivement d'oratorios ou d'œuvres vocales, car ils étaient composés de toutes sortes d'œuvres vocales, instrumentales ou orchestrales. Ce fut lors de ces concerts que le Christ au Mont des Oliviers et la Symphonie de la Victoire furent créés, respectivement le 25 février 1814 et le 10 février 1815. L'impact de ces concerts sur la vie musicale londonienne était considérable. En effet, contrairement aux Ancient Concerts⁴⁰⁸, qui se targuaient d'être prestigieux et aristocratiques, les Oratorios Concerts étaient ouverts à tous et très accessibles. Ainsi, les très populaires et très attendus Oratorio Concerts contribuèrent grandement à la promotion de la musique de Beethoven par l'intermédiaire de son directeur George Smart. Toutefois, comme le tableau ci-dessous le démontrera, si les Oratorios Concerts programmèrent systématiquement Beethoven, ce ne fut qu'à travers trois œuvres seulement : la Symphonie de la Victoire, le Christ au Mont des Oliviers et dans une moindre mesure, la Grande Messe en ut majeur (Op. 86). Ensuite, à partir de 1818, les deux œuvres furent nettement moins programmées. Ceci est probablement lié d'une part, à une lassitude du public pour des œuvres trop souvent mises au programme et d'autre part, au fait que la Symphonie de la Victoire commençait à devenir hors de propos⁴⁰⁹. En revanche, en 1823, Smart mit au programme, par cinq fois, une œuvre intitulée Mer calme et heureux voyage (Op. 112), connue en Angleterre sous le nom de *The Calm of the Sea and the Rising Breeze*⁴¹⁰.

⁴⁰⁶ Nous pouvons également retrouver ces programmes, dans une certaine mesure, dans les journaux.

⁴⁰⁷ La saison musicale des Oratorios Concerts courait de février à juin.

⁴⁰⁸ Ainsi, quant à ces Ancient Concerts, Nicholas Temperley indique avec humour : « They were largely a ritual of Handel's music and the elderly noblemen who arranged them refused to admit anything from Beethoven until 1833, when he was safely dead ». Nicholas Temperley, *Beethoven in London Concert Life, 1800-1850*, 207.

⁴⁰⁹ En effet, l'œuvre célèbre la victoire du Duc de Wellington de 1813 sur les troupes napoléoniennes. Deux ans plus tard, le congrès de Vienne installa une certaine paix en Europe et Napoléon, exilé sur l'île de Saint Hélène, mourut en 1821.

⁴¹⁰ Il s'agit d'une cantate pour chœur et orchestre sur deux poèmes de Goethe. L'œuvre fut créée le 25 décembre 1815 à Vienne mais le 14 février 1823 en Angleterre. Dans son journal, George Smart indique qu'il s'agit de « One of the last great composer's latest compositions ». Comme ce fut le cas pour l'oratorio et la Grande Messe, le texte fut adapté en anglais. Bien que le texte soit assez différent de l'original, il s'agit bien de la traduction du poème de Goethe puisque, après la première de l'œuvre, nous retrouvons, dans le *New Monthly and Literary Journal* du 1^{er} mars 1823, l'indication suivante : « The principal novelties of composition were a descriptive chorus by Beethoven, translated and adapted from the German of Goethe 'the Calm of the Sea and the Rising Breeze' ». *New Monthly and Literary Journal*, vol. IX, (1823) : 106. Il est probable que ce fut par

Tableau 6. Nombre de représentations de la Symphonie de la Victoire, du Christ au Mont des Oliviers, de la Grande Messe Op. 86 et autres œuvres⁴¹¹.

	1814	1815	1816	1817	1818	1819	1820	1821	1822	1823
Symphonie de la Victoire		13	6	6	0	6	4	3	0	0
Le Christ au Mont des Oliviers (ou extraits)	10	4	2	3	1	3	3	2	2	1
Grande Messe (Op. 86) ⁴¹² (ou extraits)	0	7	0	0	0	2	0	0	0	0
Autres œuvres	x ⁴¹³				x ⁴¹⁴					x ⁴¹⁵

▪ Programme des Amateur Concerts⁴¹⁶.

George Smart tenait aussi un répertoire de la programmation des Amateurs Concerts à partir de 1818. Ses cahiers se trouvent à la British Library. Le premier concert des Amateur Concerts que nous pouvons retrouver dans les archives, eut lieu le 24 mai 1804⁴¹⁷. Ensuite, lors d'un concert en mai 1805⁴¹⁸, une ouverture de Beethoven fut donnée. Malheureusement, il faut attendre le concert du 17 décembre 1818 pour retrouver mention des Amateur Concerts dans les archives des journaux. Lors de ce concert « A Grand Sinfonia » fut jouée. Ici également, les annotations de Smart ne nous apportent pas d'éclairage sur la symphonie. Nous remarquons que, sur une courte période de temps, un large panel des œuvres du compositeur fut interprété. Lors de ces concerts, nous retrouvons quasiment toutes les symphonies de Beethoven avec une certaine prédilection pour la 1^{ère}, 5^{ème} et 6^{ème}. Nous retrouvons les ouvertures célébrées en Angleterre que furent Egmont et Prométhée.

l'intermédiaire de Neate que l'œuvre arriva sur le sol britannique. Beethoven confia à Neate un certain nombre d'œuvres dont la cantata Op. 112, Meeresstille und glückliche Fahrt, en français, Mer calme et heureux voyage.

⁴¹¹ Tableau établi par les soins de l'auteur.

⁴¹² Les paroles de la messe furent traduites en 1815 comme indiqué dans l'annonce : « Arranged and adapted to English words the first time of performance in this country ».

⁴¹³ Il s'agit de la fugue du quatuor Op. 59.

⁴¹⁴ Il s'agit de la 6^{ème} Symphonie.

⁴¹⁵ The Calm of the Sea and the Rising Breeze.

⁴¹⁶ Ian Taylor indique que : « It is important at this stage that the birth of the privatized public concert does not appear to have destroyed the tradition of amateur music making ».

⁴¹⁷ Selon le Times du 22 mai 1804.

⁴¹⁸ Selon le Morning Post du 23 mai 1805 qui indique qu'il s'agit de la deuxième saison des Amateur Concerts.

Tableau 7. Programmation des Amateurs Concerts (1818-1822)⁴¹⁹.

1818	1819	1820	1821	1822
<u>17 décembre</u> Grande Symphonie (aucune précision)	<u>18 février</u> Ouverture Fidelio Symphonie (aucune précision) <u>16 décembre</u> Symphonie en Do ⁴²⁰ <u>30 décembre</u> Quatuor 6 ^{ème} Symphonie Ouverture Egmont <u>21 décembre</u> Septuor Symphonie ⁴²¹ <u>27 décembre</u> 6 ^{ème} Symphonie <u>4 mars</u> Symphonie (aucune indication)	<u>13 janvier</u> Prométhée <u>13 avril</u> 7 ^{ème} Symphonie <u>21 décembre</u> Septuor	<u>11 janvier</u> 5 ^{ème} Symphonie <u>25 janvier</u> 6 ^{ème} Symphonie <u>8 février</u> Symphonie en Do <u>15 mars</u> 3 ^{ème} Symphonie	<u>4 janvier</u> Quintette <u>14 février</u> 4 ^{ème} Symphonie <u>1 mars</u> Pièces instrumentales

Nous retrouvons trace d'œuvres de Beethoven dans d'autres concerts comme les New Musical Fund Concerts et également les Subscription Concerts, ce qui démontre bien la diversité et le bouillonnement de l'activité musicale londonienne. Cela démontre également la présence des œuvres de Beethoven dans tous les genres de concerts possibles. Ainsi, lors des New Musical Fund Concerts, la Symphonie de la Victoire fut interprétée le 6 avril 1815. Puis, le chœur Alléluia du Christ au Mont des Oliviers fut donné en 1818 et 1820⁴²².

⁴¹⁹ Tableau établi par les soins de l'auteur.

⁴²⁰ Soit la 1^{ère} soit la 5^{ème} Symphonie mais plus probablement la 1^{ère} car le mode mineur n'est pas spécifié.

⁴²¹ Les annotations de Smart n'apportent aucun élément pour pouvoir identifier la symphonie.

⁴²² Le 16 avril 1818 et 27 avril 1820.

Tableau 8. Programme des Subscription Concerts.

1818	1819	1822	1823
19 janvier : Prométhée 16 février : Quintette	10 février : Fantaisie piano <i>orchestre et chœur</i> 1 ^{er} avril : Septuor	30 décembre : Ouverture 31 décembre : 1 ^{ère} Symphonie	9 janvier : Symphonie en do 13 janvier : Finale ⁴²³

IV. Une programmation dans toute la Grande-Bretagne.

Nous constatons que Beethoven fut programmé abondamment à Londres dès 1800. Toutefois, nous retrouvons dans les archives des journaux la présence de Beethoven dans tout le royaume. L'explication réside dans le fait que la Grande-Bretagne jouissait d'un riche tissu de musiciens amateurs. Par conséquent, Beethoven était au centre de la vie musicale britannique dans la capitale mais, également, dans toutes les autres régions de la Grande Bretagne. Ses œuvres étaient jouées aussi bien dans de grands festivals importants et reconnus comme les très célèbres Birmingham, York ou Edinburgh Musical Festivals que dans d'autres plus confidentiels, et nous n'oublierons pas les concerts de petites villes de province. Néanmoins, deux genres musicaux apparaissaient toujours sur la programmation : les œuvres orchestrales comme les symphonies, les ouvertures et l'oratorio le Christ au Mont des Oliviers. Nous nous proposons donc de dresser la liste des programmations des œuvres de Beethoven par région. Le but ici n'est pas de dresser une liste exhaustive de tous les concerts donnés (ce qui serait extrêmement difficile) mais bien de démontrer l'intérêt que portait les Britanniques à la musique de Beethoven. Cet intérêt se manifestait à travers des concerts réguliers de tous genres, à travers la présence de ses œuvres dans les nombreux festivals de musique ; cette présence s'était établie dans la plupart des régions et dans de nombreuses villes, parfois très éloignées de Londres.

IV.a Les West Midlands.

La première mention d'une œuvre de Beethoven dans cette région se trouve en 1813 lors du Hereford Triennial Musical Festival qui eut lieu à partir du 9 septembre 1813. Il s'agirait d'une œuvre pour piano puisque l'article du Hereford Journal du 15 septembre 1813

⁴²³ Il s'agit probablement d'une symphonie. La dernière œuvre du concert était souvent nommée finale.

mentionne « Miss Stone on the piano forte to play an Air of Beethoven ». ⁴²⁴ En revanche, aucune indication n'est donnée sur l'air programmé. En 1816, trois ans plus tard dans la même ville, Beethoven fut à nouveau programmé lors de la célèbre rencontre des Three Choirs of Worcester, Hereford et Gloucester avec au programme des extraits du Christ au Mont des Oliviers les 10, 11 et 12 septembre 1816⁴²⁵. À l'occasion de ce même festival, l'ouverture Egmont fut également programmée en 1824.

Nous retrouvons également la présence du nom de Beethoven au programme du Grand Musical Festival de Worcester en 1818 avec comme œuvres proposées une sélection de chœurs tirés du Mont des Oliviers. Il s'agissait des chœurs suivants : He gave them hailstones, Glory to God et le très apprécié chœur Hallelujah.

Toutefois, concernant la région des West Midlands, ce fut surtout dans la ville de Birmingham que Beethoven fut le plus couramment à l'affiche, en particulier pendant le très célèbre Birmingham Music Festival. En effet, dès 1814, nous retrouvons dans le Staffordshire Advertiser du 17 septembre 1814, l'annonce des concerts du Triennial Birmingham Musical Festival for the Benefit of the General Hospital se tenant les 5, 6, 7 octobre 1814 avec une ouverture de Beethoven. La programmation complète des œuvres de Beethoven pour le Birmingham Musical Festival⁴²⁶, de 1814 à la mort du compositeur, est retracée dans le tableau ci-dessous.

Tableau 9. Programmation du Triennial Birmingham Musical Festival⁴²⁷.

Festival de 1814	Festival 1817	Festival de 1820	Festival de 1823	Festival de 1826
5 octobre Ouverture ⁴²⁸	2 octobre Ouverture Fidelio	4 octobre 5 ^{ème} Symphonie	7 octobre Ouverture Egmont	4 octobre Chœur Glory to God
	3 octobre Chœurs Christ Mont des Oliviers Symphonie ⁴²⁹	6 octobre 2 ^{ème} Symphonie	8 octobre Ouverture Fidelio	6 octobre 5 ^{ème} Symphonie

⁴²⁴ Hereford Journal du 15 septembre 1813.

⁴²⁵ Hereford Journal du 21 août 1816.

⁴²⁶ 61 volumes de programmes de concerts sont conservés au Cadbury Research Library: Special Collections Academic Services (University of Birmingham, DA 690.B6M9).

⁴²⁷ Tableau établi par les soins de l'auteur.

⁴²⁸ Aucune mention n'est faite quant à l'ouverture programmée. De plus, il est très probable, comme nous l'avons déjà indiqué qu'il s'agisse d'une symphonie.

⁴²⁹ Aucune mention précise sur la symphonie.

IV.b Les East Midlands.

Nous retrouvons des traces des œuvres de Beethoven programmées de façon régulière dans divers festivals mineurs de cette région. La première mention d'un concert programmant Beethoven se trouve relativement tôt, dès le 12 octobre 1809. En effet, « A Grand Overture »⁴³⁰ fut jouée lors du Northampton Grand Musical Festival. Toutefois, l'annonce du journal ne mentionne pas le nom de l'œuvre. Comme toujours, il pouvait aussi bien s'agir d'une symphonie que d'une ouverture. Nous retrouvons mention d'autres œuvres de Beethoven lors de différents festivals moins connus, en particulier à partir de 1820. Ainsi, Beethoven fut joué aux Northampton, Uppingham and Oakham, Moulton, Derby et Harborough Musical festivals. Les œuvres programmées étaient principalement les mêmes : une sélection d'extraits du Christ au Mont des Oliviers et des œuvres orchestrales, en particulier, Les Créatures de Prométhée. Beethoven était également régulièrement joué à Leicester et Stamford. Les habitants de Leicester entendirent le Grand Trio de Beethoven (Beethoven's Grand Trio) en concert public le 29 juillet 1814⁴³¹ par la Leicester Musical Society. Le Derby Mercury écrivit alors : « The serenade in Beethoven's trio is the most perfect thing ever heard in this county ». ⁴³² Lors de la saison des Oratorio Concerts, Leicester organisa un festival équivalent et mit au programme « Beethoven's sacred works », s'agissant probablement, là encore, d'extraits de son oratorio. Le Derby Mercury fait également de nombreuses références à Beethoven avec, en particulier, le Grand Musical Festival of Derby qui eut lieu du 4 au 7 octobre de la même année et au cours duquel les habitants purent entendre des extraits du Christ au Mont des Oliviers ou de la Grande Messe (« Beethoven's Sacred Music ».⁴³³)

IV.c Le South East.

La première mention d'une œuvre de Beethoven dans le Sud Est de l'Angleterre se retrouve dans le Sussex Advertiser du 14 août 1815 annonçant un concert à Brighton, à la Castle Tavern le 17 août. À la lecture de l'annonce, nous y apprenons que le chœur Hallelujah du Mont des Oliviers y fut joué ainsi que la « Grand Battle Piece », la Symphonie de la Victoire. Afin d'attirer un maximum de spectateurs, l'annonce précisa : « Composed by Beethoven and performed with the most rapturous applause for 12 successive nights at the

⁴³⁰ Northampton Mercury du 7 octobre 1809.

⁴³¹ Leicester Journal 29 juillet 1814.

⁴³² Derby Mercury du 11 août 1814.

⁴³³ Derby Mercury 17 août 1825.

Drury Lane Theatre under the direction of Sir G. Smart ». ⁴³⁴ Entre 1815 et 1827, mort du compositeur, nous pouvons identifier dix-neuf concerts ayant eu lieu à Portsmouth et Oxford en particulier. Ainsi, dans la célèbre ville universitaire, Beethoven figurait au programme du Annual Concert du 8 novembre 1819 avec Les Créatures de Prométhée. Il en fut de même au Oxford Music Festival de l'année suivante, en 1820, avec la même ouverture. En 1820 toujours, lors du Berkshire Music Festival, ce fut la 5^{ème} Symphonie que les habitants purent entendre.

IV.d Le South West.

Dans le Bath Chronicle, nous pouvons trouver la référence à un quatuor de Beethoven interprété le 27 mars 1811 ⁴³⁵. Dans cette région, Beethoven fut programmé à l'occasion de nombreux festivals ou réunions musicales :

Le 17 juin 1814 : Bristol Grand Festival For the Benefit of the Infirmary avec une sélection d'extraits du Christ au Mont des Oliviers.

En 1815 : le Worcester Music Meeting.

En 1816 : The Harmonic Society Concert de Bath.

En 1818 : The Exeter Choral Society, The Bath Grand Musical Festival (Grande Messe), The Salisbury Musical Festival.

En 1821 : Bristol Music Festival (intégralité du Christ au Mont des Oliviers, une symphonie, la 5^{ème} Symphonie, le septuor).

En parallèle de ces rencontres musicales de grande échelle, des œuvres de Beethoven furent jouées dans des concerts plus ponctuels dans toute la région. La Fantaisie pour piano, *chœur et orchestre* fut interprétée à Bath lors du concert de Mr Richard le 26 février 1812. Des extraits du Christ au Mont des Oliviers furent joués lors du concert de Mr Loder. À Southampton, un Amateur Concert eut lieu le 6 avril 1823 avec des œuvres de Beethoven au programme. À Exeter, l'ouverture les Créatures de Prométhée fut donnée en avril 1823 et une symphonie à Warminster le 21 février 1824.

⁴³⁴ Sussex Advertiser du 14 août 1815.

⁴³⁵ Bath Chronicle du 21 mars 1811.

IV.f Le East England.

Beethoven était programmé de façon régulière à partir de 1813 dans trois villes : Cambridge, Ipswich et Norwich. Le premier concert à Cambridge eut lieu le 13 mai 1813, annoncé dans le *Cambridge Chronicle* du 7 mai, concert du Dr. Hague avec au programme une symphonie de Beethoven. Toutefois, le journal ne mentionne pas de quelle symphonie il s'agissait. Une ouverture de Beethoven fut également jouée à Cambridge en 1819 lors des *Three Grand Miscelleaneous Concerts*⁴³⁶ qui eurent lieu du 3 au 5 juillet 1819. L'année suivante, le 24 novembre 1820, ce fut le tour des Créatures de Prométhée ainsi que lors des concerts de novembre 1822. En 1823, une symphonie fut donnée à l'occasion d'un concert au bénéfice de Mr Gifford. De la même manière, au concert de Mrs Field, une symphonie fut également jouée. Lors du *Cambridge Musical Festival* de 1824, l'orchestre interpréta la 5^{ème} Symphonie. Deux ans plus tard, on joua l'ouverture Prométhée au *Musical Cambridge Fund Concert*.

Les premiers concerts répertoriés dans les journaux à Ipswich eurent lieu les 5, 6 et 7 juillet 1814 avec une « grand symphony ».⁴³⁷ Nous retrouvons alors des œuvres de Beethoven dans divers festivals de la région : à Marmouth en 1815, à Ipswich en 1817 et en 1818 lors du *Norwich and Norfolk New Harmonic Society's concert*. En 1820, à Norwich, la 5^{ème} Symphonie fut interprétée. Elle fut également jouée lors du *Yarmouth Grand Musical Festival* en 1820 et lors du *Norwich Grand Music Meeting* en 1822. Enfin, Beethoven fut à l'affiche du *Norwich Grand Musical Festival* de septembre 1824 ; on y donna alors la 5^{ème} Symphonie ainsi que des chœurs du Christ au Mont des Oliviers. Beethoven était également régulièrement joué lors des *Benefits concerts* de la région de Ipswich comme ceux de Miss Gaskill le 10 janvier 1823, Mr Last le 20 juin 1823, Mr Pettet le 16 et 17 octobre 1823, Mr Gifford le 27 et 28 décembre 1823 et Mr Nunn en 1824.

IV.g Le Yorkshire et the Humber.

Le *Leeds Intelligencer* du 23 mars 1812 nous indique la date d'un premier concert dans cette région ayant eu lieu le 30 mars 1812 à Halifax. Au cours de ce concert, au bénéfice de Mr. Bottomley, l'air « Ah Perfido » fut alors interprété. En revanche, ce fut véritablement dans la ville de Leeds que Beethoven fut régulièrement joué à partir de 1814. Entre 1814 et 1827, dans la seule ville de Leeds, nous pouvons identifier vingt-cinq concerts, sans compter

⁴³⁶ *Cambridge Chronicle* du 2 juillet.

⁴³⁷ *Bury and Norwich Post* 29 juin 1814.

les œuvres programmées lors du célèbre York Musical Festival. Les œuvres étaient jouées dans différents types de concerts. Ainsi, en 1819, nous retrouvons des œuvres de Beethoven programmées par le York Musical Society avec une « sinfonie » et l'ouverture *Les Créatures de Prométhée*. Lors du concert de la Yorkshire Amateur Meeting de juin 1820, la 6^{ème} Symphonie et *Egmont* furent jouées. Ce concert fut probablement l'un des plus populaires puisque mille deux cent personnes y assistèrent. Le Yorkshire Gazette du 24 juin 1820 annonce alors : « Beethoven's grand symphony exhibited the magnificent genius and extensive powers of that first of our living Masters to the highest possible advantage ». ⁴³⁸ Le Yorkshire Amateur Meeting reprogramma de nouveau Beethoven en 1823 lors de sa 15^{ème} rencontre ⁴³⁹ et, cette fois-ci, Beethoven y fut abondamment programmé avec : les ouvertures *Les Ruines d'Athènes* et *Léonora*, les 5^{ème} et 7^{ème} Symphonies, le chœur *Hallelujah* du *Christ au Mont des Oliviers* et *The Calm of the Sea and the Rising Breeze*. Sans surprise, ce fut sa 5^{ème} Symphonie qui obtint le plus d'éloges des journaux : « This symphony is generally considered as Beethoven's chef d'oeuvre, it certainly is a most elaborated and scientific composition ». ⁴⁴⁰ Fort de ce succès, le Yorkshire Amateur Meeting programma à nouveau la Symphonie n°5 en 1824, une ouverture en 1825 et « a grand symphony in F » ⁴⁴¹ en 1826.

Comme ce fut le cas à Londres et dans les autres régions, nous retrouvons des programmations dans d'autres types de concerts, en particulier les Benefit Concerts comme ce fut le cas pour le Leeds General Infirmary en 1819 avec une ouverture. En 1820, un trio et deux symphonies furent jouées lors de concerts au bénéfice, respectivement, de Hopkinson, Knapton et Camidge.

Toutefois, la véritable reconnaissance de la musique de Beethoven dans le nord de l'Angleterre, survient en 1823 avec la création du célèbre et populaire York Musical Festival. Tenu dans la cathédrale de York, York Minster, le festival s'imposa comme l'un des plus prestigieux de Grande-Bretagne. Beethoven trouva sa place dans la programmation au côté de Handel et Haydn, bien qu'il nous faille ajouter que le compositeur phare du festival demeurait Handel. Le tout premier festival eut lieu en septembre 1823 pour : « The benefit of the York

⁴³⁸ Yorkshire Gazette du 24 juin 1820.

⁴³⁹ John Crosse, *An Account of the Grand Musical Festival, Held in September 1823*, (York: John Wolstenholme), 1823.

⁴⁴⁰ Yorkshire Gazette du 21 juin 1823.

⁴⁴¹ Yorkshire Gazette du 24 juin 1820. Il s'agit de la 8^{ème} Symphonie en fa majeur.

County Hospital and of the General Infirmaries of Leeds, Sheffield and Hull ». Les concerts suivants eurent lieu en septembre 1825 et 1828⁴⁴².

Tableau 10. Programmation du York Music Festival.

Premier York Music Festival 1823 ⁴⁴³	Second York Music Festival 1825 ⁴⁴⁴
23 septembre : Ouverture Egmont	13 septembre : 2 ^{ème} Symphonie
26 septembre : Chœur Hallelujah du Christ au Mont des Oliviers	14 septembre : Ouverture Léonora
	15 septembre : 1 ^{ère} ou 5 ^{ème} Symphonie ⁴⁴⁵

IV.h Le North West et le North East.

Concernant le nord-ouest, Beethoven fut surtout joué dans la ville de Liverpool. Nous apprenons par le Liverpool Mercury du 22 avril 1814 que des œuvres de Haydn, Mozart et Beethoven furent jouées lors du concert par le Liverpool School for Instrumental music. Nous avons pu identifier huit concerts à Liverpool avec une œuvre de Beethoven au programme entre 1814 et 1827. En septembre 1823, George Smart mit Beethoven au programme lors du populaire Liverpool Music Festival avec Egmont et son œuvre tant appréciée le Christ au Mont des Oliviers. Quant à la région Nord-Est de l'Angleterre, il faut bien avouer qu'il s'agit de la région qui tarda le plus à programmer Beethoven⁴⁴⁶. Il faut attendre le Northumberland, Durham and Newcastle-upon-Tyne Musical Festival d'octobre 1824 pour trouver des œuvres de Beethoven inscrites au programme, comme nous l'indique l'annonce du Durham County Advertiser du 18 septembre 1824. Il s'agit du chœur Hallelujah et d'« une sinfonia » (sans aucune autre indication).

⁴⁴² Etant donné que nous étudions la relation de Beethoven avec la Grande-Bretagne de son vivant, nous ne parlerons pas du 3^{ème} festival qui eut lieu un an après la mort du compositeur. Nous devons seulement signaler que des extraits de la Missa Solemnis furent programmés à chaque concert.

⁴⁴³ The Harmonicon, Volume I, (1823).

⁴⁴⁴ York Herald du 10 septembre 1825 et The Harmonicon, Volume III, (1825).

⁴⁴⁵ Impossible de définir avec précision de quelle symphonie il s'agit. En effet, Beethoven composa sa 1^{ère} et 5^{ème} Symphonie respectivement en do majeur et do mineur. Ici, les deux sources consultées ne donnent pas de précision quant à la tonalité. Mais comme évoqué précédemment, l'absence de mention de la tonalité fait opter pour la 1^{ère} Symphonie en do majeur.

⁴⁴⁶ Il s'agit d'une région plus isolée et plus éloignée de la capitale anglaise. La musique de Beethoven mit plus de temps à s'y implanter faute de réseau. À l'inverse, bien que l'Écosse fût également très éloignée de Londres, Édimbourg eut des contacts très tôt avec Beethoven par l'intermédiaire de Thomson et de Corri.

IV.i Le cas de l'Écosse.

Il faut rappeler que ce fut avec l'Écosse, et non avec l'Angleterre, que la toute première relation commerciale s'installa avec Beethoven. En effet, nous avons déjà mentionné (et nous reviendrons de façon plus détaillée sur ce point plus tard) l'éditeur George Thomson avec qui Beethoven échangea dès 1802. Aussi, ce fut par cette proximité et ce lien avec Thomson, figure importante dans le monde de la musique écossaise, de l'édition et des arts en général (il était l'ami de Robert Burns), que l'Écosse programma Beethoven dès le début du siècle. En effet, dans le *Caledonian Mercury* du 18 février 1805, nous retrouvons la trace d'un concert programmé le 22 février. Il s'agit du concert donné par Corri durant lequel une symphonie (« celebrated symphonie ») fut jouée. Il est, une nouvelle fois, impossible de savoir de quelle symphonie il s'agissait. Dès lors, Beethoven fut programmé régulièrement à Édimbourg. Le point de divergence le plus notable avec la capitale anglaise et les autres régions est que la musique de chambre fut particulièrement interprétée, en particulier le quintette et le septuor. Le septuor fut régulièrement donné et admiré. Après le concert de Janiewicz en 1819, le *Caledonian Mercury* écrit :

The finale was a sestetto of Beethoven, one of the richest and most striking compositions imaginable. But alas! Lest we should have too much of a good thing, a single movement of it was presented to us⁴⁴⁷.

Dans le même journal, les éloges sur le septuor sont confirmés: « The Sestetto and the pianoforte trio both by Beethoven were entire novelties to us, abounding in all the graces and grandeur of the art. »

Si nous voulons retrouver des oeuvres d'envergure en Écosse, il faut se tourner vers les festivals. Lors du Professional Society Concert en 1824, deux symphonies de Mozart et de Beethoven furent interprétées. Des ouvertures furent également données. Ainsi, nous apprenons que l'ouverture de *Fidelio* fut jouée pour la première fois en 1825. Cependant, Beethoven prit sa place dans le panthéon des musiciens à travers la programmation de ses œuvres dans le très célèbre *Edinburgh Musical Festival* qui se déroula pour la première fois du 30 octobre au 5 novembre 1815 dans la capitale écossaise.

⁴⁴⁷ *Caledonian Mercury* du 6 février 1819.

Tableau 11. Programmation du Edinburgh Musical Festival.

Edinburgh Musical Festival 1815 ⁴⁴⁸	Edinburgh Musical Festival 1819 ⁴⁴⁹	Edinburg Musical Festival 1824 ⁴⁵⁰
<p>1^{er} novembre : Grand Symphony Il s'agit de la 2^{ème} Symphonie 4 novembre : Chœur Hallelujah du Christ au Mont des Oliviers</p>	<p>19 octobre : Septuor 20 octobre : Ouverture Egmont/ Grand Hymne : Lord Have Mercy Upon Us 22 octobre : 2^{ème} Symphonie 23 octobre : Oratorio complet : Christ au Mont des Oliviers</p>	<p>27 octobre : Septuor 29 octobre : 5^{ème} Symphonie 30 octobre : Christ au Mont des Oliviers (sélection)</p>

⁴⁴⁸ George Graham, *An Account of the First Edinburgh Musical Festival, An Essay*, (London: James Ballantyne and Co, 1816).

⁴⁴⁹ George Smart, *Concert Programmes*. Dans *Smart Papers: Edinburgh Music Festival, October 19th, 1819 - October 23rd, 1819*. Carnets conservés à la British Library dans la Nineteenth Century Collections.

⁴⁵⁰ George Smart, *Concert Programmes*. Dans *Smart Papers: Edinburgh Music Festival, October 19th, 1819 - October 23rd, 1819*. Carnets conservés à la British Library dans la Nineteenth Century Collections.

V. Conclusion : une programmation hors-pair

Plusieurs enseignements sont à tirer de cette abondante programmation. Tout d'abord, si nous nous concentrons uniquement sur Londres, nous comprenons que Beethoven fut un compositeur reconnu très tôt de son vivant, dès 1800 avec la création de sa Première Symphonie en 1801. Il en fut bien différemment pour Haydn, reconnu à la fin de sa vie, et pour Mozart que les Londoniens ne commencèrent à découvrir qu'après sa mort :

Although no longer 'a contemporary' in a strictly chronological sense, Mozart was far from an established figure in London concert life by the final years of the eighteenth century. His works had appeared only very infrequently in public concert programmes and his reputation was in no way comparable to that of Haydn⁴⁵¹.

Dès 1801, Beethoven figura dans les programmes londoniens et, de manière encore plus importante, à partir de 1803. Il avait alors une trentaine d'années. Le deuxième point essentiel est la richesse de la programmation, tant sur le nombre de représentations de ses œuvres que sur la diversité des partitions proposées. En effet, si les différentes symphonies et ouvertures furent privilégiées, la musique de chambre et les œuvres chorales ne furent pas pour autant délaissées. Ainsi, nous pouvons repérer deux périodes. Une première période qui s'étend de 1800 à 1813 au cours de laquelle Beethoven n'était pas encore l'un des compositeurs les plus joués, même s'il était déjà régulièrement programmé. En outre, à cette période, la diversité des œuvres proposées restait limitée : il s'agissait des ouvertures, plus particulièrement celle de Prométhée, le septuor et les 1^{ère}, 2^{ème} et 5^{ème} Symphonies. Toutefois, contrairement à ce que l'on pouvait penser, l'étude de la programmation démontre que Beethoven fut très présent sur la scène musicale anglaise bien avant la création de la Philharmonic Society. Ayant dit cela, il ne faut cependant pas oublier que la naissance de la Société Philharmonique en 1813 permit une véritable explosion des interprétations de Beethoven. À cet égard, l'année 1816 est particulièrement remarquable. Il s'agit d'une augmentation en termes de représentations mais, avant tout, d'une augmentation en termes de diversité des œuvres proposées. Ainsi, toutes les symphonies et toutes les ouvertures furent données ; les concertos pour piano y furent créés⁴⁵² et différentes œuvres de musique de chambre furent jouées. Ainsi, sur la période couvrant 1813 à 1827 – date de la mort du compositeur – sur les cent vingt concerts donnés, Beethoven fut programmé cent cinquante-huit fois. En inondant ses concerts d'œuvres de Beethoven, la programmation de la Philharmonic Society eut un effet « boule de neige ». Beethoven fut

⁴⁵¹ Ian Tylor, *Music in London and the Myth of Decline*, 45.

⁴⁵² À l'exception du 5^{ème}, *l'Empereur*.

davantage présent dans la programmation de tous types de concerts : ceux de l'orchestre philharmonique mais également les plus importants comme les Oratorio Concerts, les Amateurs Concerts et les Benefit Concerts. À partir de 1813, les compositions de Beethoven s'imposèrent sur la scène musicale londonienne. À titre de comparaison, Temperley indique :

Over the whole period, no other composer's symphonies were performed nearly as often as Beethoven's. The only two other comparable composers were Haydn and Mozart. In the first decade, both were ahead of Beethoven ; in the second decade, both were well behind him ; in the third and fourth, Beethoven's symphonies were performed about twice as often as either Haydn's or Mozart's. Spohr and Mendelssohn were miles behind any of these composers⁴⁵³.

Un autre point attire notre attention. Bien que Londres fût le centre musical du royaume, Beethoven fut joué dans toute l'Angleterre et en Écosse. Il était régulièrement joué dans de grandes et petites villes de provinces, dans de petits festivals locaux ou dans de grands festivals, reconnus dans toute la Grande-Bretagne comme les très courus Birmingham, York et Edinburgh Music Festivals. Ces listes de programmation démontrent la découverte et la prise de conscience, chez les Anglais, du talent du compositeur. Cette prise de conscience se mua peu à peu en une véritable admiration, mettant le compositeur sur le même plan que la fierté nationale : le musicien le plus programmé, Handel. Ainsi, après avoir démontré l'étendue de la programmation des œuvres de Beethoven en Angleterre, la question que nous pouvons désormais nous poser est de connaître les raisons de cette rapide évolution. En effet, comment Beethoven, qui ne traversa jamais la Manche, put-il percer aussi rapidement en Grande-Bretagne ? Est-ce le fruit de son seul génie musical lié à la reconnaissance de ce talent par la population britannique ? Sans la technologie moderne disponible de nos jours, comment la musique de Beethoven put-elle traverser si facilement la Manche et être autant célébrée en Grande-Bretagne ?

En fait, il y a un dernier enseignement à tirer de cette programmation. À la lecture de ces programmes, certains noms apparaissent plus que d'autres. Nous pensons, en particulier, à ceux de Salomon ou Smart par exemple. Si Beethoven sut rapidement conquérir le cœur des Britanniques, ce ne fut pas uniquement par la beauté de sa musique. Beethoven put jouir d'un réseau fort, constitué à la fois d'étrangers et de Britanniques. De fait, il eut la chance de posséder un cercle d'amis, de connaissances à Vienne que l'on nommerait de nos jours « un

⁴⁵³ Nicholas Temperley, « Beethoven in London Concert Life », dans *The Music Review*, 214. Cependant, comme l'indique Temperley, ceci est vrai, avant tout, pour les symphonies.

réseau » qui, eux-mêmes, jouirent d'un réseau d'amis importants à Londres. Ainsi, nous verrons que deux lobbies coexistèrent. C'est l'étude de ce réseau, de ses origines, de son fonctionnement, de ses ramifications et de ses actions en faveur du compositeur allemand que nous nous proposons d'étudier maintenant.

CHAPITRE II. LA PERCEE BEETHOVENIENNE, LES LOBBIES DE PROMOTION

« Pour aujourd’hui je me bornerai à vous recommander encore plus chaudement le soin de mes affaires; et je suis à votre service pour tout ce que vous désirez – Mes souhaits les plus cordiaux pour votre santé, cher R[ies] ». ⁴⁵⁴

Comme nous l’avons vu précédemment, dès le début du 19^{ème} siècle, la musique de Beethoven fut régulièrement programmée dans les différents concerts de la capitale, tout comme dans les autres villes du pays. Même si le génie de Beethoven fut reconnu par les Britanniques, il n’en demeure pas moins que ce seul génie ne peut suffire pour expliquer la rapidité avec laquelle sa musique s’implanta en Grande-Bretagne. Ne disposant pas des technologies de diffusion qui existent de nos jours, Beethoven sut tout de même utiliser d’autres moyens. On pensera, en particulier, à un outil moderne pour l’époque, largement répandu de nos jours : le réseau. En effet, Beethoven put bénéficier d’amis et de connaissances qui mirent tout en œuvre pour faciliter la percée du compositeur allemand en Angleterre. On pouvait alors distinguer deux réseaux. Le premier réseau pourrait s’appeler le lobby étranger. Les membres de ce premier cercle étaient eux-mêmes allemands, autrichiens ou italiens. Leurs noms figurent déjà dans ce travail. Il s’agit de Salomon, von Häring, Clementi, Ries ou encore Moscheles. Ils eurent tous une fonction précise pour Beethoven avec un but commun : promouvoir le compositeur. Ils le firent chacun à leur façon : en programmant le compositeur lors de concerts, en diffusant les œuvres par le biais de publications ou en le mettant en contact avec des acteurs importants de la vie musicale britannique, créant ainsi un second réseau : le réseau anglais avec, à sa tête, Charles Neate et le chef d’orchestre George Smart. Finalement, ces deux cercles, étranger et anglais, ne firent plus qu’un avec la création de l’outil le plus important de la promotion de Beethoven : la Philharmonic Society.

⁴⁵⁴ Lettre de Beethoven à Ferdinand Ries rédigée le 22 novembre 1815 dans laquelle Beethoven confie ses affaires à son ami londonien. Il s’agit précisément ici de la publication de l’arrangement pour piano de la 7^{ème} Symphonie, le trio Op. 96 et la sonate pour violon Op. 97. Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l’intégrale de la correspondance*, 59. (Lettre 572)
Beethoven écrivait parfois « Riese » en allemand qui signifie « géant » en français.

I. Les origines de la promotion de Beethoven : le réseau étranger

I.a Johann Peter Salomon (1745-1815).

- Le « déclencheur de concerts ».

De manière assez surprenante, tout comme Beethoven, Salomon était originaire de Bonn. Plus surprenant encore, il vit le jour dans la même maison que le compositeur vingt-cinq plus tôt, en 1745. Dans les années 1780, il quitta sa ville natale et partit s'installer à Londres. En tant que violoniste, chef d'orchestre et promoteur de musique allemande, il organisa de nombreux concerts dans la capitale anglaise. Au fil des années, Salomon devint alors une figure centrale de la vie musicale londonienne : « Salomon's benefit concerts emerge as an equally fruitful source for the continued performance of instrumental music ».⁴⁵⁵ Il contribua au succès des tournées de Haydn et imposa, de par la présence du compositeur viennois, la forme symphonique si chère à Beethoven : « The London symphonies⁴⁵⁶ played a pivotal role [...] in establishing the symphony as a serious public art form ».⁴⁵⁷ S'il sut promouvoir la musique de Haydn, Salomon sut également promouvoir celle de Beethoven. Comme nous l'avons déjà évoqué, il mit en relation Beethoven et Haydn, tout juste revenu d'Angleterre et auréolé de son succès. Nous devons également à Salomon la programmation de la toute première œuvre de Beethoven dans un concert public. Le septuor Op. 20 fut alors joué lors de ses Benefit Concerts les 23 avril et 27 mai 1801 : « The much admired septetto for a principal violin, Viola, Clarinet, Fagotto, Corno, Violoncello and Contrabasso ». Ce septuor, Beethoven l'avait envoyé plus tôt à la demande de Salomon qui avait, sans doute, à cœur de jouer une œuvre de son compatriote⁴⁵⁸. Par ailleurs, cet envoi déclencha l'agacement de l'éditeur allemand, Hoffmeister, qui sentit les droits de la propriété de la composition lui échapper. Beethoven prit alors soin de le rassurer : « Je l'avais expédié à Londres à Monsieur Salomon pour qu'il le fit jouer dans son concert, tout simplement par amitié ».⁴⁵⁹ Ainsi, entre 1795 et 1813, fier de son origine allemande, Salomon s'efforça de programmer des œuvres de ses compatriotes germaniques, comme ce fut le cas avec Haydn (vingt-cinq œuvres programmées), Mozart (six œuvres) et Woelfl (cinq œuvres). En ce qui concerne Beethoven, outre le septuor, il programma une symphonie en 1804 et une ouverture en 1808.

⁴⁵⁵ Ian Taylor, *Music in London and the Myth of Decline*, 11.

⁴⁵⁶ C'est le nom donné aux symphonies composées pour les tournées londoniennes de Haydn.

⁴⁵⁷ Ian Taylor, *Music in London and the Myth of Decline*, 12.

⁴⁵⁸ Le septuor devint une œuvre très appréciée du compositeur par le public londonien et fut au programme des premières saisons de la Société Philharmonique.

⁴⁵⁹ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 63.

Si Salomon sut imposer les compositeurs viennois à Londres, nous pouvons remarquer que le nombre d'œuvres de Beethoven reste limité par rapport à celles de Haydn ou bien même à celles de Mozart. Cependant, les effets de sa promotion ne résident pas dans le nombre d'œuvres jouées mais dans l'effet « boule de neige » qui suivit. En fait, comme nous le verrons plus tard, à la suite de la programmation de ce « celebrated septuor », Beethoven fut à nouveau programmé par d'autres musiciens (tels que Cimador et Raimondi) ou dans les Vocal Concerts de Knyvett, Bartleman, Harrison et Greatorex⁴⁶⁰. Enfin, Salomon ne se borna pas à « lancer » Beethoven, il fut également un agent qui sut lui ouvrir les portes du marché de l'édition en le mettant en contact avec l'éditeur Birchall.

▪ Salomon, « Le placeur » *d'œuvres*.

Le 1^{er} juin 1815, Beethoven écrivit à son ami pour lui faire part d'une demande :

J'espère que vous ne repousserez pas ma demande qui consiste en ce que vous ayez l'amabilité d'engager des pourparlers avec un éditeur à Londres et de lui proposer les ouvrages suivants de moi ; un grand trio pour piano, violon, violoncelle (80 ducats), une Sonate pour piano et violon (60 ducats), une grande Symphonie en la majeur (une de mes meilleures œuvres), une petite symphonie en fa majeur, un quatuor, un grand opéra en partition (30 ducats), une cantate avec chœur et partie de solo (30 ducats) – la partition de la Schlacht von Vitoria auf Wellingtons Sieg (80 ducats) ainsi qu'un arrangement de cette œuvre pour piano⁴⁶¹.

Dans cette affaire, Salomon n'apparaît pas comme un simple intermédiaire, car Beethoven lui donna le droit de négocier en son nom propre puisqu'il ajouta :

Je n'ai fait qu'indiquer en passant le montant des honoraires que je considère tout à fait acceptable pour l'Angleterre ; mais je vous laisse à vous-même, pour ces ouvrages comme pour d'autres, le soin de décider en faveur de la proposition la plus avantageuse.

En 1815, peu de temps avant sa mort, Salomon réussit à vendre quatre œuvres à l'éditeur londonien Birchall pour cent trente ducats : la sonate pour violon Op. 96, le trio pour l'Archiduc (Op. 97) ainsi que des réductions pour piano de la 7^{ème} Symphonie et de la Battle Symphony⁴⁶². En outre, Salomon fut en charge de la supervision de la gravure de ces œuvres, en particulier celle de la Symphonie de la Victoire. Le 28 octobre 1815, Beethoven écrivit

⁴⁶⁰ Nous verrons ensuite le rôle des Vocal Concerts dans la promotion de Beethoven à l'occasion de l'étude du lobby anglais.

⁴⁶¹ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 568. (Lettre 544)

⁴⁶² Beethoven avait fait la même demande à Smart mais la requête du compositeur resta sans réponse. Il s'agit des Opp. 97, 96, 92, 93, 95, 72, 136 (la cantate Der Glorreiche Augenblick/ Le Glorieux Moment) et l'Op. 91.

alors à Birchall : « Monsieur Salomon aura la bonté de vous expliquer plus exactement pourquoi la Schlacht und Siegessymphonie est plus pressée ». ⁴⁶³

▪ Salomon, un appui au sein de la Philharmonic Society.

En plus de ses différentes fonctions dans la promotion de Beethoven, Salomon eut également à jouer le rôle d'intermédiaire entre la Société Philharmonique et le compositeur lors de négociations commerciales, comme ce fut le cas en 1815 pour la commande de trois ouvertures par l'institution londonienne :

J'ai reçu de Monsieur Ries une lettre qu'il a écrite pour le compte de Salomon – et il me fait savoir, à la date du 29 septembre que les trois ouvertures que vous aviez eues de moi, il y a quatre mois n'étaient pas encore arrivées à Londres. Comme il s'agit du second rappel que Monsieur Salomon m'envoie à ce sujet, il m'a paru opportun de vous en informer ⁴⁶⁴.

Enfin, ce fut tout naturellement vers son vieil ami et « compatriote » que Beethoven se tourna pour lui demander d'intervenir auprès du Prince Régent afin de se faire rembourser les frais de copie de la Symphonie de la Victoire dédiée à ce dernier, remboursement qui ne fut jamais effectué. Ainsi, Beethoven sut tirer profit de cette relation d'amitié si bien qu'il écrivit à la mort de Salomon : « La mort de Salomon me chagrine profondément, c'était un honnête homme dont j'ai souvenir depuis mon enfance ». ⁴⁶⁵ Un autre compatriote joua un rôle important pour le compositeur : Johann von Häring.

I.b Johann von Häring (1761-1818), « l'intermédiaire ».

Bien que Häring ⁴⁶⁶ ne soit pas un musicien professionnel, son rôle dans la percée de Beethoven en Angleterre n'en reste pas moins fondamental. Industriel viennois, copropriétaire

⁴⁶³ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 588. (Lettre 566) Lettre à Birchall.

⁴⁶⁴ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 594. (Lettre 574) Lettre à l'attention de Charles Neate, écrite en décembre 1815.

⁴⁶⁵ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 627. (Lettre 615) Lettre à Ries en date du 28 février 1816.

⁴⁶⁶ Johann Baptist von Häring fut tout de même un violoniste amateur et amoureux de musique reconnu. En effet, il joua dans de nombreuses formations musicales et fut directeur de l'orchestre des Liebhaber Concerte entre 1807 et 1808. Durant les cinq concerts de son mandant, les Symphonies n°1, 2 et 3, les ouvertures Coriolan et Les Créatures de Prométhée de Beethoven furent programmées. Häring fut à la tête des seconds violons lors de la programmation du Messiah en 1815. Thayer estime que les deux hommes se connaissaient dès 1794 :

Häring, who became a distinguished merchant and banker, belonged now to this circle of young musicians, and in 1794 had the reputation of being at the head of the amateur violonists. The youthful friendship between him and the composer was not interrupted as they advanced into life, and twenty years later was of a great advantage to Beethoven.

d'une filature de coton, la K.K. priv. Baumwollgarnespinn Fabrik nach Englischer Art, Häring fut le lien direct entre Beethoven et l'une des personnes les plus influentes sur le plan musical (et dont nous évoquons régulièrement le nom dans ce travail) en Grande-Bretagne : Sir George Smart. En effet, Häring, qui se rendait régulièrement à Londres, était un proche du chef anglais⁴⁶⁷ et de Charles Neate⁴⁶⁸, deux figures influentes, deux des membres fondateurs et deux directeurs de la Philharmonic Society. Ainsi, ce fut par le biais de Häring que Beethoven rencontra Charles Neate en 1815, rencontre qui se fit, d'ailleurs, au domicile de Häring. De la même manière, ce fut Häring qui introduisit Beethoven auprès du célèbre George Smart par le biais d'une lettre de remerciements. Par son courrier du 16 ou 19 mars 1815, Häring félicita Smart, son « cher George »⁴⁶⁹, pour le succès de la création de la *Battle Symphony* qui avait eu lieu le 10 février 1815. Avant tout, ce courrier servit à la mise en relation entre l'un des plus grands chefs d'Angleterre et le compositeur :

Beethoven arrive chez moi juste en ce moment, il désire vous adresser lui-même quelques lignes que vous trouverez au bout de ce feuillet⁴⁷⁰.

Permettez-moi de vous remercier pour la peine que vous vous êtes maintes fois donnée, d'après ce que j'ai entendu dire, en vue de prendre mes ouvrages sous votre protection grâce à laquelle, je n'en doute pas justice aura été faite⁴⁷¹.

En outre, Häring était d'une aide importante dans les affaires du compositeur car, en plus de l'avoir introduit auprès de deux grands noms du monde musical anglais, il rédigea pour lui de nombreux courriers en anglais, adressés aux différents éditeurs ou musiciens. Cette aide facilita grandement les échanges pour le compositeur. Ainsi, Häring rédigea des courriers pour Birchall, Neate, Smart et Thomson. Toutefois, Häring ne fut pas qu'un simple dactylographe qui ne fit qu'écrire sous la dictée du compositeur. Son rôle s'avéra nettement plus actif. Ainsi, dans le courrier adressé à Smart, il inclut une liste de onze œuvres en indiquant le prix demandé afin que Smart leur trouve des éditeurs. Afin d'accélérer le travail

Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited by Forbes* Volume I, 225.

⁴⁶⁷ Thayer écrit que Häring le connaissait intimement (« Häring who knew Smart intimately ».) dans : Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited by Elliot Forbes Volume II*, 1967, 613.

⁴⁶⁸ Thayer relate leur rencontre de cette manière : « In this house, about the 1st of June, Häring introduced to Beethoven the very fine English pianist and enthusiastic musician Charles Neate who after five month's study with Winter in Munich had come to Vienna in the hope of obtaining instruction from the great symphonist ». Dans *Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited by Elliot Forbes Volume II*, 1967, 619.

⁴⁶⁹ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 558.

⁴⁷⁰ C'est après ces quelques lignes que se termine la lettre de Häring. Il s'ensuit alors une dizaine de lignes dictées par Beethoven. Celui-ci ne fit que signer le courrier.

⁴⁷¹ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 558.

de Smart dans la quête de nouveaux marchés, Häring ajouta de sa propre initiative : « Le pauvre B est très impatient de savoir quelque chose des éditeurs anglais puisqu'il parvient à peine à manœuvrer avec ceux de sa ville qui le tourmentent ». De la même manière, lorsqu'en 1815, la relation avec Thomson commença à se détériorer quelque peu à cause de problèmes d'honoraires et de mésententes, ce fut probablement la lettre écrite, en anglais, par Häring qui permit de débloquer la situation (il faut se rappeler que la correspondance entre Beethoven et Thomson se faisait soit en français soit en italien). En outre, non seulement Häring essaya de placer des œuvres de Beethoven comme il le fit avec Smart à plusieurs reprises, mais il se fit également l'écho, toujours en anglais, des mécontentements du compositeur. Ce rôle fut particulièrement vrai lors du conflit avec Neate⁴⁷². À l'inverse, il revint également à Häring de rédiger le courrier de réconciliation adressé au même Neate le 18 décembre 1816. Toutefois, la relation entre les deux hommes connut un nouveau revers. Certaines œuvres connurent des problèmes de publication. Il en fut ainsi pour la 7^{ème} Symphonie qui fut gravée en Allemagne alors qu'elle avait été promise pour l'Angleterre par le compositeur. De nouveau, Häring passa d'un rôle de secrétaire passif, à acteur en étant pris à témoin :

En ce qui concerne la Symphonie en la, comme vous ne donniez aucune réponse satisfaisante à son sujet, il m'a bien fallu la publier, j'eusse volontiers attendu trois ans si vous m'aviez écrit que la Société Philharmonique l'avait acceptée mais de tous les côtés, rien, absolument rien. Maintenant ce qui est des Sonates pour piano et violoncelle, comme de votre part je n'ai pas entendu parler de ces dernières, je les ai cédées à un éditeur allemand qui ne cessait de me harceler ; mais j'ai posé comme condition par écrit (Häring a lu cette déclaration) qu'il ne publiera pas ces sonates avant que vous les ayez placées à Londres⁴⁷³.

En définitive, Beethoven put compter sur Häring pour le mettre en relation avec les décideurs de la scène musicale anglaise et pour faire avancer ses affaires dans certaines situations grâce à sa maîtrise de la langue et des coutumes anglaises.

I.c Muzio Clementi, « l'éditeur ».

Pianiste italien de renom et d'exception, Clementi s'installa à Londres en 1774. Dans cette ville, en plus de son activité de pianiste concertiste, il devint éditeur et facteur de piano

⁴⁷² Nous reviendrons précisément sur ce point. Toutefois, pour éclaircir le propos ici, nous devons préciser que Neate, en partant de Vienne, avait emporté un certain nombre d'œuvres que Beethoven souhaitait vendre outre-Manche. Beethoven eut vent par le Morning Chronicle que certaines de ses œuvres, en particulier sa 7^{ème} Symphonie, furent données sans avoir été vendues. Voir courrier du 11 octobre 1816 de Beethoven dans : Lettres de Beethoven, *l'intégrale de la correspondance*, 672.

⁴⁷³ Ludwig van Beethoven, Les Lettres de Beethoven, *l'intégrale de la correspondance*, 754. (Lettre 778) Lettre écrite pour Charles Neate.

en reprenant la très célèbre maison Longman & Broderip. À la fondation de la Philharmonic Society, fort de son expérience, il en devint l'un des six directeurs originaux. Il fut, d'abord, un acteur important pour la programmation précoce de Beethoven. Ainsi, ce fut Clementi qui fournit des compositions de Beethoven aux organisateurs Harrison, Bartleman et Greatorex en 1809.⁴⁷⁴ Dans son ouvrage consacré à la vie musicale londonienne, Ian Taylor indique alors que Clementi était : « A pivotal figure in the networks of musical distribution and publication at this time ».⁴⁷⁵ Comme le souligne l'auteur, il fut promoteur de concerts mais, dans le cas de Beethoven, il fut surtout un éditeur important. En effet, bien avant d'être fournisseur d'œuvres de Beethoven, Clementi chercha à obtenir des ouvrages des grands compositeurs du continent, en particulier de Haydn et Beethoven. Ce fut dans ce but, qu'en 1803, Clementi se lança dans un périple à travers le continent européen. Il se rendit en France, en Allemagne et en Autriche. À Dresde, il rencontra l'éditeur Härtel avec qui il commença à négocier l'achat des droits des œuvres de Beethoven pour la Grande-Bretagne. En février 1804, après son échange avec Härtel, la firme d'édition de Leipzig Härtel & Breitkopf proposa alors à la maison Clementi & Co : « A reciprocally advantageous business relationship ».⁴⁷⁶ Le 4 juin 1804, il écrivit alors à son associé, Frederick William Collard, pour lui faire part de l'idée de mettre en place un partenariat exclusif pour obtenir les droits des œuvres de Beethoven :

I have had a still better plan than before to possess all his manuscripts, for as he is well with Härtel (by miracle, for he quarrels with almost every living creature), I have engaged with this last, that he shall contract for all the former composition in MS. For the future, and for whatever (reasonable) price he shall pay him, I will go halves with him for the copyright in the British Dominions. And by contracting for all, Härtel is sure we shall possess his works at a tolerably easy rate; for he is otherwise very exorbitant⁴⁷⁷.

Plus tard, en août 1804, Clementi sembla être confiant sur ce partenariat puisqu'il écrivit de nouveau à son associé pour lui confirmer certains points du contrat. Enfin, le 4 septembre 1804, Härtel poursuivit en avant les négociations avec Clementi & Co et les termes du contrat se finalisèrent peu à peu pour les deux parties :

We have received with great satisfaction your obliging answer which opens a perspective to a nearer connection between us. As soon as our catalogue and the list of the objects you have chosen in ours shall arrive, we shall send off what you desire. ... Beethoven offers us the following new works:

⁴⁷⁴ En particulier la fantaisie pour chœur, piano et orchestre.

⁴⁷⁵ Ian Taylor, *Music in London and the Myth of Decline*, 66.

⁴⁷⁶ Leon Plantinga, *Clementi*, (Oxford University Press, 1977), 194.

⁴⁷⁷ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume I*, 133.

- An oratorio on a religious subject with German words⁴⁷⁸
- One symphony for full orchestra⁴⁷⁹
- One concertante for violin, violoncello and pianoforte with full orchestra⁴⁸⁰
- Three sonatas for pianoforte⁴⁸¹

He asks for these works 2000 florins, which amounts to 157£ sterling. As the oratorio will be of no utility to us both, we propose to offer him the amount of 80£ sterling for the three works sub Nos 2, 3 and 4 if you consent to contribute for the propriety of them 40£ sterling for your part⁴⁸².

À la lecture du courrier de Beethoven⁴⁸³ auquel Härtel se réfère et par lequel le compositeur proposait effectivement les œuvres citées, il apparaît évident que le musicien n'était pas au courant de cet arrangement mutuel, car il ne fait aucune mention de ce partenariat avec la firme anglaise. Finalement, en dépit de l'avancée des négociations, le projet d'achat conjoint des œuvres proposées par Clementi à Härtel sembla connaître des difficultés consécutives au retard de livraison des compositions proposées par Beethoven. En 1804, Härtel écrit à Beethoven:

In response to my recent letter of December 4th, I hoped to receive the specified declaration of some of the proposed works from you immediately. I am sorry to find that these items must have suffered some delay again, all the more so since, on my side, some circumstances have also arisen that do not allow me to attend to the publication of those works for at least three to four months if they have not already been sent to me⁴⁸⁴.

Bien que Clementi restât en contact avec Härtel plus tard, le partenariat ne semblait pas aussi prometteur et fructueux que prévu⁴⁸⁵. Il faudra attendre 1807 et la rencontre entre Beethoven et Clementi pour qu'un contrat puisse voir le jour. Clementi décrivit alors leur rencontre (ainsi que son habilité commerciale) à son partenaire d'édition :

⁴⁷⁸ Le Christ au Mont des Oliviers (Op. 85). Première représentation le 5 avril 1803 au Theater an der Wien. Publiée en octobre 1811 par Breitkopf & Härtel.

⁴⁷⁹ 3^{ème} Symphonie (Op. 55) en mi bémol majeur « Eroica ». Composée durant l'été 1803. Première le 7 avril 1805. Publiée en 1806 par le Bureau des Arts et de l'Industrie.

⁴⁸⁰ Triple Concerto Op. 56, publié en 1807 par le Bureau des Arts et de l'Industrie.

⁴⁸¹ Op. 53 en ut majeur dite « la Waldstein », Op. 54 en fa majeur et Op. 57 en fa mineur dite « Appassionata ».

⁴⁸² Theodore Albrecht, Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume I, 142.

⁴⁸³ Ludwig van Beethoven, Les *Lettres de Beethoven l'intégrale de la correspondance*, 129. (Lettre 96)

⁴⁸⁴ Theodore Albrecht, Letters to Beethoven and Other Correspondence volume I, 152. (Lettre 93)

⁴⁸⁵ En 1804, les deux firmes s'entendirent afin que Clementi & Co possédât les droits en Grande-Bretagne de toutes les œuvres de Beethoven publiées par Härtel. Malheureusement pour la firme anglaise, pendant les cinq années suivantes, Härtel ne publia aucune œuvre de Beethoven ! Toutefois, en 1809, Härtel publia cinq compositions (Opp. 67-70, la 5^{ème} et la 6^{ème} Symphonie, deux trios et une sonate pour violoncelle). Pourtant, Clementi n'en publia aucune. Il est difficile d'en connaître les raisons. Beethoven, dans un courrier du 14 septembre 1808, notifia à Härtel qu'il était l'unique propriétaire des œuvres, à l'exception de l'Angleterre. Beethoven, qui n'était pas au courant de l'accord entre Härtel et Clementi, prévoyait probablement de trouver un éditeur anglais de ces œuvres. Härtel ne pouvait donc pas donner les œuvres à Clementi.

By a little management and without committing myself, I have at last made a complete conquest of that haughty beauty Beethoven who first began at public places to grin and coquet with me, which of course I took care not to discourage; then slid into a familiar chat, until meeting him by chance one day in the street.

“Where do you lodge?” says he, “I have not seen you this long while” – upon which I gave my address⁴⁸⁶.

Deux jours plus tard, Beethoven se rendit chez Clementi sans le trouver. Ce ne fut que le lendemain que Beethoven retourna chez Clementi pour le rencontrer enfin. Toujours à Collard, son associé, Clementi fit le récit de la rencontre:

Three days after, he calls again and finds me at home. Conceive, then, the mutual ecstasy of such a meeting! I took pretty good care to improve it to our house’s advantage, and therefore, as soon as decency would allow, after praising very handsomely some of his compositions: “are you engaged with any publisher in London?”

“No”, says he.

“Suppose, then, that you prefer me?”

“With all my heart.”

“Done. What have you ready?”

“I’ll bring you a list”⁴⁸⁷.

À partir de cette rencontre, une relation commerciale fut établie et le contrat suivant fut signé :

CONTRAT ENTRE MUZIO CLEMENTI ET LOUIS V. BEETHOVEN

Vienne, le 20 avril 1807⁴⁸⁸

La convention suivante a été faite entre Monsieur M. Clementi et Monsieur Louis v. Beethoven.

- I. Monsieur Louis v. Beethoven cède à Monsieur M. Clementi les manuscrits de ses œuvres ci-après ensuivis, avec le droit de les publier dans les royaumes unis britanniques, en se réservant la liberté de faire publier ou de vendre pour faire publier ces mêmes ouvrages hors des dits royaumes :
 - a. Trois quatuors⁴⁸⁹
 - b. Une symphonie (N.B la quatrième qu’il a composée)⁴⁹⁰
 - c. Une ouverture de Coriolan, tragédie de M. Collin⁴⁹¹

⁴⁸⁶ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence* volume I, 186. (Lettre 119)

⁴⁸⁷ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence* volume I, 186. (Lettre 119)

⁴⁸⁸ Le contrat fut écrit par une autre personne puis signé par Beethoven, Clementi et le témoin le Baron Ignaz von Gleichenstein. L’original du document se trouve à la Deutsche Staatsbibliothek de Berlin. Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven l’intégrale de la correspondance*, 1579. (Appendice F-3)

⁴⁸⁹ Op. 59.

⁴⁹⁰ Op. 60.

⁴⁹¹ Op. 62.

- d. Un concerto pour piano (N.B le quatrième qu'il a composé)⁴⁹²
 - e. Un concerto pour violon (N.B le premier qu'il a composé)⁴⁹³
 - f. Ce dernier concert arrangé pour le piano avec des notes additionnelles⁴⁹⁴
- II. Monsieur M. Clementi fera payer pour ces six ouvrages à Mr L.v. Beethoven la valeur de deux cents Liv. Sterl au cours de Vienne par MM. Schuller⁴⁹⁵ et Comp aussitôt qu'on aura à Vienne la nouvelle de l'arrivée de ces ouvrages à Londres.
 - III. Si Monsieur L.v. Beethoven ne pouvait livrer ensemble ces six ouvrages, il ne serait payé par MM. Schuller et Comp qu'à proportion des pièces livrées, en livrant le tiers, il recevra le tiers de la somme convenue.
 - IV. Monsieur L. v. Beethoven promet de ne vendre ces ouvrages soit en Allemagne, soit en France, soit ailleurs qu'avec la condition de ne les publier que quatre mois après leur départ respectif pour l'Angleterre : pour le concerto pour violon et pour la symphonie et l'ouverture, qui viennent de partir pour l'Angleterre, Mons. L. v. Beethoven promet de ne les vendre qu'à condition de ne publier avant le 1^{er} Sept 1807.
 - V. On est convenu de plus que Mons. L. v. Beethoven compose aux mêmes conditions dans un temps non déterminé et à son aise, trois Sonates ou deux Sonates et une Fantaisie pour le piano avec ou sans accompagnement comme il voudra, et que Mons. M. Clementi lui fera payer de la même manière soixante Livres Sterl.
 - VI. Mons. M. Clementi donnera à Mons. L.v. Beethoven deux exemplaires de chacun de ces ouvrages.

Fait en double exemplaire et signé à Vienne le 20 avril 1807.

MUZIO CLEMENTI LOUIS VAN BEETHOVEN

Comme Témoin I. GLEICHENSTEIN

Comme nous le constatons, Beethoven accorda la publication d'œuvres majeures : le 4^{ème} concerto pour piano, trois quatuors à cordes, la 4^{ème} Symphonie, l'Ouverture Coriolan, le concerto pour violon et une adaptation de celui-ci pour piano à la maison Clementi & Co. L'ensemble des œuvres fut négocié pour deux cent livres sterling⁴⁹⁶. Le 22 avril 1807, trois œuvres furent immédiatement envoyées à Londres – le 4^{ème} Concerto, la 4^{ème} Symphonie et l'ouverture Coriolan. Toutefois, ces trois œuvres furent probablement perdues en route (sans doute à cause des guerres napoléoniennes et de l'embargo) ce qui expliquerait pourquoi elles

⁴⁹² Op. 58.

⁴⁹³ Op. 61.

⁴⁹⁴ L'arrangement pour piano fut fait spécialement à la demande de Clementi : « A concerto for violin which is beautiful and which, at my request, he will adapt for the pianoforte ». Theodore Albrecht, Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume I, 187. (Lettre 119) Le concerto fut publié en août 1807 par le Bureau des Arts et de l'Industrie. Ce que le contrat indique comme « notes additionnelles » sont probablement les touches supplémentaires mises au clavier, qui le portaient à six octaves.

⁴⁹⁵ Il s'agit de Adam Muller, banquier viennois, ami de musiciens.

⁴⁹⁶ Chiffre donné par Clementi dans sa lettre à Collard dans Theodore Albrecht, Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume I, 186. (Lettre 119)

ne furent jamais publiées par la maison Clementi & Co. Beethoven envoya les quatuors et le concerto pour violon avec arrangement pour piano plus tard, probablement pour pouvoir travailler précisément cet arrangement pour piano. Beethoven, qui devait fournir une fantaisie et deux ou trois sonates pour piano, remplit également ses obligations. Ainsi, deux ans après la signature du contrat, Clementi avait en sa possession les quatuors à cordes Op. 59, dits « Razumovsky », la fantaisie Op. 77, les sonates Opp. 78 et 79⁴⁹⁷.

Des années auparavant, Clementi avait déjà participé à la promotion de la musique de Beethoven en publiant un certain nombre de ses compositions. Dès juin 1804, Clementi avait échangé avec l'éditeur zurichois Nägeli, la sonate Op. 31 n°3 de Beethoven contre trois sonates de Dussek. Il écrivit à Collard:

I think that you may venture to send immediately by the post his Dussek's three sonatas, if they be in the grand style, to Nägeli, at Zurich, as I mentioned in my last, for which he is to send you Beethoven's grand Sonata in E flat and a Sonata by Woelfl in C minor⁴⁹⁸.

Les deux sonates ainsi qu'une réimpression de la sonate Pathétique de Beethoven avaient été publiées par Nägeli dans sa 11^{ème} édition du Répertoire des Clavecinistes. Enfin, nous avons déjà mentionné le fait que Clementi avait également publié les six variations God Save the King en 1804, en vente à Londres pour la somme de deux shillings. En définitive, Clementi, avec l'éditeur écossais Thomson, fut l'un des éditeurs les plus actifs pour Beethoven. Il publia un grand nombre d'œuvres du compositeur.

⁴⁹⁷ Barry Cooper, « The Clementi and Beethoven Contract of 1807: A Reinvestigation » dans Muzio Clementi: Studies and Prospects, éditions Roberto Illiano et al, (Bologne : Ut Orpheus Edizioni, 2002), 337-53.

⁴⁹⁸ Alan Tyson, The Authentic English Editions of Beethoven, 43.

▪ Tableau 1 : Liste des œuvres publiées par Clementi.

Sonate pour piano n° 18, Op. 31, n°3
Thème et variation sur God Save the King WoO 78 ⁴⁹⁹
Trois quatuors à cordes Op. 59 (1810)
Un Concerto pour violon Op. 61 ainsi qu'un arrangement pour piano à la demande de Clementi (1810)
Thème et variations pour piano Op. 76 (1810)
Une fantaisie pour piano Op. 77 (1810)
Les sonates pour pianos Opp. 78 et 79 (1810)
Trois Lieder pour piano et voix WoO 136, WoO 137 et 139 (1810)
Six chansons Op. 75 (1810)
Un quatuor à cordes Op. 74 (1810)
Fantaisie chœur, piano et orchestre Op. 80 (1810)
Concerto pour piano Op. 73, 5 ^{ème} concerto (1810)
Sonate pour piano Les Adieux Op. 81a (1811)
Cinq chansons italiennes Op. 82 (1811)
Les sonates pour piano Opp. 110 et 111 (1823)
Bagatelles piano Op. 119 (1823)
Quatuor à cordes Opp. 132 et 135 (à titre posthume)

Au regard des œuvres publiées, nous comprenons l'importance de Clementi pour la publication, la diffusion et, par conséquent, la promotion des œuvres de Beethoven.

Toutefois, le versement tardif du paiement par Clementi & Co mit à mal la relation entre les deux hommes. En effet, Beethoven dut attendre longtemps avant de se voir payer les sommes négociées. Même si, le 28 décembre 1808, Clementi fit en sorte que le compositeur touchât les deux cent livres promises en priant son partenaire Collard⁵⁰⁰ de faire le maximum pour mettre en paiement les honoraires, en septembre 1809, la firme n'avait toujours pas honoré ses dettes. Clementi dut redemander à Collard de mettre en place le paiement, car une telle attitude risquait d'entâcher la réputation de la maison d'édition et ces arriérés mettaient Clementi dans une situation insoutenable vis-à-vis du compositeur :

A most shabby figure you have made me cut in this affair ! – and with one of the first composers of this day ! You certainly might have found means, in the course of two years and a half, to have satisfied his demands – Consider the consequences of such a conduct.

⁴⁹⁹ Nous avons déjà traité des variations dans le chapitre « Beethoven et l'admiration politique ».

⁵⁰⁰ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume I*, 200. (Lettre 131)

Don't lose a moment then, pray, and send me word of what you have received from him, that I may settle with him⁵⁰¹.

De fait, Beethoven s'était plaint à plusieurs reprises du non-respect des engagements pris par la firme londonienne. Tout d'abord, dès le 23 juin, il écrivait au Bureau des Arts et de l'Industrie : « [...] Je rencontre des difficultés insurmontables à obtenir de l'argent de certaines personnes qui m'en doivent ».⁵⁰² Puis, en septembre 1809, Beethoven demanda à son médecin, le Docteur Paul Vitalis Troxler⁵⁰³, de l'accompagner chez Clementi afin de l'assister dans la conversation au sujet des paiements arriérés. Il faudra attendre 1810, soit trois ans après leur rencontre, pour que Beethoven puisse enfin être payé.

Finalement, puisqu'il était l'un des membres du directoire de la Philharmonic Society, nous pouvons imaginer que les liens proches, à la fois commerciaux et aussi amicaux (les deux hommes s'admiraient mutuellement – nous avons déjà vu comment Beethoven fut influencé par les sonates de Clementi) qui unissaient les deux hommes, incitèrent le pianiste italien à favoriser le compositeur au sein de l'institution musicale, bien qu'il n'existe aucune référence précise quant à telle ou telle action. Toutefois, nous pouvons remarquer que Clementi fut l'un des principaux musiciens avec Smart, Potter, Cramer ou Ries à être l'interprète principal au piano lorsqu'une œuvre de Beethoven était jouée. Il a ainsi été « leader at the piano forte » sur *Fidelio*, *Egmont*, *Les Créatures de Prométhée* et *le Christ au Mont des Oliviers*. Pourtant, si Beethoven sut contacter les forces vives, d'origines viennoises ou étrangères, du monde musical anglais comme Salomon ou Clementi, ce fut avant tout Ferdinand Ries qui fut la clé de ce réseau en étant l'homme à tout faire, l'agent artistique et le porte-parole du compositeur à Londres.

I.d Ferdinand Ries : le véritable agent artistique.

- Une relation de maître à élève.

Ries fut véritablement un élément clé du réseau beethovénien en Angleterre. Ce dévouement et cette volonté d'ouvrir des horizons britanniques au compositeur peuvent s'expliquer aisément. À Vienne, des liens forts d'amitié unissaient déjà les deux hommes. Le père de Ferdinand, Anton Franz Ries, avait été le professeur de violon du jeune Beethoven. Puis, à son tour, son fils Ferdinand devint le protégé du professeur Beethoven. Le compositeur

⁵⁰¹ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence* volume I, 217. (Lettre 144)

⁵⁰² Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 192. (Lettre 147)

⁵⁰³ Philosophe et historien suisse installé à Vienne entre 1809 et 1810.

fit de lui un pianiste d'exception et l'aida à faire carrière en l'introduisant auprès de ses amis aristocrates, comme ce fut le cas avec le Comte Browne et surtout avec le Prince Lichnowsky, grand amateur de musique. Ainsi, de par l'enseignement et le soutien du compositeur, Ries entama une carrière de pianiste concertiste et enchaina les tournées en Europe. Attiré par Londres, comme le furent de nombreux pianistes avant lui, Ries s'y installa en avril 1813. Ce fut dans la capitale anglaise qu'il fit la connaissance d'un autre Bonnois, Salomon, qui fut le professeur de violon de son père et qui l'introduisit auprès de Smart. Fort de ces amitiés musicales, Ries continua de tisser son propre réseau en devenant membre de la Société Philharmonique de Londres. Il donna son premier concert au sein de cette institution le 14 mars 1813. Ainsi, de par une forte relation d'amitié et un sentiment d'appartenance à la même patrie, mêlé à un sentiment d'admiration et de reconnaissance, Ries s'efforça de mettre en avant son illustre professeur en s'appuyant sur sa connaissance du monde musical anglais et ses amitiés. Il faut également noter que Ries s'occupait déjà des affaires de Beethoven à Vienne. Il était l'interlocuteur privilégié avec l'éditeur Nikolaus Simrock lors des négociations.

Lorsque Beethoven apprit que son ancien élève, et ami, s'était installé à Londres, il s'empressa de prendre des nouvelles et lui demanda, suite au différend avec Maelzel⁵⁰⁴ sur la *Battle Symphony*, de redevenir son homme de confiance, comme il l'avait déjà été à Vienne par le passé :

Vous verrez par ce qui est joint de quelle façon honteuse il s'est comporté. S'il vous plait, faite connaitre partout le contenu de ce document et, agissant comme mon représentant autorisé, faites-le imprimer, si nécessaire⁵⁰⁵ [...] J'ai confiance que, de toute façon, c'est à moi que vous croirez plutôt qu'à monsieur M, vu que, autant que je le sache, je vous ai toujours donné des preuves de ma sincérité⁵⁰⁶.

Il lui renouvellera sa confiance à de nombreuses reprises, « je me bornerais à vous recommander encore plus chaudement le soin de mes affaires »⁵⁰⁷ lui écrit-il en 1815. Ces demandes marquent, ainsi chez Ries, le début d'un travail important de promotion du compositeur : il agit en son nom. À Londres, Ries cumula alors plusieurs fonctions pour le compositeur. Tout d'abord, en tant que membre actif de la Société Philharmonique, Ries

⁵⁰⁴ Nous rappelons ici la querelle entre Beethoven et Maelzel sur la légitimité de la *Battle Symphony*.

⁵⁰⁵ Il s'agit soit de la lettre écrite par Beethoven « Déclaration et invitation aux musiciens de Londres », soit de la lettre retraçant le différend entre Beethoven et Maelzel à l'attention du Dr Carl Edler von Adlersburg. Dans : *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 1602 (appendice H-12) et 510 (Lettre 485)

⁵⁰⁶ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven l'intégrale de la correspondance*, 524. (Lettre 499)

⁵⁰⁷ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven l'intégrale de la correspondance*, 593. (Lettre 572)

représenta Beethoven au sein de cette institution de plusieurs façons : il fit en sorte que le philharmonique de Londres achetât des œuvres au compositeur, il défendit sa cause lors des différents conflits et eut un rôle de négociateur entre le compositeur et les membres de la Société. Sa seconde fonction consista à être un lien privilégié entre les éditeurs anglais et Beethoven ; il s'efforçait de vendre et diffuser un maximum d'œuvres du compositeur.

