



Austriaca

Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche

93 | 2021

Beethoven, compositeur autrichien ?

Beethoven l'Autrichien : entre esthétique romantique et politique patriotique

Beethoven als österreichischer Komponist: zwischen romantischer Ästhetik und politischem Patriotismus

Beethoven as an Austrian Composer: Between Romantic Aesthetics and Political Patriotism

Alexandre Chèvremont



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/austriaca/4828>

DOI : [10.4000/austriaca.4828](https://doi.org/10.4000/austriaca.4828)

ISSN : 2729-0603

Éditeur

Presses universitaires de Rouen et du Havre

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2021

Pagination : 51-68

ISBN : 979-10-240-1749-5

ISSN : 0396-4590

Référence électronique

Alexandre Chèvremont, « Beethoven l'Autrichien : entre esthétique romantique et politique patriotique », *Austriaca* [En ligne], 93 | 2021, mis en ligne le 01 décembre 2022, consulté le 28 septembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/austriaca/4828> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/austriaca.4828>



Creative Commons - Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Beethoven l'Autrichien : entre esthétique romantique et politique patriotique

La carrière de Beethoven est divisée depuis l'ouvrage de Wilhelm de Lenz en trois styles, qui correspondent chacun à trois périodes de sa vie créatrice. Lenz périodise en s'appuyant sur la chronologie des sonates pour piano : jusqu'à l'op. 22, une première manière englobe les trente premières années de sa vie ; puis, de l'op. 26 à l'op. 90, un second style qui couvre quatorze années ; enfin, les cinq dernières sonates de piano, composées à partir de 1816, ouvrent la troisième période.

Cette périodisation a fait l'objet de nombreuses discussions. En particulier, on a voulu s'interroger sur l'existence d'une date-charnière, autour de 1809, qui représenterait le véritable basculement dans la production beethovénienne¹ ; il existe une voie nouvelle créée entre 1809 et 1816, un style médian tardif pour reprendre les termes d'Adorno², où l'on perçoit, entre autres choses, les ferments d'un véritable romantisme beethovénien.

De toute évidence, l'enjeu de la périodisation des œuvres de Beethoven est crucial, eu égard notamment aux événements politiques qui ont jalonné sa vie, et auxquels sa production musicale a pris part. Se superposant à la question de la périodisation de la vie artistique de Beethoven, la mise au second plan d'œuvres jugées mineures se fait en général au détriment des œuvres composées pour une occasion politique, et touche précisément la question délicate de ce qui se passe entre 1809 et 1816 dans sa musique. Si l'on considère qu'après 1812 et jusqu'en 1818 la production beethovénienne subit une sorte de crise marquée par l'affaiblissement de la création, en qualité comme en quantité, c'est précisément durant ces années que Beethoven compose les œuvres

-
1. Voir Giorgio Pestelli, *La Musique classique. L'Époque de Mozart et de Beethoven*, trad. de l'italien par Michel Roubinet, Paris, Lattès, 1989 ; ainsi que Stephen Rumph, *Beethoven after Napoleon. Political Romanticism in the Late Works*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2004, p. 92-108.
 2. Theodor W. Adorno, *Beethoven. Philosophie de la musique*, trad. de l'allemand par Sacha Zilberfarb, Paris, Rue d'Ulm, 2020, p. 127.

mises au second plan : pour ne citer que les numéros d'opus, *Les Ruines d'Athènes*, *Le Roi Étienne*, *Zur Namensfeier*, les *Volkslieder*, la cantate *Der glorreiche Augenblick*, et bien sûr la *Wellingtonssieg*. Toute une construction du mythe Beethoven, en particulier française³, s'accorde à faire de ces nombreuses années des années de crise ou même de vide créateur, alors même que Beethoven se montre relativement prolifique.

L'enjeu politique de la périodisation des œuvres apparaît encore mieux lorsqu'on lui associe la question des *tempi*, de leur expression en langue allemande, et avec elle de la métronomisation des œuvres présentes et passées. Beethoven, dans ce domaine comme dans tant d'autres qui touchent la musique (que l'on songe seulement à l'évolution qu'il a fait subir au piano et à sa facture instrumentale), a été un acteur majeur ; mais les *tempi* et les indications métronomiques sont ouvertement présentés par lui comme un enjeu patriotique, dans le monde germanique dans son ensemble. La figure du compositeur de *l'Héroïque*, « geschrieben auf Bonaparte », contraste avec celle d'un musicien soucieux de réagir avec la plus grande implication politique dans le domaine musical à la seconde occupation française de Vienne, en 1809. Et quelle que fût l'hostilité ultérieure de Beethoven au régime de Metternich, il ne faut pas oublier que celui-ci se méfiait au plus haut point de l'élan patriotique germanique, auquel Beethoven a sans nul doute participé, précisément dans la mesure où un tel élan populaire contrevenait au principe metternichien de souveraineté et, quand bien même il se dirigeait contre la France napoléonienne, empruntait beaucoup trop, par son patriotisme même, aux principes qui avaient animé la Révolution, le Consulat et l'Empire.

On peut toujours s'interroger, comme le fait Stephen Rumph, sur le caractère politique des œuvres de la dernière période de création de Beethoven, qui se mettraient en phase avec l'époque de la Restauration. Il y a des signes bien plus tangibles, dans la période charnière qui va approximativement de 1809 à 1817, du caractère politique de l'œuvre beethovénien, et d'ailleurs Rumph lui-même, à la suite de Pestelli, fait commencer le basculement beethovénien en 1809⁴.

3. Voir notamment : Romain Rolland, *Beethoven. Les Grandes époques créatrices*, t. 3 : *Le Chant de la résurrection (La messe solennelle et les dernières sonates)*, Paris, Éditions du Sablier, 1937 ; pour l'histoire de cette appropriation française de Beethoven, voir Leo Schrade, *Beethoven in France. The Growth of an Idea*, New Haven, Yale University Press, 1942.

