

BEETHOVEN

Testament de Heiligenstadt



JONAS VITAUD PIANO

BEETHOVEN 1802, À L'ESPÉRANCE

"1802 - ANNÉE DU TESTAMENT DE HEILIGENSTADT"

**01. Variations « Eroica » en *mi* bémol majeur
opus 35**

23'41

Sonate en *ré* mineur opus 31 n°2, « La Tempête »

09. Largo - Allegro

8'57

10. Adagio

7'59

11. Allegretto

6'50

Sept bagatelles opus 33

02. Andante grazioso quasi allegretto 3'08

03. Scherzo - Allegro 2'57

04. Allegretto 2'17

05. Andante 3'23

06. Allegro ma non troppo 2'21

07. Allegretto quasi andante 4'18

08. Presto 2'00

12. Six variations en *fa* majeur opus 34 13'53

Remerciements aux Pianos Parisot pour leur dévouement et leur partenariat

Enregistrement réalisé à l'Abbaye-école de Sorèze (France) du 31 août au 3 septembre 2020 / Prise de son, direction artistique, montage : Olivier Rosset / Piano et accord: Pianos Parisot – Clément Gelinotte / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet LMY&R Portfolio / Réalisation digipack : saga.illico / Photos: Jean-Baptiste Millot / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2021 MIRARE, MIR562 - www.mirare.fr

Beethoven, année 1802, Heiligenstadt ; vers l'espérance¹

Année 1802. Beethoven, qui a quitté Bonn pour s'installer à Vienne dix ans auparavant, vit une crise personnelle d'une intensité sans précédent. Depuis 1796, son ouïe a commencé à décliner. Il essaye plusieurs remèdes, va voir de nombreux médecins.

Au milieu de l'année 1801, il se lie d'amitié avec le professeur Johann Schmidt, qui lui inspire confiance et deviendra son seul médecin jusqu'à sa mort en 1809.

Celui-ci conseille à Beethoven, pour soigner son ouïe et calmer ses nerfs, de vivre à l'écart de l'agitation viennoise, et de séjourner dans le village de Heiligenstadt. Beethoven y restera d'avril à octobre 1802, un séjour de « vacances » inhabituellement long pour lui. Au bout de ces six mois, il ne constate aucune amélioration, et perd l'espoir de guérir.

C'est alors qu'il écrit, les 6 et 10 octobre 1802, un témoignage bouleversant destiné à être lu après sa mort, le fameux « testament d'Heiligenstadt », qui s'adresse à la fois à ses frères et à l'humanité tout entière, et dans lequel il fait part de sa souffrance immense face à la progression de son handicap², et de ses envies de suicide³.

« (...) Pensez que depuis six ans je suis frappé d'un mal terrible, que des médecins incompetents ont aggravé. D'année en année, déçu par l'espoir d'une amélioration, finalement contraint de faire face à la possibilité d'une maladie de longue durée (dont la guérison prendrait des années, si tant est qu'elle soit possible), né avec un tempérament plein de feu et de vie, accessible même aux distractions de la société, j'ai dû m'isoler tôt, vivre en solitaire, loin du monde. Quand, parfois, j'essayais d'oublier tout cela, oh ! Comme j'ai été, alors, brutalement ramené à la triste expérience, sans cesse renouvelée, de mon ouïe défectueuse.

(...) De tels événements m'ont poussé presque au désespoir ; un peu plus et j'aurais mis fin à ma vie – c'est seulement mon art qui m'a retenu. Ah ! Il me semblait impossible de quitter le monde avant d'avoir donné le jour à tout ce que je sentais en moi, et c'est ainsi que j'ai enduré cette vie misérable.

(...) C'est avec joie que je vais au-devant de la mort. Si elle arrive avant que j'aie eu l'occasion de déployer toutes mes capacités artistiques – elle viendra toujours trop tôt en dépit de mon dur destin, et je voudrais qu'elle soit plus tardive – même ainsi je suis content : ne me délivre-t-elle pas d'un état de souffrance sans fin ?