- Le porte-parole de Beethoven à la Philharmonic Society.

Dès 1815, Ries, qui devint l'un des membres de la Philharmonic Society, facilita la naissance de la relation entre la Société Philharmonique et son ancien maître. Pour ce faire, aidé par Smart, il réussit à convaincre les membres du directoire de la Philharmonic Society d'acheter trois ouvertures pour le compte de l'orchestre. Ainsi Thayer note que : « Neate brought to Beethoven an order from the Philharmonic Society of London – obtained by the exertions of Ries – for three concert ouvertures ».⁵⁰⁸ Compte tenu du fait que Charles Neate se rendait précisément sur le continent, ce dernier devait rapporter les œuvres de Vienne directement à Londres. Comme nous le verrons plus tard, le début de la relation entre le compositeur et les membres de la Société Philharmonique démarra sous de mauvais auspices. En effet, les trois œuvres réceptionnées déçurent les membres de la Société : ils avaient espéré trois œuvres inédites et se retrouvèrent avec d'anciennes œuvres qui s'avèreraient être, de surcroît, de piètre qualité. Déçus par l'attitude du compositeur, certains membres crurent bon de ne plus négocier avec Beethoven⁵⁰⁹. Ries dut se positionner en faveur du compositeur pour que la Société Philharmonique invitât le compositeur un an plus tard. Toutefois, malgré ces ratés qui marquèrent le début de leur relation, la Philharmonic Society fit de nouveau appel à Ries pour négocier avec le compositeur les termes de son premier projet de visite à Londres. Ries négocia directement ces conditions : dates, aspects financiers et matériels. Bien que ce premier projet de visite fût abandonné, Ries resta un soutien fidèle au compositeur au sein de l'institution et mit toutes ses forces dans la promotion de sa musique. Avec l'aide de Charles Neate, il tenta d'organiser un concert entièrement consacré aux œuvres du compositeur, en utilisant d'anciennes compositions ainsi que les toutes nouvelles œuvres rapportées par Neate. Il faisait cela afin de lui garantir un revenu intéressant :

I hope we succeed in persuading the whole society to give a public concert on which nothing but your new and older compositions will be performed. It would create an

⁵⁰⁸ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited by Elliot Forbes Volume II*, 620.

⁵⁰⁹ Nous reviendrons plus précisément sur ce début de relation houleux entre le compositeur et la Philharmonic Society lorsque nous traiterons de leur relation.

extraordinary sensation here, since all the finest artists belong to it [the society], and it would thus be our rightful tribute, that we all with joyous hearts offer to our Beethoven. The profit should be brought to a round sum and, I hope, be presented to you as a small indication of our gratitude for the many happy moments that you, through your divine moods, have provided us⁵¹⁰.

Ries sembla même agir en dehors des instructions officielles de la Philharmonic Society. Dans ce même courrier, il ajouta à l'attention du compositeur : « But this must still remain between us ». Toutefois, il faut souligner que si Ries fit autant d'efforts pour promouvoir la musique de Beethoven, c'est parce qu'il était abreuvé de nombreuses lettres du compositeur lui indiquant sa situation précaire. En effet, Beethoven l'informait qu'il vivait dans un état proche de la mendicité et que sa santé fragile l'empêchait de travailler autant qu'il le pouvait. Il était donc d'une nécessité absolue que Ries lui trouvât des contrats. Afin d'illustrer notre propos, voici le genre de courrier que le compositeur pouvait envoyer à son ami. Il s'y plaignait du coût de la vie, de ses difficultés familiales, des mauvaises gens qui le tourmentaient et de ses problèmes de santé :

Je vous prie instamment, cher Ries, de vous occuper de cette affaire, aussi pour que je reçoive mon paiement. L'expédition de toutes ces œuvres m'a coûté beaucoup et j'ai vraiment besoin de cet argent. J'ai perdu chaque année 600 gulden sur mon traitement. À l'époque des billets de banque, cela ne signifiait rien. Puis sont venues les obligations remboursables et c'est alors que j'en ai été pour mes 600 guldens de perte et j'ai dû péniblement faire face à des difficultés pendant plusieurs années, puis la perte complète du traitement [...]. Je paie 1000 gulden de loyer. Cela vous donne une idée de la misère que le papier monnaie engendre. Mon pauvre malheureux frère vient de mourir ; il avait épousé une méchante femme. Je peux le dire maintenant, il était phtisique depuis plusieurs années et pour alléger son existence je peux aisément fixer à 10.000 gulden en monnaie de Vienne le montant de ce que je lui ai donné. Pour un Anglais, ce n'est rien, mais pour un pauvre Allemand ou, plutôt, pour un pauvre Autrichien, c'est beaucoup⁵¹¹.

En outre, ce fut encore par l'intermédiaire de Ries que la Philharmonique Society acheta l'ouverture « La Consécration de la Maison ». Enfin, de manière pressante, Beethoven, à l'agonie, lui écrivit :

J'ai besoin d'argent. Mon traitement est de 3400 gulden en papier monnaie. Je paie 1100 gulden de loyer, pour mon domestique et sa femme 900 gulden. Calculez ce qui reste. Il me faut ajouter encore que je dois pourvoir complètement à l'entretien de mon jeune neveu, qui

⁵¹⁰ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume I*, 95. (Lettre 22)

⁵¹¹ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 592. (Lettre 572)

est jusqu'ici dans une institution. Je paie plus de 1100 gulden de pension [...]. Quelques commandes, outre un concert, seraient pour moi les bienvenus de la part de la Société Philharmonique⁵¹².

Il lui demanda alors : « Que pourrait bien m'offrir la Société Philharmonique en fait d'honoraires pour une grande symphonie ? », Ries réussit à convaincre les membres du directoire de commander une grande symphonie au compositeur. Il agit, par la suite, en tant qu'intermédiaire entre ces derniers et Beethoven quant à la négociation des tarifs de la 9^{ème} Symphonie. Ainsi, Ries se posa véritablement comme l'agent de promotion de Beethoven et comme le facilitateur de relation entre la Philharmonic Society et le compositeur.

▪ Ries : « le commercial » ou le *placeur d'œuvres*.

Si Ries joua un rôle évident au sein de la Philharmonic Society, il joua également un rôle important hors de la Société, gérant les affaires de Beethoven avec des éditeurs comme il le fit avec Birchall⁵¹³. Le 22 novembre 1815, Beethoven lui demanda de superviser la publication de la 7^{ème} Symphonie (Op. 92) arrangée pour piano, la vente du trio Op. 97 et la sonate pour piano Op. 96 avec l'éditeur Birchall⁵¹⁴. Beethoven lui confia également la charge de faire rembourser Salomon pour ses frais de port liés à la correspondance due à la publication de la Battle Symphony par Birchall. Ries fit de son mieux en se mettant en relation avec l'éditeur londonien. Il suivit les instructions de Beethoven à la lettre. Ainsi, comme exigé par le compositeur, il veilla aux dates d'éditions par souci de publication simultanée à la fois à Vienne et à Londres⁵¹⁵. Quand Beethoven lui écrivit le 20 janvier 1816 : « L'arrangement pour piano de la symphonie en La ne devrait pas être publié avant le mois de juin », ⁵¹⁶ Ries s'empressa d'écrire à Birchall le 7 février 1816 : « Beethoven mentions that the symphony in A must not come before the month of June, as the music-seller in Vienna cannot print it before ». ⁵¹⁷ Beethoven l'informa également que la sonate pour piano devait être éditée en mai et le trio plus tard, sans donner de date précise. Beethoven envoya donc à Birchall l'arrangement pour la Battle Symphony en octobre 1815 et l'arrangement pour piano de la 7^{ème}

⁵¹² Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 1054. (Lettre 1084).

⁵¹³ Nous évoquerons plus précisément l'édition des œuvres de Beethoven par Birchall dans le troisième chapitre consacré aux relations entre Beethoven et les éditeurs anglais. Dans ce chapitre, nous nous bornerons à examiner le rôle de secrétaire de Ries dans cette affaire.

⁵¹⁴ Nous rappelons que ce fut Salomon qui vendit les œuvres à Birchall, mais ce fut bien Ries qui en supervisa la publication et en géra les aspects financiers.

⁵¹⁵ Malgré le soin apporté aux dates de publication, les œuvres ne furent jamais publiées de façon simultanée : la Battle Symphony fut publiée plus tôt à Londres. Les autres compositions furent publiées en premier à Vienne chez Steiner.

⁵¹⁶ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven l'intégrale de la correspondance*, 611.

⁵¹⁷ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 92. (Lettre 219)

Symphonie en novembre 1815. Le trio et la sonate furent envoyés le 3 février 1816. Toujours sur cette affaire, le 19 mars 1816, Ries lui demanda à qui les différentes œuvres devaient être dédiées. Lors de cette transaction, Ries fut également en charge de fixer le montant des ventes et de récupérer les sommes dues. À ce sujet, Beethoven lui écrivit pour se plaindre :

J'écris par la présente simplement que j'ai envoyé le Grand Trio et la Sonate à Monsieur Birchall par l'intermédiaire de la maison Thomas Coutts et Cie, pour lesquels il aura à payer à cette dernière 130 ducats de Hollande. Mais il lui incombe en outre de couvrir les frais de copies et d'expédition qui avaient été déboursés d'avance à l'office postale uniquement à son compte pour aller plus vite. Je vous prie instamment de vous employer en toute hâte pour que Monsieur Birchall paie à MM.Coutts et Cie le montant des dépenses qui équivaut à 10 ducats hollandais⁵¹⁸.

Toutefois, le paiement n'étant pas effectué, Beethoven écrivit de nouveau à Ries le 28 février 1816 concernant ces arriérés : « J'espère mon cher Ries que vous vous mettrez en mouvement afin que je puisse recevoir au plus tôt ici à Vienne les 140 ducats »⁵¹⁹ ou encore « Sans doute réussiriez-vous à obtenir pour moi ces 10 ducats ».⁵²⁰ Ries fit sans aucun doute le nécessaire puisque Birchall paya à Beethoven la somme de soixante-cinq livres (Beethoven signa le reçu le 9 mars 1816) ainsi que les cinq livres supplémentaires liées au frais postaux et de copie qu'exigeaient Beethoven. Ries dut alors faire preuve de persuasion et d'efficacité:

I received your last letter and went immediately to Birchall, who at first wanted absolutely nothing to do with it, in that he had to pay a monstrous postal charge here, but I finally succeeded, and you will probably have already received the sum of 10 ducats transmitted to Messrs. Fries and Co⁵²¹.

D'autre part, Ries se vit confier une autre mission. Comme Beethoven n'eut aucune nouvelle de ses œuvres confiées à Charles Neate⁵²², il se tourna, une nouvelle fois, vers lui afin qu'il puisse rentrer en contact avec Neate et se renseigner sur ce qu'il advenait de ses œuvres : « J'espère avoir bientôt des nouvelles de Neate, exhortez le un peu »⁵²³ ou encore « Je vous prie seulement de lui dire qu'il vous réponde sur ce point : A-t-il déjà disposé du

⁵¹⁸ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 621.

⁵¹⁹ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 627.

⁵²⁰ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 633.

⁵²¹ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 94. (Lettre 221) Pour le reçu, voir *Les Lettres de Beethoven l'intégrale de la correspondance*, 1588. (G-7)

⁵²² À son départ de Vienne, Beethoven confia à Neate un certain nombre de manuscrits dans le but de les faire publier en Angleterre : la 7^{ème} Symphonie, une cantate, des quatuors, l'opéra Fidelio et deux sonates pour piano et violoncelle. Beethoven fut mécontent de l'absence de résultats de Neate. Ce point sera exposé lors du chapitre suivant.

⁵²³ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 640. (Lettre 632)

quatuor en fa mineur car je voudrais également le faire publier à Vienne immédiatement, et que puis-je attendre des sonates pour violoncelles ? »⁵²⁴ Puisque Neate était incapable de placer les œuvres auprès d'éditeurs, ce fut encore Ries qui fit de son mieux pour faire en sorte que deux des pièces rapportées par Neate soient achetées par la Société⁵²⁵. Toutefois, il dut faire face à l'hostilité de certains membres envers le compositeur dont l'attitude, liée à l'épisode des ouvertures, fut jugée peu scrupuleuse :

Through the contemptible action of several members of our Philharmonic Society, we are in somewhat disagreeable situation, and we have already considered how we will best arrange it, to receive these manuscripts, e.g the Symphony and Cantata as property, and to provide for you an ordinary small English fee – only it is not entirely agreed upon. Five members of the Society have chosen to arrange the matter [...]. Neate is one of them⁵²⁶.

Ce fut encore à Ries que Beethoven demanda de trouver des éditeurs pour les Opp. 104 (quintette à cordes n°3), 106 (sonate pour piano dite Hammerklavier), 119 (11 bagatelles pour piano), 120 (variations Diabelli) et la Missa Solemnis (Op. 123). Le 30 mars 1818, Beethoven chargea Ries de trouver un éditeur pour sa grande sonate Hammerklavier et une sonate arrangée en quintette pour cinquante ducats. Il se proposa même de composer un trio (probablement celui en fa mineur⁵²⁷), si un éditeur achetait l'ensemble des œuvres proposées. Ries qui, non seulement devait trouver et négocier avec les éditeurs, récupérer l'argent, poster les courriers et faire parvenir les sommes à Beethoven à ses frais, veilla également à la bonne gravure des œuvres en vérifiant toutes les copies (Beethoven lui envoyait régulièrement des demandes de vérification comme l'indique le courrier daté du 8 mars 1819 ou encore la très longue lettre du 20 mars 1819 relative à des erreurs de copies de la Hammerklavier). Beethoven, qui s'inquiétait de l'absence de réponse de Ries concernant la vente de la Hammerklavier et du quintette, le pressa alors davantage : « Mais je voudrais maintenant vous savoir assuré d'obtenir les 50 ducats, car j'ai compté sur eux et j'ai réellement besoin de beaucoup d'argent ».⁵²⁸ Les efforts de Ries finirent par payer puisqu'il fit éditer la Hammerklavier par la Regent Harmonic Institution. De la même manière qu'il le fit avec la

⁵²⁴ Il s'agit des Opp. 95 et 102. Neate ne réussit pas à faire publier ces œuvres. Toutefois, il existe une publication de l'Op. 95 par Clementi. Il ne s'agit pas d'une édition authentique mais d'une réimpression à partir de l'édition viennoise. Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 648. (Lettre 639)

⁵²⁵ Il s'agit de la 7^{ème} Symphonie et de la cantate Op. 136. Il n'y parvint pas.

⁵²⁶ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence* volume II, 95. (Lettre 221)

⁵²⁷ Selon Alan Tyson, il est possible que Beethoven parle ici de son Trio Op. 121a, les variations dites « Kakadu » voir : Alan Tyson, « *Beethoven's Kakadu Variations : their English History* », dans *The Musical Times*, vol. 104, n° 1440 (1963), 108-111.

⁵²⁸ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 948.

Hammerklavier, Beethoven sollicite Ries à de nombreuses reprises sur tous types d'affaires. Ainsi, Beethoven demanda maintes fois à son ancien élève si la Philharmonic Society ne pouvait pas lui passer commande de quelques œuvres; Ries lui annonça alors la possible commande d'un oratorio par George Smart sur le modèle du Christ au Mont des Oliviers et d'un opéra par William Ayrton⁵²⁹. Ce fut aussi à Ries que Beethoven demanda de prospecter un potentiel éditeur pour la Missa Solemnis. Ce fut encore à Ries qu'il demanda : « Que pourrait bien donc m'offrir la Société Philharmonique en fait d'honoraire pour une grande symphonie ». ⁵³⁰ Ries fut donc sur tous les fronts jusqu'à mettre en place quelques petits arrangements. Beethoven proposa ainsi que Ries lui dédîât une œuvre afin de répondre, à son tour, par une œuvre dédiée à son ancien élève dans l'espoir de pouvoir la vendre à Londres. Nous constatons que Ries fut donc un élément essentiel dans la promotion de Beethoven en jouant sur plusieurs leviers. Tout d'abord, celui de la programmation, en favorisant son ancien professeur, et celui de l'édition en vendant ses œuvres. Il veillait aux dates de parution et supervisait les gravures avec toujours le même but : l'intérêt financier d'un Beethoven aux abois : « Ma situation est maintenant telle, que j'ai à me remuer de tous côtés rien que pour gagner ma triste de vie ». ⁵³¹

Toutefois, malgré ce travail accompli pour trouver des éditeurs, (pour rappel, Ries plaça bon nombre d'œuvres dont la Hammerklavier chez Regent Harmonic Institution, l'arrangement pour piano de la 7^{ème} Symphonie chez Birchall, les bagatelles Op. 119 chez Lonsdale et les sonates Opp. 110 et 111 chez Clementi⁵³²), son soutien au sein de l'orchestre philharmonique, ses efforts de promotion au sein de l'institution londonienne, ses négociations plus qu'avantageuses relatives aux projets de voyage, le compositeur ne lui fut guère reconnaissant puisqu'aucune œuvre lui fut dédiée⁵³³. Malgré la promesse de Beethoven de dédier les célèbres Variations Diabelli à Frau Ries : « Vous recevrez 33 variations,

⁵²⁹ William Ayrton joua également un rôle fondamental dans la percée de Beethoven. Critique musical, il était un fervent admirateur de la musique du compositeur. Ses articles reflétaient son admiration.

⁵³⁰ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 1054.

⁵³¹ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 842.

⁵³² Concernant les œuvres confiées à Ries : la Missa Solemnis ne fut jamais éditée du vivant du compositeur en Angleterre et fut créée en 1832 par Moscheles, le quintette Op. 104 fut bel et bien publié par Lavenu mais Ries n'en est pas à l'origine. S'il accepta son rôle pour les éditions des Opp. 106, 110, 111 et 119, il n'en fit pas mention dans ses Notices Biographiques. Concernant les variations Diabelli (Op. 120), c'est encore plus complexe : Beethoven le chargea de trouver un éditeur anglais pour ses variations qui auraient dû être dédiées à Mme Ries. Ries s'entendit avec la maison Boosey. Toutefois, selon Beethoven, Schindler se serait occupé de publier l'œuvre à Vienne en les dédiant à Mme Antonia Brentano. Cependant, Ries réussit à faire publier les première et dix-septième variations.

⁵³³ Pourtant, Ries avait suggéré à Beethoven de lui dédier une œuvre lorsqu'il lui écrivit le 19 mars 1816 : « Should the trio and the Sonata not be dedicated to someone ? At least you should adorn a friend with immortality by the dedication, if cannot otherwise be used on your behalf ». Dans Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 95.

ouvrage que j'ai dédié à votre femme », ⁵³⁴ l'œuvre, publiée par Capi & Diabelli, fut dédiée à Antonie van Brentano. Beethoven tenta d'expliquer ce manque de courtoisie par des problèmes de date d'édition et la mauvaise gestion de l'affaire par Schindler. Pourtant, Beethoven connaissait la valeur et l'importance du travail de Ries dans ses affaires. La lecture de la lettre adressée à Schlesinger, en date du 15-19 juillet 1825, nous le démontre assez bien. Conscient de l'efficacité redoutable et des efforts déployés par son ancien élève, Beethoven expliquait à Schlesinger que ses affaires à Londres étaient au point mort, précisément à cause du départ d'Angleterre de son fidèle Ries : « Moi-même je n'envoie plus rien à Londres depuis que mon ami et disciple Ries n'y est plus, car la correspondance et les autres obligations prennent trop de temps ». ⁵³⁵

I.e Un réseau viennois très présent jusqu'à la mort de Beethoven : Johann Andreas Stumpff et Ignaz Moscheles.

Nous pouvons mentionner dans ce chapitre d'autres personnes qui contribuèrent, dans une moindre mesure, à la promotion de la musique de Beethoven en Angleterre. Nous pouvons citer, particulièrement, Johann Andreas Stumpff, « Musical instrument Maker to the King of England » ⁵³⁶ comme il se plaisait à se qualifier, qui servit également d'intermédiaire dans la vente de certaines œuvres. Le 24 février 1824, Johann van Beethoven lui demanda d'essayer de vendre pour quarante livres les œuvres suivantes : l'ouverture la Consécration de la Maison ⁵³⁷, deux arrangements pour piano de cette même ouverture, des bagatelles pour piano Op. 126 ainsi que les Opp. 121b, 122 et 128. Malheureusement, ce dernier ne réussit pas à vendre ces œuvres, comme il l'indiqua au compositeur par sa lettre du 29 juillet 1825 :

Further, I take the liberty here to mention that I am very sorry that the seven compositions of yours, which your brother sent me to be sold in London, remain in my possession unsold, despite all my efforts, and I begin to doubt a favorable outcome, because none of the art dealerships want to concern themselves with them ⁵³⁸.

⁵³⁴ Ludwig van Beethoven, Les Lettres de Beethoven, *l'intégrale de la correspondance*, 1136.

⁵³⁵ Ludwig van Beethoven, Les Lettres de Beethoven, *l'intégrale de la correspondance*, 1355.

⁵³⁶ Pamela Willets, « Johann Andreas Stumpff », dans *The Musical Times*, vol. 118, n°1607, (1977) : 29-31.

⁵³⁷ L'ouverture La Consécration de la Maison fut envoyée par Beethoven à Ries dans le but de la vendre à la Société Philharmonique. Celle-ci l'acheta pour vingt-cinq livres.

⁵³⁸ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume III*, 109.

En revanche, il participa certainement à la promotion de Beethoven d'une façon plus informelle. En effet, nous savons que Stumpff était le voisin et l'ami de Smart. Il poussa sans aucun doute le chef anglais à vouloir rencontrer Beethoven en personne en Autriche. Il écrivit alors à Beethoven : « Sir George Smart, my neighbour and a friend, a musician and a member of the Philharmonic Society in London, is curious to become acquainted with the land that has generated, cultivated and perfected the creator of many immortal works of music ». ⁵³⁹ Le 8 février 1827, Beethoven se tourna prioritairement vers son ami Stumpff pour lui demander de convaincre Smart d'organiser un concert par la Philharmonic Society à son bénéfice tant sa situation financière et son état de santé étaient catastrophiques. Malheureusement pour le compositeur, ce concert, depuis si longtemps espéré ⁵⁴⁰, ne fut jamais organisé, mais le musicien reçut un autre témoignage d'affection et d'admiration des membres de la Philharmonic Society : un don de cent livres. Stumpff, qui se fit l'écho de l'état de misère du compositeur ⁵⁴¹, en relayant l'information aux différents membres de la Philharmonic Society, fut à l'origine de ce geste. Plus personnellement, Stumpff tenta, à sa manière, d'apporter réconfort à son ami en lui envoyant l'édition des œuvres complètes de Handel. Moscheles, l'autre destinataire de ce courrier alarmant de Stumpff, fut l'un des derniers membres du réseau étranger de Beethoven.

En effet, bien que, à proprement parler, nous ne puissions pas parler de promotion de la musique de Beethoven par Moscheles, il convient toutefois d'évoquer son nom. En effet, le pianiste, né à Prague en 1794, fut un soutien très important pour le compositeur, en particulier sur la fin de sa vie. Toutefois, la relation entre les deux hommes ne débuta pas avec l'agonie du compositeur mais dès 1810 lorsque Moscheles rencontra son idole à Vienne. Bien que le talent du pianiste n'impressionnât pas le compositeur ⁵⁴², les deux hommes devinrent amis. Cette amitié se renforça encore davantage en 1814 lorsque Moscheles composa l'arrangement pour piano de *Fidelio* qui aurait dû être fait, à l'origine, par Hummel. À l'instar de nombreux musiciens, Moscheles fit de nombreuses tournées comme pianiste et s'installa définitivement à Londres en 1821. Dans la capitale anglaise, Moscheles devint une figure

⁵³⁹ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume III*, 108.

⁵⁴⁰ Neate et Ries promettaient l'organisation d'un tel événement depuis 1815.

⁵⁴¹ Le 5 janvier 1827, Stumpff reçut de la part de Streicher un courrier alarmant. Stumpff s'empressa alors de relayer la nouvelle aux membres de la Société, en particulier Smart et le directeur de l'époque, Moscheles. Ainsi, ces derniers furent au courant de la condition de Beethoven bien avant la réception de sa lettre rédigée le 22 février.

⁵⁴² Beethoven le surnommait : « A mere passage player ». Dans Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's life of Beethoven*, Revised and edited by Elliot Forbes Volume II, 683. Prod'Homme traduit cet extrait par : « un simple joueur de roulades ».

inévitables de la scène musicale : il se lia d'amitié avec Muzio Clementi, le pianiste Cramer et George Smart. En 1822, il devint membre honoraire de l'Academy of Music, organisa des concerts pour la famille Rothschild et fut également membre de la Philharmonic Society. Au regard de toutes ses fonctions et positions, nous comprenons qu'il devint une figure essentielle de la scène musicale britannique et que Beethoven utilisa l'influence et le réseau de Moscheles au nom de leur longue amitié. En 1825, ce fut Moscheles qui rédigea pour Smart la lettre d'introduction pour rencontrer Beethoven lors de son périple en Allemagne. Beethoven fit appel à Moscheles, alors directeur de la Philharmonic Society, lorsqu'il se trouva dans une situation financière précaire et qu'il fut très malade. En effet, le 22 février 1827, Beethoven pria Moscheles d'intervenir en sa faveur afin de ressusciter l'idée de faire donner un concert à son bénéfice par l'orchestre philharmonique de Londres :

Je suis persuadé que vous ne le prendrez pas en mauvaise part si je vous importune avec une prière, la même que j'adresse également à Sir Smart dans la lettre ci-incluse. En bref, il y a quelques années la Société Philharmonique de Londres m'a fait l'offre magnifique d'organiser un concert à mon bénéfice. En ce temps-là, je n'étais pas, Dieu merci, réduit à la nécessité de recourir à cette noble proposition. Mais il en va d'une façon bien différente à l'heure actuelle⁵⁴³.

Conscient de la position centrale de Moscheles à Londres, Beethoven ajouta : « Non seulement vous avez à Londres des relations étendues, mais aussi une influence considérable sur la Société Philharmonique ». ⁵⁴⁴ Beethoven écrivit pour la même raison à Smart le 22 février (le compositeur avait déjà rédigé le même courrier à Stumpff peu de temps auparavant le 8 février 1827. Toutefois, Stumpff avait déjà alerté les membres de la Société dès sa réception du courrier alarmant de Streicher en janvier⁵⁴⁵). Schindler prit le relais du compositeur ; il écrivit également une lettre à Moscheles afin de lui décrire plus précisément l'état de santé du compositeur et d'appuyer sa demande de concert. Il pria Moscheles et Smart de programmer rapidement ce concert pour tirer Beethoven de la condition misérable dans laquelle il se trouvait : « Should you magnificently Moscheles, in conjunction with Sir Smart, induce the Philharmonic Society to comply with his wish, you would certainly perform the

⁵⁴³ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 1484.

⁵⁴⁴ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 1485.

⁵⁴⁵ Johann Andreas Streicher fut facteur de piano et ami du compositeur. Il est l'époux de Nanette Streicher avec qui Beethoven entretint une correspondance nourrie. Courrier du 5 janvier 1827 dans : Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume III*, 109. (Lettre 435)

greatest benevolence thereby ».⁵⁴⁶ Les courriers arrivèrent le 8 mars 1827 à Londres. Dès le lendemain, très affecté par la nouvelle, Moscheles écrivit à Smart :

My dear Sir,

Allow me to give you in a few words the contents of Beethoven's letter to you as I am extremely busy and have not enough time to translate it entirely. He first thanks for the nice present you made to his nephew, then apologizes for writing to you in German instead of English in consequence of his nephew not being with him at present, as he, the nephew, used to translate his letters⁵⁴⁷.

Toutefois, au regard des dates des courriers, il paraît évident que ce fut Johann Andreas Stumpff qui inquiéta certains membres de la Société Philharmonique puisqu'une réunion extraordinaire se tint au siège de la Société Philharmonique dès le 28 février 1827. Sous l'impulsion de Charles Neate, la Société décida d'aider Beethoven : « Do lend the sum of One Hundred Pounds to its own Members, to be sent, through the hands of Mr. Moscheles, to some confidential friend of Beethoven, to be applied to his comforts and necessities during his illness. Carried unanimously ».⁵⁴⁸ Le 1^{er} mars 1827, Moscheles écrivit à Beethoven pour lui annoncer la décision. Stumpff fit de même:

The Society therefore resolved to express you its good will and active sympathy, while requesting you to accept 100 pound sterling (1,000 gulden CM) in order to provide thereby all necessary comforts and conveniences during your illness. Herr Rau of the house of Eskeles will deliver this money to you portions, or, if you wish it, all at once, against your receipt⁵⁴⁹.

Ainsi, le 18 mars 1827, Beethoven répondit qu'il venait de recevoir les cent livres sterling⁵⁵⁰. Dans cette même lettre, Beethoven redemanda l'organisation du concert à son bénéficiaire en déduisant les cent livres qu'il considérait comme une avance. En échange d'un tel concert, Beethoven promit la composition d'une 10^{ème} Symphonie « que la Société pourrait se flatter de posséder ».⁵⁵¹ Ainsi, grâce à la réactivité de Stumpff et aux efforts conjoints de Moscheles, Smart et Neate, ce fut un soulagement pour tous les membres de la Philharmonic Society

⁵⁴⁶ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence* Volume III, 181.

⁵⁴⁷ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence* Volume III, 182.

⁵⁴⁸ Tirée des Minutes of the General Meeting of the Philharmonic Society 1813-1834, disponibles à la British Library. Les minutes des réunions se trouvent dans *The Official Papers of the Philharmonic Society 1813 to 1968* en 146 volumes.

⁵⁴⁹ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence* Volume III, 188.

⁵⁵⁰ L'argent fut donné par Rau, banquier chez Eskeles, qui connut Moscheles alors que celui-ci donnait des cours de piano à l'une de ses filles. Thayer rapporte que les cent livres furent données le 15 mars 1827. Sebastian Rau écrivit à Moscheles pour lui décrire la situation de Beethoven le 16 mars 1827.

⁵⁵¹ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven l'intégrale de la correspondance*, 1494.

d'apprendre que Beethoven ne mourut pas dans la plus grande pauvreté. En effet, le 24 mars 1827, Schindler annonça par courrier à Moscheles la mort du compositeur. En plus d'avoir favorisé le don de cet argent, Moscheles participa d'autres façons à la promotion de Beethoven en Grande-Bretagne, en particulier en créant la Missa Solemnis pour la première fois à Londres en 1832 et en traduisant la biographie du compositeur par Schindler en anglais.

I.f Conclusion : le premier cercle.

Johann Peter Salomon, Johann von Häring, Ferdinand Ries, Muzio Clementi, Johann Andreas Stumpff et, dans une moindre mesure, Moscheles, constituèrent le réseau étranger qui participa activement à la promotion et à la percée du compositeur en Grande-Bretagne. Ce réseau, constitué d'amis viennois, d'anciens élèves ou de musiciens rencontrés à Vienne, fut donc le premier cercle et le premier accès véritable à la scène musicale anglaise.

Ce premier réseau s'activa afin de permettre au compositeur allemand de tisser des liens privilégiés avec les deux pans importants de la vie musicale britannique : le monde de l'édition (qui diffusait les œuvres du compositeur) et le monde scénique. Ainsi, Salomon créa un effet « boule de neige » en programmant une toute première œuvre de Beethoven dans un concert londonien. Les musiciens présents, comme Cimador, intégrèrent à leur tour une œuvre de Beethoven à leur concert. Il facilita également l'implantation de Beethoven dans l'édition musicale en le mettant en relation avec l'éditeur londonien Birchall. En outre, Johann von Häring le mit en contact avec le musicien Charles Neate et le très influent George Smart dont nous verrons le rôle primordial dans les chapitres suivants. Quant à Muzio Clementi, il publia un grand nombre d'œuvres majeures du compositeur. Ferdinand Ries fut l'un des membres de ce réseau étranger le plus actif, en étant le secrétaire des affaires commerciales du compositeur à Londres et en étant le porte-parole du compositeur au sein de la Société Philharmonique de Londres. Enfin, Johann Andreas Stumpff, ami de Smart, travailla également à la promotion de Beethoven. Il fut également avec Moscheles, l'homme qui relaya les informations alarmantes sur l'état de santé du compositeur. Ainsi, au regard de toutes ces actions dans l'intérêt du compositeur, nous comprenons à quel point Beethoven était, non seulement un compositeur de génie, mais également un « homme d'affaires » talentueux tant il sut tirer profit de ces amitiés et tant il sut utiliser les bons recours afin d'entrer sur le marché anglais.

Toutefois, il convient de rappeler que ce fut sans l'aide d'intermédiaires que Beethoven réussit à s'établir en Grande-Bretagne en collaborant avec l'éditeur Thomson. Dans la partie suivante, nous allons nous concentrer désormais sur le réseau britannique de Beethoven qui permit la diffusion de sa musique en nous focalisant sur les rôles de William Gardiner, George Smart et Charles Neate. Enfin, nous verrons comment la Société Philharmonique de Londres, qui regroupa, à sa création, les membres du réseau étranger et britannique du compositeur, devint l'outil principal de la promotion de Beethoven.

II. Le réseau anglais beethovénien : les pionniers.

Comme nous l'avons constaté précédemment, le premier cercle d'amis viennois permit à Beethoven de rencontrer les acteurs de la scène musicale britannique qui formèrent, alors, un second réseau. Ces derniers tinrent un rôle tout aussi important dans l'implantation de la musique de Beethoven en Grande-Bretagne, continuant à promouvoir ses œuvres chez les programmateurs et les éditeurs. Dans cette partie, nous ferons alors référence aux relations entre le compositeur allemand d'une part et à William Gardiner, George Smart et Charles Neate d'autre part.

II.a William Gardiner : « le premier admirateur ».

Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer le nom de William Gardiner qui est reconnu pour avoir introduit la musique de Beethoven pour la première fois sur le sol anglais en 1794⁵⁵². À ce titre, Thayer le considère comme le pionnier anglais de l'implantation de la musique du compositeur en Angleterre : « William Gardiner was one of the first proclaimers of Beethoven's evangel in England ». ⁵⁵³ Bien qu'il fit jouer pour la toute première fois une œuvre de Beethoven, l'impact d'une telle réalisation resta limité au cercle des musiciens de la ville de Leicester. Toutefois, Gardiner participa à l'avènement de la musique de Beethoven d'une autre manière : par le biais d'une collection musicale intitulée *Sacred Melodies*. Elle fut publiée en 1815⁵⁵⁴. Dans ses ouvrages, il regroupa et mit en musique différents poèmes britanniques sur des airs de Mozart, Haydn et Beethoven dans le but de les transformer en hymnes ou cantiques. Les hymnes, ainsi créés, pouvaient être chantés durant les offices religieux. Bien que largement déconsidérés aujourd'hui, les recueils connurent un grand

⁵⁵² Pour rappel, nous renvoyons au chapitre précédent.

⁵⁵³ Alexander Wheelock Thayer, *The Life of Ludwig van Beethoven Volume III*, 40.

⁵⁵⁴ La collection contiendra six volumes.

succès à leur sortie et permirent de faire connaître le nom de ces compositeurs, ainsi que la musique viennoise à la population anglaise à travers un vecteur important : la religion. En effet, se rendre à l'office étant un devoir, les recueils ne pouvaient que toucher un grand nombre de personnes⁵⁵⁵. Ainsi, à travers ces cantiques hybrides, Gardiner fit le lien entre les compositeurs viennois et le public anglais :

One of Gardiner's major contributions to the elevation of sacred music in his day was his publication of a six-volume work entitled *Sacred Melodies* in which he sought to acquaint the people of England with the great composers of that time. The appropriation of classic melodies for hymn texts became a popular practice both in England and in the nineteenth century⁵⁵⁶.

L'importance de ce travail est également soulignée par Paul Westermeyer : « He popularly adapted the instrumental music of the Viennese composers ». ⁵⁵⁷ William Gardiner écrivit d'ailleurs à Beethoven en 1820 ou 1821 – la date exacte n'est pas connue – pour lui témoigner toute son admiration et son dévouement depuis sa découverte du trio Op. 3 :

Its originality and beauty gave me inexpressible delight ; indeed, it was a new sense to me. Ever since, I have anxiously endeavoured to procure your composition as much so as the war permits. Allow me to present to you the first volume of my "Sacred Melodies" which contain your divine Adagios appropriated to the British church. I am now engaged upon a work entitled the Oratorio of Judah [...]. The object of this letter is to express a hope that I may induce you to compose an Overture for this work upon which you can bring all the force of your sublime imagination⁵⁵⁸.

Comme nous le constatons par l'intermédiaire de cette lettre, il demanda également au compositeur de lui écrire une ouverture pour sa nouvelle œuvre contre la somme de cent guinées que lui transmettrait Clementi. Le compositeur ne répondit pas à cette lettre et ne composa pas l'ouverture de l'Oratorio⁵⁵⁹. Toutefois, malgré l'absence de réponse de Beethoven, Gardiner continuera à promouvoir sa musique. Ainsi, après la mort du compositeur, il participera à la construction du mythe Beethoven à travers deux ouvrages : *Music and Friends* (publié en 1838) et *The Music of Nature* (publié en 1832). En

⁵⁵⁵ En outre, l'office étant universel, Gardiner permit également de toucher toutes les classes de population, ouvrières, bourgeoisies et aristocraties.

⁵⁵⁶ Kenneth Osbeck, *101 Hymn Stories*, (Grand Rapids : Kregel publications, 1982), 142.

⁵⁵⁷ Paul Westermeyer, *Let the People Sing : Hymn Tunes in Perspective*, (Chicago : GIA publications, 2005)

⁵⁵⁸ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 195. La lettre aurait été donnée par le Baron Neumann de l'Ambassade d'Autriche.

⁵⁵⁹ L'œuvre fut donnée à Londres en 1821. Il ne s'agit pas d'un oratorio entièrement composé par le musicien amateur que fut Gardiner, mais d'une pièce contenant des extraits d'œuvres de Beethoven, Haydn, Mozart et Gardiner lui-même.

reconnaissance de son travail de pionner, Gardiner fut invité à la très mondaine inauguration de la statue de Beethoven à Bonn en 1845 aux côtés de Sir George Smart et de la Reine Victoria. D'autres musiciens britanniques peuvent se targuer d'avoir été parmi les premiers à contribuer à la promotion de Beethoven dès le début du 19^{ème} siècle. Ce fut le cas de Harrison, Bartleman, Knyvett et Greatorex.

II.b Harrison, Bartleman, Knyvett et Greatorex et les Vocal Concerts.

Les concerts donnés par Harrison, Bartlemann, Knyvett et Greatorex furent décisifs dans l'implantation de la musique de Beethoven en Grande-Bretagne. Décisifs à la fois par le nombre de concerts organisés mais également par la diversité d'œuvres proposées au programme : les symphonies n° 1, 2 et 3. En outre, il faut ajouter que cette programmation intervint relativement tôt dans la carrière britannique du compositeur. En effet, dès l'année 1804, nous retrouvons des œuvres au programme des Benefit Concerts des frères Charles et William Knyvett (une ouverture fut donnée le 30 avril), de Harrison (une « Grand Sinfonia never performed in public » fut donnée le 11 mai) et de Bartleman le 1^{er} juin 1804. Ce fut probablement lors du concert donné par Cimador, en mai 1803, qu'ils purent entendre la Première Symphonie du compositeur allemand. Harrison, Knyvett, Bartleman et Greatorex furent également des promoteurs de la musique de Beethoven dans le cadre des Vocal Concerts. Ainsi, le 4 mars 1805, une symphonie fut jouée lors de ces concerts à la Willis' Rooms. En février 1806, le public londonien put entendre « A New Grand Sinfonia (MS.) for Full Band » lors du premier Vocal Concert de la saison. Plus tard dans la saison, les musiciens jouèrent probablement la même œuvre. En 1807, deux oeuvres du compositeur furent programmées. De nouveau, il s'agissait de la « celebrated sinfonia » suivie de l'ouverture Les Créatures de Prométhée. En 1810, la « favorite Grand Sinfonie » fut jouée. Enfin, en 1811, fut crée à Londres :

The Grand Fantasia for the Piano Forte with Accompaniment for a full Orchestra and a Grand Chorus never performed in this country. The compositions of Beethoven &co. were selected at Vienna, By Mr Clementi and will be performed at these concerts with his permission⁵⁶⁰.

⁵⁶⁰ Morning Chronicle du 6 février 1811.

▪ Tableau 2. Programmation des oeuvres de Beethoven par Harrison, Bartleman, Knyvett et Greatorex⁵⁶¹.

Année 1804	oeuvre
Benefit Concert pour Charles et William Knyvett, le 30 avril	Grand New Overture
Benefit Concert pour Harrison, le 11 mai	Grand New Sinfonia never performed in public
Benefit Concert pour Bartleman, le 1er juin	?
Année 1805	oeuvre
Vocal Concert, le 4 mars	Symphony
Année 1806	oeuvre
Vocal Concert pour Harrison, le 14 février	New Grand Sinfonie for a full band
Vocal Concert , le 2 mai	Grand New Sinfonia for full band
Année 1807	oeuvre
Benefit Concert pour Harrison, le 13 fevrier	The Celebrated Grand Sinfonia
Vocal Concert Hanover Square, le 13 mars	Grand Overture to Prométéo
Année 1809	oeuvre
Vocal Concert, 17 février	New Grand Sinfonia
Vocal Concert, le 3 mars	New Grand Sinfonia
Année 1810	oeuvre
Vocal Concert	Favorite Grand Sinfonie
Année 1811	oeuvre
Vocal Concert, le 22 février	The Grand Fantasia by Beethoven never performed in this Kingdom

Au regard de la programmation, riche en œuvres de Beethoven, proposée lors de ces Vocal Concerts, nous comprenons l'importance de ces derniers dans la diffusion de la musique du compositeur dans la capitale anglaise. À l'inverse, les concerts donnés par d'autres organisateurs tels que Billington, Naldi et Braham ne comportèrent aucune œuvre de Beethoven entre 1808, date du premier concert, et 1810, date du dernier concert. Il convient également de mentionner le rôle de Greatorex dans la diffusion de la musique de Beethoven en province puisqu'il programma et dirigea Beethoven lors des festivals de musique de

⁵⁶¹ Tableau établi par les soins de l'auteur.

Birmingham (en 1823) et York (en 1826). D'autres personnages influèrent sur la carrière anglaise du compositeur : Charles Neate et George Smart.

II.c Charles Neate : une fulgurante mais fragile amitié.

Charles Neate naquit en 1784 à Londres et mourut à Brighton en mars 1877. Il fut un musicien accompli, à la fois instrumentiste et compositeur. Il étudia le piano avec le célèbre John Field, le violoncelle avec William Sharp et la composition avec Joseph Woelfl. En 1808, il devint membre de la Royal Society of Musicians et plus tard, en 1813, membre fondateur de la Philharmonic Society. Avec Smart, il fut l'un des véritables artisans anglais de la promotion de la musique de Beethoven. Désireux d'apprendre, et bien qu'il fût un musicien reconnu en Grande-Bretagne, il partit pour Munich afin d'étudier avec Winter. Il s'installa ensuite à Vienne durant le printemps 1815, jusqu'à son départ le 7 février 1816, dans l'espoir d'étudier avec la célébrité de la ville. Il rencontra alors Beethoven chez Johann von Häring qu'il avait connu à Londres. Malgré le long périple effectué par Neate, Beethoven refusa catégoriquement de le prendre comme élève : « I cannot teach but I will give you an introduction to my master, Emanuel Forster (which he did by letter) and you may bring your compositions to me for inspection and I will examine and remark upon them ».⁵⁶² Toutefois, bien que Beethoven refusât de lui donner des leçons⁵⁶³, les deux hommes se fréquentèrent régulièrement et un lien d'amitié commença à se tisser. À Baden, Neate loua une chambre à proximité du logement du compositeur, il eut alors le privilège de l'accompagner lors de ses longues promenades inspiratrices dans la campagne environnante. Le témoignage de Neate, recueilli par Thayer, est intéressant puisqu'il permet de mieux comprendre la relation entre Beethoven, la nature et la musique. Neate dressa le portrait, admiratif, d'un compositeur amoureux de la nature et inspiré par elle : « Nature was like food to him, he seemed to really to live in it »,⁵⁶⁴ Durant leur promenade, les deux musiciens devaient évoquer, probablement en français, leur passion commune. Ainsi, à l'occasion de l'une de leur sortie quotidienne, Neate évoqua le pouvoir évocateur de la Symphonie Pastorale qui faisait entendre au public les bruits de la nature par le seul son de l'orchestre. Beethoven lui aurait répondu ainsi : « I've

⁵⁶² Paroles rapportées par Neate à Thayer en 1861 dans : Alexander Wheelock Thayer, *A Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited by Elliot Forbes Volume II*, 619. Neate avait plus de 80 ans au moment de sa rencontre avec le biographe.

⁵⁶³ Ceci n'empêcha pas cependant Neate de s'auto proclamer seul élève anglais de Beethoven.

⁵⁶⁴ Alexander Wheelock Thayer, *A Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited by Elliot Forbes Volume II*, 620.

always a picture on my mind when I am composing, and work up to it ».⁵⁶⁵ Toujours sur le plan musical, Neate mentionna la popularité, en Angleterre, du septuor de Beethoven qu'il s'empressa de qualifier de « damned stuff ».⁵⁶⁶ Neate continua de dresser à Thayer le portrait flatteur d'un Beethoven charmant et de bonne humeur avec ceux qu'il appréciait (même s'il est vrai qu'il accélérât le pas pour éviter de croiser ceux qu'il ne souhaitait pas voir⁵⁶⁷). Il évoqua également le charisme physique du compositeur : « At this time, his dark complexion was very ruddy and extremely animated. His abundant hair was in an admirable disorder ».⁵⁶⁸

Ainsi, au fil de leur rencontre et de leurs nombreuses promenades, une amitié se noua entre les deux hommes. Beethoven se confia alors sur ses difficultés à obtenir la garde de son jeune neveu et il trouva en Neate une oreille attentive : « I shall come to you tomorrow morning. I have much to do on behalf on my poor nephew, but today, everything will almost be taken care of. Good health my dear friend, your Beethoven ».⁵⁶⁹ Cette amitié se ressent particulièrement dans les différents courriers et billets de Beethoven à l'attention de Neate : « Mon cher ami, aujourd'hui, il n'est pas possible de voir chez moi, mais j'espère d'avoir le Plaisir demain de vous voir à midi. Votre vrai ami ».⁵⁷⁰ Ainsi, assuré de son soutien, Beethoven confia certaines de ses affaires à Neate : « Mon cher ami, je vous prie de ne parler pas de ces œuvres que je donnerai pour vous et pour l'Angleterre. Les raisons pour cela, je vous dirai sincèrement en bouche. Votre vrai ami. J'espère de vous voir bientôt, quant à moi, je viendrai le plus possible chez vous ».⁵⁷¹ Peu avant le départ de Neate pour Londres, nous ressentons la peine de Beethoven de perdre son nouveau compagnon : « Mon chère voyageur, quand ce dépend de moi, vous pourrez demain sûrement partir d'ici mais j'espère pourtant, que vous restés encore quelques jours à cause de vos amis et particulièrement à cause de moi. Votre sincère Beethoven ».⁵⁷² Dans les courriers destinés à d'autres de ses amis, Beethoven faisait référence à Neate avec la même affection, comme ce fut le cas avec Antonia Brentano :

⁵⁶⁵ Alexander Wheelock Thayer, *A Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited by Elliot Forbes Volume II*, 620.

⁵⁶⁶ Alexander Wheelock Thayer, *A Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited by Elliot Forbes Volume II*, 620.

⁵⁶⁷ Alexander Wheelock Thayer, *A Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited by Elliot Forbes Volume II*, 621.

⁵⁶⁸ Alexander Wheelock Thayer, *A Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited by Elliot Forbes Volume II*, 621.

⁵⁶⁹ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 91.

⁵⁷⁰ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 613. (Lettre 599) Lettre de janvier 1816, écrite en français.

⁵⁷¹ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 617. (Lettre 606) Lettre du 6 février 1816, écrite en français.

⁵⁷² Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 618. (Lettre 606)

« par l'intermédiaire de monsieur Neate, artiste anglais, excellent et l'amabilité même ». ⁵⁷³
Avant son départ d'Autriche, Beethoven offrit à Neate comme témoignage de son affection une copie du manuscrit du concerto pour violon et deux canons *Das Schweigne* et *Das Reden*. Toutefois, cette belle amitié connut rapidement quelques fissures pour, finalement, voler en éclat au retour à Londres de Neate.

Tout d'abord, déjà à Vienne, cette amitié nouvelle entre les deux hommes fut quelque peu mise à l'épreuve. En effet, avant de partir pour Vienne, le musicien anglais s'était vu confier la mission d'acheter et de faire parvenir à Londres les trois ouvertures commandées par la Société Philharmonique ⁵⁷⁴. Neate tarda à les envoyer à Londres ce qui valut au compositeur deux rappels de la part de Salomon. Il s'en prit donc directement à Neate :

Mon cher Monsieur Neate,

J'ai bien reçu la lettre de Mr Ries qu'il a écrite pour le compte de Mr Salomon [...] et il me fait savoir à la date du 29 septembre, que les trois ouvertures que vous avez eues de moi, il y a quatre mois pour la Société Philharmonique n'étaient pas encore arrivées à Londres et comme il s'agit du 2nd rappel que Monsieur Salomon m'envoie à ce sujet, il m'a paru opportun de vous en informer.

Sincèrement à vous,

Ludwig van Beethoven ⁵⁷⁵.

Au regard des élans d'affection des courriers précédents, la neutralité du ton reflète l'agacement perceptible du compositeur. Mais ce fut après son retour à Londres que Neate déclencha la colère du musicien. En effet, avant de retourner dans la capitale anglaise, Beethoven confia à son ami un certain nombre d'œuvres dans l'espoir de les faire publier et d'en tirer un certain profit. Neate partit donc avec, en sa possession, la 7^{ème} Symphonie (Op. 92), une grande Cantate (Op.136) ⁵⁷⁶, *Fidelio* (Op. 72), un chœur en ré (Op. 112) ⁵⁷⁷, un quatuor à cordes (Op. 95) et deux sonates pour violoncelle et piano (Op. 102 n°1 et 2). En outre, il promit au compositeur d'organiser un concert à son bénéfice. Néanmoins, les espoirs

⁵⁷³ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 618. (Lettre 606)

⁵⁷⁴ Ries et Smart avaient persuadé la Philharmonic Society d'acheter des œuvres à Beethoven : « Neate brought to Beethoven an order from the Philharmonic Society of London - obtained by the exertions of Ries - for three concert ouvertures ». Dans Alexander Wheelock Thayer : *A Thayer's life of Beethoven Edited and Revised by Elliot Forbes* Volume II, 620.

⁵⁷⁵ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 594. (Lettre 574)

⁵⁷⁶ Cantate *Der Glorreiche Augenblicke/ Le Glorieux Moment* que Beethoven avait déjà tenté de faire vendre par Salomon à Birchall.

⁵⁷⁷ Il s'agit de la cantate composée sur un poème de Goethe *Meere Stille und Glückliche fahrt* connue en anglais sous le nom de *The Calm of the Sea and the Rising Breeze*, créée par Smart.

de Beethoven firent rapidement place à une certaine déception et amertume. N'ayant aucune nouvelle, Beethoven écrivit à Neate le 15 mai 1816. Si, d'une part, il se félicita du succès de sa 7^{ème} Symphonie lors d'un concert de la Société Philharmonique⁵⁷⁸, il s'interrogea, d'autre part, sur l'achat de ses œuvres, y compris celui de la symphonie qui fut, certes, applaudie mais dont les droits n'avaient pas été acquis par la Société. Beethoven pressa donc Neate de lui donner des nouvelles de ses œuvres : « Mais je souhais bien *d'avoir de vous-même* des nouvelles que vous feres avec toutes les *compositions que j'ai vous données* ». ⁵⁷⁹ Neate restant toujours muet, Beethoven s'impatienta et lui écrivit de nouveau trois jours plus tard, le 18 mai 1816. Le compositeur l'exhorta de faire mieux que de faire jouer ses œuvres en concert, car il n'en tirait aucun revenu. Il lui rappela ainsi sa promesse d'organiser un concert à son bénéfice : « *Pour ce triomphe de mon art à Londres, je ne serai redevable qu'à vous seul ; mais une influence encore plus salutare sur ma vie qui frise l'indigence serait exercée par le fait d'avoir entre mes mains le profit* découlant de cette entreprise ». ⁵⁸⁰ Concernant le manque d'informations provenant de Neate, l'agacement de Beethoven est alors évident :

Ayez l'amabilité de m'écrire immédiatement pour deux raisons :

1° pour que je ne sois pas obligé de répondre par un haussement d'épaules lorsque l'on me demande si j'ai reçu des lettres de vous.

2° pour que je puisse savoir comment vous vous portez et si je jouis encore de vos faveurs⁵⁸¹.

Toutefois, malgré ses deux courriers, Beethoven ne reçut aucune réponse de la part de Neate. En conséquence, le 11 octobre 1816, il rédigea un courrier assassin à George Smart dans lequel il lista tous les griefs mentionnés précédemment à l'encontre de celui qu'il avait appelé affectueusement son « compatriote » : incapacité à vendre ses œuvres, incapacité à organiser un concert à son bénéfice, avoir autorisé la création de la 7^{ème} Symphonie sans l'aval du compositeur et, surtout, incapacité à fournir des réponses. Ainsi, pour Beethoven, l'attitude de Neate mettait un terme à leur amitié : « Finalement après maintes requêtes de ma part, il m'a écrit une lettre qui, et c'est à mon grand regret que je le dis, met à mes yeux son caractère

⁵⁷⁸ « Avanthier, on me portait un extrait d'une gazette anglaise nomée Morning Cronigle, ou je lisois avec grand plaisir qu'on la Société Philharmonique à donne ma sinfonie en A le 23 mars, c'est une grande satisfaction ». Ludwig van Beethoven, Les Lettres de Beethoven, *l'intégrale de la correspondance*, 644. (Lettre 633)
Lettre du 15 mai 1816, en français.

⁵⁷⁹ Ludwig van Beethoven, Les Lettres de Beethoven, *l'intégrale de la correspondance*, 644. (Lettre 633)
Lettre écrite en français.

⁵⁸⁰ Ludwig van Beethoven, Les Lettres de Beethoven, *l'intégrale de la correspondance*, 645. (Lettre 636)

⁵⁸¹ Ludwig van Beethoven, Les Lettres de Beethoven, *l'intégrale de la correspondance*, 645. (Lettre 636)

sous un jour très défavorable ». ⁵⁸² À la lecture de cette lettre, nous comprenons que cet épisode fit revivre pour Beethoven le traumatisme de sa *Battle Symphony* ⁵⁸³. Ce sentiment de déjà-vu, Beethoven le ressentit très tôt puisqu'il en avait déjà fait part à Ries :

De cet ouvrage, comme de tous les autres emportés par Neate, il en sera exactement comme il en a été de la *Schlacht* : et probablement, comme pour la *Schlacht*, le seul avantage que j'en tirerai sera de lire dans les gazettes les comptes rendus des exécutions ⁵⁸⁴.

De la même manière, il indiqua à Smart :

En fin de compte, je suis pleinement persuadé que les deux Anglais qui m'ont traité si mal, si mesquinement, sont de très rares exceptions à ce qui forme le caractère général de votre grande nation. Ces deux-là sont le Prince Régent et Monsieur Neate. Et en voilà assez avec eux ⁵⁸⁵ !

Beethoven confia alors à Smart les mêmes missions qu'à Neate : « M. Häring m'a souvent dit que vous aviez dirigé mes compositions, intervenant gentiment pour qu'elles fussent exécutées avec vigueur et succès ». ⁵⁸⁶ Enfin, le 29 octobre 1816, Neate prit la peine de répondre aux accusations de Beethoven. Au regard de la virulence du courrier adressé à Neate, il est aisé de comprendre que celui-ci fut mis dans une situation embarrassante, Smart le pria de s'expliquer :

I was just on the point of writing to you, when Sir George called with your letter. I do not know how to begin to answer it, I have never been called upon to justify myself, because it is the first time that I stood accused of dishonor ; and what makes it the more painful is that I stand accused by the man who, of all the world, I most admire and esteem, and one also whom I have never ceased to think of, and wish for his welfare, since I made his acquaintance ⁵⁸⁷.

Pourtant, si Neate accepta l'accusation de ne pas avoir été à la hauteur des attentes du compositeur, « I confess that I deserve your censure, that I am greatly at fault » ⁵⁸⁸, il se défendit point par point des accusations proférées par Beethoven. Ainsi, il expliqua que, s'il

⁵⁸² Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 672. (Lettre 664)

⁵⁸³ Nous rappelons ici que Beethoven envoya sa *Symphonie de la Victoire* au Prince Régent mais que ce dernier ne remercia pas le compositeur. Le futur Roi d'Angleterre donna la partition à Smart qui programma l'œuvre sans même en demander l'autorisation, ni même en acheter les droits au compositeur.

⁵⁸⁴ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 648. (Lettre 639)

⁵⁸⁵ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 675. (Lettre 664)

⁵⁸⁶ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 675. (Lettre 664)

⁵⁸⁷ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence*, 112. (Lettre 234) Lettre du 29 octobre 1816.

⁵⁸⁸ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence*, 112. (Lettre 234)

tarda à défendre les intérêts du compositeur, ce fut à cause d'affaires personnelles⁵⁸⁹. Il tint également à remettre les choses au clair. Contrairement à ce qu'affirmait le compositeur, ce ne fut pas la 7^{ème} Symphonie qui fut exécutée le 23 mars mais la 5^{ème} Symphonie⁵⁹⁰. En ce qui concerne les autres œuvres confiées et le concert, Neate ne réussit ni à les vendre à la Société Philharmonique ni à organiser le concert désiré depuis si longtemps à cause de l'affaire des ouvertures :

[They] proposed to see and hear your music, and then offer a price for it ; I objected and replied 'that I should be ashamed that your music should be put up by auction and bid for ! that your name and reputation were too dear to me'. And I quitted the meeting with a determination to give a concert and take all the trouble myself, rather than that your feelings should be wounded by the chance of their disapproval of your works. I was the more apprehensive of this from the unfortunate circumstances of your Overtures not being well-received, they said they had no more hope for, from your other works⁵⁹¹.

Il proposa bien les sonates pour piano et violoncelle à des éditeurs, mais celles-ci furent jugées trop difficiles pour pouvoir être commercialisées. Il les plaça cependant dans les mains de professeurs renommés afin de les faire connaître au public. De la même manière, l'opéra *Fidelio* fut jugé peu convaincant par Birchall.

Beethoven, recevant cette lettre empreinte d'admiration sincère, ne put qu'accepter les excuses de Neate et sembla même oublier cette brouille : « Que puis-je répondre à vos sincères excuses. On doit oublier toutes les dissensions passées et c'est de tout mon cœur que, maintenant que vous avez finalement atteint le port depuis si longtemps désiré de l'amour, je vous souhaite le bonheur ». ⁵⁹² À cela, il faut ajouter la lettre de Ries qui indiquait au compositeur que Neate faisait son maximum pour promouvoir ses intérêts : « Five members of the Society have chosen to arrange the matter, which however, The Society must approve before it can be carried out. Charles Neate is one of them ». ⁵⁹³ Ainsi, le compositeur, qui accusait aussi vite qu'il pardonnait, le remit donc en charge de trouver des éditeurs pour les œuvres confiées en février 1816. Ceci est particulièrement vrai pour les sonates qu'il souhaitait faire publier simultanément en Angleterre et en Autriche, ainsi que pour son opéra

⁵⁸⁹ À cette époque, Neate était en pleine relation amoureuse. Il allait épouser Catherine Mary Cazenove qui appartenait à l'illustre famille protestante Cazenove. Cependant, son statut de musicien ne plaisant pas à la belle famille, il dut prendre des distances avec le monde de la musique pendant quelques temps.

⁵⁹⁰ Toutefois, probablement grâce à Neate, la symphonie fut jouée le 9 juin 1817 pour la première fois.

⁵⁹¹ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence*, 112. (Lettre 234)

⁵⁹² Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 690. (Lettre 683)

⁵⁹³ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 95. (Lettre 221)

Fidelio pour lequel il était déjà en relation avec l'éditeur Birchall. Beethoven fut même satisfait que Neate trouvât une « lady » disposée à payer dix guinées pour se voir dédicacer le trio Op. 97⁵⁹⁴. Si cette belle amitié sembla avoir survécu à cet épisode de tension entre les deux musiciens, elle fut de nouveau remise en question avec une lettre extrêmement violente du 19 avril 1817. Beethoven reprocha de nouveau à Neate de ne rien faire des œuvres qui lui furent confiées. Il prit même le soin de culpabiliser Neate en évoquant ses problèmes de santé :

Depuis le 15 octobre une longue maladie est tombée sur moi, des suites de laquelle je souffre encore et ne suis pas guéri. Vous savez que je dois compter exclusivement sur mes compositions pour vivre; depuis ma maladie je n'ai pu composer que fort peu, et en conséquence gagner extrêmement peu.

Il ajouta alors : « J'aurais donc été d'autant plus content si vous aviez fait quelque chose pour moi – je soupçonne que le résultat dans sa totalité – est néant ».⁵⁹⁵ Ainsi, Beethoven, oubliant ses paroles amicales sur le « port depuis longtemps désiré de l'amour », répondit rétrospectivement point par point à la lettre de Neate. Concernant les reproches faits à Fidelio, il lui indiqua que seul le livret de l'opéra était défectueux et que l'œuvre avait été entièrement remaniée. Il lui indiqua également qu'il dut faire publier la 7^{ème} Symphonie et qu'il fera publier les sonates pour violoncelle en Allemagne s'il n'arrivait toujours à rien auprès d'éditeurs londoniens. Beethoven conclut sa lettre violemment : « Mme de Jenney jure que vous avez tout fait pour moi, et moi aussi de même, c'est-à-dire je jure que pour moi vous n'avez rien fait, que pour moi vous ne faites rien et ne ferez rien non plus. Summa summarum. Zéro ! Zéro ! Zéro !!! » Et il ajouta avec ironie : « Je vous assure de mon plus parfait respect et espère du moins comme faveur suprême une prompte réponse ».⁵⁹⁶

Quelques années plus tard, bien que Neate fit de son mieux pour faire venir Beethoven en Angleterre, ce dernier sembla garder une certaine rancœur envers lui. Il écrivit alors à son fidèle Ries : « Demandez à Neate en mon nom qu'il ne produise pas en public mes œuvres qu'il a en sa possession en si grand nombre... j'ai tout de même quelques motifs de me plaindre de lui ».⁵⁹⁷ Pourtant, à partir de 1823, Neate finit par revenir dans les bonnes

⁵⁹⁴ Il s'agit du trio de l'Archiduc qui fut publié par Birchall. Ce fut Salomon qui plaça les œuvres auprès de l'éditeur londonien. Toutefois, Birchall édita l'œuvre avec la dédicace originelle pour l'Archiduc Rodolphe.

⁵⁹⁵ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 754. (Lettre 778)

⁵⁹⁶ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 754. (Lettre 778)

⁵⁹⁷ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 839. (Lettre 895)

grâces du compositeur en lui achetant plusieurs quatuors⁵⁹⁸, en l'invitant à Londres pour qu'il puisse diriger ses œuvres⁵⁹⁹ et en lui commandant, au nom de la Philharmonic Society, une symphonie. Les derniers courriers entre les deux hommes traitèrent de la 9^{ème} Symphonie et des nombreuses erreurs qui pouvaient se trouver dans le manuscrit. La dernière lettre de Beethoven à Neate, en date du 25 mai 1825, concernait les quatuors commandés deux ans auparavant et pour lesquels Beethoven n'avait jamais reçu la somme promise. Malgré cela et les différends passés, Beethoven conclut sa lettre par une formulation à nouveau amicale : « Conservez votre amitié pour moi. Je suis, avec la plus grande estime, votre ami sincère ». ⁶⁰⁰ Quant à Neate, il s'adressa au compositeur pour la dernière fois le 1^{er} février 1825 pour lui signifier les nouvelles conditions de sa visite à Londres et lui indiquer que la symphonie était, désormais, sans erreur (« error free »). À son tour, il termina sa lettre par de touchantes marques d'affection, à la fois teintées d'espérance mais également de lucidité, présentant la fin du compositeur : « God be with you my friend ! In the hope of seeing you soon, I ask you to consider me your most ardent admirer, as well as your eternally sincere friend ». ⁶⁰¹

En conclusion, nous pouvons établir que les reproches faits par Beethoven n'étaient nullement justifiés car Neate fut, bel et bien, un des principaux promoteurs de la musique de l'artiste allemand au sein, comme à l'extérieur, de la Société Philharmonique. Ainsi, dès 1812, lors de son Benefit concert, Neate programma une œuvre de Beethoven. Plus tard, avec Ries, il réussit à convaincre les membres de la Société Philharmonique d'acheter trois ouvertures : « After I had with much trouble persuaded the Philharmonic Society to permit me to order three overtures from him ». ⁶⁰² Il défendit le compositeur dans la délicate affaire de ces mêmes ouvertures et il interpréta pour la première fois un concerto pour piano lors d'un

En effet, Beethoven put être déçu par le manque de talent commercial de Neate : Le quatuor Op. 95 sera publié par Steiner par négociation directe avec Beethoven. Le quatuor sera pourtant publié en Angleterre en 1817 par Clementi mais il s'agira d'une réimpression à partir de la partition de Steiner. La Symphonie n°7 (Op. 92) ne fut jamais publiée en Angleterre durant la vie du compositeur. Elle le fut à Vienne en 1816 par Steiner. En revanche, un arrangement pour piano fut publié par Birchall le 7 janvier 1817. Les sonates pour piano et violoncelle furent publiées en Allemagne en 1817. Enfin, Fidelio ne fut jamais publié en Angleterre du vivant du compositeur. La cantate Op. 112 fut sans doute celle probablement donnée par Smart lors de la saison des Oratorios de 1823, connue sous le nom de *The Calm of the Sea and the Rising Breeze*.

⁵⁹⁸ Par l'intermédiaire de Ries, Neate commanda trois quatuors pour la somme de cent guinées qui suffiront au compositeur à condition que les cent livres lui soient payées en avance. À ceci Neate fut obligé de répondre par courrier le 2 septembre 1823 : « I have managed to to get you the sum of £ 100, but I am sorry to add that this sum cannot be paid before the manuscript has arrived here ». Il s'agit des quatuors Galitzine (Opp. 127, 132 et 130). Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondance Volume II*, 279.

⁵⁹⁹ « I have now received a pleasant charge from the PS to invite you to come to England ». Dans : Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondance Volume III*, 67. (Lettre 388)

⁶⁰⁰ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven l'intégrale de la correspondance*, 1332. (Lettre 1378)

⁶⁰¹ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondance Volume III*, 75. (Lettre 393)

⁶⁰² Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited by Elliot Forbes Volume II*, 637.

concert de l'orchestre philharmonique. Même s'il ne réussit à placer aucune œuvre confiée par le compositeur en 1816, il les diffusa par son réseau et encouragea les membres du directoire de la Philharmonic Society à commander des œuvres au compositeur. Il en commanda d'ailleurs lui-même et poussa les membres de la Société Philharmonique à réinviter le compositeur à Londres, étant prêt, s'il avait été directeur, à accéder à ses requêtes financières. Ainsi, au regard de l'admiration et du travail de Neate, nous pourrions conclure par les mots mêmes de ce dernier : « Whatever is done in London to your advantage and honor will take place through us ». ⁶⁰³ Par ce « us », Neate faisait référence à un autre membre du lobby anglais de Beethoven : Sir George Smart.

II.d George Smart : la promotion par la diffusion.

Plus que quiconque, Sir George Smart fut une figure centrale de la scène musicale britannique. Dans l'ouvrage qu'il lui consacre, Percy M. Young le dépeint comme : « The great architect of a British popular musical culture ». ⁶⁰⁴ À son sujet, il écrivit alors :

He was the essential link in Britain between the classical and the romantic eras, the one acknowledged interpreter of the tradition of Handel, the authoritative exponent of the works of Haydn, Mozart and Beethoven, and the champion of the music of Mendelssohn and Spohr when that was new and unknown. Smart lives at a time when the duties of musical direction changed into separate art of the conductor, and more than anyone in Britain he established the authority of this function. Smart may have had his base in London but he was a familiar figure throughout the land. His enthusiasm, skills and integrity, endeared him to the thousands of modest music-makers who formed the choruses at the provincial festivals with which he was intimately connected ⁶⁰⁵.

De la même manière, Pippa Drummond dit qu'il fut « the most eminent conductor of his day ». ⁶⁰⁶ Il faut dire que Smart reçut très tôt une éducation musicale poussée. Né en 1776 à Londres, fils d'un propriétaire d'un magasin de musique, il devint enfant de chœur à la Chapel Royal puis un excellent violoniste et organiste. Il rencontra un des premiers promoteurs de Beethoven en Angleterre, Salomon, qui l'engagea pour la saison musicale de 1794 ⁶⁰⁷. Bien que déjà reconnu dans le milieu musical, sa carrière prit son véritable envol lorsqu'il obtint son poste d'enseignant à la Royal Academy of Music et, plus encore, lorsqu'il

⁶⁰³ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 112. (Lettre 234)

⁶⁰⁴ Percy. M. Young, *Beethoven : A Victorian Tribute*, (London : Dobson, 1976), IX.

⁶⁰⁵ Percy. M. Young, *Beethoven : A Victorian Tribute*, IX.

⁶⁰⁶ Pippa Drummond, *The Provincial Music Festival in England 1784-1914*, (Farnham : Ashgate, 2011), 169.

⁶⁰⁷ Il s'agit de l'année de la 2^{ème} tournée de Haydn. Il rencontra, d'ailleurs, le compositeur.

devint le directeur de la Lenten Season of Oratorio de 1813 à 1825. C'est en tant que chef d'orchestre⁶⁰⁸, membre des réseaux des festivals provinciaux et directeur musical des Oratorio Concerts que Smart devint l'un des grands artisans et défenseurs de la musique de Beethoven de par la programmation abondante de ses œuvres.

▪ Un promoteur de la musique de Beethoven.

Permettez-moi de vous remercier pour la peine que vous vous êtes maintes fois donnée, d'après ce que j'ai entendu dire, en vue de prendre mes ouvrages sous votre protection, grâce à laquelle je n'en doute pas, justice aura été faite⁶⁰⁹.

En écrivant ces lignes, Beethoven était conscient du rôle de Smart dans son succès en Angleterre. En effet, si Smart fut l'architecte d'une culture musicale populaire, il fut également l'architecte de la percée beethovénienne sur le sol anglais, car il sut mettre sa notoriété et sa position de chef au service du compositeur allemand. Ainsi, le tout premier chapitre de Young porte le titre de : « Smart, Beethoven's English advocate ». ⁶¹⁰ Très tôt, Smart fut, sans aucun doute, familier du nom de Beethoven puisqu'il fut engagé par Salomon pour la saison musicale de 1794. Toutefois, le premier contact entre les deux hommes eut lieu plus tardivement : ce n'est que le 9 avril 1815 que George Smart inscrivit dans son journal la date de réception de la lettre rédigée par Johann von Häring. Dans ce courrier, Häring félicitait le chef anglais de la création anglaise de la *Battle Symphony*⁶¹¹ et l'introduisait à Beethoven par la même occasion. En effet, rappelons que ce fut Smart qui, en tant que directeur des Oratorio Concerts, rendit possible la création de la *Battle Symphony* et ce fut cette même fonction qui lui permit de décider du choix des œuvres au programme. Ce fut donc, à travers les concerts, que Smart participa à la percée de Beethoven. Au regard des chiffres et des programmes, nous nous apercevons que Smart inonda littéralement la vie musicale du royaume d'œuvres du compositeur. Toutefois, à Londres, la programmation des Oratorio Concerts, bien qu'intense, fut limitée à deux œuvres en particulier : l'oratorio *Le Christ au Mont des Oliviers* et la *Battle Symphony*. Ainsi, le *Mont of Olives* fut créé le 25 février 1814 au Drury Lane Theatre. L'œuvre fut donnée à dix reprises cette année. Puis, entre 1815 et 1823, l'œuvre fut programmée à vingt et une reprises. Fort du succès de l'œuvre et afin d'en permettre une diffusion plus large, Smart en fit même un arrangement pour piano

⁶⁰⁸ Smart ne dirigea pas seulement les Oratorio Concerts mais également d'autres formations musicales comme les Musical Funds ou encore les Subscription Concerts.

⁶⁰⁹ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 561.

⁶¹⁰ Percy. M. Young, *Beethoven : A Victorian Tribute*, 1. Dans cet ouvrage, Young s'attarde sur la promotion de Beethoven par Smart à partir de leur rencontre, en 1825.

⁶¹¹ Pour rappel, la première eut lieu le 10 février 1815 au Drury Lane Theatre.

avec une adaptation du texte allemand par S. J Arnold. Sans que le compositeur en soit averti, l'arrangement fut publié chez Chappell.

La même intensité se retrouve dans la programmation de la *Battle Symphony*, jouée à la fois lors des différentes saisons des Oratorio Concerts et lors des concerts du Musical Fund. Smart dirigea l'œuvre treize fois lors de la seule saison des Oratorio Concerts de 1815 et vingt-cinq fois entre 1816 et 1821. Les autres concerts dirigés par Smart, comme les Amateur Concerts ou les Subscription Concerts, semblaient être plus diversifiés puisque Smart mit au programme davantage de symphonies et plusieurs ouvertures. Cette intensité de la programmation se retrouve également dans toute l'Angleterre. En effet, Smart ne fut pas qu'un chef reconnu à Londres mais il rayonnait dans tout le royaume ; il aimait les festivals et était apprécié par les organisateurs. Il fit connaître le *Christ au Mont des Oliviers* dans les nombreux festivals provinciaux comme lors du Bristol Grand Musical Festival (dès le 17 juin 1814). Il proposa des extraits de l'oratorio lors du Edinburgh Musical Festival de 1819 en programmant le samedi 23 octobre « A grand selection of extracts from *The Mont of Olives* ». Lors de ces mêmes festivals, il promut d'autres œuvres du compositeur, en particulier ses symphonies. En définitive, que ce soit au Liverpool, Bristol, Northumberland, Norwich, Berkshire ou Edinburgh Festival, Smart diffusa les œuvres du compositeur. Dans le but de promouvoir davantage la musique de Beethoven, Smart lui proposa la composition d'un oratorio, dans la lignée du *Christ au Mont des Oliviers*, pour la somme de cent guinées. Malgré les nombreuses relances⁶¹², Beethoven ne mentionna jamais cet oratorio : « Sir George Smart who has offered you 100 guineas for an oratorio in one act, and who has specially commissioned me to remind you concerning a reply, since he would like to have the work for next winter ». ⁶¹³

Pourtant, contrairement aux autres membres du réseau beethovénien, il semble que Smart fut beaucoup moins actif pour faire fructifier les intérêts financiers de Beethoven sur le sol anglais. Beethoven avait pourtant essayé de l'en convaincre. Conscient ainsi de l'admiration que Smart portait à son travail, il s'adressa à lui afin de régler le contentieux qui l'opposait à Neate. Le 25 octobre 1816, Beethoven lui écrivit :

⁶¹² Relances effectuées par Ries et Potter (qui se trouvaient à Vienne) voir : Hugh Bertram Cox, C.L.E Cox, *Leaves from the Journals of George Smart*, 62.

⁶¹³ Relance de Ries à l'occasion du courrier invitant le compositeur en Angleterre le 9 juin 1817. Voir Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 122. Nous rappelons que, en Angleterre, l'oratorio était en vogue. Smart préparait alors un nouveau succès, comme ce fut le cas avec le *Christ au Mont des Oliviers*, en associant le nom de Beethoven à la forme très populaire qu'était l'oratorio.

Monsieur Häring m'a dit souvent que vous avez dirigé mes compositions, intervenant gentiment pour qu'elles fussent exécutées avec vigueur et succès, cela m'autorise en un certain sens à penser que vous vous voudrez bien vous donner la peine aussi pour l'artiste et l'aider dans une situation embarrassante et aussi inattendue qu'imméritée⁶¹⁴.

