

Beethoven et l'invention du génie

In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 110, décembre 1995. pp. 36-45.

Citer ce document / Cite this document :

DeNora Tia. Beethoven et l'invention du génie. In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 110, décembre 1995. pp. 36-45.

doi : 10.3406/arss.1995.3160

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1995_num_110_1_3160

Résumé

Beethoven et invention du génie Beethoven est souvent décrit comme le génie de la culture européenne et comme un révolutionnaire de la musique. Ce portrait sous-estime la manière dont son succès et sa réputation de génie auprès de ses contemporains peuvent être compris comme une construction sociale, culturelle et technique. Cet article explore les fondements sociaux du succès de Beethoven pendant ses premières quinze années à Vienne. Le succès de Beethoven fut facilité par les changements dans l'organisation sociale et le climat culturel du parrainage musical, par le soutien du cercle proche de ses mécènes aristocrates et par les propres efforts de Beethoven pour renégocier la relation musicien/mécène au tournant du XIXe siècle. Le climat de réceptivité à l'oeuvre de Beethoven devint à son tour une ressource pour le développement des projets artistiques de Beethoven et pour la réception de son style musical.

Zusammenfassung

Beethoven und die Erfindung des Genies

In unzähligen Schriften ist Beethoven als das Genie der europäischen Kultur und als Revolutionär der Musik dargestellt worden. Diese Art von Portrait läßt außer Betracht, daß sein Erfolg und sein Ruf des Genies unter seinen Zeitgenossen darüber hinaus als soziale, kulturelle und technische Konstruktion begriffen werden können. Der Artikel untersucht den sozialen Hintergrund der Beethovenschen Laufbahn während seiner ersten fünfzehn Jahre in Wien. Insofern ist Beethovens Erfolg ebensowohl durch Veränderungen der sozialen Organisation und des kulturellen Klimas des musikalischen Gönnerturns, durch die Unterstützung im Umkreis seiner aristokratischen Mäzene und durch eigene Bemühungen um eine Neubestimmung der Beziehung Musiker/ Mäzene um die Jahrhundertwende möglich geworden. Dieses Klima erhöhter Aufnahmebereitschaft gegenüber dem Beethovenschen Werk wird umgekehrt für Beethoven zu einer Quelle der Entwicklung neuartiger künstlerischer Projekte und geeigneten Boden für die Annahme seines musikalischen Stils.

Abstract

Beethoven and the Invention of Genius

Beethoven is typically portrayed as the quintessential genius of western culture and as a revolutionary of music. These portrayals underplay the ways in which his success and reputation as a genius among his contemporaries can be understood as a social, cultural and technological construction. This paper explores the social bases of Beethoven's success during his first decade and a half in Vienna. Beethoven's success was facilitated by changes in the social organization and cultural climate of musical patronage, by the supportive and practical activities of his close circle of aristocratic patrons, and by Beethoven's own efforts to renegotiate the musician-patron relationship at the turn of the nineteenth century. The expanding climate of receptivity to Beethoven's work became in turn a resource for the further development of Beethoven's own artistic projects and for the perceived idiosyncrasies of Beethoven's musical style.

Tia DeNora

Beethoven

et l'invention du génie

LE PREMIER PORTRAIT CONNU de Beethoven représente un jeune homme bien coiffé, d'apparence modeste et habillé avec goût. Publié comme gravure dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* en 1801, le portrait ne laisse en rien présager du Beethoven qui surgit peu de temps après comme le génie par essence de la culture occidentale. C'est sous cet aspect altier, maussade et échelonné, celui d'un lion de la vie musicale à cheveux longs, que Beethoven s'est inscrit dans l'imagination populaire comme le génie musical au début du XIX^e siècle.

Aujourd'hui, la mystique beethovénienne s'est répandue un peu partout – posters sur les murs des chambres d'adolescents, adulations extatiques des aficionados et films récents d'Hollywood. Elle a même contaminé la technologie minière, puisque la boîte qui constitue le dispositif d'allumage de la charge dynamique est connue, en Grande-Bretagne tout au moins, comme un « Beethoven »¹.

Le statut emblématique de Beethoven s'est forgé de son vivant. La musicologie a contribué à articuler cette idéologie charismatique à partir du début du XIX^e siècle ; elle continue à la reproduire aujourd'hui à travers toutes les représentations de Beethoven comme un « révolutionnaire » de la musique. « Grâce à son génie et à sa personnalité sans compromis », nous indique un manuel, « Beethoven s'est fait pur compositeur et il a obligé l'aristocratie viennoise à le soutenir, comme il l'entendait » (Kerman et Kerman, 1976, p. 190). L'idéologie charismatique n'a été nulle part ailleurs aussi clairement illustrée que dans l'histoire de la carrière talentueuse et triomphante de Beethoven.

À l'encontre de cette déformation hagiographique, je souhaiterais ici étudier l'émergence du « génie » de Beethoven dans le contexte des changements culturels et

des transformations de la structure sociale dans la vie musicale viennoise de la fin du XVIII^e siècle. À mon avis, le succès de Beethoven et sa réputation de « grand » compositeur ne peuvent être compris que comme le résultat de l'interaction entre ses efforts artistiques et des intérêts de certains réseaux sociaux, avec les transformations des conventions concernant la manière d'écouter la musique et des critères esthétiques, les innovations dans le discours et la culture matérielle de la vie musicale à la fin du XVIII^e siècle et les tâches parfois très pratiques, souvent mondaines, accomplies par Beethoven et ses patrons aristocratiques. Comme je le montrerai plus loin, la relation qu'entretenait Beethoven avec ces derniers était symbiotique. Non seulement sa réussite coïncidait avec les attentes culturelles et sociales de ses commanditaires, mais, au travers de leurs interactions, elle modifiait leurs besoins et, ce faisant, contribuait à redéfinir le canon des compositeurs et des œuvres qui avaient commencé à émerger dans la dernière décennie du XVIII^e siècle.

LES PATRONS DE BEETHOVEN

Les imageries populaires et contradictoires concernant le statut de Beethoven à Vienne de son vivant abondent et continuent à s'accumuler. D'un côté, Beethoven est parfois dépeint comme ayant été ignoré et peu apprécié. De l'autre, il apparaît comme le compositeur « du peuple ». Toutefois, lorsque le baron Braun, directeur du Théâtre de Vienne (où la plupart des grandes œuvres de

1 – Mes remerciements au Dr Roger Burt, historien des Mines, pour cette information.