Viens à ton heure, je vais au-devant de toi, courageusement. Adieu, et ne m'oubliez pas tout à fait après ma mort, je le mérite de votre part, car, de mon vivant, j'ai souvent pensé à vous, et à la façon de vous rendre heureux. Soyez-le »

On pourrait penser que ce désarroi s'est accompagné d'une accalmie dans sa vie créatrice. Il n'en est rien et c'est un riche paradoxe.

principales de cette année 1802 sont, dans le domaine du piano, les 3 sonates opus 31, les bagatelles opus 33, les variations opus 34 et 35 ; en musique de chambre il compose les 3 sonates pour violon et piano opus 30 et, dans le domaine symphonique, sa deuxième symphonie opus 36. L'extraordinaire variété et la richesse d'inspiration des œuvres présentes dans ce disque sont un témoignage de cette fécondité.

Comment expliquer cette coïncidence entre extrême souffrance et intense activité créatrice ?

On devine qu'il doit y avoir une relation entre les deux : la création n'est-elle pas un moyen pour Beethoven de reprendre en main son destin, de réaffirmer sa liberté démiurgique face au plus cruel des déterminismes, son ouïe déclinante ?

Wagner allait jusqu'à penser que la perte de son ouïe fut une bénédiction pour Beethoven, et que celle-ci lui a permis d'aller jusqu'au bout de son art et de son génie.

Ce n'est pas par hasard que, à ce moment-là, s'ouvre pour lui sa période héroïque, qui durera jusqu'en 1810, et sera l'affirmation de l'homme seul maître de son destin.

Le testament d'Heiligenstadt permet en quelque sorte à Beethoven de mettre en scène sa propre mort pour pouvoir commencer une autre vie, un autre style, se « ressusciter » sous la forme d'un homme héroïque. Le compositeur avance dans une nouvelle voie, et ce changement devait conduire à un tournant dans l'histoire de la musique.

La souffrance qu'il vit est donc aussi le prix à payer d'une transformation stylistique de cette ampleur, qui ne pouvait sans doute pas survenir sans être accompagnée d'une crise de la personnalité.

Ce sont les variations *Eroica* opus 35, par lesquelles j'ai choisi de commencer ce disque, qui donnent le ton – et le nom ! – de ce que les « beethovenologues » appellent son style héroïque. L'œuvre s'inscrit dans un long processus, un cheminement créateur, dont je dois ici retracer la généalogie et le contexte historique.

Préalablement à la composition des variations *Eroica*, Beethoven crée en 1801 un ballet, *Les Créatures de Prométhée*, qui connut un grand succès. Dans la 16^{ème} et dernière partie de ce ballet⁴, il fait entendre un thème musical, le thème de Prométhée, qui sera à l'origine du thème des variations *Eroica* qui nous occupent⁵. Ainsi c'est bien de l'héroïsme de Prométhée, ce grand mythe grec de l'humanité, dont il s'agit dans ces variations opus 35.

Prométhée est ce demi-dieu qui vole le feu aux dieux pour l'apporter aux hommes – privés d'attributs après leur création, et donc sans défenses – à travers le feu, ce sont l'art et la science qui sont donnés à

son foie dévoré chaque matin par un aigle avant de se reconstituer chaque nuit.

Ce mythe rappelle que la liberté ne se donne pas, elle se prend, se conquiert, se vole. Quelle plus belle incarnation historique de ce mythe que la Révolution française, dans laquelle la prise de la Bastille du 14 juillet 1789 a symbolisé cette liberté conquise, arrachée de haute lutte par les classes populaires ?

Il est indéniable que Prométhée incarne le héros révolutionnaire pour Beethoven, celui qui apporte la liberté et le bonheur aux hommes.

Dans un premier temps c'est Bonaparte qui va symboliser dans l'esprit de Beethoven ce Prométhée moderne⁶, porte-flambeau de la République et des idéaux humanistes du siècle des Lumières.