Comme nous l'avons déjà évoqué, dans cette longue lettre, il se plaignit du manque d'efficacité et de la désinvolture de Neate. Il demanda alors à Smart de trouver un acheteur pour les œuvres confiées à Neate. Il semble évident que, de manière générale, Smart n'entreprit aucune action pour trouver des éditeurs aux œuvres du compositeur, il n'en fit donc pas plus pour les œuvres que Beethoven avait confiées à Neate : « It's less clear what actions, if any, he took in response to the composer's requests that he should arrange for their publication here ».⁶¹⁵ En outre, malgré la demande de Beethoven, il ne fit rien non plus pour se rapprocher du Prince Régent afin de lui obtenir une compensation à sa dédicace de la *Battle Symphony*. En définitive, la relation épistolaire entre Beethoven et Smart s'avère extrêmement pauvre. Pourtant, ce fut auprès de Smart que Beethoven fit la demande d'une aide financière à la fin de sa vie avec la lettre du 22 février 1827 envoyée pour le chef à Moscheles. Beethoven, retrouvant l'adresse de Smart, lui réitéra sa demande de concert ou d'aide financière le 6 mars 1827. Avec Neate et Moscheles, Smart fut à l'origine du don des cent livres sterling.

En dépit de cette aide financière, Smart, au grand dam de Beethoven, ne tint donc pas le rôle de commercial comme ce fut le cas de Salomon, Ries ou Neate mais il demeura le plus grand artisan de la diffusion de la musique de Beethoven par sa programmation abondante, variée et étendue dans le temps, de ses œuvres. À ce titre, il fut, plus que quiconque, le spécialiste de Beethoven. Lors de ses nombreuses représentations dans le cadre des Oratorio Concerts, festivals, Amateur et Subscription Concerts, Smart dirigea l'intégralité des symphonies ainsi, qu'à plusieurs reprises, bon nombre d'ouvertures ou de concertos pour piano. De la même manière, au sein de la Société Philharmonique, il fut l'un des chefs qui dirigea le plus de symphonies et d'ouvertures de Beethoven. À chaque fois, Smart chercha à se perfectionner davantage en annotant les durées précises de chaque œuvre dans ses carnets de notes. Sur ces derniers, il nota qu'il dirigea la 3^{ème} Symphonie en quarante et une minutes lors de la représentation du 24 avril 1820, la 7^{ème} Symphonie en trente-cinq minutes le 26 février 1821, la 1^{ère} Symphonie en vingt-cinq minutes le 30 avril 1821, la Pastorale en trente-sept minutes (sans les reprises, l'œuvre étant considérée comme bien trop longue) le 28 mai 1821 et enfin, la 4^{ème} Symphonie en trente et une minutes le 21 février 1825. Il fut donc tout à

⁶¹⁴ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 672. (Lettre 664)

⁶¹⁵ Peter H. Clive, *Beethoven*, 339.

fait logique que la tâche titanesque de faire répéter et diriger le monstre symphonique qu'était la 9^{ème} Symphonie⁶¹⁶ revint à Smart. Toutefois, conscient de ne pas avoir été à la hauteur de la première londonienne de la 9^{ème} Symphonie et d'avoir raté ce rendez-vous historique⁶¹⁷, Smart entreprit un voyage afin d'obtenir des conseils sur la direction de cette œuvre et pour parfaire également sa connaissance des œuvres directement auprès du compositeur : « My principal reason for the journey was to ascertain from Beethoven personally the exact times of the movements in his characteristic and some of his other sinfonies ». ⁶¹⁸

▪ La rencontre : *l'intérêt musical de Smart.*

Le 25 juillet 1825, Smart quitta Londres en vue d'un long périple de trois mois à travers l'Allemagne et l'Autriche. En août, il s'arrêta à Cologne. Puis, il partit pour Bonn où il fit la connaissance de l'un des éditeurs de Beethoven, Simrock. Près de Coblenz, Smart rencontra Carl Maria von Weber et assista à une représentation du Freischütz. Il arriva, enfin, à Vienne le 4 septembre 1825. Dans la capitale autrichienne, il fit la rencontre de nombreuses connaissances du compositeur, en particulier de Schlesinger, Kirchhoffer ou Mayseder. Avec ce dernier, Smart s'entretint de la 9^{ème} Symphonie : « We conversed about Beethoven's Choral Symphony, our opinion agrees about it ». ⁶¹⁹ Malheureusement, Smart n'en écrira pas plus sur les objets de cette discussion et les accords de points de vue entre les deux hommes. Le 9 septembre, Smart apprit, par l'intermédiaire de Holtz, que Beethoven serait de retour de Baden. Ce fut donc le jour même du retour du compositeur que Smart le rencontra pour la première fois. Dans son journal, le chef anglais se souvint de l'accueil du compositeur : « He received me in the most flattering manner ». ⁶²⁰ Il eut même la chance d'assister à un concert au cours duquel il entendit certaines œuvres du compositeur : « Beethoven's second new quartette bought by Mr Schlesinger [Op. 132]. This quartette is $\frac{3}{4}$ of an hour in length-they played twice. The four performers were Schuppanzigh, Holtz, Weiss and Lincke ». ⁶²¹ Le 11 septembre 1825, au domicile de Schlesinger, Smart revit une nouvelle fois Beethoven et put assister de nouveau à un concert privé. Il y rencontra alors l'Abbé Stadler, une élève de

⁶¹⁶ Il convient de rappeler que l'œuvre symphonique est monumentale pour l'époque : le seul 4^{ème} mouvement dure plus de trente minutes, nécessitant plus de cent musiciens : un orchestre symphonique, un chœur et quatre solistes.

⁶¹⁷ Smart ne fut pas la cause de cet échec. Nous reviendrons sur ce point lorsque nous évoquerons précisément le cas de la 9^{ème} Symphonie.

⁶¹⁸ Carnets de notes de Smart intitulés : Events in the Life of George Smart from 1776 to 1830. Smart Papers, Nineteen Century Collection de la British Library. Ces notes seront reprises, arrangées et publiées par Cox.

⁶¹⁹ Hugh Bertram Cox, C.L.E Cox, Leaves from the Journals of Sir George Smart, 104.

⁶²⁰ Hugh Bertram Cox, C.L.E Cox, Leaves from the Journals of Sir George Smart, 108.

⁶²¹ Hugh Bertram Cox, C.L.E Cox, Leaves from the Journals of Sir George Smart, 108.

Moscheles, Melle Eskeles, Melle Cimia, Czerny et y revit Schuppanzigh et Lincke. Il put entendre les trios Opp. 70 et 79 et le quatuor Op. 132 à nouveau. Ce fut à cette occasion que Smart découvrit que Beethoven surnommait affectueusement Schuppanzigh Sir John Falstaff. À l'issue du concert, les musiciens dinèrent tous ensemble. Comme le fit Neate, Smart nous décrit alors un Beethoven heureux, joyeux et de bonne compagnie (« Beethoven was delighfully gay »⁶²²) bien que celui-ci fût quelque peu vexé par la lettre d'introduction pour Smart rédigée par Moscheles : « but hurt that in the letter Moscheles gave me that his name should have been mixed with the other professors ».⁶²³ En guise de cadeau, Smart lui avait apporté un programme de la saison des Oratorio Concerts au cours duquel Beethoven fut surpris de lire que la Battle Symphony et le Christ au Mont des Oliviers furent joués la même soirée. Puis, à la demande générale, Beethoven improvisa au piano. Smart put ainsi se rendre compte en personne à la fois de la surdité mais aussi du génie du compositeur : « For about 20 minutes in a most extraordinary manner, sometimes very fortissimo, but full of genius ».⁶²⁴ Comme ce fut le cas avec Neate, à l'invitation du compositeur, Smart partit pour Baden le 16 septembre 1825. Après s'être promené dans la ville, Smart se rendit chez Beethoven :

His lodgings are curiously situated, a wooden circus for horsemanship erected in a large court before his house. He has a four large-sized rooms opening in each other, furnished à la genius, in one is the pianoforte, given by Broadwood in which is written, besides the Latin line the Names of J Cramer, Ferrari and C Knyvett⁶²⁵.

Ce fut lors de cette rencontre que Smart put enfin discuter de la 9^{ème} Symphonie. Etant venu dans ce but, Smart put alors se renseigner sur les tempi des différents mouvements. Beethoven lui indiqua donc le tempo de chaque mouvement en jouant les thèmes au piano. Il affirma à Smart que la symphonie ne devait pas dépasser quarante-cinq minutes⁶²⁶, ce qui fut confirmé par les personnes présentes, Holtz et son neveu. Ils affirmèrent, d'ailleurs, que la première viennoise de la 9^{ème}, dirigée par Umlauf, avait duré quarante-cinq minutes. Pour Smart, cette durée était inconcevable car bien trop courte. Smart nota également quelques informations concernant la première viennoise : « It seems that in Vienna the Recit was played only with four celli and two contra bassi which certainly is better than having the tutti bassi ».⁶²⁷ Il semble que Smart en prit bonne note puisqu'il fit de même lors des

⁶²² Hugh Bertram Cox, C.L.E Cox, Leaves from the Journals of Sir George Smart, 114.

⁶²³ Hugh Bertram Cox, C.L.E Cox, Leaves from the Journals of Sir George Smart, 114.

⁶²⁴ Hugh Bertram Cox, C.L.E Cox, Leaves from the Journals of Sir George Smart, 115.

⁶²⁵ Hugh Bertram Cox, C.L.E Cox, Leaves from the Journals of Sir George Smart, 123.

⁶²⁶ Ce qui, en effet, peut paraître surprenant puisque sa durée totale va de 60 à 79 minutes selon l'interprétation.

⁶²⁷ Hugh Bertram Cox, C.L.E Cox, Leaves from the Journals of Sir George Smart, 125.

représentations suivantes à Londres : « The instrumental recitatives in the last mouvement were played as solos by Dragonetti, the most famous double bass player of the age ». ⁶²⁸ Après le déjeuner, Smart offrit au compositeur son bijou en diamant (his diamond pin) et, en quelques instants, Beethoven lui composa un canon, « Ars longa, vita brevis », avec l'annotation suivante en allemand, que Smart prit soin de traduire : « Written the 16th of September in Baden when my dear talented music artist and friend Smart from England visited me ». ⁶²⁹

Nous le constatons, la musique de Beethoven s'implanta, non pas par le seul génie du compositeur, mais par la présence, sur le sol britannique, de réseaux qui mirent tout en œuvre pour promouvoir le compositeur. Le premier réseau, le lobby étranger, permit sans aucun doute l'implantation de la musique de Beethoven en Grande-Bretagne, en le faisant connaître au public anglais, en publiant ses œuvres et en le mettant en relation avec les personnes les plus influentes de la vie musicale anglaise. De fait, ce second réseau, le lobby anglais, permit la consolidation de la percée de Beethoven en Grande-Bretagne. Il n'est donc pas surprenant que la Philharmonic Society, dont les membres fondateurs furent également des promoteurs de Beethoven, devienne l'un des outils les plus importants dans la promotion de ses œuvres ; et le compositeur en était pleinement conscient :

Je suis en outre à peu près convaincu d'avance que, d'accord avec Sir Smart, Monsieur Stumpff, Monsieur Neate et mes autres amis, vous réussirez sûrement à obtenir un résultat favorable pour moi auprès de la Société Philharmonique ⁶³⁰.

III. Le rôle de la Philharmonic Society dans la promotion de Beethoven

III.a La promotion par la programmation.

Dans le premier chapitre de cette seconde partie, nous avons illustré l'intérêt des Britanniques pour la musique de Beethoven à travers la programmation de ses œuvres. À cette occasion, nous avons fait la liste des œuvres programmées par la London Philharmonic Society ⁶³¹ et nous avons constaté l'importance de cette société musicale dans la promotion et

⁶²⁸ Percy. M. Young, *Beethoven : A Victorian Tribute*, 11.

⁶²⁹ Hugh Bertram Cox, C.L.E Cox, *Leaves from the Journals of Sir George Smart*, 125.

⁶³⁰ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 1491. (Lettre 1563)

⁶³¹ Voir tableaux 3 et 4 du chapitre I, « *L'admiration de la Grande-Bretagne pour Beethoven, une programmation hors du commun* », pp 130-131.

la diffusion de la musique de Beethoven. Au regard, précisément de cette programmation, quelles conclusions pouvons-nous tirer ?

Tout d'abord, nous comprenons que l'orchestre de la Société Philharmonique fut, parmi toutes les autres formations existantes, celle qui programma le plus d'œuvres de Beethoven. En effet, durant la saison musicale de 1813 – date de création de la société – le compositeur allemand fut joué à chaque concert : le public put entendre des symphonies⁶³² à trois reprises, puis des œuvres comme le septuor, un quintette, un quatuor, un quatuor pour piano et cordes et l'ouverture Prométhée. De la même manière, pendant la saison 1814, sur les huit concerts donnés, Beethoven fut joué sept fois avec, en particulier, une symphonie (non identifiée) et la Symphonie Héroïque. Cependant, en 1815, la programmation des œuvres du musicien allemand décéléra puisque le nom de Beethoven n'apparaît que sur la moitié de la programmation⁶³³. En revanche, à partir de l'année 1816, la programmation s'intensifia de nouveau. À chaque concert de la saison, presque deux œuvres de Beethoven étaient programmées. Ainsi, rien qu'au deuxième concert de la saison, l'orchestre donna une symphonie, le septuor et une ouverture. Le 15 avril 1816, il s'agit de la première de la 5^{ème} Symphonie. En 1817, la popularité de Beethoven ne fit que grandir, la Société proposant onze œuvres, ce qui correspond à : « Almost a forty percent increase above the previous season's concerts ». ⁶³⁴ En 1818, treize œuvres furent inscrites au programme.

Ainsi, entre 1813 et 1822, trente-trois symphonies furent données sur les quatre-vingt concerts et soixante-trois autres œuvres furent jouées. Pour illustrer la prédominance de Beethoven sur les autres compositeurs, nous pouvons signaler que, pendant les années 1820-1827, les symphonies de Beethoven auront été programmées à soixante reprises, celles de Haydn quarante-deux fois et enfin celles de Mozart trente-neuf fois⁶³⁵. Concernant les ouvertures Egmont, Les Créatures de Prométhée, Coriolan, La Consécration de La Maison et Léonore, elles furent programmées cinquante-deux fois entre 1813 et 1830. Au total, entre la date de création de la société et la mort du compositeur, en 1827, cent cinquante-huit œuvres de Beethoven lors des cent vingt concerts donnés par la Philharmonic Society auront été jouées. Ce chiffre, mais également la diversité de la programmation, font de l'organisation

⁶³² Les symphonies ne sont pas clairement identifiées.

⁶³³ Nous verrons que, si sur le plan de la programmation, il s'agit d'une légère baisse, la relation entre la Société Philharmonique et Beethoven sera des plus fructueuses.

⁶³⁴ Kenneth M. Craig, « The Beethoven Symphonies in London: Initial Decades », dans *College Music Symposium*, vol. 25, (1985) :73-91.

⁶³⁵ Ces calculs ont été effectués par Kenneth Craig sur la base du programme de la Société Philharmonique de Londres dans : Kenneth M. Craig, « The Beethoven Symphonies in London: Initial Decades », 83.

musicale londonienne le rouage le plus important dans la diffusion, la promotion et l'implantation durable de la musique de Beethoven. Ainsi, la question légitime est celle-ci : pourquoi cette société londonienne mit elle autant d'efforts à promouvoir le compositeur allemand ? La réponse est simple ; elle réside dans la liste de ses membres fondateurs. Nous y retrouvons alors toutes les personnes dont nous avons déjà mentionné les noms et qui participaient ou avaient participé individuellement, à leur manière, à la promotion des œuvres de Beethoven. Pour certains, cette promotion se fit bien avant la création de la Philharmonic Society. De façon quasi caricaturale, nous pourrions dire que la Société Philharmonique fut « le repère » des pro-Beethoven. En d'autres termes, l'institution londonienne fut le lieu de convergence des deux lobbies, à la fois étrangers et anglais, de Beethoven.

▪ Tableau 3. Liste des membres originaux de la Philharmonic Society en 1813⁶³⁶.

Andrew Ashe	Philip Anthony Corri*	Charles Neate
Charles Janes Ashley	Franz Cramer	Vincent Novello
Thomas Attwood	Johan Baptist Cramer	R. Potter
William Ayrton* ⁶³⁷	William Dance	Johann Peter Salomon
James Bartleman	Johann George Graeff	William Sherrington
Ludwig Berger*	George Eugene Griffin	William Shield
Henry Rowley Bishop	Joseph Hill	Sir George Smart
Benjamin Blake	William Horsley	Giovanni Battista Viotti
Muzio Clementi*	Feliks Janiewwicz	Samuel Weber
Robert Cooke	William Knyvett	

III.b Historique de la relation entre Beethoven et la Philharmonic Society.

▪ *Préambule* : La création de la Philharmonic Society.

It is difficult, in these days of musical plenty, when there is a superfluity of orchestral organisations, and a still greater number of good players in want of orchestral positions, to realise that in the year 1813 there was no permanent orchestral society in London open to

⁶³⁶ Plus tard, en 1815, Ferdinand Ries deviendra membre de la Société et également l'un des directeurs. D'autres personnes dont nous avons évoqué le nom deviendront membres comme Schulz et Moscheles.

⁶³⁷ Les noms suivis de * furent membres du premier directoire de la société. D'autres noms qui servirent au mieux les intérêts de Beethoven furent également directeurs de la Société : Salomon, Smart, Neate, Clementi, Potter, Schulz et Moscheles.

the public, nor was there any society for the performance of chamber-music, there was no band fit to play really orchestral works⁶³⁸.

Comme nous l'indique Myles Birket Foster dans ces quelques lignes, avant 1813, Londres relevait du paradoxe musical et souffrait d'une schizophrénie. En effet, malgré la richesse musicale qu'offrait la ville avec ses différents types de concerts, ses musiciens de renom et ses formations musicales, il n'y avait pas d'orchestre permanent. Depuis la publication de l'ouvrage de Foster, *The History of the Philharmonic Society of London*, cette idée d'une capitale anglaise, musicalement endormie, a persisté. Dans son livre, l'auteur fit une description négative de la vie musicale anglaise jusqu'à affirmer qu'il s'agissait de : « A state of orchestral starvation ». ⁶³⁹ Toutefois, bien avant la création de la Philharmonic Society, Londres était un centre musical européen – attirant des artistes de toute l'Europe – et la ville jouissait d'une vie musicale des plus animées. Comme le démontrera plus tard Ian Taylor dans son ouvrage *Music in London and the Myth of Decline*, Londres, et la Grande-Bretagne en général, ne souffrait nullement du mal décrit par Foster. Toutefois, l'intérêt de la création de la Société Philharmonique réside alors dans le rassemblement, en un orchestre permanent, de tous ces talents musicaux éparpillés et dans la programmation d'œuvres majeures du répertoire symphonique et de musique de chambre. Ainsi, le but était de proposer les œuvres des plus grands compositeurs par les meilleurs interprètes. Le 24 janvier 1813 à la Dance House, Charles Neate, François et Johann Baptist Cramer, Henry Dance et Phillip Antoni Corri se réunirent donc pour évoquer la réalisation possible d'un tel projet. À l'issue de cette réunion, la Philharmonic Society of London fut créée avec comme objectifs :

The want of encouragement, which has for many years past been experienced by that species of music which called forth the efforts, and displayed the genius of the greatest masters, and the almost utter neglect into which instrumental pieces in general have fallen, have long been sources of regret to the real amateur and to the well-educated professor : a regret which, though it has hitherto proved unavailing, has not extinguished the hope that persevering exertions may yet restore to the world those compositions which have excited so much delight, and rekindle in the public mind that taste for excellence in instrumental music which has so long remained in a latent state. In order to effect this desirable purpose, several members of the musical profession have associated themselves, under the title of The Philharmonic Society, the object of which is to promote the performance, in the most perfect manner possible, of the best and most approved instrumental music, consisting of Full Pieces, Concertantes for not less than three principal instruments, Sestetts, Quintetts

⁶³⁸ Myles Birket Foster, *The History of the Philharmonic Society of London* : 1813-1912, 21.

⁶³⁹ Myles Birket Foster, *The History of the Philharmonic Society of London* : 1813-1912, 22.

and Trios; excluding Concertos, Solos and Duets; and requiring that vocal music, when introduced, shall have full orchestral accompaniments, and shall be subjected to the same restrictions⁶⁴⁰.

Ainsi, la société créée – on notera que les membres furent pour la plupart des amis, des connaissances et des admirateurs de Beethoven – la relation entre la Philharmonic Society et le compositeur pouvait alors débiter.

▪ *Beethoven* et la Philharmonic Society, un mauvais départ : les trois ouvertures.

Le premier contact entre Beethoven et la société musicale londonienne eut lieu grâce à Ries et Smart. En effet, lors de la réunion du 11 juillet 1815, les deux hommes proposèrent à la direction de la Philharmonic Society d'acheter des œuvres au compositeur : Smart proposa alors trois ouvertures. Nous retrouvons dans les comptes rendus de la Philharmonic Society, la phrase suivante :

It was proposed by Sir G. Smart, seconded by Ries that the directors be requested to purchase the three overtures of Beethoven for the Society, and that the Treasurer be requested to advance the sum of 75 guineas, the price proposed⁶⁴¹.

Ce qui devait être un premier contact et une collaboration réussie entre les deux parties se transforma, néanmoins, en échec. Thayer nous en indique, à priori, la raison :

Neate brought to Beethoven an order from the Philharmonic Society of London – obtained by the exertions of Ries – for 3 concert overtures. It is sufficient to say here, that instead of composing new ones as expected, he gave Neate the Overtures to König Stephen, The Ruinen von Athen and the so-called Namensfeier and received from them 75 guineas⁶⁴².

À travers ces quelques lignes, Thayer pointe le cœur du problème : Beethoven recycla pour la Société Philharmonique deux ouvertures qui avaient déjà été jouées plus de trois ans auparavant – le 9 février 1812 – et une troisième, considérée comme nouvelle par les membres de la Société (qui avait pourtant été interprétée auparavant à Vienne, le 25 décembre

⁶⁴⁰ Carnets de notes rédigés par Smart et intitulés : *The Philharmonic Society Extracts from 1813 to 1860 Made by Sir George Smart*, dans *Smart Papers* (British Library).

⁶⁴¹ Minutes of the General Meeting of the Philharmonic Society. (Official Papers of the Philharmonic Society) Minutes disponibles à la British Library.

⁶⁴² Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited by Elliot Forbes Volume II*, 620.

1815). Cette attitude fut pendant longtemps source de questionnements. Les principaux chercheurs, qui se penchèrent sur ce point, s'étonnèrent du comportement peu scrupuleux du compositeur qui empocha les soixante-quinze guinées tout en donnant d'anciens ouvrages. Pour ces derniers, il était pourtant clair que la Philharmonic Society cherchait à obtenir des compositions inédites. Ainsi, dès 1871, D.C. Bell écrivit : « Regarding the ouvertures, the Society had purchased from him the right of priority of performance ».⁶⁴³ En 1927, Levien dans *Beethoven and The Royal Philharmonic Society of London* écrivit également : « The Society purchased for the sum of 75 guineas, the right of the first performances of three of his ouvertures ».⁶⁴⁴ En définitive, bon nombre de chercheurs se conformèrent aux assertions de Thayer. Ainsi, il apparut évident que Beethoven négligea, en toute connaissance de cause, le fait qu'il dût composer de nouvelles ouvertures. Une telle attitude entâcha la réputation du compositeur :

When it became known that none of the three [ouvertures] – Op. 115 possibly excepted – was new, and that not one of them had been composed to meet the Society's order, is it surprising that this act of Beethoven's was deemed unworthy of him, disrespectful, nay, an insult to the Society, and resented accordingly⁶⁴⁵?

L'histoire ne s'arrêta pas là. En effet, en plus de ce mauvais tour, les membres de la Société furent extrêmement déçus par la qualité des ouvertures qu'ils jugèrent, au mieux, trop médiocre. Ainsi, sur les trois ouvertures achetées, seule l'Op. 115 fut jouée lors du concert du 25 mars 1816, le programme annonçant : « A manuscript composed for the society and never performed before ».⁶⁴⁶ En revanche, les autres œuvres, *König Stephen* et *Ruinen von Athens*, furent probablement l'objet de répétitions uniquement. Charles Neate, qui fut pourtant l'un des soutiens indéfectibles du compositeur, ne cacha pas sa déception :

After I had with much trouble persuaded the Philharmonic Society to permit me to order three ouvertures from him, which should remain its property, he sent me three, not one of which, in view of Beethoven's great name and the character of these concerts, could be performed, because expectation was tense and more than the ordinary was asked of Beethoven⁶⁴⁷.

⁶⁴³ Doyne C. Bell, *Documents, Letters Relating to the Bust of Ludwig van Beethoven*, (London: 1871), 14.

⁶⁴⁴ J.M Levien, *Beethoven and the Royal Philharmonic Society*, (London : Novello and Company, 1927), 15.

⁶⁴⁵ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited by Elliot Forbes Volume II*, 637.

⁶⁴⁶ Myles Birket Foster, *The History of the Philharmonic Society of London : 1813-1912*, 24.

⁶⁴⁷ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited by Elliot Forbes Volume II*, 637.

Comme nous l'avons évoqué, Beethoven dut disposer de soutiens efficaces, en les personnes de Neate, Smart, Ayrton ou encore Ries, au sein de la Philharmonic Society pour arrondir les angles. Quinze jours après la réception des œuvres et probablement déjà après la prise de conscience de la piètre qualité de ces dernières, Ries écrivit à Beethoven pour lui dire que certains membres de la Société se montraient hostiles à son encontre. Ainsi, lorsqu'il voulut faire acquérir, tout comme l'avait fait Neate auparavant, la cantate Op.136 et la 7^{ème} Symphonie par la Société Philharmonique de Londres, il se heurta à quelques difficultés : « Through the contemptible action of several members of our Philharmonic Society, we are in somewhat disagreeable situation ». ⁶⁴⁸ Cependant, malgré ce qui semblait être aux yeux de tous un mauvais tour joué par Beethoven, il fut invité en 1817 par cette même société à venir séjourner à Londres. Nous pouvons alors légitimement nous demander pourquoi les membres de la Philharmonic Society invitèrent le compositeur, accusé de tromperie, à venir à Londres dans d'aussi bonnes conditions financières ⁶⁴⁹. Outre la puissance de son réseau au sein de l'institution, il est également probable que la déception des membres de la Société Philharmonique ne soit pas seulement liée à l'attitude peu scrupuleuse du compositeur.

En fait, il n'y eut aucun reproche de la Philharmonic Society quant à l'attitude du compositeur. En effet, à la lecture de la correspondance entre Beethoven et Smart, le compositeur mentionna dès le 16 - 19 mars 1815 l'existence des trois ouvertures en les lui proposant à l'achat : « Trois ouvertures pour orchestre complet – Chacune 30 guinées ». ⁶⁵⁰ Il se permit même d'ajouter : « Les numéros 2, 4 et 9 ont été exécutées et accueillies du public avec la plus grande ferveur ». Ainsi, Smart avait parfaitement conscience que les œuvres achetées par la Société Philharmonique n'étaient pas inédites et il ne s'attendait pas, non plus, à des œuvres composées expressément pour la société. À cet égard, dans les minutes de la réunion du 11 juillet, nous pouvons constater l'utilisation de l'article défini « the » : « It was proposed by Sir G. Smart, seconded by Ries that the directors be requested to purchase the three overtures of Beethoven ». ⁶⁵¹ En définitive, ce fut surtout la piètre qualité de ces œuvres qui fut à l'origine de la colère d'une partie de certains membres. C'est, à cet égard, le point que souligne précisément Neate : « I was the more apprehensive of this, from the unfortunate circumstances of your Overtures not being well received ; they said they had no more hope

⁶⁴⁸ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 95. (Lettre 221)

⁶⁴⁹ La Société proposa à Beethoven la somme de trois cents livres.

⁶⁵⁰ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 559.

⁶⁵¹ Minutes of the General Meeting of the Philharmonic Society, (Official Papers of the Philharmonic Society). Minutes disponibles à la British Library.

for, from your other works ». ⁶⁵² En outre, nous ne retrouvons aucune trace de témoignage qui indiquerait autre chose. Malgré cela – d’ailleurs, Beethoven ne l’avoua-t-il pas à demi-mots : « Je ne les mets certes pas au nombre de mes œuvres les meilleures » ⁶⁵³ – le compositeur allemand fut invité, par l’intermédiaire de Ries, à donner une série de concerts à Londres. La programmation des œuvres de Beethoven explosa également à partir de 1816. Ainsi, il est bien difficile de voir, dans cet épisode, une rancœur ou une hostilité comme l’ont indiqué Thayer et d’autres musicologues. Il faudrait plutôt y voir une déception liée, sans aucun doute, aux attentes trop élevées des membres de la Société qui glorifiaient le compositeur. Pourtant, des années plus tard, la vente de la 9^{ème} Symphonie connut, elle aussi, quelques rebondissements.

▪ *Le cas de la 9^{ème} Symphonie.*

Le 6 juillet 1822, Beethoven demanda à Ries : « Que pourrait bien m’offrir la Société Philharmonique en fait d’honoraires pour une grande symphonie ». ⁶⁵⁴ Ries se fit alors le relais de cette demande auprès de la Société. À l’occasion de l’une de leurs réunions ⁶⁵⁵, les directeurs de la Société proposèrent l’achat d’une symphonie au compositeur. Cette commande comporta deux clauses auxquelles Beethoven devait se conformer : que l’œuvre soit la seule propriété de la Société pendant dix-huit mois et que le compositeur fournisse celle-ci avant le mois de mars 1823. Cette commande se retrouve dans les minutes des réunions des membres de la Société Philharmonique :

An offer of £50 be made to Beethoven for a M.S. SymY. He having permission to dispose of it at the expiration of Eighteen Months after the receipt of it. It being a proviso that it shall arrive during the Month of March next ⁶⁵⁶.

La proposition officielle fut faite le 15 novembre 1822 toujours par l’intermédiaire du fidèle Ries. Le 20 décembre 1822, Beethoven répondit favorablement à l’offre dont il était, d’ailleurs, à l’initiative :

⁶⁵² Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 112. (Lettre 234)

⁶⁵³ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l’intégrale de la correspondance*, 691.

⁶⁵⁴ Il s’agit de la première référence à la 9^{ème} Symphonie, bien que nous retrouvions des ébauches du 1^{er} mouvement et du Scherzo dès 1817-1818 dans : Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l’intégrale de la correspondance*, 1054.

⁶⁵⁵ Réunion du 10 novembre 1822 dans : Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l’intégrale de la correspondance*, 1082. (Lettre 1110)

⁶⁵⁶ Minutes of the General Meeting of the Philharmonic Society. (Official papers of the Philharmonic Society) Minutes disponibles à la British Library.

C'est avec Plaisir que j'accepte votre proposition d'écrire une nouvelle symphonie pour la Société Philharmonique. Même si les honoraires payés par les Anglais ne peuvent être mis en balance avec ceux que paient les autres nations, je voudrais composer même gratuitement pour les premiers artistes d'Europe, si je n'étais pas encore et toujours le pauvre Beethoven. Ah, si seulement j'étais à Londres, que ne composerais-je pas pour la Société Philharmonique ? C'est que vous voyez, Beethoven s'y entend à composer, Dieu merci. Mais je l'admets, il ne connaît que cela au monde. Que Dieu me rende seulement la santé, qui s'est un peu améliorée ; je serai alors capable d'exécuter toutes les commandes qui me viendront de tous les pays d'Europe, voire de l'Amérique de Nord⁶⁵⁷.

Toutefois, malgré cette démonstration d'affection de la part de Beethoven, la société londonienne, à travers l'achat de la 9^{ème} Symphonie, connaîtra sa deuxième « désillusion ». Tout d'abord, comme énoncé par les directeurs lors de la proposition d'achat, il était clairement stipulé que la symphonie devait arriver, au plus tard, en mars 1823 afin que l'œuvre puisse être programmée pour la saison musicale de 1823⁶⁵⁸. Bien que Beethoven acceptât les conditions de vente, il était évident qu'il ne serait pas en mesure d'envoyer la symphonie à la date proposée. En effet, le 5 février 1823, Beethoven écrivit à Ries une lettre dans laquelle il avoua, de façon très alambiquée, que l'œuvre ne sera pas prête pour le mois de mars. Ainsi, il commença son courrier de la manière suivante : « Je suis toujours sans nouvelles de la Symphonie ». ⁶⁵⁹ Cela signifiait-il que Beethoven attendait d'autres instructions de la part de la Société Philharmonique avant de débiter son travail de composition ? Si tel est le cas, il était évident pour le destinataire du courrier que Beethoven ne pourrait pas composer sa symphonie pour le mois suivant, quoi qu'en dise le compositeur : « En attendant vous pouvez toujours sûrement compter dessus car j'ai fait la connaissance ici d'un homme aimable et cultivé qui remplit une fonction auprès de notre ambassade impériale à Londres ». ⁶⁶⁰ En définitive, la lettre de Beethoven avait pour but de faire comprendre à Ries que l'œuvre ne serait jamais prête pour les concerts de mars. Pour le sous-entendre encore davantage, Beethoven insista sur le fait qu'il était débordé de travail et que, par conséquent, la composition de cette symphonie était une tâche supplémentaire : « Si je n'étais pas tellement pauvre et contraint de vivre de ma plume, je ne voudrais rien accepter de la Soc P. Les choses étant ce qu'elles sont, je dois évidemment attendre que les honoraires de la symphonie me

⁶⁵⁷ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 1082. (Lettre 1110)

Il apparaît dans les carnets de conversations de Beethoven que la société musicale de Boston lui avait demandé la composition d'un oratorio.

⁶⁵⁸ La saison musicale se déroulait de mars à juin.

⁶⁵⁹ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 1098. (Lettre 1133)

⁶⁶⁰ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 1098. (Lettre 1133)

soient versés à Vienne ». De plus, il informa Ries que ce même secrétaire d'Ambassade, qui remettrait plus tard la symphonie, s'apprêtait à partir pour Londres avec une ouverture⁶⁶¹ pour la Société. Sans nul doute, cette phrase dut étonner Ries puisque si le secrétaire d'Ambassade Bauer devait partir d'ici quelques jours pour Londres avec l'Ouverture (Beethoven écrivit la lettre le 5 février), il y avait donc peu de chance que ce brave homme rentrât à Vienne pour retourner à Londres dans un délai d'un mois avec la symphonie. Il est donc évident que, dans l'esprit du compositeur, l'Ouverture était, en quelque sorte, une œuvre de remplacement ou de compensation : « Mais pour vous donner une preuve de mon affection et de ma confiance envers cette société, j'ai remis à ce Monsieur de l'Ambassade Impériale ci-dessus mentionnée l'ouverture dont je vous parlais dans ma dernière lettre ». ⁶⁶² Toutefois, il ne manqua pas de négocier des honoraires pour cette composition : « Je laisse à la Société le soin de décider ce qu'elle compte en faire [...] Pour en revenir à l'ouverture, dès que vous l'aurez reçue, je vous prie de m'écrire aussitôt, si la Soc P. l'accepte, sinon je la publierai à bref délai ». De nouveau, le fidèle Ries travailla pour les intérêts de son ancien maître et se fit l'écho du compositeur : la Philharmonic Society décida alors de payer la somme de vingt-cinq livres sterlings⁶⁶³ selon les mêmes termes que pour la symphonie, à savoir l'exclusivité des droits de l'œuvre pendant dix-huit mois. Toutefois, les mésaventures du Philharmonique de Londres avec la 9^{ème} Symphonie étaient loin d'être terminées.

Le 25 février 1823, Beethoven écrivit à Ries pour lui dire que l'ouverture avait été expédiée et laissa entendre, une nouvelle fois, que la symphonie était également prête à être envoyée, tout en rejetant la faute du retard sur le manque d'informations de la Société : « Je ne sais à quoi me résoudre au sujet de cette symphonie. Mais j'espère recevoir d'autres indications de votre part ». ⁶⁶⁴ Il confia la même information à Charles Neate le même jour : « J'ai envoyé à Ries une nouvelle ouverture pour la Société Philharmonique et je n'attends que l'arrivée du mandat de paiement pour expédier immédiatement de Vienne la nouvelle symphonie ». ⁶⁶⁵ Le 22 mars 1823, contrairement à ce qu'il avait écrit dans ces derniers courriers à Ries et Neate, Beethoven indiqua clairement que la symphonie « n'est pas encore achevée », en rejetant à nouveau la faute sur la Société Philharmonique : « N'ayant plus eu de vos nouvelles après votre dernière lettre, je ne savais pas à quel point j'en étais et c'est la

⁶⁶¹ Il s'agit de l'Op. 124 La Consécration de la Maison que Beethoven composa en 1822.

⁶⁶² Cette lettre, mentionnée par Beethoven, n'a pas été retrouvée.

⁶⁶³ À la réunion du 25 janvier 1823, la Philharmonique de Londres offrit alors 25 livres pour l'ouverture. Elle fut jouée le 21 avril 1823.

⁶⁶⁴ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 1112. (Lettre 1143)

⁶⁶⁵ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 1114. (Lettre 1144)

raison pour laquelle la symphonie n'est pas encore achevée ». ⁶⁶⁶ Toutefois, il s'engagea à ce que l'œuvre soit terminée d'ici quinze jours. Il la remit, cette fois, à Kirchhoffer. Comme annoncé par le compositeur, l'ouverture fut bien envoyée et put être jouée lors du concert du 21 avril 1823. En revanche, ce ne fut pas le cas pour la 9^{ème} Symphonie. En effet, le 5 septembre 1823 seulement, Beethoven confia à Ries que la symphonie était prête. Le copiste achevait seulement sa tâche : « La partition de la symphonie vient d'être terminée ces jours-ci par le copiste, et Kirchhoffer et moi n'attendons plus qu'une bonne occasion pour vous l'expédier ». ⁶⁶⁷ Toutefois, malgré l'assurance donnée à Ries de l'existence d'une partition achevée et proprement recopiée, Beethoven déforma quelque peu la réalité en lui affirmant que le travail venait d'être terminé. En effet, le même jour, il informa Kirchhoffer qu'il recevrait la partition du copiste sous une quinzaine de jours. Ainsi, après un an et demi de courriers contradictoires envoyés par Beethoven, la direction de l'orchestre philharmonique commença à s'impatienter. Le 4 janvier 1824, il fut donc demandé à Ries de presser Beethoven : « When Beethoven's Symphony is likely to arrive and pressing for its being forwarded without delay ». ⁶⁶⁸ Enfin, la symphonie tant attendue arriva à Londres en décembre 1824. ⁶⁶⁹ Toutefois, en sachant que la création mondiale de la 9^{ème} Symphonie eut lieu, non pas à Londres, mais à Vienne, nous pouvons légitimement nous interroger sur le respect des termes du contrat par le compositeur.

En effet, bien que l'œuvre fût une commande directe de la Société Philharmonique et bien que Beethoven stipulât qu'elle fut expressément composée pour la Philharmonic Society de Londres (Grosse Sinfonie geschrieben Für die Philharmonische Gesellschaft in London), la 9^{ème} Symphonie fut toutefois donnée pour la première fois à Vienne le 7 mai 1824. Elle fut même publiée en Allemagne par Schott en août 1826. Que pouvons-nous alors dire sur ce paradoxe ? Pourquoi la commande d'une symphonie, pour cinquante livres par l'institution londonienne, fut-elle créée en Allemagne et non à Londres par l'acquéreur ? S'agit-il encore d'un comportement irrespectueux du compositeur comme le souligne Thayer ? Dans ce cas, il n'y a pas lieu à débat : l'attitude du compositeur n'est pas à remettre en cause. En effet, Beethoven respecta le contrat puisqu'il publia la symphonie bien après les dix-huit mois imposés par la société londonienne, comme il le rappelle à Neate :

⁶⁶⁶ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 1130. (Lettre 1159)

⁶⁶⁷ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 1205. (Lettre 1237)

⁶⁶⁸ Directors Book, dans *Official Papers of the Philharmonic Society*. Disponibles à la British Library.

⁶⁶⁹ Beethoven reçut les cinquante livres le 27 avril 1824.

Quant au bruit que vous m'écrivez, qu'il existe un exemplaire de la 9^{ème} symphonie à Paris, il n'est point fondé. Il est vrai que cette symphonie sera publiée en Allemagne, mais point avant que l'an soit écoulé, pendant lequel la Société en jouira⁶⁷⁰.

Ainsi, Hadley conclut : « Beethoven did not have the symphony published during the eighteen months after the Philharmonic received it, and, when the Ninth was first published, it was by Schott of Mainz, not in Vienna ». ⁶⁷¹

En revanche, pour la création de la 9^{ème} à Vienne, quelques explications supplémentaires sont nécessaires. Tout d'abord, la Philharmonique de Londres ne fit que commander une œuvre et s'en réserver la propriété pendant dix-huit mois, mais elle n'empêcha pas le compositeur de faire jouer cette même œuvre. Ceci apparut évident aux yeux du compositeur qui pensait que le délai imposé était réservé à la seule publication : « Je laisse à la société le soin de décider ce qu'elle compte faire de l'Ouverture ; elle peut la garder de même que la Symphonie pour une durée de 18 mois. Passé ce temps, je devrais la faire publier ». ⁶⁷² En outre, nous ne trouvons aucune mention de réactions hostiles au compositeur dans les minutes des réunions des membres ou des directeurs de la Société après la première viennoise. Au contraire, Charles Neate s'empressa d'inviter le compositeur à Londres dans des conditions très avantageuses.

Lorsqu'il apparut évident que le compositeur ne viendrait pas diriger l'œuvre malgré l'invitation, le reste de la correspondance entre les membres de la Philharmonic Society et Beethoven furent ensuite, et avant tout, d'ordre musical. Ainsi, le compositeur donna à Charles Neate⁶⁷³ quelques conseils sur la meilleure façon de répéter l'œuvre :

Il me semble avoir été oublié dans la 2nde partie de la symphonie, qu'à la répétition du minore après le presto il faut commencer de nouveau du signe et continuer sans répétition jusqu'à la ferma, alors on prend aussitôt la Code [...] Sur ce point il faut encore vous avertir de ne faire que des petites preuves pour cette composition, en quatuor par exemple ; car c'est la seule manière d'étudier bien une telle œuvre, les chœurs avant tout doivent être exercés⁶⁷⁴.

⁶⁷⁰ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 1293. (Lettre 1344)

⁶⁷¹ David Warren Hadley, « Beethoven and the Philharmonic Society : a Reappraisal », dans *The Musical Quaterly*, vol. 59, n°3 (1973) : 461.

⁶⁷² Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 1098. (Lettre 1133)

⁶⁷³ Si Ries ne fut plus l'intermédiaire privilégié par Beethoven c'est parce qu'il avait quitté Londres en 1824 pour retourner en Allemagne.

⁶⁷⁴ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 1293.

Enfin, les derniers échanges entre la Société Philharmonique et le compositeur furent d'une nature plus triste.

▪ *Le cas des cent livres.*

À quelques mois de sa mort, Beethoven écrivit à Stumpff, Smart et Moscheles pour leur rappeler le projet, si longtemps désiré, de faire donner un concert par l'orchestre philharmonique à son bénéfice. À Stumpff, il écrivit le 8 février 1827 : « Je me rappelle fort bien que la Soc P., il y a quelques années, désirait donner un concert à mon bénéfice ». ⁶⁷⁵ De la même manière, à Sir George Smart, le 22 février 1822 : « Je me rappelle que la Société Philharmonique m'a offert il y a déjà plusieurs années, de donner un concert à mon bénéfice ». ⁶⁷⁶ Enfin, à Moscheles, le même jour : « La question est la suivante : il y a quelques années la Soc P. de Londres m'a fait l'offre magnifique d'organiser un concert à mon bénéfice ». ⁶⁷⁷ Pour expliquer ses demandes simultanées et pressantes, Beethoven invoqua ses difficultés financières et ses graves problèmes de santé qui l'empêchaient de vivre de son travail. Comme nous l'avons vu, ce fut Stumpff, déjà averti dès janvier par Streicher de l'état de santé inquiétant du compositeur, qui motiva une prise de décision des membres de la Société dès le 28 février ⁶⁷⁸. En effet, l'alarmante lettre de Streicher ⁶⁷⁹, dont Stumpff s'était fait le relais, avait immédiatement été portée à l'attention des membres de la société. Le concert tant espéré n'eut jamais lieu, mais les musiciens répondirent à la requête du compositeur avec un élan de générosité sans commune mesure :

Mr Dance in the chair.

Present members : F. Cramer, Horsley, Moralt, Dragonetti, Neate, Dizi, Beale, T. Cooke,

Sir George Smart, Welsh, Latour, Spagnoletti, Calkin, J.B Cramer, Potter and Watts.

⁶⁷⁵ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 1481. (Lettre 1550) Lettre du 8 février 1827. Beethoven fait référence à l'offre faite par Neate et Ries en 1815 en leur nom.

⁶⁷⁶ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 1487. (Lettre 1555) Lettre du 22 février 1827.

⁶⁷⁷ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 1484. (Lettre 1554) Lettre du 22 février 1827.

⁶⁷⁸ En effet, les lettres ayant été envoyées au plus tôt le 8 février à Stumpff (celles pour Smart et Moscheles furent expédiées le 22), il est impensable que ces dernières puissent être arrivées avant le 28 février, date de la réunion de la Société Philharmonique.

⁶⁷⁹ La lettre de Streicher fut envoyée le 5 janvier 1827. Streicher remercia Stumpff de la part de Beethoven pour lui avoir offert quarante volumes des œuvres de Handel. Ce sont les dernières lignes qui déclenchèrent la réaction de la Société : « Beethoven is ill with dropsy, and although he has been operated on to tap the fluid, his doctors declare that he is in extreme danger ». Dans : Theodore Albrecht, *Lettres to Beethoven and Other Correspondence Volume III*, 169. (Lettre 453)

It was moved by Mr. Neate and seconded by Mr. Latour that this Society do lend the sum of One Hundred Pounds to its own Members, to be sent, through the hands of Mr. Moscheles, to some confidential friend of Beethoven, to be applied to his comforts and necessities during his illness.

Carried ou unanimously⁶⁸⁰.

Le 15 mars 1827, l'argent, sous forme liquide, fut versé au compositeur par l'intermédiaire de Sebastian Rau de la banque Eskeles. Le 18 mars 1827, Beethoven, touché par une telle marque d'affection, adressa ses remerciements par l'intermédiaire de Schindler : « Avec quelle émotion j'ai lu votre lettre du 1^{er} mars, je ne trouve pas de termes pour vous l'exprimer. La générosité de la Soc P., générosité qui a presque devancé mon appel, m'a touché au fond de l'âme ». ⁶⁸¹ Beethoven, qui pensait montrer sa reconnaissance en leur composant une nouvelle symphonie ⁶⁸², ajouta : « Je composerai pour elle soit une nouvelle symphonie, pour laquelle j'ai déjà des ébauches sur mon pupitre, soit une nouvelle ouverture ou toute autre chose que la Société pourrait bien se flatter de posséder ». ⁶⁸³ Cette symphonie, mentionnée par Beethoven, était d'emblée destinée à la Société Philharmonique. Dans sa biographie, Schindler l'indique clairement : « He firmly intends it for the Philharmonic Society ». ⁶⁸⁴ Il apparaît évident que Beethoven pensait donner à cette œuvre une dimension encore plus puissante que celle déjà donnée à la précédente. Schindler ajouta ainsi : « The form this work now takes in his sick fantasy would make it a musical leviathan ». ⁶⁸⁵ Les membres de la Société furent, sans aucun doute, à nouveau déçus par la suite des événements. En effet, un certain nombre d'interrogations fut soulevé quant à la nécessité d'envoyer de l'argent au compositeur.

Selon la lettre de Streicher envoyée à Stumpff le 28 mars 1827, à la mort du compositeur, des actions bancaires d'une valeur de mille livres furent retrouvées à son

⁶⁸⁰ Minutes of the General Meeting of the Philharmonic Society 1813-1834 dans Official Papers of the Philharmonic Society, British Library.

⁶⁸¹ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 1493. (Lettre 1566)

⁶⁸² Il s'agit des ébauches de la 10^{ème} Symphonie. Entre 1822 et 1825, la composition de la 9^{ème} et de la 10^{ème} se chevauchait. En 1827, seul le premier mouvement était ébauché. Aujourd'hui, il reste une cinquantaine d'ébauches connues. Toutefois, il n'est pas clair si ces ébauches étaient toutes destinées à la 10^{ème} Symphonie. Elles furent rassemblées en un premier mouvement par Barry Cooper. Ce premier mouvement fut créé le 18 octobre 1988 par le Liverpool Royal Philharmonic Orchestra lors du concert d'ouverture de la Royal Philharmonic Society de Londres.

⁶⁸³ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 1494. (Lettre 1566)

⁶⁸⁴ Anton Schindler, *Beethoven As I Knew Him*, 324.

⁶⁸⁵ Anton Schindler, *Beethoven As I Knew Him*, 324.

domicile. Cette somme s'ajoutait à sa rente annuelle de soixante-douze livres octroyée par le prince Lobkowitz et le comte Kinsky. Streicher en vint à la conclusion suivante :

While Beethoven refused all relief or attention offered by my father, and was induced only with difficulty to accept two bottles of old wine – would have indulged his idiosyncrasy so far as to solicit in London assistance that he did not at all need. How hasty, how unnecessary this request was is confirmed by Beethoven's estate, which consisted of bank shares totalling 10, 000 florins C.M or £ 1,000 sterling. If you reckon in addition to this, three pensions from the Archduke Rodolph, Prince Lobkowitz and Count Kinsky, amounting to the whole an annual yield of 720 florins C.M or £ 72 sterling, you will easily judge that with this sum, particularly in Vienna, Beethoven could have easily lived for several more years without finding himself really in need of assistance⁶⁸⁶.

Ainsi, selon Streicher, la société londonienne s'était faite abusée. Le témoignage de Sebastian Rau abonde dans ce sens. Si, dans un premier temps, Rau avait trouvé les conditions de vie du compositeur misérables, il s'étonnait désormais ouvertement de la relative aisance du compositeur auprès de Moscheles :

Now a word of two about his estate. From my last letter, you learned that Beethoven, according to his own statement, found himself without assistance, without money and therefore, in greatest need. But at the inventory ; at which I was present, 7 bank shares were found in an old half moldy box. Whether Beethoven intentionally kept them secret (for he was very mistrustful and hoped for a speedy recovery) or whether he himself did not know that he possessed them is a problem I cannot solve⁶⁸⁷.

Les cent livres n'ayant pas été dépensées par le compositeur, Rau, représentant de la Banque Arnstein et Eskeles – établissement par lequel avait transité l'argent – réclama la totalité de la somme. Il suivit les instructions données par la Société Philharmonique. Moscheles affirma, plus tard, qu'il en avait expressément demandé la restitution :

I informed Mr. Rau in the name of the Philharmonic Society that the money having been sent for the express purpose, and on condition that Beethoven himself should make use of it, the Society would, now that the event had taken place before the end in view could be achieved, expect the money to be returned⁶⁸⁸.

⁶⁸⁶ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume III*, 205-206. (Lettre 472)

⁶⁸⁷ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume III*, 208. (Lettre 473)

⁶⁸⁸ Anton Schindler, *The Life of Beethoven: Including his Correspondence with his Friends*, 324.

Le témoignage de Moscheles fut confirmé par Thayer : « Moscheles, by return post, asked Rau as he assures Mr Watts, to send the £100 back to the Philharmonic Society ». ⁶⁸⁹ Enfin, la lettre de Stumpff nous confirme la demande de restitution faite par la Société Philharmonique : « In a letter to his friend Rau in Vienna, Herr Moscheles, in the name of the Philharmonic Society, recently asked from the 100 pounds to be sent back ». ⁶⁹⁰ Parallèlement, comme le courrier de Rau semblait le laisser entendre à Moscheles, les amis viennois de Beethoven pensèrent utiliser cette somme d'argent pour couvrir les frais des funérailles : « I could not consent to the costs of the funeral being defrayed from this money without authorization from the society ». ⁶⁹¹ Toutefois, malgré les demandes de restitution, Schindler indiqua dans sa lettre à Smart qu'il avait, d'ores et déjà, utilisé une partie de cet argent pour payer les funérailles :

It is only to be wished that the Philharmonic Society dispose of it in a manner worthy of the English nation. Meanwhile, the two of us, Court Councillor von Breuning and I, covered the costs of the funeral with it, pending reimbursement. Otherwise, we would not have been able to bury him respectably without having to sell one of the 7 bank shares that make up his entire estate ⁶⁹².

Le 4 avril 1827, il donna la même information à Moscheles : « The Philharmonic Society has the honor to have buried this great man with their money, for without it we could not have done so respectably ». ⁶⁹³ Ceci est également confirmé par l'article du Morning Chronicle du 21 avril 1827 : « The executors have defrayed his funeral expenses of the above sum, subject, however, to repayment ». ⁶⁹⁴ Finalement, la société londonienne décida de ne pas donner suite à cette demande de restitution et de laisser les cent livres à son neveu Karl ⁶⁹⁵. Toutefois, ce choix fut contraint.

⁶⁸⁹ Alexander Wheelock Thayer, *The Life of Ludwig van Beethoven*, Volume III, 293.

⁶⁹⁰ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence* Volume III, 226. (Lettre 480)

⁶⁹¹ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence* Volume III, 209. (Lettre 473)

⁶⁹² Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence* Volume III, 212. Selon Albrecht (note de bas de page n°5), Schindler exagéra les frais des funérailles puisque Fischhof les estima à 650 florins C.M. (voir : Alexander Wheelock Thayer, *The Life of Ludwig van Beethoven*, Volume III, 293). Toutefois, il était plus facile pour Schindler d'utiliser l'argent liquide de la Philharmonic Society, immédiatement disponible, plutôt que de vendre des actions du compositeur.

⁶⁹³ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence* Volume III, 215. (Lettre 477)

⁶⁹⁴ Ce don de cent livres sterling causa un quasi-conflit diplomatique entre les nations britannique et autrichienne. Ce point sera détaillé dans le chapitre portant sur la création de la légende anglaise de Beethoven.

⁶⁹⁵ Rau proposa cependant de léguer une partie des cent livres aux serviteurs de Beethoven qui avaient pris soin du compositeur pendant sa maladie.

En effet, arrêtons-nous un instant sur la chronologie des événements qui poussèrent la Société à ne pas réclamer l'argent. Au regard des différents témoignages, en particulier ceux de Streicher et de Rau, nous pouvons aisément comprendre que la Philharmonic Society se sentit trompée et abusée par Beethoven et son entourage qui avaient largement exagéré la misère du compositeur. Ainsi, ce fut Streicher qui résuma le mieux l'état d'esprit de la société musicale le 9 juin 1827 :

Beethoven's nachlass in funds is said to have consisted of 7 stock shares at 1000 florins each, his pension, instead of the 720 florins that I indicated to you earlier actually amounted to 1350 florins annually [...] And thus it appears all the clearer how little Beethoven had a cause to seek assistance⁶⁹⁶.

Néanmoins, Beethoven ne fut nullement mis en cause pour ce manque de discernement car son mauvais état de santé et son esprit altéré par la douleur excusèrent cette mauvaise évaluation de ses ressources financières personnelles : « The observation of several doctors can serve to excuse Beethoven and to explain his peculiar step : Many patients with Beethoven's disease are given to becoming extremely anxious, indeed miserly, without any cause to do so ». ⁶⁹⁷ Le Morning Chronicle du 21 avril 1827 dédouana également le compositeur, réputé pour ne pas être un homme à gérer les aspects du quotidien :

The value of the actions here mentioned is about £1000 and some surprise has been expressed that Beethoven, being in possession of so large a sum of money, should have appealed to the sympathy of a foreign nation. Those intimately acquainted with him, however, and who know his habitual indifference and neglect of money matters, are of opinion that the fact had entirely escaped his recollection⁶⁹⁸.

En revanche, pour la plupart des Britanniques, si le compositeur n'avait jamais souhaité tromper la société sciemment, la faute revint à son entourage. L'auteur de l'article ajouta : « It would have been better if the friends who surrounded Beethoven during his last illness had been wiser, and had dissuaded him from his intention ». ⁶⁹⁹ À la lumière de ces témoignages, il était évident que la Société Philharmonique, tout comme la nation anglaise, s'était senti lésée et souhaitait récupérer les cent livres versées. Travaillant pour le compte de la société londonienne, Rau assura Moscheles de sa ferme intention de récupérer l'argent par les

⁶⁹⁶ Theodore Albrecht, Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume III, 240. (Lettre 485)

⁶⁹⁷ Theodore Albrecht, Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume III, 241. (Lettre 485)

⁶⁹⁸ Morning Chronicle du 21 avril 1827.

⁶⁹⁹ Morning Chronicle du 21 avril 1827.

moyens légaux à ses dispositions. Aussi, Rau envoya un ami avocat à la lecture du testament du compositeur afin de renouveler la demande de remboursement des cent livres. Toutefois, le Dr. Bach, administrateur des biens de Beethoven la rejeta. Après ce premier échec, Rau suggéra alors à Moscheles d'engager un avocat reconnu par les autorités viennoises afin de récupérer l'argent en toute légalité : « I need a power of attorney from the Philharmonic Society, which, duly certified by the Austrian Embassy, may confer upon me full powers to demand back, by legal process, the 1000 florins, and to appoint my lawyer friend to settle this business, I propose Dr Eltz as a suitable person ». ⁷⁰⁰ Toutefois, en coulisse, le Dr. Bach et Rau s'accordèrent sur les coûts excessifs que représentaient un procès à venir. Selon Bach, ces coûts pourraient être évités si la Société Philharmonique consentait à faire don de la somme pour l'érection d'un mémorial. Avec la mort de von Breuning ⁷⁰¹, seul témoin de la réception de l'argent, Rau sembla considérer cette proposition comme la plus honnête. En effet, il estimait qu'il serait désormais difficile d'identifier les cent livres comme étant celles de la Société Philharmonique. En outre, le 10 février 1828, soit presque un an après la mort du compositeur, Jakob Hotschevar, tuteur du neveu de Beethoven, écrivit à Moscheles pour lui préciser plusieurs points ⁷⁰². Tout d'abord, il prenait note de la demande de remboursement émise par la Philharmonic Society : « There is a claim of 1000 florins, Austrian money, put forth by the Viennese lawyer Dr. Eltz, as the representative and nominee of your friend Herr Rau, also empowered to act on behalf on the Philharmonic Society of London ». Puis, il reconnaissait avoir entendu parler de l'existence d'une telle somme : « This sum is said to be identified as the money sent some time ago, during Beethoven's lifetime, as a gift in the form of financial aid, by the Philharmonic Society of London ». Enfin, il demandait le retrait de cette requête : « I beg you, Sir, to take the necessary step to induce the Society, which demonstrated its generosity in the past, to withdraw their claim, even assuming it to be a perfectly justified one, through Herr Rau and his representative ». En tant que tuteur de Karl van Beethoven, Hotschevar tenta, naturellement, de préserver les intérêts du neveu du compositeur. De plus, pour le tuteur comme pour Rau, il apparaissait évident qu'il serait impossible de retrouver la somme : « The money presented so long ago that it is impossible to say that identical sum still exists, undisturbed ». Il tenta également de décourager la Société Philharmonique d'intenter une action en justice puisque les frais engendrés seraient conséquents, dépassant allégrement la somme que cherchait à récupérer cette dernière. Enfin,

⁷⁰⁰ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence* Volume III, 242. (Lettre 486)

⁷⁰¹ von Breuning, légataire testamentaire, mourut le 4 juin 1827.

⁷⁰² Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence* Volume III, 251. (Lettre 490)

Hotschevar tenta d'expliquer la surprenante demande d'aide financière de Beethoven, apportant aux membres de la Société peut-être quelques éclaircissements sur ce comportement. Contrairement à Stumpff, Hotschevar n'y voyait aucune raison médicale. Il ne dit pas, à l'instar de Rau, que Beethoven n'était pas au courant de l'existence de ses actions bancaires mais il affirma, au contraire, que Beethoven avait bel et bien connaissance de toutes ses actions. Elles étaient destinées à son neveu Karl. Par conséquent, il ne considérait pas cet argent comme le sien et refusait de l'utiliser pour son propre bénéfice. En définitive, selon le tuteur, toutes les économies retrouvées chez Beethoven étaient destinées à Karl. Le compositeur se refusait à les utiliser en dépit des conditions misérables de sa propre existence. Ainsi, devant toutes ces difficultés, Sebastian Rau expliqua à Moscheles⁷⁰³ qu'il serait plus simple de ne pas tenter de récupérer les cent livres afin d'éviter : « A great deal of unpleasantness and perhaps even a lawsuit ». En effet, si les deux parties devaient se diriger vers un procès, il n'aurait pas de preuves suffisantes pour défendre les intérêts de la Société puisqu'il n'existait plus aucun témoin capable de retrouver l'argent : « Dr. Eltz and Baron Eskeles also think that the 1000 florins found at Beethoven's death would be identified only with great difficulty, especially since Court Councillor Breuning, who oversaw the inventory is now dead ». Il mit alors en garde Moscheles du risque d'une telle aventure judiciaire :

Should the money, however, unexpectedly be reclaimed, a power of attorney must be sent to Dr. Eltz by the Philharmonic Society, in order that he might prove his legal claims, at the expenses of the Society. It is possible, however, that the legal process might eat up the entire sum.

Par conséquent, il est fort probable que la Société ait décidé de ne pas réclamer l'argent, non pas, par pure générosité comme cela est souvent présenté :

The £100 was found intact among Beethoven's effects but after suitable enquiry, learning on Beethoven's anxiety for his nephew and ward, Karl, the Society decided at Moscheles' suggestion, not to reclaim it, but to allow it to pass to Beethoven's estate⁷⁰⁴.

mais par peur d'un procès, long et coûteux. Aussi, pour mettre fin à cette affaire, Moscheles écrivit à Rau pour lui donner les instructions suivantes :

⁷⁰³ Les citations qui suivent sont extraites de la même lettre dans : Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume III*, 254. (Lettre 491)

⁷⁰⁴ Pamela Willets, *Beethoven and England*, 48.

On receipt of this note, Moscheles conferred with the Directors of the Philharmonic Society, and induced them to abandon altogether their claim to the money, but the whole business and comments thereon gave him a great deal of annoyance and trouble⁷⁰⁵.

Dès lors, le 10 avril 1828, Rau informa les magistrats viennois de la décision :

I hereby withdraw the above application for the 1000 florins C.M, [providing] that the previously noted letter from Herr Moscheles be duly preserved by the guardian Herr Hotschevar among the documents of the Beethoven proceedings. I therefore request that the honorable Magistrat deign to accept this declaration of withdrawal and notify the [estate's] trustee of this action⁷⁰⁶.

C'est ainsi que l'Histoire retiendra le don de la Société Philharmonique de Londres comme étant le témoignage de sa plus grande admiration pour le compositeur, tout en occultant les efforts déployés, moins glorieux sans doute, pour récupérer la totalité de la somme.

Toutefois, le témoignage le plus évident de la profonde admiration des membres de la Société Philharmonique fut les invitations à se rendre à Londres dans des conditions extrêmement avantageuses pour Beethoven. Deux projets de visite furent à l'initiative de la Philharmonic Society. Cependant, en dépit de l'affection que portait Beethoven à la Grande-Bretagne, ils furent, à l'instar des premiers projets, abandonnés. Les biographes n'ont pas tenté d'expliquer véritablement les raisons de ces avortements, si ce n'est en avançant la seule raison de la santé du compositeur. Aussi, nous proposons de revenir sur ces propositions de voyage et de trouver les causes réelles de ces échecs.

IV. Une envie mutuelle de rencontre, les projets de visites : historiques et raisons des échecs

IV.a L'invitation de la Philharmonic Society du 9 juin 1817.

▪ Description des propositions par la Société Philharmonique.

Malgré un début de relation difficile entre le compositeur et la Société Philharmonique de Londres⁷⁰⁷, cette dernière décida d'inviter le compositeur en Angleterre. Ce fut l'ami fidèle, Ferdinand Ries, qui fut chargé d'annoncer la décision à Beethoven. Il en fut averti par un courrier en date du 9 juin 1817 :

⁷⁰⁵ Charlotte Moscheles, *The Life of Moscheles With Selections from His Diaries and Correspondence* Edited and Translated by A.D Coleridge, (London: Hurst and Blackett, 1873), 187.

⁷⁰⁶ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence* Volume III, 255. (Lettre 492)

⁷⁰⁷ Nous rappelons ici l'affaire de la commande des trois ouvertures.

The Philharmonic Society, of which our friend Neate is now also a director and at whose concerts your compositions are preferred to all others, wishes to give you evidence of its great esteem and its gratitude for the many beautiful moments that we have so often enjoyed in your extraordinary ingenious works ; and I feel it really a most flattering compliment to have been empowered with Neate to write you first on the subject⁷⁰⁸.

À la lecture de la lettre de Ries, nous comprenons que l'invitation s'avérait être un véritable contrat d'une série de huit concerts. Il ne s'agissait pas d'une simple invitation informelle de la Société. La lettre de Ries consistait donc à exposer au compositeur les six termes contractuels proposés par les directeurs de la Société Philharmonique en échange de la somme de trois cents guinées. Indéniablement, il s'agissait, pour Beethoven, d'une réelle occasion car, comme nous allons le voir, la proposition était plus qu'intéressante. Aussi, le compositeur se réjouissait à l'avance de cette visite et semblait même avoir anticipé cette perspective puisqu'il avait annoncé à George Thomson son intention de lui rendre visite à Édimbourg si l'occasion se présentait : « Peut-être que j'aurai l'anne Future le bonheur de voir en Angletère, et dans ce cas-là, je ne manquerais pas de vous faire une visite à Edimbourg ». ⁷⁰⁹

Les termes du contrat, fixés par la direction de la Philharmonic Society, furent les suivants :

- 1- Beethoven devait se rendre à Londres l'hiver suivant.
- 2- Il était chargé de composer deux symphonies dont la propriété serait celle de la Société Philharmonique uniquement.
- 3- La Société lui interdisait de composer d'autres œuvres en vue d'un concert à Londres avant ou pendant la saison des huit concerts programmés de la Société⁷¹⁰ sans l'accord préalable des directeurs du philharmonique.
- 4- Il ne devait pas apparaître en public dans aucun concert avant les deux premiers concerts de la Société Philharmonique.
- 5- Le compositeur devait être présent à Londres dès le 8 janvier 1818. Au terme de la série de concerts, Beethoven n'était en aucun cas lié à la Société Philharmonique.

⁷⁰⁸ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 122. (Lettre 239)

⁷⁰⁹ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 739. (Lettre 757)
Lettre écrite en français par Beethoven.

⁷¹⁰ Les concerts étaient prévus de février à juin. Comme l'indiquait Ries, la nouvelle de l'arrivée de Beethoven allait se répandre parmi les musiciens et, par conséquent, susciterait une certaine excitation. Le compositeur aurait été alors sollicité de toutes parts. La Société Philharmonique aurait perdu une exclusivité majeure : « These gentlemen might plan to have you for themselves against us instead of for us ». Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 122. (Lettre 239)

Toutefois, si celle-ci lui proposait les mêmes conditions contractuelles que d'autres organisations musicales, il devait la privilégier.

6- Beethoven pouvait bénéficier de cent guinées d'avance pour ses frais de voyage.

▪ Les négociations de Beethoven.

Chose qui mérite d'être soulignée chez Beethoven, il répondit très rapidement à Ries, moins d'un mois après la proposition de contrat, soit le 9 juillet 1817⁷¹¹. La lettre fut rédigée par son ami, le Comte Zmeskall von Domanovecz. Bien que le compositeur fût flatté par les propos de son ancien élève et par l'invitation des directeurs, fidèle à ses habitudes, il s'empressa d'émettre des réserves quant à sa participation à la série de concerts. Il négocia alors les conditions proposées. Sa surdité, qu'il nommait infirmité dans le courrier, était la cause de cette prise de distance car elle le gênait à double titre. Tout d'abord, il indiqua à Ries qu'il devait prendre des précautions à la fois sanitaires (probablement pour ne pas aggraver le mal) et financières, car cette infirmité l'exposait, selon ses propres termes, à de « grandes dépenses ». ⁷¹² En fait, Beethoven utilisait sa propre infirmité comme moyen de pression afin de s'attirer l'affection des membres de la Société. Il prit même le pauvre Ries à témoin de son triste sort dans une sorte de chantage affectif :

Si je n'avais pas cette malheureuse infirmité dont je dois tenir compte, qui me contraint à prendre des précautions et m'expose à de grandes dépenses, surtout s'il s'agit d'un voyage à l'étranger, c'est sans hésitation que j'accepterais l'offre de la Société Philharmonique. Mais mettez-vous à ma place, considérez combien d'obstacles j'ai à surmonter de plus que n'importe quel autre artiste, et jugez alors si mes demandes sont exagérées⁷¹³.

Toutefois, Beethoven s'accommodait d'autres termes, en particulier celui de la date d'arrivée (« Je serai à Londres dans la première moitié du mois de janvier 1818 au plus tard ».) Il confirma la composition de deux grandes symphonies inédites et la cession des droits de propriété exclusifs à la Société Philharmonique (« la seule propriété exclusive de la Société ».) Beethoven consentit également à ne jamais paraître dans aucun autre orchestre en public et de donner sa préférence au philharmonique de Londres si plusieurs contrats identiques se trouvaient en concurrence. Toutefois, comme ce fut la plupart du temps le cas chez Beethoven, il chercha à négocier l'offre de trois cents guinées.

⁷¹¹ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven l'intégrale de la correspondance*, 762. (Lettre 786)

⁷¹² Il exposa plus loin, dans ce même courrier, ce qu'il entendait par « grandes dépenses ».

⁷¹³ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven l'intégrale de la correspondance*, 762. (Lettre 786)

En fait, Beethoven concevait la somme proposée comme correspondant à la rémunération des deux symphonies et à sa présence lors de concerts. Dans ce cas, cette somme lui convenait parfaitement. Cependant, en raison de sa surdité, il exigeait cent guinées supplémentaires pour couvrir ses frais de voyage :

La société me versera pour ces Symphonies la somme de 300 guinées et 100 autres guinées pour les frais de voyage, qui certainement s'élèveront à une somme bien supérieure puisqu'il est indispensable pour moi que j'aie un compagnon de route.

En d'autres termes, Beethoven exigeait la somme totale de quatre cents guinées au minimum. Enfin, la Philharmonic Society devait lui verser une avance, non de cent, mais de cent cinquante guinées non seulement dès le début de la composition des œuvres mais également lors des préparatifs du voyage. Enfin, Beethoven, anticipant avec confiance l'acceptation de ses conditions, posa des questions plus musicales en s'interrogeant sur la puissance de l'orchestre, sur le nombre d'instruments et sur la qualité acoustique de la salle de concert.

▪ Issue du projet.

Le 10 septembre 1817, Beethoven reçut la réponse de la Philharmonic Society concernant les modifications des termes du contrat. La lettre étant rédigée en anglais, Beethoven dut faire appel aux services de Zmeskall pour la traduire. Il put alors lire que les membres du directoire rejetèrent ses propositions. Néanmoins, les directeurs de la Société renouvelaient leur première offre : « It was moved by Mr Potter and seconded by Mr Spagnoletti that Mr Ries be requested to repeat the first offer of 300 Guineas which was carried unanimously ». ⁷¹⁴ Selon Thayer, Beethoven les accepta immédiatement ⁷¹⁵ mais il n'effectuera pas cette série de concerts. Pourtant, il semble qu'il avait entrepris toutes les démarches nécessaires afin d'honorer le contrat.

En effet, il commença à planifier son départ lorsque des problèmes financiers firent surface et contrarièrent le bon déroulement des préparatifs au voyage. Par conséquent, Beethoven chercha à faire des économies, en particulier sur l'éducation de son neveu, Karl, pensionnaire d'un établissement réputé et onéreux. Aussi, le musicien écrivit au directeur du pensionnat, Giannastasio del Rio, afin de l'avertir du retrait prochain de son neveu : « Je suis donc dans l'obligation de vous faire savoir que je le reprendrai chez moi ». ⁷¹⁶ Par conséquent,

⁷¹⁴ Directors books dans *The Official Papers of the Philharmonic Society*, disponibles à la British Library.

⁷¹⁵ Alexander Wheelock Thayer, *A Thayer's Life of Beethoven* Edited and Revised by Elliot Forbes Volume II, 681.

⁷¹⁶ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 796. (Lettre 835)

ces difficultés financières, qui l'obligeaient à reprendre Karl sous son toit, signifiaient l'abandon de son projet londonien. Néanmoins, le directeur de l'établissement décida de garder Karl et de réduire considérablement ses frais de scolarité pour permettre au compositeur de réaliser ce voyage. C'est ce qui est affirmé par Thayer dans sa biographie :

This step involved an abandonment of his engagement with the London Philharmonic Society and of all the profits which might thence arise. Giannatasio, moved by his complaint of poverty, and probably also by the desire to aid him in the proposed visit to London kindly offered to keep the boy at a much reduced rate of remuneration⁷¹⁷.

Bien que Beethoven ne souhaitât pas expressément une réduction, il accueillit la nouvelle avec satisfaction : « Si j'avais parlé de mon mauvais état, je n'avais aucune intention de vous demander une réduction ». ⁷¹⁸ Ces aléas financiers retardèrent l'arrivée de Beethoven à Londres. Aussi, il mit ce projet de côté puisqu'il ne fit plus aucune référence à ce voyage avant 1818⁷¹⁹. Puis, à partir de cette date, il semble que le compositeur reprit ses initiatives pour partir à Londres. Ainsi, Maelzel l'informa le 19 avril 1818 qu'il travaillait sur l'auxiliaire acoustique que le compositeur lui avait commandé en vue d'un voyage (« Since our projected artistic tour rests upon this matter, I shall provide you with this device »⁷²⁰). Nous pouvons imaginer que Maelzel faisait référence ici au projet de visite à Londres initié par Ries. La destination de ce « tour » devient évidente dans la suite du courrier. Maelzel s'inquiéta de l'avancée de la composition de deux symphonies prévues pour la tournée : « What is the situation, my little friend, with the two symphonies that you have designated for performance on our tour? ». ⁷²¹ Nous pouvons conclure alors qu'il s'agit des deux symphonies commandées par la Société Philharmonique. Nous comprenons également que la personne à laquelle Beethoven pensait pour l'accompagner, en raison de sa surdité, était Maelzel. En outre, le musicien semblait conscient de sa situation financière délicate et des retombées financières qu'une telle tournée engendrerait. Ainsi, si les difficultés financières étaient levées, si le voyage devait se faire avec Maelzel et si les retombées pécuniaires d'un tel concert avaient été prises en compte, nous pouvons nous demander pourquoi ce projet avorta, alors même que toutes les conditions étaient réunies.

⁷¹⁷ Alexander Wheelock Thayer, *A Thayer's Life of Beethoven* Edited and Revised by Elliot Forbes Volume II, 689.

⁷¹⁸ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 796. (Lettre 835)

⁷¹⁹ Pour rappel, il était attendu, au plus tard, pour le 8 janvier.

⁷²⁰ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence* Volume II, 136. (Lettre 248)

⁷²¹ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence* Volume II, 136. (Lettre 248)

▪ *Les raisons possibles de l'abandon de la visite de 1817.*

Dans son courrier du 5 mars 1818, Beethoven annonça à Ries qu'il était désolé de n'avoir pas pu se rendre à Londres sur l'invitation de la Société Philharmonique. Le musicien affirma que son état de santé l'avait empêché de voyager. Les problèmes de santé sont les raisons largement évoquées pour expliquer l'avortement de ce projet. Il est, en effet, bien connu que Beethoven était doté d'une santé fragile. Mais, est-ce là la seule et unique explication ? Bien que les raisons médicales, avancées par le compositeur, soient tout à fait légitimes, elles ne sont pas les seules, et ce voyage ne put se faire à cause d'une multitude d'éléments que nous allons tenter de définir. En conclusion, nous verrons que, dès l'invitation par Ries, ce projet était voué à l'échec.

Tout d'abord, à partir de 1816, il semble que Beethoven connut, effectivement, de sérieux problèmes de santé. Ces problèmes furent d'ordres rhumatismaux, hépatiques, intestinaux, pulmonaires et oculaires ; ceux-ci perdurèrent jusqu'à sa mort⁷²². Dans tous les courriers qui couvrent la période 1817-1818, Beethoven se plaignait auprès de ses correspondants de tous ses maux de santé qui le harassaient. Ainsi, en avril 1817, il écrivit : « Depuis le 15 octobre, une longue maladie est tombée sur moi, des suites de laquelle je souffre encore et ne suis pas guéri ». ⁷²³ En juin 1817, il adressa un courrier à sa confidente, la Comtesse Erdödy, pour donner de ses nouvelles :

Après m'être senti mal constamment depuis le 6 octobre 1816, une forte fluxion de poitrine m'a contraint à rester longtemps au lit depuis le 15 octobre. C'est seulement au bout de plusieurs mois que je suis autorisé à faire de rares sorties. Jusqu'à présent les effets de cette maladie continuent à se faire sentir⁷²⁴.