Beethoven ont été jouées pour la première fois), supplia Beethoven en 1806 d'essayer de remplir toute la salle (et par conséquent d'augmenter la vente des tickets pour *Fidelio*), Beethoven répondit : « Je n'écris pas pour les galeries ! » (Thayer-Forbes, I, p. 397-398). Le désintéret apparent de Beethoven pour son public ne nous surprendra pas car l'accueil populaire fait à Beethoven ne fut jamais qu'un soutien passager pendant les années autour de 1814 et pendant le congrès de Vienne, lorsqu'il produisit des œuvres que les musicologues aujourd'hui qualifient d'œuvres alimentaires (par exemple, *La Victoire de Wellington*).

Ni la popularité de Beethoven pendant sa maturité ni sa reconnaissance à ses débuts comme le plus grand des maîtres en musique n'auraient été obtenues sans le soutien initial qu'il a reçu des aristocrates dans les années 1790 et 1800. Il est donc nécessaire d'étudier plus précisément « la première décennie des triomphes sans précédent » de Beethoven, selon l'expression de Maynard Solomon (1977a, p. 57). Il nous faut comprendre notamment pourquoi les élites viennoises ont été aussi réceptives à Beethoven et pourquoi elles ont inventé à son propos l'idée de génie. En outre, il faut examiner comment ces commanditaires, le prince Karl Lichnowsky en particulier, aidèrent Beethoven à progresser comme pianiste, compositeur de pièces pour piano, à partir de 1800 environ, puis comme compositeur prédominant d'œuvres symphoniques à grande échelle. Comme préambule à ces questions, il faut examiner les changements de la structure sociale du monde des mécènes musicaux viennois.

LE CONTEXTE ORGANISATIONNEL DU SUCCÈS DE BEETHOVEN

Jusqu'aux années 1780, l'institution du mécénat musical était l'ensemble des *Hauskapellen* ou résidents. À l'époque de l'arrivée de Beethoven à Vienne, à l'automne 1792, la *Hauskapelle* était sur son déclin. Comme l'écrit, en 1796, Johann Ferdinand Schönfeld dans son *Annuaire des musiciens à Vienne et à Prague*, la solide institution primitive de l'ensemble des résidents s'était éteinte « soit en raison d'une baisse de l'amour pour la musique ou par manque de goût, ou par économie ou pour une quelque autre cause ».

En revanche, les aristocrates s'étaient tournés vers le concert privé ou semi-public, changement qui obligeait les musiciens à trouver des auditoires et des mécènes. Il serait faux de penser que le déclin du système ancien du mécénat ait été le signe d'une véritable émancipation des musiciens à Vienne. Au contraire, pendant les années

1790, la situation empira pour la majorité des musiciens (Moore, p. 419-429), parce que le nerf de la vie musicale viennoise continuait à reposer sur des événements musicaux privés (Morrow, p. 1-33). Or, seul un petit nombre d'artistes « stars » pouvaient bénéficier de l'intérêt croissant des aristocrates, la majorité des musiciens étaient mal payés (Moore, p. 420) et émigraient souvent vers Londres, notamment, où la vie musicale jouissait d'un climat plus commercial.

En même temps, le mécénat s'est trouvé en partie déréglé ; en principe, la base sociale du mécénat en musique s'était élargie pour inclure des membres de la « deuxième société » viennoise – les banquiers récemment anoblis et les hommes d'affaires qui pouvaient sponsoriser des salons rivaux, et les concerts quasi publics « de bienfaisance » que les musiciens donnaient parfois dans les théâtres viennois offraient des possibilités limitées aux membres des professions libérales et aux bourgeois aisés qui pouvaient y assister pour le prix d'une place ou, plus souvent, grâce à un abonnement pour une série. Pendant les années 1780, le caractère commercial de la vie musicale se trouva renforcé ; bien qu'il n'y eût pas encore une base stable pour le commerce de la musique, la popularisation du mécénat musical semble avoir incité certains des aristocrates actifs du monde musical à réaffirmer leur identité de leaders de la vie musicale en adoptant et en élaborant l'idéologie naissante de la « grandeur » musicale et des « maîtres » compositeurs.

LE CONTEXTE CULTUREL – BEETHOVEN ET LA PRÉHISTOIRE DU CANON MUSICAL

Un des mécènes les plus notoires dans la Vienne des années 1790 était le baron Gotfried van Swieten. En tant qu'entrepreneur culturel, Swieten avait un rayonnement considérable sur la vie musicale, notamment comme initiateur des idées nouvelles sur le « sérieux » en musique. Écrivant à la fin du siècle, il notait que, à une époque « de décadence évidente des arts », ses « principales consolations... étaient Haendel et les Bach et ces quelques grands hommes de notre temps qui, les prenant pour maîtres, poursuivent résolument la même quête de grandeur et de vérité » (Schindler, p. 49). Ce souci de normes éternelles en musique qui, dix ans plus tôt, ne concernait qu'une minorité s'imposa de plus en plus et se répandit comme la valeur dominante en musique à Vienne. Dans les années où Beethoven vécut et travailla dans la ville, entre 1791 et 1827, les répertoires des concerts présentaient de plus en plus souvent Haydn, Mozart et Beetho-

ven comme la « trinité » musicale des maîtres compositeurs. Pour cette raison, les historiens de la musique ont souvent fait référence à cette période comme renfermant la « préhistoire » du canon en musique – les années de formation pendant lesquelles se sont imposés de nouveaux modèles pour une transformation fondamentale des postulats du goût (Weber, 1986).

Au cours de la dernière décennie, d'autres spécialistes ont tracé les contours de cette tendance vers les « classiques » et, plus généralement, l'émergence de la catégorie de « grand art » à la fois en Europe et en Amérique. Jusqu'à présent cependant, la plupart des travaux sur ce sujet se sont centrés sur le milieu et la fin du XIX^e siècle. Toutefois, on a remarqué en passant que les développements de l'idéologie musicale viennoise à la fin du XVIII^e siècle peuvent être considérés comme le prototype du changement ultérieur (devenu ensuite international) (Weber, 1986 ; Rosen, 1973 ; Derman, 1983).

Cette première période de formation du canon viennois a jusqu'à présent été peu étudiée. Comme l'ont observé Weber (1986) et Morrow (1989), la position particulière de Beethoven au sein de la trinité Haydn-Mozart-Beethoven se reflétait dans les programmations de la musique contemporaine. En fait, plus tard au cours du XIX^e siècle, ce fut avec les symphonies de Beethoven que l'habitude traditionnelle du XVIII^e siècle de programmer un vaste mélange, plutôt incongru (selon le point de vue moderne), d'airs d'opéra, de sonates, d'improvisations, d'ouvertures et de symphonies, commença à laisser place à la coutume de programmer seulement de la musique symphonique (Weber, 1986, p. 366). En outre, Beethoven était le seul compositeur dont les œuvres étaient admirées quel que fût leur genre, et était souvent célébré pour des œuvres spécialement « savantes » et même parfois difficiles, selon ses contemporains. Comme le dit William Weber, « c'était le rôle de Beethoven qui était particulier ; Haydn et Mozart occupaient la seconde place, malgré leur apparente égalité dans le panthéon » (Weber, 1986, p. 368).