4. « En 1789, comme d'autres membres de la génération romantique, Beethoven était imbibé d'un sens nouveau des possibilités politiques introduites par la Révolution

Une autre difficulté vient, dans le domaine de l'esthétique, de l'appropriation précoce de Beethoven par l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig, et de ses plus éminents rédacteurs, à commencer par E.T.A. Hoffmann. L'esthétique romantique venue d'Allemagne du Nord a neutralisé la portée politique des œuvres de Beethoven, pour en faire le parangon du romantisme instrumental qu'Haydn et Mozart avaient commencé de déployer. Dans cette recherche de la *Selbständigkeit* maximale de la musique, les contenus politiques apparaissent comme extra-musicaux, venant perturber la construction romantique de la musique beethovénienne⁵.

Alors, Beethoven autrichien ? La réponse est évidemment complexe. Pour le natif de Bonn, l'Autriche représente une partie, certes éminente sur le plan musical, avec Vienne, sa capitale, du monde germanique. Pour le patriote qu'est Beethoven, il s'agit de faire de la musique le vecteur d'un élan populaire qui ne s'accommode pas très bien des dynamiques de cour qui prennent forme lors du Congrès de Vienne, en 1814-1815, sans parler de la diplomatie qui a mené au mariage de Napoléon et de Marie-Louise d'Autriche après la défaite autrichienne de 1809. Pour le musicien enfin, qui voulait faire du contrepoint un contrepoids à la stratégie victorieuse de l'empereur des Français, le combat se traduit avant tout en sons, pour faire taire la canonnade qui fit tant souffrir ses oreilles de sourd.

Un romantisme sans musique romantique, une musique classique sans classicisme

Le classicisme viennois se constitue, sur le plan de l'esthétique, à partir des écrits de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig : il se définit à travers le prisme du romantisme. Ces écrits, au premier chef les recensions d'E.T.A. Hoffmann, définissent la triade constituée par Haydn, Mozart et Beethoven sous l'angle d'une esthétique héritée de

française. Vingt ans plus tard, longtemps après que nombre de ses contemporains avaient perdu le goût pour l'expérience menée en France, le traumatisme des guerres napoléoniennes contraignirent le compositeur à revoir et à tempérer son enthousiasme révolutionnaire » (Stephen Rumph, *op. cit.*, p. 107 ; notre traduction). Il faudrait ajouter que le patriotisme autrichien de Beethoven s'accommode précisément fort bien de cette forme d'enthousiasme hérité de la Révolution française.

5. Voir Alexandre Chèvremont, « Autonomie de la musique et autonomie politique. La recension par E.T.A. Hoffmann de la *Cinquième symphonie* de Beethoven », dans *Musique nationale. Philosophes et musiciens dans l'Europe du XIX^e siècle*, Rennes, PUR, 2016, p. 25-35.

Wackenroder et Tieck. Nous avons retracé ailleurs la genèse de l'idée de musique classique dans le romantisme allemand⁶. Elle s'achève avec l'écrit d'Amadeus Wendt, en 1836, qui parle d'une « période classique de la musique » et qui la voit comme l'apogée de l'histoire de la musique, qui culmine, et commence à décliner, avec Beethoven⁷.

Comme l'a justement remarqué Carl Dahlhaus, d'un côté les romantiques allemands ne disposaient pas vraiment de la musique qui pouvait correspondre à leur esthétique lorsqu'elle a commencé de se configurer, et de l'autre, les musiciens viennois ne disposent pas de théoriciens locaux pour constituer avec autant d'ampleur et de profondeur la pensée de ce classicisme musical :

La concomitance paradoxale d'une musique classique sans esthétique musicale et d'une esthétique musicale romantique sans musique romantique, qui perturbe le schéma établi par l'histoire des idées, apparaît donc comme une conséquence du fossé observable du point de vue de l'histoire culturelle entre l'Allemagne protestante, encline au raisonnement et à la spéculation, et le Sud catholique⁸.

Les théoriciens allemands pensent ce que les musiciens autrichiens font, pour paraphraser une formule de Karl Marx qui concernait la politique⁹. Le classicisme viennois est-il alors conditionné par le romantisme d'Allemagne du Nord ? Ou encore, faut-il dire avec Theodor Adorno que « l'élément romantique est en lui-même au sens strict un a priori du classicisme¹⁰ » ?

Si c'est le cas, alors la musique classique de la triade viennoise n'a rien de spécifiquement autrichien. Il est toujours possible de gloser, comme le fait d'ailleurs Amadeus Wendt, sur l'équilibre entre le Nord et le Sud, entre l'Allemagne et l'Italie. Mais alors, c'est Mozart et ses opéras qui

-
6. Alexandre Chèvremont, *L'Esthétique de la musique classique. De Winkelmann à Hegel*, Rennes, PUR, 2015.
 7. Amadeus Wendt, *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik besonders in Deutschland, und wie er geworden. Eine beurtheilende Schilderung von Amadeus Wendt*, Göttingen, in der Dieterichschen Buchhandlung, 1836.
 8. Carl Dahlhaus, *L'Esthétique musicale classique et romantique. De Kant à Wagner*, trad. de l'allemand par Clémence Couturier-Heinrich, Jean-François Laplénie, Lucie Margnac et al., Paris, Rue d'Ulm, 2019, p. 101.
 9. « Die Deutschen haben in der Politik *gedacht*, was die andern Völker *getan* haben » (« Les Allemands ont, en politique, *pensé* ce que les autres peuples ont *fait* », notre traduction), Karl Marx, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung*, in *Marx-Engels Werke*, vol. 1, Berlin, Dietz, 1988, p. 385.
 10. Theodor W. Adorno, *Figures sonores. Écrits musicaux I*, trad. de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín, Genève, Contrechamps, 2006, p. 109.

remportent la palme de cet équilibre, que l'on peut bien qualifier de classique. En réalité, la notion de classicisme implique plutôt une synthèse inouïe de l'histoire des arts dans une musique accomplie, qui parvient ainsi à un apogée jusqu'alors inégalé. Selon cette signification, c'est Beethoven qui accomplit la musique dans une synthèse européenne qui n'a plus rien de particulièrement viennois.