Il lui dédie sa 3^{ème} symphonie, avant de se raviser rageusement au moment où il apprend que Napoléon s'est déclaré empereur et a mis du même coup fin à la République en 1804.

Sa réaction, rapportée par Ries, est restée célèbre : « Ce n'est donc rien de plus qu'un homme ordinaire ! Maintenant il va fouler aux pieds tous les droits humains, il n'obéira plus qu'à son ambition ; il voudra s'élever au-dessus de tous les autres, il deviendra un tyran ! »⁷.

En cette année 1802, une grande partie des philosophes et artistes allemands, favorables à la Révolution française, vouent aussi une immense admiration à Napoléon, qu'ils voient comme le représentant de celle-ci. Parmi eux : Kant, Fichte, Schelling, Hegel, Schiller, Goethe ou Hölderlin.

La période qui nous occupe est celle de la « Paix d'Amiens », signée le 25 mars 1802 et qui durera jusqu'en mai 1803, seule période de paix entre les guerres de la Révolution française (1792-1802) et les guerres napoléoniennes (1803-1815).

Amiens laisse entrevoir la possibilité d'une coexistence pacifique entre le régime (encore) républicain français et les monarchies européennes.

Cette paix est célébrée notamment par Hölderlin dans son beau poème *Fête de la paix* ; Bonaparte, l'artisan principal du traité, y prend des dimensions mythologiques, quasi-divines, il est comparé au Christ et à Dionysos. Le monde vacille, on pense qu'une ère nouvelle, pacifique et plus heureuse, va s'ouvrir. C'est le moment où la popularité de Bonaparte atteint son apogée chez les artistes et philosophes allemands démocrates. Bien sûr, les choses changeront à la fin de la 1^{ère} République française et au début des guerres napoléoniennes, surtout dans un contexte où la nation allemande n'existait pas encore.

Dans cette situation de paix, de calme provisoire, on se remet à songer au bonheur, cette valeur si importante du siècle des Lumières.

S'il y a bien, en effet, une idée nouvelle, fondamentale, parmi celles qui dans le siècle des Lumières préparent la Révolution française, c'est la recherche du bonheur.

bonheur est une idée neuve en Europe » écrit Saint-Just en 1794⁹.

Si Beethoven valorise le bonheur, le renouveau, le printemps¹⁰, l'époque romantique naissante, à la suite de la Restauration et du Congrès de Vienne de 1814/1815, favorisera plutôt la mélancolie, la saison automnale, le soir, ce moment crépusculaire qui nous achemine vers la nuit. L'optimisme des Lumières sera abandonné, le bonheur et l'espérance ont fait leur temps¹¹. Beethoven résistera à cette tendance, et composera, même à cette époque, une majorité d'œuvres lumineuses ou s'ouvrant sur la lumière¹².

Dès lors, on s'étonnera moins de ce second paradoxe qui apparaîtra probablement à l'auditeur de ce disque : comment peut-on composer une musique aussi puissamment joyeuse, dans un état de désespoir profond tel que celui de Beethoven au moment de son testament d'Heiligenstadt ?

Après ce détour, retournons à l'analyse des variations *Eroica*.

L'œuvre marque une avancée considérable par rapport aux cycles de variations précédents, par son ampleur, son ambition, et par la variété des moyens utilisés.

Après un accord retentissant qui ouvre l'œuvre et peut symboliser autant le défi lancé à Zeus par Prométhée refusant de se soumettre, que l'acte de création du monde, le compositeur a l'idée d'exposer d'abord la basse du thème de Prométhée, dans sa forme originelle, à l'unisson et dans le grave¹³.

Trois « sous-variations », appartenant encore à l'introduction, chacune ajoutant une voix supplémentaire au thème de la basse (*a due, a tre, a quattro*, peut-on lire sur la partition), sonnent comme une allégorie de la création du monde, on croit entendre les êtres vivants créés un à un...