Il est certain que Beethoven n'a pas été le premier musicien à composer une musique difficile pour « amateur éclairé ». Le fossé entre *Kenner* et *Liebhaver* existait bien avant que Beethoven n'arrive à Vienne. Mais à la fin du XVIII^e siècle, l'idéologie de la grandeur de l'artiste, appliquée notamment à la musique profane, se précisa et fut abordée de façon plus approfondie dans les revues musicales et dans la vie sociale. Dans le monde de la musique « sérieuse », on construisit une nouvelle image du compositeur comme génie requérant une autonomie et un respect sans précédent. Cette idéologie ne se propagea sur le plan international que vers le milieu du XIX^e

siècle avec la professionnalisation de l'activité musicale (et le prosélytisme actif des aficionados de la classe moyenne supérieure). Toutefois, certaines de ses toutes premières manifestations sont déjà évidentes lorsque se développe la carrière viennoise de Beethoven.

La forme qu'a prise le succès de Beethoven est inséparable des spécificités de la culture musicale viennoise. Vienne était la première ville d'Europe où un *jeune* compositeur contemporain pouvait être considéré comme « héritier » de la tradition canonique qui comprenait non seulement Haydn et Mozart, mais aussi J. S. Bach et Haendel. La manière dont Beethoven fut loué par ses contemporains a contribué ainsi à la formulation de ce qu'on entendait sous la notion d'un canon musical qui était, pendant les premières années du XIX^e siècle, unique à Vienne. Par contraste, le canon anglais consistait en une conscience *historique* croissante de la musique au sein de laquelle les œuvres des compositeurs du XVII^e et du début XVIII^e (notamment Haendel) étaient révérees, surtout par les mécènes de l'aristocratie. À l'inverse de l'exemple viennois, où l'on considérait les « grands » compositeurs antérieurs (Bach et Haendel) comme *menant* à Mozart, Haydn, Beethoven (voir plus loin), à Londres le canon ne s'étendait pas, initialement, aux musiciens contemporains. En réalité, le canon musical anglais était surtout le fait d'aristocrates et il s'articula de plus en plus pendant tout le XVIII^e siècle en une idéologie consciente. Le canon anglais était articulé en opposition à la musique contemporaine, conçue comme vulgaire et décadente (Milligan, 1989). Pendant ce temps, à Paris, le canon musical émergeait de l'activité musicale *pratique* bien avant d'être constitué comme tel au sein des arts. Il était surtout lié au besoin de programmer des œuvres en réserve que les orchestres connaissaient et pouvaient exécuter avec peu de répétitions (Weber, 1984a, 1992). Ainsi, l'influence (dans l'interaction) du succès de Beethoven sur la formation d'une version viennoise du canon musical a fourni la base culturelle pour les représentations paneuropéennes postérieures de la hiérarchie en musique.

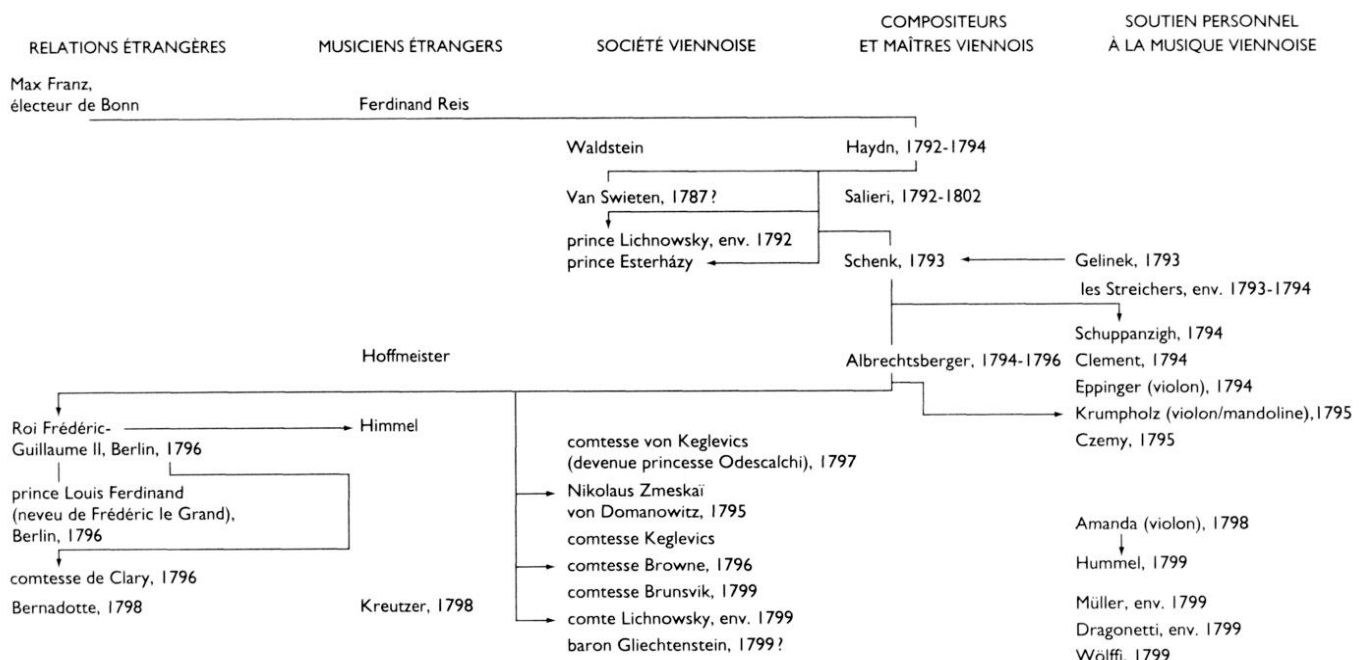
POSITION SOCIALE DE BEETHOVEN

Contrairement à la plupart des musiciens qui devinrent plus tard ses plus éminents contemporains et à la différence des autres élèves de Haydn pendant les années 1790 et antérieurement, Beethoven, dans sa jeunesse, avait des liens avec une partie importante de la cour de Bonn. Là, il se trouva en contact avec de nombreux professeurs et musiciens de passage et fut soutenu par tout un réseau d'aristocrates.