L'idée de cette triade que l'on finira par appeler classique s'est constituée dès le second départ, cette fois définitif, de Beethoven pour Vienne, en 1792. La formule du comte Waldstein qui accompagne ce départ implique que Beethoven soit le continuateur déjà désigné de ses deux illustres précurseurs¹¹. Mais rien chez Beethoven ne le prédisposait, en dehors de sa carrière musicale, à faire de son style propre quelque chose d'autrichien. Son hostilité aux mœurs sensuelles et méridionales des Viennois est bien connue¹². Beethoven a eu plusieurs projets de départ de Vienne, à Paris, à Londres ou même à Cassel en 1809, et il ne restera dans la capitale autrichienne que parce que les princes Lobkowitz et Kinsky et l'archiduc Rodolphe se décident, en mars 1809, à lui offrir une rente annuelle, sans autre condition que de ne quitter Vienne à aucun prix. Quelques semaines plus tard, Vienne connaît un second siège des armées françaises, et Beethoven voit ses conditions de vie se dégrader au plus haut point. Il ne quittera cependant jamais la ville, et connaîtra le plus grand succès de sa carrière avec un concert donné le 29 novembre 1814 pendant le Congrès de Vienne.

Parler de « classicisme viennois » relève donc, semble-t-il, davantage d'une appellation géographique convenue que d'un ancrage local. Le style classique, en musique, est un style européen. Les influences française, italienne et bien sûr allemande convergent dans un classicisme qui se définit précisément par sa capacité étonnante de synthèse. La localité viennoise, carrefour idéal sans doute pour une telle convergence européenne, ne détermine pas la composition beethovénienne.

Cette façon de réfléchir sur le style classique viennois, qui depuis l'esthétique romantique domine l'histoire de la musique, ne peut néanmoins suffire. Bien des éléments permettent en effet d'affirmer que l'histoire de l'Autriche pendant la période de création de Beethoven

11. « Recevez des mains de Haydn l'esprit de Mozart » (Elisabeth Brisson, *Ludwig van Beethoven*, Paris, Fayard, 2004, p. 31).

12. « Aussi longtemps qu'un Autrichien a sa bière brune et ses petites saucisses, il n'est pas près de se révolter » (Ludwig van Beethoven, *Les Lettres*, trad. de l'allemand par Emily Anderson, Turin, ILTE, 1968, p. 21 ; il s'agit d'une lettre à Simrock de 1794).

détermine celle-ci jusque sur le plan musical, avec les conséquences que cela implique sur le plan de l'esthétique.

1809

En 1809, Vienne connaît son second siège par les armées françaises, après la formation calamiteuse de la Cinquième Coalition : c'est « une *drôle de guerre* que celle qui se met en mouvement, avec une lenteur étudiée, au printemps 1809¹³ ». L'Autriche, plus isolée que jamais depuis la paix de Tilsit entre Napoléon et le tsar, entre dans une guerre qui peut cette fois s'appuyer sur l'élan patriotique de la population, au contraire de la guerre de la Troisième Coalition de 1805. « L'Autriche se définit pour la première fois en tant qu'État supra-national¹⁴ ». Cinq ans après sa naissance, en 1804, consécutive à la dissolution du Saint-Empire romain germanique, l'empire d'Autriche mène une guerre sans le soutien de la Prusse, ni d'aucun État de la future Confédération germanique. Au Tyrol, Josef von Hormayr s'associe à l'insurrection contre la Bavière, alliée de Napoléon, et défend l'idée d'une Autriche jalonnée de héros au cours de sa longue histoire dans son *Plutarque autrichien*.

On peut donc considérer sans trop de difficultés l'année 1809, qui se conclut de façon catastrophique pour l'Autriche par le traité de Schönbrunn, comme une année d'exaltation patriotique qui prélude à la « bataille des Nations » de Leipzig en 1813, et qui permet de parler d'un patriotisme autrichien, voire d'une « idée nationale autrichienne » selon le terme d'André Robert¹⁵, comme partout ailleurs en Europe, et en particulier en Allemagne, des sentiments patriotiques finiront par se réveiller face aux rigueurs de l'occupation par les armées napoléoniennes. Même si Metternich tente de doucher ce patriotisme afin de faire prévaloir sa conception de la souveraineté étatique, nul doute que les années de 1809 à 1815, jusqu'à la fin du Congrès de Vienne, voient surgir une forme d'élan national suscité par les guerres contre Napoléon.

Qu'en est-il de Beethoven ?

13. Luigi Mascilli Migliorini, *Metternich*, Paris, CNRS, 2018, p. 94.

14. Jacques Droz, *Le Romantisme allemand et l'État. Résistance et collaboration dans l'Allemagne napoléonienne*, Paris, Payot, 1966, p. 158.

15. André Robert, *L'Idée nationale autrichienne et les guerres de Napoléon. L'Apostolat du baron de Hormayr et le salon de Caroline Pichler*, Paris, Alcan, 1933.

Celui-ci décrit de façon éloquente son état lors du siège de Vienne de 1809, dans une lettre à Breitkopf et Härtel¹⁶. Après avoir accepté, en mars, la rente annuelle versée par ses mécènes, il se retrouve en réalité dans une situation des plus précaires, sa rente se dévaluant, et il subit lui aussi les misères de la guerre et de l'occupation, des coussins sur les oreilles pour ne pas souffrir du bruit des canonnades. Le voilà économiquement affaibli, physiquement et moralement atteint, et ce n'est qu'en novembre qu'il fait part d'un début de soulagement à son éditeur¹⁷.

Or, 1809 peut aussi être considérée comme une date-pivot dans la production musicale beethovénienne. Selon Giorgio Pestelli, l'année 1809, qui est aussi celle de la mort de Haydn, voit Beethoven s'avancer dans deux directions, celle, plutôt intimiste, du prérromantisme d'une part, celle d'œuvres de grande envergure et de portée orchestrale, de l'autre¹⁸. Stephen Rumph estime lui aussi que la création beethovénienne connaît en 1809 un tournant majeur, à la suite de Pestelli¹⁹. Quant à Romain Rolland, qui identifie lui aussi le choc de 1809, il tente cependant de faire des trois années qui suivent, jusqu'en 1812, des années où la création demeure à son meilleur niveau, pour ne s'effondrer qu'ensuite²⁰. C'est une façon de préserver le schéma de Lenz, en considérant, en outre, que les années 1813-1814 sont des « années de gloire nationale et de malsaine popularité », dont Beethoven a eu ensuite le bon goût de se dégager²¹. En somme, pour Romain Rolland, la production beethovénienne des années 1800 continue jusqu'en 1812 malgré l'épreuve de 1809, et est ensuite affaiblie et altérée par la question nationale jusqu'au Congrès de Vienne, avant que la sonate op. 101, en 1816, ne le fasse entrer progressivement dans son dernier style, et ne lui fasse retrouver la voie de la musique authentique.