De la même manière, un mois plus tard, en juillet 1817, il rédigea ces lignes à l'intention de Mme Streicher : « Pour ce qui a trait à ma santé, il est bien certain que des symptômes d'amélioration se déclarent mais le foyer du mal est toujours là et je crains qu'on ne puisse jamais venir à bout de l'ôter ». ⁷²⁵ Ces extraits, parmi de nombreuses autres plaintes du compositeur, illustrent parfaitement son état de santé précaire ; état de santé qui était devenu

⁷²² Parmi les différentes suppositions quant à la cause de la mort de Beethoven, l'empoisonnement au plomb semble être la thèse la plus privilégiée. En tout état de cause, la mort de Beethoven est due à une déficience du foie et des reins. Cependant, la raison de cette déficience est sujette à débat parmi les spécialistes. D'autres théories sont également avancées comme la maladie osseuse de Paget.

Pour une étude complète de l'état de santé de Beethoven, voir : François Martin Mai, *Diagnosis Genius : The Life and Death of Beethoven*, (Montreal : McGill-Queen's University, 2007).

⁷²³ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 754. (Lettre 778)

⁷²⁴ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 758. (Lettre 783)

⁷²⁵ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 768. (Lettre 792)

une source d'inquiétude majeure pour le compositeur. Par conséquent, la santé de Beethoven était trop chancelante pour envisager un long et pénible périple jusqu'en Angleterre. Toutefois, Beethoven n'était pas encore quotidiennement malade, il s'agissait d'épisodes, certes inquiétants, mais non permanents comme ce sera le cas dans les années 1820.

En outre, un autre élément relatif à la santé du musicien put jouer en défaveur d'un voyage à Londres. Il s'agit de la surdité du compositeur. Comme nous l'indique très clairement Maelzel, Beethoven conditionnait le voyage à Londres à sa capacité à pouvoir entendre :

I have the pleasure of assuring you that I worked diligently on the agreed upon hearing device for conducting and have already brought it to a happy conclusion [...] Since our projected artistic tour rests upon this matter, I shall provide with this device before you arrive⁷²⁶.

En fait, dès mars 1815, dans un courrier à l'intention de Smart, Johann von Häring mentionnait le problème posé par la surdité du compositeur. Häring prévenait Smart que les problèmes d'audition de Beethoven seraient, sans aucun doute, un paramètre non négligeable dans la prise de décision du compositeur pour un hypothétique voyage à Londres : « Il ne cesse de parler d'un voyage qu'il ferait en Angleterre, mais je crains que sa surdité, qui a tout l'air d'augmenter, ne lui permette pas de réaliser cette idée qui lui est si chère ». ⁷²⁷ En effet, si, à l'apparition des symptômes, Beethoven pouvait encore communiquer à l'occasion d'une conversation, entendre la musique et, par conséquent, jouer ou diriger ses œuvres, à partir de 1816, sa surdité, quasi complète, l'empêchait d'apparaître en public et de diriger un orchestre. À cet égard, les dernières tentatives de direction s'étaient toutes soldées par des échecs éprouvants sur le plan personnel pour le compositeur. Czerny indiqua clairement cette incapacité à entendre : « It was not until 1817 that the deafness became so extreme he could no longer hear music ». ⁷²⁸ Cette inaptitude à diriger et même, en 1817, à communiquer normalement nous est confirmée par les nombreux témoignages de contemporains de Beethoven. Nous pensons, en particulier, à celui de Schindler en 1854 au *Niederrheinische Musik-Zeitung*, repris par Thayer : « In 1818, Beethoven's hearing became too poor for oral

⁷²⁶ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence*, Volume II, 136. (Lettre 248)

Maelzel était à Paris à cette époque. Il était donc prévu que Beethoven passât par Paris. Maelzel ajouta alors : « I have advised the local composers of your journey through Paris, without giving them the specific hope, though, that you will give a concert here ».

⁷²⁷ Lettre de Häring à George Smart sur le succès de la *Wellington Symphony* du 19 mars 1815. Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven l'intégrale de la correspondance*, 559. (Lettre 534)

⁷²⁸ Alexander Wheelock Thayer, *A Thayer's Life of Beethoven Edited and Revised by Elliot Forbes* Volume II, 690.

conversation ». ⁷²⁹ Il est donc possible d’imaginer que Beethoven, victime d’une telle infirmité, redoutait de se rendre à Londres. À travers les différents témoignages, nous comprenons que cela aurait été une épreuve terrible à la fois sur le plan personnel (« Beethoven’s hearing became too poor for oral conversation ») et sur le plan musical (« the deafness became so extreme he could no longer hear music »). Toutefois, en plus de ses problèmes de santé, Beethoven s’enfonçait dans une obsession quotidienne causée par la bataille juridique engagée contre sa belle-sœur quant au sort de la garde de son neveu. En outre, cette inquiétude se doubla d’un autre penchant obsessionnel : la gestion domestique de son foyer.

À la mort de son frère Kaspar, un long combat judiciaire de plusieurs années s’ouvrit entre Beethoven et la veuve de son frère, Johanna, pour la garde de Karl. L’oncle, après plusieurs procès, finit par obtenir la garde exclusive du jeune garçon en devenant son tuteur légitime. Ainsi, après avoir fait appel à quelques amitiés bien placées, Beethoven écarta, pour un certain temps du moins, la mère légitime de l’éducation de l’enfant. Cependant, la mère de Karl mit tout en œuvre pour récupérer la garde de son fils. Cette bataille juridique, acharnée entre les deux parties, eut des répercussions conséquentes sur l’état psychologique du compositeur. L’éventualité de perdre Karl – sur lequel il projetait l’image du fils parfait qu’il aurait souhaité – le terrorisait et le rongait au plus haut point. En outre, ce combat en justice lui coûta beaucoup d’argent et d’énergie. Enfin, il ne s’agissait pas seulement de la garde de Karl mais il s’agissait, pour Beethoven, d’écarter cette mère, qu’il détestait, de la vie de Karl ⁷³⁰. Cette haine, qu’il portait à sa belle-sœur, était devenue viscérale et obsessionnelle chez le compositeur. D’innombrables traces de ses inquiétudes et de cette haine se retrouvent dans les courriers de cette période, en particulier dans ceux adressés au directeur du pensionnat où il avait envoyé Karl :

Je ne prêterai aucune attention à ces clabauderies. Cette fois-ci je voulais voir si, en la traitant avec plus de patience et de douceur, elle se serait améliorée. J’avais fait part de mon intention à M. v[on] s[chmerling] mais tout a échoué car dimanche ma décision était prise d’en revenir à l’indispensable rigueur puisqu’en si peu de temps elle avait trouvé le moyen d’instiller à Karl un peu de son venin ⁷³¹.

⁷²⁹ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer’s Life of Beethoven Edited and Revised by Forbes Volume II*, 690.

⁷³⁰ Il la surnommait la Reine de la Nuit, en référence à la Flûte Enchantée de Mozart.

⁷³¹ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l’intégrale de la correspondance*, 772. (Lettre 800) Pour décrédibiliser sa belle-sœur, Beethoven l’accusait de prostitution : « La nuit dernière, cette Reine de la Nuit a été au bal des Artistes [...] où non seulement d’esprit mais de corps elle s’est montrée à nu. Pour 20 gulden, s’est

La correspondance du compositeur déborde de ses inquiétudes et de ses peurs de perdre l'enfant car l'homme se consacrait entièrement à son neveu, quitte à devoir laisser de côté la musique et ses projets.

Nous pouvons également mentionner une autre obsession qui prit de l'ampleur au fil des années. Beethoven commençait également à sombrer dans une psychose concernant la vie domestique du foyer. Le compositeur se méfiait en permanence de son personnel de maison. La gestion quotidienne du foyer le tourmentait terriblement, lui coûtant temps et énergie. Ses tracasseries, mineurs pour quiconque, occupaient une place considérable dans son quotidien. En définitive, de simples futilités et tracasseries domestiques avaient de grandes répercussions sur l'état psychologique de Beethoven. Pour s'en convaincre, il suffit de lire les innombrables courriers rédigés entre 1817 et 1818 à Nanette Streicher, femme du musicien et facteur de pianos Johann Andreas Streicher, sur ces points précis. Il harcela de la même manière son ami, Nikolaus Zmeskall, sur ses problèmes de personnel et de domestiques. Afin de résumer l'état d'esprit du compositeur, nous pouvons dire qu'il ne se satisfaisait jamais du service de ses domestiques qui étaient, au mieux, de bons à rien ou des idiots. Ses nombreuses gouvernantes étaient insolentes, irresponsables, incapables, bavardes et commères. De plus, la nourriture, qu'il jugeait abominable, le rendait malade. Beethoven, sombrant peu à peu dans une psychose malade, se croyait épié par ses domestiques (pour le compte de sa belle-sœur ou de la police de Metternich), volé par ses valets, voire même empoisonné par ses cuisinières. Il se tourmentait sur les questions relatives au salaire des domestiques, sur le prix de tel ou tel produit, sur les étrennes qu'il devait ou ne devait pas verser aux domestiques, sur la fraîcheur des œufs qu'on lui rapportait, sur le prix de boîtes de cirage ou encore sur le nombre de grains de café à moudre. Enfin, en cette période, Beethoven qui n'était pas à son aise, était dans les tracasseries de la recherche d'un nouveau logement. En conclusion, nous comprenons que les petits maux du quotidien, gérables pour n'importe qui, prenaient une place démesurée et dérisoirement trop importante dans la vie du compositeur. À partir de 1816, il devint débordé, rongé et usé par la vie de tous les jours, reléguant ainsi tous les projets annexes au second plan.

Enfin, il faut ajouter à cela une dernière raison, et non des moindres. Beethoven, au lieu de s'attaquer, dès l'accord conclu, à la composition des deux symphonies commandées par la Société Philharmonique, préféra travailler sur sa grande sonate pour piano, la

on chuchoté à l'oreille, on pouvait l'avoir ! Quelle horreur. Et c'est aux mains de cette femme que nous devons, fût-ce un seul instant, confier notre cher trésor ? ». (Lettre 614)

Hammerklavier. Il est donc possible d'envisager que Beethoven retardait son voyage puisque l'une des conditions expresses du contrat, la composition de deux symphonies inédites, n'était absolument pas remplie. La 9^{ème} Symphonie ne fut réellement ébauchée qu'en 1822, même si on trouve des esquisses de l'œuvre dès 1814-1815.

En résumé, nous comprenons que le projet ne put aboutir à cause d'un faisceau d'éléments. En 1817, Beethoven faisait face à des problèmes de santé, des soucis personnels et matériels qui se transformèrent, peu à peu, en de véritables inquiétudes – légitimes pour sa santé – ou en de véritables troubles obsessionnels. En d'autres termes, même si le projet londonien avait rapporté de belles sommes d'argent et avait offert une échappatoire au sombre quotidien de Beethoven, la prédominance de ses problèmes, entre 1816 et 1818, prit le pas sur tout autre chose. Ils reléguèrent ainsi l'Angleterre, tant aimée, aux oubliettes de sa mémoire. Un courrier adressé à la comtesse Erdödy résume bien l'état d'esprit de Beethoven en cet été 1817. À la lecture de cet extrait, nous comprenons aisément que le compositeur, malgré son désir de se rendre en Angleterre, se débattait dans d'insondables tracas :

J'ai changé de médecin car le mien, un Italien roublard, avait tant d'arrière-pensées en ce qui me concerne qu'il manquait à la fois d'honnêteté et d'intelligence. On était en avril 1817. Or, du 15 avril au 4 mai, j'ai eu quotidiennement à ingurgiter six poudres et six bols de thé. Ce traitement a duré jusqu'au 4 mai [...] J'espère tous les jours en finir avec cet état d'épuisement ; bien qu'il y ait du mieux, il semble néanmoins qu'il passera encore du temps avant que je sois tout à fait guéri. Vous pouvez vous imaginer à quel point tout cela doit influencer sur mon existence. Mes facultés acoustiques ont encore empiré ; déjà autrefois, je n'étais pas capable de subvenir à moi-même et à mes besoins, je le suis à présent moins que jamais et mes soucis n'ont fait qu'augmenter grâce à l'enfant de mon frère. Je n'ai même pas encore de logement convenable ; comme il m'est difficile de m'occuper de moi-même, je m'adresse à l'un ou à l'autre, toujours traité d'une manière désagréable et la proie de malhonnêtes gens. [...] Sperl m'a remis une lettre de Lincke, je lui ai écrit récemment afin de savoir combien le voyage pour me rendre chez vous pourrait me coûter. Mais si je pouvais être un certain temps avec de vieux amis qui, en dépit des manigances infernales de certaines gens, me sont restés fidèles comme moi à eux, peut-être que la santé me serait-elle rendue en même temps que la bonne humeur. Lincke devrait me faire savoir de quelle façon m'y prendre pour voyager le plus économiquement possible car mes frais sont hélas ! si grands et comme je ne peux composer que très peu, mes ressources restent maigres ; et le modeste capital qui est en ma possession, provenant de mon défunt frère, je n'ose y

toucher. Comme mon traitement est de plus en plus réduit et presque devenu zéro, je dois garder cette somme en réserve⁷³².

Si nous ajoutons à toutes ces raisons, la nature versatile du tempérament du compositeur, ce projet de voyage était voué à l'échec. Toutefois, malgré tous les problèmes évoqués à l'instant, si Beethoven avait négligé ce projet, il ne l'avait pas définitivement exclu. Le compositeur le remettait sans cesse à plus tard. Ainsi, dans son courrier du 5 mars 1818 à l'attention de Ries, il indiqua qu'il prévoyait une arrivée au printemps. Toutefois, à peine un mois plus tard, le 30 mars, il écrivit à Ries qu'il arriverait à Londres pour l'hiver 1818. Beethoven en était convaincu :

Je vous prie de dire à Neate de ne faire connaître absolument rien des nombreux ouvrages qu'il a emportés de chez moi, jusqu'à ce que j'arrive moi-même à Londres. J'espère que cela aura lieu sûrement l'hiver prochain ; il le faudra si je ne veux pas devenir un mendiant à Vienne⁷³³.

À nouveau, le projet fut repoussé à la fin de l'année 1819 pour les mêmes raisons que celles citées précédemment, raisons que Beethoven résuma assez bien dans sa lettre du 30 janvier 1819, toujours adressée au fidèle Ries : « Pour l'instant, il m'est impossible d'aller à Londres, empêtré comme je suis dans un tas d'affaires ; mais Dieu m'assistera sûrement l'hiver prochain pour que j'aie à Londres ». ⁷³⁴ Toutefois, peu de temps après cette lettre, Beethoven écrivit un autre courrier destiné à Ries dans lequel, conscient de son indécision, il lui confia laconiquement : « Relativement à mon voyage à Londres, nous nous écrirons encore ». ⁷³⁵ Ce ne fut qu'en 1824, qu'un nouveau projet de visite émergea. Ce fut, sans aucun doute, le projet le plus abouti et préparé de tous. Toutefois, comme tous les autres, il ne fut jamais mené à son terme.

IV.b Deuxième projet de visite (1824).

▪ Les conditions du projet.

Un deuxième projet de voyage émergea sous l'impulsion de Beethoven. En effet, Beethoven adressa une lettre à la Société Philharmonique par l'intermédiaire de Ries dans laquelle il relança l'idée d'un voyage à Londres : « Je caresse encore et toujours l'espoir

⁷³² Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 759. (Lettre 783)

⁷³³ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 843. (Lettre 898)

⁷³⁴ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 870. (Lettre 935)

⁷³⁵ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 891. (Lettre 940)

d'aller à Londres ». ⁷³⁶ Il reprit les termes du contrat du projet initial de 1817 en les modifiant quelque peu. Il demanda à Ries combien la Société serait disposée à le payer pour composer, non pas deux symphonies, mais une seule grande pièce. Comme nous le savons, Beethoven avait en tête la 9^{ème} Symphonie. Dans ce même courrier, il annonça qu'il était disposé à se rendre en Angleterre le printemps prochain. Toutefois, Beethoven conditionna son départ à son état de santé ; il ajouta à cet égard : « si ma santé me le permet ». ⁷³⁷ Charles Neate fut en charge des négociations. Il répondit au compositeur le 20 décembre 1824 ⁷³⁸ pour lui faire une offre. À cette occasion, les Anglais de la Société Philharmonique avaient tiré les leçons de leur précédent échec et prirent soin de signifier à Beethoven que les retombées financières compenseraient largement les frais engagés par le voyage : « You will be in the position here to acquire a significant sum of money, and thereby more than sufficiently compensate yourself for the fatigue and difficulties of the journey ». ⁷³⁹ Du fait, les termes proposés par la Société étaient avantageux pour le compositeur. Ils s'avéraient même plus intéressants que leur première offre de 1817. Ainsi, la Société Philharmonique commanda deux œuvres au compositeur : une symphonie, comme proposée par le musicien lui-même, et un concerto pour la somme de trois cents guinées. Toutefois, contrairement aux termes de 1817, Beethoven garderait l'entière propriété des œuvres après les concerts. Pour s'assurer de la venue du compositeur et lui permettre de tirer un maximum de profits de son séjour à Londres, la Société l'autorisait à organiser tous les concerts qu'il souhaitait dans la capitale anglaise sans aucune condition. En définitive, la Société Philharmonique, désireuse de faire venir Beethoven, leva toutes les contraintes qui avaient été établies précédemment, rendant ce séjour à Londres des plus avantageux pour le compositeur allemand. Neate, pour l'en convaincre, le lui précisa avec insistance: « You can also give a concert during your stay at which you might bring in at least £500; also there are many opportunities to win honor and money from your great talent and widespread fame ». Pour achever de persuader Beethoven, Neate lui proposa cent livres supplémentaires s'il apportait avec lui les dernières commandes des quatuors ⁷⁴⁰. Pour Neate, la conclusion sautait aux yeux : « You can be assured of taking a large sum of money home with you, and I see no reason why you should not take enough with you to make all the rest of

⁷³⁶ Ludwig van Beethoven, Les Lettres de Beethoven, *l'intégrale de la correspondance*, 1084. (Lettre 1054)

⁷³⁷ Ludwig van Beethoven, Les Lettres de Beethoven, *l'intégrale de la correspondance*, 1084. (Lettre 1054)

⁷³⁸ Theodore Albrech, Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume III, 67. (Lettre 388)

⁷³⁹ Theodore Albrech, Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume III, 67. (Lettre 388)

⁷⁴⁰ Beethoven offrit trois quatuors à Neate en février 1823. Voir : Ludwig van Beethoven, Les Lettres de Beethoven *l'intégrale de la correspondance*, 1113. (Lettre 1144)

Neate prévoyait un plan de paiement pour ceux-ci dans son courrier du 2 septembre 1823. En fin de compte, Beethoven n'en proposa qu'un seul le 15 janvier 1825. Voir : Ludwig van Beethoven, Les Lettres de Beethoven, *l'intégrale de la correspondance*, 1292. (Lettre 1344)

your life pleasant and free from cares ».⁷⁴¹ En effet, les conditions posées étaient extrêmement avantageuses et Beethoven, célébré dans toute l'Angleterre, aurait gagné des sommes d'argent non négligeables. En outre, le compositeur était attendu avec la plus grande impatience, et même s'il redoutait un mauvais accueil à cause de son caractère difficile, connu dans toute l'Europe, Neate le rassura : « You will find nothing but friends » ou encore : « Here, you will find yourself surrounded by many who will gladly express to you their esteem and veneration for the great Beethoven whose fame is greater than anyone's has ever been before in this country ».⁷⁴² Serait-ce un sous-entendu pour signifier à Beethoven qu'il avait dépassé la notoriété de son ancien maître, Haydn ? La Société Philharmonique ne posa qu'une seule condition : que Beethoven soit à la tête de l'orchestre (« The Philharmonic Society [...] expects that you will take in charge of the direction of your own works »⁷⁴³).

▪ La réponse de Beethoven.

À l'instar de sa réponse en 1817, Beethoven répondit à ce courrier rapidement, soit le 15 janvier 1825. Il semblait satisfait de toutes les propositions de la Société Philharmonique. Il écrivit : « Je suis bien content des conditions que me fait la Société ».⁷⁴⁴ Bien que flatté, Beethoven chercha, encore, à négocier et souhaita, comme ce fut déjà le cas lors des précédentes invitations, cent guinées supplémentaires en vue de son voyage. Beethoven réutilisa le même argument que précédemment, sa surdité qui l'obligeait à voyager accompagné. Neate avait pourtant été clair sur ce point puisqu'il lui avait précisé dès leur premier échange : « I hope dear Beethoven that you will accept this proposal, for the Society will not be persuaded to offer a more lucrative one ».⁷⁴⁵ Ce fut le cas en effet. Dans les minutes de la réunion des directeurs de l'orchestre londonien du 30 janvier 1825, nous pouvons lire l'entrée suivante : « Resolved that no further offer can be made to Beethoven ».⁷⁴⁶ Ainsi, le 1^{er} février 1825⁷⁴⁷, Neate informa le compositeur que les directeurs avaient refusé ses demandes. Néanmoins, comme la première fois, ils réitérèrent la première proposition de trois cents guinées. Neate prit soin d'énoncer, à nouveau, tous les avantages financiers qui s'offraient au compositeur : « I am convinced that you will certainly gain a

⁷⁴¹ Theodore Albrech, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume III*, 67. (Lettre 388)

⁷⁴² Theodore Albrech, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume III*, 67. (Lettre 388)

⁷⁴³ Theodore Albrech, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume III*, 67. (Lettre 388)

⁷⁴⁴ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven l'intégrale de la correspondance*, 1292. (Lettre 1344)

⁷⁴⁵ Theodore Albrech, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume III*, 67. (Lettre 388)

⁷⁴⁶ Directors Books, dans *The Official Papers of the Philharmonic Society*, British Library.

⁷⁴⁷ Theodore Albrech, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume III*, 75. (Lettre 393)

profit from it and be completely satisfied with your stay in England ».⁷⁴⁸ Finalement, le musicien anglais termina le courrier par un post-scriptum qui reflétait l'état d'esprit des membres de la Société quant à la réalisation du projet : « If you unfortunately resolve not to come, I hope you will not fail to write me occasionally ».⁷⁴⁹ Les craintes de Neate s'avèrent fondées. En effet, en accoutumé du fait, Beethoven sembla accepter l'offre tout en prenant soin de repousser la date de son arrivée à l'automne. Le 19 mars 1825, le compositeur écrivit à Neate : « Je ne pourrais guère venir à Londres durant le printemps mais qui sait quel accident m'y conduit peut-être en automne ».⁷⁵⁰ En fait, à la lecture de cette phrase, nous comprenons que Beethoven faisait bien plus que repousser la date de son arrivée, il faisait de ce voyage une pure hypothèse. Il s'agit ici de la dernière référence concernant ce voyage à Londres de la part de Beethoven. Il n'écrivit plus à ce sujet, bien que ce voyage à Londres restât le but ultime à atteindre pour le musicien. En effet, dans son courrier à Ignaz Moscheles du 22 février 1827, Schindler indiqua encore – soit un mois avant la mort de Beethoven : « He now speaks frequently of a journey to London when he is well ».⁷⁵¹

▪ Un projet plus abouti ?

Il semble que cette dernière tentative de faire venir le compositeur allemand à Londres fut la plus aboutie. Plusieurs éléments semblent nous le confirmer. Tout d'abord, nous pouvons souligner la rapidité des échanges de part et d'autre. Beethoven répondit très rapidement, entre deux semaines et un mois. La Philharmonic Society ne tardait pas non plus à adresser une réponse aux courriers du compositeur. Ainsi, les deux parties impliquées semblaient avoir la forte volonté de faire avancer les choses. Ce désir des Britanniques finit par se muer en une certitude, si bien que la visite de Beethoven ne faisait plus aucun doute. Les journaux populaires de l'époque annonçaient l'arrivée prochaine du grand compositeur : « Louis von Beethoven is expected in this country ».⁷⁵² En outre, comme nous l'avons évoqué précédemment, la Société Philharmonique leva toutes les contraintes qu'elle avait pu mettre en place lors du premier contrat. En effet, il n'existait quasiment plus aucune contrepartie exigée de la part des Londoniens, si ce n'était la composition de deux œuvres et la conduite de l'orchestre par le compositeur lui-même. Enfin, cette fois-ci, Beethoven semblait s'organiser véritablement pour le voyage ; ses carnets de conversation sont, à cet égard, révélateurs. Dès

⁷⁴⁸ Theodore Albrech, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume III*, 75. (Lettre 393)

⁷⁴⁹ Theodore Albrech, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume III*, 75. (Lettre 393)

⁷⁵⁰ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 1308. (Lettre 1352)

⁷⁵¹ Theodore Albrech, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume III*, 179. (Lettre 460)

⁷⁵² *Caledonian Mercury* du 12 mars 1825.

septembre 1823, une conversation entre Schulz, Schindler et Beethoven nous indique que le voyage se préparait :

« On m'a donné d'anciennes cartes du pays. Il enverra dans quelques jours l'itinéraire jusqu'à Calais ».

« Votre voyage à Londres, aller et retour vous coûtera environ 4000 fl ».

« Tout au plus ».

« Avec 4 mois de séjour à Londres ».

« J'ai compté dans le supplément des frais 1 voiture et 2 chevaux. D'ici quelques jours je vous apporterai les divers suppléments de frais ainsi que pour la part dans la voiture de poste ».

« En voyage, on est rarement malade et on peut très bien supporter... ».

« En tout cas, vous économiserez toujours 4.000 florins ».

« En mai, il y a 2 concerts manqués, mais vous commencerez en mars ».

« De la fin mars au début mai ».

« En Angleterre, il fait beaucoup plus chaud qu'ici et en avril c'est déjà vert ».

« Schindler : Excellent ! Méfiez-vous de vos germanismes. On dit « faire attention, non donner ».

« Schulz : En Angleterre on mange de la main gauche ».

« L'entrée à l'opéra est de 5 florins ».

« Partout le même prix ».

« On peut très facilement encaisser 1200 fl en une soirée ».⁷⁵³

À nouveau, un peu plus tard, nous retrouvons le même genre de conversation entre Beethoven, son neveu Karl et le violoniste Schuppanzigh. Dans cet échange, Karl fit une référence directe au courrier de Neate en indiquant à son oncle que les concerts donnés à la Société Philharmonique n'étaient pas les seules sources de revenu possible à Londres : « Tu remarqueras qu'il y a bien d'autres moyens de gagner de l'argent à Londres. Neate assure que tu reviendras avec une somme qui pourra te rendre libre de soucis pour tout le reste de ta vie».⁷⁵⁴ Schuppanzigh poussa également le compositeur à cesser tous ses atermoiements et à faire ce voyage si longtemps mûri : « Je souhaite seulement que vous ayez une bonne fois le courage de faire un voyage, vous ne vous en repentiriez pas ».⁷⁵⁵ La preuve la plus évidente de l'aboutissement de ce projet fut la demande de Beethoven faite à Neate de lui trouver un hôtel pour pouvoir se loger. Neate s'acquitta de sa tâche et proposa à Beethoven de loger, soit

⁷⁵³ Jacques Gabriel Prod'Homme, Les Cahiers de conversation, 281.

⁷⁵⁴ Jacques Gabriel Prod'Homme, Les Cahiers de conversation, 389.

⁷⁵⁵ Jacques Gabriel Prod'Homme, Les Cahiers de conversation, 389.

à la Sablonnière à Leicester Square (« It is a French house, which is often frequented with foreigners »⁷⁵⁶), soit chez Stumpff⁷⁵⁷. Toutefois, malgré toutes ces initiatives, Beethoven n'ira pas en Angleterre. Quelles furent alors les différentes raisons qui entravèrent la concrétisation de ce voyage tant souhaité ?

▪ *Raisons de l'abandon du projet.*

Malgré la volonté de partir, nous constatons que Beethoven émit un certain nombre de réserves et semblait tergiverser à nouveau. Nous retrouvons les signes de cette hésitation dans les mêmes conversations précédemment mentionnées. S'agissant des carnets de conversation, nous ne connaissons pas les réponses du compositeur. Cependant, à travers les réactions rédigées de ses interlocuteurs, il est aisément possible d'imaginer ce qu'il pouvait leur répondre. À l'évidence, les frais liés au voyage restaient une source de préoccupation pour le compositeur. Aussi, l'une des personnes présentes se sentit obligée d'ajouter : « 4000 florins tout au plus ».⁷⁵⁸ D'ailleurs, son neveu rappela à l'esprit du compositeur les intérêts financiers qu'il pouvait espérer d'une telle tournée. Ceci ne sembla pas convaincre le musicien, qui émit alors des réserves quant à sa santé. Schulz lui rappela alors qu'il faisait plus doux en Angleterre qu'à Vienne à la même époque et ses amis viennois affirmèrent qu'un tel voyage serait, d'ailleurs, bénéfique pour sa santé. Schuppanzigh rédigea sur le carnet de conversation : « Ce sera aussi très bon pour ta santé, car les voyages font du bien à tout le monde ».⁷⁵⁹ À court d'arguments, Beethoven mit en avant son âge avancé pour un tel périple. Son neveu eut alors la réponse suivante : « Haydn est bien allé à Londres en sa 50^e année et il n'était pas aussi célèbre que toi ».⁷⁶⁰ À travers cet échange, nous arrivons à la conclusion que Beethoven, en dépit de son envie et de ses démarches entreprises, ne semblait pas prêt à partir pour Londres. Il était pourtant vrai qu'il y aurait connu le succès, la gloire et l'argent mais nous comprenons bien qu'il cherchait toutes sortes de prétexte pour ne pas s'y rendre. Pour ce dernier projet, il semble que l'indécision fut déterminante et qu'elle était liée à son état de santé qui s'était considérablement détérioré.

Tout d'abord, en 1825, la surdité du compositeur était complète. Il était donc difficilement envisageable pour Beethoven d'entreprendre un si long voyage avec une telle infirmité. En outre, il semblait impossible pour le compositeur de diriger l'orchestre durant les

⁷⁵⁶ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume III*, 75.

⁷⁵⁷ Alexander Wheelock Thayer, *The Life of Ludwig van Beethoven Volume III*, 188.

⁷⁵⁸ Jacques Gabriel Prod'Homme, *Les Cahiers de conversation*, 389.

⁷⁵⁹ Jacques Gabriel Prod'Homme, *Les Cahiers de conversation*, 389.

⁷⁶⁰ Jacques Gabriel Prod'Homme, *Les Cahiers de conversation*, 389.

concerts comme cela était attendu par les membres de la Société Philharmonique. Enfin, son état de santé général était extrêmement préoccupant et surtout handicapant ; ses symptômes prenaient une place importante dans son quotidien. En 1825, Beethoven résumait son état de fragilité général à son médecin en ces termes : « Nous sommes plutôt en mauvais point, nous nous sentons faible ».⁷⁶¹ Dans un grand nombre de courriers à ses proches, Beethoven mentionnait tous ses maux de santé, en particulier ses maux de ventre, qui lui donnaient des vomissements, des expectorations de sang ainsi que de violentes diarrhées. Tout cela épuisait littéralement le musicien au quotidien. En définitive, cet ultime projet, qui réunissait pourtant toutes les conditions, se présenta trop tard. En fait, à la lumière de tous les éléments apportés dans cette section, il semblerait que la véritable occasion manquée soit la première invitation de la Société Philharmonique, car toutes les conditions étaient pleinement réunies. En revanche, pour ce projet de 1824-1825, l'état de santé de Beethoven était bien trop inquiétant pour qu'il puisse envisager un si long périple à travers toute l'Europe. À cet égard, nous devons rappeler ici que Beethoven mourut en 1827, soit deux ans après l'invitation des Londoniens. Cependant, au-delà de toutes ces explications factuelles quant à l'abandon de tous les projets de voyage, il est possible d'envisager l'indécision permanente du compositeur sous un autre angle : une approche plus psychologique.

IV.c Conclusion : une autre explication possible, vers une approche psychologique ?

Au-delà de toutes les raisons pertinentes évoquées précédemment, nous pouvons tenter, avec toutes les précautions nécessaires, d'établir d'autres explications possibles à ces revirements constants. Cela nécessite de nous éloigner des aspects purement matériels du compositeur pour nous rapprocher des aspects davantage psychologiques. Nous pouvons alors tenter une démonstration sur le plan affectif pour expliquer les atermoiements du compositeur.

Tout d'abord, l'aspect psychologique le plus apte à expliquer ses inconstances serait la nature même – la bipolarité selon le terme utilisé de nos jours – du compositeur. En effet, le caractère du personnage joua en la défaveur de la réalisation des différents projets de visite en Angleterre : son indécision permanente, sa versatilité, ses sautes d'humeur surprenantes – passant de la joie la plus vive à la mélancolie la plus extrême – son incapacité à se fixer quelque part (Beethoven déménagea de nombreuses fois dans Vienne) sont autant d'éléments susceptibles d'expliquer les revirements du compositeur. Ainsi, en mentionnant les projets de

⁷⁶¹ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 1326. (Lettre 1371)

voyage, Thayer évoqua, à juste titre, l'indécision fatale (« fatale indecision »⁷⁶²) de Beethoven. D'autres aspects, plus profonds, pourraient également être mis en lumière, en particulier les notions de victimisation et d'idéalisation.

Comme nous le rappelle Tia DeNora, le mythe de Beethoven s'est construit de son vivant⁷⁶³. L'image de Beethoven fut façonnée par les différents témoignages de ses contemporains. Ces derniers fabriquèrent l'image d'un compositeur de génie et d'un incompris, révolutionnaire à la fois sur le plan musical et politique. Il se dégagait de ces témoignages, des traits communs comme, par exemple, l'asocialité, voire la folie. Peu à peu, l'iconographie prit le relais de ces témoignages. Il suffit de voir les portraits du compositeur, établis à partir de 1810, pour avoir l'idée de la représentation générale du musicien par ses contemporains : l'incarnation du génie romantique avec le regard fixant l'horizon, les cheveux au vent et la détermination se dégageant des traits de son visage. Nous pensons évidemment aux portraits de Stieler ou de Waldmüller. En définitive, Beethoven, de son vivant, avait déjà endossé la stature du musicien romantique, du poète prophète, seul face au destin et à l'adversité. Cette construction du mythe, à laquelle Beethoven participa, pourrait, en soi, expliquer l'éternel avortement de ses projets de visite en Angleterre. En effet, si nous relisons tous les témoignages, il paraît évident que Beethoven aurait gagné des sommes d'argent conséquentes en se rendant à Londres⁷⁶⁴. En un seul séjour, il aurait engrangé tant d'argent qu'il aurait été à l'abri de toutes difficultés financières :

Ces Anglais ne parlent que de vous faire venir en Angleterre, ils assurent que si vous y passez seulement un hiver, de septembre à mai environ, en Angleterre, Écosse et Irlande, vous pourrez gagner assez pour vous permettre de vivre des intérêts pour tout le reste de votre vie⁷⁶⁵.

Thayer confirma cette idée que Beethoven aurait gagné beaucoup d'argent à l'occasion de ces séjours. Cependant, alors que nous savons que Beethoven demeurait dans des conditions matérielles difficiles, pourquoi aurait-il refusé de telles promesses de succès ? Nous sommes en droit de nous poser la question suivante : Beethoven souhaitait-il vraiment ce succès et cette reconnaissance du public britannique ? En effet, à partir de 1816, dans toute sa correspondance, le compositeur prit la posture constante et permanente de victime. Il était la

⁷⁶² Alexander Wheelock Thayer, *The Life of Ludwig van Beethoven* Volume II, 682.

⁷⁶³ Tia DeNora, « Beethoven et l'invention du génie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°110, (1995) : 36-45.

⁷⁶⁴ Les Britanniques exagérèrent sans doute les gains afin d'attirer le compositeur.

⁷⁶⁵ Jacques Gabriel Prod'Homme, *Les Cahiers de conversation*, 27.

victime du destin, qui l'avait privé de l'audition, victime d'une santé fragile et de difficultés financières qui le jetaient dans un état proche de la mendicité. En plus de ses problèmes, il devait livrer une bataille juridique et éthique pour arracher son brave neveu aux bras immoraux de sa mère pourtant légitime. En outre, les Viennois se détournèrent de sa musique au profit de l'opéra italien de Rossini. En d'autres termes, le destin s'acharnait sur un seul homme. Cependant, Beethoven ne tira-t-il pas profit de cette adversité pour construire et bâtir sa légende ? Ne participait-il pas lui-même à la création du mythe du musicien sourd, seul, face à l'adversité ? N'intitula-t-il pas sa 3^{ème} Symphonie « Eroica » et ne donna-t-il pas comme sous-titre à sa 5^{ème} Symphonie « Ainsi, le destin frappe à la porte » ? Nous pouvons alors émettre une hypothèse quant aux raisons d'abandons des projets de séjour en Angleterre. Si les concerts, comme on le lui indiquait régulièrement, lui avaient apporté succès et argent, qu'en aurait-il été de ce statut de victime, d'homme isolé se débattant dans une existence marquée par les nombreuses épreuves ? Beethoven s'enfermait lui-même dans son rôle de génie mis à l'épreuve par la destinée. L'Angleterre aurait mis fin à cette légende. Beethoven le savait fort bien :

Mon voyage à Londres serait certes l'unique moyen de m'arracher à cette malheureuse situation (celle d'écrire presque entièrement pour gagner son pain), où je ne suis jamais en bonne santé et ne puis faire ce que je pourrais faire si j'étais dans une situation meilleure⁷⁶⁶.

Beethoven n'aurait été alors qu'un homme ordinaire, qu'un compositeur terne et sans fêlure, avec un succès ordinaire ; un musicien sans destin, sans lutte et sans combat à livrer. Pour un être tel que Beethoven, n'était-il pas préférable de faire face aux épreuves du destin plutôt que de s'en tirer aisément ?

En conclusion, les simples hypothèses matérielles ne furent que les prétextes aux constants rejets des propositions. Aussi, nous devons nous tourner, avec tous les écueils que cela présuppose, vers une raison plus profonde et plus personnelle qui le mena à refuser ces propositions de voyages : la conservation de ce rôle d'un homme luttant dans un monde lui étant hostile ; un monde ne le comprenant et ne l'acceptant pas. Un homme qui acceptait toutes ces difficultés dans le seul but de délivrer son message au monde. C'est dans le document aux nombreuses envolées lyriques, connu sous le nom de Testament de Heiligenstadt, que Beethoven endossa clairement ce rôle de victime et de serviteur de l'art pour la première fois :

⁷⁶⁶ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 890. (Lettre 939)

Ô vous hommes qui me prenez pour un ennemi juré, revêche ou misanthropique ou me déclarez comme tel, comme vous me jugez mal ! Vous ne connaissez pas la raison secrète de ce qui vous semble ainsi. Mon cœur et mon âme furent dès mon jeune âge portés à des sentiments de tendresse et de bienveillance. Mais réfléchissez seulement que victime depuis six ans d'un mal incurable que des médecins incapables ont encore aggravé, déçu d'année en année dans l'espoir d'aller mieux, enfin parvenu d'un coup à la constatation d'une infirmité chronique [...] Mon malheur m'est doublement pénible, parce que l'on se méprend sur mon compte. Le délassement que l'on goûte en société à de fines conversations, à des confidences réciproques, ne peut avoir lieu pour moi. Contraint à vivre seul, je ne puis fréquenter le monde dans la mesure où l'exige la plus stricte nécessité ; je dois vivre en exilé. [...] Pareilles expériences m'ont presque poussé au désespoir, il s'en est fallu de peu que je mette fin à mes jours. C'est mon art et seulement lui, qui m'a retenu, ah ! il me semblait impossible de quitter le monde avant d'avoir fait naître tout ce pour quoi je me sentais disposé, et c'est ainsi que j'ai mené cette vie misérable – vraiment misérable ; un corps si irritable, qu'un changement un peu rapide peut me faire passer de l'euphorie au désespoir le plus complet – patience, voilà tout, c'est elle seulement que je dois choisir pour guide, je l'ai fait – durablement j'espère, ce doit être ma résolution, persévérer, jusqu'à ce que l'impitoyable Parque décide de rompre le fil⁷⁶⁷.

Enfin, pour le compositeur, l'impossible quête de cette terre éloignée, qui représentait la fin de tous ses tourments, ne faisait que renforcer son statut de héros romantique. En effet, la providence, en lui infligeant des problèmes de santé, une surdité, des problèmes financiers et familiaux, allait jusqu'à l'empêcher de se rendre à Londres ; seule solution pour s'extirper de toutes ses difficultés.

Nous pouvons continuer à dérouler le fil d'une explication plus psychologique. En effet, il est également possible d'avancer une autre raison personnelle. Beethoven était reconnu et célébré dans toute l'Angleterre ; ses œuvres jouissant d'une reconnaissance jamais égalée. Ainsi, il est possible que Beethoven, connu uniquement à travers sa musique, ait décidé de ne pas se rendre à Londres pour éviter toute déception pour ses habitants. En d'autres termes, nous pouvons imaginer que le compositeur souhaitait que les Anglais n'aient de contact avec lui qu'à travers sa musique. Souhaitait-il que les Britanniques conservent cette image parfaite et idéalisée du génie ? Beethoven craignait-il de les décevoir ? Craignait-il que les Britanniques soient confrontés à la réalité ? À l'inverse, dans une relation d'idéalisation mutuelle – idéalisation liée à la distance comme ce fut le cas entre le compositeur et les Anglais – il est également possible que Beethoven ait souhaité conserver cette image mentale

⁷⁶⁷ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 1501. (Appendice A)

et toute personnelle de l'Angleterre. Avait-il peur d'être déçu, de ne pas avoir le succès tant espéré ou de se frotter à la réalité d'une Angleterre bien différente de celle de ses fantasmes, de ses aspirations politiques et idéaux sociaux ? Nous pouvons supposer alors que le compositeur, en connaissant enfin cette terre rêvée et idéalisée, en foulant cet eldorado musical et en fréquentant ses habitants si souvent loués pour leur grandeur, leur noblesse et leur mode de vie, eut peur que toutes ses images mentales ne soient, précisément, que des illusions. Nous ne pouvons que spéculer mais il est probable que Beethoven redoutait d'être confronté à cette terre tant fantasmée de peur que celle-ci ne soit pas à la hauteur de ses attentes et de ses espérances. En d'autres termes, si Beethoven voulut que les Anglais conservent la vision qu'ils s'étaient forgés du compositeur, il en fut de même pour lui : il souhaitait garder l'image parfaite de l'Angleterre, image construite depuis l'enfance et durant toute sa vie d'homme, comme le possible espoir d'un monde meilleur.

CHAPITRE III. LES RELATIONS COMMERCIALES ET AMICALES

I. Les relations commerciales : le monde de l'édition britannique

Lors du précédent chapitre, nous avons apporté un éclairage nécessaire quant à l'importance des réseaux qui avaient su promouvoir le compositeur, soit en le liant aux décideurs de la scène musicale britannique, soit en lui ouvrant les portes du marché de l'édition. Ainsi, par l'action de Salomon et de Ries, entre autres, Beethoven fut mis en contact avec de nombreuses maisons d'éditions ou éditeurs comme Birchall, Clementi, Chappell & Goulding, The Regent Harmonic Institution et enfin, George Thomson. Ce chapitre nous révélera la nature des relations entre Beethoven et ses éditeurs britanniques avec, en particulier, une mise en lumière d'un trait de caractère de Beethoven : l'art de la négociation. En effet, Beethoven s'avéra difficile en affaires, déraisonnable et presque excentrique dès lors qu'il évoquait ses honoraires. À la lecture des contrats et des courriers entre le compositeur et ses éditeurs, il apparaît que Beethoven (ce fut le cas toute sa vie et sur tous les aspects du quotidien) était obsédé par l'argent, négociant systématiquement tous les tarifs proposés par les éditeurs et exigeant des honoraires parfois insensés. Cette attitude lassa certaines maisons d'édition et mit fin à des collaborations fructueuses, comme ce fut le cas avec Birchall. D'autres s'accommodèrent de ce comportement en négociant, à leur tour, ardemment avec le compositeur. Ce fut le cas de George Thomson.

C'est ainsi que nous ouvrirons ce chapitre, sur les relations commerciales, musicales et amicales avec l'écossais George Thomson. Puis, nous nous intéresserons aux relations musicales que Beethoven entretenait avec certains musiciens anglais. Ces rencontres, bien que futiles en apparence, furent déterminantes dans la vie de Beethoven en tant que compositeur. Ainsi, il put bénéficier de l'admiration du jeune Potter, qui créa un grand nombre de ses concertos pour piano à Londres. Il saisit également tout l'intérêt de la contrebasse grâce à la visite de Dragonetti et fut influencé dans la composition de sa sonate pour piano Op.47 par la virtuosité du célèbre violoniste anglais Bridgetower. Aussi, ces nombreuses rencontres de musiciens anglais, venus à Vienne pour voir le Maestro, nourrirent l'inspiration, déjà fertile, de Beethoven.

II. George Thomson et les « Folksongs » : une amitié épistolaire et une collaboration commerciale difficile

George Thomson, qui naquit en 1755 en Écosse et travaillait comme fonctionnaire au Board of Trustees d'Édimbourg, était, avant tout, un amoureux de musique. Violoncelliste amateur, Thomson se passionnait pour les chants traditionnels folkloriques de son pays. Au fil des années, il s'intéressa aux airs d'autres nations du Royaume-Uni comme l'Irlande ou le Pays de Galles. Afin d'éviter que cet héritage musical populaire ne tombât dans l'oubli – mais également parce que les chants traditionnels devinrent de plus en plus appréciés au sein des cercles musicaux d'amateurs – il décida de publier ceux qui existaient déjà mais également de faire appel à son ami, l'icône nationale Robert Burns, pour en écrire de nouveaux. Thomson engagea alors les compositeurs les plus célèbres de l'époque pour arranger les airs existants (les arrangements ne lui étaient pas toujours satisfaisants) mais également pour mettre en musique les nouveaux vers écrits par Burns. Thomson se tourna alors vers les compositeurs Pleyel, Kozeluch et, principalement, Haydn. Au début du 19^{ème} siècle, Thomson cessa de travailler avec le maître viennois et décida de collaborer exclusivement avec Beethoven. Cette décision peut paraître surprenante au regard de la renommée de Haydn en Angleterre depuis ses deux tournées en 1791 et 1794. Il est donc légitime de se demander pourquoi Thomson décida de mettre un terme à leur collaboration tout en faisant appel à Beethoven, qui commençait seulement à percer en ce début de siècle.

Tout d'abord, il convient de souligner que, dans le passé, Thomson avait eu quelques différends commerciaux avec Haydn. Il est également vrai que le compositeur viennois commençait à devenir âgé. Thomson, entrevoyant la fin de gloire de Haydn, pensa qu'il était temps de s'offrir les services d'un autre compositeur. Et ce choix se porta sur Beethoven. Dans son ouvrage consacré à l'amitié entre Burns et Thomson, Hadden affirme que le fonctionnaire écossais avait su anticiper l'ascension fulgurante de Beethoven en Grande-Bretagne : « He was undoubtedly the coming-man. Thomson had too keen an eye for coming men to miss the chance of securing his services for the Edinburg collection ». ⁷⁶⁸ Plus loin, dans ce même ouvrage, Hadden ajoute : « Beethoven's star manifestly being in the ascendant, Thomson very naturally courted the new luminary ». ⁷⁶⁹ Aussi, la collaboration entre les deux hommes s'avéra fructueuse : Beethoven lui composera cent-soixante-dix-neuf Folksongs. La

⁷⁶⁸ James Cuthbert Hadden, *George Thomson : the Friend of Burns : His Life and His Correspondence*, (London: J.C Nimmo, 1898), 310.

⁷⁶⁹ James Cuthbert Hadden, *George Thomson : the Friend of Burns : His Life and His Correspondence*, 316.

relation commerciale entre Beethoven et Thomson se révéla riche et intense, allant de négociations à de propositions de projets. Il en alla de même avec leur correspondance qui fut abondante, empreinte de respect mutuel et d'admiration. Toutefois, les débuts de cette relation furent marqués par une certaine méfiance de la part de Beethoven, qui ne semblait guère apprécier, a priori, ce travail d'adaptation et d'arrangement d'airs traditionnels.

▪ *L'intérêt des Folksongs pour Beethoven.*

Ce mépris que nous venons d'évoquer, Beethoven le fit clairement sentir à Thomson dans son courrier du 23 novembre 1809 : « Cette travail est, outre cela, une chose, qui ne fait pas grand plaisir à l'artiste ». ⁷⁷⁰ Si ce travail était une perte de temps pour Beethoven, pour quelles raisons était-il prêt à perdre autant de temps et d'énergie dans cette collaboration ? Pour Hadden, Beethoven accepta l'offre pour de simples raisons financières. À cet égard, Beethoven ne poursuit-il pas son courrier de la manière suivante : « mais pourtant, je serai toujours prêt de vous en consentir, sachant qu'il y a quelque chose utile pour le commerce – Quant à les quintuors et les trois sonates, je trouve l'honorar trop petit pour moi ». ⁷⁷¹ En effet, pour Hadden, Beethoven, qui vivait dans une situation précaire, était contraint d'accepter toutes sortes de contrats. Sa surdité l'empêchait de prendre des élèves (la surdité n'était pas la seule raison car Beethoven détestait enseigner), de se produire en public lors de récitals, de concerts ou de duels d'improvisation et, enfin, de diriger ses propres œuvres. Pourtant, cette idée avancée par Hadden peut être mise à mal par le fait que Beethoven avait un revenu annuel des plus confortables. Nous savons que, à partir de 1800, Beethoven touchait des indemnités annuelles de six cents florins payées par le Prince Lichnowsky mais qu'il touchait également un revenu annuel de mille quatre-cents florins, versé par trois aristocrates viennois qui souhaitaient fixer définitivement la résidence du compositeur à Vienne ⁷⁷². Il faut, toutefois, admettre que la monnaie se dévalua avec les guerres napoléoniennes. Ainsi, Beethoven put accepter ce travail pour de strictes raisons financières. À ce sujet, le compositeur ne manquait pas de rappeler à Thomson la situation financière dramatique du

⁷⁷⁰ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 273. (Lettre 229)
Lettre écrite en français par Beethoven.

⁷⁷¹ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 273. (Lettre 229)

⁷⁷² Quand, en 1809, Beethoven accepta l'offre du Roi Jérôme de Westphalie (frère de Napoléon Bonaparte) de devenir Maître de Chapelle à la cour de Kassel, l'Archiduc Rodolphe fit en sorte que les Princes Lobkowitz, Kinsky et lui-même versassent une rente annuelle de quatre mille florins au compositeur dans le but de le retenir à Vienne. Rodolphe versait mille-cinq cent florins, Lobkowitz sept cent et Kinsky mille huit cent. En contrepartie, Beethoven devait annuler son départ pour Kassel et rester à Vienne pour le reste de sa vie. Le compositeur accepta les conditions fixées par les trois aristocrates. Toutefois, avec les guerres napoléoniennes, la monnaie autrichienne dévalua en 1811, Kinsky mourut d'un accident de cheval 1812 et Lobkowitz fit faillite et quitta Vienne en 1813. Ce fut l'Archiduc Rodolphe qui compensa, à chaque fois, les pertes financières.

pays pour justifier des augmentations d'honoraires. En outre, au regard de la somme totale des contrats passés avec Thomson, il est facile de comprendre que Beethoven, malgré le dédain pour un tel travail, accepta toutes les propositions de l'éditeur puisqu'il toucha la somme conséquente de plus de sept cent ducats⁷⁷³. Toutefois, d'autres explications peuvent apparaître pour expliquer cet engouement envers les Folksongs. D'une part, son admiration pour la Grande-Bretagne pourrait motiver, en partie, cette collaboration et, d'autre part, il semblerait qu'il existe une explication plus artistique :

Soyez assuré, Monsieur, que vous traitez avec un vrai Artiste qui aime d'être honorablement payé, mais qui pourtant aime encore plus sa gloire et aussi la gloire de l'art - et qui n'est plus jamais content de soi-même et se tache d'aller toujours plus loin et de faire de progrès encore grand dans son art⁷⁷⁴.

Dans sa monographie consacrée à l'étude musicale des Folksongs, Barry Cooper semble être moins convaincu par une simple nécessité financière que par une explication artistique : « One of his aims was to master every genre to become the complete composer and folksongs produced for him a new type of challenge, one not encountered anywhere else in his output». ⁷⁷⁵ En d'autres termes, les Folksongs se révélèrent être un véritable champ d'expérimentation. Celles-ci, avec l'avantage d'être des œuvres mineures et publiées à l'étranger, étaient l'occasion pour Beethoven d'expérimenter ses nouvelles idées musicales, de voir si elles fonctionnaient et, le cas échéant, de les intégrer à des œuvres plus conséquentes. Cooper, dans ses analyses musicales des arrangements, souligne le lien existant entre certains chants arrangés par Beethoven et d'autres oeuvres plus importantes. Il écrit :

For example, Oh Sweet were the Hours contains an alternation of lyrical and dynamic sections, and the final soft, lyrical one suddenly gives way to a loud, dynamic interruption that brings the music to an abrupt close; a very similar procedure can be found in the second movement of the Ninth Symphony⁷⁷⁶.

⁷⁷³ Il s'agit ici des estimations de Cooper (*Beethoven's Folksongs Settings*, 99). Cuthbert et Salomon estimèrent que Beethoven toucha environ six cents livres sans véritable preuve pour étayer le chiffre proposé. En revanche, Cooper compila tous les reçus (dans la limite du possible) et spécula également sur certains tarifs. Il estima alors que Beethoven toucha entre trois cent cinq et quatre cent dix livres sterlings, si l'on accepte qu'une livre sterling équivaille à deux ducats (les taux de change évoluant constamment, il est difficile de les définir avec précision). Il est donc très difficile d'établir la somme exacte reçue par le compositeur. De plus, il convient d'ajouter à cette somme la vente de certains arrangements aux éditeurs Steiner, Schlesinger, Artaria et Simrock. Pour l'ensemble des arrangements publiés en Grande-Bretagne, en Autriche et en Allemagne, Beethoven aurait touché neuf cent cinquante cinq ducats.

⁷⁷⁴ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 274. (Lettre 229)

⁷⁷⁵ Barry Cooper, *Beethoven's Folksong Setting*, 208.

⁷⁷⁶ Barry Cooper, *Beethoven's Folksong Setting*, 208.

Même si l'argent fut une motivation suffisante en soi pour expliquer cet engouement, le compositeur avait une réelle motivation artistique. Pour illustrer cela, nous pouvons citer Beethoven lui-même qui voyait dans ce travail, comme nous venons de le souligner, une nouvelle inspiration. Il griffonna cette phrase dans son carnet intime : « Les chants écossais nous montrent comment, grâce à l'harmonie, la mélodie la plus fantaisiste peut être traitée en s'abandonnant au caprice de l'inspiration ».⁷⁷⁷ Pour terminer, et c'est sans doute l'argument déterminant en faveur d'une vraie valeur musicale attachée aux Folksongs par Beethoven, les arrangements ne furent pas, au grand désarroi de Thomson, de petites chansonnettes faciles à jouer pour les demoiselles mais, bel et bien, des œuvres de grande qualité. Ce fut probablement à cause de leur difficulté qu'elles n'eurent pas le succès escompté et mérité en Angleterre et ce fut pour leur confidentialité que les compositeurs, successeurs de Beethoven, en négligèrent l'intérêt.

- Historique de la correspondance.

- Des débuts de relation difficiles.

Thomson contacta Beethoven le 20 juillet 1803. Bien que la lettre soit perdue, il nous est possible de dater ce courrier grâce à la réponse du compositeur, en date du 5 octobre 1803 indiquant : « J'ai reçu avec bien du plaisir votre lettre du 20 juillet ».⁷⁷⁸ Il s'agit là de la toute première lettre de Beethoven envoyée outre-Manche et elle sera la première d'une longue relation épistolaire, à la fois commerciale et amicale avec Thomson. À la lecture de la réponse de Beethoven, nous comprenons que le projet initial de Thomson n'était pas la composition de Folksongs mais la composition de six sonates pour piano sur des airs écossais. Le compositeur allemand répondit par l'affirmative à la demande de Thomson, tout en soulignant son admiration pour la nation écossaise : « Je suis prêt de composer pour vous six sonates telles que vous les désirez, en y introduisant même les airs écossais d'une manière laquelle la nation écossaise trouvera le plus favorable et le plus d'accord avec le génie de ses chansons ».⁷⁷⁹ En termes d'honoraires, Beethoven proposa trois cents ducats pour les six sonates. Dans ce courrier, Beethoven fit preuve de son expérience dans le domaine de la négociation avec les éditeurs. D'une part, Beethoven lui signifia qu'il s'agissait du salaire qu'il percevait en

Il faut également souligner que Beethoven réutilisa certains motifs musicaux tirés de Folksongs pour les intégrer à la 7^{ème} Symphonie. Voir James Travis, « Celtic Elements in Beethoven's Seventh Symphony » dans *The Musical Quarterly*, vol. 21, (1935) : 255-265.

⁷⁷⁷ Ludwig van Beethoven, *Carnets Intimes*, 29.

⁷⁷⁸ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 110. (Lettre 83)

⁷⁷⁹ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 110. (Lettre 83)

Allemagne pour le même genre de travail, à la différence qu'il ne composait pas d'accompagnement. Ainsi, il sous-entendait qu'il faisait, d'ores et déjà, des concessions sur les honoraires. D'autre part, il pressa Thomson de lui répondre au plus vite, car il lui confia être un compositeur demandé et, par conséquent, si un accord devait tarder à venir, il ne serait plus en mesure de composer les œuvres demandées.

Toutefois, le projet sembla être voué à l'échec. En effet, Thomson répondit à Beethoven le 8 novembre 1803⁷⁸⁰ : « Replied that I would give no more than 150 ducats, taking 3 of the sonatas when ready and the other 3 in six months after, giving him leave to publish in German on his own account after the publication in London ». ⁷⁸¹ En juin 1804, Beethoven répondit à Thomson qu'il était prêt à baisser ses honoraires à condition qu'il puisse publier les sonates de façon simultanée dans les villes de son choix : « Ora mi prendo la Libertà di comunicarvi un altro piano, cio è, se le mie Opere potranno comparire nell'istesso tempo a Parigi, Londra, Vienna o sia in qualche altra Città in Germania ». ⁷⁸² Thomson n'étant pas prêt à augmenter les honoraires proposés ni à tolérer l'idée d'une publication simultanée, le projet fut abandonné. Néanmoins, il semble évident que Beethoven avait pris au sérieux cette négociation puisque des esquisses de ces trois sonates sont conservées à la Staatsbibliothek de Berlin.

Malgré l'avortement de ce projet, la collaboration entre Thomson et Beethoven reprit deux années plus tard, à l'été 1806. Thomson contacta Beethoven à nouveau le 1^{er} juillet 1806⁷⁸³ pour lui proposer, non plus la composition de trois sonates mais des œuvres pour orchestre de chambre. Dans sa réponse tardive du 1^{er} novembre 1806 (« J'ai différé de répondre à votre lettre du 1^{er} juillet »⁷⁸⁴), Beethoven donna seulement un accord de principe : « Je ne suis pas éloigné d'entrer dans vos propositions en général ». Ainsi, le compositeur s'efforcera d'écrire des œuvres simples⁷⁸⁵ comme le lui demandait Thomson tout en conservant « cette élévation et originalité du style ». ⁷⁸⁶ En revanche, Beethoven refusa

⁷⁸⁰ Le courrier est également perdu. Toutefois, Thomson prit soin d'annoter sa réponse sur un carnet personnel.

⁷⁸¹ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume I*, 123. (Lettre 73)

⁷⁸² Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 121. (Lettre 89)

« Maintenant, je prends la liberté de vous annoncer autre chose, à savoir, que mes œuvres puissent être publiées en même temps à Paris, Londres, Vienne ou dans n'importe quelle autre ville d'Allemagne ».

⁷⁸³ Barry Cooper, *Beethoven's Folksongs Settings*, 240.

⁷⁸⁴ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 171. (Lettre 136)

⁷⁸⁵ Il est aisé de comprendre que, pour Thomson, la facilité d'exécution des œuvres était primordiale. En effet, afin d'atteindre un marché le plus large possible, Thomson se devait de proposer, à la vente, des œuvres accessibles aux musiciens amateurs.

⁷⁸⁶ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 171. (Lettre 136)

catégoriquement de céder à la demande de Thomson de composer pour flûte qui est, selon Beethoven, « un instrument trop borné et imparfait ». Beethoven proposa à Thomson, soit trois trios et trois quintettes, soit trois quatuors et deux sonates. Beethoven imposa également certaines conditions de publication : un délai de six mois entre les publications des deux genres d'œuvres et la certitude de pouvoir publier en Allemagne ou en France. Enfin, en fait d'honoraires, Beethoven demanda la somme de cent livres ou deux cents ducats viennois. Ce fut à l'occasion de ce courrier du 1^{er} juillet de Thomson que la proposition de composer des arrangements de Folksongs fut évoquée pour la première fois. Dans un post-scriptum à sa lettre, Beethoven indiqua qu'il composerait volontiers les arrangements, à la seule condition qu'il soit rémunéré autant que le fut Haydn : « P.S : Je veux encore satisfaire à votre souhait d'harmoniser des petits airs écossais et j'attends là-dessus une proposition plus précise, sachant bien qu'on a donné à Mr. Haydn un £ argent de la Grande-Bretagne pour chaque air ». ⁷⁸⁷ Trois ans plus tard ⁷⁸⁸, le 25 septembre 1809, Thomson envoya à Beethoven quarante-trois airs, le pressant de composer le plus rapidement possible des « ritornellos and accompaniments for the piano or pedal harp as well as for the violin and violoncello ». ⁷⁸⁹ Ce ne fut qu'à partir de ce courrier que la longue et fructueuse collaboration entre le compositeur allemand et le fonctionnaire écossais devint régulière.

- La première commande de quarante-trois arrangements ⁷⁹⁰.

Dans son courrier du 25 septembre 1809 ⁷⁹¹, Thomson renvoya donc les vingt et un airs qu'il avait déjà fait parvenir au compositeur trois ans plus tôt. La collaboration s'ouvrit donc sur de mauvais auspices, puisque Thomson reprocha au compositeur son manque de sérieux : « By delaying them for so long a time, I have suffered a very great inconvenience. » Toutefois, Thomson indiqua qu'il verserait au compositeur les cent ducats viennois ou les cinquante livres sterling à condition que celui-ci fasse parvenir les arrangements par la société Fries dans les trois mois suivant la réception des airs. Commencant à cerner la nature du

⁷⁸⁷ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 173. (Lettre 136)

⁷⁸⁸ L'écart de trois ans peut sembler important mais il n'y aucune autre lettre entre celle de Beethoven du 1^{er} novembre 1806 et cette lettre de Thomson, en date du 25 septembre 1809. Cependant, ceci ne signifie pas qu'il y en ait eu aucune. Elles purent être perdues. En effet, dans ce courrier du 25 septembre 1809, Thomson mentionne vingt et un airs envoyés « nearly three years ago » ce qui tendrait à prouver qu'il y aurait eu un autre échange dans l'intervalle. À moins que les vingt et un airs furent envoyés en même temps que sa lettre du 1^{er} juillet 1806 et auquel cas, Beethoven les avait en sa possession lorsqu'il fit référence aux « petits airs écossais » dans sa réponse du 1^{er} novembre 1806.

⁷⁸⁹ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume 1*, 218. (Lettre 144)

⁷⁹⁰ Pour connaître l'ensemble des airs, voir Barry Cooper, *Beethoven's Folksongs Settings*, 211-220. (Appendix I)

⁷⁹¹ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume 1*, 218. (Lettre 145)

maestro, Thomson anticipa la possible négociation de Beethoven et lui proposa, d'ores et déjà, une augmentation d'honoraires : « And if you don't find the 100 ducats sufficient consideration, I intend to add a few ducats more ». Toujours dans ce même courrier, Thomson revint sur les compositions de pièces de chambre proposées par le compositeur, trois ans auparavant. Il offrit alors au compositeur la somme de soixante livres ou cent-vingt ducats viennois pour la composition de trois quintettes et trois sonates pour piano et violon. Il semble évident qu'il s'agissait de commandes personnelles sans but mercantile : « This offer is made more to please my taste and my predilection for your music than in the hope of profit by publication ». Pour autant, Thomson interdit également à Beethoven une publication simultanée mais il l'assura qu'il aurait la liberté de publier les six œuvres une fois la publication anglaise effectuée. Enfin, Thomson termina son courrier par une demande qu'il avait déjà formulée (et qu'il ne cessera de faire), à savoir la composition d'œuvres accessibles, faciles à exécuter tout en étant de qualité : « I wish the six pieces to be as easy as they can be while still admitting the loftiness and originality that characterize your composition. On no account must these qualities be sacrificed ». Thomson fit la même requête pour les arrangements: « And I permit myself the liberty to request that the composition of the accompaniment for the piano be the most simple and easy to play, because our young ladies, when singing national airs, do not like and hardly know how to play a difficult accompaniment ». La dernière exigence de Thomson fut de demander à Beethoven de lui faire parvenir les airs par trois chemins différents⁷⁹². En effet, les guerres napoléoniennes et le blocus naval des ports du continent par la flotte française en direction de l'Angleterre rendaient la correspondance difficile entre l'Angleterre et le reste de l'Europe.

Cette fois, la réponse de Beethoven fut rapide puisqu'il répondit, en français, le 23 novembre 1809⁷⁹³. Sur le principe, le compositeur allemand accepta les conditions fixées par Thomson pour l'achat des deux types d'ouvrages : les airs arrangés et les œuvres de musique de chambre. Pourtant, à nouveau, Beethoven négocia en exigeant dix livres supplémentaires pour les arrangements. Comme argument, il avança qu'il ne s'agissait que d'un travail mineur pour lui : « Cette travail est outre cela une chose, qui ne fait pas grand plaisir à l'artiste, mais pourtant, je serai toujours prêt de vous en consentir, sachant qu'il y a quelque chose utile pour

⁷⁹² Thomson lui-même prit ce genre de précautions. Il annota dans son carnet qu'il fit parvenir les airs à destination de Vienne par deux intermédiaires : La maison Coutts et par Mr Broughton, Secretary of State's Office.

⁷⁹³ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 273. (Lettre 229)

le commerce ». ⁷⁹⁴ De la même manière, il chercha à obtenir de nouveaux honoraires pour les quintettes et sonates exigeant, de façon irrationnelle, le double que lui offrait Thomson, soit cent vingt livres en lieu des soixante livres proposés. Le compositeur justifia l'augmentation folle de ses honoraires par la flambée des prix liée aux guerres napoléoniennes : « Nous vivons ici dans un tems ou toutes les choses s'exigent à un terrible haut prix, presque on paye ici trois fois si cher come avant ». Concernant la publication des œuvres, Beethoven finit par accepter les conditions fixées par l'éditeur. Selon Beethoven, la composition et les arrangements des airs étaient en cours et seraient donnés à Fries ⁷⁹⁵ sous huit jours ⁷⁹⁶. Enfin, si Thomson ne cessa de demander à Beethoven de corriger ses compositions pour les rendre plus faciles, Beethoven, lui aussi, n'aura de cesse de réclamer les paroles des chansons afin de composer la musique en adéquation avec le sens des paroles : « Une autre fois, je vous prie aussi de m'envoyer les paroles des chansons, come il est bien nécessaire pour donner la vrai expression ». ⁷⁹⁷

- Un envoi de dix arrangements supplémentaires.

Thomson aurait répondu le 10 février 1810 ⁷⁹⁸ au courrier de Beethoven et aurait inclus dans ce courrier dix nouveaux airs à arranger. Le 17 juillet 1810 ⁷⁹⁹, le compositeur fit parvenir les quarante-trois airs ainsi que les dix airs ajoutés par Thomson le 10 février 1801 ⁸⁰⁰. Beethoven joignit aux arrangements une lettre dans laquelle il fit, tout d'abord, part de son affection à l'Angleterre et à l'Écosse : « Voila Monsieur les airs écossais dont j'ai composé la plus grande partie con amore voulant donner une marque de mon estime à la nation écossaise et anglaise en cultivant leurs airs nationaux ». ⁸⁰¹ À la lecture de ce courrier, bien que Beethoven semble avoir un certain mépris pour ce travail, nous comprenons qu'il avait la claire intention de publier les arrangements en Allemagne car il réclama à Thomson les paroles des chansons pour les faire traduire en allemand. Nous comprenons également que, aussi surprenant que ce puisse être, Thomson accepta la folle augmentation des prix pour les

⁷⁹⁴ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 273. (Lettre 229) Lettre rédigée en français.

⁷⁹⁵ Il s'agit du Comte Moritz von Fries. Associé à la maison de banque Fries et Cie. Il fut le directeur de la Banque Nationale d'Autriche et un protecteur d'artistes. Beethoven lui dédia les sonates pour violon Opp. 23 et 24 ainsi que son quintette pour cordes Op. 29.

⁷⁹⁶ Beethoven s'avança largement puisqu'il n'envoya les airs que le 17 juillet 1810.

⁷⁹⁷ Dans son premier brouillon, Beethoven avait noté : « on me les traduira ». Toutefois, cette phrase n'apparaît pas dans la version définitive. (Brouillon disponible à la Beethoven Haus, Bonn, SBH 443).

⁷⁹⁸ Courrier perdu mais la date est établie par Barry Cooper dans *Beethoven Folksongs Settings*, 13.

⁷⁹⁹ Beethoven envoya les cinquante-trois airs par trois intermédiaires différents.

⁸⁰⁰ Beethoven reçut la somme de cent cinquante ducats pour l'ensemble. Ce qui coûta quatre-vingt-quinze livres sterling à Thomson.

⁸⁰¹ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 308. (Lettre 266)

pièces pour chambre. Toujours absorbé par cette névrose de l'argent, Beethoven négocia encore les honoraires des arrangements sur les dix airs nationaux⁸⁰², en avançant comme argument une surcharge de travail :

À l'égard des airs avec paroles anglaises, je les ferai à très bas prix, pour vous témoigner, que je suis porté à vous servir ; c'est pourquoi je ne demande que vingt livres sterling, ou quarante ducats en Espèce pour ces airs – je ne pourrais les composer à moindre prix sans perdre, car on me donne ici d'avantage pour 12 airs avec paroles allemandes, qui ne me font point de difficulté par la langue au lieu qu'il me faut faire traduire les paroles anglaises, faire des observations sur la prononciation, et qu'avec tout cela, je suis toujours gêné.

Selon la réponse de Thomson, rédigée en date du 17 septembre 1810⁸⁰³, les arrangements ne parvinrent jamais à Édimbourg. Le 20 juillet 1811, Beethoven répondit aux inquiétudes de Thomson en lui affirmant que les arrangements avaient bien été envoyés et qu'ils avaient été, sans aucun doute, perdus. Le délai entre les courriers peut sembler long mais il peut s'expliquer par le fait que Beethoven recomposa les arrangements à partir des manuscrits et des originaux en sa possession. Toutefois, la non-réception des ouvrages poussa Thomson à émettre des soupçons sur la fiabilité du compositeur. La lettre originale étant perdue, nous le déduisons à travers le commentaire du compositeur : « Vous avez tort de m'exprimer votre méfiance, je sais respecter mon parole d'honneur et je vous assure, que je ne confierai pas à personne une de mes compositions jusqu'à que le temps convenu sera échu ». ⁸⁰⁴ En dépit d'une multitude de propositions de commandes d'œuvres par Thomson comme des sonates, des quatuors, une cantate sur la Bataille de la mer Baltique, d'arrangements de symphonies et d'un oratorio pour lequel Beethoven fixa le prix à six cents ducats et exigea « un texte noble et distingué », la relation connut une certaine tension comme nous l'indique le témoignage de Beethoven :

Pour l'avenir il me sera agréable de travailler pour Vous, mais à l'égard de la crise malheureuse dans laquelle nous vivons et à l'égard des grandes pertes que j'ai déjà souffert par ma confiance envers vos concitoyens, il est une condition essentielle qu'il vous plaira

⁸⁰² Si Beethoven fait référence ici aux dix airs envoyés par Thomson en date du 10 février 1810, il s'agit d'une augmentation réelle. En effet, il exigea une livre par air (même davantage puisqu'il demanda soixante livres pour quarante-trois airs, soit £1, 40 pour chaque air). Ici, il demande vingt livres pour dix airs soit deux livres par air.

⁸⁰³ Courier perdu. Toutefois, nous savons qu'il s'agit de la date du 17 septembre 1810 grâce à la réponse de Beethoven (20 juillet 1811) dans laquelle il mentionne le courrier de Thomson du 17 septembre. Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 365. (Lettre 319)

⁸⁰⁴ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 366. (Lettre 319)

de donner ordre à la maison de Fries et Cie d'accepter mes compositions pour vous contre argent comptant, sans cela il me sera impossible de satisfaire à vos Commissions.

Avec ce courrier, Beethoven envoya également cinq airs que Thomson lui avait très certainement fait parvenir avec son précédent courrier.

Thomson reçut enfin les arrangements et le fit savoir à Beethoven le 5 août 1812⁸⁰⁵. La qualité et la beauté des pièces firent vite oublier les tensions passées : « I have heard performed with the greatest admiration. They are all worthy of the greatest applause ». Il se permet d'indiquer au compositeur les airs les plus appréciés. Il s'agit des airs n° 1, 3, 10, 11, 12, 22, 29, 32 et 51. Cette indication, qui ne pourrait ressembler qu'à de la pure flatterie de la part de Thomson, n'est pourtant pas anodine. En effet, si ces arrangements furent les plus appréciés, ce fut pour une raison chère à Thomson, la facilité d'exécution: « They are the simplest and easiest to play and, at the same time, there is not one that does not bear the stamp of genius, knowledge and taste ». À la lecture de ce courrier, nous comprenons que l'éditeur écossais prit le temps de flatter et de ménager l'égo du compositeur (« They are precisely what I would have expected from the great talent of the composer ») avant d'aborder d'autres points plus délicats. En effet, certains arrangements ne convenaient pas à Thomson. Là encore, pour le faire comprendre au compositeur, Thomson s'adonna à un véritable exercice d'équilibriste. Il prit soin de ne pas mettre en cause le talent de Beethoven mais il accusa, avant tout, les musiciens amateurs écossais pour leur manque de talent et de goût : « But there are some ritornellos and accompaniments that, although they are very ingenious, would not be approved of in this country, because the taste of the people is not sufficiently refined for them to delight in such a style of accompaniment to their simple melodies ». Aussi, dans son courrier, Thomson demanda à Beethoven de retravailler un certain nombre d'airs en prenant soin de lui mentionner que le grand Haydn, « your great predecessor » acceptait toutes les critiques afin de mieux correspondre au goût national. Il est, ici, évident que Thomson s'inquiétait de la vente des partitions et souhaitait que Beethoven rende plus accessibles un certain nombre d'airs, en particulier les airs 4, 9, 28, 37, 43 et 44. Si la simplicité semblait être la demande principale comme pour la ritournelle n°4 (« In this country there is not one piano player in a hundred who could put the two hands together properly the first ritornello, that is to say play 4 notes one hand and 3 in the other at the same time »), le manque d'adéquation entre les paroles et la musique restait également problématique. Thomson dut alors préciser le sens des paroles de certains airs – il faut rappeler que Beethoven avait réclamé dès le début de

⁸⁰⁵ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence* Volume 1, 255. (Lettre 163)

leur collaboration les paroles des chansons. Ainsi, voici quelques exemples de demandes de corrections concernant respectivement les arrangements n° 44 et 52 : « Here the ritornellos for the piano, although beautiful, are entirely too brilliant. The run may be replaced, for the song is of a tender and plaintive character » ou « Here the first ritornello for the piano is too capriccioso. Be so kind as to make another one, in an agreeable and cantabile style ». ⁸⁰⁶

- Une collaboration intense mais difficile.

Dans son courrier du 5 août 1812⁸⁰⁷, Thomson envoya neuf autres airs à arranger, en plus d'une commande de neuf airs passée précédemment :

I take the opportunity to send you nine more airs, for which I desire that you compose ritornellos and accompaniments, and as I am not sure that you have received the other nine airs that I send you recently, I have added a duplicate of them. I request you to make ritornellos and accompaniments of these eighteen airs and to five others sent previously.