Quand il alla de Bonn à Vienne, Beethoven fut guidé par des personnages clés du monde musical de Bonn vers le centre aristocratique des amateurs de musique de Vienne et vers Haydn. Pendant les cinq premières années de son séjour viennois, de nombreux aristocrates et futurs commanditaires lui furent présentés grâce au prince Lichnowsky et à Haydn.

hautain ou simplement une remarque peu flatteuse, [de] détruire socialement quelqu'un... Ce défaut provenait, du reste, de l'état d'esprit malsain des coteries qui ont dominé Vienne dans sa jeunesse et dont la devise était *Nul n'aura de l'esprit hors nous et nos amis*» (Landon, 1970a, p. 67). Il semble donc raisonnable de supposer que son influence a été utile pour le succès de Beetho-

Les relations viennoises de Beethoven, 1792-1799



Les lignes et les flèches indiquent l'ordre des présentations faites à Beethoven. Sources : Anderson, 1961, vol. I, Thayer et Forbes, 1967 ; A. Schindler, 1966 ; Landon, 1970a.

L'étroite relation avec les Lichnowsky a été utile à Beethoven car ils appartenaient à la vieille noblesse, leur position étant proche du sommet dans la structure comparativement rigide et à multiples étages de l'aristocratie viennoise (Landon, 1988, p. 24). Sur le plan musical aussi, ils étaient reconnus comme une des familles les plus en vue. Lichnowsky et sa belle-mère, la comtesse Thun, avaient été d'importants commanditaires de Mozart pendant les dernières années de la vie du compositeur (années les plus difficiles économiquement). Lorsque Lichnowsky fit sa visite réglementaire à la cour de Prusse, à Berlin au printemps 1789 (en tant que propriétaire de terres en Silésie, il devait leur rendre visite de temps en temps) (Schenk, 1959, p. 406), il emmena Mozart, s'arrêtant en route à Prague, à Leipzig et Potsdam.

La princesse Lichnowsky avait aussi de l'influence dans certains cercles de la société. Dans son autobiographie, la comtesse Lulu von Thurheim (rivale de la princesse) la décrit comme capable « par un geste, un sourire

ven. L'élève de Beethoven Carl Czerny pensait que le prince Lichnowsky « avait poussé la noblesse tout entière à soutenir [Beethoven] ».

Beethoven se trouvait ainsi dans une forte position. Il arrivait à Vienne doté d'un capital social et culturel sous forme de relations et d'honneurs. Cette solide position sociale rendait crédibles les aspects de son œuvre perçus comme controversés.

Selon ses contemporains, la musique de Beethoven s'ancrait sur un ensemble « autre » et « nouveau » pour l'époque, de critères esthétiques et de conventions stylistiques. La « nouveauté » des œuvres de Beethoven n'était pas incontestée (ses contemporains faisaient souvent référence aux côtés « bizarres », surprenants et trop savants de ses œuvres). Le style de Beethoven, aussi bien comme pianiste que comme compositeur, était qualifié d'idiosyncratique par ses contemporains. Comme l'observait son collègue compositeur, Johann Wenzel Tomashek, « très souvent l'auditeur confiant, tout à sa joie, se retrouvait brusquement en état de choc » (Landon, 1970,

p. 104). Même les premières compositions de Beethoven se caractérisaient par une épaisseur de texture et une complexité inconnues à Vienne. En raison des querelles esthétiques qui entourent la musique de Beethoven, on ne peut expliquer son succès initial en se référant uniquement à la qualité de ses œuvres. Son évolution artistique et l'accueil qui lui était réservé se nourrissaient l'un l'autre dans un *cercle vertueux* qui, au cours du temps, a été la source à la fois d'une plus grande appréciation de ses compositions et de l'élargissement du champ de ses œuvres.

Pour reconnaître la valeur de la musique de Beethoven, ses contemporains devaient l'évaluer par rapport à des critères nouveaux, taillés sur mesure pour lui. Aussi, les premières critiques soulignent-elles l'interdépendance entre le succès rencontré par l'une de ses compositions et l'existence de catégories de goût et d'évaluation qui permettaient de l'apprécier. Une certaine dose d'innovation était nécessaire pour rattacher la musique de Beethoven aux catégories de l'œuvre musicale. Comment ce travail d'innovation a-t-il été facilité et comment le capital culturel croissant que cette innovation favorisait à son tour, fut-il lié au développement d'une culture pro-beethovénienne, au début du XIX^e siècle?

LE « LANCEMENT » COLLECTIF DE BEETHOVEN

Dès les premières années des concerts privés de piano et des concerts de musique de chambre, les aristocrates admirateurs de Beethoven l'ont aidé à affirmer son talent et à revendiquer un degré sans précédent d'autorité professionnelle. Le travail mené pour promouvoir la réputation de Beethoven prit des formes variées. Il commença avec le pronostic de son génie créateur qui permit ensuite de greffer son style personnel sur la « tradition » récemment inventée de l'« esprit » de Mozart. Il se renforça peu à peu avec quelques adroites tentatives pour dépeindre les productions de Beethoven et l'accueil qui leur était fait sous les angles les plus flatteurs. On le voit dans la partie consacrée au comte Waldstein dans le livre autographe de Beethoven, à la veille de son voyage à Vienne : « Cher Beethoven, vous allez à Vienne pour combler des vœux longtemps frustrés. Elle porte encore le deuil du génie de Mozart et pleure la mort de son élève. Elle a trouvé un refuge mais reste désœuvrée avec l'inépuisable Haydn ; à travers lui, elle souhaite s'unir une fois de plus avec un autre. En travaillant assidûment, vous recevrez l'esprit de Mozart des mains de Haydn. Votre vrai ami, Waldstein. »

Le message de Waldstein a été salué comme prophétique par les musicologues. En fait, il s'agissait du premier moment de ce qui allait devenir une campagne politico-musicale en faveur de Beethoven. L'histoire – de l'« esprit de Mozart aux mains de Haydn » – a été, pendant les trois années suivantes, un topos de plus en plus élaboré, propagé en privé par les *cognoscenti* et publié par la suite dans le *Who's Who* de la musique de Johann Schönfeld, en 1796. Ces histoires sur le talent de Beethoven et sur son lien à la « tradition » musicale aidèrent à dégager un espace conceptuel et à créer un sentiment d'attente dans la vie musicale viennoise.

Pendant ce temps, les protecteurs de Beethoven se préoccupaient activement de fabriquer les « signes » de son talent et de son succès. Le prince Lichnowsky, par exemple, garantit en secret les coûts de publication de l'opus 1 de 1796 en achetant, avec d'autres membres de sa famille, 53 copies des 247 exemplaires. Des pratiques de ce genre permettaient à Beethoven d'apparaître aux yeux de l'extérieur comme s'il avait « déjà » réussi, à une époque où en pratique le grand public ne le reconnaissait pas encore.