Ce n'est qu'à ce moment qu'est exposé le thème de Prométhée (basse et mélodie) tel qu'on peut l'entendre dans le final de son ballet écrit un an plus tôt.

Ce procédé est génialement troublant pour l'auditeur qui découvrirait l'œuvre : il ne sait pas encore que le thème de la basse au début n'est pas le thème principal !

Une série de variations s'ensuivent, dégageant une énergie rythmique phénoménale. Quelques variations lyriques, ou contrapuntiques, viennent apporter un contraste, amenant une 15^{ème} variation (*largo*) dont la densité expressive et la profondeur annonce le dernier Beethoven.

Le compositeur conclut par une fugue joyeuse et débordante de vie rythmique et opère ainsi une fusion des genres qu'il ne fera que radicaliser dans sa dernière période.

Brahms, l'un des grands interprètes de l'opus 35, se souviendra de ce procédé pour ses propres *Variations sur un thème de Haendel*.

Les Sept bagatelles opus 33 appartiennent à l'ancienne manière de Beethoven, l'influence de Haydn et Mozart est encore présente. Certaines pièces semblent avoir été composées avant 1802, il les a en tout cas rassemblées en recueil cette année-là.

Elles sont destinées à être jouées dans les salons, à une époque où la pratique amateur se développe dans la bourgeoisie et l'aristocratie viennoises, chez les jeunes femmes particulièrement. Beethoven aura d'ailleurs d'assez nombreuses élèves qui lui permettront de ne pas dépendre financièrement exclusivement de ses mécènes ou de ses éditeurs.

Il tombera amoureux de certaines d'entre elles, comme Giulietta Guicciardi dont il s'éprend en 1801, et à qui il pense probablement encore pendant son séjour à Heiligenstadt.

Beaucoup de ces pièces ont une veine populaire. Que l'on songe par exemple à la dansante 7^{ème} bagatelle : des notes répétées staccato, puis une cadence parfaite. Un peu plus loin une basse soutient un arpège sur l'accord de tonique, puis sur la dominante. On ne saurait imaginer un matériau plus simple, plus populaire !

On pourrait dire la même chose de la première ou de la 3^{ème} bagatelle, dont la simplicité et la fraîcheur ne laissent aucun doute sur le caractère populaire. Il s'agit, pour l'essentiel, de formes Lied avec reprises variées (A-B-A'). La variation, dans ce contexte, n'est plus un genre mais une richesse dans l'écriture qui va donner tout le charme et l'élégance à ces pièces.

Les pièces lyriques (1^{ère}, 3^{ème}, 4^{ème} et 6^{ème} bagatelles), qui annoncent l'esprit des *Romances sans paroles* de Mendelssohn, alternent avec des pièces au caractère de scherzo (2^{ème}, 5^{ème} et 7^{ème} bagatelles) tout en humour, vivacité rythmique, esprit et danse.

La sonate opus 31 n° 2 dite *La Tempête*, est la seule œuvre qui reflète réellement l'angoisse, la désorientation morale, le désespoir, correspondant à l'état d'esprit de Beethoven au moment du testament d'Heiligenstadt. Cette œuvre commencée en 1801, pousse au paroxysme les notions de contraste, d'imprévisibilité, de conflit.

Dans le premier mouvement, tous les paramètres sont mis à profit pour fournir le maximum de contrastes : registres, dynamiques, articulations, tempi.

Ainsi le *largo* inaugural égrène des notes arpégées dans une ambiance mystérieuse, contrastant avec un *allegro sec*, et tournant sur lui-même ; ces oppositions marquées ne cesseront de s'amplifier jusqu'à un développement court mais particulièrement violent. Un récitatif vient interrompre le mouvement naturel de la réexposition, une voix s'élève seule au milieu des ruines, dans la pédale. Ce brouillard de la pédale ne reflète-t-il pas le brouillard de l'indécision, de l'incertitude la plus totale ?

Beethoven, à la suite d'une question d'un journaliste au sujet de cette sonate, répondit : « Lisez *La Tempête* de Shakespeare ! », ce qui donnera son titre à la pièce.