Les neufs airs auxquels Thomson faisait référence avaient déjà été arrangés par un autre compositeur, mais Thomson ne souhaitait pas mélanger différents compositeurs dans un même recueil: « I know no other living composer whose name merits the honor of being found in the same book with that of Beethoven, and it is my wish that all the airs that I might publish from now on should be harmonized by you and by you alone ». Il proposa trois ducats en espèce par air arrangé. Enfin, nous avons déjà évoqué la demande insistante de Thomson d'avoir des œuvres faciles ; désormais, il indiquait clairement au compositeur ce qu'il entendait par simplicité : une partie pour piano, facile à déchiffrer, avec la mélodie jouée par la main droite. En outre, Beethoven devait privilégier un accompagnement par le piano car il y avait peu de joueurs de violon ou de violoncelle confirmés.

Beethoven répondit le 29 février 1812⁸⁰⁸. Comme à son habitude, le compositeur s'employa à négocier chaque œuvre et chaque arrangement en utilisant des stratégies parfois douteuses. Dans un courrier précédent, probablement perdu, Beethoven avait, d'ores et déjà, renvoyé neuf arrangements. Toutefois, par cette nouvelle commande de neufs airs, il n'exigeait plus les trois ducats comme convenu mais quatre ducats par air. Le compositeur indiqua qu'il se sentait blessé puisque Haydn, lui, avait été rémunéré à ce tarif. Il expliqua

⁸⁰⁶ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume I*, 256. (Lettre 163)

⁸⁰⁷ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 255. (Lettre 163)

⁸⁰⁸ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 400. (Lettre 353)

également que son travail étant nettement supérieur à celui de Kozeluch⁸⁰⁹ (auquel Thomson faisait appel également), il devait logiquement obtenir une rémunération supérieure :

Haydn même m'a assuré qu'il a reçu pour chaque chanson 4 ducats en or et pourtant il n'écrivit que pour le clavecin et un violon tout seul sans ritournelles et violoncelle. Quant à Monsieur Kozeluch, qui vous livre chaque chanson avec accompagnement pour 2 ducats... moi je m'estime encore une fois plus supérieur en ce genre que Monsieur Kozeluch⁸¹⁰.

Le cas des trois sonates et quintettes était toujours en attente puisque Beethoven n'avait pas reçu d'accord sur les honoraires qu'il avait lui-même fixés : « Je n'ai pas encore reçu la réponse à ma lettre dernière, et je souhaite de savoir à quoi que je suis avec vous ».⁸¹¹ À cet égard, il se montra presque désagréable puisqu'il jugea bon d'ajouter : « Vous auriez déjà long temps les 3 sonates pour 100 ducats or et les 3 quintettes pour la même somme ». Puis, Beethoven revint sur les différents projets soulevés par Thomson et égrèna les tarifs. Ce sera soixante ducats pour la Bataille de la Baltique⁸¹² et six cents ducats pour l'oratorio. Enfin, le compositeur exigea, à nouveau, les paroles des airs afin que la musique soit la plus fidèle possible à l'esprit du texte. Il reprocha sévèrement à Thomson son manque de professionnalisme sur ce point – il est vrai qu'il ne cessait d'en faire la demande depuis le début de leur relation :

Je vous prie instamment d'adjoindre toujours le texte aux chansons écossaises. Je ne comprends pas comme vous, qui êtes connoisseur, ne pouvez comprendre, que je produirais des compositions tout à fait autres, si j'aurais le texte à la main, et les chansons ne peuvent jamais devenir des produits parfaits si vous ne m'envoyez pas le texte et vous m'obligerez à la fin de refuser vos ordres ultérieurs⁸¹³.

Pour résumer, au jour du 5 août 1812, Thomson attendait le retour d'une totalité de vingt-six arrangements : les neufs premiers airs du 17 septembre 1810, les neufs arrangements supplémentaires envoyés le 5 août 1811, cinq airs envoyés également le 17 septembre 1810 et deux autres airs joints au courrier et un « air de surplus ». Il attendait également les modifications sur quatre pièces.

⁸⁰⁹ Compositeur tchèque (1752-1818) qui avait également collaboré avec Thomson pour l'arrangement de *Folksongs*.

⁸¹⁰ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 400. (Lettre 353)

⁸¹¹ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 400. (Lettre 353)
Lettre rédigée en français par le compositeur.

⁸¹² Poème rédigé par Thomas Campbell sur la défaite subie par la flotte danoise le 2 avril 1801.

⁸¹³ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 400. (Lettre 353)

Le 30 octobre 1812⁸¹⁴, Thomson accusa réception des neufs airs envoyés par Beethoven le 29 février 1812. Si Thomson commença par louer la qualité des œuvres : « These nine airs are in general excellent », il ne tarda pas à demander de nouvelles révisions, jugeant les airs bien trop complexes à interpréter et, par conséquent, trop difficiles à vendre. Il exprima clairement le problème au compositeur : « But my dear Monsieur, there are some that are much too difficult for our public. Indeed, there is not one young lady in a hundred here who wants to look at the accompaniment of an air if it is even the least difficult ». Thomson exigea donc la modification des airs n° 4, 7 et 8 dans un style « piu facile e cantabile ». Il indiqua également à Beethoven de ne pas arranger les neufs premiers airs envoyés précédemment (le 5 août) car, après les avoir étudiés plus attentivement, ils ne nécessitaient pas d'être retravaillés. À nouveau, Thomson exigea de la simplicité pour des raisons commerciales et de rentabilité évidentes : « Otherwise all my cares, all my trouble, the money that I have spent, and the year that I have waited for you will result in nothing but my loss and sorrow ». Pour justifier cette exigence à laquelle Beethoven ne semblait pas répondre, il invoqua à nouveau le peu de talent des musiciens écossais, tout en flattant le génial Beethoven au passage : « Do not think that what is easy for you is also easy for the rest of us, for in music, you are entirely a giant, and we are only pygmies ». Thomson joignit dix nouveaux airs à arranger et pria Beethoven de les envoyer par trois intermédiaires différents : Samuel Latham (Douvres) Frederic Faber (Paris) and Mrs Lacbean Allardyce (Malte).

Toutefois, Thomson renvoya un courrier le 21 décembre⁸¹⁵ afin de répondre point par point aux exigences du maître. Tout d'abord, Thomson revint sur les demandes de Beethoven d'honoraire de quatre ducats or. Thomson lui répondit que Haydn avait toujours été payé deux ducats et qu'il ne pourrait jamais lui verser une telle somme, Thomson se plaignant des taux de change auxquels il devait faire face⁸¹⁶. Il indiqua donc au compositeur qu'il mettrait un terme à leur collaboration s'il s'entêtait à exiger un tel tarif. Dans ce nouveau courrier, il revint sur sa décision du 30 octobre de ne pas faire harmoniser les neufs airs envoyés le 5 août 1811 par Beethoven et il estima qu'ils devraient être arrangés par le compositeur en définitive: « I cannot bring myself to mix the ritornellos and accompaniments of an inferior artist with yours ». ⁸¹⁷ Enfin, Thomson mit un point final aux négociations concernant les

⁸¹⁴ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence*, 263. (Lettre 166)
Lettre du 30 octobre 1812.

⁸¹⁵ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence*, 265. (Lettre 167) Il est probable qu'il reçut entre temps la lettre de Beethoven du 29 février 1812.

⁸¹⁶ Qu'il qualifiait de « gross sum ».

⁸¹⁷ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence*, 265. (Lettre 167)

sonates et quintettes pour deux raisons : les prix bien trop élevés et la médiocrité des musiciens. Ces deux facteurs auraient assurément fait de cette transaction financière un échec commercial. Enfin, si Beethoven acceptait les trois ducats par air, il lui proposerait l'envoi de trente ou quarante airs supplémentaires avec les paroles. Malgré une certaine lassitude vis-à-vis de l'homme d'affaires, Thomson vouait sans aucun doute une vraie admiration pour le musicien puisqu'il conclut avec ces mots :

Perhaps, if you perform your music in public, you will introduce a taste for what is excellent. But alas Monsieur, we do not love what causes us too much work. The taste of the English is completely spoiled by the miserable little compositions of inferior artists, and the most contemptible music ordinarily has the greatest success⁸¹⁸.

À ce stade de la correspondance, il semble nécessaire de faire le point sur les différents arrangements commandés⁸¹⁹ :

Un 1^{er} groupe entre 1809-1810 (quarante-trois airs).

Un 2^{ème} groupe le 10 février 1810 (dix airs).

Un 3^{ème} groupe 1811-1812 (neuf airs).

Un 4^{ème} groupe 1812-1813 (neuf airs).

Le 19 février 1813⁸²⁰, Beethoven, intransigent, estima impossible de modifier les différentes pièces composées : « Je suis bien fâché de ne pas y pouvoir vous complaire. Je ne suis pas accoutumé de retoucher mes compositions ; je ne l'ai jamais fait, pénétré de la vérité que tout changement partiel altère le caractère de la composition ». D'ailleurs, Beethoven en tint Thomson responsable : « Vous ne sauriez m'en imputer la faute, puisque c'était à vous de me faire mieux connaître le goût de votre pays et le peu de facilité de vos exécuteurs ». Toutefois, le compositeur rechigna à effectuer les retouches et le dit avec toute sa délicatesse habituelle :

Croyez-moi, que c'est avec grande répugnance, que je me suis résolu de mettre à gêne mes idées, et que je m'y serais jamais prêté, si je n'avais réfléchi que comme vous ne voulez admettre dans votre collection que de mes compositions mon refus y pourrait causer un

⁸¹⁸ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence*, 265. (Lettre 167)

⁸¹⁹ Pour une étude détaillée, une chronologie précise de chaque air et une analyse musicale, voir *Beethoven's Folksongs Settings* par Barry Cooper.

⁸²⁰ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 449. (Lettre 405)

manque et frustrer par conséquence le beaucoup de peine et de dépenses que vous avez employé pour obtenir un œuvre complet⁸²¹.

Enfin, en septembre 1813, un 5^{ème} groupe d'arrangements, composé de vingt-deux chansons, fut complété.

▪ Une multitude de projets.

En septembre 1813, en parallèle de leur collaboration sur les arrangements des Folksongs, Thomson proposa au compositeur de prendre une autre orientation musicale : la composition de six chansons sur des poèmes anglais (projet évoqué dès 1810) pour la somme de vingt livres⁸²². En fait, l'éditeur accepta la somme de vingt livres demandée par Beethoven dans son courrier du 17 juillet 1810⁸²³. Ces six poèmes sont les suivants⁸²⁴ :

The Battle of Hohenlinden, « On Linden when the sun was low » (Thomas Campbell)

On May Morning, « Now the bright morning star » (John Milton)

The Farewells of a Lover to his Charming Mistress, « Once more, enchanting girl adieu » (Samuel Rogers)

The Happy Italian Shepherdess, « Dear my little native vale » (Samuel Rogers)

Song of Norman « The heath this night must be my bed » (Walter Scott)

Thomson mentionna un sixième poème pour lequel il ne donna ni titre ni auteur. Toutefois, il indiqua les vers. Il s'agit d'un poème de Robert Burns : Raving winds around her blowing. Pour la composition, Thomson n'avait que deux exigences : que l'accompagnement soit uniquement au piano et que la voix ne dépasse jamais le sol ou le la. Afin que Beethoven ait un véritable accès au sens du texte, Thomson le pria de se mettre en relation avec un citoyen britannique, qui résiderait à Vienne, afin de lui traduire les paroles. Car, à cet instant, Beethoven n'avait en sa possession que les titres et qu'une description assez brève du contenu du texte donné par Thomson. Ainsi, Thomson décrit le poème de Milton en ces mots : « description of the delights, the gaiety and the beauty of May ». Thomson espérait d'ailleurs

⁸²¹ Ludwig van Beethoven, Les Lettres de Beethoven, *l'intégrale de la correspondance*, 449. (Lettre 405)

⁸²² Pour rappel, ces arrangements étaient évoqués dès 1801. Ce fut même Beethoven qui proposa la somme de vingt livres. Cf. Ludwig van Beethoven, Les Lettres de Beethoven, *l'intégrale de la correspondance*, 308. (Lettre 266)

⁸²³ Beethoven acceptait de composer ces six chansons pour la somme de vingt livres ou quarante ducats, un prix dérisoire selon lui. Il exigeait plus d'indications concernant les paroles.

⁸²⁴ Thomson ne mentionne pas le nom des poètes. Ils sont ajoutés par l'auteur.

étoffer sa collection d'arrangements de poèmes par Beethoven en lui envoyant six autres supplémentaires (ces derniers étaient en cours d'écriture). Malgré l'accord entre les deux parties, aucun poème ne fut arrangé par Beethoven. Parallèlement, les arrangements des Folksongs se poursuivirent à un rythme soutenu. Thomson reçut un courrier contenant trente nouveaux arrangements du compositeur. Le 17 août 1814⁸²⁵, Thomson envoya six nouveaux airs écossais⁸²⁶ à arranger, portant à douze le nombre d'airs à travailler au total, puisque Thomson lui avait déjà fait parvenir, en septembre 1813, quatre mélodies et deux autres airs en avril 1813.

En 1814, année de la création viennoise de la Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vitoria, Beethoven cherchait un éditeur étranger pour l'oeuvre et c'est, tout naturellement, vers Thomson qu'il se tourna. Ainsi, en octobre 1814⁸²⁷, Beethoven lui proposa la publication de la Symphonie de Wellington. Afin de mieux convaincre l'éditeur, Beethoven prit soin de saluer la qualité de la pièce, qui rappelons-le, connut un succès retentissant à Vienne et qui, selon un Beethoven visionnaire, ne manquerait pas de connaître le même succès à Londres : « Cette composition est dédiée au Prince Régent d'Angleterre, et comme elle traite d'un sujet qui intéresse tant votre patrie, elle ne peut manquer de connaître le succès ». Thomson répondit au compositeur le 12 novembre 1814⁸²⁸ en lui reprochant sa méthode de vente. Tout d'abord, Beethoven n'avait pas mentionné s'il s'agissait d'une oeuvre purement orchestrale ou vocale, puis, il n'avait indiqué aucun détail quant à la durée de l'oeuvre. Enfin, il ne proposa aucun prix, ce qui était pourtant l'usage. Finalement, en comprenant qu'il s'agissait d'une oeuvre d'une longueur conséquente, Thomson indiqua, que même si Beethoven lui offrait l'oeuvre, il ne pourrait pas la publier. En effet, le coût de publication serait trop élevé. Ce fut donc un refus catégorique de la part de Thomson. En revanche, l'éditeur, qui avait à cœur de publier des arrangements musicaux sur des poèmes anglais, lui proposa de travailler trois nouvelles pièces, « The Song of Norman », (Thomson doit faire erreur car il l'avait déjà proposée dans sa première liste), « The Soldier » de William Smyth et « Oh, had my fate been *join'd with thine* » de Lord Byron. À nouveau, Thomson poussa le compositeur allemand à se faire aider pour la compréhension des paroles et pour la scansion : « You will doubtless find it useful to avail yourself of the counsel of some of the English who are presently in Vienna, who will be able to give you an idea of the inflection of the English verses and indicate for

⁸²⁵ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 37. (Lettre 186)

⁸²⁶ Barry Cooper les a identifiés comme étant WoO 158/2, n°6 – WoO 155, n°25 – WoO 156 n°6 – Op. 108 n° 24, 6 et 7.

⁸²⁷ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 527. (Lettre 503)

⁸²⁸ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 46. (Lettre 192)

you the accent and the emphasis of the words ».⁸²⁹ Si Beethoven ne mit jamais en musique « The Song of Norman », il arrangea l'autre poème de Smyth – qui deviendra le WoO 157 n°2⁸³⁰ – et le poème de Byron (Op. 108 n°12). Enfin, Thomson proposa encore à Beethoven de diversifier leur collaboration en lui commandant une ouverture pour dix-huit ducats en prenant soin de poser ses exigences. Ainsi, l'œuvre se devait d'être : « Principally for the piano, a little in the character of national music and in a style as gay or scherzando as you like. As for the length, I need only say that I hope that it will not be shorter than the Overtures to Don Giovanni or Dies Zauberflote by Mozart ».⁸³¹

▪ *L'inconstance beethovénienne en affaires.*

Le 7 février 1816, Beethoven envoya sa réponse à Thomson⁸³². Pour l'éditeur, le courrier se révéla être la preuve la plus tangible de l'inconstance, voire de l'excentricité, de Beethoven en négociation. Comme nous l'avons souligné précédemment, Beethoven ne mit jamais en musique les poèmes anglais. Il estima que les conditions financières difficiles qu'il connaissait étaient un obstacle à la bonne réalisation de son travail : « La situation ici est foncièrement changée et les taxes ont subi une augmentation, telle que le montant pour l'année 1814 fut de 60 livres environ ». Beethoven estima, tout à fait naturellement, que Thomson devait compenser ses pertes liées à la dégradation de l'économie viennoise. Il renégocia alors les termes du contrat. Pour les six chansons, il exigea désormais trente-cinq livres au lieu des vingt livres initialement négociées ainsi que cinquante ducats pour l'ouverture. Sans aucun scrupule, Beethoven trouva sa demande tout à fait légitime : « Aucun artiste de talent et de mérite ne trouvera excessive ma requête ». Thomson ne partagea pas son opinion et sa réponse ne se fit pas attendre. Beethoven reçut un courrier d'exaspération daté du 20 mars 1815⁸³³. Thomson lui signifia qu'il abandonnait purement et simplement l'idée d'une ouverture car, pour lui, Beethoven n'était pas un partenaire fiable : « You first asked me for 12 ducats for an ouverture, and you now ask me for four times that sum ». Thomson s'insurgea également contre l'augmentation des prix pour les six poèmes : « Two years ago

⁸²⁹ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 46. (Lettre 192)

⁸³⁰ Le 2 janvier 1815, Thomson demanda à Beethoven de composer un nouvel arrangement pour cette chanson car le poète Smyth avait changé les paroles. Thomson souhaitait que le compositeur réécrive un nouvel arrangement. La deuxième version deviendra le WoO 153 n°10. Thomson fournit à Beethoven une traduction française du poème pour lui donner « the general sentiment of the poetry and the meaning of the words ». Dans Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 54. (Lettre 195)

⁸³¹ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 42. (lettre 190)

⁸³² Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven l'intégrale de la correspondance*, 552. (Lettre 529)

⁸³³ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 66. (Lettre 201)

you asked me for 25 ducats for six original airs and you presently ask nearly three times this price! ».

La collaboration entre les deux hommes, avec les arrangements des Folkongs comme fil rouge, se poursuivit tout de même jusqu'en 1820. Ainsi, de 1815 à 1820, Beethoven fit l'arrangement de plus de soixante-dix airs. Au fil des années, Thomson proposa l'arrangement non seulement d'airs britanniques mais également d'airs européens. Ainsi, pour le compte de Thomson, Beethoven arrangea des chants traditionnels d'Allemagne, de Pologne, de Russie, du Tyrol, de Venise, d'Espagne, de Suède, du Danemark et d'Italie pour la somme de quatre ducats par air. Toutefois, le 20 octobre 1816, Thomson se ravisa et opta pour un « pot-pourri » d'ouvertures pour piano et violon à la manière de chaque pays plutôt que des airs précis. La collaboration, bien que fructueuse, fut sans cesse émaillée par l'exaspération de Thomson face à la négociation et à la remise en cause systématique des conditions contractuelles par Beethoven. Ainsi, le 25 juin 1817⁸³⁴, Thomson laisse exploser sa colère après une énième renégociation de Beethoven : « That is absolutely impossible to pay such a price and that I really do not know how to make you a proposal. » Puis, il ajoute : « You are so inconsistent concerning the price of your works ». Malgré la difficulté de travailler avec Beethoven, Thomson ne se lassa pas puisqu'il soumit encore à Beethoven l'idée de composer une œuvre sur une ode pour voix et orchestre⁸³⁵.

Le 22 juin 1818⁸³⁶, Thomson fit parvenir une des lettres les plus importantes au compositeur car elle témoigne de la réception en Angleterre de tous ces airs arrangés. Si cette aventure fut des plus intéressantes sur le plan financier pour Beethoven, malheureusement pour Thomson, il s'agit d'un cuisant échec commercial :

I infinitely respect your talent and I take inexpressible pleasure in your music but alas my good Sir! Everyone in this country finds that your works are much too difficult; there are only a very small number of masters with the greatest skill who will be able to play. My songs, with your ritornellos and accompaniments do not sell. I recently wrote to my correspondent, one of the foremost music dealers in London, to note to him how much this surprised and distressed me, and here is his response: "Although a great and sublime artist, Beethoven is not understood, and his arrangement of your songs is much too difficult. After

⁸³⁴ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 125. (Lettre 240)

⁸³⁵ À nouveau, il ne s'agira que d'un projet.

⁸³⁶ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 142. (Lettre 249)

all your announcements in the journals, people don't buy any of the volumes with his accompaniments»⁸³⁷.

En définitive, pour Thomson, leur collaboration eut un goût plus qu'amer : « You see, then, that my zeal for your composition has produced nothing but loss to me » ou encore « no one makes any requests for the themes with variations that I have published; I would lose all my expenses for them ». ⁸³⁸ En fait, les volumes de Thomson ne furent redécouverts et appréciés que très tardivement. Cependant, Thomson ne remit jamais en cause le génie de Beethoven mais accusait la difficulté des œuvres. Comme nous l'avons dit, Beethoven ne concevait pas les arrangements comme de simples bagatelles pour amateurs mais bien comme de véritables œuvres d'art : « You find it amusing that I beg you to compose in a simple and easy style. I am upset about that, as much on your behalf as on mine, because the difficulty in playing your works is the true and the only cause for their few sales in this country ». ⁸³⁹

⁸³⁷ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 142. (Lettre 249)

⁸³⁸ Dernière lettre de Thomson en date du 14 juin 1820. Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 182.

⁸³⁹ Lettre du 23 novembre 1819. Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 174. (Lettre 265)

Thomson répondit à la remarque de Beethoven qui se lassait des demandes répétées de composer faciles. En effet, le 25 mai 1819, Beethoven finit par répondre : « Vous écrivez toujours facile, très facile je m'accommode tout mon possible mais-mais-mais l'honoraire pourroit être plus difficile ou plutôt pesante ». Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 895. (Lettre 945)

▪ Tableau 1. Récapitulatif des éditions des Folksongs par Thomson⁸⁴⁰.

Date	Noms	Contenu	Détails
Mars 1814	« Volume of Irish Airs »	29 chansons (WoO 152, 153/1-4)	Publié chez Preston Envoi à Beethoven le 23/04/1814
Mai 1816	« Irish Airs »	30 chansons (WoO 153/5-20, 154/1, 3,4, 5, 6, 8, 9, 10, 11 et 12)	Envoi à Beethoven le 8 juillet 1816
Juin 1817	« A Select Collection of Original Welsh, Volume 3 »	26 chansons (WoO 155)	
Aout 1818	« A Select Collection of Original Scottish Airs Volume 5 »	25 chansons (Op 108)	
Mai 1819	« Twelve National Airs with Variations »	12 airs (Op.105 et Op. 107)	
Mai 1822	« Select Melodies of Scotland Volume 2 »	2 chansons (WoO 156/1 et 157/3)	
1825	« Select Melodies of Scotland Volume 6 »	8 chansons (WoO 156/2, 3, 4, 8, 9, 12 et 157/5, 158/3,4)	
à titre posthume			
1839	« Twenty Scottish Melodies »	3 chansons (WoO 156/5, 6 et 157/1)	
1842	« Melodies of Scotland »	3 chansons (WoO 156/7, 10 et 11)	

III. La collaboration avec Robert Birchall

Robert Birchall (1750 ? – 1819) fut éditeur, libraire musical et vendeur d'instruments installé à Londres. Associé à l'origine avec Andrews, puis, seul à la tête de Birchall & Co à partir de 1789, il fut un éditeur reconnu dans le milieu musical britannique. Il est connu pour avoir publié la première édition anglaise du Clavier bien tempéré de Bach en 1810. Il est également connu pour sa collaboration commerciale avec Beethoven dont l'attitude, à l'instar de celle avec Thomson, fut tout aussi compliquée à gérer. De leur collaboration, de nombreuses œuvres furent publiées et de nombreux projets émergèrent.

⁸⁴⁰ Tableau établi par l'auteur.

La toute première œuvre de Beethoven éditée par Robert Birchall fut la sonate Op. 47 dite « À Kreutzer » en 1805 sans que le compositeur en ait connaissance. La sonate pour violon fut éditée à Vienne par Simrock en avril 1805. Cependant, nous ne savons pas par quel biais Birchall obtint la partition. En effet, il ne s'agit pas d'une réimpression à partir d'une copie de Simrock, ni même d'une impression à partir du manuscrit original puisqu'il n'avait encore eu aucun contact avec Beethoven. Il est donc impossible de connaître le moyen par lequel Birchall put obtenir une copie de la partition. Alan Tyson estime que la copie, en possession de Birchall, fut probablement une version alternative entre la première version, à partir du manuscrit appelé le « Stichvorlage », et la version finale, corrigée et bonne pour impression. En effet, Tyson recensa des différences mineures entre les deux versions. Il est donc probable que ce soit Simrock en personne qui fournit à Birchall le modèle de gravure à l'éditeur anglais en 1805 alors qu'il apportait, lui-même, les ultimes corrections à son épreuve de gravure. Une autre piste est à explorer : celle du dédicataire original de la sonate, le violoniste virtuose Bridgetower. En effet, il est possible de penser que ce soit le musicien anglais, qui rencontra Beethoven à Vienne en 1803⁸⁴¹, qui rapporta le manuscrit de la sonate en Angleterre et le donna à son ami Samuel Wesley. Nous savons que, par le passé, le compositeur Samuel Wesley avait déjà eu des relations commerciales avec Birchall⁸⁴². Aussi, et malgré cette première édition en 1803, il faudra attendre l'année 1815 pour voir émerger des négociations directes entre Birchall et les amis du compositeur. Comme évoqué dans les précédents chapitres, il s'agira de négociations concernant quatre œuvres, achetées à Vienne par l'éditeur Steiner :

- La Symphonie de la Victoire arrangée pour piano Op. 91.
- La Septième Symphonie arrangée pour piano Op. 92.
- La sonate pour piano et violon Op. 96.
- Le trio pour piano, violon et violoncelle Op. 97.

III.a La publication de la Battle Symphony par Birchall.

Nous avons déjà évoqué les malheurs de Beethoven quant au sort de la Battle Symphony qui fut dirigée sans son accord par Smart au Drury Lane Theater après que le

⁸⁴¹ Beethoven et Bridgetower créèrent ensemble la première de la sonate à Vienne le 24 mai 1803.

⁸⁴² Toutefois, dans les archives de la British Library, nous ne retrouvons pas de trace de contact entre Bridgetower, Wesley et Birchall concernant la sonate.

Prince Régent d'Angleterre, dédicataire de l'œuvre, lui ait donné la partition. Avec le succès retentissant de l'œuvre à Londres, Beethoven chercha légitimement à consolider ce succès par une publication en Angleterre dans l'espoir de tirer un bénéfice des ventes⁸⁴³. Comme précisé précédemment, Beethoven se tourna vers Thomson dès octobre 1814⁸⁴⁴ au nom de leur longue amitié : « Compte tenu de notre ancienne relation, je vous offre une de mes œuvres sur le triomphe de Wellington durant la Bataille de Vitoria.... Vous pourrez en avoir la partition et un arrangement pour piano que j'ai composé à seule fin de vous satisfaire ». ⁸⁴⁵ Thomson déclina l'offre pour les raisons évoquées précédemment. Le pensant redevable, Beethoven se tourna alors vers Sir George Smart afin qu'il puisse trouver un éditeur pour la Battle Symphony (vendue pour soixante-dix guinées), l'arrangement pour piano (trente guinées) et la 7^{ème} Symphonie avec son arrangement pour piano. Smart ne fit rien pour satisfaire la demande du compositeur. Ainsi, Beethoven fit appel à son ami Johann Peter Salomon. La médiation de Salomon s'avéra fructueuse puisqu'il obtint l'achat de quatre œuvres (citées précédemment) par Birchall pour la somme de soixante livres. Salomon négocia également cinq livres pour les frais de copie et de poste⁸⁴⁶. Toutefois, Salomon ne réussit pas à vendre la Battle Symphony pour orchestre. Ainsi, le 28 octobre 1815⁸⁴⁷, Beethoven écrivit à Birchall pour lui annoncer l'envoi de l'arrangement pour piano de la « Schlacht und Siegessymphonie » à la maison Thomas Coutts à Londres. Dans ce même courrier, il demanda à Birchall de bien vouloir la graver rapidement et de fixer une date de publication afin de pouvoir publier l'œuvre simultanément à Londres et à Vienne. Le travail de supervision de la publication revint à Ferdinand Ries à qui Beethoven demanda, avec insistance : « Hâtez-vous seulement de me faire savoir avec précision le jour où M. B publiera l'arrangement pour piano ». ⁸⁴⁸ L'espoir d'une publication simultanée s'envola puisque l'œuvre fut publiée à Londres le 15 janvier 1816 et en février 1816 à Vienne.

III.b Les publications de l'Op. 92 – 7^{ème} Symphonie arrangée pour piano – le trio Op. 97 et la sonate Op. 96.

Le 22 novembre 1815, Beethoven écrivit à Robert Birchall pour lui envoyer l'arrangement pour piano de la 7^{ème} Symphonie que le compositeur considérait comme sa meilleure œuvre symphonique jusqu'à présent. Il l'informa également qu'il lui ferait parvenir

⁸⁴³ Nous rappelons que le compositeur ne reçut aucune somme d'argent venant de la recette du concert.

⁸⁴⁴ Pour rappel, l'œuvre fut donnée à Londres le 10 février 1815.

⁸⁴⁵ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 527. (Lettre 503)

⁸⁴⁶ Beethoven toucha ses honoraires le 9 mars 1816.

⁸⁴⁷ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 587. (Lettre 566)

⁸⁴⁸ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 592. (Lettre 572)

sous quinze jours les deux autres œuvres, le trio Op. 97 et la sonate Op. 96. Pour Beethoven, l'arrangement de la 7^{ème} Symphonie ne devait pas être publié avant le mois de juin afin de tenter, à nouveau, une publication simultanée de l'œuvre à Londres et à Vienne. Toutefois, le 11 juin 1816, Beethoven écrivit à Ries pour lui faire savoir que : « M. B peut se mettre dès maintenant à l'arrangement pour piano de la symphonie en la, car aussitôt que l'éditeur viennois me dira le jour, je vous le ferai savoir immédiatement à vous ou Birchall ». ⁸⁴⁹ L'arrangement pour piano avait été effectué par Diabelli et nous savons que Beethoven effectua des modifications sur cet arrangement après l'envoi de la partition à Birchall. Ainsi, l'édition de Steiner contient les corrections apportées contrairement à celle de Birchall. À nouveau, malgré les nombreuses précautions prises par Beethoven pour consolider une publication simultanée, il n'y parvint pas ⁸⁵⁰. En Angleterre, suite à une erreur de Beethoven, l'arrangement fut connu et publié sous l'Op. 98. Toutefois, il s'agit, bel et bien, de l'Op. 92.

Concernant le trio Op. 97, Beethoven chercha encore à obtenir une publication simultanée. Il demanda alors à Ries que le trio Op. 97 soit publié en août ⁸⁵¹ même si Beethoven avait demandé à Ries de veiller à ce que le trio soit publié, à l'origine, le 15 juillet. Le projet échoua probablement à cause des changements incessants de dates. Ainsi, le trio fut publié, en premier lieu, par Steiner en septembre 1816 alors qu'il parut seulement le 5 décembre 1816 à Londres, publié par Birchall. En parallèle du travail de Ries, Beethoven demanda à Neate de trouver une dédicataire à l'édition anglaise du trio (connu sous le nom de *Trio de l'Archiduc* ⁸⁵²). Neate trouva une certaine Lady, prête à payer dix guinées pour se voir dédier l'œuvre. Toutefois, avant que Beethoven ne puisse donner son accord, Birchall publia l'œuvre avec la dédicace originale. Enfin, Beethoven rechercha une publication simultanée pour la sonate Op. 96 mais la conclusion fut la même que pour les autres œuvres. L'œuvre fut publiée d'abord par Steiner en juillet 1816 et seulement le 29 octobre à Londres. Nous le constatons, la correspondance ne fut pas directe avec Birchall, comme ce fut le cas avec Thomson, car Beethoven employa des intermédiaires : Salomon, Ries ou encore Neate. De la même manière, ce ne fut pas Birchall, déjà très affaibli par la maladie, qui géra la collaboration avec le compositeur mais son associé Christopher Lonsdale.

⁸⁴⁹ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 648. (Lettre 639)

⁸⁵⁰ La 7^{ème} Symphonie, pour orchestre et arrangement pour piano, fut publiée à Vienne en octobre 1816 et le 7 janvier 1817 à Londres.

⁸⁵¹ « L'éditeur viennois [Steiner] m'a demandé qu'il paraisse à Londres le dernier jour d'août ». Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 647. (Lettre 639)

⁸⁵² En l'honneur de l'Archiduc Rodolphe.

III.c Des négociations financières difficiles.

Le prix d'achat des quatre œuvres ne fut pas sujet à négociation. Birchall accepta immédiatement le prix proposé. En revanche, ce fut sur les frais de copie et de port que Beethoven porta toute son attention et énergie. Dès le 20 janvier 1816, Beethoven se plaignit ouvertement à Ries qu'il n'avait pas pu trouver une connaissance qui aurait pu porter les œuvres à Londres, l'obligeant ainsi à recourir aux services postaux :

Le plus sûr moyen est encore la poste, mais cela coûte cher. Je vous enverrai prochainement la facture de ce que j'ai payé ici en fait de copie et de frais de poste. Ce n'est pas grand-chose pour un Anglais, mais cela représente d'autant plus pour un pauvre autrichien esclave de la musique. Voyez-si vous pouvez obtenir que M. B me dédommage⁸⁵³.

Ries, l'impresario redoutable, multiplia ses efforts afin que Birchall remboursât les frais de port au compositeur. Il négocia directement auprès de Birchall :

I received your letter and went immediately to Birchall, who at first wanted absolutely nothing to do with it, in that he had to pay a monstrous postal charge here, but I finally succeeded, and you will probably have received already the sum of 10 ducats transmitted to Messrs. Fries and Co⁸⁵⁴.

Toutefois, malgré l'assurance de Ries, Beethoven ne fut pas remboursé et continua à se concentrer sur les frais de copie et de poste qu'il devait payer, dont il tenait les comptes. Ainsi, le 8 mai 1816, il écrivit : « Ici Fries a déduit 6 Gulden MC sur le montant de ce que je reçois de Birchall, et en sus, pour frais de poste 15 de ces mêmes Gulden ». ⁸⁵⁵ Finalement, lorsque l'associé de Birchall, Lonsdale, demanda au compositeur de signer la « Déclaration de propriété des *Œuvres de Beethoven* » le 22 juillet 1816⁸⁵⁶, Beethoven choisit la rétention de documents pour obtenir le remboursement de ses frais annexes. Il écrivit à Lonsdale qu'il ne signerait la déclaration qu'à la seule condition que les dix ducats promis lui soient versés⁸⁵⁷. Cette lettre de Beethoven fut accompagnée d'une liste, aujourd'hui disparue, des sommes liées aux frais de copies et frais postaux puisqu'il indiquait : « pour le frais de copiatrice, de poste, de lettre etc... comme j'avois l'honneur de vous expliquer dans une note détaillée sur ces objets ». Le 14 août 1816, Lonsdale lui avoua sa surprise car il indiqua : « He (Birchall) assures you that the above sum was paid to Messrs Coutts & Co on March 15th

⁸⁵³ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 611. (Lettre 596)

⁸⁵⁴ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 94. (Lettre 221)

⁸⁵⁵ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 639. (Lettre 632)

⁸⁵⁶ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 652. (Lettre 643)

⁸⁵⁷ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 652. (Lettre 643)

last».⁸⁵⁸ Lonsdale, certainement satisfait du travail du compositeur, en profita pour lui demander de fixer un prix pour la composition de variations sur des airs anglais, écossais et irlandais pour piano, violon et violoncelle⁸⁵⁹. Désormais conscients de la dureté de Beethoven en affaires, Lonsdale et Birchall lui demandèrent de fixer un forfait pour les frais de copie et de poste. Enfin, Beethoven reçut la somme de cinq livres sterlings et put alors contresigner la déclaration de propriété. Toutefois, les prix exorbitants proposés par le compositeur pour la composition des arrangements mirent un terme à leur relation; relation qui aurait pu être davantage fructueuse pour le musicien.

III.d Issue de la collaboration.

Le 1^{er} octobre 1816, Beethoven répondit à la lettre de Lonsdale concernant l'achat d'arrangements. Il annonça un tarif de trente livres pour les variations et exigea l'obtention des paroles des chants, comme il le fit avec Thomson, afin de pouvoir composer la musique en adéquation avec le sens des textes. Beethoven affirma qu'il ne pouvait pas fixer le prix des frais de copies et de poste car ceux-ci changeaient constamment. Il profita de ce courrier pour soumettre l'achat d'autres œuvres, comme la sonate pour piano Op. 101 pour quarante livres, et un trio pour piano, violon et violoncelle en fa mineur (qui était seulement ébauché) pour cinquante livres. Toutefois, le 8 novembre 1816, Lonsdale, agissant au nom de Birchall, rejeta l'offre de trente livres faite par Beethoven : « In regard to the airs with variations, the price of £30, which is supposed you mean for each, is considerably more than he could afford to give, ever to have any hopes of seeing them repay him ».⁸⁶⁰ Il prévint alors le musicien : « If that should be your lowest price, Mr Birchall will give up this idea of them altogether ».⁸⁶¹ Le prix ne fut pas la seule explication donnée pour le refus d'achat par la firme mais également la fragilité de Birchall qui, ayant peu de chance de recouvrer la santé, ne souhaitait pas apporter d'œuvres supplémentaires à son catalogue. Toutefois, le prix sembla bien être la cause réelle du refus puisque Lonsdale porta son intérêt sur l'opéra *Fidelio* : « Is Mr Beethoven's opera of *Fidelio* published ? Where and by whom? ».⁸⁶² Beethoven répondit le 14 décembre et annonça son intention de baisser ses honoraires à vingt livres. Quant à l'opéra, Beethoven répondit qu'il n'était pas encore publié⁸⁶³. Ce fut avec cette lettre que la correspondance et toutes les

⁸⁵⁸ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 105. (Lettre 229)

⁸⁵⁹ Pour faire une telle proposition, il est hautement probable que Birchall fut au courant de la collaboration entre Beethoven et Thomson.

⁸⁶⁰ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 116. (Lettre 235)

⁸⁶¹ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 116. (Lettre 235)

⁸⁶² Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 116. (Lettre 235)

⁸⁶³ La partition sera publiée à Paris en 1826.

transactions entre Beethoven et Birchall cessèrent. Cet arrêt fut sans aucun doute motivé par l'entêtement du compositeur à pratiquer des tarifs déraisonnables pour les arrangements. Lors de la vente aux enchères du brouillon de la dernière lettre de Lonsdale par Sotheby's, nous apprenons que ce dernier avait la somme de dix livres en tête : « In a deleted section, the writer makes the point that they could not countenance buying a piece for more than ten or twelve pounds, inclusive of Beethoven's expenses ».⁸⁶⁴

IV. Autres maison d'éditions

En plus de Clementi, Thomson et les éditions Birchall, d'autres maisons d'éditions anglaises contribuèrent, dans une moindre mesure, à la diffusion des œuvres de Beethoven auprès des musiciens britanniques. Ce fut le cas de Chappell & Goulding, de Dale et du Regent Harmonic Institution.

IV.a Chappell and Goulding et le Trio Op. 121a.

La maison d'édition Chappell fut fondée en 1811 par Samuel Chappell, le pianiste et ami de Beethoven, J.B Cramer et F.T Latour. À l'été 1824, cette maison publia le trio pour piano, violon et violoncelle Op. 121a, également appelé les « Kakadu Variations ». Nous retrouvons la première mention de cette œuvre dans la lettre rédigée pour Härtel le 19 juillet 1816 : « La vanterie est étrangère à ma nature. Donc, tout ce que je peux faire est de vous offrir les ouvrages suivants : une nouvelle sonate pour piano solo [probablement Op. 101], des variations avec introduction et prélude pour piano, violon et violoncelle sur un thème bien connu de Müller ».⁸⁶⁵ Toutefois, les variations furent publiées bien plus tard à Vienne, en mai 1824 par Steiner, de façon quasi simultanée avec la publication anglaise par la maison Chappell & Goulding. Cependant, nous ne retrouvons pas d'entrée dans le registre du Stationers Hall mais le magazine *The Harmonicon*⁸⁶⁶ y fit référence dans l'une de ses critiques. À l'instar de la sonate « À Kreutzer », l'origine de la publication londonienne de ce trio est également difficile à expliquer. Tout d'abord, il ne s'agit pas d'une copie de l'édition viennoise, car il existe trop de divergences entre les deux éditions. De plus, Beethoven n'envoya jamais le trio à Londres et ne chargea pas l'un de ses intermédiaires habituels à trouver un éditeur. La réponse, quant à l'arrivée du trio sur le sol anglais, est probablement en

⁸⁶⁴ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume II*, 116. (Lettre 235)

Note de bas de page n°3.

⁸⁶⁵ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 650. (Lettre 642)

⁸⁶⁶ *The Harmonicon*, Volume II, (1824) : 112.

lien avec Schulz⁸⁶⁷ qui rendit visite à Beethoven en septembre 1823. Schulz écrivit dans l'une des colonnes de *The Harmonicon* de janvier 1824 : « I should not forget to mention, that I heard a MS. trio of his, for the piano forte, violin and violoncello, which I thought very beautiful and is, I understood, to appear shortly in London ». ⁸⁶⁸ En outre, il est indiqué dans la version londonienne « published in London for the proprietor ». Alan Tyson conclut qu'il s'agit de Schulz, qui fit ainsi sa propre publicité dans cet article du *The Harmonicon*. Pourtant, la vente de ce trio ne fut pas un succès, puisque le propriétaire de l'oeuvre fit part de sa déception : « After I had so much misfortune with Beethoven's trio, I didn't feel at all inclined to risk having the sonatas published you gave me to take with me ». ⁸⁶⁹

IV.b Dale et les bagatelles Op. 33.

Les bagatelles pour piano furent la seconde oeuvre publiée en Angleterre. Elles le furent par les éditions Dale en octobre 1803. Ces pièces pour piano furent publiées pour la première fois en mai 1803 par le Bureau des Arts et d'Industrie à Vienne. Il semble qu'une certaine forme de collaboration commerciale existait entre ces deux firmes. En effet, nous pouvons lire sur la page de couverture de la sonate pour violon Op. 30, publiée la même année par le Bureau des Arts et d'Industrie, la phrase suivante : « A Vienne au bureau d'Arts et d'Industrie, Rue Kohlmarkt n°269 et à Londres chés Dale ». ⁸⁷⁰ Elles furent éditées en Angleterre sous le nom de Louis van Beethoven. Au regard des erreurs de l'édition anglaise, nous pouvons dire qu'il ne s'agit pas d'une édition à partir de la première édition viennoise mais plutôt d'une édition basée sur une copie manuscrite envoyée par l'éditeur viennois du Bureau des Arts et d'Industrie.

IV.c The Regent Harmonic Institution et la sonate Op. 106 dite « Hammerklavier ».

La célèbre sonate pour piano « Hammerklavier » fut publiée le 1^{er} octobre 1819 par la maison The Regent Harmonic Institution. Comme nous l'avons déjà mentionné, ce fut à son ancien élève et disciple Ries que revint la tâche de vendre, en Angleterre, cette sonate révolutionnaire. Beethoven, ayant déjà vendu l'oeuvre à Artaria⁸⁷¹, avait cherché à en obtenir

⁸⁶⁷ L'article écrit dans *The Harmonicon* fut signé par un symbole. Thayer indiqua qu'il s'agissait de Edward Schulz. Thayer se trompa seulement sur le prénom. Il s'agissait de Johann Reinhold Schulz. Identification établie par Alan Tyson. Alan Tyson, « J. R. Schulz and His Visit to Beethoven » dans *The Musical Times*, vol. 113, (1972) : 450- 451.

⁸⁶⁸ *The Harmonicon*, Volume II, (1824) : 11.

⁸⁶⁹ Lettre écrite par Schulz à Steiner. Voir Alan Tyson, *The Authentic English Editions of Beethoven*, (London: Faber and Faber, 1963) 122.

⁸⁷⁰ Disponible à la Beethoven Haus de Bonn, C30/17.

⁸⁷¹ Publiée à Vienne par Artaria en septembre 1819.

une publication simultanée. Comme il le signifia à Ries, une vente double lui aurait assuré un revenu plus confortable : « En tout cas, l'opération sera toujours plus fructueuse que si je les publie uniquement ici ». ⁸⁷² Bien que l'œuvre fût publiée par The Regent Harmonic Institution, à l'origine, Beethoven n'avait pas envisagé de travailler avec cette maison d'édition mais plutôt avec les éditions Chappell, recommandées par Potter : « Potter dit que Chappell sur Bond Street, est un des meilleurs éditeurs. » Cependant, et comme ce fut toujours le cas avec Ries, Beethoven lui fit entièrement confiance, il ajouta : « Je m'en remets complètement à vous et vous prie seulement de me donner aussi vite que possible une réponse pour que ces ouvrages ne restent pas à dormir chez moi ». ⁸⁷³ Il exigeait seulement la somme de cinquante ducats (pour la sonate et un quintette, l'Op.104⁸⁷⁴.)

L'histoire de la publication de cette sonate demeure relativement complexe mais peut être retracée à travers la correspondance entre le compositeur et Ries. Le 30 janvier 1819, Beethoven lui indiqua que la sonate devrait être arrivée en Angleterre : « Vous aurez maintenant reçu le quintette que j'ai moi-même arrangé et la sonate ». ⁸⁷⁵ Il indiqua alors à Ries les modalités pour sécuriser une publication simultanée : « Il s'écoulera bien trois mois avant que la sonate paraisse à Vienne ». Beethoven prévoyait alors une publication viennoise pour avril-mai 1819. Pourtant, l'œuvre ne fut publiée qu'en septembre à Vienne et le 1^{er} octobre à Londres. Pourquoi existe-il un tel écart entre la publication prévue et la publication réelle ? En fait, Beethoven prit soin d'apporter toutes les corrections nécessaires pour l'édition londonienne. Ainsi, l'éditeur anglais pouvait espérer avoir une édition sans erreur. Le 20 mars

⁸⁷² Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 842. (Lettre 898)

⁸⁷³ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 842. (Lettre 898)

⁸⁷⁴ L'Op. 104 fut publié à Vienne par Artaria en février 1819 et probablement en 1818 en Angleterre, par Lavenu. Il ne s'agirait pas d'une édition authentique. Ries, qui était chargé de vendre la sonate et le quintette, ne mentionne pas son rôle dans cette vente. Pour Alan Tyson, qui établit avec précision la liste des éditions anglaises authentiques des œuvres de Beethoven, celle du quintette ne serait pas authentique, bien que le doute soit permis. Voici la conclusion tirée par Tyson :

The possibility cannot, however, be quite excluded that Lavenu's is an authentic edition which had already been published before Beethoven's corrigenda, dispatched on March, 8th 1819, were received by Ries. If Ries had managed to sell the work it is certainly strange that Beethoven was kept in ignorance of this fact throughout 1819 ; but it remains true he was equally uninformed of the progress of the « Hammerklavier » sonata, an undoubtedly authentic edition. Moreover, it seems that Beethoven originally hoped to receive 50 gold ducats, approximately £25, for quintet and sonata. On November 10, 1819, he is still counting on 50 ducats for the two works and on July 6, 1822, he thanks Ries for 26 pounds sterling – an odd sum which no doubt represents 25 guineas. If Lavenu's edition of the quintet is not authentic, Beethoven appears to have obtained for Op. 106 alone the very sum he hoped he might get for Op. 106 and Op.104.

Alan Tyson, *The Authentic English Editions of Beethoven*, 108.

⁸⁷⁵ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 870. (Lettre 935)

1819, Beethoven envoya à Ries une longue lettre contenant de nombreuses corrections à apporter à la sonate : « Pardonnez-moi tous les embarras que je vous cause. Je ne comprends pas comment tant d'erreurs peuvent s'être faufilees dans la transcription de la Sonate ». ⁸⁷⁶ Puis, le 16 avril 1819, le compositeur envoya le marquage au métronome de la sonate. Toutes les corrections et modifications apportées par Beethoven furent intégrées à l'édition anglaise. Toutefois, en dépit des corrections, l'œuvre ne fut pas publiée en même temps que l'édition viennoise. En définitive, malgré l'assurance d'avoir une version sans erreur, il est probable que l'éditeur anglais désira attendre la publication viennoise pour avoir une copie exacte de la version éditée. C'est ce que proposa Beethoven, déçu par le déroulement des événements, à Ries le 10 novembre 1819 :

Je vous informe que la sonate est maintenant éditée mais seulement depuis une quinzaine de jours, car il y a près de six mois que les deux ouvrages vous ont été expédiés. Par un courrier, je vous enverrai de Vienne dans quelques jours le quintette et la sonate gravés pour vous aider par ce moyen à faire toutes les corrections dans l'un et dans l'autre ⁸⁷⁷.

Les vingt-six livres sterling mentionnées par Beethoven dans son courrier du 6 juillet 1822 à Ries furent très probablement les honoraires versés par la maison d'édition ⁸⁷⁸.

⁸⁷⁶ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 889. (Lettre 939)

⁸⁷⁷ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 948. (Lettre 982)

⁸⁷⁸ Comme nous l'indiquions, il s'agit d'une belle somme qui correspond plus ou moins à la somme de cinquante ducats exigés par Beethoven. Aurait-il bénéficié de la vente du quintette ? Il est impossible de le déterminer.

▪ Tableau 2. Récapitulatif⁸⁷⁹ des œuvres de Beethoven publiées en Grande-Bretagne par ordre chronologique et par éditeur.

Dates	Œuvres	Editeurs	
Décembre 1799	WoO 125 : La Tiranna	Broderip and Wilkinson	
Octobre 1803	Op. 33 : Les bagatelles	J.Dale	
Septembre 1804	Op. 31 n°3: sonate pour piano WoO 78: variations God save the King	Clementi	
Mai 1805	Op. 47 : sonate pour piano et violon dite « À Kreutzer »	Birchall	
1809	Op. 59 : trois quatuors	Clementi	
1810	Op. 61 : concerto pour violon plus arrangement pour piano		
Août 1810	Op. 76 : thèmes et variations Op. 77 : fantaisie pour 2 pianos Op 79-78: sonates pour piano (Op. 63) WoO 136: lied Andenken Op. 75 : six chansons		
Septembre 1810	Op. 74 : quatuor (Op. 62)		
Octobre 1810	Op. 80 : fantaisie pour piano, orchestre et chœur Op. 137 : lied Aus der Ferne Op. 139 : lied Der Liebende		
Novembre 1810	Op. 73 : concerto pour piano (n°5)		
Janvier 1811	Op.81 : sonate pour piano « les Adieux »		
Février 1811	Op.82 : 5 chansons		
Mars 1814	WoO 152, 153/1-4 : 29 chansons		Thomson
Janvier 1816	Op. 91 : arrangement pour piano de la Battle symphony		Birchall
Mai 1816	WoO 153/5-20, 154/1, 3, 4,5, 6, 8 ,9 ,10, 11 et 12 : 30 chansons	Thomson	
Octobre 1816	Op. 96 : sonate pour piano et violon	Birchall	

⁸⁷⁹ Tableau établi par l'auteur.

Décembre 1816	Op. 97 : trio	
Janvier 1817	Op. 92 : arrangement pour piano de la 7 ^{ème} Symphonie	
Juin 1817	WoO 155 : 26 chansons	Thomson
Août 1818 Mai 1819	Op. 108: Scottish Airs Opp.105 et 107: National Airs with Variations	Thomson
Décembre 1819	Op.106 : sonate pour piano dite « Hammerklavier »	Regent's Harmonic Institution
Mai 1822	WoO 156/1 et 157/3 : 2 chansons	Thomson
Avril 1823 Juin 1823 Juillet 1823	Op. 111 : sonate pour piano Op. 119 : bagatelles pour piano Op. 110 : sonate pour piano	Clementi
Eté 1824	Op. 121a : trio « Kakadu variations »	Chappell and Goulding
1825	WoO 156/2,3,4, 8,9,12 et 157/5, 158/3,4 : 8 chansons	Thomson
octobre 1827	Op. 132 : 12 ^{ème} quatuor « Galitzine » Op. 135 : 17 ^{ème} quatuor (Op. 134) (À titre posthume)	Clementi

V. Manœuvres et manigances des deux côtés de la Manche

V.a Le piratage, l'autre aspect du succès.

Au 19^{ème} siècle, la notion même de piratage d'œuvre était déjà monnaie courante dans toute l'Europe, la législation sur les droits d'auteur n'étant pas encore en vigueur. Ainsi, pour un compositeur, voir une de ses œuvres piratées était, d'une part, immoral et, d'autre part, financièrement néfaste. Encore plus pour Beethoven qui, contrairement à ses prédécesseurs, tirait une partie importante de ses revenus par les publications. Aussi, de par son succès, le compositeur allemand fut l'un des musiciens les plus piratés en Allemagne et en Autriche. Nous retrouvons dans toute la correspondance de Beethoven des références à ces « pirates » qu'il considérait comme un véritable fléau. Si bon nombre de ses œuvres furent piratées en Autriche et en Allemagne, ce fut également le cas en Angleterre. Il s'agit de la rançon de la gloire. Avec la renommée du compositeur dès le tournant du 19^{ème} siècle dans toute l'Europe, et en particulier en Angleterre, un grand nombre de ses compositions circulaient dans la capitale sans son autorisation. La plupart du temps, il s'agissait d'œuvres simples pour piano ou de chambre, réimprimées à partir des éditions originales viennoises. Ces œuvres pouvaient être facilement jouées par tous les musiciens amateurs et mélomanes de la capitale anglaise. Toutefois, des œuvres plus conséquentes furent piratées, comme les trois premières symphonies. Sur la totalité des cent quarante œuvres publiées en Angleterre, plus d'une centaine furent des œuvres piratées. Les seules éditions authentiques sont celles listées dans le tableau n°2. Les compositions les plus piratées furent la sonate pour piano à 4 mains Op. 6, publiée par une dizaine de maisons d'édition différentes, ainsi que les variations *Quant'è piu bello* (WoO 69). Comme nous l'avons indiqué, des œuvres de plus grande envergure furent publiées à Londres à partir de partitions provenant d'Autriche ou d'Allemagne, sans le moindre accord du compositeur. Ainsi, la petite maison d'édition Cianchettini & Sperati, qui se considérait comme « importers of classical Music »⁸⁸⁰ publia, pour la première fois sur le sol britannique, les Symphonies n°1, 2 et 3 de Beethoven sous le patronage du Prince de Galles. En 1807, ils levèrent une souscription pour l'impression d'une collection de symphonies de Haydn, Mozart et Beethoven. De cette manière, en 1809, ils publièrent vingt-sept symphonies, comprenant dix-huit œuvres de Haydn, six de Mozart et trois symphonies de Beethoven. Ce dernier ne fut pas au courant de cette édition, car il s'agissait d'une édition piratée, qui se basa sur la première édition des symphonies publiées à Vienne en 1804. Les

⁸⁸⁰ Description complète : The Compleat Collection of Haydn, Mozart and Beethoven Symphonies in Score dedicated by permission of HRH Prince of Wales Cianchettini & Sperati, n°5 Princes Street, Cavendish Square.

éditeurs italiens poussèrent le crime jusqu'à dédier cette édition frauduleuse au Prince Régent. Ce genre de réimpressions était rendu possible, soit par la circulation d'individus rapportant avec eux des originaux – ceux-ci étaient alors recopiés sans le moindre consentement de l'auteur⁸⁸¹ – soit par les liens commerciaux existants entre les différentes maisons d'édition⁸⁸². À l'instar de Cianchettini & Sperati, la maison d'édition Monzani & Hill publia, entre 1808 et 1820, soixante-quinze volumes d'œuvres pour piano et musique de chambre de Beethoven, toutes étant des réimpressions. La maison Goulding & Co recopia même certaines œuvres de ces volumes afin de publier « *A Selection of Beethoven's Piano Forte Music* ». De la même manière, les variations Diabelli furent publiées à Londres par la maison Boosey & Co à partir de copies provenant de Vienne, le quatuor Op. 95 fut publié à partir d'une publication originale de Steiner et le quatuor Op. 104, publié par Lavenu, fut sans aucun doute imprimée à partir des éditions originales de Ataria⁸⁸³. Le catalogue de la Preston House⁸⁸⁴ montre qu'elle édita des réimpressions de sonates de Beethoven⁸⁸⁵ sans que ce dernier puisse en tirer un quelconque bénéfice. Si les éditions piratées furent nombreuses, elles témoignent surtout de la notoriété de Beethoven qui, lui aussi, tenta de jouer avec les éditeurs à son avantage.

V.b Beethoven et les tentatives de publications simultanées.

Comme nous avons pu le constater, Beethoven essaya constamment de programmer l'édition de ses œuvres de façon simultanée dans deux pays différents au grand dam de ses éditeurs. En effet, le but d'une maison d'édition était de publier une nouvelle œuvre du compositeur avant les concurrents afin d'en tirer un plus grand bénéfice financier. Ainsi, la plupart du temps, les maisons d'éditions, travaillant avec Beethoven, exigeaient l'assurance que l'œuvre achetée ou commandée n'avait pas déjà été publiée ailleurs. En revanche, l'intérêt pour Beethoven était bien plus grand car, en s'assurant une publication simultanée, il pouvait espérer tirer un avantage financier plus substantiel : des honoraires doubles. Cependant, une condition devait être remplie. Pour Beethoven, les deux éditeurs respectifs ne devaient pas être au courant de ses arrangements. En effet, les maisons d'édition, pensant acheter la primeur d'une œuvre et posséder les droits légitimes, déboursaient davantage

⁸⁸¹ Ce que fit Schulz avec l'Op. 121a en rapportant la partition de Vienne.

⁸⁸² Souvent des maisons d'éditions collaboraient entre elles sans avertir le compositeur. Ce fut le cas entre Clementi et Härtel, entre Simrock et Birchall et entre Dale et le Bureau des Arts et de l'Industrie.

⁸⁸³ Voir note de bas de page⁸⁷⁴.

⁸⁸⁴ Disponible à la British Library (Add MS 63814).

⁸⁸⁵ Nous pouvons citer, entre autres, l'Op. 53 « Waldstein », les sonates n°1, 2 et 3, la sonate « Pastorale » (Op. 28) et « Pathétique » (Op.13).

d'argent pour en faire l'acquisition. Dans un de ses cahiers de conversation, le musicien énonça clairement ce stratagème, sous la forme d'une réflexion personnelle :

Tu te réserveras le droit de fixer à l'éditeur le jour où devront paraître tes œuvres, comme tu le fais en ce moment à propos de la sonate pour violoncelle ; les éditeurs à Londres et en Allemagne devront, autant que possible, ne rien savoir les uns des autres, autrement ils paieraient moins et, à tout prendre c'est inutile qu'ils sachent. Tu peux donner comme prétexte qu'on t'a commandé ces compositions⁸⁸⁶.

Nous retrouvons donc traces de différentes tentatives à recourir à de tels procédés de la part de Beethoven. Dès 1804, Beethoven, n'appliquant pas encore sa propre stratégie citée plus haut, avait clairement affiché son intention de publication simultanée à George Thomson : « Ora mi prendo la Libertà di comunicarvi un altro piano, cio è, se le mie Opere potranno comparire nell'istesso tempo a Parigi, Londra, Vienna o sia in qualche altra Città in Germania ». ⁸⁸⁷ À travers cette phrase, il est aisé de comprendre qu'il entreprenait de faire publier les Folksongs à la fois en Écosse par Thomson, et en Allemagne, par Breitkopf & Härtel. À cet égard, le 1^{er} novembre 1806, il écrivit à son éditeur écossais :

Il me faut une déclaration plus nette sur l'expression que je trouve dans votre lettre, qu'aucune copie imprimée par mon autorité seroit introduite en la Grande-Bretagne; car si vous consentez que ces compositions seront aussi publiées en Allemagne et même en France, je ne vois pas comment je pourrai empêcher que des exemplaires se seront pas introduits dans votre pays. Vous me marquerez en même temps le jour où chaque livraison sera rendue publique par vous, pour que je puisse obliger les éditeurs qui publieront les mêmes compositions en Allemagne et en France de s'y conformer⁸⁸⁸.

Parallèlement, il essaya de convaincre l'éditeur allemand de lui acheter ses arrangements pour Thomson et d'en être le propriétaire légitime, à la nuance près que cette propriété ne serait valable qu'en Allemagne :

Je m'engagerais volontiers envers vous par un contrat d'une durée de trois ans, si vous m'autorisiez à vendre plusieurs de mes ouvrages à l'Angleterre, à l'Écosse ou à la France. Il va de soi que des ouvrages que vous recevriez de moi ou que je vendrais vous seriez le seul et unique propriétaire⁸⁸⁹.

⁸⁸⁶ Ludwig van Beethoven, *Carnets Intimes*, 46.

⁸⁸⁷ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 121. (Lettre 89) « Maintenant, je prends la liberté de vous annoncer autre chose, à savoir, que mes oeuvres puissent être publiées en même temps à Paris, Londres, Vienne ou dans n'importe quelle autre ville d'Allemagne ».

⁸⁸⁸ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 172. (Lettre 136)

⁸⁸⁹ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 174. (Lettre 137)

Beethoven nuança cependant son propos légèrement : « En Allemagne, cependant, c'est vous qui seriez le propriétaire de mes ouvrages et aucun autre éditeur ». Ainsi, Beethoven inventa un nouveau concept : il ne s'agissait plus de propriété unique mais de propriété par état. De ses petits arrangements, Beethoven n'en tira aucun bénéfice.

La seconde tentative de publication simultanée fut mise en place entre Breitkopf et Clementi. En février 1810⁸⁹⁰, Beethoven proposa à son éditeur de Leipzig de nouvelles œuvres qui devaient être aussi envoyées en Angleterre pour publication. L'éditeur allemand ne sembla pas apprécier la nouvelle. Il s'en plaignit auprès du compositeur :

In your earlier letter, you added the condition that these pieces should not appear before the first of September, because you are also selling them to London. They will therefore be appearing in London at this time – and as surely and unfailingly follows, very soon thereafter, following the London edition, they will also appear from all the German publishers, who will take care not to offer you an adequate fee, because they are really accustomed to paying none at all. The advantage to the legal German publisher will therefore last a few weeks or, at most, a few months, far less time than the advantage that the editions of other publishers enjoy by no means of their greater cheapness⁸⁹¹.

Beethoven répondit qu'il n'existait aucun risque pour Breitkopf de voir des copies londoniennes sur le sol allemand :

Je suis moi-même en correspondance avec l'Angleterre et je sais fort bien quelles difficultés, notamment depuis le récent achoppement général de toutes les communications, rencontrent l'importation et l'exportation des éditions de musique et combien de temps elles prennent ; pour ne rien dire de l'énormité des frais qui empêche tout éditeur allemand d'en tirer profit. L'édition de Londres n'existe pratiquement pas pour le continent; il ne vous est donc pas d'un grand secours de l'alléguer pour prétexte à votre refus⁸⁹².

Toutefois, Breitkopf n'eut pas le temps de répondre puisque Clementi publia les œuvres avant tout le monde : le 5^{ème} Concerto pour piano (Op. 73) (Clementi 1^{er} novembre 1810/ Breitkopf en février 1811), les sonates pour piano Opp. 78 et 79 (Clementi le 31 août 1810/ Breitkopf en novembre 1810), la sonate pour piano Op. 81a (Clementi le 28 janvier 1811/ Breitkopf en juillet 1811) et le quatuor à cordes Op. 74 (Clementi le 1^{er} septembre 1810/ Breitkopf en novembre 1810).

⁸⁹⁰ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 286. (Lettre 245)

⁸⁹¹ Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and Other Correspondence Volume I*, 224. (Lettre 148)

⁸⁹² Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 320. (Lettre 273)

Nous retrouvons la même intention de sécuriser une publication simultanée d'œuvres entre les éditeurs Steiner et Birchall. Dans un contrat du 29 avril 1815, Beethoven affirma céder à Steiner un grand nombre d'œuvres mais, à la fin du document, il ajouta : « Pour tous ces ouvrages, dont Monsieur Steiner est autorisé à faire usage en toute propriété et en tous lieux, excepté l'Angleterre, j'ai été rémunéré par lui à mon entière satisfaction ».⁸⁹³ Comme nous le savons, Beethoven avait alors proposé une partie de ces œuvres à Smart afin qu'il puisse trouver un éditeur. Smart ne fit rien et ce fut Salomon qui apporta les œuvres à Birchall. Cependant, Beethoven avertit Birchall de son intention de publier à la fois à Londres et à Vienne : « Je me réserve le droit de céder les mêmes ouvrages à mon éditeur de Vienne de sorte que ces ouvrages ne paraîtraient qu'à Londres et à Vienne et, qui plus est, simultanément ».⁸⁹⁴ Comme mentionné précédemment, la publication simultanée ne vit jamais le jour. Finalement, Beethoven, qui avait toujours pris soin d'indiquer son intention de publier une même œuvre simultanément se décida à cacher ses projets. C'est ce qu'il fit avec The Regent Harmonic Institution pour la publication de la « Hammerklavier ». Il cacha à l'éditeur son intention de vendre à deux éditeurs différents la même œuvre et fit de son mieux pour obtenir une publication simultanée. Malheureusement, en dépit des efforts du compositeur, les nombreuses corrections à apporter poussèrent, sans aucun doute, l'éditeur anglais à attendre la publication de l'œuvre à Vienne afin d'avoir une copie sans erreur. À la lecture de la correspondance entre le compositeur et ses intermédiaires pour sécuriser une édition simultanée à la fois à Londres et à Vienne, nous comprenons que cela causa bien des tracas à Beethoven qui, en fin de compte, n'en tira aucun bénéfice.

Outre ses relations commerciales, Beethoven entretenait des relations plus amicales avec des musiciens anglais. En effet, se rendre à Vienne et y rencontrer le grand Beethoven était un quasi-pèlerinage pour tout musicien. Aussi, un bon nombre d'artistes anglais vinrent rendre hommage au compositeur (Nous avons déjà évoqué les visites de Smart, Clementi ou de Neate). Ces rencontres, aussi futiles et courtes fussent-elles pour certaines, furent, pour d'autres, source d'inspiration comme dans le cas de la sonate pour violon « À Kreutzer » (Op.47) – inspirée de la rencontre avec Bridgetower – ou source de révélation, comme avec l'utilisation de la contrebasse dans la 9^{ème} Symphonie, grâce à la visite du contrebassiste anglais, d'origine italienne, Domenico Dragonetti.

⁸⁹³ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven l'intégrale de la correspondance*, 1582. (Appendice F6)

⁸⁹⁴ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven l'intégrale de la correspondance*, 568. (Lettre 544)

VI. Les relations musicales amicales

VI.a Cipriani Potter : la promotion d'un admirateur.

Cipriani Potter (1792-1871) fut un compositeur, professeur de musique et, avant tout, pianiste virtuose anglais. Il reçut l'enseignement de Thomas Attwood, William Crotch et Joseph Wölfl. Puis, l'année 1816 fut celle de la consécration pour Potter puisque l'une de ses ouvertures fut donnée lors d'un concert de la Société Philharmonique, organisation dont il fut membre actif. Malgré ses succès, il décida de partir à Vienne afin de parfaire son éducation musicale. Ce fut à l'occasion de ce voyage qu'il rencontra le célèbre compositeur viennois. En 1819, il retourna en Angleterre et devint un personnage central de la scène musicale britannique en créant des œuvres pour piano de Mozart, le 3^{ème} et 4^{ème} Concerto de Beethoven ainsi que le 1^{er} Concerto pour piano de Mendelssohn. C'est donc sur la rencontre avec Beethoven que nous allons nous concentrer.

Selon la biographie de Thayer, en 1817, Cramer, lassé des louanges de Potter à l'endroit de Beethoven⁸⁹⁵, poussa le jeune pianiste à partir à Vienne afin d'y rencontrer le Maître et, pourquoi pas, recevoir des leçons du compositeur en personne. Avec tout ce que l'on pouvait entendre sur le caractère ombrageux et irascible du compositeur, Potter hésita à lui rendre visite. Il prit cependant soin d'apporter avec lui une lettre d'introduction de Dragonetti, que Beethoven avait rencontré en 1799 et qui avait participé à la première de la Symphonie de la Victoire en 1813. Ainsi, les deux hommes se rencontrèrent à Mödling. Lors de cette entrevue, Potter présenta une ouverture⁸⁹⁶ au compositeur qui lui apporta quelques commentaires et l'encouragea à prendre des leçons. Toutefois, Potter fut sans aucun doute déçu d'apprendre de la bouche de Beethoven que celui-ci ne prenait pas d'élèves. Il lui conseilla d'étudier avec Förster. Beethoven lui aurait alors confié : « I have lost my Albrechtsberger and have no confidence in anybody else ».⁸⁹⁷

À plusieurs occasions, Potter rencontra le compositeur qui semblait avoir de l'estime pour ce pianiste anglais, estime sur le plan personnel mais également sur le plan musical : « Botter m'a visité plusieurs fois. Il semble être un homme bon et a du talent pour la

⁸⁹⁵ Cramer considérait le génie de Beethoven comme exagéré : « If Beethoven emptied his inkstand upon a piece of music paper you would admire it ». Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's life of Beethoven Revised and Edites* by Elliot Forbes Volume I, 210.

⁸⁹⁶ Probablement celle jouée à la Philharmonic Society de Londres.

⁸⁹⁷ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's life of Beethoven Revised and Edites* by Elliot Forbes Volume II, 68.

composition ». ⁸⁹⁸ D'ailleurs, Beethoven aurait aimé rencontrer Potter d'une manière plus régulière : « Chez les Streicher, il parlait souvent de Potter avec éloges et s'étonnait qu'il n'allât pas le voir plus souvent à Mödling ». ⁸⁹⁹ Potter eut ainsi la chance de bénéficier des conseils musicaux de Beethoven sur la composition et, à l'inverse, le compositeur profita de la connaissance du monde musical anglais de Potter : « Potter dit que Chappell dans la Bond Street, est un des meilleurs éditeurs » ⁹⁰⁰ écrit-il à Ries le 30 mai 1818. C'est grâce aux écrits de Potter, qui nota les remarques du compositeur sur ses goûts musicaux que nous savons que Beethoven considérait Chérubini comme l'un des meilleurs compositeurs vivant mais qu'il admirait, surtout, la musique anglaise avec, en tout premier lieu, Handel. Grâce aux témoignages de Potter, nous savons également que Beethoven admirait Cramer, qu'il considérait son ami Moscheles comme un « vulgaire joueur de roulades » ⁹⁰¹ et qu'il tenait le célèbre septuor, tant apprécié à Londres, comme une œuvre maladroite : « Je ne savais pas composer en ce temps-là ». ⁹⁰² En dépit de la barrière de la langue, Potter et Beethoven échangèrent en italien, discutèrent politique et ce fut à Potter que Beethoven évoqua son envie de connaître la Chambre des Communes. L'impact le plus fort de cette rencontre se trouve sans aucun doute dans l'influence du jeu de Potter sur le style pianistique de Beethoven, comme nous en avons déjà traité ⁹⁰³.

À son retour, Potter aura un rôle important à Londres dans la promotion des œuvres pour piano de Beethoven puisqu'il créa ses concertos lors de concerts de la Société Philharmonique. Le 8 mars 1824, la Philharmonic Society programma le concerto n°3 en ut mineur et le concerto n°4 en sol, le 7 mars 1825. En 1861, Potter rédigea un article dans le *Musical Times* intitulé « Recollection of Beethoven with Remarks on his Style ».

VI.b Cramer : une admiration et une rivalité réciproque.

Johann Baptist Cramer naquit en Allemagne, à Manheim en 1771. Toutefois, son père, Wilhelm Cramer décida de s'installer en Angleterre. Le jeune Cramer fut l'élève de Clementi et devint l'un des plus grands pianistes européens. Il fonda également une maison d'édition, Chappell and Goulding, dont nous avons déjà évoqué le rôle dans la publication du trio Op. 121a. Entre septembre 1799 et le printemps 1800, à l'instar de nombreux compatriotes, il

⁸⁹⁸ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven l'intégrale de la correspondance*, 838. (Lettre 895)
La mauvaise orthographe (« Botter ») est de Beethoven.

⁸⁹⁹ Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Beethoven par ceux qui l'ont vu*, 95.

⁹⁰⁰ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven l'intégrale de la correspondance*, 824. (Lettre 898)

⁹⁰¹ Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Beethoven par ceux qui l'ont vu*, 95.

⁹⁰² Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Beethoven par ceux qui l'ont vu*, 96.

⁹⁰³ Nous renvoyons ici au chapitre consacré à Beethoven et la musique britannique de la partie I.

entreprit une tournée sur le continent afin d'y développer sa culture musicale et s'intéresser au style pianistique des musiciens continentaux. À Vienne, il revit Haydn, précédemment rencontré à Londres. Il y fréquenta également Beethoven régulièrement, comme il l'indiqua à Schindler⁹⁰⁴. Selon Cramer, les deux hommes devinrent très proches même si cette relation amicale fut empreinte de rivalité pianistique.

Cramer rencontra Beethoven lors d'un concert à Vienne où le compositeur put entendre, sous ses doigts, le concerto pour piano de Mozart en do mineur K. 491. À l'issue de son interprétation, Beethoven lui aurait dit : « Cramer ! Cramer ! We shall never be able to do anything like that ».⁹⁰⁵ Thayer mentionne le fait que Beethoven, qui s'adonnait aux concours d'improvisation pianistique avec d'autres musiciens, dut même batailler ferme avec Cramer : « For by only severe industry and consequent improvement could he retain his high position, in the presence of such rivals such as Wölffl and, a year or two later, J.B Cramer ».⁹⁰⁶ Beethoven reconnaissait, d'ailleurs, les talents de virtuose de Cramer : « Cramer surpassed Beethoven in the perfect neatness, correctness and finish of his execution; Beethoven assured him that he preferred his touch to that of any other player, his brilliancy was astonishing ».⁹⁰⁷ En revanche, Beethoven avait d'autres qualités pour lui : « Beethoven stood far above Cramer in power and energy, especially when extemporizing ».⁹⁰⁸ Ainsi, malgré leur rivalité, les deux hommes s'inspiraient et se nourrissaient du style de l'autre : « Each found much to learn in the perfections of the other ».⁹⁰⁹ Cette admiration réciproque se retrouve dans les différents témoignages comme celui de Ries : « Among pianists he praises only one as an excellent player-John Cramer. Of all the rest he thought little ». De la même manière, bien des années plus tard, il indiqua à Potter que le plus grand pianiste était Cramer⁹¹⁰. Toujours selon Thayer, Cramer louait le talent de Beethoven : « All in all, Beethoven was, if not the greatest and most admirable pianists that he had ever heard, both as regards expression and dexterity ».⁹¹¹

Toutefois, malgré cette admiration réciproque, cela n'empêchait pas quelques réflexions, en particulier de la part de Cramer qui préférait Beethoven comme improvisateur

⁹⁰⁴ Anton Schindler, *Beethoven As I Knew Him*, 412.

⁹⁰⁵ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited* by Elliot Forbes Volume I, 209.

⁹⁰⁶ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited* by Elliot Forbes Volume I, 205.

⁹⁰⁷ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited* by Elliot Forbes Volume I, 209.

⁹⁰⁸ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited* by Elliot Forbes Volume I, 209.

⁹⁰⁹ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited* by Elliot Forbes Volume I, 209. Nous avons également vu que l'utilisation, plus régulière, de la pédale chez Beethoven peut provenir de sa rencontre avec Cramer. (Voir Beethoven et la musique britannique de la partie I).

⁹¹⁰ Jaques-Gabriel Prod'Homme, *Beethoven par ceux qui l'ont vu*, 95.