Selon Carl Czerny (1791-1857)², un des rares élèves de Beethoven : « On a constamment répété à l'étranger que Vienne ne respectait pas Beethoven et qu'il avait été étouffé. En réalité, dès sa jeunesse, il a reçu toutes sortes de soutiens de la part de la haute aristocratie et des marques d'attention et de respect qu'aucun jeune artiste n'a eues... » (Thayer Forbes, I, p. 444).

Étant donné la position sociale des Lichnowsky, le fait même de résider dans la famille était un énorme avantage pour un jeune musicien. En pratique, cela signifiait que Beethoven (traité ostensiblement comme un membre de la famille et *non* comme un musicien-serviteur) pouvait quand il le souhaitait (ce qui n'était pas souvent le cas) y prendre ses repas. Il n'avait bien sûr pas de loyer à payer. Ainsi, à cette époque (en réalité, la seule période de sa vie), Beethoven a été matériellement à l'aise et il pouvait jouir de la sécurité liée à la relation traditionnelle entre un musicien et son protecteur. En même temps, il pouvait aussi poursuivre une carrière quasi indépendante. Cet avantage économique, faible en

2 – Fils du musicien Wenzel Czerny chez qui se réunissait un groupe de musiciens comprenant Beethoven dans les années 1790. Les observations sur le monde musical viennois faites par Czerny (et notamment les divers débats sur les questions stylistiques en musique) sont particulièrement utiles, car son jeu chevauchait deux écoles de pensée sur la musique, l'hummélienne et la beethovénienne. Czerny était l'élève de Beethoven et fut plus tard le professeur du neveu de Beethoven, Karl ; toutefois, autour de 1810, il a été plus étroitement lié au style hummélien, antibeethovénien.

apparence, était important si l'on en juge par les conditions qu'affrontaient la plupart de ses collègues musiciens, comme l'a montré Moore (1987). La première décennie que Beethoven passa à Vienne a été économiquement la plus confortable.

Le contact étroit avec les Lichnowsky présentait aussi un intérêt sur le plan musical. Comme à Bonn, Beethoven était amené à rencontrer les nombreux musiciens qui venaient jouer dans les salons des Lichnowsky. Le vendredi matin, un quatuor donnait un concert pour lequel Lichnowsky avait engagé les violonistes Ignaz Schuppanzigh (considéré comme le meilleur violoniste de Vienne) et Louis Sina (élève du compositeur Förster, arrivé à Vienne en 1794 et grand admirateur de la musique de Beethoven), l'altiste Franz Weiss et le violoncelliste Anton Kraft. En 1794, Beethoven étudiait trois fois par semaine le violon avec Schuppanzigh. Cette relation aida plus tard Beethoven à introduire ses propres compositions pour cordes ; Schuppanzigh travaillait étroitement avec Beethoven et, selon Czerny, « il employait tout son art à montrer au public la grandeur et la beauté des œuvres de Beethoven. Et de fait, nul n'était plus qualifié que Schuppanzigh pour comprendre le cœur et l'esprit de ces compositions et son amitié a été utile pour Beethoven ». Tous les compositeurs installés à Vienne n'avaient pas la chance de travailler intimement avec des artistes respectés et de grand talent. Grâce à cette collaboration, les œuvres de Beethoven ont été exécutées au plus haut niveau et, surtout, elles étaient jouées. Il bénéficiait en outre des suggestions que lui apportaient ces musiciens pour améliorer ses œuvres. Wegeler, par exemple, raconte comment « une fois où j'étais là... Kraft, le célèbre violoncelliste, lui fit observer qu'il devait marquer un passage dans le finale du 3^e trio, opus A, avec l'indication *sulla corda G* et que, dans le second de ces trios, le finale, que Beethoven avait indiqué 4/4, devait être modifié en 2/4 ».

Beethoven se trouvait ainsi placé au centre du cercle des Lichnowsky, en contact avec quelques-uns des meilleurs musiciens de Vienne et débarrassé, pour une fois, de l'obligation de payer ses repas et son loyer. En retour, pendant les quelques années suivantes, de 1793 à 1795 environ, il participa aux concerts privés de Lichnowsky (et également à d'autres – les réunions du dimanche matin de Van Swieten certainement). De cette manière, il fut intégré dans le milieu des salons aristocratiques comme une de ses grandes figures³.

En 1796, année où apparut sa première œuvre publiée (subventionnée par Lichnowsky comme nous l'avons vu plus haut), la consolidation de la réputation de Beethoven comme musicien de premier rang et, dans

une certaine mesure, comme compositeur était en bonne voie. Pendant les quelques années suivantes, comme l'a montré Moore, sa situation économique fut meilleure que jamais. Selon Thayer : « Le changement de ses conditions financières aurait pu déstabiliser un tempérament plus posé que le sien. Trois ans auparavant, il notait avec anxiété les quelques kreutzers qu'il avait dépensés pour le café ou le chocolat *fur Haidn und mich* ; maintenant, il avait son propre serviteur (fourni par le prince Lichnowsky) et un cheval (cadeau du comte Browne) » (Thayer-Forbes, I, p. 180).

L'EFFORT PERSONNEL DE BEETHOVEN POUR S'IMPOSER

Est-ce qu'un compositeur *quelconque*, une fois introduit dans le réseau de protecteurs actifs qui entourait Beethoven, aurait été capable de réaliser ce genre très spécial de succès ? Je pense qu'il faut répondre négativement à cette question : Beethoven n'était nullement un personnage passif que ses protecteurs auraient placé dans un cadre de grandeur. Pendant les premières années du XIX^e siècle, son statut initial et postérieur fut inextricablement lié à ses activités, à la fois sur le plan social et sur le plan musical. Sa position était bien évidemment le produit d'une interaction entre ses propres efforts, ceux des autres et les circonstances sociales.

De connivence avec ses protecteurs, Beethoven innova dans le domaine de l'art d'écouter la musique, ce qui modifia en retour la relation compositeur-protecteur. Ces innovations contribuèrent en fait à faire accepter à son auditoire (y compris les nobles qui le soutenaient fermement) ses nouvelles pièces musicales qui s'avéraient de plus en plus hors conventions. En même temps, elles réassuraient son auditoire en le convainquant qu'il valait la peine de réinvestir leur soutien initial de manière à encourager des incursions dans le domaine musical exploré (et de plus en plus compliqué). En bref, Beethoven lui-même s'efforçait de restructurer les catégories esthétiques et les conventions d'écoute de la musique dans des voies qui correspondaient davantage à son approche personnelle et à ses caractéristiques propres.