Peut-on voir dans ce passage frappant une meilleure illustration du monologue shakespearien, interrompant l'action dramatique pour laisser place aux tourments intérieurs et à l'indécision du personnage ? On y retrouve sans aucun doute le profond désarroi du compositeur lui-même dans son testament d'Heiligenstadt.

Dans ses merveilleux *Entretiens sur la musique*, Furtwängler s'exprime ainsi : « Chez Beethoven, le thème dans le courant d'un morceau connaît une évolution comparable à l'évolution d'un caractère de Shakespeare dans le courant d'un drame ». Quoi de plus adapté à cette sonate !

Si le premier mouvement de *La Tempête* peut être assimilé au feu, non pas le feu sacré prométhéen mais le feu de la destruction, de la discontinuité, de la catastrophe, le final, non moins tragique, se rattache plutôt symboliquement à l'eau, à la continuité, à la transformation progressive du discours. Son motif rythmique est obsessionnel, le fameux rythme 3 brèves 1 longue, qui sera celui du destin dans la 5^{ème} symphonie, est annoncé. Cette répétition inlassable semble être sans issue, elle enferme comme dans une prison ; est-ce une allégorie de la surdité de Beethoven ?

Au milieu de ces deux mouvements après où la tension semble atteindre des niveaux insoutenables, Beethoven place un mouvement lent, contemplatif et profond, faisant renaître l'espérance qui est au cœur des variations opus 34 dont il est question maintenant.

Beethoven se ressource dans la nature, c'est toujours elle qui lui donne la force de résister. « Comme je suis heureux de pouvoir errer dans les buissons, les forêts, parmi les arbres, les herbes et les rochers ; personne ne saurait aimer la campagne comme moi – car forêts, arbres, rochers, renvoient l'écho désiré par l'Homme » écrit-il à l'une de ses amies.

Les variations opus 34, composées comme l'opus 35 pendant son été à Heiligenstadt, se rattachent à toute cette série d'œuvres célébrant la nature¹⁴, on y retrouve ce lyrisme serein, cette paix intérieure.

Non moins novatrices que l'opus 35, ces variations sont basées sur un thème original de Beethoven, contrairement aux variations écrites jusque-là qui reposaient sur un thème d'un autre compositeur. Beethoven a l'idée de changer la tonalité, le tempo et le caractère de chaque variation. Si l'on excepte la 5^{ème} variation plus dramatique et contrastée, qui annonce la marche funèbre de la symphonie « Héroïque », c'est la douceur pastorale qui se dégage de l'ensemble.

La remarque de Wagner à propos de la symphonie pastorale et de sa sérénité idyllique, qu'il a si bien caractérisée en reprenant cette parole du Christ – « Soyez aujourd'hui avec moi au paradis » – pourrait s'appliquer remarquablement à l'opus 34.

Je reviens une dernière fois au mythe de Prométhée.

Pandore, la première femme humaine, est offerte en mariage par Zeus à Epiméthée, frère de Prométhée. Zeus réussit à se venger une nouvelle fois du vol du feu en offrant à Pandore une boîte mystérieuse qu'il

lui interdit d'ouvrir. Comme le souhaitait en réalité Zeus, Pandore cède à la curiosité et ouvre la boîte. Tous les maux de l'humanité sont alors répandus : vieillesse, maladie, guerre, famine, misère, folie, vice, tromperie, passion et orgueil. « Depuis ce jour, mille calamités entourent les hommes de toutes parts : la terre est remplie de maux, la mer en est pleine, les maladies se plaisent à tourmenter les mortels nuit et jour et leur apportent en silence toutes les douleurs, car le prudent Jupiter les a privées de la voix. Nul ne peut donc échapper à la volonté de Jupiter » écrit Hésiode dans *Les travaux et les jours*.

Que reste-t-il au fond de la boîte avant que Pandore ne la referme ? L'espérance.