⁹¹¹ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited* by Elliot Forbes Volume I, 209.

plutôt que comme compositeur pour piano. Ainsi, dans l'antichambre du compositeur, Cramer l'entendit improviser alors qu'il était « completely entranced ». Toutefois, lors de l'exécution publique de ses œuvres, Beethoven était décevant pour Cramer : « One day, he would play it with great spirit and expression, but the next day, he would sound moody and often muddled to the point of becoming indistinct ».⁹¹² Beethoven avait pleine connaissance de cette désaffection pour ses œuvres de la part de Cramer. Dans un courrier adressé à Salomon, le musicien, qui s'efforçait de trouver des éditeurs anglais, écrivit : « À ce propos, j'ai ouï dire que Cramer est aussi éditeur, mais mon élève Ries m'a écrit récemment que celui-ci s'est déclaré en public hostile à mes compositions ; j'aime à croire que ce n'est pour d'autre motif que pour servir utilement l'art de la musique ».⁹¹³ Il est très difficile de savoir s'il s'agissait d'une véritable « hostilité » car le courrier de Ries, mentionné par Beethoven, ne fut jamais retrouvé. Malgré cela, Beethoven ne semblait pas s'en offusquer puisqu'il ajouta : « Et dans ce cas, je n'ai absolument aucune objection à soulever ». Toutefois, avec un humour teinté d'ironie, Beethoven finit par dire : « Si toutefois, Cramer désire posséder quelques échantillons de ces ouvrages pernicioeux, j'aime autant que ce soit lui que n'importe quel autre éditeur ». Cette amitié, teintée de rivalité, se retrouve dans une anecdote relatée par Schindler qui indiqua que, à cause de la surdité naissante de Beethoven, son jeu devenait de plus en plus confus, voir inaudible. Cette difficulté aurait poussé, à une occasion, certains amis du compositeur à demander à Cramer de jouer à la place du compositeur : « This touched a sensitive spot in Beethoven, and jealousy was aroused, and according to Cramer, their relations became strained ».⁹¹⁴ À nouveau, Beethoven ne semblait pas s'en offusquer même s'il gardait cela à l'esprit : « Je vous adresse tous mes vœux, saluez de ma part Neate, Smart, Cramer – bien que ce dernier, ai-je entendu dire, soit pour vous et pour moi un adversaire ».⁹¹⁵

VI.c Dragonetti et l'utilisation de la contrebasse dans les symphonies.

Né en 1763 à Venise, Domenico Dragonetti quitta la Sérénissime pour s'installer définitivement à Londres en 1794⁹¹⁶. Contrebassiste virtuose, il donna à cet instrument peu reconnu ses lettres de noblesse. En 1794, il rencontra Haydn lors de sa tournée anglaise. Puis, en 1799⁹¹⁷, lors d'un séjour à Vienne afin d'y revoir Haydn, Dragonetti rencontra Beethoven.

⁹¹² Anton Schindler, *Beethoven As I Knew Him*, 413.

⁹¹³ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 568. (Lettre 544)

⁹¹⁴ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited* by Elliot Forbes Volume I, 210.

⁹¹⁵ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 838. (Lettre 895)

⁹¹⁶ Il y devint l'ami proche du célèbre violoncelliste Robert Lindley.

⁹¹⁷ Dragonetti effectuera une seconde visite beaucoup plus longue cette fois-ci, de 1810 à 1814. Toutefois, nous ne savons que peu de choses de son séjour à Vienne. Il n'y a d'ailleurs pas de courrier, billet ou lettre dans la

Cette rencontre fut révélatrice pour Beethoven. En effet, Dragonetti ouvrit les yeux du compositeur sur l'importance de la contrebasse. À l'occasion d'une visite au compositeur, le contrebassiste joua différentes sonates pour violoncelle arrangées pour son instrument, en particulier la sonate n°2 Op.5 :

Beethoven and he [Dragonetti] met and they were mutually pleased with each other. Many years afterwards Dragonetti related the following anecdote to Samuel Appleby, Esq. of Brighton, England : "Beethoven had been told his new friend could execute violoncello music upon his huge instrument, and one morning, when Dragonetti called at his room, he expressed the desire to hear a sonata. The contrabass was sent for, and the sonata n°2 Op. 5 was selected. Beethoven played his part, with his eyes immovably fixed upon his companion, and, in the finale, where the arpeggios occur, was so delighted and excited at the close he sprang up and threw his arms around both player and instrument. The unlucky contrabassist of orchestras had frequent occasions during the next few years to know that this new revelation of the powers and possibilities of their instrument to Beethoven was not forgotten"⁹¹⁸.

Ainsi, la dextérité et la virtuosité de Dragonetti associées à la musicalité de l'instrument impressionnèrent le compositeur. Cette démonstration poussa le compositeur à accorder un rôle plus important aux basses et à complexifier leurs parties dans ses œuvres suivantes. Ce fut particulièrement vrai pour les symphonies. Déjà dans sa biographie, Thayer indiquait : « The date of Dragonetti's arrival in Vienna, on this, his second visit, disposes of an English tradition that Beethoven wrote the famous contrabass passage in the Scherzo of the C minor symphony expressly for him ».⁹¹⁹ Certains musicologues confirmèrent cette « légende anglaise » puisque la façon de composer pour contrebasses du compositeur s'en trouva changée dès la 3^{ème} Symphonie. Cette influence serait encore plus vérifiable pour la 5^{ème} Symphonie et le récitatif de la 9^{ème} Symphonie. Ainsi, le musicologue Erwin Doernberg écrivit :

While it seems unlikely that Beethoven was consciously thinking of Dragonetti when composing the passages-his innumerable sketches and notes would almost certainly have

correspondance de Beethoven. En revanche, nous savons que Dragonetti fut présent comme instrumentiste au concert de Beethoven du 8 décembre 1813. À ce concert, la 7^{ème} Symphonie et la Symphonie de la Victoire furent créées. Nous retrouvons, parmi les musiciens, Schuppanzigh à la tête de l'orchestre, le violoniste Louis Spohr, Johann Nepomuk Hummel, Antonio Salieri et Domenico Dragonetti.

⁹¹⁸ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited* by Elliot Forbes volume I, 208.

⁹¹⁹ Alexander Wheelock Thayer, *The life of Ludwig van Beethoven Volume II*, 126.

mentioned the name- we can be certain that the meeting with Dragonetti led to 'creative echoes'⁹²⁰.

Si Doernberg évoquait une simple influence inconsciente, d'autres musicologues évoquèrent, à l'inverse, des parties pour contrebasses directement influencées par la visite de Dragonetti :

From this meeting the new characteristics and possibilities of the double bass were learned by him [Beethoven] : the proof of this is in the scherzo of the Fifth Symphony and the no less celebrated recitative of the Ninth. It can be said that Dragonetti exercised a strong influence in regard to the orchestral treatment of double basses⁹²¹.

En définitive, bien qu'il soit très difficile d'affirmer l'existence d'une influence directe de Dragonetti sur la façon d'envisager le rôle de la contrebasse dans les compositions de Beethoven, la partie de cet instrument dans la 9^{ème} Symphonie posa un vrai problème quant à l'exécution :

When the first performance of Beethoven's Ninth Symphony was prepared in 1824, the composer's friends were particularly worried about the double bass recitative at the beginning of the finale. Schindler questioned Beethoven about his intentions: how many double basses shall play the recitatives?

Will that be possible? All of them?

Played strictly at tempo, there should be no difficulty, but to have played them with a singing tone will give much trouble in the rehearsal⁹²².

Dragonetti, fut conscient de la difficulté que posait ce récitatif. Aussi, comme il était de notoriété publique que Dragonetti avait inspiré ce passage au compositeur, il en profita pour négocier avec la Société Philharmonique des termes contractuels à son avantage. Ainsi, le 21 janvier 1825, il écrivit aux directeurs :

Have the goodness to inform the directors of the Philharmonic Society that I will accept the engagement for the ensuing Season at 10 guineas per night, and play all the solo's in Beethoven new symphony, but if I am called upon to play any other solo's, I shall expect 5 guineas for each night that I am so called upon. I beg leave to add that that I saw the score

⁹²⁰ Erwin Doernberg, « Domencio Dragonetti 1763-1846 » dans *The Musical Times*, vol. 104, (1963) : 546-548.

⁹²¹ Gianluigi Dardo, « Dragonetti e Beethoven », dans *Music d'oggi*, vol. 6, (1963) cité dans: Fiona Palmer, *Dragonetti in England a career of a double bassist*, (New York : Oxford University Press, 1997), 180.

⁹²² Erwin Doernberg, « Domencio Dragonetti : 1763-1846 », *The Musical Times*, vol. 104, (1963) : 546-548.

of Beethoven last Sunday, and had I seen it before I sent in my terms I would have asked double. I must be paid likewise 5 guineas for each trial of Beethoven's symphony⁹²³.

Les conditions exigées par le musicien furent rejetées par le directoire et il ne fut pas présent lors de la création londonienne de la 9^{ème} Symphonie. Ce fut J.P Anfossi qui mena les contrebasses lors de la désastreuse première. Toutefois, Dragonetti joua le récitatif aux autres prestations londoniennes de la 9^{ème} Symphonie. Il joua même la partie de contrebasse en solo lors des concerts du 17 avril 1837, du 23 avril 1838 et du 3 mai 1841. Avant cela, il participa régulièrement à la création anglaise d'œuvres de Beethoven : le septuor, la 5^{ème} Symphonie, la 7^{ème} Symphonie ou encore les concertos pour piano n°1 et 3.

VI.d Bridgetower : l'inspiration de la sonate pour violon et piano Op. 47 « à Kreutzer ».

Affirmer que la sonate Op.47, dédiée au violoniste français Rodolphe Kreutzer, fut inspirée par un autre violoniste, à savoir l'Anglais George Augustus Polgreen Bridgetower, peut paraître surprenant. Et pourtant, un manuscrit de cette sonate découvert en 1965⁹²⁴, indique que Beethoven avait l'intention de dédier l'œuvre au célèbre violoniste d'origine africaine. Sur l'une des pages de l'adagio, Beethoven rédigea ces quelques mots : « Sonata mulattica composta per il mulatto Brischdauer, gran pazzo e compositore mulattico. » Le 24 mai 1803, l'œuvre fut donnée pour la première fois avec, au piano, Beethoven et Bridgetower au violon. C'est ce que Ries confirma dans sa biographie : « La célèbre sonate en La mineur (oeuvre 47) avec violon concertant, dédiée à Rodolphe Kreutzer de Paris avait d'abord été écrite pour Bridgetower, artiste anglais ». ⁹²⁵ Pour mieux comprendre pourquoi la sonate, originellement écrite pour Bridgetower, fut, au final, dédiée à Kreutzer, nous devons opérer un retour en arrière.

George Bridgetower naquit, sans certitude, en 1779. Issu d'un père africain et d'une mère polonaise, Bridgetower vécut dans un environnement musical, son père étant valet au service du Prince Esterházy, protecteur de Haydn. Bridgetower fut un enfant prodige. Il arriva à Londres en 1790 où son talent fut rapidement remarqué. Sous le patronage du Prince de Galles, il devint premier violon du Brighton Pavilion Orchestra et devint, par la suite, un violoniste reconnu de toute la scène musicale anglaise ainsi qu'un membre de la Philharmonic Society de Londres. En avril 1803, Bridgetower obtint de son mécène le droit de partir pour Dresde afin de rendre visite à sa mère. Naturellement, à l'instar de nombreux musiciens, il

⁹²³ H. P Clive, Beethoven and his World : Biographical Dictionary, 95.

⁹²⁴ Conservé à la Beethoven Haus, autographe, NE 86.

⁹²⁵ Ferdinand Ries, Gerhard Wegeler, Notices Biographiques de L.V.Beethoven, 110.

décida de se rendre à Vienne afin d'y rencontrer le compositeur avec la ferme intention de lui demander de prendre part à un concert à son bénéfice. Bridgetower nourrissait également l'espoir que Beethoven lui composât une pièce. Par l'intermédiaire du Prince Lichnowsky, Beethoven rencontra le violoniste et put l'entendre jouer chez Schuppanzigh. Il fut impressionné par la virtuosité du musicien anglais, comme en témoigne le billet d'introduction rédigé par Beethoven pour le violoniste auprès du Baron Alexander Wetzlar von Plankenstern : « Bien que nous ne nous soyons jamais parlé, je prends la liberté de vous recommander le porteur de cette missive, Monsieur Brischdower, en tant que virtuose très habile et tout à fait maître de son instrument. Il joue aussi, outre ses concertos, de remarquables quatuors ».⁹²⁶ Face au talent de Bridgetower, Beethoven, qui était attelé à la composition du premier mouvement de la sonate n°9 Op.47, se hâta de terminer l'œuvre pour le concert du 22 mai 1803. Dans la composition de la sonate, Beethoven fut inspiré par la virtuosité du violoniste anglais : la sonate fut écrite dans un style concertant et jonchée de difficultés techniques. Toutefois, l'œuvre n'étant pas achevée à temps, le concert dut être repoussé de deux jours. Il eut lieu le 24 mai 1803⁹²⁷. La sonate rencontra un véritable succès auprès du public qui comprenait de célèbres auditeurs comme le Prince Esterházy, le Comte Razumovsky et l'Ambassadeur de Grande Bretagne⁹²⁸. Lors de la répétition, Bridgetower introduisit, dans un passage du premier mouvement, une altération imitant le piano. Cette soudaine inspiration musicale impressionna le compositeur Beethoven qui lui cria :

‘Noch einmal, mein lieber Bursch’⁹²⁹. Then he held the open pedal during his flight, the chord of C as at the ninth bar. Beethoven's expression during the Andante was so chaste,

⁹²⁶ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven l'intégrale de la correspondance*, 100. (Lettre 73)

⁹²⁷ Malgré les deux jours supplémentaires, la sonate n'était pas complètement prête. Le 24 mai, à quatre heures du matin, Beethoven réveilla Ries afin qu'il copia la partie pour violon de la sonate. Malheureusement, Ries n'eut pas le temps et ne copia que le 1^{er} mouvement. Bridgetower dut alors déchiffrer le manuscrit original de la main de Beethoven, ce qui consistait, en soi, en un vrai défi. La partition pour piano, elle aussi, était largement incomplète, le compositeur dut improviser. Voir Ferdinand Ries, *Notices Biographiques sur L.V.Beethoven*, 111.

⁹²⁸ Malgré le succès de cette création, les critiques furent mitigées :

One critic in the June edition of the *Allgemeine Musikalische Zeitung* described Beethoven as brilliant and the sonata as 'important'. This was followed four months later by a particularly virulent review in the same journal : 'scritta in uno stile molto concertante, quasi come un concerto' appears eccentric, preeminent and ostentatious...One would have to be in the grip of some kind of aesthetic and artistic terrorism.

Angus Watson, *Beethoven Music Chamber in Context*, (Woodbridge: Boydell Press, 2010), 133.

⁹²⁹ Traduction de l'auteur : « Encore une fois mon cher garçon ».

which always characterized the performance of all the slow movements, that it was unanimously hailed to be repeated twice⁹³⁰.

À l'issue de ce concert, les deux hommes devinrent amis. Ils se retrouvèrent régulièrement pendant ce mois de mai, comme en témoignent les différents billets rédigés par Beethoven à l'attention de Bridgetower : « Ayez l'amabilité de m'attendre à une heure et demie au café Taroni. Nous irons ensuite chez la Comtesse Guicciardi où vous êtes invité à dîner »⁹³¹ ou encore « Venez aujourd'hui, mon cher B, à 12h chez le Comte Deym, c'est à dire où nous avons été ensemble avant-hier. On désire peut-être vous entendre jouer quelque chose de vous ». ⁹³² En témoignage de son affection, Beethoven lui offrit son diapason (conservé à la British Library). Toutefois, malgré cette dédicace, l'œuvre fut, en définitive, dédiée à Kreutzer. L'explication la plus simple consisterait en un accès de colère du compositeur. En effet, à l'occasion de l'une de leur sortie, Bridgetower aurait fait une remarque désobligeante sur une dame connue du compositeur. Le violoniste Thirlwell rapporta l'anecdote dans *The Musical World* de décembre 1858 :

In respect to the Kreutzer Sonata, Beethoven told me, that when it was written, Beethoven and he were constant companions, and on the first copy was a dedication to his friend Bridgetower, but when it was first published, they had some silly quarrel about a girl, and in consequence Beethoven scratched out the name of Bridgetower and inserted that of Kreutzer, a man whom he had never met⁹³³.

Ce coup de colère de Beethoven n'empêcha pas Bridgetower de promouvoir le compositeur allemand en programmant une de ses symphonies (il est difficile de déterminer de quelle symphonie il s'agissait) lors de son Benefit concert du 23 mai 1805. De la même manière, en tant que membre de la Société Philharmonique de Londres, il joua des œuvres de Beethoven dans les différentes formations de chambre. Ainsi, lors du quatrième concert de la Société, il fut le « leader » de la formation qui interpréta un quintette de Beethoven.

Comme nous pouvons le constater à l'issue de ce chapitre, Beethoven avait des liens privilégiés avec l'édition britannique. Toutefois, à nouveau, à l'instar de ses réseaux, ses liens commerciaux, si nombreux furent-ils, ne peuvent suffire à expliquer l'attachement des

⁹³⁰ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited by Elliot Forbes* volume I, 333. Thayer indique que cette phrase fut écrite par Bridgetower sur sa partition.

⁹³¹ Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 101. (Lettre 74)

⁹³² Ludwig van Beethoven, *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale de la correspondance*, 102. (Lettre 75)

⁹³³ Angus Watson, *Beethoven's Chamber Music in Context*, 133. Tirée probablement de l'explication fournie par Thayer dans : *Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited by Elliot Forbes* Volume I, 333.

Britanniques au compositeur. C'est cette lacune que nous proposons de combler dans cet ultime chapitre.

CHAPITRE IV. BEETHOVEN OU LA CONSTRUCTION D'UNE LÉGENDE ANGLAISE

Hark! From Germania's shore how wildly floats
That strain divine upon the dying gale;
O'er Ocean's bosom swell the liquid notes
And soar in triumph to yon crescent pale.
It changes now! And tells of woe and death,
Of deep romantic horror murmurs low;
Now rises with majestic, solemn flow,
While shadowy silence soothes the wind's rude breathe.
What magic hand awakes the noon of night
With such unearthly melody, that bears
The raptured soul beyond the tuneful spheres
To stray amid high visions of delight?
Enchanter Beethoven! I feel thy power
Thrill every trembling nerve in this lone witching hour⁹³⁴.

I. Introduction : un contexte culturel favorable à l'émergence du compositeur allemand

La seule présence sur le sol britannique de réseaux promouvant la musique du compositeur ne peut suffire à expliquer une telle domination. Pour mieux cerner et comprendre ce phénomène, il convient de dépasser la stricte relation Beethoven/Grande-Bretagne et d'ouvrir le champ d'étude au contexte culturel plus global du royaume. En effet, nous nous apercevons que, au tournant du 19^{ème} siècle, la Grande-Bretagne connut une forte appétence pour la musique. Une sorte de « musicalisation » du pays s'opéra. Londres, tout particulièrement, devint l'un des centres musicaux européens et la demande en musique de la part de la population se fit de plus en plus forte. Toutefois, malgré cet intérêt des Britanniques pour la musique et l'attractivité de Londres pour des musiciens venant de tous horizons, un paradoxe apparut. Ce pays, en soif de musique, ne fut pas en capacité de fournir un compositeur insulaire de premier plan, comme il avait su le faire précédemment avec des

⁹³⁴ The Scots Magazine and Edinburgh Literary Miscellany, volume 75, (Janvier 1813) : 776.

musiciens d'exception avec Tallis, Byrd, Dowland, Purcell et Handel (bien que celui-ci soit d'origine allemande). Par conséquent, les Britanniques durent se tourner vers d'autres horizons pour trouver leurs nouveaux héros musicaux ; ils se tournèrent, alors, vers leurs lointains cousins, les pays germaniques. Cette recherche de musiciens parmi les Allemands ou les Autrichiens s'explique, en partie, par le fait que les pays germaniques suscitèrent une certaine admiration de la nation britannique tout entière en ce début de siècle. Ces aspects contextuels, que nous allons développer dans les parties à venir, peuvent expliquer, en plus de la présence d'un réseau puissant, la percée de Beethoven. En outre, si nous retournons à la stricte relation entre le musicien allemand et la Grande-Bretagne, la musique de Beethoven était l'incarnation d'un concept esthétique théorisé par les Anglais, celui du sublime : une force extrême, au-delà du beau qui déclenche un sentiment d'exaltation. À cet égard, l'adjectif « sublime » pour qualifier les œuvres de Beethoven était le plus couramment utilisé par les critiques musicales. Enfin, le traitement de la vie et de la mort du compositeur par la presse en général ne fit que consolider ce lien indéfectible entre les deux parties. Il fut consolidé à un tel degré que la nation anglaise s'appropriâ le compositeur comme s'il s'agissait d'un citoyen britannique.

I.a Le paradoxe britannique : une nation en soif de musique sans compositeur de premier plan.

À la mort de Handel en 1759, aucun compositeur ne fut digne d'être l'héritier de la fierté musicale nationale. Malgré la forte présence de compositeurs et musiciens au sein du royaume, il n'y avait pas de compositeur anglais de premier plan ou d'envergure en capacité de rivaliser avec le génie de Handel. Une période de pénurie de grands compositeurs anglais s'ouvrit alors. Pourtant, très tôt, Londres fut une capitale européenne de la musique. Il s'agissait d'un pôle attractif pour les musiciens de tous genres et de tous horizons. Le premier et plus célèbre d'entre eux fut Handel qui s'installa à Londres dès 1710 et obtint son premier succès avec *Rinaldo* l'année suivante. Les Londoniens virent également arriver sur leur sol Johann Pepusch, dont nous reparlerons plus tard. À cette même époque, les italiens étaient très présents et régnaient en maîtres sur la scène musicale avec Bononcini et Ariosti. Puis, la mode italienne passa et ce fut une vague de musiciens germaniques qui arrivèrent en nombre. Des compositeurs tels que Karl Friedrich Abel, Jean Chrétien Bach, Wilhelm Cramer, Johann Peter Salomon et Haydn vinrent trouver le succès à Londres. D'autres grands noms s'installèrent à Londres comme les pianistes Dussek ou Pleyel. Malgré la forte présence de compositeurs allemands, les italiens restaient toujours très présents ; nous penserons au pianiste virtuose Clementi, au violoniste Viotti ou encore au célèbre contrebassiste

Dragonetti, surnommé « Il Drago » (le dragon). Ainsi, la question que nous pouvons nous poser est celle-ci : pour quelles raisons l'Angleterre put-elle attirer et concentrer un si grand nombre de musiciens de talent ? Ces raisons sont d'ordres multiples. En premier lieu, la Grande-Bretagne était devenue le lieu d'une forte demande musicale, ce que le *Morning Chronicle* appela « a rage for music ». ⁹³⁵ Avec une population de neuf cent mille habitants, une classe moyenne en pleine explosion et une industrie florissante, les habitants de Londres ne se contentaient plus de besoins basiques ou vitaux, mais souhaitaient profiter de la vie et prendre pleinement part aux loisirs :

As the economic expansion continued, an increasingly large sector of the London public came to be able to afford to indulge in an array of less strictly necessary products, prompting a growing interest in various fashionable leisure items and creating a potential audience base for both theatrical and musical entertainment ⁹³⁶.

Ainsi, le monde musical, au sens large, tira bénéfice de cet essor économique. De nombreuses maisons d'éditions et revues musicales virent le jour. Les concerts donnés se multiplièrent et se démocratisèrent, la variété de registres offerts au public fut abondante : musique ancienne, musique vocale et instrumentale (orchestrale ou de chambre). Il s'agissait d'une telle explosion musicale que le *Public Advertiser* du 28 avril 1786 affirma que : « The city is sated with concerts, spiritual and temporal, and fatigued with orchestras ». ⁹³⁷ Par conséquent, Londres ne pouvait qu'attirer des musiciens en quête de gloire et de succès. Ainsi, dans son article consacré à la *London Pianoforte School*, Ringer ⁹³⁸ écrivit que : « London attracted superior musicians irrespective of national origins because it offered economic and artistic opportunities unavailable elsewhere ». Il précisa ensuite les raisons de cette attractivité pour les musiciens étrangers :

An unusually rich concert life.
Adventurous publishing house.
A pianoforte industry unmatched in quality and efficiency.
A capitalistic society.

⁹³⁵ *Morning Chronicle* du 26 mars 1791. Il s'agit, cependant, d'un article contre la démocratisation de la musique. En effet, le journaliste reprochait aux Britanniques de ne considérer la musique que comme un simple loisir, une simple frivolité. Ainsi, pour le journaliste, et pour une partie des élites, cette démocratisation de la musique masquait, en fin de compte, le déclin musical de la nation. Voici la fin de l'article du *Morning Chronicle* : « The incomparable talents of Haydn meet with becoming respect from a nation, which, though smitten with a rage of Music, is not really musical ».

⁹³⁶ Ian Taylor, *Music in London and the Myth of Decline*, 24.

⁹³⁷ *Public Advertiser* du 28 avri 1786.

⁹³⁸ Alexandre Ringer « Beethoven and the London Pianoforte school », dans *The Creative World of Beethoven*, ed. Paul Henry Lang, (New York : W.W Norton, 1971).

A growing fortune of rising middle-class.

Il faut également souligner que Londres n'était pas la seule ville à se passionner pour la musique, car cette appétence musicale se propagea dans le pays tout entier. Nous dénombrons de nombreux festivals de musique un peu partout dans le royaume et nous trouvons trace d'organisations musicales amateurs disséminées dans toute l'île. Cependant, malgré ce fort désir musical des Britanniques et ce terrain fertile, ils ne surent en profiter pleinement. Ainsi, aucun compositeur natif de premier plan de Grande-Bretagne ne vit le jour. En définitive, bien que la vie musicale anglaise fût brillante et intense, il y eut un coup d'arrêt dans l'apparition de grands compositeurs anglais. Il y eut bien quelques noms qui méritent d'être mentionnés comme Thomas Attwood, Samuel Wesley ou William Sterndale Bennett. Toutefois, en dépit de ces quelques grands noms, et même si jamais autant de musique fut jouée à Londres, aucun compositeur anglais ne fut vraiment en mesure de rivaliser avec Mozart, Haydn ou Beethoven. Il convient alors de s'interroger sur la raison d'une telle pénurie de compositeurs anglais de souche.

I.b Une île sous la double influence de l'Italie et de l'Allemagne.

Comme nous l'avons seulement évoqué, l'Angleterre, à partir des années 1700 et jusque dans les années 1880⁹³⁹, subit une double influence : une influence italienne d'abord, puis une domination de la musique allemande. En effet, au début du 18^{ème} siècle, l'Europe fut, de manière générale, impactée par la musique italienne. Toutefois, cette domination fut particulièrement vraie dans les îles britanniques. Ainsi, dans *The Companion to Baroque Music*, nous pouvons lire : « The English musicians assimilated the Italian manner more easily. They were quicker than the French to admire and imitate it ».⁹⁴⁰ Le point de départ – généralement donné – de cette mode italienne fut le succès de l'opéra de Handel, *Rinaldo*, jouée en 1711 au Haymarket Theatre. Dès lors, la Grande-Bretagne attira un grand nombre de musiciens italiens, qui s'installèrent pour tirer avantage de cette admiration anglaise de la musique transalpine : leur arrivée nuisit à l'épanouissement professionnel d'un grand nombre de compositeurs insulaires prometteurs comme Eccles, Croft ou Weldon. La scène anglaise fut alors « verrouillée » par des artistes venus d'Italie qui interprétaient des genres typiques italiens comme l'opéra seria ou encore le concerto grosso. Par conséquent, les opéras italiens, comme ceux de Handel ou de Galuppi – aux sujets historiques et chantés en italien (que peu

⁹³⁹ Date de la création de la cantate de Hubert Parry sur un texte de Shelley « Scene from Prometheus unbound » au festival de Gloucester. Cette cantate est, traditionnellement, considérée comme le début de, ce qui fut appelé, « The English Musical Renaissance ».

⁹⁴⁰ Julie Anne Sadie, *The Companion to Baroque Music*, (L.A : University Press of Berkeley, 1998), 361.

d'anglais maîtrisaient) – résonnaient dans tout Londres. Des opéras comiques comme ceux des compositeurs Lampugnani ou Ciampi étaient interprétés régulièrement, les concerti grossi de Corelli étaient à la mode et les ouvertures composées par le violoniste Giardini⁹⁴¹ ou Sammartini faisaient sensation. Les disputes entre Prima Dona faisaient les gros titres des journaux. La rivalité entre les deux grands compositeurs que furent Handel et Bononcini⁹⁴² alimentaient également les ragots dans les cercles musicaux de la ville. Ainsi, cette prédominance italienne fut, sans aucun doute, la cible des railleries des autres pays qui considéraient l'Angleterre comme ne possédant aucune identité musicale propre. Un observateur français, installé à Londres, s'amusa avec ironie en affirmant que la musique italienne était celle la plus appréciée en Angleterre⁹⁴³. Pourtant, l'influence italienne s'atténa peu à peu. Cela peut s'expliquer, en premier lieu, par une forte volonté d'indépendance musicale de la part des Britanniques, même si celle-ci fut de courte durée car elle se heurta à une seconde influence, commune à toute l'Europe : celle de la musique germanique.

Pourtant, avec la création du *Beggar's Opera*, les Anglais avaient sonné le signal de la rébellion musicale anglaise face à cette domination italienne. Créée en 1728 sur des arrangements de Pepusch et à partir d'un livret de John Gay, le but de cette œuvre était de contrecarrer la dominance de l'opéra italien. Il s'agit d'une version satirique de l'opéra en y reprenant, certes, les conventions établies du genre, mais en « l'anglicisant ». En effet, Gay avait introduit des genres musicaux anglais populaires ou traditionnels comme les ballades, les hymnes religieux et les folksongs, tous chantés en anglais. Il ancre également l'intrigue dans la réalité quotidienne du public en utilisant, comme décor, les bas-fonds populaires de Newgate. Ainsi, l'opéra italien dut faire face à cette rivalité soudaine, d'autant plus que le *Beggar's Opera* avait fait des émules. Nous penserons à *The Merry Cobbler*, *Love in a Village* ou encore *The Devil to Pay*. Ces « ballad operas » dépassèrent les frontières londoniennes et envahirent le pays tout entier. Dans son histoire de la musique anglaise, Gérard Gefen explicite les raisons de ce succès :

Il n'est pas difficile d'expliquer l'engouement du public pour ces œuvres; les causes sont exactement l'inverse de celles qui précipitèrent la débâcle de l'opéra italien. Il n'est pas difficile non plus d'en remonter aux origines : une nouvelle expression de cette veine

⁹⁴¹ Giardini fut maître de musique du Duc de Gloucester et du Duc de Cumberland.

⁹⁴² Il fut sous le patronage du Duc de Marlborough et composa de nombreux succès comme *Astarto*, *Crispo Griselda*, *Erminia California*.

⁹⁴³ Simon McVeigh, *The Concert Life in London from Mozart to Haydn*, (NYC : Cambridge University Press, 1993), 120. « The Italian music is that which is the most esteemed in England ».

nationale qui mêle le merveilleux, le familier, l'absurde, l'ironie et un peu de guimauve sentimentale⁹⁴⁴.

En outre, les scandales financiers liés à la folie de la mode de l'opéra italien commencèrent à avoir des retombées négatives sur le genre lui-même. Aussi, Handel comprit qu'il ne tirerait plus de bénéfices à en composer et dut se résoudre à abandonner ce genre qui lui avait apporté maints succès. Après avoir rencontré quelques difficultés à renoncer définitivement à l'opéra italien, Handel se tourna vers l'oratorio qui connaîtra un véritable succès. En effet, l'oratorio possédait tous les atouts pour devenir le genre musical national par excellence : des thèmes empruntés à l'Ancien Testament – familier des Anglais – l'utilisation de chœurs polyphoniques, une proximité avec les psaumes ou les anthems ainsi que le recours à la langue anglaise. Toutefois, malgré cette volonté d'émancipation musicale, comme nous l'indiquions précédemment, l'Angleterre subit une deuxième vague d'influence : celle de la musique austro-allemande, consécutive d'une admiration pour les pays germaniques de manière générale.

I.c La fascination pour les pays germaniques.

Après avoir nourri une admiration pour l'Italie, la Grande Bretagne du 19^{ème} siècle changea de perspective et se mit à admirer les pays germaniques. S'il est vrai qu'au 18^{ème} siècle, les Anglais regardèrent avec méfiance cette dynastie d'origine allemande⁹⁴⁵, au siècle suivant, l'Allemagne jouissait d'une tout autre réputation. Tout d'abord, il faut souligner le fait qu'une forte immigration germanophone vit le jour dès le 17^{ème} siècle. Cette attractivité de la Grande-Bretagne fut encore plus vraie au moment de la seconde Révolution Industrielle : « At virtually no other time in British history did the German community develop to the same extent or become as vital as it did during the nineteenth century ». ⁹⁴⁶ Comme centre économique de l'Europe, la Grande-Bretagne attira rapidement tous ceux qui souhaitaient profiter de cet essor économique. Ainsi, une importante population allemande s'installa en Grande-Bretagne et prospéra, tout particulièrement, dans les secteurs bancaires et industriels. En outre, les guerres napoléoniennes furent également un facteur essentiel de déplacement de populations allemandes puisqu'un grand nombre d'industriels et commerçants délocalisèrent leurs activités du fait de l'occupation par les troupes françaises. Tel fut le cas dans certains ports névralgiques comme Hambourg et Francfort. De plus, l'accession au trône britannique

⁹⁴⁴ Gérard Gefen, Histoire de la musique anglaise, (Paris : Fayard, 1992), 156.

⁹⁴⁵ George de Hanovre fut couronné Roi de Grande-Bretagne et d'Irlande en 1714. Son fils George II lui succéda en 1727, puis George III fut roi de 1760 à 1820.

⁹⁴⁶ Panikos Panayi, Germans in Britain since 1500, (London : Humbledon Press, 1996), 73.

de la maison de Hanovre dès 1714 fut, sans aucun doute, un facteur déclenchant. En définitive, tous ces éléments, la Révolution industrielle, la présence d'un monarque allemand et l'absence de l'oppression française, rendirent la Grande-Bretagne attirante aux yeux des populations germanophones. La culture allemande y prit donc toute sa place. Ainsi, situé entre la méfiance du siècle précédent et l'hostilité du suivant, le 19^{ème} siècle fut le plus marqué par l'influence germanique. Il convient d'ajouter que l'essor des théories raciales et des recherches sur les origines des peuples mirent en lumière un ancêtre commun entre Britanniques et Germains. Cependant, bien que très présents dans le secteur industriel et bancaire, l'influence allemande fut, avant toute chose, culturelle et, plus particulièrement, musicale : « A British admiration for German culture and learning also existed, focusing especially on education and music ».⁹⁴⁷

Si, avec le *Beggar's Opera*, les Britanniques avaient caressé l'espoir, un temps, de s'affranchir de l'opéra italien, cette volonté d'émancipation de toute influence musicale étrangère fut de courte durée. En effet, même si les Italiens étaient toujours très présents sur l'île, l'Angleterre, encore plus que n'importe quel voisin européen, subit de plein fouet l'irrésistible ascension de la musique allemande qui frappa l'Europe toute entière. Toutefois, cette influence fut bien différente de celle des Italiens car elle reposait non plus sur un genre, un style, une école ou encore une langue mais sur l'émergence soudaine de compositeurs de génie. Ainsi, en un siècle seulement, l'Allemagne et l'Autriche fournirent au monde la plupart des grands compositeurs : Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Weber, Brahms, Mendelssohn et Schumann. Le mouvement littéraire pré-romantique du Sturm und Drang contribua, probablement, à l'émergence de tels compositeurs. Des écrivains de ce mouvement – nous penserons à Goethe et à son *Götz von Berlichingen*, à Klinger et à sa tragédie *Sturm und Drang*, à Schiller et *Die Räuber* – apportèrent un souffle nouveau qui devint une nouvelle nourriture spirituelle pour les musiciens. En d'autres termes, le Sturm und Drang déclencha une inspiration nouvelle. Comme nous l'avons souligné précédemment, l'Angleterre fut sous l'influence culturelle des pays germaniques dans de nombreux domaines et la musique ne fit pas exception : « Music was the only professions of this period dominated by foreigners ».⁹⁴⁸ Carl Friedrich Abel fut l'un des premiers musiciens allemands à s'installer à Londres, il y fut rejoint par Johann Christian Bach⁹⁴⁹. Tous deux donnèrent des concerts courus par tous les amoureux de musique : les Bach-Abel Concerts à Hanover Square. Le chef Wilhelm Cramer,

⁹⁴⁷ Panikos Panayi, *Germans in Britain since 1500*, 88.

⁹⁴⁸ Panikos Panayi, *Germans in Britain since 1500*, 37.

⁹⁴⁹ Au 18^{ème} siècle, bien des allemands s'étaient installés en Angleterre. On pensera à Greber, Kusser ou Lampe.

originaire de Mannheim, s'installa également à Londres tout comme le fit Johann Peter Salomon qui, comme nous avons eu l'occasion de le voir, fut un organisateur reconnu de concerts à Londres, en incitant des compositeurs germaniques à se produire. Nous pensons, naturellement, à Haydn et ses tournées londoniennes. Mais, le fait que la musique allemande s'ancre plus facilement en Grande-Bretagne réside dans un autre élément. Si, comme nous l'avons déjà évoqué, l'Angleterre fut la capitale musicale européenne⁹⁵⁰, ce ne fut pas par le rayonnement de ses musiciens nationaux. En effet, les Anglais appréciaient cette musique allemande car elle leur apportait l'innovation des compositeurs de génie, compositeurs avec lesquels les musiciens nationaux ne pouvaient pas ou peu rivaliser. En définitive, les facteurs de la suprématie de la musique allemande sont les suivants : une attractivité musicale de la ville de Londres, une soif de musique de la part de la population, une immigration d'un grand nombre de musiciens allemands, tout cela associé à une pénurie de compositeurs anglais. Il est vrai que, face à la trinité viennoise Mozart, Haydn et Beethoven, il était extrêmement difficile pour les compositeurs britanniques de rivaliser. Les Anglais étaient pleinement conscients de la qualité de la vie musicale viennoise :

Here in Vienna, Mozart, Haydn, Hummel, Beethoven and M.v. Weber, Spohr etc not only received their musical education but most of them produced the works which have acquired them the great celebrity; and even at the present period Vienna abounds with eminent musicians: C Kreutzer, Stadler, Mayseder, C.Czerny, Pixis and that young prodigy on the piano forte, Liszt. To give you a succinct account only of the present state of music in Vienna would exceed the limits of a letter⁹⁵¹.

Toutefois, cette incapacité à rivaliser musicalement avec les compositeurs germaniques ne peut être une explication suffisante. Nous ne pouvons pas nous contenter d'affirmer que la musique allemande s'installa en Grande-Bretagne, faute de concurrents, sans comprendre pourquoi le royaume fut dans l'incapacité de faire émerger un compositeur de premier plan en son sein.

En effet, il convient de nuancer nos propos. L'apparition inopinée de compositeurs de premier plan dans un pays et l'absence de leurs équivalents dans un autre, est, sans doute, liée à l'éducation musicale du pays. Bien que la demande en musique fût extrêmement forte à Londres, comme partout en Angleterre, le système d'éducation et d'accession à la musique n'était pas à la hauteur de l'éducation musicale germanique. Les Britanniques étaient, à cet

⁹⁵⁰ Paris, qui avant la Révolution française attirait de grands noms, les faisait dorénavant fuir.

⁹⁵¹ John Reinhard Schutlz dans *The Harmonicon*, Volume II, (1824) : 10.

égard, conscients de cet écueil. Un manifeste, appelant à une meilleure éducation musicale, fut même rédigé dans le *Quarterly Musical Magazine and Review*⁹⁵². Ce manifeste, intitulé « On the Present State of the English Musicians », en indique la principale raison : le manque de soutien, de volonté politique et le désengagement notoire des autorités dans la promotion de la musique. Les Allemands, comme les Français, en plus de leur volonté d'émancipation de la musique italienne, avaient joui de l'aide précieuse des monarques ou des aristocrates au pouvoir. Avec ce soutien, ils purent mettre en place des orchestres permanents et créer le statut de musicien salarié. Ces musiciens professionnels pouvaient alors jouer pour le plus grand nombre et, surtout, pouvaient répéter les œuvres aussi longtemps que nécessaire pour rendre le plus grand service à ces dernières : une exécution parfaite. En revanche, la toute jeune Société Philharmonique de Londres, créée en 1813, devait trouver et payer ses musiciens à chaque répétition et à chaque concert. La composition de l'orchestre coûtait alors très cher et pouvait être différente selon les saisons, les jours et les programmations. Ainsi, la qualité des musiciens demeurait faible. La conclusion était alors évidente pour les signataires du manifeste ; pourquoi vouloir se tourner vers une carrière de compositeur quand le mécénat était inexistant, le statut de musicien précaire, la représentation de l'œuvre pouvait conduire à un gouffre financier et la qualité de l'orchestre porter préjudice à l'œuvre :

Without the protection given to music by the successive governments of France, she would not at this time have to boast such composers as Gossec, Lesueur, Mehul, and many more. And to the liberality of her Princes and Nobles, and to their attachment to the art, Germany is indebted for her wonderful school of instrumental composition, with Haydn and Mozart at his head. In England, should a musician, in spite of all the obstacles, produce a great work, where can he have it tried? At this time, there are two musical establishments of consequence existing amongst us – The Concert of Ancient Music and The Philharmonic Society. From the first of these, the production of our composer would be excluded, by the rules of this establishment, and from the second, the assistance given to him would hardly deserve notice. The fact is – that as almost every performer teaches music, or pretends to teach it, his time is of great value to him, therefore, orchestras are brought together at a prodigious expense⁹⁵³.

Pour l'auteur du manifeste, il paraît ainsi difficile de rejeter la faute sur les musiciens nationaux pour ce manque d'enthousiasme envers la composition.

⁹⁵² The *Quarterly Musical Magazine and Review*, Volume V, (1823) : 429-440. Il s'agit d'un long article de plus de dix pages.

⁹⁵³ The *Quarterly Musical Magazine and Review*, Volume V, (1823) : 432.

À l'inverse des musiciens anglais, Haydn était salarié du Prince Esterházy, Mozart fut l'un des premiers musiciens free-lance mais put jouir, jusque dans une certaine mesure, de la protection de l'aristocratie viennoise. Quant à Beethoven, il s'était affranchi de toutes entraves et de tous liens et recevait une rente très convenable pour composer au gré de ses envies⁹⁵⁴. L'unique condition posée par les aristocrates, conscients de cet outil de rayonnement qu'était la musique, fut de faire connaître la culture viennoise à travers le monde entier. L'auteur de l'article comprenait que les conditions pour faire naître un grand compositeur anglais n'étaient guère rassemblées. De surcroît, il faut ajouter à ce tableau noir, la perte de l'enseignement musical au sein des familles. Aux 17^{ème} et 18^{ème} siècles, les enfants de bonne famille étaient élevés dans la pratique musicale et instrumentale avec le luth, la viole, le virginal et, par la suite, le clavecin mais, au 19^{ème} siècle, cette tradition s'est perdue. Il n'y avait plus de musiciens amateurs de qualité au sein des cercles familiaux. À cet égard, nous pensons aux nombreux courriers de Thomson qui se plaignait régulièrement du manque de musiciens de qualité.

La baisse de fréquentations dans les églises ou cathédrales eut également un impact important sur la qualité musicale du pays. Traditionnellement, l'Église était un vecteur de musique à travers ses maîtrises, ses chœurs, ses organistes ou encore à travers l'inspiration qu'elle pouvait susciter chez les musiciens. Le désintérêt de la population pour l'office et les évêques qui quittèrent les villes de provinces – leur préférant Londres – laissa des chœurs à l'abandon et des organistes désœuvrés. Ces éléments abaissèrent considérablement le niveau musical du pays. Enfin, l'émergence d'une classe moyenne et l'ouverture à de nombreux autres champs culturels, autres que la musique, finit d'abaisser le niveau musical général. Il y eut bien quelques compositeurs de renom mais rien de comparable à Mozart, Haydn ou Beethoven. Nous pouvons mentionner William Croft, enfant prodige, mais il n'eut pas le talent d'un autre, que fut Mozart. Thomas Attwood et Samuel Wesley furent également de grands organistes et compositeurs mais, là encore, sans commune mesure avec les trois noms cités plus haut. Gérard Gefen avoue que, s'il existait bien des compositeurs de talent, ceux-ci n'étaient que secondaires :

James Hook [...] composa plus de deux mille chansons et l'une d'elles au moins, *The Lass of Richmond Hill*, fait toujours partie de la mémoire collective britannique. William Smethergell, auteur de symphonies qui ne valent certes pas celles de Haydn, mais qui n'en restent pas moins d'excellente facture [...] On ne s'étonnera donc pas du nombre de

⁹⁵⁴ Pour rappel, en 1809, trois aristocrates viennois décidèrent de verser une rente annuelle à vie de quatre mille florins à Beethoven, somme importante à l'époque.

compositeurs qui méritent au moins une mention, même si leur nom parfois très injustement est tombé dans l'oubli⁹⁵⁵.

Gefen égrène alors des noms quasiment inconnus comme ceux de John Collett, John Valentine, John Garth William Jackson ou encore John Marsh.

En résumé, pour les musiciens anglais, le mécanisme en place était semblable à un cercle vicieux. À l'inverse, pour les musiciens germaniques, il s'agissait bel et bien d'un cercle vertueux. En effet, ces musiciens ou compositeurs, déjà très présents sur la scène musicale anglaise, consolidèrent cette domination en se promouvant les uns les autres. Pour s'en convaincre, il suffit de revoir la liste des membres de la Société Philharmonique de Londres et les nombreux noms autrichiens ou allemands pour comprendre que ce mécanisme sut s'auto-entretenir et se maintenir. Ainsi, l'admiration des Britanniques pour les Allemands, le génie de Beethoven⁹⁵⁶, les attentes musicales de la population, l'absence de compositeur anglais de premier plan sur la scène anglaise – « verrouillée » par des musiciens germaniques – furent autant d'éléments capables d'expliquer la mise en avant de Beethoven comme nouvel héros musical en Grande-Bretagne. En d'autres termes, l'Angleterre était, plus que n'importe quel autre pays, une terre favorable à l'éclosion de Beethoven. Cette admiration du compositeur allemand se retrouve alors dans la réception de ses œuvres.

II. Réception des œuvres de Beethoven. De la connaissance, à la reconnaissance, à la controverse

II.a Les critiques musicales dans les journaux et magazines.

La plupart des critiques des œuvres de Beethoven se trouvent dans *The Harmonicon*⁹⁵⁷. Toutefois, le premier numéro de ce périodique ne fut publié qu'en 1823. Aussi, afin de trouver d'autres témoignages contemporains de la réception des œuvres du compositeur allemand, nous avons dû nous tourner vers d'autres ressources comme le *Quarterly Musical Magazine and Review* qui n'offre pas nécessairement de critiques d'œuvres, mais davantage de considérations générales sur le compositeur. Pour connaître le sentiment des Britanniques à l'égard des œuvres de Beethoven avant la publication de *The Harmonicon*, la principale ressource demeure les journaux, même si ceux-ci ne commencèrent à publier des critiques musicales qu'à partir de 1814. Avant cette date, nous retrouvons

⁹⁵⁵ Gérard Gefen, *Histoire de la musique anglaise*, 183.

⁹⁵⁶ Nous verrons également pour quelles raisons la musique de Beethoven correspondait aux attentes esthétiques des Britanniques.

⁹⁵⁷ La plupart de ces critiques étaient rédigées par William Ayrton, fondateur de *The Harmonicon*.

surtout des annonces de concerts ou quelques phrases sur la qualité de l'orchestre. De manière générale, au début de la carrière anglaise de Beethoven, les premières œuvres, comme les Symphonies n°1 et 2 ou le Septuor, furent appréciées car elles perpétuaient le style viennois de Haydn. Puis, les œuvres marquantes de la deuxième période créatrice de Beethoven⁹⁵⁸, les Symphonies n°3, n°5 et les ouvertures Egmont, Prométhée et Coriolan signèrent l'apogée de la gloire de Beethoven sur la scène musicale britannique. En effet, ces œuvres étaient en parfaite harmonie avec les attentes esthétiques du public anglais. Les auditeurs étaient alors fascinés par cette grandeur, cette force et cette puissance inédite dégagée par ces œuvres⁹⁵⁹. Cependant, au fil du temps, les innovations apportées par Beethoven furent, de plus en plus, incomprises par les critiques qui ne cachèrent pas leur déception dans différents articles. Aussi, nous proposons de revenir plus précisément sur cette évolution dans la réception critique des œuvres de Beethoven⁹⁶⁰.

II.b Les succès de Beethoven.

▪ La Première Symphonie.

Il est très difficile de connaître précisément la date de création de la Première Symphonie (même si nous estimons qu'elle fut créée à Londres en mai 1803). Nous ne retrouvons pas de critique avant celle publiée dans *The Harmonicon*. Elle indiquait succinctement qu'il s'agissait d'une « brilliant symphony ».⁹⁶¹

▪ La Deuxième Symphonie.

En 1806, le *Morning Post* fit l'éloge d'une nouvelle symphonie de Beethoven. Il est alors probable qu'il s'agisse de la Symphonie n°2⁹⁶². La critique fut excellente aussi bien sur la qualité de l'œuvre que sur l'interprétation de l'orchestre: « We have not room to notice

⁹⁵⁸ Depuis Wilhem von Lenz et son ouvrage *Beethoven et ses trois styles* (1855), l'ensemble de la production musicale du compositeur est divisé en trois grandes périodes. Il s'agit d'un découpage global.

⁹⁵⁹ La plupart des critiques font référence au « sublime » dans les œuvres de Beethoven qui semblaient incarner musicalement ce concept esthétique. Cette théorisation du « sublime » fut développée par Edmund Burke (1729-1797). Nous reviendrons précisément sur ce lien entre les œuvres de Beethoven et le « sublime ».

⁹⁶⁰ Nous nous attarderons principalement sur les œuvres importantes du compositeur. En revanche, nous ne pourrions pas véritablement étudier la réception des concertos pour piano car les critiques se penchaient davantage sur les talents du pianiste que sur les œuvres du compositeur, à l'exception du n°3 puisqu'après la première du 8 mars 1824, nous pouvons lire : « A very masterly production full of learning and elaboration ». *The Harmonicon*, Volume II, (1824) : 77. En revanche, le concerto pour violon fit l'objet d'une critique dévastatrice dans *The Harmonicon*, Volume X, (1832) : 117 : « It's a fiddling affair. And might have been written by a third or fourth rate composer ». Il faut attendre l'interprétation par Joachim, en 1844, avec le Philharmonique de Londres dirigé par Mendelssohn, pour que le concerto devienne populaire.

⁹⁶¹ *The Harmonicon*, Volume II, (1824) : 144.

⁹⁶² Il s'agit probablement du concert du 2 mai pour le bénéfice de Harrison.

half the excellencies of this concert, but cannot help remarking that the Beethoven symphony displayed the fine band to the greatest advantage ».⁹⁶³ Il est, d'ailleurs, peu probable qu'il s'agisse de la Troisième Symphonie puisque celle-ci contenait déjà certaines innovations auxquelles les critiques de *The Harmonicon* n'adhéraient pas totalement. Par conséquent, si les critiques de ce journal avaient un sentiment mitigé à l'encontre de cette œuvre, il est probable que d'autres critiques ou journalistes partageaient ce même sentiment⁹⁶⁴. Dans ce cas précis, il n'y a aucune remarque négative. Nous pouvons imaginer alors qu'il s'agit, bel et bien, de la Deuxième Symphonie. À cet égard, le journaliste évoquait « the celebrated grand sinfonie ». Cette même œuvre fut tout autant encensée des années plus tard par *The Harmonicon* en 1825 : « Beethoven's symphony, one of his earlier works, is full of spirit and meaning ».⁹⁶⁵ Le critique compara cette symphonie de jeunesse aux autres, plus récentes, qui ne lui plaisaient guère, il ajouta alors : « [...] and was written when his mind was rich in new ideas, when he had not to seek for novelty in the regions of grotesque melody and harshly combined harmony ».

▪ La Quatrième Symphonie.

Nous ne retrouvons pas, à nouveau, de critique pour cette Quatrième Symphonie à l'exception de celle publiée dans *The Harmonicon* en 1824. Dans cet article, l'œuvre y est décrite comme « a fine, spirited composition ». Là encore, l'œuvre est comparée aux autres symphonies plus récentes du compositeur : « [...] and not of so unconscionable a length as some of his others and betrays none of these eccentricities that are often at variances with the established values ».⁹⁶⁶ Il est intéressant de remarquer que les critiques appréciaient le changement de ton apporté par Beethoven dans ses premières symphonies (« when his mind was rich in new ideas ») alors que les innovations des dernières œuvres étaient considérées comme de pures excentricités (« eccentricities »).

▪ L'immense succès de la Cinquième Symphonie.

Pour employer un terme contemporain et familier, il s'agit véritablement du « tube » de Beethoven en Angleterre. La 5^{ème} Symphonie déclencha tous les superlatifs. Dès 1816, au lendemain de la création de la symphonie, un article, tiré du *Morning Chronicle*, encensa l'œuvre :

⁹⁶³ *Morning Post* du 5 mai 1806.

⁹⁶⁴ C'est d'autant plus vrai que parfois il s'agissait des mêmes auteurs.

⁹⁶⁵ *The Harmonicon*, Volume III, (1825) : 111.

⁹⁶⁶ *The Harmonicon*, Volume II, (1824) : 77.

The first act ended with a M.S symphony by Beethoven which had never been performed in this country. This is a composition that deserves more than ordinary attention, for it exhibits all the powers of its author. There seemed to be but one sentiment in the room concerning its merits, parts were encored and a general wish was expressed that it should be repeated before the conclusion of the season⁹⁶⁷.

Le magazine The Harmonicon déclara à ses lecteurs qu'il s'agissait du chef d'oeuvre ultime du compositeur :

The symphony in C minor is generally considered as Beethoven's chef d'œuvre by ourselves amongst others. It is certainly the most elaborate and scientific of his works and if sublimity were his object in writing it, he attained it, all must allow⁹⁶⁸.

Cette œuvre, communément surnommée Symphonie du Destin, fut régulièrement donnée et le public en garda une affection particulière. Toutefois, au fil du temps, une certaine lassitude, néanmoins nuancée, gagna le public et les critiques : « The first piece was Beethoven's Grand Symphony in C, now considerably hacknied, but always delightful ». ⁹⁶⁹

Les ouvertures Egmont, Les Créatures de Prométhée, Coriolan et Léonore jouirent également d'une grande popularité dès les toutes premières représentations. Ainsi, pour les ouvertures Egmont, Prométhée et Coriolan, ce fut la puissance héroïque et la sublimité se dégageant de la musique qui plurent tant au public. Prométhée fut qualifiée de « splendid ouverture » dans le Morning Chronicle du 2 mars 1816. Plus tard, The Harmonicon décrivit l'œuvre ainsi : « Beethoven wrote this when his imagination was the fullest vigour. How grand and beautiful its effet ! How full of science ». ⁹⁷⁰ La critique jugea bon de comparer l'ouverture aux autres œuvres, plus récentes, de Beethoven et d'en louer la simplicité : « but how easy of comprehension ». ⁹⁷¹ L'œuvre fut décrite avec un adjectif utilisé régulièrement par les critiques anglais à l'égard des œuvres de Beethoven : « sublime ». De la même manière, Egmont fut considérée comme : « A grand and truly original overture » ⁹⁷² pour le Morning Chronicle et, pour The Harmonicon, écouter Egmont reviendrait à toucher le génie au plus près : « An extraordinary share of his wonderful genius ». ⁹⁷³ Coriolan n'échappa pas à cette vague de louanges. Ce fut probablement l'ouverture la plus appréciée. La violence de la musique déclenchait chez l'auditeur un sentiment de grandeur et d'effroi : « The ouverture

⁹⁶⁷ Morning Chronicle du 23 avril 1816. L'œuvre fut donnée le 15 avril 1816 pour la première fois.

⁹⁶⁸ The Harmonicon, Volume I, (1823) : 58.

⁹⁶⁹ Morning Post du 28 février 1823.

⁹⁷⁰ The Harmonicon, Volume III, (1824) : 144.

⁹⁷¹ The Harmonicon, Volume III, (1824) : 144.

⁹⁷² Morning Chronicle du 1 mai 1817.

⁹⁷³ The Harmonicon, Volume IV, (1824) : 77.

Coriolan is a specimen of Beethoven's wildest and more original flights : his minds must have been full of imagery. It always brings to our view Blake's illumination of Blair's poem, The Grave ». ⁹⁷⁴ Pour terminer, les ouvertures de l'unique opéra de Beethoven reçurent un accueil moins enthousiaste mais toujours bienveillant: « The overture to his opera Fidelio is a very eccentric composition and never fails to please the cognoscenti ». ⁹⁷⁵

▪ L'ouverture La Consécration de la Maison.

Cette ouverture composée pour la Philharmonic Society connut un succès certain. La critique se félicita de l'influence des anciens maîtres et, tout particulièrement, de celle de Handel. La critique se réjouit également que Beethoven n'ait pas cédé à ses nouvelles idées musicales :

A divine piece of harmony free the violent modulation to delight and soothe at the same time. The principal movement is a fugue of elaborate construction in which the author appears inclined to show his knowledge of the learned works that have issued from the great schools of Handel, Bach and Scarlatti. It's a very scientific production and so well mixes the ancient and modern styles that the partisans of both join in its applause ⁹⁷⁶.

▪ La Battle Symphony.

Bien que ne pouvant pas rivaliser avec les autres symphonies du compositeur, la Symphonie de la Victoire eut un succès retentissant immédiat. Cette popularité est visible, à la fois, à travers la programmation importante de l'œuvre, mais aussi, à l'enthousiasme des critiques parues dans les journaux. Les témoignages d'admiration de l'œuvre faisaient légions dans les journaux et magazines. Ainsi, dans le Morning Post, nous pouvons lire : « Nothing can be more appropriate to the triumph than Beethoven's celebrated sinfonia ». ⁹⁷⁷ Le journal réitéra cette admiration l'année suivante : « Beethoven's battle piece most completely astonished and gratified all present ». ⁹⁷⁸ L'œuvre deviendra alors connue sous l'appellation « The celebrated Battle Symphony ». Toutefois, il faut signaler que cette admiration tenait davantage du sentiment patriotique inhérent à l'œuvre que d'une admiration strictement musicale. Il faut, en effet, garder à l'esprit qu'il s'agissait d'une symphonie composée à la gloire des Britanniques. Cette fierté patriotique était clairement mise en avant dans les journaux :

⁹⁷⁴ The Harmonicon, Volume I, (1823) : 58.

⁹⁷⁵ The Harmonicon, Volume I, (1823) : 58.

⁹⁷⁶ The Harmonicon, Volume I, (1823) : 73.

⁹⁷⁷ Morning Post du 6 juillet 1815.

⁹⁷⁸ Morning Post du 22 août 1815.

After the description of the Battle, the victory is announced by a march of trumpets, drums and which concludes with the air of God Save the King in compliment to the British nation, the victory having been won by the English hero, the Duke of Wellington. This masterly work is dedicated to the Prince Regent of England⁹⁷⁹.

- Le Septuor Op.20.

Ce septuor fut une autre œuvre qui reçut, dès sa création, des critiques enthousiastes. Bien que Beethoven considérât ce septuor comme une œuvre de jeunesse, elle devint un des plus grands succès beethovéniens en Grande-Bretagne. Dans de nombreux journaux londoniens ou provinciaux, l'œuvre était connue sous le nom de « Celebrated Septuor ».

- The Calm of the Sea and the Rising Breeze.

Cette cantate fut programmée régulièrement par Smart lors des Oratorio Concerts à partir de 1823. Elle reçut un très bon accueil de la part de la critique :

At the conclusion of this concert, a piece composed by Beethoven, and called a descriptive chorus, was performed for the first time in this country. It is intended to represent the calm of the sea and the rising of the breeze. All the productions of this author are composed in a style peculiarly his own, and this piece produced last night will add new laurels to those he has already acquired. The music romantic throughout and the description of the rising breeze is admirably effective⁹⁸⁰.

- L'oratorio Le Christ au Mont des Oliviers.

Nous terminerons par cet autre grand succès populaire du compositeur que fut le Christ au Mont des Oliviers. Cette popularité peut s'expliquer par la programmation frénétique de l'œuvre par George Smart pendant les différentes saisons des Oratorio Concerts et par le choix du genre de l'oratorio, tant apprécié des Anglais depuis Handel. L'œuvre devint alors connue sous l'appellation « the admired Sacred Oratorio ». Ce fut, avant tout, le chœur final⁹⁸¹ sous forme de fugue dans la pure lignée haendélienne qui déclencha le plus de ferveur : « The whole concert concluded with the Hallelujah to the Son of God by Beethoven and could only be compared to the rolling of the elements together, so awfully sublime and

⁹⁷⁹ Morning Post du 3 février 1815.

⁹⁸⁰ Morning Post du 15 février 1823.

⁹⁸¹ Il s'agit du chœur final « Hallelujah ».

appalling was the combination ». ⁹⁸² Là encore, nous pouvons remarquer l'emploi de l'adjectif « sublime », associé à l'adverbe « awfully » par le critique.

II.c La réception mitigée d'autres œuvres.

Les pièces que nous allons mentionner ne furent pas totalement rejetées par la critique. Cependant, elles commencèrent à être critiquées pour deux raisons majeures : la longueur excessive – trop exigeante en termes d'écoute et de concentration – et la présence d'excentricités musicales.

▪ La Symphonie Héroïque.

Nous ne connaissons pas la date exacte de la création de la Troisième Symphonie, (probablement en 1806). Nous retrouvons des critiques dans le *Morning Chronicle* du 2 mars 1814 et dans *The Harmonicon* publiées après le concert de la *Philharmonic Society* du 23 février 1814. Les critiques donnèrent les points positifs de la symphonie : la nouveauté musicale et la présence de la Marche Funèbre, considérée comme le plus beau morceau de toute l'œuvre. Toutefois, la longueur excessive de l'œuvre – reproche qui fut régulièrement adressé au compositeur – fit l'unanimité parmi les critiques. Ils conseillèrent, alors, au compositeur de procéder à des coupes, car l'auditeur ne pouvait pas se concentrer sur une aussi longue durée. En d'autres termes, cette nouvelle symphonie était trop exigeante en termes de concentration pour le public anglais. Cependant, les propos étaient encore largement nuancés par l'appréciation positive de l'œuvre en général, ce qui ne sera plus le cas pour les dernières œuvres du compositeur. Voici la première critique publiée au lendemain de la création londonienne, suivie d'une seconde publiée plus tard par *The Harmonicon*. Malgré les dix années de différence, les conclusions sont les mêmes :

The *sinfonia Eroica*, by Beethoven, one of the most extraordinary and beautiful compositions, was executed in a manner that astonished the most experienced musicians. The funeral march which it contains is one of the most effective pieces of music that the parts have produced. It must, however, be lamented that author of his *sinfonia* did not abridge it, although it is full of beauties, for its length (nearly 50 minutes) keeps the attention too long upon the stretch ⁹⁸³.

The Heroic Symphony of Beethoven abounds in traits of genius and the Funeral March, which forms one of the movements is full of fine and dignified feeling but three quarters of

⁹⁸² *Morning Post* du 15 septembre 1825.

⁹⁸³ *Morning Chronicle* du 2 mars 1814.

an hour is too long a time for the attention to be fixed on a single piece of music and in spite of its merits, the termination of it is wished for some minutes before it arrives⁹⁸⁴.

▪ La Huitième Symphonie.

L'œuvre fut interprétée le 29 mai 1826 pour la première fois en Angleterre mais, comme nous l'avons déjà évoqué dans un précédent chapitre, rien n'indique qu'elle ne fut pas donnée avant cette date. Ceci étant dit, la seule critique retrouvée est celle publiée par *The Harmonicon* qui estima que, si l'œuvre possédât bien quelques beautés, il ne s'agissait pas d'une œuvre à la hauteur de Beethoven. Le critique ajouta, sur un ton presque moqueur, que les inconditionnels de Beethoven réussissaient, cependant, à dénicher la marque du génie dans cette 8^{ème} Symphonie :

The symphony in F by Beethoven is one of his later productions and has but very few striking points that we can make out though many connoisseurs think that they discover beauties in it which entitle to be ranked high amongst this great composer's work⁹⁸⁵.

Il est vrai que cette symphonie, qui se situe entre la controversée 7^{ème} Symphonie⁹⁸⁶ et la monumentale 9^{ème} Symphonie, incomprise par les Anglais, peut apparaître pour le public comme un retour aux sources du classicisme viennois de la part de Beethoven⁹⁸⁷. Dans l'esprit du critique, la symphonie est totalement décevante puisqu'elle rompt avec l'héroïsme et la force engagée dans les 3^{ème} et 5^{ème} Symphonies et les ouvertures *Coriolan*, *Egmont* et *Prométhée*.

▪ Les Ouvretures *Les Ruines d'Athènes*, *Le Roi Etienne* et *Jour de Fêtes*.

Il convient de rappeler ici que, les membres de la Société jugeant la qualité médiocre des œuvres, seule l'ouverture *Zur Namensfeier* fut interprétée. Au lendemain de la représentation du 26 mars 1816, la critique partagea les mêmes sentiments de déception que les membres de la société. Bien que l'œuvre fût agréable à écouter, elle n'était pas à la hauteur des attentes d'une œuvre de Beethoven : « The whole concluded with a new MS overture, by

⁹⁸⁴ *The Harmonicon*, Volume II, (1824) : 53.

⁹⁸⁵ *The Harmonicon*, Volume IV, (1826) : 151.

⁹⁸⁶ Comme nous le verrons plus tard, les Anglais jugèrent la Symphonie n°7 avec sévérité.

⁹⁸⁷ Les « connoisseurs » comme l'indique ce critique avait, sans doute, compris que l'œuvre était bien plus qu'une pâle copie des œuvres de Haydn et de Mozart. En effet, Beethoven poussa jusqu'aux limites du classicisme, en particulier, dans le dernier mouvement avec une utilisation de l'atonalité et de modes anciens.

Beethoven, written for this society, in a style much more familiar than the generality of his composition and rather à la chasse ».⁹⁸⁸

II.d Les échecs.

Dès la 3^{ème} Symphonie, véritable repère historique d'un nouveau genre symphonique, les critiques avaient remis en cause la longueur excessive de l'œuvre. Puis, à partir de la 6^{ème} Symphonie, les articles musicaux ne s'attaquèrent plus seulement à la longueur des œuvres mais également aux innovations et aux nouvelles idées apportées par le compositeur. En procédant ainsi, les critiques allaient renforcer le mythe, déjà en construction, du compositeur à la fois génial mais incompris, renforçant davantage la fascination de ses admirateurs « forcenés » selon les critiques de *The Harmonicon*. Ainsi, les critiques sur la longueur et les innovations, allant à l'encontre des règles établies, furent les principaux reproches faits à Beethoven.

▪ La Symphonie Pastorale.

À nouveau, la date exacte de la première représentation de la 6^{ème} Symphonie est source de débat. Elle fut soit, interprétée en 1811 au Vaughan Benefit concert soit, sans que l'on dispose véritablement de preuves, par *The Harmonic orchestra* en 1809. En dépit de cette inconnue, l'œuvre fut critiquée pour sa longueur excessive. En 1820, *The Morning Chronicle* la présenta ainsi : « Its excessive length and want of proportionate quantity of subject matter render it unfit for any rational concert unless curtailed of some of its many repetitions and abridged of one half of its tediously protracted Andante ».⁹⁸⁹ Le critique conseilla à Beethoven de procéder à d'importantes coupes au sein de la symphonie et salua davantage la qualité des musiciens de l'orchestre que celle de l'œuvre. Parallèlement, dans sa toute première critique de la symphonie, *The Harmonicon* fut plus nuancé que le *Morning Chronicle*. Si le critique reconnaissait les traits de génie du compositeur (« it abounds in traits of singular genius and in beautiful effects »⁹⁹⁰), il s'emporta contre la longueur excessive, voire insoutenable, de la Pastorale. Dans les billets suivants, le magazine afficha, néanmoins, clairement son hostilité à l'œuvre. La seconde critique fut particulièrement sévère à l'encontre de la Pastorale : « The Andante would please if about two third of it were omitted.... In other parts of his symphony, also there is a great deal of false taste and whim, unworthy of such a

⁹⁸⁸ *Morning Chronicle* du 29 mars 1816.

⁹⁸⁹ *Morning Chronicle* du 3 janvier 1820.

⁹⁹⁰ *The Harmonicon*, Volume I, (1823) : 86.

composer ». ⁹⁹¹ Toutefois, bien que la réception de l'œuvre ne fût pas des plus bienveillantes, ce fut sans commune mesure avec les vives critiques de la 7^{ème} Symphonie que Beethoven considérait, ironie du sort, comme sa meilleure œuvre jusqu'alors.

▪ Le cuisant échec de la 7^{ème} Symphonie.

Sans aucun doute, la 7^{ème} Symphonie fut l'œuvre qui suscita le plus de rejet de la part de la critique. Les termes utilisés furent extrêmement violents ; l'œuvre fut jugée comme étant grotesque et stupide. De manière générale, pour les critiques, bien que l'*allegretto* demeurât l'un des plus beaux mouvements de musique jamais écrits par Beethoven (« the highest gems in the author's diadem » ⁹⁹²), le reste de la symphonie relevait de la plaisanterie. Les termes employés furent alors sévères. Ainsi, le critique de *The Harmonicon* hésita entre étonnement et moquerie. Au mieux, il qualifia l'œuvre de mystère (« an enigma »), mais résuma son opinion de la symphonie avec l'emploi du nom « canular » (« an hoax »). Dans ce même magazine, les termes les plus négatifs se succédèrent sous la plume d'un autre journaliste : « confused » ou encore « full of harsh combinations ». ⁹⁹³ Naturellement, la durée de la symphonie (plus de cinquante minutes) ne fit qu'exacerber la critique. Les nombreuses programmations n'y changèrent rien. La 7^{ème} Symphonie était simplement considérée comme une vaste entreprise de mystification de la part de Beethoven : « Frequent repetition does not reconcile us to its vagaries and dissonances, though we admit the movement in A to be a chef d'œuvre ». ⁹⁹⁴ Enfin, après le concert du 5 juin 1825, *The Harmonicon* réaffirma : « A composition in which the author has indulged a great deal of disagreeable excentricity ». ⁹⁹⁵

En définitive, les innovations apportées par Beethoven à ses dernières œuvres suscitèrent l'incompréhension. Les critiques et une partie du public n'étaient pas en mesure de comprendre cette nouvelle donne musicale. Aussi, à défaut d'avoir les capacités à la saisir, les critiques n'y voyaient que le signe de l'excentricité. Toutefois, même si le public et les critiques méprisaient et raillaient ces œuvres, il semble qu'ils furent conscients que Beethoven tentait de les emmener vers un autre monde sonore et un univers musical différent. Cette situation de paradoxe – le fait de ne pas apprécier une œuvre tout en supposant qu'il s'y joue quelque chose, était encore plus flagrant dans les critiques d'œuvres plus confidentielles

⁹⁹¹ *The Harmonicon*, Volume II, (1824) : 77.

⁹⁹² *The Harmonicon*, Volume III, (1825) : 118.

⁹⁹³ *The Harmonicon*, Volume I, (1823) : 101.

⁹⁹⁴ *The Harmonicon*, Volume II, (1824) : 122.

⁹⁹⁵ *The Harmonicon*, Volume III, (1825) : 118.

comme les dernières sonates ou les quatuors. Ainsi, pour la sonate pour piano Op. 111 n°32,⁹⁹⁶ le critique écrivit :

It betrays a violent effort to produce something in the shape of novelty, it is scientifically written, rather than in the style of the fugue and it is very difficult to execute. It is not inelegant but its ramifications are noted down in so unnecessarily perplexing and discouraging manner, that, we may without hazard foretell that only a few dauntless, persevering enthusiasts will ever attempt it⁹⁹⁷.

Avec la sonate pour piano Op. 110, les critiques firent face à la même difficulté de compréhension de l'œuvre. Ainsi, l'auteur de cette critique reconnaissait volontiers le génie du compositeur mais avouait être dépassé par la complexité de l'œuvre. Comme ses homologues en général, à défaut de comprendre la pièce, il la critiqua durement. Des termes comme « studied excentricity » ou « something impenetrably obscure in design and so full of unaccountable and repulsive harmonies » côtoyèrent des phrases telles que : « He puzzles the critics as much as he perplexes the performer ».⁹⁹⁸ Pour les journalistes anglais, au sein des œuvres du dernier Beethoven, les concepts de génie et de ridicule se côtoyaient. Ceci est particulièrement perceptible dans la critique du quatuor à cordes n°12, Op. 127⁹⁹⁹ :

It recalls to our mind the well-known remark of Napoleon relative to the sublime and the ridiculous. In the composition, what more divine than the cantabile movement, so full of tender and pastoral feeling but how strangely contrasted with the scherzando vivace which immediately follows¹⁰⁰⁰.

En d'autres termes, en parallèle de l'apparition du dernier style beethovénien, naquit une certaine nostalgie du style héroïque chez les Britanniques qui se retrouvèrent désarçonnés devant cette évolution. Toutefois, la 7^{ème} Symphonie qui déstabilisa tant la critique et le public anglais annonçait une autre symphonie qui, à son tour, déconcerta les Britanniques : la 9^{ème} Symphonie. Cette œuvre, connue de nos jours dans le monde entier comme un des plus grands chefs-d'œuvre de la musique occidentale, comme le message de la fraternité entre les peuples, fut le plus grand échec de la carrière anglaise de Beethoven. Un critique du Quaterly Musical Magazine and Review alla même jusqu'à écrire : « It is the least excellent of any Beethoven

⁹⁹⁶ Il s'agit de la toute dernière sonate pour piano de Beethoven. Il est vrai que le compositeur avait un siècle d'avance puisque, dans le 3^{ème} mouvement, nous pouvons entendre des rythmes typiques du Rag time.

⁹⁹⁷ The Harmonicon, Volume I, (1823) : 11.

⁹⁹⁸ The Harmonicon, Volume II, (1824) : 67.

⁹⁹⁹ L'Op. 127 inaugure la composition de ce que l'on a appelé les derniers quatuors de Beethoven.

¹⁰⁰⁰ The Harmonicon, volume IV, (1826) : 204.

has produced ».¹⁰⁰¹ Nous proposons de revenir sur les raisons qui poussèrent ce journaliste à émettre un tel jugement sur cette œuvre, pourtant unanimement reconnue de nos jours.

III. Le cas de la 9^{ème} Symphonie : les raisons d'un échec

III.a Une œuvre sans précédent.

La dernière symphonie composée par Beethoven fut interprétée le 21 mars 1825 à la New Argyll Room sous la direction de George Smart. Après divers rebondissements durant sa composition et les retards que nous avons déjà mentionnés précédemment, le Philharmonique de Londres reçut le manuscrit le 12 décembre 1824. Devant ce monument musical, les directeurs de la société londonienne¹⁰⁰² tentèrent, à nouveau, de faire venir le compositeur à Londres afin qu'il dirigeât l'œuvre. L'idée était plus que saugrenue car, étant donné la surdité complète du compositeur, il n'était plus en mesure de diriger ses œuvres depuis bien longtemps¹⁰⁰³. Pour les membres de la Société Philharmonique, cette volonté de pouvoir disposer sur place du compositeur témoigne, avant tout, du fait que tous furent conscients qu'il s'agissait d'une œuvre d'une envergure inédite. À cet égard, le copiste anglais de la société, Joseph John Harris, était conscient qu'il recopiait une œuvre sans précédent : « It's the longest and most difficult thing I have ever copied, the trumpet parts are as long as the violin parts of any moderate sinfonia ».¹⁰⁰⁴ Lors de cette réunion, il fut décidé de répéter l'œuvre le 17 janvier 1825. Toutefois, le copiste n'ayant pas achevé sa tâche dans les délais, la répétition fut repoussée au 1^{er} février¹⁰⁰⁵. Smart, au vu de son expérience en nature de musique vocale et de sa maîtrise des œuvres de Beethoven, fut légitimement désigné comme le chef pour diriger la symphonie. En outre, les directeurs décidèrent de faire répéter le chœur et l'orchestre séparément lors des répétitions. En raison de ses nombreuses interprétations du Christ au Mont des Olivers, Smart fut chargé de faire travailler les choristes ; François Cramer, quant à lui, fut chargé de faire répéter l'orchestre. Après avoir réglé le problème des répétitions, les directeurs se posèrent une autre question, celle du choix de la langue pour la partie chorale. Dans un premier temps, la Société Philharmonique choisit de confier la

¹⁰⁰¹ The Quarterly Musical Magazine and Review, Volume VII, (1825) : 83.

¹⁰⁰² Réunion du 20 décembre 1824 du directoire de la Société Philharmonique.

¹⁰⁰³ Il ne dirigea pas, d'ailleurs, la symphonie à Vienne le 7 mai 1824 mais ce fut Umlauf. Le fait, que la soprano Caroline Unger fit le compositeur se retourner face au public qui l'acclamait afin qu'il puisse voir les applaudissements, est devenu célèbre.