Dès le début de sa carrière, Beethoven conditionna activement le comportement de ses protecteurs à son

3 – Ces concerts de salon ont donné un premier forum à Beethoven de 1795 à 1798 – en fait, il ne fut engagé que dans treize concerts publics pendant toute sa carrière viennoise : onze sont indiqués dans Solomon (1977a, p. 59) et Moore en découvre deux autres (correspondance personnelle).

égard. Il travailla à construire une image de lui-même comme individu « autonome » – ce qui était en contradiction avec le modèle du musicien-serviteur de la Vienne du XVIII^e siècle – et comme compositeur se créant lui-même. Il vaut la peine d'examiner certaines des stratégies qu'il employa à cette fin, notamment parce que la manière utilisée pour renégocier la relation traditionnelle entre le compositeur et son protecteur devint le fondement des tentatives d'élaboration de l'image du « Grand Artiste » pour les générations suivantes de compositeurs (par exemple, Liszt, Berlioz et Wagner). Il y a donc, dans la carrière de Beethoven, une première phase pendant laquelle le métier de compositeur en vint à coïncider avec une idéologie charismatique et professionnelle (les fonctions d'évaluation et de mise en place des modèles se déplaçant de la sphère du protecteur à celle du compositeur).

Paradoxalement peut-être, un des éléments cruciaux de cette stratégie a été la conception traditionnelle de la notion de privilège, selon laquelle quelques individus (par exemple, les nobles) avaient plus de valeur que d'autres. Contrairement à l'image mythique de son engagement politique, Beethoven n'a pas cherché à détruire cette conception. Mieux, il s'est efforcé de *l'approfondir* – déconnectant la notion de privilège de son contenu traditionnel afin qu'elle puisse s'adapter ou se transférer à d'autres genres de noblesse, non héréditaires : noblesse d'esprit, de caractère ou de talent. Les efforts de Beethoven pour modifier la qualité du rapport du musicien avec son protecteur étaient en partie dépendants de l'extraordinaire crédit dont il jouissait et qu'il avait acquis comme musicien stylistiquement différent mais profondément admiré (dans les cercles aristocratiques). Ils relevaient en partie aussi de l'avantage singulier que lui conférait ce que Solomon a appelé sa « prétention à la noblesse ».

Il allait de soi, tout au moins pour son public le plus large, que le préfixe « van » de son nom constituait un signe de noblesse comme le préfixe allemand « von ». Ce jeu de la mauvaise foi s'est poursuivi jusqu'en 1818, lorsque Beethoven révéla que son neveu n'était pas noble, lors des ultimes démêlés concernant la garde de ce dernier. Cette révélation à son tour poussa la justice à enquêter sur les propres origines de Beethoven et il fut obligé de reconnaître que le préfixe hollandais « van » n'était pas identique au « von » allemand⁴. Comme l'a observé Solomon, cette supercherie ne se justifiait « par aucune nécessité économique (c'est lui qui souligne). Haydn s'était élevé au rang de compositeur national en dépit de ses origines modestes et sans l'avantage d'un titre. Beethoven n'avait pas besoin de prétendre appartenir à la noblesse pour avoir ses entrées dans le monde de

la musique, car les musiciens étaient ouverts aux gens de rang inférieur (1977a, p. 87) ». La remarque de Solomon est juste. Mais les motifs « psychologiques » qu'il donne de cette prétention de Beethoven sont moins convaincants au niveau d'une explication complète.

Solomon soutient que cette prétention avait une nécessité psychologique pour Beethoven, car elle lui permettait de se sentir acceptable socialement et parce qu'elle participait du « roman familial » de Beethoven qui se croyait le fils naturel du roi de Prusse (*ibid.*, p. 5). À travers elle, il visait à la transcendance de sa naissance et de ses humbles origines et pouvait peut-être poursuivre sa quête d'un père mythique et aristocrate qui remplacerait le médiocre ténor de cour qui l'avait engendré. Prétendre appartenir à la noblesse pouvait alors avoir été une fantaisie imaginaire au travers de laquelle il « vivait son roman familial » (*ibid.*, p. 89).

« Au cœur de la prétention à la noblesse réside le besoin de reconnaissance par ceux qui sont aux commandes de la société : ceux qui la dirigent et ceux qui la font, la royauté et la noblesse. Que Beethoven ait senti qu'il devait prétendre à une origine noble pour obtenir une telle reconnaissance peut être une indication tragique de la profondeur de ce besoin » (Solomon, 1977a, p. 87).

D'un point de vue sociologique, l'explication de Solomon est limitée à des motifs psychologiques ou aux *origines* de la supercherie de Beethoven, ce qui détourne l'attention des effets sociaux que la prétention à une origine noble rendait possibles. La confusion entre « van » et « von » a servi, en particulier, de fondement pratique pour essayer de re-négocier son statut vis-à-vis de ses protecteurs. Solomon a sans aucun doute raison d'avancer que cette prétention à la noblesse ne répondait pas à une nécessité économique (et que Beethoven n'avait pas besoin de feindre d'être un aristocrate pour avoir autant de succès que Haydn par exemple – dont le père avait été un habile commerçant). Toutefois, Beethoven s'orientait vers un genre de succès qui différait qualitativement de celui de Haydn. De par sa prétention à une origine nobiliaire (et aussi, comme on l'a vu, à cause de l'autorité affaiblie du mécénat provoquée par sa diffusion), Beethoven a pu innover socialement et, ce faisant, redéfinir la qualité de la relation entre le compositeur et son protecteur. On peut faire entrer dans ce cadre général certains des aspects les plus « bizarres » de son com-

4 – Cf. Solomon, 1975a, 1975b et Thayer-Förbes; on comprend donc que règne encore aujourd'hui une certaine confusion dans l'esprit du public et que les spécialistes fassent parfois référence à Ludwig *von* Beethoven, voir par exemple, Becker, 1982, p. 136.

portement et de sa conduite, et c'est à partir de lui qu'on peut les comprendre fonctionnellement comme tentatives stratégiques pour redéfinir la relation du musicien et de son protecteur – pour opérer un déplacement de la base de l'autorité critique en matière de musique depuis ses origines dans l'institution de la noblesse jusqu'à l'institution naissante d'un monde autonome de la musique reposant sur la primauté des jugements des autres compositeurs et des autres musiciens (Morre, 1987b).