On le voit, le schéma de Romain Rolland ne rend justice, ni à l'originalité des productions qui se font jour dès 1809 et qui tendent vers le romantisme, ni à la production musicale patriotique de Beethoven qui n'entre, en effet, dans aucun style, au vu de ses caractéristiques musicales propres. De toute évidence, le schéma conservé par Romain Rolland a des objectifs de francisation de Beethoven. Mais cela s'est fait au prix de la dévalorisation d'un certain nombre d'œuvres. Il faut en

16. Beethoven, *op. cit.*, p. 258.

17. *Ibid.*, p. 271.

18. Giorgio Pestelli, *op. cit.*, p. 295.

19. Stephen Rumph, *op. cit.*, p. 92-108.

20. Romain Rolland, *op. cit.*, p. 41.

21. *Ibid.*, p. 108.

outre remettre au premier plan la question du tempo et de la métronomisation, que Beethoven aborde précisément dans ces années.

Le tempo et le métronome

À partir de la sonate *Lebewohl*, Beethoven adopte pour les deuxième et troisième mouvements une terminologie en allemand (1809/1810) ; les deux indications des mouvements de la sonate op. 90 (1814) sont en allemand ; la sonate op. 101 mélange quant à elle les deux langues, l'allemand et l'italien (1816) ; on retrouve des indications en allemand dans la sonate op. 109, son dernier mouvement, avec variations (1820) ; il y en a encore dans l'op. 110 (1821-1822). Si l'on quitte les sonates pour piano, le cycle de Lieder *An die ferne Geliebte* (1815-1816) mêle les deux langues ; et *Der Mann von Wort* (1816), *Merkenstein* op. 100 (1814-1815) et l'*Elegischer Gesang* (1814) comportent aussi des indications en allemand.

La question du tempo mêle plusieurs enjeux. D'abord, Beethoven souhaite sortir la musique des *tempi ordinari* dont la convention règne en italien, pour affiner ceux-ci ; le métronome lui est pour cela d'une aide précieuse. Ensuite, l'usage de termes en allemand se fonde sur une relation entre le tempo et le caractère (*Empfindung*, *Ausdruck*, etc.) entre lesquels Rudolf Kolisch, dans son étude magistrale sur les tempi beethovéniens, a montré que Beethoven souhaitait restaurer la jonction²². Les indications en italien ont fini par mentionner un tempo, et non plus un caractère ; or Beethoven a voulu introduire en musique des caractères jusqu'alors inouïs, et il l'a fait dans sa propre langue²³. C'est ce qu'il exprime dans sa lettre à Ignaz Franz von Mosel de 1817 :

Je me réjouis de tout cœur que vous partagiez le même point de vue que moi relatif à la manière dont nous désignons les tempos, manière qui provient de l'époque barbare de la musique. Pour ne citer qu'un exemple, peut-il y avoir quelque chose de plus absurde que le vocable Allegro, qui une fois pour toutes signifie gai, tandis que nous sommes souvent bien loin du tempo qui correspond à cette idée, si bien que la pièce elle-même dit le contraire de ce que signifie pareille indication ? – Quant aux quatre tempos principaux, qui sont bien loin d'avoir la réalité ou la précision des quatre points cardinaux, nous les négligeons volontiers. Mais les mots servant à désigner le caractère de la composition sont une autre question car le tempo est à vrai dire plutôt le corps mais ces mots se réfèrent sans doute à l'esprit de la composition – En ce qui me concerne il y

22. Rudolf Kolisch, *Tempo und Charakter in Beethovens Musik, Musik-Konzepte*, Heft 76/77, Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (dir.), Munich, juillet 1992, p. 8.

23. *Ibid.*, p. 9.

a déjà longtemps que je songe à renoncer à ces appellations qui sont un non-sens : Allegro, Andante, Adagio, Presto. Le métronome de Maelzel nous en fournit la meilleure occasion. Je vous donne ici *ma parole* que dans aucune de mes nouvelles compositions je n'en ferai *plus* usage²⁴.

On le voit, le tempo, qui est le corps, doit être accompagné d'une indication de son esprit, indication qui peut, et même doit, être fournie en allemand. Pour ce qui est du corps, le métronome remplacera avantageusement et précisément les cinq *tempi ordinari* (*largo, adagio, andante, allegro, presto*, selon le système de Johann Philipp Kirnberger, dont Beethoven possédait *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*²⁵), qui pèchent par leur approximation et par leur ambiguïté, puisqu'ils signifient aussi, si on les traduit, le caractère et non seulement le tempo.

En ce sens, le métronome de Johann Nepomuk Maelzel fournit une avancée considérable. Loin de mécaniser le tempo et de réduire l'exécutant à une servilité contraire à l'art, le métronome permet au contraire une plus grande précision, et laisse la liberté d'exprimer, par ailleurs et en allemand, le caractère.

Le métronome entre, lui aussi, dans un projet patriotique. Les relations difficiles de Beethoven avec Maelzel, difficultés qui culminent avec le procès autour de la *Schlachtsymphonie*, ne doivent pas masquer la dette considérable que Beethoven estimait avoir envers cette invention du métronome, ni la constance avec laquelle il se chargera lui-même de la propager. Outre l'épisode bien connu du canon *Ta ta ta, lieber Maelzel* (WoO 162) et de sa reprise dans la *Huitième symphonie*, Beethoven a pris le soin de métronomiser ses partitions antérieures à l'invention de l'appareil, avec tous les débats que l'on connaît autour de la justesse ou non de cette métronomisation. L'essentiel est ici que Beethoven s'est

24. Beethoven, *op. cit.*, p. 805. Anton Schindler considère cette lettre comme datée de 1813, une époque où « le maître montrait de l'enthousiasme au sujet du métronome de Maelzel et était également plein de sentiments patriotiques pour l'Autriche » (Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster, Aschendorff'sche Buchhandlung, 1871, t. 2, p. 248).

25. Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beispielen erläutert*, zweiter Theil, erste Abtheilung, Berlin et Königsberg, Decker et Hartung, 1776, 4^e partie, 1. « Von der Bewegung », p. 106-113. Kirnberger était un élève de Johann Sebastian Bach. Tout en définissant ces cinq *tempi* comme étant les fondamentaux, à partir desquels se déterminent leurs variations *larghetto, andantino, allegretto, prestissimo* (il ne mentionne pas l'*adagietto*), Kirnberger insiste, comme Beethoven le fera, sur la nécessité de concevoir le tempo comme déterminant à la fois une vitesse et un caractère, la « charakteristische Bewegung ».

servi du métronome comme d'une arme pour s'émanciper des *tempi ordinari* indiqués en italien²⁶, et pour mener une véritable offensive, à partir de l'aire germanique, sur le reste du continent européen.

En effet, pour Beethoven, la pratique du métronome doit se généraliser dans toute l'Europe musicale, comme il l'exprime dans sa lettre de 1817 et, plus tard, dans l'avis signé par lui-même et par Antonio Salieri dans la *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, le 14 février 1818²⁷. Ce changement majeur qui doit arriver jusqu'aux écoles des villages a quelque affinité avec la généralisation du système métrique, adopté en France en 1792, et abandonné par un décret impérial du 12 février 1812. C'est précisément après cet abandon que Beethoven mène la grande offensive du métronome. On peut dire qu'à l'abandon du mètre succède l'adoption du métronome. De même qu'il a lutté, à peu près à la même période, pour la transformation de la facture des pianos (il accueille son piano Broadwood en 1818), de même Beethoven s'est battu pour imposer à l'Europe entière l'usage d'un appareil qu'il a été l'un des premiers à promouvoir.

Le métronome permet en effet de se passer des indications vieillies du tempo en italien, et de libérer l'expression du caractère dans une langue vernaculaire. Le métronome est l'une des deux armes avec lesquelles Beethoven souhaite donner à la musique des indications de caractère inouïes, et qui pourront s'exprimer en langue allemande.

C'est précisément avec *La Victoire de Wellington* que Beethoven collabore de la façon la plus étroite avec Maelzel. D'abord écrite pour son panharmonicon puis adaptée pour orchestre, elle témoigne d'une collaboration qui va jusqu'à l'usurpation, Maelzel ayant prétendu être l'auteur de l'oeuvre. Dans cette oeuvre que l'on juge souvent de circonstance, et d'une qualité musicale fort médiocre, Beethoven a néanmoins prouvé son amitié pour Maelzel.

Les œuvres patriotiques

Les œuvres d'art, dans une perspective qui est celle de l'esthétique romantique, sont d'autant moins autonomes qu'elles se raccrochent à

26. Comme le fait en outre remarquer Charles Rosen, « les *tempi ordinari* n'avaient pas de valeur internationale, ni même nationale, mais municipale » (*Les Sonates pour piano de Beethoven. Un petit guide*, trad. de l'anglais par Anne Chapoutot et Georges Bloch, Paris, Gallimard, 2007, p. 71). Ainsi Mozart blâme les Italiens de jouer moins vite qu'à Vienne.

27. Beethoven, *op. cit.*, p. 1603-1604.

des considérations de politique, considérées alors comme des intrusions injustifiées dans le domaine de l'autonomie de l'art, et au premier chef, de la musique. C'est bien sûr le cas dans le romantisme hoffmannien, qui fait de la musique l'art le plus autonome, et du romantisme instrumental de Beethoven le sommet de la musique. Dans cette surenchère à l'autonomie de l'art, toute dimension politique est évacuée, comme non pertinente, dans la mesure où elle asservit la musique à un contenu extérieur auquel elle n'a pas à se référer. La musique est toujours *musica dell'altro mondo* : tel est, en substance, le message du romantisme.

Sur cette base, les œuvres vocales de Beethoven apparaissent comme particulièrement moins réussies, car ne laissant pas au maître la possibilité de s'émanciper du monde, comme c'est le cas avec une symphonie ou un trio avec piano. Au fond, plus la musique se laisse associer à ou déterminer par autre chose qu'elle-même, moins elle réalise le programme romantique de l'autonomie de l'art qu'elle est pourtant supposée porter à son parachèvement. Plus c'est politique, moins c'est beethovénien : ainsi se laissent lire les interprétations de Beethoven héritées de l'esthétique romantique, jusqu'à Romain Rolland qui voit les œuvres de circonstance, ou occasionnelles, comme relevant d'une collusion induite avec le monde. Dans cette perspective, précisément au moment où la production beethovénienne se tourne le plus vers le monde et assume de collaborer avec les puissances politiques, elle est considérée comme connaissant une éclipse.

Mais le terme de « collaboration²⁸ », pour désigner la contribution beethovénienne au patriotisme autrichien, est-il vraiment bien choisi, dans un contexte de résistance à l'occupation des armées napoléoniennes ? Est-il adapté, lorsqu'après la défaite de Wagram et le traité catastrophique de Schönbrunn qui en est la conséquence, l'empire d'Autriche cherche le jeu des alliances diplomatiques, cède à Napoléon la fille aînée de l'empereur, Marie-Louise, pour sceller à nouveau l'axe franco-autrichien qui avait été celui de la guerre de Sept ans ? Lorsque, donc, la musique persiste à jouer le jeu du patriotisme, alors même que Metternich se débarrasse d'Hormayr en 1813, qui avait reçu les faveurs du pouvoir entre 1805 et 1809, mais qui incarnait le principe d'un patriotisme trop dangereux pour un pouvoir qui se réclame d'une autorité traditionnelle²⁹ ?

28. Utilisé par Nicholas Mathew dans *Political Beethoven*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 1.

29. Voir André Robert, *op. cit.*

De toute évidence, le patriotisme autrichien promu par les artistes pendant la période des guerres napoléoniennes mérite davantage le terme de « résistance » que de collaboration, tant en raison de sa résistance aux armées napoléoniennes que de sa résistance au pouvoir impérial autrichien lui-même. Les *Cahiers de conversation* de Beethoven, qui couvrent la dernière période de sa vie, laissent apparaître la trace d'un républicanisme dont la nature est francophile si l'on veut, mais surtout liée à un patriotisme non seulement autrichien, mais germanique, lequel explique pourquoi la police de Metternich surveillait Beethoven. Ainsi, il faut déconstruire le mythe de la francophilie de Beethoven. Cette déconstruction met en lumière la nature de sa création dans une époque assimilée à une crise de créativité, alors qu'il était tout occupé à promouvoir le patriotisme. « Si je connaissais la stratégie aussi bien que le contrepoint, je les battrais », aurait-il dit après la bataille d'Iéna³⁰. Il faut compléter cette citation célèbre en disant que Beethoven a adapté son style musical à des œuvres de circonstance afin de favoriser la victoire et l'élan patriotique qui en était pour lui la condition.