¹⁰⁰⁴ Arthur Searles « The First British Performances of Beethoven's Choral Symphony : The Philharmonic Society and Sir George Smart » dans British Library Journal, article 4, (2010) : 4.

¹⁰⁰⁵ Toutefois, la Société Philharmonique conserva la répétition du 17 janvier pour travailler les autres œuvres de la saison.

traduction des paroles au fils de Muzio Clementi, Charles Clementi, afin d'en faire une adaptation anglaise. Celle-ci n'ayant pas été jugée convaincante, on décida de se tourner vers la langue italienne et on confia l'adaptation des paroles à Pagliardini. Il fut également décidé de confier les parties solistes à Miss Goodall – que George Smart connaissait particulièrement bien en raison de leurs nombreuses collaborations – Thomas Vaughan, Henry Phillips et Maria Caradori. Toute la scène musicale londonienne était en ébullition. *The Harmonicon*¹⁰⁰⁶ avait relaté la création viennoise en reprenant un article enthousiaste extrait d'un journal allemand (« From a Vienna journal »). Au regard de cette critique viennoise, qui qualifiait l'œuvre de tous les superlatifs, *The Harmonicon* et tous les musiciens amateurs de la ville attendaient impatiemment la première anglaise. Bien que partageant cet enthousiasme, Smart proposa de repousser l'échéance de la première. En effet, le chef était pleinement conscient des difficultés auxquelles l'orchestre devait faire face et comprit, plus que quiconque, que les musiciens n'étaient pas prêts à affronter un tel sommet musical. Il pensait alors que la venue de Beethoven pour diriger ou, tout du moins, pour donner des indications relatives à la direction de l'œuvre était nécessaire : « In my noble opinion, it will be better to postpone the performance of Beethoven's new sinfonia till his definitive answer should be received, for should he decide upon coming during the season, will it be judicious to perform it with him».¹⁰⁰⁷ La réponse de Beethoven s'avérant négative, la date de la première de la 9^{ème} Symphonie fut confirmée pour le 21 mars. Une seconde répétition fut toutefois organisée le 14 février. Le programme établi et publié, le chœur était désormais prêt à faire résonner l'hymne à la joie dans toute la capitale anglaise. Toutefois, la plus grande œuvre du compositeur ne connut pas le même triomphe qu'à Vienne. Ce fut même le contraire : un désastre musical.

III.b La réception de l'œuvre.

En dépit de l'attente des Anglais et de l'acclamation viennoise, les critiques furent immédiatement hostiles à l'œuvre. Pour comprendre cette hostilité à l'égard de la 9^{ème} Symphonie, nous proposons de fournir une partie de la critique tirée de *The Harmonicon* au lendemain de la première¹⁰⁰⁸. Malgré les quelques traits indéniables de génie du compositeur, la déception fut grande et l'avis sans appel :

¹⁰⁰⁶ *The Harmonicon*, Volume II, (1824) : 181.

¹⁰⁰⁷ Lettre envoyée par Smart à Watts, secrétaire de la Société Philharmonique de Londres. Lettre disponible à la British Library. (RPS MS 364, ff 12.)

¹⁰⁰⁸ Le critique du journal s'était déjà fait une opinion sur l'œuvre puisqu'il avait assisté aux répétitions et avait déjà publié un article négatif sur l'œuvre.

The new symphony of Beethoven, composed for and purchased at a liberal price by this society, was now first publicly produced. In our last number we mentioned it, and we see no reason for altering the opinion we there offered. We must, however, correct our statement as to its duration. At rehearsal, when so many interruptions occur, it is impossible to ascertain exactly the length of a piece : we now find this to be precisely one hour and five minutes, a fearful period indeed, which puts the muscles and lungs of the band, and the patience of the audience to a severe trial. In the present symphony, we discover no diminution of Beethoven's creative talent; it exhibits many perfectly new traits and in its technical formation shows amazing ingenuity and unabated vigor of mind. But with all the merits that it unquestionably possesses, it is at least twice long as it should be; it repeats itself and the subjects in consequence become weak by reiteration. The last movement, a chorus, is heterogeneous, and though there is much vocal beauty in parts of it, yet, it does not, and no habit will ever make it, mix up with the first three movements. This chorus is a hymn to joy, commencing with a recitative, and relieved by many soli passages. What relation it bears to the symphony we could not make out; and here, as well as in other parts, the want of intelligible design is too apparent. In quitting, the present subject, we must express our hope that this new work by the great Beethoven may be put into a producible form, that the repetitions may be omitted, and the chorus removed altogether, the symphony will be heard with unmixed pleasure and the reputation of his author will, if possibly, be further augmented¹⁰⁰⁹.

L'autre magazine musical, *The Quaterly Musical Magazine and Review*¹⁰¹⁰, concurrent du précédent, s'avéra encore plus féroce. Dans une critique de plus de quatre pages, l'auteur s'en prit violemment à l'œuvre. En premier lieu, le journaliste critiqua la longueur de l'œuvre (« a never-failing cause of complaint »). Puis, un à un, il prit soin de critiquer vivement chaque mouvement constituant la symphonie. Ainsi, malgré son ouverture puissante, le premier mouvement, *l'allegro ma non troppo*, s'avérait, selon le critique, extrêmement décevant : « Like an Aurora Borealis, no sooner do you feat your eyes on the phenonemon than in an instant it vanished from your sight ». Dans le deuxième mouvement, seule l'introduction était un motif de satisfaction, car les seules premières mesures lui parassaient intéressantes : « I was not pleased suffcientlty with the design of it to retain more than the first few bars ». Le mouvement lent, *l'adagio*, demeura, au final, la partie la plus réussie. Cependant, il était d'une grande banalité : « The best and the most pleasing part but nothing particularly novel ». Enfin, allant à l'encontre des critiques et du public viennois, qui virent dans ce quatrième mouvement un chef d'œuvre, le journaliste du *Quaterly Musical Magazine and Review* le considéra comme le plus mauvais de tous. À l'instar de son homologue de *The Harmonicon*,

¹⁰⁰⁹ *The Harmonicon*, Volume III, (1824) : 69.

¹⁰¹⁰ *The Quarterly Musical Magazine and Review*, Volume VII, (1825) : 80-84.

ce fut le manque de lien apparent et de continuité entre le dernier mouvement et les précédents qui gênèrent le plus le critique musical. En outre, au sein même de cet ultime mouvement, il n'entendait qu'un enchaînement malheureux de thèmes qui ne s'avéraient n'être que bruit et confusion. Le critique jeta sur papier des mots tels que : « a chaos », « agitations and contradictions », « odd and ludicrous », « unequal work, abounding more in noise and eccentricity and confusion of design ». Il conclut alors tristement qu'il avait assisté à la chute et à la déchéance d'un génie. Il accueillit donc les dernières notes avec le plus grand des soulagements : « When the concluding notes had ceased to vibrate upon my ears, I felt a sort of painful and melancholic sensation, similar perhaps to those feelings that an enthusiastic lover of the sublime in nature and arts would experience on viewing some splendid ruins ». La presse populaire se fit l'écho de cet échec. Ainsi, le très pro-Beethoven *Morning Post* écrivit : « An instrumental piece of one hour and a quarter's duration is not fit for any audience and, much as we admire Beethoven, we think that he has over stepped the mark ». ¹⁰¹¹ La célèbre 9^{ème} Symphonie – fruit d'une bataille idéologique au fil des siècles, œuvre récupérée et revendiquée par tous les courants politiques et philosophiques – fut, pour les Anglais de l'époque, l'œuvre de trop. Comment est-il possible alors d'expliquer une telle sévérité de jugement ?

Au regard des conclusions tirées par les Anglais, il est très difficile de comprendre pourquoi ces dernières diffèrent autant de leurs homologues viennois. Pour illustrer cet écart lors de la réception de l'œuvre, voici ce que le très populaire *Allgemeine Zeitung* publia au lendemain de la première :

The first movement is a defiantly bold allegro in D minor, most ingeniously invented and worked out with real athletic power. From the first chord (A major) until its gradual development into the colossal theme, expectation is kept in uninterrupted suspense, but is resolved most happily. The wildest mischief plays its wicked game in the scherzo (also D minor). All instruments compete in the banter and a brilliant march in the major mode is, indeed, an unusually refreshing alternate section. Whoever sets out with the idea there could be no Andante more enjoyable and delectable than that of the Seventh Symphony (Allegretto) should hear this one (in B flat major) and he will start to question his assumption. What heavenly song, how overwhelming the variations and combining motives, what artful and tasteful development, how natural everything in most sumptuous fullness, what grandeur of expression and simplicity! The Master demands much, very much, nearly overstepping the human abilities of his instrumentalists, but he also thereby

¹⁰¹¹ *Morning Post* du 23 mars 1825.

brings forth such magical effects after which others fruitlessly strive even using similar means, but without [his] Promethean fire! The finale announces itself like a crushing thunderclap with a shrill cutting minor ninth over the dominant chord. Potpourri-like, in short phrases, all previously heard principal themes are paraded before us once again in colourful succession as it reflected in a mirror. The contrabasses then growl the recitative that seems to question: what is to happen next? Answering themselves with a soft, swaying motive in the major mode that, through the gradual entrance of all the instruments in wonderfully beautiful connections, without Rossinian eye glass blasses and third-passages develops into an all-powerful crescendo in measured steps. Finally, after an invitation by the solo basso, the full chorus also intones the song in praise of joy with majestic splendor. Then the glad heart opens itself widely to the feeling of delight in this spiritual enjoyment. And a thousand voices rejoice: Hail, hail to the divine music ! Honor! Praise! And thanks to its worthiest high priest¹⁰¹².

Ainsi, ce que les critiques anglais assimilaient à de la confusion musicale, à un manque de cohérence et de continuité, était pour les critiques viennois le témoignage évident du génie du compositeur et de sa force d'innovation. La conclusion d'un autre magazine musical viennois fut, également, radicalement opposée à celle des articles du *The Harmonicon* and du *Quarterly Musical Magazine* : « Beethoven has once again forged ahead. These new artworks appear as the immense product of a son of the Gods who snatched the holy animating flame directly from heaven to itself ».¹⁰¹³

Nous pouvons expliquer ces critiques très acerbes des Anglais en avançant plusieurs raisons. La première d'entre-elles serait la longueur excessive de l'œuvre. Il convient de souligner que, au-delà de quarante-cinq minutes, une œuvre était jugée trop exigeante en termes de concentration pour l'auditeur. Elle parut d'autant plus longue que les directeurs de la Société Philharmonique avaient décidé de programmer la 9^{ème} Symphonie après des œuvres de Mozart, Haydn et Handel¹⁰¹⁴. Donner la 9^{ème} Symphonie en deuxième partie de soirée exigeait un effort de concentration de la part du public et s'avéra, par conséquent, un choix malheureux des programmeurs. En outre, l'orchestre, qui ne put répéter l'œuvre qu'à deux occasions – alors qu'il était évident qu'il s'agissait d'une œuvre d'une difficulté incomparable – porte, sans doute, une partie de la responsabilité de l'échec de la symphonie. En d'autres termes, il est possible de blâmer la piètre qualité de l'orchestre et des chœurs pour expliquer la

¹⁰¹² David Benjamin Levy, *Beethoven the Ninth Symphony*, (New Haven: Yale University Press, 2003), 137.

¹⁰¹³ Critique d'un correspondant du magazine *Caecilia Monthly Magazine of Catholic Church and School Music*, cité dans David Benjamin Levy, *Beethoven the Ninth Symphony*, 137.

¹⁰¹⁴ La première viennoise de la 9^{ème} Symphonie fut précédée par la Consécration de la Maison et par trois mouvements de la Missa Solemnis.

mauvaise réception de l'œuvre. Il faut également ajouter, qu'à cette époque, la notion de chef, comme nous l'entendons de nos jours, n'existait pas. La direction de l'orchestre était conjointement assurée par le chef, au piano, et le « leader », généralement le premier violon, qui marquait le temps de son archet ou du pied tout en jouant. Enfin, nous rappelons, que lors des répétitions, ce fut Cramer qui fut chargé de faire travailler les instrumentistes alors que Smart, chef désigné pour la première, fit seulement répéter les chœurs. Cette absence de chef et ce manque de vision globale de la symphonie par un directeur musical unique fut, sans aucun doute, un autre facteur d'échec. De surcroît, le format de l'œuvre, une symphonie se terminant par un chœur, était alors inédit. Cette liberté, prise à l'égard du genre symphonique, put choquer les critiques les plus conservateurs. Tous ces facteurs strictement factuels sont, probablement, à l'origine d'un tel rejet. Mais, il pourrait y avoir une explication plus philosophique.

En effet, Nicholas Cook met en avant une raison d'ordre plus esthétique pour expliquer ce rejet de l'œuvre. Selon Cook, pour les critiques anglais, cette ultime symphonie composée par Beethoven n'apportait aucune nouveauté comme l'avait fait, en son temps, la 5^{ème} Symphonie, apparaissant radicalement différente de tout ce que l'on avait connu jusqu'alors. La 9^{ème}, quant à elle, représentait la mode musicale de l'époque, le romantisme à l'excès : « The battle was essentially between 18th century values based on taste and reason – values that seem to have survived for longer in England than elsewhere – and the romantic ideal of personal expression. It was a collision of culture ». ¹⁰¹⁵ Ces différences de conceptions esthétiques musicales entre les conservateurs anglais et les romantiques allemands, admirateurs de Beethoven, apparaissent de façon plus probante encore dans *The Harmonicon*. En effet, le magazine rejeta les arguments des critiques germaniques en faveur d'une grande oeuvre : « Beethoven's worst, his most absurd work on the grounds that a fanatical spirit is raging among a certain party of Germany amateurs, with a violence that tramples down reason, that treats the works of Haydn and Mozart as things gone by, and allows no merit but noise, puerility and extravagance ». ¹⁰¹⁶

Toutefois, en dépit de ces derniers échecs, la musique de Beethoven (en particulier les œuvres de sa seconde période créatrice) reçut généralement un accueil nettement plus positif. En outre, si nous nous intéressons de plus près au vocable utilisé par les critiques, nous remarquons l'utilisation récurrente du mot « sublime » dans les différentes critiques comme

¹⁰¹⁵ Nicholas Cook, *Symphony*, Numéro 9, (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 46.

¹⁰¹⁶ *The Harmonicon*, Volume X, (1828) : 110.

lorsqu'un journaliste de *The Harmonicon* évoque la dernière œuvre composée par Beethoven, la *Missa Solemnis* : « The gigantic harmony he knows so well to wield, enables him to excite feelings of the awful and sublime, in a manner that none living can attempt to rival ». ¹⁰¹⁷ Ce choix récurrent du terme « sublime » n'est certainement pas anodin lorsque l'on connaît les valeurs esthétiques du 19^{ème} siècle en Grande-Bretagne. Il semblerait que, si les Britanniques appréciaient tant la musique du compositeur, c'est qu'elle semblait correspondre aux attentes esthétiques de l'époque. Aussi, nous nous intéresserons à la notion même du sublime, concept philosophique et esthétique particulièrement en vogue dans l'Angleterre du 19^{ème} siècle.

IV. Beethoven, l'incarnation musicale du Sublime

Comme nous avons pu le constater à travers les critiques, les œuvres les plus appréciées du compositeur allemand sont celles de sa première période de création. Ce sont celles qui subirent l'influence classique de Mozart et de Haydn. Les Anglais étant déjà admiratifs de ces deux compositeurs, il n'y avait donc rien de surprenant à ce qu'ils apprécient celles de Beethoven. Toutefois, ils admiraient, avant tout, les compositions de la seconde période et, tout particulièrement, les œuvres orchestrales que furent la 5^{ème} Symphonie et les ouvertures *Egmont*, *Prométhée* ou *Coriolan*. Les critiques associèrent régulièrement l'adjectif « sublime » aux œuvres de Beethoven. Nous comprenons, ainsi, que les pièces les plus populaires étaient celles qui, pour le public et les critiques anglais, incarnaient musicalement la notion de sublime. Il convient alors de se demander en quoi les œuvres de Beethoven incarnent, en musique, les théories du sublime aux yeux des Britanniques. Toutefois, avant de répondre à cette interrogation, il nous faut répondre à une autre question au préalable : qu'est-ce que le sublime ?

Comme l'indique Frances Ferguson, définir le sublime n'est pas chose aisée :

Although the notion of the sublime has received an increasing amount of attention during the last decade or so, its currency has not significantly enhanced its accessibility. For a number of critics, the sublime is so often merely a way of saying 'o altitudo' that any definition or explication of the notion is assumed to be superfluous as a dictionary entry for 'oh wow.' The vagueness of our current use of the sublime is, moreover, especially curious against the backdrop of eighteenth and nineteenth century aesthetic treatises, which

¹⁰¹⁷ *The Harmonicon*, Volume I, (1823) : 156.

worry the limits of definition frequently enough for the very protestations against vagueness or popular misconception to appear as tropes¹⁰¹⁸.

Toutefois, malgré la difficulté à définir le concept¹⁰¹⁹, nous pouvons dire que le sublime trouve sa source en Angleterre avec la vogue du Grand Tour et la découverte de paysages extraordinaires à l'occasion de ce périple. Nous penserons, en particulier, à la traversée des Alpes pour rejoindre l'Italie. Des écrivains, comme Joseph Addison, décrivent pour la première fois la beauté des montagnes alpines et l'effroi que le voyageur pouvait ressentir face à un tel spectacle : « The Alps, which are broken into many steps and precipices, that they fill the Mind with an agreeable kind of Horror ». ¹⁰²⁰ À ce stade, le sublime consistait dans la collusion de sentiments ambigus et opposés, à savoir ceux de la beauté et de l'effroi. Plus tard, Edmund Burke conceptualisa la notion de « sublime » dans son ouvrage sur l'esthétique, publié en 1757 : *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. L'ouvrage s'oppose à la philosophie des Lumières qui prônait l'avènement de la raison afin de tenter de rationaliser le monde. Burke insiste sur le fait qu'une analyse méthodique, scientifique et strictement rationnelle pour comprendre et expliquer notre monde est vouée à l'échec. Dans son ouvrage consacré à ce concept, Burke écrit :

I am afraid it is a practice much too common in inquiries of this nature, to attribute the cause of feelings which merely arise from the mechanical structure of our bodies, or from the natural frame and constitution of our minds, to certain of the reasoning faculty on the objects presented to us, for I should imagine, that the influence of reason in producing our passions is nothing near so extensive as it is commonly believed¹⁰²¹.

Aussi pour Burke, l'appréhension du monde ne pouvait plus se faire uniquement sur le plan rationnel mais devait passer, également, par l'émotion. Avec Burke, nous passons du monde de la raison pure, qui cherchait à expliquer, classifier et rationaliser, à celui du sentiment qui

¹⁰¹⁸ Frances Ferguson, *Solitude and the Sublime : The Romantic Aesthetics of individualisation*, (Routledge : London, 1992), 37. Ruskin confessa également la difficulté de définir précisément le sublime :

The fact is, sublimity is not a specific term, not a term descriptive of the effects of a particular class of ideas. Anything which elevates the mind is sublime, and elevation of mind is produced by the contemplation of greatness of any kind. Sublimity is, therefore, only another word for the effect of greatness upon the feeling ; greatness whether a matter of space, power, virtue or beauty.
George Landlow, *Aesthetical and Critical Theory of John Ruskin*, (New Jersey : Princeton University Press, 1971), 183.

¹⁰¹⁹ Il ne s'agit pas du but de ce travail.

¹⁰²⁰ Andrew Ashfield, *The Sublime : A Reader in British Eighteenth Century Aesthetic Theory*, (Cambridge University Press, 1996), 59.

¹⁰²¹ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, (Reading : Oxford University Press, 1998), 41.

était, à l'inverse, celui de l'inexplicable, du friable et de l'impalpable. Le philosophe tenta alors de décrypter le mécanisme du sublime. Il chercha à décrire les éléments fondamentaux nécessaires au déclenchement du sentiment de sublime. Ces éléments sont : l'obscurité, la privation, l'immensité, la magnificence, l'intensité et l'inattendu.

Pour donner les grandes lignes directrices de la théorie du sublime, nous pouvons alors dire qu'il s'agit d'une expérience, de crainte et d'effroi, associée à un sentiment de fascination et d'admiration, généralement vécue dans la solitude de l'individu. Il s'agit d'une appréhension personnelle et émotionnelle du monde dont le résultat est un soudain vertige. Ce vertige déclenche alors un mélange de sentiments de grandeur, de puissance, d'exaltation mais aussi de crainte et d'effroi :

The passion caused by the great and sublime in nature, when those cause operate most powerfully, is astonishment ; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its object that it cannot entertain any other, nor by consequence reason on that object which employs it. Hence arises the great power of the the Sublime that far from being produced by them, it anticipates our reasoning and hurries us on by an irresistible force¹⁰²².

Parce que ce sentiment est indescriptible, seul l'art, et tout particulièrement la musique, peut l'incarner au mieux. Ainsi, des années plus tard, Kant confirme le pouvoir émotionnel de la musique en opposition à la raison : « In his Critique of Judgment, Kant declared instrumental music to be 'more pleasure than culture', for without a text, music could appeal to the senses and not to reason ». ¹⁰²³ En définitive, cette notion esthétique du sublime – théorisée par un Anglais – eut un grand retentissement en Grande-Bretagne et elle s'inscrit plus largement dans le mouvement culturel du romantisme. Au regard de cette définition, nous pouvons comprendre alors pourquoi les œuvres de Beethoven de la période héroïque¹⁰²⁴ furent les plus appréciées : elles étaient l'incarnation de cette théorie. Le premier à associer le concept de sublime avec les œuvres de Beethoven fut le poète, compositeur et critique musical allemand E.T.A Hoffman. Dans une critique historique et fondatrice du mythe de la 5^{ème} Symphonie, il écrit :

¹⁰²² Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 53.

¹⁰²³ Mark Evan Bonds, *Music as a Thought : Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*, (New Jersey, Princeton University Press, 2006), 7.

¹⁰²⁴ La composition de la 3^{ème} symphonie, dite « Héroïque », est un repère capital dans la période créatrice de Beethoven puisqu'elle inaugure la composition d'une série d'œuvres brillantes et inégalées en termes de durée et d'énergie. Cette seconde période dans la vie du compositeur fut donc appelée la période héroïque.

The instrumental music unveils before us the realm of the mighty and the immeasurable. Here shining rays of light shoot through the darkness of night, and we become aware of giant shadows swaying back and forth, moving ever closer around us and destroying within us all feeling but the pain of infinite yearning, in which every desire, leaping up in sounds of exultation, sinks back and disappears. . . . Beethoven's music sets in motion the machinery of awe, of fear, of terror, of pain¹⁰²⁵.

En effet, pour Hoffman, les œuvres de Beethoven se démarquaient du classicisme de Mozart ou de Haydn :

Haydn grasps romantically the human in life ; he is more accommodating, more comprehensible for the common man. Mozart laid claim more to the superhuman, to the marvelous that dwells in the inner spirit¹⁰²⁶.

Beethoven faisait appel aux sentiments humains les plus profonds. En outre, non seulement les œuvres de Beethoven étaient empreintes d'une force nouvelle et inédite mais elles bousculaient la conception traditionnelle de la musique instrumentale. En effet, si pour Kant, la musique instrumentale était purement distractive (« In his hierarchy of the arts, Kant classified instrumental music among those that were 'agreeable' or 'pleasing'. Like wallpaper, instrumental music was an abstract art that gave pleasure through its form but lacked content and was therefore inferior to vocal music »¹⁰²⁷), avec Beethoven, l'auditoire n'écoutait plus simplement de la musique pour passer un agréable moment de détente ; il était pris par la puissance de la musique. Le public était confronté, en notes, à l'expression des plaintes, des joies ou de la colère d'un homme. Comme l'indique Bonds, avec Beethoven, l'œuvre symphonique revêtait une toute autre signification : « Symphonies, until only recently consigned to the same category of the "agreeable" arts as wallpaper, were now [in the beginning of the 19th century] beginning to be perceived as manifestations of the infinite and, as such, as vehicles of truth ».¹⁰²⁸

De surcroît, de par leur composition, les œuvres de Beethoven correspondent aux critères du sublime. Ainsi, on peut identifier ces derniers dans les symphonies de Beethoven. L'obscurité se retrouve ainsi dans l'utilisation des tonalités mineures, en particulier celle de do mineur, que Beethoven privilégie particulièrement. La notion de privation recouvre la perte des repères musicaux habituels du public anglais, tels que nous les avons évoqués

¹⁰²⁵ Ian Bent, *Music Analysis in the Nineteenth Century Volume 2*, (Cambridge : Cambridge University Press, 1994), 145.

¹⁰²⁶ Ian Bent, *Music Analysis in the Nineteenth Century Volume 2*, 145.

¹⁰²⁷ Mark Evan Bonds, *Music as a Thought : Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*, 7.

¹⁰²⁸ Mark Evan Bonds, *Music as a Thought : Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*, 7.

précédemment. L'immensité, la magnificence, l'intensité et l'inattendu correspondent à la puissance sonore et à la force nouvelle de la musique de Beethoven qui déclenchait immédiatement un sentiment d'exaltation. Au regard de la définition de Burke, nous comprenons plus aisément pourquoi la 5^{ème} Symphonie fut la plus populaire ; elle est, avant tout, l'œuvre la plus caractéristique de la notion du « sublime » comme le signifia Hoffman et comme le rappela le magazine *The Harmonicon* : « If sublimity were his object in writing it, he attained it, all must allow ». ¹⁰²⁹ À elle seule, elle incarne les piliers du sublime tels que Burke les définit. La seule introduction de ses célèbres quatre notes était révolutionnaire pour l'époque, car aucun compositeur n'avait créé une œuvre dont l'ouverture était si brutale, si violente et si soudaine. Elle arrachait le public à sa tranquille qualité de spectateur. Elle prenait l'auditoire, qui ne s'attendait pas à un tel déchainement sonore, au dépourvu et à témoin. Tout le long de cette symphonie composée en do mineur – tonalité favorite du compositeur – ce motif de quatre notes est martelé violemment comme un constant rappel en reléguant la notion même de mélodie au second plan. Tout comme le sublime est le passage de l'effroi à l'exaltation, le final de la symphonie opère la même transition : s'ouvrant sur un mode mineur, elle se termine sur une brillante tonalité en do majeur. Il faut également ajouter, qu'avec ce final, l'orchestre atteignit un niveau sonore jamais atteint jusque-là. En outre, si nous comparons la 5^{ème} Symphonie aux autres symphonies, nous pouvons également comprendre pourquoi elle plut tant. Elle rompait avec le classicisme des Symphonies n°1 et 2. À la différence de la 3^{ème} Symphonie – composée en mi bémol majeur – elle était composée dans une tonalité mineure. Contrairement aux autres qui purent incarner la notion de sublime, la 5^{ème} avait la qualité principale d'être relativement courte et ramassée (environ trente-cinq minutes). Enfin, les œuvres de Beethoven, comme le soulignaient les critiques, déclenchèrent l'exaltation du public car, non seulement celui-ci était pris par le vertige de la musique mais elle permettait au public de s'identifier au compositeur. Des années après Hoffman, Mickael Broyles fit à nouveau le lien entre le sublime et les œuvres de Beethoven:

In Beethoven's music one senses the voice of the narrator, which one identifies with the self. Consequently, the listener projects the self into the music. Simultaneously Beethoven's music manifests the sublime; essential to his most heroic work is an element of awe and overwhelming power. Yet, the self and the sublime are not in combat for the soul of the composition or the listener, the ego is not dissolved by the force of the sublime. The

¹⁰²⁹ *The Harmonicon*, Volume I, (1823) : 58.

sublime empowers the self; the listener experiences an aristeia, a crowning moment of triumph and exaltation¹⁰³⁰.

Ainsi, la musique de Beethoven ne pouvait qu'être acclamée par les artistes britanniques car elle était en parfaite concordance avec les goûts esthétiques de l'époque. Dans le *Quarterly Musical Magazine and Review* de 1827, un journaliste évoqua les origines naturelles du sublime en les comparant aux œuvres de Beethoven. Écouter une symphonie du compositeur allemand relevait donc de la même expérience que celle vécue par les voyageurs sur la route des Alpes : « Beethoven seems like a mountain torrent, breaking over the rocks and down the precipices, and rising toward heaven in foam and smoke and mist ».¹⁰³¹ Toutefois, la légende Beethoven ne se fit pas uniquement autour de sa musique mais également autour et à partir du personnage lui-même. Tout fut mis en place pour faire de Beethoven un héros romantique et, plus surprenant encore, un citoyen britannique.

V. La création de la légende

V.a Beethoven, un premier « people ».

Peu à peu, le nom de Beethoven apparut dans les journaux britanniques. Toutefois, il ne s'agissait pas seulement d'annoncer des concerts comme nous pouvions le penser. À partir de 1815, Beethoven était régulièrement cité dans la presse anglaise. Les journaux ne se contentaient pas de critiquer ses œuvres, mais ils relayaient certains événements de sa vie, ceux-ci allant de l'anecdote la plus banale d'un déménagement, à la description complète des funérailles. Les journaux tenaient les lecteurs britanniques informés de la vie de Beethoven. Ainsi, dans le *Caledonian Mercury*¹⁰³², nous retrouvons trace de l'invitation du compositeur à Londres par la Société Philharmonique. Dans ce même article, nous apprenons que Beethoven y répondit favorablement et qu'il était attendu dans les mois à venir : « L. Von Beethoven is expected in this country ». Les journaux relatèrent également la rencontre, à Baden, entre le chef George Smart et Beethoven : « Sir George Smart at Baden, near Vienna, was kindly entertained by Beethoven at his country house ».¹⁰³³ Les journaux couvriront, de la même manière, un procès sur l'acquisition des droits d'une œuvre de Beethoven dans l'affaire *Buchdel vs Longman and others*¹⁰³⁴. Les quotidiens londoniens publièrent, alors, toutes sortes d'informations plus anecdotiques les unes que les autres. Ainsi, le *Morning Post* informa ses

¹⁰³⁰ Michael Broyles, *Beethoven in America*, (Bloomington: Indiana University Press, 2011), 150.

¹⁰³¹ *The Quarterly Musical Magazine and Review*, Volume IX, (1827) : 169.

¹⁰³² *Caledonian Mercury* du 12 mars 1825.

¹⁰³³ *Morning Post* du 8 octobre 1825.

¹⁰³⁴ *Morning Post* du 10 mai 1815.

lecteurs que Beethoven avait rédigé une lettre à l'attention de Smart pour le remercier de sa direction de la *Battle Symphony* : « Beethoven has written a most complimentary letter to Sir George Smart thanking him for the style in which he has caused his battle symphony of *Vitoria* and other compositions of his, to be performed ». ¹⁰³⁵ Dans un registre encore plus anecdotique, le *Morning Post* indiqua que Beethoven s'installa à la campagne afin de s'y reposer après une vilaine infection : « The celebrated composer Beethoven lives in the vicinity of Moedlings some leagues from Vienna. He labours there assiduously since his recovery from a serious indisposition ». ¹⁰³⁶ Ce fut à travers les journaux que les Londoniens purent apprendre, avec intérêt sans doute, la nomination de Beethoven au poste de Maître de Chapelle de l'Archiduc Rodolphe ¹⁰³⁷ ou, plus important encore, apprendre que le musicien venait d'achever la composition d'un quatuor pour un théâtre de Berlin ¹⁰³⁸. Les aléas de la vie de famille n'échappèrent pas non à la plume de la presse anglaise. Ainsi, *The Harmonicon* indiqua à ses lecteurs que Beethoven, en plus de sa surdité, avait de sérieuses difficultés en matière d'éducation. Son neveu qui, selon le journal, était un bon à rien, causa bien des tourments au compositeur en tentant de se suicider : « The great Beethoven, in addition to his other calamities, has had the misfortune to see his nephew, to whom all his affections were centered, turn out a mauvais sujet. After various of bad conducts, this youth attempted to suicide by shooting himself in the head ». ¹⁰³⁹

Du fait de cette présence régulière dans les journaux anglais, Beethoven devint un personnage connu de tous, un membre à part entière de la société britannique. Ceci fut d'autant plus vrai que les journaux insistèrent largement sur l'admiration que Beethoven portait à l'Angleterre, favorisant ainsi l'affection des Britanniques pour cet homme qui aimait tant leur pays : « In private company in Vienna, the other day, the great Beethoven declared that Handel is the greatest composer that ever lived ». ¹⁰⁴⁰ Les journaux anglais publièrent également des éléments biographiques plus complets, tirés de revues musicales comme *The Harmonicon*, ou comme des extraits de livres consacrés à Beethoven. Nous penserons à l'ouvrage de Russell, *A Tour in Germany*, dont les bonnes feuilles furent publiées dans les

¹⁰³⁵ *Morning Post* du 10 may 1815.

¹⁰³⁶ *Morning Post* 18 décembre 1818.

¹⁰³⁷ *Morning Chronicle* du 14 mai 1819. Il s'agit d'une fausse information. Beethoven n'aura jamais été Kapellmeister.

¹⁰³⁸ *Morning Post* du 27 octobre 1826.

¹⁰³⁹ *The Harmonicon*, Volume IV, (1824) : 238. Le magazine passa sous silence les années de bataille juridique entre le compositeur et la mère pour la garde de l'enfant. Beethoven, qui, au final, eut gain de cause par la justice viennoise (grâce à quelques relations bien placées), s'avéra un piètre tuteur, menant Karl au suicide.

¹⁰⁴⁰ *The Examiner* du 11 janvier 1824.

journaux. Ainsi, en rendant accessible la connaissance du compositeur à tous, ces journaux rendirent Beethoven populaire parmi l'ensemble de la population ; Beethoven n'était plus réservé au cercle des musiciens mais faisait partie du quotidien de la population britannique en général. Il convient d'ajouter également que ces informations ne furent pas seulement publiées dans les journaux londoniens mais elles le furent également dans les journaux de provinces, même si la plupart du temps, il s'agissait de reprise d'articles de journaux de la capitale. Toutefois, certains journalistes provinciaux rédigeaient eux-mêmes leur papier. Le Cambridge Chronicle, paru le 21 novembre 1817, décrit Beethoven ainsi : « He is retired of habits of life, and is said to be somewhat uncouth in his manners, he is passionately devoted to his arts and is revered by all who know him as a true man of genius ».¹⁰⁴¹ Beethoven devint ainsi une figure si importante, que sa fin de vie fit les gros titres des journaux. Les lecteurs purent alors suivre l'avancée de sa maladie, étape par étape, jusqu'à sa mort. Le Morning Chronicle¹⁰⁴² et The Examiner¹⁰⁴³ publièrent les lettres échangées entre les membres de la Société Philharmonique et Streicher, Schindler ou Beethoven lui-même. Le Morning Post du 7 mars 1827 publia également un extrait du Austrian Journal intitulé « Case on Beethoven » dans lequel le journaliste donne des indications précises sur l'évolution de la maladie et sur les cent livres offertes par la Philharmonic Society. Ainsi, dans tout le royaume, la popularité de Beethoven se fit à travers la presse britannique. Mais si le nom de Beethoven devint familier de tous grâce aux nombreux articles lui étant consacrés, d'autres écrits permirent de créer la légende d'un génie romantique, en plus de le faire connaître au grand public anglais.

V.b L'élaboration anglaise de la figure du génie romantique.

▪ Romantisme et génie : une brève définition.

Le romantisme naquit en Allemagne à la fin du 18^{ème} siècle et se diffusa dans toute l'Europe. Il s'agissait d'un mouvement culturel qui s'opposa à la tradition classique et à la philosophie des Lumières. Cette dernière se caractérisait, entre autre, par l'avènement et le culte de la raison. Aussi, contrairement à la recherche permanente de la rationalité, le romantisme consistait en une exploration des sentiments et des états d'âmes par le seul moyen de l'art : peinture, littérature ou encore musique. Ce fut, avant tout, le mouvement littéraire allemand du Sturm und Drang qui souhaita rompre définitivement avec la culture de la raison prônée par les Lumières. Prenant le contre-pied des Lumières, les écrivains du Sturm und

¹⁰⁴¹ Cambridge Chronicle du 21 novembre 1817.

¹⁰⁴² Morning Chronicle du 1^{er} février 1827.

¹⁰⁴³ The Examiner du 4 février 1827.

Drang opposèrent au culte de la raison, celui du sentiment et de la passion ; ils mirent en opposition les notions de société et d'individualité. En effet, les règles, les normes et les conventions sociales freinaient, selon eux, l'épanouissement individuel. La société était alors devenue une entrave à la puissance créatrice de l'individu. Rejetant le néo-classicisme et l'admiration pour l'Antiquité, de nouvelles sources d'inspirations firent leur apparition. La nature, haut-lieu de la méditation, du mystère et de la manifestation de la grandeur, devint ainsi un thème majeur des artistes romantiques. En outre, la nature était un thème privilégié car elle personnifiait les sentiments de l'être humain. D'autres thèmes devinrent récurrents chez les Romantiques : l'amour – idéalisé, absolu et exclusif – la mélancolie qui deviendra le mal du siècle chez les poètes (le Spleen), la révolte contre le système qui brisait la création et, enfin, le sublime.

Parallèlement à la naissance du mouvement romantique, un nouveau concept émergea : le génie. En effet, avec l'apparition du romantisme, le culte de l'individu et du sentiment, un nouveau concept devait légitimement apparaître, celui de génie artistique. Pour les Romantiques, le génie pourrait être défini comme un être non plus discipliné par la raison, mais doté d'un irrépressible désir de faire voler en éclat le carcan trop étroit des normes et conventions imposées par la société qui limitaient alors la puissance créatrice. Il s'agissait d'un individu se sentant hors de la norme, mu par une force extraordinaire et capable d'avoir le courage de se libérer des contraintes, sans la peur d'être jugé ; il laissait libre court à ses passions et faisait partager ses sentiments les plus profonds au reste du monde. Si, pour les premiers théoriciens allemands du romantisme que furent Schlegel et Novalis¹⁰⁴⁴, le génie était universel et inhérent à chaque homme, la notion de génie tendit rapidement vers une qualité plus restrictive : la rareté d'un être dont la supériorité le rendait nécessairement incompris par ses semblables et, par conséquent, nécessairement solitaire. Les différents témoignages recueillis sur Beethoven de la part de certains contemporains anglais s'inscrivaient dans cette définition.

¹⁰⁴⁴ Novalis écrivit : « Le Génie est l'état naturel de l'Homme. » dans Georg Lukacs, « Novalis et la philosophie de la vie » dans *Romantisme*, n°1-2, (1971) : 16.

- Les témoignages anglais au service de la construction *de l'image du génie romantique*.

De son vivant, à Vienne, le compositeur se voit déjà attribuer le titre de génie¹⁰⁴⁵. Doté des qualités précédemment énoncées, Beethoven était, pour Hamburger, un être entièrement renfermé sur lui-même et consacré à son art ; un artiste au talent infiniment supérieur aux autres hommes dont l'attitude restait en complet décalage avec le reste de la société :

Beethoven was the first composer to claim the prerogatives of genius; by doing so, with a stubborn pride which often bordered on insolence, he helped to change the status of composers generally. It is difficult now to determine to what extent Beethoven's revolutionary sympathy and eccentric behaviour were the result of conscious reflection, but it seems probable that they were largely emotional, the result of an instinctive radicalism common to all artists. Already in his life time, Beethoven became the hero of a legend. The object of a new cult: the cult of genius that dominated the 19th century, just as the ideals of elegance, moderation and politeness had dominated the preceding generations¹⁰⁴⁶.

Si cette légende s'installa progressivement à Vienne, il en fut de même en Angleterre. Cette création du mythe du musicien de génie se fit à travers les nombreux témoignages publiés dans les journaux, magazines ou livres. Ainsi, ces écrits – différents des articles de presse qui ne faisaient que relater des faits – témoignaient de leur admiration pour le compositeur et assirent définitivement le statut de génie romantique à Beethoven en Grande-Bretagne. Ces témoignages avaient recours aux images traditionnelles véhiculées par le mouvement romantique : celles de l'être surnaturel et amoureux de la nature, l'artiste irrationnel, briseur de conventions, l'homme de passions et de révoltes. Nous proposons alors de revenir sur les différents témoignages les plus significatifs et marquants dans l'élaboration de son statut de génie.

Deux ans avant la mort du compositeur, en 1825, Lady Clifford publia ce qui était déjà devenu une image d'Épinal dans les différents témoignages des contemporains de Beethoven, celle d'un géant à la fois admiré de tous mais également solitaire, abandonné et incompris :

The people seemed surprised at our taking so much trouble; for, unaccountable as it may seem to those who have any knowledge of, or taste for music, his reign in Vienna is over,

¹⁰⁴⁵ Il existe une multitude d'ouvrages ou d'articles sur la construction du mythe de Beethoven mais nous penserons en particulier à celui de T. W Adorno, *Beethoven, the Philosophy of Music* ou, plus récemment, à celui de Alessandra Comini : *The Changing Image of Beethoven, A Study of Myth Making*.

¹⁰⁴⁶ Hamburger, *Beethoven Letters, Journals and Conversation*, 3.

except in the hearts of chosen few, with whom, by-the-by, I have not met yet, and I was taught to expect an unceremonious reception¹⁰⁴⁷.

En 1824, Schulz publia, toujours dans *The Harmonicon*¹⁰⁴⁸, un long article dans lequel il décrivit sa rencontre avec « the brightest ornament of that imperial city ». Schulz qui, de son propre aveu, vénérait Beethoven, participa à la création de la légende d'un compositeur de génie. Dès 1816, il avait déjà rencontré le musicien mais ce ne fut qu'à l'occasion de leur seconde entrevue, qualifiée de « Dies Faustus », qu'il décida de prendre la plume. À l'instar de Lady Clifford, il présenta au lecteur la triste réalité : Beethoven, qui était doté de toutes les qualités, un homme bon et bienveillant, un compositeur de génie doublé d'un intellectuel, était rejeté par ses semblables. Ainsi, Schulz prit soin, en premier lieu, de nous présenter les qualités de Beethoven pour rendre son rejet par ses compatriotes encore plus pénible pour le lecteur. En effet, il s'efforça de décrire un Beethoven d'une grande amitié. Toutefois, il est vrai qu'évoquer sa surdité le rendait fidèle à sa réputation d'homme renfrogné et colérique, mais ses soudains accès de colère étaient légitimes et compréhensibles. En outre, l'auteur de l'article présentait Beethoven comme un bon père de famille qui se sacrifiait pour offrir une éducation décente à ce neveu, bon à rien, dont il avait la garde : « The history of his relative reflects the highest credit on Beethoven's goodness of heart, the most affectionate father could not have made greater sacrifices on his behalf, than he has made ». Puis, peu à peu, Schulz insista sur les traits si particuliers qui faisaient de Beethoven un homme à part. Le compositeur était un marcheur solitaire et proche de la nature. Son esprit était en parfaite harmonie avec cette nature sauvage qu'il affectionnait tant. Exagérant certainement la réalité, Schulz affirmait que le compositeur pouvait passer des nuits entières à marcher avec du papier à musique en main pour composer au fil de son inspiration nocturne. Enfin, il est vrai que l'attitude de Beethoven était à l'opposé de la norme sociale. Du fait de sa surdité, il était replié sur lui-même, solitaire et chantait à tue-tête des airs en déambulant dans les rues de Vienne. Beethoven ne s'embarrassait donc pas de toutes les conventions et normes sociales habituelles. C'était un homme franc et libre qui ne cachait aucunement ses idées politiques : « And I believe there is not another individual in Vienna who speaks with so little restraint on all kinds of subjects, even political ones, as Beethoven ». Schulz contribua également à l'élaboration de l'image pérenne d'un compositeur poète et intellectuel lisant les grands maîtres antiques que furent Homère et Plutarque.

¹⁰⁴⁷ *The Harmonicon*, Volume III, (1825) : 222.

¹⁰⁴⁸ *The Harmonicon*, Volume II, (1824) : 10.

Un autre admirateur rencontra Beethoven en septembre 1824 et fit part de ses impressions à ses amis. La description de Beethoven par Stumpff est, sans doute, la plus réfléchie et travaillée sur le plan esthétique. De Beethoven, Stumpff donna l'image d'un être à part et au-delà du réel. En d'autres termes, Stumpff en fit une quasi-divinité. Au moment de rencontrer le compositeur, il indiqua : « Je ressentis un frisson [...] comme si j'allais approcher d'un être surnaturel ». ¹⁰⁴⁹ La description seule de Beethoven participa à l'élaboration d'un dieu antique vivant ou, si ce n'est d'un Dieu, d'un homme dont la détermination peu commune était physiquement visible :

Le visage de Beethoven, qui ne se rassérène que par à-coups, parut, tel le soleil, lorsqu'il se lève de derrière une montagne de nuages noirs et les éclipses avec ses rayons de feu. [...] Beethoven était d'une taille moyenne, la charpente solide comme Napoléon, le cou court et les épaules larges surmontées d'une grosse tête ronde avec une forte chevelure embroussaillée, hérissée. Son œil, grand, profondément enfoncé, qui semblait jeter des éclairs, pouvait plonger dans l'âme de l'individu qui était en face de lui ¹⁰⁵⁰.

À l'instar de Schulz, Stumpff lia Beethoven à la nature et, à nouveau, ce lien était quasi mystique, voire divin. L'inspiration que le compositeur tirait de la nature était en contact direct avec le créateur. Lorsqu'il évoquait la nature, Beethoven se transformait soudainement en un poète lyrique :

Ici entouré des créations de la nature, je m'assieds souvent pendant des heures et mes sens s'enivrent au spectacle des enfants de la nature, qui conçoivent et se reproduisent. Là, le soleil dans sa majesté ne m'est pas caché par un de ces sales toits construits de la main des hommes, le ciel bleu est pour moi un toit sublime. Quand le soir, je contemple avec étonnement le ciel et l'armée des corps lumineux, appelés soleils ou terres, qui gravitent éternellement dans son orbite, mon esprit s'élance vers ces étoiles éloignées par tant de millions de lieux, vers la source première d'où naît tout ce qui fut créé et d'où éternellement de nouvelles créatures naîtront ¹⁰⁵¹.

Il est fort peu probable que Beethoven ait pu parler d'une manière si élaborée à l'occasion d'une simple discussion amicale. Une telle tirade ressemble davantage à de la poésie écrite, préparée et rédigée par les soins de Stumpff qui participa ainsi à la construction du mythe du poète des sons. Beethoven, qui n'était pas un être fait pour un monde corrompu devait se ressourcer loin de toute l'agitation brutale des hommes, au cœur d'une nature calme et paisible :

¹⁰⁴⁹ Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Beethoven par ceux qui l'ont vu*, 149.

¹⁰⁵⁰ Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Beethoven par ceux qui l'ont vu*, 149.

¹⁰⁵¹ Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Beethoven par ceux qui l'ont vu*, 159-160.

Je suis obligé de me récréer dans la nature immaculée et de me purifier l'esprit. Voulez-vous m'accompagner aujourd'hui, venir voir mes amis qui ne changent pas, les verts bocages et les arbres altiers, les bosquets et les abris verts où bruissent les ruisseaux ? Oui, voir les ceps de vigne qui, du haut de leurs collines, tendent leurs grappes au soleil qui les a fait mûrir ? Là, il n'y a ni jalousie de métier, ni fourberie¹⁰⁵²!

Un autre personnage joua un rôle important dans la création de l'image du génie. Il s'agit de John Russell dont le passage sur Beethoven, tiré de son ouvrage *A Tour in Germany*¹⁰⁵³, fut publié par le journal populaire *The Examiner*. Avec ce chapitre consacré au compositeur allemand, Russell participa à construire durablement la figure du génie romantique de Beethoven. Il lista toutes les caractéristiques de son génie. Le compositeur était un être compliqué, à la fois asocial et misanthrope avec les inconnus mais bon et chaleureux avec ses proches. Sa surdité était la raison d'une telle ambivalence et l'obligeait à se couper du monde : « His extreme deafness has rendered him almost asocial. Except when he is among his chosen friends, kindness and affability are not his characteristics ».¹⁰⁵⁴ Tout comme le fit Stumpff, Russell fit de Beethoven un être supérieur, venu d'ailleurs et pourvu d'une fougue, d'un tempérament hors du commun. À l'instar de Stumpff, Russell insista sur cette force qui se traduisait dans sa chair : « His features are strong and prominent, his eyes full of rude energy. His hair, which neither comb nor scissors, seems to have visited for years, overshadows his broad brow in quantity and confusion to which only the snakes round the Gorgon's head offer a parallel ».¹⁰⁵⁵ À cause de son génie, Beethoven était isolé dans son monde que lui seul pouvait comprendre. Ce monde était fermé et hermétique aux communs des mortels ; et cette inaccessibilité le rendait presque fou aux yeux des autres, incapables d'appréhender ses idées. Ainsi, selon Russell, comme ce fut le cas avec Stumpff et Schulz, Beethoven n'était pas des nôtres : il était un artiste habité par une inspiration mystique et divine. Il avait été touché par cette grâce qui lui faisait connaître des territoires inconnus pour ses semblables :

He instantly jots down any musical idea which strikes him. These notes would be utterly unintelligible even to another musician for they have thus no comparative value, he alone has in his own mind the thread by which he brings out of this labyrinth of dots and circles the richest and most astounding harmonies¹⁰⁵⁶.

¹⁰⁵² Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Beethoven par ceux qui l'ont vu*, 158.

¹⁰⁵³ John Russel, *A Tour in Germany*, (London : Constable and Company, 1828), 192-198.

¹⁰⁵⁴ John Russel, *A Tour in Germany*, 195.

¹⁰⁵⁵ John Russel, *A Tour in Germany*, 195.

¹⁰⁵⁶ John Russel, *A Tour in Germany*, 196.

D'autres articles, comme ceux extraits de *The Harmonicon* et du *Quarterly Musical Magazine and Review*, insistèrent, avant toute chose, sur un autre trait exceptionnel de Beethoven qui contribua à la construction du mythe du génie : la tragique mise à l'épreuve par le destin, la surdité. Cette volonté divine de priver le plus grand compositeur de ce qui lui était le plus cher, l'audition, transforma la nature même de l'homme. Cette expérience de l'infirmité fit de Beethoven, l'homme tel que le voyait les gens : un homme colérique, irascible et ombrageux. Mais cette attitude était le résultat d'une colère et d'une rage intérieure légitime. Ainsi, dans *The Harmonicon*, William Ayrton décrivit Beethoven comme un homme seul, isolé, asocial et bipolaire. En d'autres termes, Beethoven était un être « anormal », hors de toute norme : « Such are the contrast that meet in his character, that occasionally his warmth of temper, extreme bluntness of remark, and singularity of manners, together with his total want of reserve in offering his opinion on others tend to estrange him from the prescribed forms of society ». ¹⁰⁵⁷ En outre, pour Ayrton, cette difficulté à se fondre dans la masse des autres individus provenait non seulement de cette privation de l'ouïe mais également de cette moralité sur laquelle Beethoven ne transigeait pas. Beethoven était un homme de principes et de valeurs morales exigeantes dans un monde trop corrompu. Pour toutes ces raisons, il n'y avait donc pas sa place : « Yet his high feeling of truth and justice has produced a rectitude in his moral conduct ». ¹⁰⁵⁸

Nous voyons bien de quelle manière les admirateurs de Beethoven firent du musicien, une légende de son vivant. Tout d'abord, en faisant de lui une figure familière de la vie des Britanniques à travers la parution, dans la presse, d'articles consacrés à sa vie. Les autres articles publiés avaient pour but d'ériger le compositeur en tant que l'incarnation du génie artistique, hérité des théories romantiques. On lui attribua ainsi les caractéristiques habituelles du génie : un talent surnaturel, une inspiration divine, un lien privilégié avec la nature, une incompréhension de la part des autres, sans doute effrayés par une telle force et puissance créatrice. De surcroît, il faut ajouter le rôle joué par la surdité, qu'aucun autre compositeur ne connut. Pour nous convaincre pleinement sur la volonté d'ériger Beethoven comme artiste suprême, il suffit de lire comment Russell achève son chapitre consacré à Beethoven :

Beethoven seated himself at the piano. He forgot everything else and ran for about half an hour in a fantasy, in a style extremely varied, and marked, above all by the most abrupt transitions. To the uninitiated, it was more interesting to observe how the music of the man's soul passed over his countenance. He seems to feel the bold, the commanding and

¹⁰⁵⁷ *The Harmonicon*, Volume I, (1823) : 156.

¹⁰⁵⁸ *The Harmonicon*, Volume I, (1823) : 156.

the impetuous; more than what is soothing or gentle. The muscles of the face swell and its veins start to out, the mouth quivers and Beethoven looks like a wizard, overpowered by the demon whom he himself has called up¹⁰⁵⁹.

Pourtant, si tous ces témoignages contribuèrent à créer cette image de génie, la mort du compositeur prit encore davantage de place dans les journaux jusqu'à en devenir une affaire d'état en Grande-Bretagne. En effet, avec sa mort, il y eut, ce qu'il conviendrait d'appeler, une appropriation nationale de l'image de Beethoven et de son héritage. Ainsi, ce fut à travers sa mort que le lien, déjà très fort entre le compositeur et les Britanniques, fut scellé pour toujours.

V.c L'appropriation nationale de la figure de Beethoven.

Avant cette appropriation du compositeur par les Britanniques, l'agonie du compositeur avait déjà été source d'une sublimation poétique par ses amis anglais. Ces événements, relatés par Streicher ou par Schindler dans les courriers adressés à Stumpff ou aux membres de la Société Philharmoniques, furent publiés dans les magazines et journaux anglais. Streicher ou Schindler eurent recours à un topos bien connu de la littérature romantique : la personnification de la nature. En effet, lorsque Beethoven rendit son dernier souffle, les éléments naturels se déchainèrent lors d'un fantastique orage comme pour signifier la colère de la nature à laisser partir son grand homme :

It really appeared as if nature had chosen to distinguish the day on which we were deprived of this extraordinary genius, for while he was in agonies of death, it lightened 3 times, and violent claps of thunder were heard, accompanied with hail and snow, as if to announce the loss that the world was about to suffer. Beethoven suddenly raised himself up in bed with violence, and expired¹⁰⁶⁰.

¹⁰⁵⁹ John Russel, *A Tour in Germany*, 197.

¹⁰⁶⁰ Lettre de Streicher publiée dans *The Harmonicon*, Volume V, (1827) : 86. La légende du lien entre la mort du compositeur et le déclenchement des éléments s'est construite à partir du témoignage original du compositeur Hüttenbrenner, qui était, avec Johanna van Beethoven, la belle-sœur tant détestée, présent au chevet du compositeur. Il décrivit alors à Thayer les derniers instants de Beethoven :

Frau van Beethoven and I only were in the death chamber during the last moments of Beethoven's life. After Beethoven had lain unconscious, the death-rattle in his throat from 3 o'clock in the afternoon till after 5, there came a flash of lightning accompanied by a violent clap of thunder, which garishly illuminated the death chamber. After this phenomenon of nature, which startled me greatly, Beethoven opened his eyes, lifted his right hand and looked up for several seconds with his fist clenched and a very serious, threatening expression as if he wanted to say : 'Inimical powers, I defy you ! [...] When he let the raised hand sink to bed, his eyes closed half-way. Not another breath, not a heartbeat more.

Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven Revised and Edited by Elliot Forbes* Volume II, 1051.

Une telle mise en scène poétique par des témoins directs de la mort de Beethoven ne pouvait que renforcer l'aspect extraordinaire du personnage dont la mort même relevait d'un traitement particulier du destin. Dans une nécrologie de huit pages, un journaliste du *Quarterly Musical Magazine and Review* écrivit un poème pour, si cela était encore nécessaire, sublimer la mort du compositeur, le décrivant comme un Orphée moderne :

Now alas, his voice is hushed in silence, and will never be heard again on this side of the grave! Cold is the heart that dictated the strain, and the hand that struck the lyre, the sound of which could raise the soul above this gloomy atmosphere to be abodes of the pure, in the region of lights and uninterrupted happiness :

Cold is the heart, that once with fire sublime,
Had overflowed, which felt ev'ry clime,
Cold is the hand that eargerly conveyed,
The soul's dictates – now all dust is laid!
But hark the tale: once in some cheerful mood
Beethoven reach'd the though his mind pursu'd
Prepared to fix it with an eager hand,
When lo spectre rose and wav'd its wand,
Then vanishe's straitght – malignant was its sneer –
And deafness seized, alas! Beethoven's ear
Which never more shall listen to those strains,
His soul shall vent, save in celestial plains¹⁰⁶¹.

Toutefois, aussi romantique que fut la mort de Beethoven, ce fut son statut de martyr qui noua définitivement les liens entre le compositeur et les Britanniques.

▪ Une nation au chevet du compositeur : *la légende d'un martyr*.

Comme nous le constatons, ce fut le traitement de la mort de Beethoven par la presse anglaise qui permit de mettre un point final à l'élaboration d'une légende et qui entérina définitivement le lien existant entre Beethoven et la Grande-Bretagne. Tout d'abord, comme nous l'avons mentionné, les articles relatant la fin de vie de Beethoven étaient nombreux. Ils tenaient le lecteur informé de chaque étape de la maladie. Cette narration de la mort du

Les autres proches de Beethoven décrivent le même orage au moment de sa mort. Tous l'associèrent à cet événement tragique. Wawruch écrivit de la même manière : « Toward six in the afternoon came a flurry of snow, with thunder and lightning – Beethoven died. Would not a Roman augur, in view of the accidental commotion of these elements, have taken this apotheosis for granted ? ». Schindler fit la même association. L'orage ne semble pas avoir été une invention puisque le bureau viennois de la météorologie le consigna. En revanche, l'attitude de Beethoven ne fut décrite que par le seul témoignage du compositeur Hüttenbrenner.

¹⁰⁶¹ The *Quarterly Musical Magazine and Review*, Volume IX, (1827) : 270.

compositeur, sous la forme d'un feuilleton, en fit un personnage encore plus présent dans la presse anglaise. *The Harmonicon*, plus que n'importe quel autre organe de presse, eut cette fonction de tisser le lien entre ses lecteurs et Beethoven. Le journal publia la correspondance entre les amis du compositeur à Vienne et les membres de la Société Philharmonique. De plus, à l'occasion de son agonie, la presse rappela la fascination de Beethoven pour la Grande-Bretagne, lui donnant les mêmes codes culturels qu'à un Anglais. La presse fit de Beethoven un patriote anglais. Elle insistait ainsi sur le fait que, pour apaiser sa douleur, on lui faisait la lecture de Sir Walter Scott. Dans un article intitulé « Hopeless state of Beethoven », ¹⁰⁶² le lecteur anglais put apprendre la joie qu'avait ressentie Beethoven, en recevant de Londres de la part de Stumpff, les œuvres de Handel en quarante volumes. Le compositeur s'écria alors d'un désormais légendaire : « Das ist das Wahre ! » ¹⁰⁶³. Plus loin dans ce même article, nous apprenons que, alors que Beethoven était au plus mal et que de nombreuses ponctions le faisaient souffrir, son seul réconfort résidait dans l'espoir de voir un jour l'Angleterre. Ce rêve fou le maintenait en vie : « England he has always much at heart - and he speaks of it as a matter of certainty, that he shall make a journey there one day or another ». Nous comprenons alors le mécanisme qui se mit en place dans l'esprit de la population anglaise. L'immense compositeur, tant apprécié pour sa musique, se révélait être un amoureux de la Grande-Bretagne, un admirateur de Handel et un lecteur de Walter Scott. Ce genre de publications contribua à créer un fort sentiment d'appartenance entre la nation anglaise et Beethoven. Les journaux façonnèrent cette image d'un Beethoven quasi-citoyen anglais, exilé dans un autre pays et qui, à l'aube de sa mort, souhaitait revoir sa patrie d'origine. Ce lien d'appartenance s'amplifia lorsque les journaux décidèrent de décrire de quelle manière les Viennois avaient abandonné le musicien, le laissant mourir seul et isolé de tous, dans des conditions matérielles proches du dénuement. La Grande-Bretagne, sa patrie de cœur, quant à elle, décida de lui venir en aide à travers un don de la Société Philharmonique, don auquel le Roi d'Angleterre avait participé ¹⁰⁶⁴. Cette action, charitable des Britanniques, fut la cause d'un conflit entre Anglais et Autrichiens par journaux interposés.

En effet, *The Harmonicon* ¹⁰⁶⁵ publia un article qui fit sensation, à la fois à Londres mais également à Vienne. Cet article, republié par le *Times* du 12 avril 1827, consistait en une

¹⁰⁶² *The Harmonicon*, Volume IV, (1826) : 23.

¹⁰⁶³ « Voila la Vérité ! »

¹⁰⁶⁴ Dans le *Times* du 27 mars 1827, nous pouvons lire : « We understand that the King has generously subscribed 100 guineas for the relief of Beethoven, the celebrated composer, who, by the latest accounts from Vienna was, labouring under complicated evils of sickness and poverty ».

¹⁰⁶⁵ *The Harmonicon*, Volume V, (1827) : 46. Retranscription de la lettre de Stumpff du 31 janvier 1827.

retranscription de la lettre de Schindler (du 18 mars 1827) dans laquelle ce dernier insistait sur la pauvreté de Beethoven. Les frais qu'engendraient les soins médicaux empêchaient le compositeur de vivre ses derniers jours décemment ou, bien même, de manger à sa faim. Il insista sur l'attitude de ses proches et des Viennois qui laissaient disparaître ainsi le grand homme : « Only think that, in addition to this calamity, the ill treatment and the mortifying conduct of his own and nearest relations should be superadded ». Les journaux populaires – comme le Morning Chronicle ou comme le Morning Post – relayèrent cette information ainsi que celle relatif à un don de cent livres effectué par les membres de la Société Philharmonique pour soulager le compositeur, abandonné par les siens :

The following letter, which appeared in The Times of yesterday¹⁰⁶⁶, forms a more than sufficient justification for the exertions of M. Moscheles, to awaken the sympathies of rich of this country in behalf of the dying Beethoven. We do not think that it reflects any particular credit on the rich amateurs of Vienna, of which so pompous an account was given in the Vienna Letter, in the Allgemeine Zeitung, that this poor man, after having been four times tapped, should be under the necessity of exclaiming, with all the horror of dereliction before him, 'upon what am I to live until I regain my lost strength, so as to enable me to earn my subsistence with my pen ?' If Beethoven had been an ordinary composer, or if the amateurs were insensible to musical merit, this abandonment of him to want would be intelligible. After all, we fear there is not a pin to choose in the way of liberality to genius, between the nobility all the world over, and that a Prince E or Prince D, is pretty much the same as Lord F or Lord G. It will turn out, we suppose, that the pension, enjoyed by Beethoven from the Archduke Rudolph, was about one tenth part of the wages paid to his cook, and one fourth part of the allowance to a retiring footman¹⁰⁶⁷.

Ainsi, ce don remplit la population anglaise entière de fierté : « It must be a most pleasing reflection to the directors of the Philharmonic Society that they had done themselves and their country the credit of remitting to the distressed and afflicted Beethoven the sum of 100£ ».¹⁰⁶⁸

L'apparente pauvreté et l'apparent abandon dont souffrait Beethoven scella définitivement le

¹⁰⁶⁶ The Times du 12 avril 1827.

¹⁰⁶⁷ Morning Chronicle du 13 avril 1827. Toutefois, lorsque l'on apprit que Beethoven possédait bien plus qu'il le prétendait, certains journaux critiquèrent vivement le Morning Post pour avoir cru, sans vérifier, les lettres des amis de Beethoven. Le London Magazine alla clairement dans ce sens. Faisant référence à la lettre de Schindler qui indiquait que Beethoven avait été abandonné de tous, le London Magazine écrivit :

The Chronicle, is on general subjects, the ablest, the most intelligent of the morning papers but occasionally, it is the most silly, and when notoriously committed by some folly, it is the most imprudent in backing out or eating its own words, and, indeed, with the provoking air of some still delivering oracles of established infallibility, without any acknowledgment of error.

The London Magazine, Volume 8, (1827) : 69.

¹⁰⁶⁸ Morning Post du 10 avril 1827.

lien entre le compositeur et la Grande-Bretagne. Les Anglais prirent soin du musicien comme l'un des leurs. Ainsi, cet homme qui aimait tant Shakespeare, Handel et Walter Scott, cet homme qui rêvait de fouler le sol anglais pour y admirer le Parlement, qui avait dédié une symphonie au Roi d'Angleterre, qui avait composé des variations sur God Save the King et qui avait arrangé des airs traditionnels populaires, était dépossédé de sa nationalité allemande et de sa citoyenneté autrichienne pour appartenir, désormais, à la nation anglaise. Cependant, un tel traitement dans la presse outre-Manche déplut fortement aux journaux autrichiens. Malgré lui, Beethoven devint alors un enjeu national pour chaque pays. En effet, les Viennois n'avaient certainement pas abandonné leur grand homme. Pour la presse allemande et autrichienne, les Anglais ne savaient pas que tout Vienne prenait des nouvelles de leur compositeur (« Our Beethoven »). Il n'en demeure pas moins que les Viennois ne manquèrent pas de saluer leur geste, tout en soulignant qu'il était superflu :

Our Beethoven has now been suffering for these four months under a very tedious and painful disorder, dropsy [...] the melancholy situation of this highly esteemed composer was scarcely known in London.[...] It is difficult to describe the deep emotion with which Beethoven received the information of this generous action and if his worthy friends in London could have been witnesses of it, they would have felt themselves amply recompensed for their considerate liberality. With respect to medical advice, Beethoven is in the best hand¹⁰⁶⁹.

Les articles anglais traitant de l'abandon de Beethoven par les Viennois finirent toutefois par exacerber les tensions entre les deux nations, en particulier lorsque les Viennois apprirent qu'une partie des cent livres avaient financé les funérailles du compositeur. Le Morning Post publia alors un extrait du Augsburg Gazette :

It appears that the subscription humanely set on foot in this country for the relief of that distinguished veteran of the musical world, has given great offence to the Austrian pride and the beneficence of our Monarch and the British public is repaid by the writer with insults and calumny:

“The public are not a little surprised at learning that M. Moscheles who, whoever has himself had the occasion to know the support which the numerous amateurs on this city afford to distinguished talents, should have taken the liberty to make a subscription at London for the benefit of the deceased. This news has excited universal discontent. Beethoven had no need of such support, and nobody had a right thus to anticipate government, the protector of all the arts, and people who are remarkably attached to them.

¹⁰⁶⁹ Retranscription d'un journal viennois dans The Times du 5 avril 1827.

A single word would have sufficed to make thousands of persons to fly assistance of the great composer. Besides, people esteemed him too much to conceive such a thought, and they knew that he received pensions from the Archduke Rudolphe and many families in the highest ranks of the nobility. Real artists in Austria have certainly no need, considering the sense of which animates our government and nation in favour of all that is noble and good to implore the vaunted *generosity of the English nation* ¹⁰⁷⁰.

Moscheles, qui était la cible des critiques viennoises, dut réagir rapidement et publiquement. Sa réponse fut donc publiée dans le Morning Post trois jours plus tard, le 14 avril 1814. Il réfuta les accusations viennoises selon lesquelles les Britanniques avaient levé une souscription pour enterrer le compositeur (« I beg at once that this assertion is utterly false » ¹⁰⁷¹) mais il réaffirma le fait que la Société Philharmonique avait offert cent livres dans le but d'améliorer le quotidien du compositeur. Moscheles, conscient des enjeux nationaux et conscient de la volonté de chaque pays de s'approprier l'héritage de Beethoven, termina son billet par ces mots pacificateurs : « I regret it should never occurred to the German writers, that a man like Beethoven had, by his transcendent works in a universal language, made himself the common property of the world » ¹⁰⁷².

¹⁰⁷⁰ Morning Post du 11 avril 1827.

¹⁰⁷¹ Morning Post du 14 avril 1827.

¹⁰⁷² Morning Post du 14 avril 1827.

CONCLUSION PARTIE II. L'ADMIRATION DES ANGLAIS POUR BEETHOVEN

« And most certainly we shall not exceed our own perfect conviction, that to Beethoven alone, among contemporary musicians, belongs to the praise of bringing so much mind to the difficulties and dignity of his arts ». ¹⁰⁷³

Avec cette seconde partie, nous venons de voir que, si Beethoven admirait la Grande-Bretagne, la réciproque fut vraie. La partie de ce travail de recherche a, ainsi, permis d'apporter un éclairage nouveau sur deux choses : tout d'abord, sur le degré de l'admiration portée par les Britanniques au musicien allemand et, ensuite, sur les mécanismes qui permirent l'implantation du compositeur sur la scène musicale anglaise.

En premier lieu, l'analyse détaillée de l'abondante programmation nous apporte de nombreux éclairages sur cette fascination des Anglais. Il convient de rappeler ici que, dès la fin du 18^{ème} siècle, la musique de Beethoven avait réussi à traverser la Manche. Bien que ce premier concert privé à Leicester n'eût guère d'impact, la musique de Beethoven fut déjà régulièrement interprétée à partir du début du 19^{ème} siècle, les premières symphonies et le septuor demeurant les œuvres favorites des programmeurs. Ces interprétations précoces, alors que Beethoven n'avait qu'une trentaine d'années, tranchèrent avec le succès tardif d'autres compositeurs viennois célèbres comme Mozart et Haydn. Le premier connut la gloire longtemps après sa mort et le second connut le succès à Londres à la fin de sa carrière. Cet engouement si précoce pour les œuvres de Beethoven sur le sol anglais se confirma alors à partir de l'année 1813, date à laquelle nous assistons à une véritable explosion de la programmation de ses œuvres. Nous retrouvons cette abondante programmation dans les nombreux concerts qui avaient lieu à Londres, mais également, dans les concerts organisés par la toute récente Société Philharmonique, vecteur majeur de la promotion du musicien allemand. Bien que Londres fût le principal point d'ancrage de l'interprétation des œuvres de Beethoven, les autres villes du pays n'échappèrent pas à cette « Beethoven mania » puisqu'il fut joué par les nombreux orchestres amateurs présents dans toutes les provinces du royaume ainsi que dans les différents festivals de musique.

¹⁰⁷³ Morning Post du 25 décembre 1821.

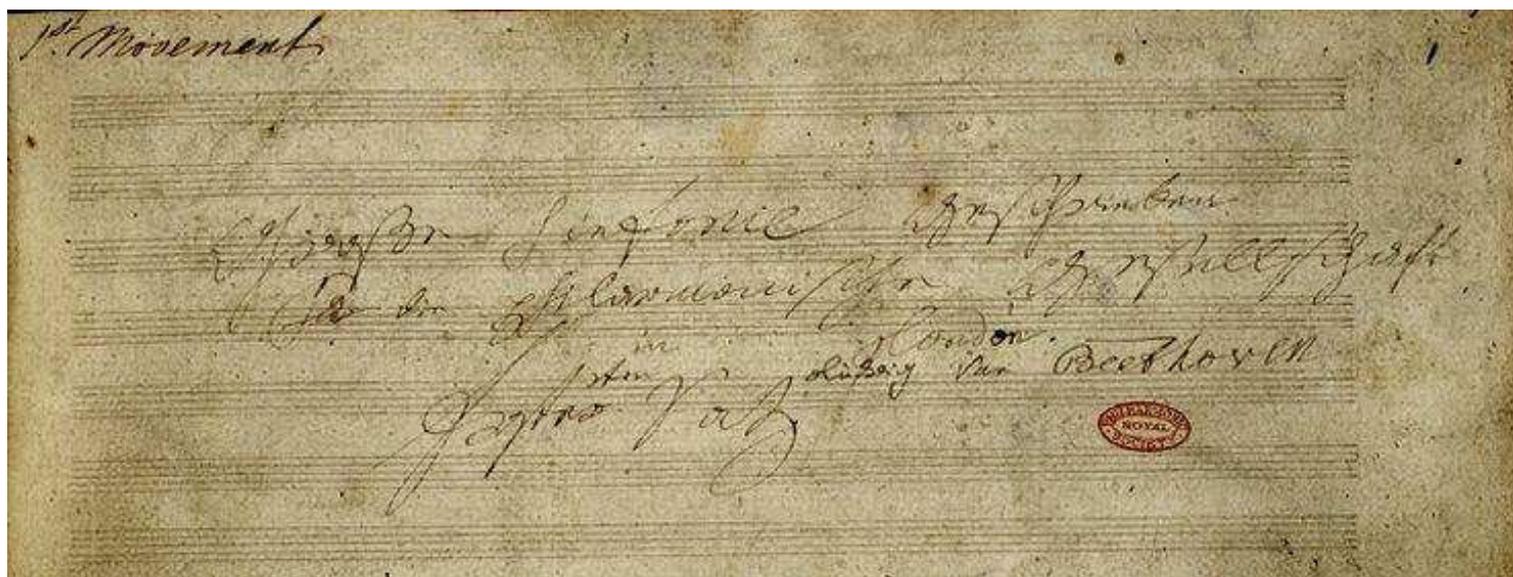
Cette présence dans les différentes villes et festivals anglais, nous la devons à George Smart qui fut l'architecte anglais de la domination de Beethoven en Grande-Bretagne. De manière générale, la présence abondante des œuvres de Beethoven n'était pas due au hasard ou le fruit d'un seul homme, aussi influent fut-il. En effet, Beethoven bénéficia de réseaux qui conjuguèrent leurs efforts pour mettre le compositeur sur le devant de la scène musicale anglaise. Ainsi, un premier réseau, composé d'amis étrangers vivant en Angleterre, facilita la percée de Beethoven en Grande-Bretagne. Nous rappelons ici le rôle joué par Salomon ou Clementi. Puis, un réseau de citoyens anglais prit le relais et permit à la musique de Beethoven de s'imposer définitivement. Naturellement, les relations allemandes et autrichiennes de Beethoven, qui résidaient à Londres, continuèrent de jouer un rôle fondamental dans la promotion de Beethoven. Des amis du compositeur, sociétaires de la Philharmonic Society, firent en sorte que l'organisation musicale londonienne programmât et lui commandât des œuvres. Toutefois, bien que le réseau de Beethoven fût puissant, la plus longue collaboration entre le compositeur et un éditeur fut celle avec Thomson. Il convient, également, d'ajouter que les relations avec la Grande-Bretagne ne furent pas seulement commerciales, elles furent amicales. En effet, grand nombre de musiciens rencontrèrent la célébrité viennoise à l'occasion de ce que l'on pourrait appeler un pèlerinage musical, passage obligé pour tout musicien. Ces rencontres stimulèrent l'inspiration de Beethoven. Toutefois, l'omniprésence des œuvres de Beethoven en Grande-Bretagne ne peut suffire à expliquer une telle admiration des Anglais pour le compositeur. D'autres pistes furent explorées pour expliquer une telle célébration du compositeur allemand.

Ainsi, avec une telle présence sur la scène musicale britannique, les critiques s'enthousiasmèrent pour les œuvres de Beethoven. Toutefois, si leur admiration pour les premières symphonies de jeunesse se transforma en vénération pour les œuvres de la période héroïque, il en fut différemment avec les dernières œuvres jugées trop longues et trop complexes pour et par le grand public. Il faut avouer que les œuvres de la seconde période créatrice de Beethoven incarnaient parfaitement les goûts esthétiques romantiques des Britanniques de l'époque : le sublime. De surcroît, le sol britannique était tout à fait propice à l'avènement de Beethoven pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il bénéficia d'un contexte social et économique favorable : une prospérité nouvelle, qui donna naissance à une classe moyenne en soif de loisirs, fit surgir une forte demande en concerts. La forte immigration allemande donna lieu à une admiration des pays germaniques et l'omniprésence de musiciens germaniques empêcha l'émergence d'un grand compositeur de souche anglaise. En définitive,

toutes les conditions se trouvèrent réunies pour que Beethoven apparaisse comme le nouveau héros musical anglais. Par le biais de la presse, qui relatait des événements de sa vie, le nom de Beethoven devint familier pour le lecteur anglais. En outre, magazines musicaux et journaux publièrent de nombreux articles présentant le compositeur comme le génie de ce siècle dans une Angleterre influencée par le mouvement romantique. Cependant, ce fut le traitement de la mort du musicien par la presse qui conféra définitivement à Beethoven le statut de héros musical anglais.

**BEETHOVEN ET LA GRANDE-BRETAGNE DU
VIVANT DU COMPOSITEUR :
UNE FASCINATION RECIPROQUE AUX MULTIPLES
FACETTES**

CONCLUSION GENERALE



Dédicace de Beethoven sur la partition de la 9^{ème} Symphonie envoyée à la Société Philharmonique de Londres en 1824. Archives de la Royal Philharmonic Society (RPS MS 5 f.71).