Les souvenirs de Frau von Bernard, par exemple de Haydn, Salieri et Beethoven attendant dans un couloir chez les Lichnowsky, les deux premiers habillés à l'ancienne mode (en haut-de-chausses rose, chaussures à boucles et perruques), le dernier en costume rhénan, « presque mal habillé » et sans perruque, nous montrent une des façons par lesquelles Beethoven a innové sur le plan social (Landon 1970a, p. 64). De même, le dégoût croissant de Beethoven pour jouer lorsqu'on le lui demandait (Thayer-Forbes, vol. I, p. 172) et ses refus assez fréquents de jouer (qui semblent avoir obligé plus d'une fois certains de ses plus enthousiastes partisans parmi les nobles à le supplier de jouer) doivent être pris comme une tentative pour contrôler où et quand il devait jouer. Au fur et à mesure que croissait sa réputation, Beethoven était, semble-t-il, très strict sur l'attitude de l'auditoire lorsqu'il jouait. Ries raconte un incident en 1802, lorsque Beethoven et lui-même exécutaient les *Marches* opus 45 chez le comte Browne : « Le jeune comte P., assis dans le couloir menant à la pièce suivante, parlait si fort et de façon si continue à une jolie femme qu'après que plusieurs essais eurent été faits pour obtenir le silence (il vaut la peine de noter que ces tentatives provenaient d'autres auditeurs puisque Beethoven et Ries étaient en train de jouer) Beethoven saisit brusquement mes mains du clavier au milieu du morceau, se leva et déclara à voix forte : "Je ne jouerai pas pour des pores !" Tous les efforts pour le ramener au piano furent vains ; il ne me permit même pas de jouer la sonate. Ainsi la musique s'arrêta au milieu d'une mauvaise humeur générale » (Thayer-Forbes, vol. I, p. 307-308).

On peut voir, dans ces stratégies, que Beethoven tentait de concevoir ces concerts privés comme des événements spéciaux et, dans leur cadre, de réformer l'étiquette de l'écoute de la musique. Beethoven a « grandi » les enjeux de la consommation de la musique en tentant de formaliser la situation d'écoute, en la redéfinissant comme le moment d'une dévotion rituelle solennelle, seule forme de conduite « appropriée » du public. En d'autres termes, il réajustait sa position face à son audi-

toire de façon à susciter une réception quantitativement plus large et qualitativement différente de ce qu'était le comportement typique des auditeurs de son époque.

Comme d'autres spécialistes l'ont déjà montré⁵, le comportement « approprié » d'un auditeur de la fin du XVIII^e siècle (au moins pour les concerts de musique profane) recouvrait un large éventail d'attitudes que l'on ne trouve pas dans les concerts modernes de « grande musique » : les participants pouvaient parler, se déplacer, manger et boire, jouer aux cartes ou à d'autres jeux de hasard et (dans l'intimité des loges) rencontrer des amants et des courtisans. Ce type de comportements s'est progressivement restreint pendant le XIX^e siècle. Il se produisit une transformation dans la mise en place des concerts qui s'est traduite dans les installations des fauteuils, l'architecture, les pratiques de programmation des œuvres et, bien sûr, les formes musicales elles-mêmes.

Beethoven fut l'un des premiers musiciens à faire campagne consciemment pour une réforme des conditions d'écoute de la musique à Vienne. Sa capacité à avoir un tel impact sur le dispositif de concert était liée au fait, que, à la différence de ses collègues musiciens de Vienne, il disposait d'une base sociale considérable. Distingué par le soutien de Lichnowsky et de Van Swieten, il pouvait aussi monnayer le capital culturel que donnait l'histoire des « mains de Haydn ».

« Quiconque voit Beethoven pour la première fois », écrit Carl Friedrich, baron Kübeck von Kubau en 1797, « et ne sait rien de lui le prendra sûrement pour un méchant ivrogne, querelleur et désagréable qui n'a aucun sens de la musique... De l'autre côté, celui qui le voit pour la première fois nimbé de sa gloire et de sa renommée verra sûrement le talent musical dans chaque trait d'un visage disgracieux... » (Landon 1970a, p. 71).

Vers 1803, le cadre interprétatif de la « renommée et de la gloire » de Beethoven était suffisamment affirmé pour que le nom et la réputation de Beethoven prennent le pas sur les œuvres elles-mêmes. Selon un de ses élèves, Ferdinand Ries : « J'ai pu... observer que, pour la plupart des gens, le nom (de Beethoven) seul suffisait pour qu'ils trouvent chaque œuvre tantôt belle et parfaite, tantôt médiocre et nulle. Un jour, fatigué de jouer de mémoire⁶, j'interprétais une marche comme elle me venait à l'esprit... Une vieille comtesse se pâma d'admiration parce

5 – Cf. Weber, 1974 ; Sennett, 1979 ; Forsyth, 1985 ; Rayner, 1972, ainsi que les comptes rendus contemporains trop nombreux pour être mentionnés ici. Concernant la manière par laquelle ces changements sont arrivés en Amérique – à Boston notamment – et leur signification sociologique, voir DiMaggio, 1982a et 1982b.

6 – Ries était employé par le comte Browne. Il jouait les pièces de Beethoven à « un auditoire de farouches beethoviens » selon ses termes.

qu'elle croyait que c'était un nouveau morceau de Beethoven. Pour m'amuser... je me hâtais de les assurer que c'était le cas... » À la grande confusion de Ries, Beethoven pénétra dans la maison et y reçut alors d'extravagants panégyriques de son génie... « Plus tard il me dit : "Donnez-leur simplement le nom de leur favori : c'est tout ce qu'ils demandent" » (Landon, 1970, p. 39-44)⁷.

Si l'on prend Ries au pied de la lettre, on peut dire qu'une prédisposition culturelle favorable au génie de Beethoven avait été élaborée durant les dix années qui ont suivi son arrivée à Vienne. C'est dire que, pour les admirateurs toujours plus nombreux de Beethoven, le nom Beethoven était irrésistible par lui-même ; sa réputation et le style autre qu'il proposait étaient testés en de nombreuses occasions (à travers les « duels de piano ») et devinrent de plus en plus polarisés au cours du temps. Tout ceci fut finalement stabilisé avec les changements dans la technologie du piano, inspirés par Beethoven lui-même et les innovations dans le discours critique musical⁸.

Selon Arthur Loesser, « Un groupe relativement restreint d'amateurs éclairés, de connaisseurs, de snobs et de fanatiques romantiques du "grandiose", comme ils aimaient à le dire, s'étaient faits les champions de la renommée (de Beethoven) ; ils constituaient un groupe officiel auquel on ne pouvait pas facilement s'opposer. Pour la plupart des gens, la renommée de Beethoven était un article de foi » (Loesser, p. 146). L'intuition de Loesser, bien qu'elle ne reposât sur aucune preuve, est néanmoins suggestive. Elle met en lumière de quelle manière des formes d'autorité culturelle qui prévalent en public peuvent être contrecarrées en privé, – qu'elles soient soutenues par des individus ou des groupes culturellement situés à l'abri du défi (par exemple, s'ils ont été les dominants traditionnels dans un autre domaine) ou, problème qui lui est lié, parce que les moyens sociaux d'un tel défi sont hors d'atteinte (par exemple, lorsque des « challengers » potentiels n'ont pas l'usage des formes « appropriées » du discours ou lorsque font défaut les moyens matériels nécessaires à une importante campagne).