On peut ainsi affirmer comme Martin Kaltenecker que :

La musique de Beethoven reste portée par l'enthousiasme que soulevait Bonaparte, et qui déposa pour toujours en elle une énergie lumineuse. Elle présente alors la forme *idéale* d'un désir de liberté, forme qui se détache de son incarnation historique réelle ; on a même proposé d'identifier le *grande eroe* de la 3^e *Symphonie* au prince Louis Ferdinand de Prusse, celui que Dussek déplora dans sa sonate, et devenu depuis le symbole du patriotisme et de la résistance allemands, tout comme le personnage de Léonore a pu symboliser la nation allemande humiliée quand l'opéra fut donné pour la première fois. De cette confiance profonde, le style héroïque de Beethoven en garde les traces parfois naïves, où l'on pourrait lire la sensibilité d'un esprit simple, réceptif à une propagande faite d'images très contrastées, voire de clichés³¹.

De cette idéalisation du désir de liberté, inspirée par la Révolution et le premier Consul Bonaparte puis appliquée aux guerres menées par l'Autriche contre Napoléon, il ne faudrait pas conclure, comme on va le montrer, à un pur et simple occasionalisme de nature romantique qui ferait feu de tout bois. Bien au contraire, c'est la constance de Beethoven dans l'expression musicale de ce désir, jusque dans son dernier style où

30. Cité dans Maynard Solomon, *Beethoven*, trad. de l'anglais par Hans Hildebrand, Paris, Fayard, 2003, p. 199.

31. Martin Kaltenecker, *La Rumeur des batailles. La musique au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Fayard, 2000, p. 147.

il prend une teinte épique tournée de façon archaïsante vers le passé, qui est remarquable. Et sans aller jusqu'à la thèse hoffmannienne de la *musica dell'altro mondo*, parce que Beethoven ne peut s'appuyer sur aucune *transcendance* tangible comme le faisait Palestrina dans sa musique sacrée, en revanche toute sa musique porte l'empreinte d'une *autonomie* qui fait de l'art un élément de résistance à l'oppression du réel empêchant la liberté.

Qu'en est-il exactement des œuvres patriotiques de Beethoven ? Sont-elles des œuvres d'occasion, au sens où Carl Schmitt voyait dans le romantisme politique un occasionalisme prêt à faire feu de tout bois³² ? Auquel cas la musique produite par le génie romantique de Beethoven ne serait pas véritablement affectée par son époque, mais accepterait de s'y plier au gré des circonstances, ce qui laisse supposer que dans d'autres circonstances, il aurait bien pu composer le contraire.

Telle n'est certainement pas la nature de l'occasion ou de la circonstance dans l'œuvre de Beethoven. S'il s'est tourné vers de telles œuvres à vocation directement politique, ce n'est pas qu'elles lui ont donné l'occasion fortuite d'exprimer un génie par ailleurs pur de toute compromission, et donc capable de toutes. C'est en vertu du sérieux avec lequel Beethoven considérait son art, et qui lui faisait condamner, par exemple, le *Don Giovanni* de Mozart, malgré sa qualité musicale immense. La musique de Beethoven a un contenu éthique, « caractéristique » au sens de Christian Gottfried Körner³³. Son « caractère » se lie, dans le cas des œuvres ayant un lien avec l'occasion et avec le monde, au sérieux.

Nicholas Mathew propose d'établir la différence entre les œuvres « autonomes » de Beethoven et les œuvres « d'occasion » ou « de circonstance » en associant celles-ci à une dynamique polyphonique où le génie solitaire se voit accompagné de collaborateurs comme Maelzel, Treitschke ou Kanne³⁴. Sans doute, Beethoven est bien tenu de travailler avec un poète, ou un librettiste, quand il écrit un opéra ou un lied ; mais ne peut-on dire aussi bien de l'ouverture *Coriolan* qu'elle est écrite à deux mains, puisqu'elle ne fait qu'exprimer le drame de Joseph von Collin sur le plan de la musique instrumentale pure ? Et de la musique de scène d'*Egmont* qu'elle est à la fois de Beethoven et de Goethe ? Ces œuvres, plus géniales sans doute que *Les Ruines d'Athènes*, se signalent

32. Voir Carl Schmitt, *Romantisme politique*, trad. de l'allemand par Pierre Linn, Paris, Valois, 1928. Référence proposée par Nicholas Mathew, *op. cit.*, p. 190.

33. Christian Gottfried Körner, *Über Charakterdarstellung in der Musik*, dans *Die Horen, eine Monatsschrift*, pièce 5, Stuttgart, 1795, p. 97. Körner était un proche de Schiller.

34. Nicholas Mathew, *op. cit.*, p. 7.

par un jeu plus libre, une occasion moins contraignante ; elles occupent une sorte de place intermédiaire entre le jeu insolemment libre, par exemple, de la *Huitième symphonie* avec la forme sonate, et le sérieux un peu plombé des œuvres patriotiques. Et *Fidelio* nous offre l'exemple d'un chef d'œuvre absolu où le sérieux du sujet est capital ; sans parler de l'*opus magnum*, la *Missa solemnis*, où de toute évidence Beethoven a mis le plus grand soin à servir la liturgie et le texte. Il y a donc toutes sortes de catégories intermédiaires dans la production beethovénienne entre de la musique « pure » et de la musique de circonstance.