BEETHOVEN, THE SHAKESPEARE OF MUSIC

Au terme de ce travail de recherche, la conclusion à laquelle nous aboutissons est que les liens entre Beethoven et la Grande-Bretagne furent nombreux et connurent des formes variées : relations amicales, musicales et commerciales. La seconde conclusion est que ces liens furent mus par un sentiment d'admiration réciproque. En effet, le compositeur allemand admirait de nombreux aspects de la Grande-Bretagne. Bien qu'il faille toujours se méfier des déclarations du musicien qui ne pouvaient viser qu'à flatter son interlocuteur ou charmer un éditeur anglais en vue d'obtenir un contrat, nous pouvons, au terme de cette étude, affirmer que le musicien allemand leur portait une admiration véritable. Les petites phrases qu'ils couchaient spontanément sur des feuillets n'avaient pas pour but de flatter qui que ce soit. De la même manière, les Britanniques célébraient le musicien dans le royaume tout entier. Ainsi, sur ces deux points, ce travail de recherche a permis deux choses : en premier lieu, combler une lacune puis, apporter des perspectives nouvelles.

En effet, premier point important, cette thèse rassemble les connaissances sur ce sujet dans un ouvrage unique. Nous avons décrit et retracé l'origine de la fascination que portait le compositeur au parlement anglais. Nous avons alors vu que Beethoven n'hésita pas à témoigner son intérêt pour la politique anglaise à travers ses œuvres. Ainsi, la Symphonie de la Victoire et les variations sur l'hymne anglais restent les illustrations les plus pertinentes de l'admiration que Beethoven portait aux Britanniques ainsi que de son positionnement sur l'échiquier politique européen.

Nous avons également retracé l'origine probable de sa connaissance de la littérature anglaise à travers sa collaboration commerciale intense avec l'éditeur écossais Thomson. Ainsi, en dépit de lacunes importantes, Beethoven fut en contact direct avec certaines œuvres de Scott, Byron, Burns et Moore qu'il mit en musique. Toutefois, Beethoven était, avant tout, un lecteur assidu de Shakespeare. Nous avons alors décrit et retracé l'origine de son admiration pour le dramaturge anglais. Ses pièces, en particulier les tragédies, furent ainsi source constante d'inspiration pour le musicien allemand aussi bien dans sa vie d'homme de tous les jours que dans sa vie de compositeur. Toutefois, bien que jamais directes, les références à Shakespeare dans les œuvres de Beethoven sont nombreuses. Malheureusement, malgré la volonté et les efforts du compositeur, nous pouvons regretter que son projet de second opéra, *Macbeth*, ne put jamais aboutir.

Enfin, bien que n'étant pas un travail de recherche en musicologie primaire, nous ne pouvons pas faire l'impasse sur l'influence qu'a pu avoir la musique anglaise sur l'élaboration du style musical de Beethoven. Ainsi, Handel – dont Beethoven connut la musique relativement tôt – ne devint source d'inspiration et d'admiration qu'à partir de l'écoute du *Messiah*, oratorio célèbre du maître baroque, dans lequel Beethoven puisa une inspiration fondatrice d'un nouveau style musical. Cette influence haendélienne est particulièrement vraie dans sa *Missa Solemnis* mais également dans le traitement choral des fugues que nous pouvons entendre dans ses dernières compositions. Enfin, de par ses contacts réguliers avec les pianistes britanniques, Beethoven puisa, dans leur style pianistique si particulier, matière à développer et construire sa propre signature. Par conséquent, cette influence lui permit de se démarquer du piano viennois et de se distinguer de Mozart et Haydn.

Toutefois, la description factuelle ne fut pas notre unique but, car nous avons, par ailleurs, tenté de dépasser ces faits afin de comprendre les raisons de cette vénération du compositeur pour les Anglais et, à l'inverse, des Anglais pour le musicien allemand.

En effet, s'il est reconnu que Beethoven admirait le système parlementaire, la nation, la littérature et la musique britannique, les raisons restaient à être explicitées. Selon nous, cette fascination peut être expliquée par la mise en avant d'un impact psychologique fort et durable. Cet impact trouve son origine dans l'enfance du compositeur. En effet, alors que son père le maltraitait régulièrement, l'enfant Beethoven reçut l'assistance financière et le soutien d'un noble anglais, l'Ambassadeur Cressener. Ce geste de soutien eut un impact décisif sur le mental du garçon, car cette action bienfaitrice enclencha le processus d'idéalisation qui se poursuivit tout au long de la vie du compositeur. Pour honorer cet Anglais, qui crut ainsi en son talent, Beethoven composa l'une de ses toutes premières œuvres pour ses funérailles. C'est ainsi, sous « protection » britannique, que Beethoven naquit comme compositeur. De cet instant, d'autres événements personnels dans la vie du compositeur nous confortent dans une origine psychologique pour expliquer cette admiration.

À cet égard, nous pensons à l'influence des récits de Haydn ou de Salomon sur l'appétit musical des Anglais pour la musique viennoise qui, sans aucun doute, apportèrent leur contribution dans le processus d'idéalisation du compositeur sur la grandeur de la nation britannique. Nous pensons également à son enthousiasme envers le système parlementaire anglais qui correspondait aux idéaux politiques d'un citoyen, déçu par la Révolution

française, déçu par Napoléon et par la nouvelle Autriche de Metternich. De Vienne, il contempla donc la Grande-Bretagne comme la patrie idéale.

En outre, il convient également d'ajouter un autre élément qui impacta l'état d'esprit du compositeur. En effet, si Beethoven s'enthousiasmait autant pour la Grande-Bretagne, c'est que, à partir des années 1815, ses œuvres y connurent un succès retentissant. De surcroît, les relations qu'il entretenait avec les éditeurs s'avéraient fructueuses sur le plan financier. Aussi, ces succès scéniques et commerciaux confirmèrent, pour le musicien allemand, tous les dires de ces compatriotes sur l'eldorado musical londonien. À l'inverse, à Vienne, sa ville d'adoption, la gloire, qu'il avait connue au début de ce siècle comme pianiste virtuose et compositeur d'exception, commençait à s'estomper ; les habitants de la capitale impériale se détournèrent peu à peu de sa musique pour aller à la rencontre de l'opéra italien de Rossini. Ainsi, tous ces facteurs contribuèrent à accentuer la conception, déjà idyllique issue de son enfance, qu'avait Beethoven de la Grande-Bretagne.

Comme nous avons pu le constater au fil des pages de cette thèse, les Britanniques portaient la même admiration au compositeur. Cette célébration de Beethoven par les Anglais était déjà connue, la programmation de ses œuvres ayant fait l'objet d'études. Toutefois, ces études portaient uniquement sur la vie musicale londonienne, tout en faisant l'impasse sur l'ensemble du territoire du royaume. Aussi, nous avons pu démontrer, grâce à une étude des archives des journaux provinciaux, que les œuvres de Beethoven furent programmées relativement tôt et ce, dans toute la Grande-Bretagne. En outre, si les analyses passées se contentaient de se concentrer sur les symphonies, nous avons, pour notre part, étudié la programmation de l'ensemble de ses œuvres majeures. Même s'il s'avère que les symphonies restèrent les œuvres privilégiées, ses concertos pour piano, sa musique de chambre et ses œuvres chorales ne furent pas pour autant négligées. Contrairement à ce que l'on a pu penser jusqu'alors, la musique de Beethoven commença à s'implanter nettement dans les salles de concerts dès le début 19^{ème} siècle pour s'imposer, finalement, comme la plus jouée à partir de 1815.

Avec cette présence importante de sa musique sur le sol britannique, Beethoven devint un compositeur majeur, ses œuvres furent de plus en plus publiées en Grande-Bretagne. Les relations avec les éditeurs furent nombreuses et les grands noms de la scène musicale anglaise cherchèrent à rencontrer le maître lors de pèlerinages musicaux à Vienne. Cependant, à

nouveau, nous ne pouvions pas nous contenter de ces simples éléments factuels, nous devons chercher à comprendre les raisons de cette percée et domination de la scène musicale.

Nous avons pu, alors, saisir l'importance des amis viennois de Beethoven dans sa percée londonienne. Salomon, Ries, Stumpff, Moscheles permirent à la musique du compositeur allemand d'entamer une carrière anglaise. Ils firent en sorte de faire connaître le nom Beethoven sur la scène musicale britannique dès le début du siècle. Ils permirent également de mettre en relation le compositeur avec des figures importantes du monde musical anglais : des éditeurs comme Birchall et des programmeurs comme George Smart. Ce dernier fut, sans aucun doute, l'architecte anglais principal de l'implantation beethovénienne en Angleterre. Surfant sur la vague nationaliste, née des guerres napoléoniennes, et sur la mode de l'oratorio, il créa et programma systématiquement, entre autre, la *Battle Symphony* et le *Christ au Mont des Oliviers* dans le cadre de ses Oratorio Concerts. Toutefois, Smart n'exerça pas son influence seulement à Londres, il mit à l'honneur les symphonies de Beethoven dans les différents festivals de province. Même si ces réseaux agissaient comme de véritables lobbies pour promouvoir Beethoven, ce fut véritablement la Société Philharmonique de Londres, lieu de convergence des deux réseaux, étranger et anglais, qui nous apparaît comme l'outil principal de la promotion beethovénienne. La programmation des œuvres de Beethoven fut intense ; ainsi, dans un même concert, plusieurs œuvres du compositeur étaient interprétées. En outre, les relations entre le philharmonique de Londres et Beethoven furent nombreuses.

Cependant, l'existence de réseaux et de la Société Philharmonique ne peut suffire à expliquer une telle domination de la musique de Beethoven sur la scène musicale anglaise. En effet, d'autres facteurs, contextuels, peuvent être avancés.

Beethoven ne devint pas le nouveau héros musical grâce à son seul génie et ses promoteurs. En effet, la Grande-Bretagne était, plus que n'importe quel autre pays européen, un terrain fertile pour la domination de Beethoven. Tout d'abord, malgré la volonté d'émancipation musicale, la Grande-Bretagne était, depuis le 18^{ème} siècle, sous l'influence musicale des Italiens. Ces derniers dominèrent la scène londonienne, empêchant l'émergence de compositeurs natifs de premier plan. En outre, au 19^{ème} siècle, l'île subit une nouvelle influence musicale étrangère ; ce fut au tour de la musique germanique de déferler sur le sol anglais. En effet, à la fin des années 1790, une forte vague d'immigration de population germanophone vit le jour en Grande-Bretagne. Ainsi, la domination italienne fut remplacée

par la domination allemande et autrichienne. Toutefois, cette influence ne se limita pas au seul domaine de la musique mais embrassait de nombreux aspects sociaux : la culture, la littérature ou encore le monde des affaires, en particulier bancaire. Enfin, il faut mentionner qu'avec la seconde Révolution Industrielle, la demande en loisirs, et particulièrement en musique, profita à ces musiciens venus d'Autriche ou d'Allemagne. Ils verrouillèrent alors la scène musicale anglaise et étouffèrent, une nouvelle fois, l'éclosion possible d'un grand compositeur anglais en dépit de la présence de musiciens de talent. En d'autres termes, Beethoven arriva en terrain quasi conquis. Enfin, il ajouta un autre facteur, esthétique cette fois, pour expliquer la domination de Beethoven en Grande-Bretagne : critiques et public s'accordaient pour voir, dans les œuvres de l'artiste allemand, l'incarnation musicale de la notion très anglaise du sublime.

Nous le voyons, la légende Beethoven en Grande-Bretagne, se construisit à travers ses œuvres ; il fut élevé par les Britanniques au rang des plus grands compositeurs. Toutefois, ce fut, avant tout, la manière dont la fin de vie du compositeur fut traitée en Angleterre qui fit entrer l'homme au Panthéon des héros britanniques.

Déjà de son vivant, les témoignages de ses admirateurs l'avaient élevé au rang de génie romantique. À la fin de sa vie, il prit, en quelque sorte, la « citoyenneté » britannique. En effet, la presse fit du compositeur allemand une figure régulière pour le lectorat anglais, relayant toutes sortes d'informations, plus ou moins anodines, sur les différents événements de sa vie. Puis, son agonie devint un enjeu national, une lutte entre Autrichiens et Britanniques, par journaux interposés, dans le but de récupérer l'héritage du grand homme. Ainsi, alors que les lettres des amis du compositeur, provenant de Vienne, pour supplier les Anglais d'aider le génial musicien dans ses derniers instants étaient publiées, alors que l'abandon de Beethoven par ses propres concitoyens faisait les gros titres de la presse anglaise, les Britanniques se targuèrent de venir en aide au musicien par l'intermédiaire d'un don de cent livres sterling à l'initiative des membres de la Société Philharmonique de Londres, don auquel le Roi participa. Les journaux critiquèrent alors durement les autorités viennoises qu'ils accusèrent de laisser mourir Beethoven dans des conditions inacceptables. À l'inverse, les Britanniques, eux, au nom de leur relation privilégiée avec Beethoven, ne pouvaient se résoudre à le laisser dans la misère. En agissant ainsi, ils mirent une nouvelle fois, comme ce fut le cas avec l'Ambassadeur Cressener, comme ce fut le cas avec ses promoteurs anglais et comme ce fut le cas avec la Société Philharmonique, Beethoven sous la protection de la nation britannique tout entière à laquelle il avait témoigné tant d'affection.

Enfin, restait à combler une dernière lacune dans les études beethovéniennes : l'abandon de tous les projets de séjour du compositeur en Angleterre. Nous ne pouvions plus nous contenter de la raison, trop vague, de l'état de santé précaire du compositeur comme cause de la non-réalisation de trois projets de voyage. Ainsi, nous avons mis en évidence des causes relationnelles pour le premier projet avec Haydn, une annus horribilis pour le deuxième et enfin, un état de santé déplorable pour le dernier projet. Cependant, nous avons aussi mis en lumière la possibilité d'une désillusion pour le compositeur de connaître enfin cette île idéalisée dont les espoirs, nourris depuis l'enfance, se seraient fracassés sur la réalité.

Ce travail de recherche pourrait aller au-delà de la mort du compositeur, car il nécessiterait d'être étendu au 20^{ème} siècle afin de pouvoir apprécier l'évolution de ce lien si fort du vivant du compositeur.

En effet, la relation entre le compositeur et la Grande-Bretagne ne s'arrêta pas avec sa mort. Au contraire, elle semble se renforcer encore davantage. L'officialisation de l'« adoubement » britannique se traduit, sans aucun doute, par la présence de la Reine Victoria et du Prince Albert à l'inauguration de sa statue à Bonn en 1845. Sur cette période, il serait utile de voir si George Smart ainsi que l'ensemble de la scène musicale anglaise poursuivirent avec autant d'enthousiasme cette promotion, d'autant plus que d'autres musiciens allemands eurent des relations privilégiées avec la Grande-Bretagne, nous pensons à Mendelssohn et Brahms en particulier. En outre, il serait intéressant d'étudier la résistance de Beethoven à ce que l'on a appelé « Renaissance de la musique anglaise ».

Le second point à étudier serait l'utilisation faite de la musique de Beethoven dans le cadre de la Première Guerre mondiale. En effet, les troupes alliées s'approprièrent les valeurs morales de la 9^{ème} Symphonie et souhaitèrent empêcher les Allemands de faire une récupération politique de *l'Hymne à la joie* qu'ils osèrent draper d'intentions guerrières et nationalistes, comme l'avait fait des années auparavant Otto von Bismarck dans le cadre de la réunification allemande. Il faudrait donc s'interroger sur le rôle des Britanniques dans cette initiative et, de manière plus générale, sur l'utilisation de la musique de Beethoven, si tel est le cas, dans le système de propagande anglais. Car, en dépit de la désaffection pour la culture allemande, les Britanniques semblaient conserver leur enthousiasme pour Beethoven et d'autres compositeurs allemands. Il serait alors très intéressant de se replonger dans les archives des salles de concerts afin d'obtenir des données affinées sur la programmation des œuvres du compositeur dans cette période d'hostilité envers tout ce qui touchait, de près ou de

loin, à l'Allemagne. En outre, peu avant la fureur de la Deuxième Guerre mondiale, Virginia Woolf associait déjà Beethoven et Shakespeare et les décrivait comme étant source de vérité dans ce monde chaotique : « Hamlet or a Beethoven quartet is the truth about this vast mass that we call the world ». ¹⁰⁷⁴ S'agissait-il pour Woolf de signifier la capacité des arts à dépasser les intérêts nationaux et, à travers les œuvres de ces deux génies, la capacité à aider les peuples mieux se comprendre ? Les Anglais utilisèrent-ils Beethoven comme une arme de paix, un pont possible entre les deux cultures ?

Puis, avec le second conflit mondial, l'intronisation du nom de Beethoven dans la longue liste des héros britanniques aux côtés de Shakespeare, Purcell, Turner ou Churchill fut confirmée. Afin de ne pas laisser « leur » Beethoven aux mains criminelles des Nazis, les Anglais reprirent l'œuvre qui symbolisait le mieux la relation d'admiration entre le compositeur et la Grande Bretagne, la 5^{ème} Symphonie, comme l'hymne de la résistance et de la victoire. Le MoI, The Ministry of Information, utilisa cette même symphonie dans ses films de propagande. Ainsi, le célèbre long métrage *Millions Like Us*, réalisé conjointement par Sidney Gilliat et Frank Launder, se termine sur l'image de bombardiers anglais à destination de Berlin au son de la 5^{ème} Symphonie. Beethoven fut également mis à l'honneur dans d'autres films de propagande, en particulier « Listen to Britain », dans lequel la pianiste Myra Hess joue *l'Appassionata* afin de bien démontrer que cet Allemand-là n'avait rien à avoir avec les agresseurs nazis et qu'il était, depuis toujours, aux côtés des Britanniques dans cette guerre atroce. Après avoir visionné le film, un journaliste écrivit alors : « Beethoven's *Appassionata* sonata offers intimations of 'permanence' that would live on after the dangerous toys of mankind have done their worst ». ¹⁰⁷⁵ Aussi, comme nous pouvons le lire dans *Music as a Bridge*, Beethoven devint un héros national britannique au même titre que le grand Shakespeare : « Beethoven was similarly conscripted to the English nationalist cause, regarded as the Shakespeare of music ». ¹⁰⁷⁶

Plus près de nous, nous pourrions prendre nos distances avec le monde politique pour nous diriger vers les arts afin d'y déceler des traces de l'ombre du compositeur allemand. L'illustration la plus évidente dans le domaine musical serait indéniablement l'utilisation faite de la 9^{ème} et 3^{ème} Symphonie par Michael Tippett dans sa 3^{ème} Symphonie. L'œuvre du

¹⁰⁷⁴ David Deutsche, *British Literature and Classical Music : Cultural Context, 1870-1945*, (Fakenham : Bloomsbury), 9.

¹⁰⁷⁵ David Deutsche, *British Literature and Classical Music : Cultural Context, 1870-1945*, 217.

¹⁰⁷⁶ Extrait de la communication de Megan Pictor : « *Bach and Beethoven...are Gods* » : The role of German composers in English music appreciation, 1919-1939 paru dans : *Music as a Bridge : musikalische Beziehungen zwischen England und Deutschland 1920-1950*, éd. Brüstle et Heldt, (New York : George Olms, 2005), 28.

contemporain de Benjamin Britten s'ouvre sur les accords de l'Eroica et introduit, par endroits, des motifs du dernier mouvement de l'œuvre de Beethoven. Il conviendrait alors de mener une étude plus étendue sur ce point. Ainsi, nous le voyons, ce travail sur le lien entre Beethoven et la Grande-Bretagne a ouvert une porte sur un monde qui reste à explorer.

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources primaires.

I.a Lettres, carnets intimes et carnets de conversation de Beethoven.

Albrecht, Theodore. Letters to Beethoven and Other Correspondence, Volume I 1790-1813. Lincoln : University of Nebraska Press, 1996.

Albrecht, Theodore. Letters to Beethoven and Other Correspondence, Volume II 1812-1825. Lincoln : University of Nebraska Press, 1996.

Albrecht, Theodore. Letters to Beethoven and Other Correspondence, Volume III 1825-1827. Lincoln : University of Nebraska Press, 1996.

Beethoven, Ludwig van. Carnets Intimes. Paris : Éditions Buchet Chastel, 1970.

Beethoven, Ludwig van. Briefweschel : Gesamtausgabe. Munich : G. Henle Verlag, 1996.

Beethoven, Ludwig van. *Les Lettres de Beethoven, l'intégrale* de la correspondance 1787-1827. Lonrai : Actes Sud, 2010.

Hamburger, Michael. Beethoven : Letters, Journals and Conversations. New York : Anchor Books, 1960.

Magnani, Luigi. Les Carnets de conversation de Beethoven. Neuchâtel : Édition la Baconnière, 1971.

Prod'Homme, Jacques-Gabriel. Les Cahiers de conversation de Beethoven. Paris : Éditions Corrêa, 1946.

I.b Documents d'archives.

Birchall, Robert. Catalogue of Pianoforte Music. Disponible à la British Library, Londres.

Monzani, Hill. Catalogue Thématique of L.V. Beethoven Works for the Piano forte, London 1820. British Library, Londres.

Official Papers of the Philharmonic Society 1813 to 1835, 19th Century Collection, British Library, Londres.

Smart, George. Concert Programmes. Dans Smart Papers, 19th Century Collection, British Library, Londres.

Smart, George. The Philharmonic Society. Dans Smart Papers, 19th Century Collection, British Library, Londres.

Prospectus and programme of six concerts in Willis's Room 1810, Billington, Naldi, Braham, 19th Century Collection, British Library, Londres.

Programme of The Yorkshire Musical Festival, (York : W Blanchard, 1823)

Programme of The Second Yorkshire Music Festival, (York: Blanchard, 1825)

Programme of The Third Yorkshire Musical Festival, (York: W Blanchard, 1828)

Willis's Room, Harisson Bartleman & Greateorex's Vocal Concerts, 1803, Programmes with words, 19th Century Collection, British Library, Londres.

I.c Journaux et magazines d'époque.

Hasse, Ole. Allgemeine Musicalische Zeitung, 1798-1848 (RIPM: Baltimore Maryland, 2009)

The British Newspapers Archives : (www.britishnewspaperarchive.co.uk)

The Harmonicon, A journal of Music, vol I, (1823)

The Harmonicon, A journal of Music, vol II, (1824)

The Harmonicon, A journal of Music, vol III, (1825)

The Harmonicon, A journal of Music, vol IV, (1826)

The Harmonicon, A journal of Music, vol V, (1827)

The Harmonicon, A journal of Music, vol VI, (1828)

The Harmonicon, A journal of Music, vol VII, (1829)

The Harmonicon, A journal of Music, vol VIII, (1830)

The Harmonicon, A journal of Music, vol IX, (1831)

The Harmonicon, A journal of Music, vol X, (1832)

The Quarterly Musical Magazine and Review, vol I, (1818)

The Quarterly Musical Magazine and Review, vol II, (1820)

The Quarterly Musical Magazine and Review, vol III, (1821)

The Quarterly Musical Magazine and Review, vol IV, (1822)

The Quarterly Musical Magazine and Review, vol V, (1823)

The Quarterly Musical Magazine and Review, vol VI, (1824)

The Quarterly Musical Magazine and Review, vol VII, (1825)

The Quarterly Musical Magazine and Review, vol VIII, (1826)

The Quarterly Musical Magazine and Review, vol IX, (1827)

The London Magazine, vol 8, (1827)

The New Monthly and Literary Journal, vol. IX, (1823)

The Scots Magazine and Edinburgh Literary Miscellany, vol 75, (1813)

Wiener Allgemeine Musikzeitung, vol. 113, (1845)

Id Ouvrages et articles.

▪ Ouvrages.

Anders, Gottfried Engelbert. *Détails biographiques sur Beethoven d'après Wegeler et Ries*. Paris : La revue et la gazette musicale, 1839.

Breuning, Gerhard von. *Memories of Beethoven: From the House of the Black-Robed Spaniards*. Cambridge University Press, 1995.

Busby, Thomas. *Concert Room and Orchestra Anecdotes, of Music and Musicians Ancient and Modern*. London : Clementi & Co, 1825.

Clark, Richard. *An Account of the National Anthem Entitled God Save the King*. London : W. Wright, 1822.

Coleridge, A.D. *Recent Music and Musicians as Described in the Diaries and Correspondence of Ignaz Moscheles*. New York : Holt & Co, 1879.

Crosse, John. *An Account of the Grand Musical Festival, Held in September 1823*. York: John Wolstenholme, 1823.

Czerny, Carl. *On the Proper Performance of all Beethoven's Works for the Piano : Reminiscences of Beethoven, and, Chapters II and III from volume IV of the Complete Theoretical and Practical Pianoforte School : Op. 500 Edited and with a Commentary by Paul Badura-Skoda*. Wien Universal edition, 1970.

Gardiner, William. *Music and Friends*. London : Longman, 1838.

Gardiner, William. *The Music of Nature*. London : Longman, 1832.

Graham, George. *An Account of the First Edinburgh Musical Festival, An Essay*. London : James Ballantyne & Co, 1816.

Kalkbrenner, Friedrich. *Méthode pour apprendre le pianoforte*. Paris : Pleyel, 1830.

Kassler, Mickael. *AFC Kollmann's Quaterly Musical Register 1812*. Aldershot : Ashgate Publishing House, 2008.

Parke, William. *Musical Memoirs, Comprising an Account of the General State of Music in England, from the first Commemoration of Handel, in 1784 to 1830 Volume 1*. London : Colburn and Bentley, 1830.

Parke, William. *Musical Memoirs; Comprising an Account of the General State of Music in England, from the first Commemoration of Handel, in 1784 to 1830 Volume 2*. London : Colburn and Bentley, 1830.

Prod'Homme, Jacques-Gabriel. *Beethoven par ceux qui l'ont vu*. Paris : Stock, 1947.

Ries Ferdinand, Wegeler, Franz Gerhard. *Notices Biographiques sur Ludwig van Beethoven par le Dr Franz Wegeler et Ferdinand Ries*. Paris : Édition Dentu, 1862. Traduction A-F Legentil.

Russel, John. *A Tour in Germany*. Edinburgh : Constable and Co, 1828.

Schindler, Anton. *The Life of Beethoven Including his Correspondence with his Friends Edited by Ignace Moscheles, Volume II*. London: Henry Colburn Publisher, 1841.

Schindler, Anton. *Beethoven, As I knew him*, Edited by Donald W. MacArdle. Toronto : General Publishing Company, 1996.

Smart, George. *Leaves From the Journal of Sir George Smart Edited by H. Bertram Cox and C.L.E Cox*. Cambridge : Cambridge University Press, 2014.

▪ Articles.

Moscheles, Ignaz. « *The Life of Beethoven, including His Correspondence with His Friends, Numerous Characteristic Traits, and Remarks on His Musical Works.* » *North American Revue*, (1841).

Potter, Cipriani. « *Recollection of Beethoven with Remarks on his Style.* » *The Musical Times*, vol 10, (1861).

Czerny, Carl. « *Recollections from my Life.* » *The Musical Quarterly*, n°42, (1856).

II. Sources Secondaires.

II.a Ouvrages.

▪ Ouvrages sur Beethoven.

Abraham, Gerald. *The Age of Beethoven, 1790-1830*. Oxford University Press, 1982.

Adorno, Theodore. *Beethoven : A Philosophy of Music*. Stanford : Stanford University Press, 1998.

Biamonti, Giovanni. *Catalogue cronologico e tematico delle opera di Beethoven*. Turin : industria Libreria, 1968.

Blom, Eric. *Beethoven's Piano Sonatas Discussed*. New York : J.M Dent & Sons, 1938.

Bonds, Mark Evan. *Music as a tThought : Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*. New Jersey : Princeton University Press, 2006.

Boucouchiev, André. *Beethoven*. Paris : Éditions du seuil, 1994.

Brisson, Elizabeth. *Guide de la musique de Beethoven*. Paris : Éditions Fayard, 2005.

Brisson, Elizabeth. *Ludwig van Beethoven*. Paris : Éditions Fayard, 2005.

Broyles, Michael. *Beethoven and the Emergence and the Evolution of the Heroic Style*. New York : Excelsior Publishing, 1987.

Broyles, Michael. *Beethoven in America*. Bloomington : Indiana University Press, 2011.

Bruner, Carol Ann. *The Genesis and Structure of Beethoven's Overture Die Weihe Des Hauses, Op. 124*. Thèse. University of Victoria, 1990.

Buch, Esteban. *La Neuvième de Beethoven, une histoire politique*. Paris : Gallimard, 1999.

Buchet, Edmond. *Beethoven : légendes et vérités*. Paris : Buchet Chastel, 1983.

Burnham, Scott. *Beethoven Hero*. Princeton University Press, 1995.

Clive, Peter. *Beethoven and his World: A Biographical Dictionary*. New York : Oxford University Press, 2000.

Comini, Alessandra. *Myth Making : The Changing Image of Beethoven*. Santa Fee : Sunstone Press, 2008.

Cook, Nicholas. *Symphony, Numéro 9*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993.

Cooper, Barry. « The Clementi and Beethoven contract of 1807 : A reinvestigation. » Dans *Muzio Clementi: Studies and Prospects*, sous la direction de Roberto Illiano. Bologne : Ut Orpheus Edizioni, 2002.

Cooper, Barry. *Beethoven and the Creative Process*. Oxford : Clarendon Press, 1990.

Cooper, Barry. *Beethoven Compendium*. Thames and Hudson, 1991.

Cooper, Barry. *Beethoven*. Oxford University Press, 2000.

- Cooper, Barry. *Beethoven's* Folksongs Setting. New York : Oxford University Press, 1994.
- Cooper, Barry. Dictionnaire Beethoven. Paris : Éditions J.C Lattès, 1991.
- Cooper, Martin. Beethoven: The Last Decade, 1817-1827. New York : Oxford University Press, 1970.
- Dalhaus, Carl. Beethoven, An Approach to his Music. New York: Oxford University Press, 1991.
- Dennis, David. Beethoven in German Politics. Chelsea: Yale University, 1996.
- DeNora, Tia. Beethoven et la construction du génie : musique et société viennoise 1792-1803. Paris : Éditions Fayard, 1998.
- Drabkin, William. Beethoven Missa Solemnis. New York : Cambridge University Press, 1996.
- Drabkin, William. « The Agnus Dei of Beethoven Missa Solemnis, the Growth of its Form. » Dans Beethoven compositional process, sous la direction de William Kinderman. Lincoln : Nebraska University Press, 1991.
- Fournier, Bernard. Beethoven et la Modernité. Thèse d'état. Paris 8, 1993.
- Green, James. *The New Hess Catalogue of Beethoven's Works*. Vermont : Vance Brook Publishing, 2003.
- Grove, George. Beethoven and His Nine Symphonies. New York : Cambridge University Press, 2014.
- Hopkinson, Cecil, Oldman, C.B. Thomsons Collections of National Song, with Special Reference to the Contributions of Haydn and Beethoven. Edinburgh: R. & R. Clark, 1940.
- Johnson Douglas, Porter, Tyson, Alan, Winter, Robert et Douglas, John. The Beethoven Sketchbooks : History, Reconstruction, Inventory. Los Angeles : University of California Press, 1985.
- Jones, David Wyn. Beethoven : The Pastoral Symphony. Cambridge University Press, 1995.
- Kerst, Friedrich. Beethoven, a Man and an Artist Revealed in his Words. The Floating Press, 2009.
- Kinderman, William. *Artaria 195: Beethoven's sketchbook for the Missa Solemnis and the Piano Sonata Op. 109 Transcribed*, Edited and with a Commentary by William Kinderman. Champaign : University of Illinois Press, 2002.
- Kinderman, William. Beethoven. Berkeley : University of California Press, 1995.
- Knight, Frida. Beethoven and the Age of Revolution. International Publishers : University of Michigan, 1974.

- Lee, Hee Seung. *The Beethoven Folksongs Project*. Thèse. University of North Texas, 2006.
- Lenz, Wilhelm von. *Beethoven et ses trois styles: Analyses des sonates de piano*. Paris : Lavinée, 1855.
- Levien, John Newburn. *Beethoven and the Royal Philharmonic Society*. London : Novello and company Limited, 1927.
- Levy, David Benjamin. *Beethoven : The Ninth Symphony*. Yale University Press, 2003.
- Lockwood, Lewis. *Beethoven : Studies in the Creative Process*. Cambridge : Harvard University Press, 1992.
- Lockwood, Lewis. *Beethoven : the Music and the Life*. New York : W.W Norton & Company, 2005.
- Mai, François Martin. *Diagnosing Genius : The Life and Death of Beethoven*. Montreal : McGill–Queen's University Press, 2007.
- Massin Jean, Massin, Brigitte. *Ludwig van Beethoven*. Paris : Éditions Fayard, 1967.
- Mathew, Nicholas. *Political Beethoven*. New York : Cambridge University Press, 2013.
- Mathew, Nicholas, Walton, Benjamin. *The Invention of Beethoven and Rossini : Historiography, Analysis, Criticism*. Cambridge University Press, 2013.
- Nottebohm, Gustav. *Zweite Beethoveniana*. Leipzig : C.F Peters, 1887.
- Oort, Bart van. *The English Classical Piano Style and its Influence on Haydn and Beethoven*. Cornwall University, 1993.
- Reynolds, Christopher, Lockwood, Lewis et Webster, James. *Beethoven Forum, Volume 1*. University of Nebraska Press, 1992.
- Ringer, Alexander. « Beethoven and the London piano forte school. » Dans *The Creative World of Beethoven* sous la direction de Paul Henry Lang, New York : W.W Norton, 1971.
- Rolland, Romain. *Les Grandes époques créatrices de Beethoven*. Paris : Albin Michel, 1966.
- Rosen, Charles. *Beethoven's Piano Sonatas : A Short Companion*. London : Yale University Press, 2002.
- Rowland, David. « Beethoven's Pianoforte Pedaling. » Dans *Performing Beethoven*, sous la direction de Robin Stowell. Cambridge University Press, 1994.
- Saloman, Ora Frishberg. *Beethoven's Symphonies : A Birth of American Music Criticism*. Northeast University Press, 1995.

Senner, Wayne, Wallace, Robin et Meredith, William Rhea. *The Critical Reception of Beethoven's Compositions by His German by German contemporaries*. University of Nebraska, 2001.

Skowronek, Tilman. *Beethoven the Pianist*. New York: Cambridge University Press, 2010.

Solomon, Maynard. *Beethoven*. Millau: Éditions Fayard, 2006.

Solomon, Maynard. *Beethoven, Second Revised Edition*. New York : Schirmer Trade Book, 1998.

Solomon, Maynard. *Late Beethoven : Music, Thought, Imagination*. University of California Press, 2003.

Sonneck, O.G. *Beethoven Impressions by his Contemporaries*. NY : Dover publication, 1926.

Stanley, Glenn. *Oxford Companion to Beethoven*. New York: Cambridge University Press, 2003.

Stewart-MacDonald, Rohan. *New Perspectives on the Keyboard Sonatas of Muzio Clementi Volume 2*. Milan : Ut Orpheus Edizioni Libros, 2006.

Stowell, Robin. *Beethoven : Violion Concerto*. Cambridge University Press, 1998.

Stricker, Rémy. *Le Dernier Beethoven*. Paris : Éditions Gallimard, 2011.

Thayer, Alexander Wheelock, Deiters, Hermann, Riemann, Hugo. *The Life of Ludwig van Beethoven Volume 1*. New York: Cambridge University Press, 2013.

Thayer, Alexander Wheelock, Deiters, Hermann, Riemann Hugo. *The Life of Ludwig van Beethoven Volume 2*. New York: Cambridge University Press, 2013.

Thayer, Alexander Wheelock, Deiters, Hermann, Riemann Hugo. *The Life of Ludwig van Beethoven Volume 3*. New York: Cambridge University Press, 2013.

Thayer, Alexander Wheelock. *Thayer's life of Beethoven, Revised and Edited by Elliot Forbes, Volume I*. Princeton University Press, 1967.

Thayer, Alexander Wheelock. *Thayers's life of Beethoven Revised and Edited by Elliot Forbes, Volume II*. Princeton University Press, 1991.

Tovey, Donald Francis. *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*. London : Royal School of Music, 1931.

Tubeuf, André. *Ludwig van Beethoven*. Paris : Éditions Actes Sud, 2009.

Tyson, Alan. *The Authentic English Editions of Beethoven*. London : Faber and Faber, 1963.

Wallace, Robin. *Beethoven Critics*. Cambridge University Press, 1987.

Watson, Angus. *Beethoven Music Chamber in Context*. Woodbridge : Boydell Press, 2010.

Willems, Pamela. *Beethoven and England: An account of Sources in the British Museum*. British Museum, 1970.

Young Percy. *Beethoven and George Smart : A Victorian Tribute*. London : Dobson, 1976.

▪ *Ouvrages généraux.*

Abraham, Gerald. *The Concise Oxford History of Music*. New York : Oxford University Press, 1979.

Appel, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Harvard University Press, 1944.

Ashfield, Andrew. *The Sublime: A reader in British Eighteenth Century Aesthetic Theory*. Cambridge University Press, 1996.

Bennett, Zon, Dibble, Jeremy. *Nineteen British Music Studies Volume 2*. Aldershot : Ashgate Publishing house, 1999.

Bent, Ian. *Music Analysis in the Nineteenth Century Volume 2*. Cambridge University Press, 1994.

Brener, Milton. *Opera Offstage : Passion and Politics Behind the Great Operas*. London : Robson Books, 2003.

Buchell, Jenny. *Polite or Commercial Concerts? Concert management and orchestral Repertoire in Edinburgh, Bath, Oxford, Manchester and Newcastle 1730-1799*. New York & London : Garland Publishing, 1996.

Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Reading : Oxford University Press, 1998.

Brüstle, Christa, Heldt, Guid. *Music as a Bridge : musikalische Beziehungen zwischen England und Deutschland 1920-1950*. New York : George Olms, 2005.

Caldwell, John. *The Oxford History of English Music Volume I et Volume II*. New York : Oxford University Press, 1999.

Colley, Linda. *Britons : Forging the Nation 1707-1837*. London : Vintage Editions, 1996.

Dale, Catherine. *Music Analysis in Britain in the 19th and early 20th Century*. Ashgate, 2003.

Deutsche, David. *British Literature and Classical Music : Cultural Context, 1870-1945*. Fakenham : Bloomsbury.

Dolge, Alfred. *Piano and their Makers ; A Comprehensive History of the Development of Piano from the Monocord to the Concert Grand Player Piano*. Dover : Courier Corporation, 1911.

- Drummond, Pippa. *The Provincial Music Festival in England 1784-1914*. Farnham : Ashgate, 2011.
- Ehrlich, Cyril. *First Philharmonic - A History of The Royal Philharmonic Society*. Oxford : University Press, 1995.
- Elkin, Robert. *The Annals of the RPS*. London : Rider and Company, 1946.
- Ellsworth, Therese. *The Piano in 19th Century British Culture : Instruments, Performers and Repertoire*. Aldershot : Ashgate Publishing house, 2007.
- Ferguson, Frances. *Solitude and the Sublime : The Romantic Aesthetics of individualisation*. Routledge : London, 1992.
- Foster, Myles Birket. *The History of the Philharmonic Society of London 1813-1912*. London: John Lane, 1912.
- Gefen, Gérard. *Histoire de la musique anglaise*. Paris : Fayard, 1992.
- Gelbart, Mathew. *The Invention of Folk Music and Art Music*. Cambridge University Press, 2007.
- Gordon, Peter. *Musical Visitors to Britain*. Oxon : Routledge, 2005.
- Gordon, Stewart. *A History of Keyboard Literature : Music for the Piano and its forerunners*. Schirmer Books, 1996.
- Gregg, Pauline. *A social and Economic History of Britain 1760-1980*. London: Harrap & Co, 1982.
- Hadden, James Cuthbert. *George Thomson : the Friend of Burns: his Life and his Correspondence*. London : J.C Nimmo, 1898.
- Hauser, Arnold. *Social History of Art, Volume 3*. London : Routledge, 1995.
- Hogarth, George. *The Philharmonic Society of London from its Foundation to its Fiftieth Year*, Cambridge University Press, 2008.
- Kassler, Michael. *The Music Trade in Georgian England*. Farnham : Ashgate Publishing Limited, 2011.
- Kidson, Franck. *British Music Publishers, Printers, and Engravers : London, Provincial Scotland and Irish*. London, Hill and Sons, 1900.
- Kirby, F. E. *A Short History of Keyboard Music*. New York : Free Press, 1966.
- Kirkendale, Warren. *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music*. Durham : Duke University Press, 1979.

- Kroll, Mark. *Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe*. Boydell Press, 2014.
- Landlow, George. *Aesthetical and Critical Theory of John Ruskin*. New Jersey : Princeton University Press, 1971.
- Lentz, Thierry. *Le Congrès de Vienne*, EDI 8, 2015.
- Marshall, Robert Lewis. *18th Century Keyboard Music*. New York : Routledge, 2003.
- Maugendre, Xavier. *L'Europe des hymnes dans leur contexte historique et musical*. Sprimont : Pierre Mardaga, 1996.
- McVeigh, Simon. *The Concert Life in London from Mozart to Haydn*. New York : Cambridge University Press, 1993.
- Montalembert, Eugène de. *Guide des genres de la musique occidentale*. Paris : Éditions Fayard, 2010.
- Morris, John Vincent. *Battle for Music : Music and British Wartime Propaganda 1935-1945*. Thèse. Exeter University, 2011.
- Moscheles, Charlotte. *The Life of Moscheles With Selections from His Diaries and Correspondence Edited and Translated by A.D Coleridge*. London : Hurst and Blackett, 1873.
- Osbeck, Kenneth. *101 Hymn stories*. Grand Rapids : Kregel publications, 1982.
- Palmer, Fiona. *Dragonetti in England a Career of a Double Bassist*. New York : Oxford University Press, 1997.
- Panayi, Panikos. *Germans in Britain since 1500*. London : Humbledon Press, 1996.
- Pestelli, Giorgio. *The Age of Mozart and Beethoven*. Cambridge University Press, 1984.
- Plantinga, Leon. *Clementi : His Life and Music*. New York : Oxford University Press, 1977.
- Ridgewell, Rupert. *Concert Programmes in the UK and Ireland : A Preliminary Study*. London : IAML, 2003.
- Robbins, H.C Landon. *Haydn, Chronicles and works, volume III : Haydn in England 1791-1795*. London : Thames and Hudson, 1976.
- Rowland, David. *The Cambridge Companion to the Piano*. Cambridge University Press, 1998.
- Rowland, David. *The Correspondence of Muzio Clementi*. Bologna : Ut Orpheus Edizioni, 2010.
- Sadie, Julie Anne. *The Companion to Baroque Music*. L.A : University Press of Berkeley, 1998.

Schaarwächter, Jürgen. *Two centuries of British Symphonism, From the Beginning to 1945*. Munich : Verlag, 2015.

Schulte, Albert. *Ein englischer Gesandter am Rhein : George Cressener als Bevollmächtigter Gesandter an den Höfen der geistlichen Kurfürsten und beim Niederrheinisch-Westfälischen Kreis*. Bonn : Ludwig Röhrscheid, 1971.

Smith, Ruth. *Handel's Oratorio and the Eighteenth Century Thoughts*. Cambridge University Press, 1995.

Smither, Howard. *A History of the Oratorio, The Oratorio in the Nineteen and Twentieth Century*. Chapel Hill : North Carolina Press, 2012.

Taylor, Ian. *Music in London and the Myth of Decline*. New York, Cambridge University Press, 2010.

Tranchefort, René. *Le guide de la musique symphonique*. Paris : Éditions Fayard, 1986.

Upton, George. *The Standard Oratorios : their Stories, their Music and their Composers*. Chicago : A.C McClurg and Company, 1893.

Vignal, Marc. *Muzio Clementi*. Paris : Éditions Fayard, 2003.

Welliver, Phyllis. *The Figure of Music in 19th Century British Poetry*. Ashgate, 2005.

Westermeyer, Paul. *Let the People Sing : Hymn Tunes in Perspective*. Chicago: GIA publications, 2005.

Wollenberg, Susan, McVeigh, Simon. *Concerts Life in 18th Century Britain*. Aldershot : Ashgate, 2004.

Wood, Gillian D'arcy. *Romanticism and Music Culture in Britain 1740-1840*. Cambridge University Press, 2010.

II.b Articles.

Albrecht, Theodore. « Anton Schindler as Destroyer and Forger of Beethoven's Conversation Books : A Case for Decriminalization. » *Music's Intellectual History*, (2010).

Bar-Shany, Michael. « Beethoven in the Eyes of the Harmonicon. » *The Beethoven Journal*, vol 1, (2001).

Biamonte, Nicole. « Modality in Beethoven's Folksong Settings. » *Beethoven Forum*, vol. 13, (2006).

Carr-Richardson, Amy. « Handel's Messiah as Source and Model for Beethoven's Missa Solemnis. » *Musicological Explorations*, vol. 13, (2012).

- Carse, Adam. « The Choral Symphony in London. » *Music and Letters*, n°32, (1951).
- Craig, Kenneth. « Beethoven Symphonies in London : Initial Decades » *College Music Symposium*, vol. 25, (1985).
- Dardo, Gianluigi. « Dragonetti e Beethoven. », *Music d'oggi*, vol. 6, (1963).
- Degott, Pierre. « Mythe ou Réalité ? Le rôle du *Beggar's Opera* dans la renaissance de la musique Anglaise. » *La Revue française de civilisation britannique*, vol XVII, n°4, (2013).
- DeNora, Tia. « Beethoven et l'invention du génie. » *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 110, (1995).
- DeNora, Tia. « Musical Patronage and Social Change in Beethoven's Vienna. » *American Journal of Sociology* Vol. 97, n° 2, (1991).
- Doernberg, Erwin. « Domenico Dragonetti 1763-1846. » *The Musical Times*, vol. 104, (1963).
- Donald W, MacArdle. « Beethoven and Ferdinand Ries. » *Music & Letters*, vol. 46, n° 1, (1965).
- Ellsworth, Therese. « The Piano Concertos of Mozart and Beethoven : Early Performances in Nineteen Century London. », *Nineteen Century British Music Studies*, vol. 2, (2002).
- Engel, Carl. « Beethoven's Opus 3. » *Musical Quarterly*, vol. 13, (1927).
- F. G. E. « George P. Bridgetower and the Kreutzer Sonata. » *The Musical Times*, vol. 49, n° 783, (1908).
- Fournier Bernard. « La Missa Solemnis, chef d'œuvre mal entendu, le Sanctus (I). » *Beethoven, sa vie, son œuvre*, n°17, (2015).
- Fournier, Bernard. « La Missa Solemnis, chef d'œuvre mal entendu, le Credo (I). » *Beethoven, sa vie, son œuvre*, n°15, (2013).
- Fournier, Bernard. « La Missa Solemnis, chef d'œuvre mal entendu, le Credo (II). » *Beethoven, sa vie, son œuvre*, n° 16, (2014).
- Fournier, Bernard. « La Missa Solemnis, chef d'œuvre mal entendu, le Sanctus (II). » *Beethoven, sa vie, son œuvre*, n°18, (2016).
- Hadley, David Warren. « Beethoven and the Philharmonic Society of London : A Reappraisal. » *The Musical Quarterly*, vol. 59, n° 3 (1973).
- Hayley, Robert. « Incidents in the Life of Beethoven. » *Musical Times and Singing Class Circular*, vol. 14, n°317, (1869).
- Hirsch, Paul, Oldman, C. B. « Contemporary English Editions of Beethoven. », *Music Review*, XIV, (1953).

- King, A. Hyatt. « The Importance of Sir George Smart. » *The Musical Times*, vol. 91, n°. 1294, (1950).
- Kirkendale, Warren. « New roads to Old Ideas in Beethoven's Missa Solemnis. », *Musical Quaterly*, vol. 56, n°4, (1970).
- Knight, Frida. « Britain in Beethoven's Mind. » Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß 20. bis 23, März 1977, (1978).
- MacArdle, Donald. « Beethoven and Handel. » *Music and Letters*, n° 41/1, (1960).
- MacArdle, Donald. « Beethoven and The Philharmonic Society of London. » *The Music Review*, (1960) : vol 21, n°1, (1960).
- MacArdle, Donald. « Beethoven and George Thomson. » *Music & Letters* vol. 37, n° 1 (1956).
- MacArdle, Donald. « Shakespeare and Beethoven. » *The Musical Times*, vol. 105, n°. 1454, (1964).
- Mathew, Nicholas. « Beethoven's Political Music: the Handelian Sublime, and The Aesthetic of Prostration. » *Nineteenth century music*, vol. 33, n°2, (2009).
- Meyer, Christian. « Le musicien et ses voyages: pratiques, réseaux et représentations » *Berliner wissenschafts-verlag*, (2003).
- Mobbs, Kenneth, Latcham, Michael. « Beethoven's Broadwood. » *Early Music*, vol. 20, n°. 3, (1992).
- Newman, William. « Beethoven's Pianos versus His Piano Ideals. » *Journal of the American Musicological Society*, vol. 23, n°3, (1970).
- Oldman, C.B. « Beethoven's Variations on National Themes. » *Music Review*, 12, (1951).
- Richard, Joël. « Esther, Deborah, Athalia : l'oratorio handélien, une découverte accidentelle ? » *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, vol.38, n°1, (1994).
- Ringer, Alexander. « Clementi and the Eroica. » *The Musical Quarterly*, vol. 47, n° 4, (1961).
- Saint-Foix, George. « Clementi, Forerunner of Beethoven. » *The Musical Quarterly*, vol. 17, n°. 1, (1931).
- Solomon, Maynard. « Beethoven's Tagebuch of 1812-1818. » *Beethoven Studies* 3, (1982).
- Schwarzchild, Henry. « George Bridgetower. » *Music & Letters*, vol. 54, n° 3, (1973).
- Searles, Arthur. « The First British Performances of Beethoven's Choral Symphony : The Philharmonic Society and Sir George Smart. » *British Library Journal*, article 4, (2010).

- Shedlock, John South. « Clementi Correspondence. » Monthly musical record, n° 32, (1902).
- Solomon, Maynard. « The Nobility Pretense. » Beethoven Essays, Cambridge University Press, n°43, (1988).
- Syer, Geoffrey. « Beethoven and William Gardiner. » The Musical Times, vol. 128, n° 1731, (1987).
- Temperley, Nicholas. « The London Pianoforte School 1766-1860: Clementi, Dussek, Cogan, Cramer, Field, Pinto, Sterndale Bennett, and Other Masters of the Pianoforte. » Journal of the American Musicological Society, vol. 44, n°1, (1991).
- Temperley, Nicholas. « Beethoven in London Concert Life, 1800-1850. » The Music Review, vol. 21, (1960).
- Travis, James. « Celtic Elements in Beethoven's Seventh Symphony. » The Musical Quarterly, vol. 21, n° 3 (1935).
- Tyson, Alan. « The Hammerklavier Sonata and Its English Editions. » The Musical Times, vol. 103, n°1430, (1962).
- Tyson, Alan. « Beethoven's Kakadu Variations : their English History. » The Musical Times, vol. 104, n° 1440, (1963).
- Tyson, Alan. « Beethoven's English Canzonetta. » The Musical Times, vol. 112, n° 1536, (1971).
- Tyson, Alan. « J. R. Schulz and His Visit to Beethoven. » The Musical Times, vol. 113, (1972).
- Tyson, Alan. « The First Edition of Beethoven's Op. 119 Bagatelles. » The Musical Quarterly, vol. 49, n° 3, (1963).
- Willets, Pamella. « Johann Andreas Stumpff. » The Musical Times, vol. 118, n°1607, (1977).
- Willets, Pamela. « Johann Andreas Stumpff, 1769-1846. » The Musical Times, vol. 118, n° 1607, (1977).

INDEX DES PRINCIPAUX NOMS CITÉS

- Abel, Karl Friedrich, 286, 291
Abercromby, Ralph, 40
Addison, Joseph, 120, 313
Albrecht, Theodore, 19, 20, 21, 25, 27, 28, 31, 38, 42, 45, 51, 68, 74, 80, 85, 95, 100, 101, 114, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 181, 185, 188, 189, 191, 192, 194, 204, 205, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 221, 223, 232, 243, 244, 248, 249, 251, 252, 254, 255, 256, 257, 262, 263, 264, 273
Attwood, Thomas, 200, 275, 288, 294
Ayrton, William, 20, 100, 127, 174, 200, 204, 295, 325
Bach, Jean Chrétien, 286, 291
Bach, Jean Sébastien, 101, 102, 104, 106, 107, 111, 258, 299
Bartleman, James, 133, 134, 138, 139, 157, 161, 182, 183, 200, 345
Beethoven, Kaspar Anton Carl, 44, 80
Beethoven, Nicholas Johann, 175
Beethoven, Johanna, 224, 326
Beethoven, Karl, 37, 57, 78, 85, 213, 215, 216, 220, 221, 224, 231, 286, 318
Billington, Naldi, Braham Concerts, 183, 345
Bonaparte, Jérôme, 57, 240
Bonaparte, Louis Napoléon, 32, 33, 34, 40, 46, 47, 49, 51, 59, 112, 140, 164, 240, 245, 246, 290, 323, 338
Birchall, Robert, 55, 114, 157, 158, 159, 171, 172, 174, 179, 186, 189, 190, 191, 238, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 268, 271, 274, 339
Bononcini, Giovanni, 286, 289
Brahmes, Johannes, 6, 291, 341
Breuning, Christoph von, 25, 215, 216
Breuning, Gerhard von, 68, 75, 85
Breuning, Stephan von, 68
Boucouchiev, André, 8
Bridgetower, George Polgreen, 30, 126, 134, 238, 259, 274, 281, 282, 283
Britten, Benjamin, 9, 343
Broadwood, Thomas, 87, 94, 95, 96, 97, 98, 197
Burke, Edmund, 103, 120, 296, 313, 314, 316
Burns, Robert, 64, 65, 66, 150, 239, 253, 336
Broyles, Michael, 105, 316
Byrd, William, 286
Byron, George Gordon, Lord, 61, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 82, 254, 336
Caroline, Unger, 306
Chappell & Goulding House, 194, 238, 264, 266, 269, 276
Cherubini, Luigi, 48
Churchill, Winston, 9, 342
Ciampi, Francesco, 289
Cimador, Gianbattista, 125, 126, 134, 157, 179, 182
Clementi, Muzio, 12, 30, 44, 45, 85, 86, 87, 88, 90, 92, 93, 97, 110, 114, 120, 129, 155, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 173, 174, 177, 179, 181, 182, 191, 200, 238, 264, 268, 269, 271, 273, 274, 276, 286, 307, 333
Clifford, (Sarah Burney Paine), 20, 64, 71, 72, 321, 322
Collin, Heinrich von, 76, 77, 82, 163
Cook, Nicholas, 311
Cooper, Barry, 1, 12, 13, 35, 41, 65, 67, 68, 73, 74, 81, 97, 102, 105, 107, 114, 165, 211, 241, 243, 244, 246, 252
Collard, William Frederick, 133, 157, 161, 182, 183
Corelli, Arcangelo, 289
Corri, Philipp Anthony, 200, 201
Cramer, François, 200, 210, 306, 311
Cramer, Johann Baptist, 13, 30, 86, 87, 88, 90, 91, 94, 97, 110, 132, 134, 138, 139, 167, 177, 197, 200, 201, 210, 264, 275, 276, 277, 278
Cramer, Wilhelm, 276, 286, 291
Cressener, George, 2, 11, 22, 23, 59, 112, 115, 337, 340
Dale Publishing House, 264, 265
Degott, Pierre, 131

DeNora, Tia, 234
 Dowland, John, 286
 Dragonetti, Domenico, 124, 198, 210, 238,
 274, 275, 278, 279, 280, 281, 287
 Drummond, Pippa, 192, 353
 Dussek, Ladislav, 86, 87, 90, 92, 97, 110,
 165, 286
 Elgar, Edward, 6, 9
 Erdödy, Anne Maria, 75, 222, 226
 Eschenburg, Johann Joachim, 20, 74, 80
 Esterházy, Nickolaus, 30, 51, 53, 56, 281,
 294
 Field, John, 86, 87, 91, 92, 97, 147, 184
 Galuppi, Baldassare, 288
 Gardiner, William, 6, 119, 121, 122, 123,
 180, 181
 Gay, John, 65, 67, 197, 255
 Gardini, Felice, 289
 Gilliat, Sidney, 342
 Goethe, Johann Wolfgang, 8, 62, 63, 74,
 75, 76, 140, 186, 291
 Graeme, James, 71
 Greatorex, Thomas, 133, 157, 161, 182,
 183
 Grove, George, 59, 110
 Hadden, Joseph, 65, 239, 240, 353
 Handel, Georg Friedrich, 7, 8, 17, 21, 70,
 71, 84, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106,
 107, 108, 109, 111, 116, 126, 131, 133,
 148, 153, 176, 210, 276, 286, 288, 290,
 299, 300, 310, 328, 330, 337
 Häring, Johann von, 21, 30, 54, 120, 155,
 158, 159, 160, 179, 184, 188, 193, 195,
 223
 Harrison, Samuel, 126, 133, 134, 157, 161,
 182, 183, 296
 Härtel & Breitkopf, 42, 45, 56, 130, 161,
 162, 264, 271, 272
 Haydn, Joseph, 2, 7, 8, 11, 22, 23, 24, 25,
 26, 27, 28, 29, 30, 41, 43, 48, 59, 64, 89,
 90, 92, 100, 102, 110, 112, 113, 115,
 120, 124, 127, 133, 148, 149, 152, 153,
 156, 157, 161, 180, 181, 192, 199, 229,
 232, 239, 244, 248, 249, 250, 251, 270,
 277, 278, 281, 286, 287, 288, 289, 291,
 292, 293, 294, 296, 302, 310, 311, 312,
 315, 332, 337, 341
 Hess, Myra, 342
 Hoffman, Ernst Theodor Amadeus, 314,
 315, 316
 Kalkebrenner, Friedrich, 90
 Kant, Emmanuel, 63, 103, 314, 315
 Kinderman, William, 74, 78, 105, 107, 349
 Knyvett, Charles, 94, 133, 134, 139, 157,
 182, 183, 197, 200
 Lampugnani, Giovanni 289
 Launder, Franck, 342
 Lichnowsky, Carl Alois Prince, 34, 48, 95,
 168, 240, 282
 Lockwood, Lewis, 13, 97, 350
 Lonsdale, Christopher, 174, 261, 262, 263
 Luchesi, Andrea, 23
 MacArdle, David, 21, 36, 73, 74, 75, 79,
 80, 81, 118, 119
 Maelzel, Johann Nepomuk, 46, 47, 48, 49,
 50, 168, 221, 223
 Magnani, Luigi, 6, 7, 36, 59, 112, 113
 Massin, Jean et Brigitte, 13, 116
 Maugendre, Xavier, 47
 Maurer, Bernhard, 22, 23
 Mendelssohn, Felix, 7, 132, 192, 275, 291,
 296, 341
 Metternich, Clemens, 10, 34, 35, 112, 225,
 338
 Milton, John, 61, 70, 71, 82, 115, 253, 352
 Monzani & Hill, 271
 Moore, Thomas, 61, 70, 71, 82, 336
 Morris, John Vincent, 7, 8, 9
 Moscheles, Ignaz, 6, 12, 68, 85, 86, 88,
 110, 155, 174, 175, 176, 177, 178, 179,
 195, 197, 200, 210, 211, 212, 213, 214,
 216, 217, 230, 276, 329, 330, 331, 339
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 7, 8, 28, 43,
 62, 69, 86, 89, 92, 100, 101, 110, 120,
 124, 127, 149, 150, 152, 153, 156, 157,
 180, 181, 192, 199, 224, 255, 270, 275,
 277, 288, 289, 291, 292, 293, 294, 302,
 310, 311, 312, 315, 332, 337
 Neate, Charles, 12, 21, 37, 59, 88, 110,
 114, 116, 132, 134, 141, 155, 158, 159,
 160, 169, 172, 173, 176, 178, 179, 180,
 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191,
 194, 195, 197, 198, 200, 201, 202, 203,
 204, 207, 208, 209, 210, 211, 217, 227,
 228, 229, 231, 261, 274, 278
 Nelson, Horatio, 30, 40, 41, 71, 72
 Oort, Bart van, 89, 90, 92, 350
 Pepusch, Johann Christoph, 131, 286, 289
 Philharmonic Society, 3, 6, 10, 11, 12, 24,
 31, 39, 86, 110, 113, 114, 117, 118, 119,

120, 121, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 138, 152, 155, 158, 159, 161, 167, 169, 170, 171, 173, 174, 176, 177, 178, 184, 186, 191, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 229, 230, 275, 276, 280, 281, 293, 299, 301, 319, 329, 333, 335 Voir également : Société Philharmonique.

Pinto, George, 86, 87, 88, 92, 97, 110, 358

Plantinga, Leon, 93, 161

Pleyel, Ignace, 44, 58, 64, 91, 239, 286

Potter, Cipriani, 13, 30, 35, 71, 86, 87, 88, 98, 100, 110, 114, 132, 133, 167, 194, 200, 210, 220, 238, 266, 275, 276, 277

Purcell, Henry, 286, 342

Razumovsky, Andreï, 165, 282

Prince Régent/ George IV, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 158, 100, 188, 195, 254, 260, 290, 271

Regent Harmonic Institution, 173, 174, 238, 264, 265, 274

Victoria (Reine), 6, 182, 341

Ries, Franz, 10, 23, 121, 167

Ries, Ferdinand, 8, 10, 12, 23, 25, 32, 33, 42, 53, 55, 62, 86, 88, 94, 110, 114, 121, 129, 133, 155, 158, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 186, 188, 189, 190, 191, 194, 195, 200, 202, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 227, 238, 260, 261, 262, 265, 266, 267, 276, 277, 278, 281, 282, 339

Ringer, Alexander, 89, 92, 93, 96, 287, 350

Rodolph, François Charles Joseph de Hasbourg, 49, 57, 190, 212, 240, 261, 281, 318

Rossini, Gioachino, 100, 115, 116, 235, 338

Rowland, Davdi, 90, 91

Russel, John, 13, 97, 324, 326

Salomon, Johann Peter, 2, 11, 12, 22, 23, 24, 25, 30, 46, 54, 55, 56, 88, 112, 118, 120, 124, 134, 153, 155, 156, 157, 158, 167, 168, 171, 179, 186, 190, 192, 193, 195, 200, 238, 241, 260, 261, 274, 278, 286, 292, 333, 337, 339

Sammartini, Giovanni, 289

Schiller, Friedrich, 8, 62, 63, 76, 291

Schindler, Anton Felix, 12, 21, 36, 48, 59, 61, 68, 73, 74, 75, 79, 80, 81, 85, 102, 109, 174, 175, 177, 179, 211, 212, 213, 230, 231, 277, 278, 280, 319, 326, 327, 329

Schlegel, August Wilhelm, 20, 74, 75, 80, 320

Schulz, Johann Reihnard, 19, 32, 37, 69, 88, 200, 231, 232, 265, 271, 322, 323, 324

Schuppanzigh, Ignaz, 29, 75, 86, 196, 231, 232, 279, 282

Scott, Walter Sir, 8, 10, 17, 61, 64, 65, 68, 71, 82, 253, 328, 330, 336, 348

Shakespeare, William, 8, 9, 10, 17, 20, 61, 63, 64, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 330, 336, 342, 357

Simrock, Nikolaus, 42, 44, 168, 196, 241, 259, 271

Smart, George 6, 12, 21, 30, 39, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 71, 75, 88, 110, 114, 117, 120, 128, 131, 140, 141, 142, 146, 149, 151, 153, 155, 157, 159, 167, 168, 169, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 184, 186, 187, 188, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 202, 204, 210, 213, 223, 259, 274, 278, 300, 306, 307, 311, 317, 333, 339, 341, 344

Smyth, William 64, 254, 255

Société Philharmonique de Londres, 6, 12, 21, 23, 59, 88, 113, 119, 127, 130, 133, 136, 137, 138, 152, 156, 158, 160, 168, 169, 171, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 186, 187, 189, 191, 195, 198, 199, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 214, 217, 218, 219, 221, 222, 225, 227, 229, 230, 231, 233, 275, 276, 280, 283, 293, 295, 306, 307, 310, 317, 319, 328, 329, 331, 332, 335, 339, 340

Solomon, Maynard, 13, 22, 33, 34, 41, 43, 100, 105, 114, 351, 357, 358

Steiner, Sigmund Anton, 171, 191, 241, 259, 261, 264, 265, 271, 274

Sterndale-Bennett, William, 6, 87, 97, 288

Stieler, Joseph Karl, 15

Streicher, Johann Baptist, 88, 94, 97, 98, 100, 176, 177, 210, 211, 212, 214, 222, 225, 276, 319, 326

Stumpff, Andreas, 12, 21, 30, 32, 38, 88, 94, 98, 100, 110, 175, 176, 177, 178,

179, 198, 210, 211, 213, 216, 232, 323,
 324, 326, 328, 339
 Swieten, Gottfried, 84, 101, 104, 106
 Tallis, Thomas, 286
 Temperley, Nicholas, 1, 87, 97, 119, 125,
 129, 140, 153
 Thayer, Alexander Wheelock, 13, 22, 24,
 26, 31, 35, 40, 48, 50, 57, 68, 69, 70, 73,
 77, 78, 84, 86, 88, 95, 99, 100, 102, 104,
 109, 116, 122, 123, 158, 159, 169, 176,
 178, 180, 184, 185, 186, 191, 202, 203,
 205, 208, 213, 220, 221, 223, 224, 232,
 234, 265, 275, 277, 278, 279, 283, 326
 Thomson, George, 3, 6, 19, 20, 37, 38, 39,
 41, 43, 44, 51, 54, 56, 57, 61, 64, 65, 67,
 68, 70, 71, 82, 114, 117, 149, 150, 159,
 165, 180, 218, 238, 239, 240, 242, 243,
 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251,
 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260,
 261, 263, 264, 268, 269, 272, 294, 333,
 336
 Tippett, Michael, 6, 9, 342
 Tyson, Alan, 44, 123, 165, 173, 259, 265,
 266, 349
 Umlauf, Michael, 197, 306
 Viotti, Giovanni, 110, 200, 286
 Vogler, Georg Joseph (abbé), 43
 Waldmuller, Ferdinand Georg, 5
 Weber, Carl Maria von, 7, 64, 196, 200,
 291, 292
 Wegeler, Franz Gerhard, 25, 61, 62, 63,
 102, 281
 Wellington, Arthur duc de, 45, 46, 52, 140
 Wennington, William, 123
 Wesley, Thomas, 259, 288, 294
 Willets, Pamela, 119, 130, 175, 216
 Vaughan Williams, Ralph, 6, 9
 Zmeskall, Nicholas, 21, 219, 220, 225
 Zumpe, Johannes, 87

INDEX DES PRINCIPALES ŒUVRES CITEES

Symphonies :

- 1^{ère} Symphonie (Op. 21), 126, 127, 137, 138, 143, 149, 195
- 2^{ème} Symphonie (Op. 36), 44, 137, 138, 139, 151
- 3^{ème} Symphonie (Op. 55) dite "Héroïque", 32, 40, 92, 93, 136, 138, 142, 162, 195, 235, 279, 303, 316, 342
- 4^{ème} Symphonie (Op. 60), 138, 142, 164, 195
- 5^{ème} Symphonie (Op.67), 6, 118, 127, 137, 138, 144, 146, 147, 189, 199, 235, 279, 281, 297, 311, 312, 314, 316, 342
- 6^{ème} Symphonie (Op.68), 127, 135, 137, 138, 141, 142, 148, 162, 303
- 7^{ème} Symphonie (Op.92), 39, 127, 129, 137, 138, 155, 157, 160, 171, 172, 173, 174, 186, 187, 189, 190, 195, 204, 242, 260, 261, 269, 279, 281, 302, 304, 305
- 8^{ème} Symphonie (Op. 93), 138, 148, 302
- 9^{ème} Symphonie (Op. 125), 3, 9, 104, 106, 114, 128, 138, 171, 191, 196, 197, 205, 206, 208, 226, 228, 274, 279, 280, 281, 302, 305, 306, 307, 309, 310, 335, 341
- 10^{ème} Symphonie (Biamonti 898), 178, 211

Symphonie sur la Bataille de Vitoria (Op. 91) :

- Battle Symphony, 45, 50, 52, 54, 128, 157, 159, 168, 171, 188, 193, 194, 195, 197, 259, 299, 318, 339
- Wellington Symphony, 223
- Symphonie de la Victoire, 16, 39, 45, 49, 50, 52, 140, 141, 142, 145, 157, 158, 188, 259, 275, 279, 299, 336
- Wellingtons Sieg in der Schlacht bei Vitoria, 45, 48, 50, 56, 254

Ouvertures :

- Ouverture le Roi Etienne (Op. 117), 36, 130, 302
- Ouverture Prométhée (Op. 43), 93, 129, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143,

- 145, 146, 147, 148, 152, 158, 167, 182, 199, 296, 298, 302, 312
- Ouverture Coriolan (Op. 62), 76, 82, 129, 137, 158, 163, 164, 199, 296, 298, 302, 312
- Ouverture Egmont (Op. 84), 105, 129, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 144, 148, 149, 151, 167, 199, 296, 298, 302, 312
- Ouverture Jour de fête (Op. 115), 130
- Ouverture les Ruines d'Athènes (Op.113), 36, 130, 148, 202, 203, 302

Concertos :

- Concerto pour violon (Op. 61), 110, 132, 164, 186, 268, 296
- 1^{er} Concerto pour piano (Op.15), 133
- 3^{ème} Concerto pour piano (Op. 37), 132
- 4^{ème} Concerto pour piano (Op. 58), 138, 164, 275
- 5^{ème} Concerto pour piano (Op. 73) dit l'Empereur", 132, 166

Œuvres chorales :

- Cantate le Glorieux Moment (Op. 136), 157, 186
- Cantate sur la mort de G. Cressener (Hess 314), 23
- Cantate sur la mort de l'Empereur Joseph (WoO 87), 25
- Cantate Mer calme et heureux voyage (Op. 112) , 140, 141, 148, 186, 191, 300
- Oratorio Le Christ au Mont des Oliviers (Op. 85) , 130, 132, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 162, 167, 174, 193, 194, 197, 300, 306, 339
- Grande Messe (Op. 86), 140, 141, 145, 146
- Missa Solemnis (Op. 123), 15, 17, 56, 104, 106, 107, 108, 132, 149, 173, 174, 179, 310, 312, 337, 349, 355, 356, 357
- *Fantaisie pour piano, chœur et orchestre* (Op. 80), 146

Opéra :

- Fidelio (Op. 72), 17, 69, 70, 76, 77, 82, 129, 137, 138, 142, 144, 150, 167, 172, 176, 186, 189, 190, 191, 263, 299
- Macbeth (Biamonti 454), 76, 77

Œuvres pour piano :

- Chanson « La Tiranna » (WoO 125), 123, 268
- Sonate pour piano (Op. 106) dite "Hammerklavier", 97, 116, 173, 174, 226, 265, 266, 269, 274, 358
- Sonate pour piano (Op. 31) dite la "Tempête", 17, 42, 75, 79, 81
- 12 Variations pour piano et violoncelle sur See the Conquering Hero Comes (WoO 45), 104
- Bagatelles pour piano (Op. 33), 265
- 5 Variations pour piano sur Rule Britannia (WoO 79), 39, 42, 43
- 7 Variation pour piano sur God Save the King (WoO 78), 39, 42, 166, 268

Œuvres pour orchestre de chambre :

- Quatuor à cordes (Op. 18 n°1), 78
- Septuor pour cordes et vents (Op.20), 300
- Trio pour piano, violon et violoncelle (Op. 121a) dit « Variations Kakadu », 173, 264, 269, 271, 276
- Trio pour piano, violon et violoncelle, (Op. 97), 155, 157, 171, 190, 259, 260, 261, 268
- Sonate pour piano et violon (Op.47) dite "A Kreutzer", 238, 274, 281, 282
- Sonate pour piano et violon (Op. 96), 155, 157, 171, 259, 260, 261, 268
- Trio pour piano, violon et alto, (Op. 3), 181

BEETHOVEN ET LA GRANDE-BRETAGNE DU VIVANT DU COMPOSITEUR : UNE FASCINATION RECIPROQUE AUX MULTIPLES FACETTES

L'objet de cette thèse est de s'intéresser aux relations entre le compositeur allemand et la Grande-Bretagne. À première vue, cette idée peut paraître surprenante. En effet, Beethoven, compositeur allemand né en 1770, ne foula jamais le sol anglais à l'inverse d'autres compositeurs comme Haydn, Weber et Mendelssohn. Pourtant, ce travail s'efforcera de démontrer qu'une relation véritable s'était établie, qu'elle portait sur de nombreux aspects et qu'elle était mue par un sentiment d'admiration réciproque. En premier lieu, cette thèse s'attachera à définir, d'une part, les origines de l'enthousiasme du compositeur allemand pour la Grande-Bretagne et, d'autre part, les aspects de la culture britannique qui plurent tant au compositeur. Ainsi, la politique, le système parlementaire, la littérature et la musique anglaise furent autant d'éléments sur lesquels Beethoven portait son admiration. Aussi, nous retrouvons le témoignage de cette affection à travers certaines de ses œuvres et inspirations musicales. Ensuite, ce travail de recherche mettra en lumière les mécanismes qui permirent de faire de Beethoven un compositeur célèbre dans tout le Royaume-Uni jusqu'à l'ériger en un nouveau héros musical britannique. Par conséquent, ce travail analysera la programmation et la réception des œuvres du compositeur dans tout le royaume et mettra en évidence le rôle du réseau beethovénien à Londres dans la promotion de sa musique. En effet, Beethoven put jouir de l'aide précieuse de deux réseaux : un premier réseau composé d'amis viennois ou étrangers résidant à Londres comme Clementi, Salomon, von Häring, Ries qui le mirent en relation avec un second réseau, composé de Britanniques comme les musiciens Smart, Neate ou l'éditeur Birchall. Ces deux lobbies se retrouvèrent dans l'outil principal de promotion de Beethoven, la Société Philharmonique de Londres, créée en 1813. La thèse démontrera également l'importance des différents aspects contextuels – social, historique et esthétique – favorables à la domination de Beethoven sur la scène musicale britannique. Enfin, ce travail montrera comment la presse fit du compositeur allemand un « citoyen » britannique. Pour terminer, au fil des pages, ce travail tentera de combler une lacune dans les études beethovéniennes, à savoir, l'explication des raisons qui poussèrent Beethoven à abandonner ses projets de visite, pourtant nombreux, en Grande-Bretagne.

Mots clés : Beethoven / George Thomson / George Smart / Société Philharmonique de Londres / Muzio Clementi / Oratorio Concerts/ Symphonie de la Victoire/ Grande-Bretagne/ Musique du 19^{ème} siècle

BEETHOVEN AND BRITAIN: A RECIPROCAL FASCINATION

The aim of this thesis is to focus on the relationship between the German composer and Great Britain. However, at first glance, this idea may be surprising. Indeed, Beethoven, born in 1770 in Germany never went to Britain unlike other composers such as Haydn, Weber and Mendelssohn. Nevertheless, this study will attempt to show that a true relationship was established, based on numerous aspects and on a reciprocal feeling of admiration. Firstly, this thesis will try to find the origins of the German composer's enthusiasm for Britain and it will then define the different cultural aspects that were so dear to Beethoven. Thus, literature, music and politics emerge as the different aspects of British culture which the musician admired the most. As a result, it is possible to find tokens of his fascination for Britain through his works. In the same way, this research work will describe the mechanisms which contributed to make Beethoven a celebrated composer in the United Kingdom who, gradually, became the new British musical hero. Thus, this thesis will analyse the concert programmes and reception of Beethoven's works and it will shed new light on the importance of networks which promoted the composer within the British musical scene. Indeed, Beethoven benefited from the valuable help of two networks: the first was composed of Viennese or foreign friends living in London like Clementi, Salomon, von Häring or Ries, who put him in contact with a second network, a British one with English musicians like Sir George Smart, Charles Neate or publishers like Robert Birchall. Finally, these two lobbies merged together into one of the key elements promoting Beethoven's music, The Philharmonic Society, created in 1813. This study will also show the importance of the social, musical and esthetical factors which favoured Beethoven's domination of the British musical scene. It will show how the British press elevated Beethoven to the rank of "British" citizen especially during his agony. Finally, in Beethoven studies, there is a major gap to fill in: the reasons why Beethoven abandoned the different projects of visiting England.

Key words: Beethoven / George Thomson / George Smart / London Philharmonic Society / Muzio Clementi / Oratorio Concerts/ Battle Symphony/ Great-Britain/ 19th century Music