Toutefois, Loesser n'a jamais creusé le problème, également intéressant, du comment s'impose et se conforte une autorité culturelle. Le succès de Beethoven ne vient pas simplement du fait qu'« on ne pouvait pas facilement s'opposer » à ses partisans ; j'ai fait allusion en fait à la façon dont ils s'opposaient à travers des réactions souvent hostiles envers son œuvre. Il faut étudier sa réussite et la construction de sa revendication de légitimité à la lumière des différents moyens de communication dont ses partisans et ses opposants disposaient pour bâtir sa

réputation artistique. En d'autres termes, on ne peut parler de la constitution du goût pour ou contre Beethoven sans examiner simultanément de quelle manière, sur une période de dix ans, un climat culturel, technologique et structurel s'est édifié pour le soutenir et la manière dont il a été perçu à Vienne. Les mots et les moyens stigmatisant la production de Beethoven en termes peu flatteurs se sont peu à peu érodés et, à leur place, s'est érigé un nouvel état d'esprit probeethovenien.

La prétention de Beethoven à la légitimité et à la reconnaissance n'aurait sans doute jamais acquis une telle puissance si elle n'avait été ancrée à la fois sur des dons exceptionnels mais aussi sur tout un ensemble de pratiques, discours critique sur la musique, technologie musicale, mis en œuvre par Beethoven et par son « parti personnel » (ses protecteurs et ses autres assistants musiciens). Beethoven réussit donc parce qu'un réseau complexe orienté vers la production et la réception de son talent s'était édifié. L'histoire de la renommée et du succès de Beethoven auprès de ses contemporains à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle est par conséquent l'histoire de la *représentation* de la renommée et non simplement de la renommée *per se*.

En se centrant sur la *représentation* des dons de Beethoven, on n'entend nullement dépeindre Beethoven et ses partisans comme des « managers » hyperrationnels de l'image de Beethoven, qui se seraient organisés, dès le commencement, pour « coter » l'art de Beethoven. Je n'ai jamais voulu impliquer une interprétation aussi cynique ou supposer que Beethoven et ses protecteurs lançaient un « produit fini ». Un tel point de vue simplifie les processus sociaux complexes que j'ai essayé de décrire. Il tend aussi à éluder les moyens par lesquels les propres activités artistiques de Beethoven, sa perception de soi, et la création d'un climat favorable à leur réception ont joué réciproquement au cours du temps.

Rétrospectivement, le talent de Beethoven a été perçu de façon à mettre en lumière son « extraordinaire » qualité. Mais son épanouissement a été le résultat d'un processus d'accumulation graduelle, pratique et inaperçue sans être jamais prédéterminé ni planifié dans sa totalité. Suggérer que son succès et la configuration particulière de l'histoire de la musique à laquelle il a donné

7 – Voir également le commentaire du compositeur Tomaschek à Cipriani Potter (un admirateur de Beethoven) : « Si Beethoven vidait son encrier sur un morceau de partition, vous le trouveriez admirable! »

8 – Je ne discuterai pas de ces questions ici. Voir mon *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna 1792-1803* (Berkeley), notamment le chapitre 7, « The Beethoven-Wöfl Duel » et le chapitre 8, « Beethoven's Early Aesthetic Campaigns ».

naissance étaient le résultat de sa musique seule et non pas de l'interaction de cette musique avec le contexte de sa réception revient à user d'une supercherie rétrospective : c'est voir les événements du passé à travers le « mauvais bout du télescope », spéculer sur la croyance que le passé « mène » inévitablement aux circonstances présentes. Un tel point de vue conduit non seulement à une conception appauvrie de l'histoire ; il repose sur une idéologie du mérite dans laquelle les bases fondamentalement sociales du talent et de sa perception sont occultées.

Traduit par Françoise Marin et Marie-Claire Pottier

Bibliographie

- CZERNY, C., 1956. – « Recollections from My Life », *Musical Quarterly*, 42, p. 302-317.
- DE NORA, T., 1995. – *Beethoven and the Construction of Genius : Musical Politics in Vienna, 1792-1803*, Berkeley, University of California Press.
- DIMAGGIO, P., 1982. – « Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston : The Creation of an Organizational Base for High Culture in America », Parts I and II, *Media, Culture and Society*, 4, p. 35-50, 303-322.
- KERMAN, J., et KERMAN, V., 1976. – *Listen*, New York, Worth.
- LONDON, H.C.R., 1970. – *Beethoven : A Documentary Study*, New York, Macmillan.
- , 1988. – *1791 : Mozart's Last Year*, Londres, Thames and Hudson.
- LEVINE, L., 1988. – *Highbrow/Lowbrow : The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- MULLIGAN, T., 1983. – *The Concerto and London's Musical Culture in the late Eighteenth Century*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press.
- MOORE, J., 1987. – *Beethoven and Musical Economics*, PhD dissertation, University of Illinois, Urbana-Champaign.
- MORROW, M.S., 1989. – *Concert Life in Haydn's Vienna : Aspects of a Developing Musical and Social Institution*, New York, Pendragon Press.
- ROSEN, C., 1972. – *The Classical Style*, New York, Norton.
- SCHENK, J., 1951. – « Johann Baptist Schenk's Autobiography », p. 265-279, in *Forgotten Musicians*, édité et traduit par Paul Nettl, New York, Philosophical Library.
- SCHÖNFELD, J., 1976 [1796]. – *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* (facsimilé), Otto Biba (éd.), Munich, Emil Katzbichler.
- SOLOMON, M., 1977. – *Beethoven*, New York, Schirmer.
- THAYER, A.W., et FORBES, E., 1967. – *Thayer's Life of Beethoven*, Princeton, Princeton University Press, 2 vol.
- TUCHMAN, G., et FORTIN, N., 1989. – *Edging Women Out : Victorian Novelists, Publishers, and Social Change*, New Haven, Yale University Press.
- WEBER, W., 1986. – « The Rise of the Classical Repertoire in Nineteenth-Century Orchestral Concerts », in *The Orchestra : Origins and Transformations*, Joan Peyser (éd.), New York, Charles Scribner's Sons.
- ZOLBERG, V., 1981. – « Conflicting Visions in American Art Museums », *Theory and Society*, 10, p. 103-126.