Que Beethoven ait estimé son propre génie au point de ne considérer les œuvres d'occasion que comme des sacrifices consentis à l'époque ne semble pas probable. Il est beaucoup plus certain qu'il est conscient de la transformation de la musique de cour de son époque en musique patriotique³⁵, si bien que la musique d'occasion sert de prétexte à s'inscrire dans une époque avec laquelle ses œuvres plus élaborées, plus personnelles, plus exploratoires, pour le piano ou le quatuor, n'entretiennent qu'un rapport plus ou moins lointain. L'occasion pour Beethoven est donc la possibilité de s'ancrer dans son époque, d'y parler le langage du tribun que son style héroïque adopte aussi dans la musique pure, mais cette fois avec, le cas échéant, toute la pompe et la lourdeur du cérémonial.

Considérons par exemple l'apport de Friedrich August Kanne dans cette affaire. Kanne, une des rares personnes que tutoyait Beethoven, a dirigé la *Wiener allgemeine musikalische Zeitung* à partir de 1820. Beethoven s'est appuyé sur l'un de ses textes pour son hymne, *Germania*. La ligne éditoriale de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig reçoit ici un contrepoint viennois qui manifeste un enthousiasme patriotique sans succomber à une pure et simple allégeance à l'empire d'Autriche. Son op. 108, *La Bataille de la belle Alliance*, ainsi que *Die gute Nachricht* (texte de Friedrich Treitschke, le librettiste de *Fidelio*, pour laquelle Beethoven a écrit le finale *Germania*) qui raconte la bataille des nations de Leipzig et le siège de Paris (composée en 1814), témoignent d'un patriotisme que Beethoven, sans nul doute, partageait.

Sur le plan esthétique, c'est donc à une véritable révision de l'œuvre beethovénien que nous invite la prise en compte d'un patriotisme, sinon autrichien, du moins germanique. Les œuvres de « musique pure » ne sont pas purement et simplement opposables aux œuvres dites descriptives ou caractéristiques ; elles expriment sur un autre plan un élan qui

35. *Ibid.*, p. 10.

se manifeste cette fois de façon référencée lorsque Beethoven prend la parole en public et s'adresse à lui en fonction des circonstances. On peut bien sûr écouter bien des œuvres de « musique pure » de Beethoven en oubliant l'occasion qui les a suscitées, au contraire des œuvres occasionnelles. Mais la coupure entre les unes et les autres est loin d'être aussi claire qu'il y paraît, d'autant que cette coupure sert en définitive d'autres lectures, notamment celle qui cherche à franciser Beethoven et à diminuer son opposition à la France lors du long épisode guerrier qui commence en 1805 avec le premier siège de Vienne, et se continue au moins jusqu'en 1815 avec le Congrès.

De façon cruciale, la question implique aussi de désolidariser Beethoven de ses prédécesseurs Haydn et Mozart, dont il est supposé hériter en arrivant à Vienne. Une esthétique beethovénienne prenant en compte son patriotisme devrait sans doute rompre avec l'imaginaire de la triade viennoise et même d'une première École de Vienne qui n'existe sans doute pas davantage que la seconde de façon homogène³⁶. La fidélité de Beethoven à Haydn ou Mozart est moins la preuve de la continuité du style classique viennois, que de son appui sur cette continuité pour contrer d'autres solutions musicales, à commencer par celle représentée par les opéras de Rossini, qui édulcore, sauf dans *Guillaume Tell* créé après la mort de Beethoven (1829), la question du patriotisme pour abreuver les oreilles de ses auditeurs d'une musique agréable et divertissante³⁷.

En constatant l'absence de sérieux de la musique, Hegel cherche en définitive dans ses *Cours d'esthétique* des années 1820 à promouvoir depuis Berlin le goût rossinien, sans toucher un seul mot de la musique

36. « Lorsque j'arrivai à Vienne, je m'imaginai que le cercle schönbergien était assez soudé, analogue au cercle de Stefan George. Dès cette époque, il n'en était plus ainsi » (Theodor W. Adorno, *Alban Berg. Le maître de la transition infime*, trad. de l'allemand par Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 1989, p. 61). Adorno arrive à Vienne en 1925.

37. Encore faudrait-il préciser. En février 1824, une adresse à Beethoven de l'élite musicale viennoise le supplie de réserver la création de ses œuvres à la ville de Vienne, et regrette que Beethoven ne défende pas la muse allemande contre l'intrusion excessive du goût italien, en l'espèce avec les opéras-bouffes de Rossini. C'est dire assez que le Beethoven de la dernière période a fait de son patriotisme quelque chose du passé, comme nous allons le montrer ensuite. Et on peut alors conclure avec Romain Rolland : « Certes, Beethoven s'est senti blessé de se voir sacrifié aux Italiens par l'engouement des frivoles Viennois. Mais il n'a jamais partagé les furieuses violences de ses partisans – de Schubert et de Weber – contre Rossini » (Romain Rolland, *Les Grandes époques créatrices*, t. 4 : *La Neuvième symphonie*, Paris, Éditions du Sablier, 1943, p. 221). Ce n'est pas tant, ou pas seulement, que Beethoven n'ait pas jugé l'adversaire à sa taille ; c'est que le patriotisme était devenu pour lui quelque chose d'impossible.

beethovénienne. Le refoulement philosophique, chez Hegel, de ce qui a animé la musique de Beethoven, est celui d'un sérieux précisément lié à son patriotisme, une vision du monde orientée par la nécessité de défendre par la musique un territoire perdu sur le plan militaire. Ni la théorie de l'ironie romantique, ni l'esthétique hégélienne qui « romantisent » la musique à l'excès en y voyant l'art le plus dépourvu de substance, replié sur l'intériorité subjective, ne permettent de comprendre le patriotisme présent dans l'œuvre de Beethoven ; sa présence implique donc une révision, sur le plan esthétique, de la place de la catégorie du sérieux et de son lien avec la musique.

Le dernier style

Une solution serait de dépasser l'alternative : ou bien déterminer la musique par des contenus extérieurs, ou bien voir le génie romantique comme se saisissant indifféremment de toute occasion liée à l'époque. Il faudrait, alors, comprendre en quoi la musique de Beethoven *fait époque*. Et c'est ici que la relation avec le dernier style beethovénien est difficile, car il est possible de dire que toutes les œuvres du dernier Beethoven se signalent par cette impossible articulation du politique et du musical. Sans valider l'hypothèse de Stephen Rumph, qui donne une lecture ouvertement politique de la dernière période de Beethoven, on peut donc dire que cette dernière période *signifie* cette impossible articulation. Il demeure donc une rupture entre les années 1809-1816 et la dernière décennie de la vie de Beethoven, rupture que Rumph tend à minimiser au nom de son principe de périodisation en deux styles, dont la charnière est l'année 1809.

À cet égard, la catégorie de l'épique, que l'on retrouve sous la plume de Paul Bekker pour opposer par exemple la *Neuvième symphonie* aux huit précédentes, de nature dramatique, est précieuse³⁸. Selon cette opposition de l'épique et du dramatique, Beethoven creuse le temps musical pour faire du politique un élément du passé, que la musique ne peut raconter et narrer qu'en se privant des possibilités dramatiques qui l'actualisent au présent. À l'éloquence du tribun de la « décennie héroïque » (1800-1810), et qui se prolonge dans les œuvres de circonstance des années 1811-1815, succède un discours qui, dans le dernier style, ne se coupe pas du monde mais en parle avec la distance de la diachronie.

38. Paul Bekker, *Beethoven*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1912.

L'épique beethovénien serait alors une réfraction du temps que la musique évoque de loin, comme si la bataille ne pouvait plus être qu'une *rumeur*, selon la belle expression de Martin Kaltenecker³⁹. Cette rumeur confuse nous parvient encore dans la marche militaire insérée pour commenter l'*Ode à la Joie*, ou dans l'anamnèse des mouvements précédents qui ouvre le quatrième mouvement de la *Neuvième symphonie*. La musique se souvient qu'elle a pu jouer un rôle politique. Elle ne peut que le rappeler, comme l'évocation d'un passé déjà disparu mais qui laisse une trace jusque dans la musique la plus pure. De même, la *Missa solemnis* apparaît alors comme l'évocation d'un rite perdu, comme marquée par un archaïsme délibéré qui détermine précisément les moyens musicaux mis en œuvre.

En ce sens, il faut prendre l'archaïsme et le recours de Beethoven à des formes baroques comme la fugue, dans son dernier style, à la lettre : non pas la tentative, vouée à l'échec, d'une restauration musicale équivalente à la Restauration politique, mais l'insertion de matériaux archaïques dans un style classique encore capable de les intégrer, mais seulement comme éléments du passé. L'œuvre de Beethoven vise ultimement sa propre désintégration en intégrant des formes archaïques qui en épuisent la puissance de synthèse. La musique héroïque se voulait contemporaine de son époque, le dernier style renonce à cette contemporanéité et ne semble dépourvu d'époque que parce qu'il se tient dans un temps qui n'a plus d'époque. Si Beethoven renonce au style de tribun, ce n'est pas seulement parce que le Forum est fermé en Autriche, et qu'il ne peut plus s'adresser qu'à Dieu⁴⁰ ; c'est que la musique intègre le passé, et l'archaïsme, dans ses moyens d'expression.

Conclusion

Jean Brun estime que le tempo est d'essence profane, et se règle sur les affects de l'âme : le temps mesuré par le métronome est sécularisé, s'affranchit du temps divin⁴¹. On peut dire que Beethoven, en inventant le « caractère » qui s'exprime en langue allemande, loin des conventionnels *tempi ordinari* en italien, et en promouvant la métronomisation de ses propres œuvres, a achevé la sécularisation du temps musical commencée avec le style classique, et déjà à la période baroque. Ce faisant,

39. Martin Kaltenecker, *op. cit.*

40. Romain Rolland, *Le Chant de la résurrection*, *op. cit.*, p. 126.

41. Jean Brun, *Essence et histoire de la musique*, Genève, Ad solem, 1999.

il a rendu possible, contrairement au postulat de l'esthétique romantique, le caractère patriotique de sa musique ; au lieu d'une religion de l'art, Beethoven a conçu une musique séculière faite pour entraîner les peuples dans sa marche. Il a aussi rendu complexe, difficile voire impossible, l'inscription de sa musique dans la liturgie, malgré ses efforts sincères et coûteux avec ses deux messes. Pourquoi alors a-t-il considéré que son *opus magnum* était une messe ?

Le style classique, pense Robert Hatten⁴², est comique par sa nature ; du style libre et galant, Beethoven est passé dans son dernier style à un style tragique-religieux⁴³, inspiré de Palestrina. Cette mutation du comique vers le tragique signifie que le style libre, marqué par le comique, débouche sur une impasse : l'abandon d'un temps cosmique et préfixé, par le style classique centré sur l'humain, finit par démontrer que l'ordre créé par le génie humain ne peut pas remplacer l'ordre divin⁴⁴. En exprimant cette impossibilité, la musique du dernier Beethoven fait de l'ordre humain de la musique quelque chose du passé. Mais l'archaïsme cultivé dans le dernier style, au lieu de restaurer l'inscription dans le temps divin de la musique, signe aussi l'impossibilité de la restauration de celui-ci, tout autant que l'impossibilité de l'héroïsme des années 1800. Beethoven a bien quitté le siècle des Lumières et son optimisme révolutionnaire, mais sans proposer de Restauration, dans son dernier style. Le classicisme humaniste finit par faire signe vers ce qu'il a abandonné sans pouvoir assurer la restauration d'un temps divin qui le transcenderait.

La péripétie patriotique a permis de donner à la musique de Beethoven une publicité mondaine qui relève de ses capacités comiques, mais qui pourtant voudrait exprimer la tragédie du monde. Tel fut l'héroïsme de Beethoven : insuffler à la galanterie haydnienne l'élan des peuples et dire avec elle le drame de la guerre. Mais tragédie et comédie, si elles s'écrivent avec les mêmes lettres, ne peuvent pourtant pas rester circonscrites à l'ordre humain.

42. Robert S. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 2004, p. 77 ; pour une confirmation de cette thèse, sous un autre angle, voir Charles Rosen, *Le Style classique. Haydn, Mozart, Beethoven*, trad. de l'anglais par Marc Vignal et Jean-Pierre Cerquant, Paris, Gallimard, 1978.

43. *Ibid.*, p. 79.

44. Voir Hans Heinrich Eggebrecht, *Versuch über die Wiener Klassik. Die Tanzszene in Mozarts Don Giovanni*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, gebundene Ausgabe, Stuttgart, Steiner, 1972.