Ce principe d'espérance est au cœur du réacteur beethovenien, il exprime la nature anticipatrice de l'art visionnaire, sa croyance en une transformation de l'humanité, sa faculté de planer au-dessus de l'horizon des possibles immédiats pour parler aux générations futures¹⁵.

En cette période d'effondrement culturel et de crise sanitaire, où l'Autre est parfois perçu comme une menace, un potentiel contaminateur, la musique de Beethoven peut nous permettre de nous sentir reliés, en harmonie, humains sans distinction. Elle nous aide à résister.

Jonas Vitaud – Février 2021

Notes

¹ L'espérance, en plus d'être une thématique essentielle dans toute l'œuvre de Beethoven, est aussi le titre (*An die Hoffnung*, littéralement *A l'espérance*) de son opus 32 pour voix et piano. La 1^{ère} version de ce Lied date de 1805. Il en écrira une seconde dix ans plus tard.

² Il faut faire ici un point sur l'évolution de son mal.

Dans ces années 1801/1802, la surdité de Beethoven n'est pas encore très avancée.

Ses élèves et amis intimes, Czerny et Ries, ne voient encore aucun signe de surdité chez lui. Ce n'est qu'après 1812 que sa surdité fera des progrès plus rapides, et d'après Czerny, « c'est seulement en 1817 que sa surdité devint si forte qu'il ne pouvait plus entendre la musique ».

A partir de 1818, il commence à se servir de cahiers de conversation pour communiquer. Dans sa panique et son désespoir, il se croyait donc plus sourd qu'il ne l'était réellement en cette année 1802.

³ Je recommande au lecteur de lire l'intégralité de ce texte, dont ne sont reproduits ici que quelques extraits significatifs, pour qu'il s'imprègne de l'état de désespoir et de désarroi moral dans lequel se trouvait le compositeur. Plusieurs lettres écrites à son ami Wegeler dès le mois de juin 1801, annoncent déjà cette détresse qui trouvera sa forme paroxystique dans le testament d'Heiligenstadt. Beethoven y décrit ses symptômes et son état psychologique, et semble alterner entre résignation – « Résignation ! Quel pitoyable recours, le seul pourtant qui me reste » lettre du 29 juin 1801 – et volonté de résister – « Je veux saisir le destin à la gorge, il n'arrivera pas à me faire plier tout à fait », lettre du 16 novembre 1801.

⁴ Œuvre comportant une ouverture, une introduction surnommée... « la tempête » (!), et 16 parties.

⁵ Ce thème musical occupera quatre années de sa vie créatrice. Avant d'être réutilisé dans les variations *Eroica* opus 35 (1802), il sera d'abord repris dans la 7^{ème} des 12 contredanses pour orchestre WoO14 (1801) puis verra son aboutissement grandiose dans le final de la symphonie héroïque opus 55 (1804). Avec le motif du destin et le *Muss es Sein*, respectivement dans sa 5^{ème} symphonie opus 67 et dans son quatuor opus 135, ce sont les rares exemples chez Beethoven où un thème musical renvoie à une idée.

Faut-il y voir le germe, l'embryon du leitmotiv wagnérien ? Je réponds par l'affirmative !

⁶ C'est le thème de Prométhée dans le final de sa 3^{ème} symphonie qui permet de comprendre le rapprochement, dans l'esprit du compositeur, entre Bonaparte et Prométhée.

⁷ Pour aller dans le sens de Beethoven en considérant que Napoléon aura été plutôt le fossoyeur de la Révolution française que son propagateur, on citera à titre d'exemples d'actions réactionnaires et attentatoires aux libertés, le rétablissement de l'esclavage en 1802 (qui avait été aboli en 1794), ou le rétablissement de la censure en 1810 (qui avait été abolie en 1791 sur la base des articles 10 et 11 de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789).

⁸ Pour Voltaire par exemple, « Il faut cultiver son jardin », le bonheur passe par l'enrichissement intellectuel ou matériel, tandis que chez Rousseau, il passe avant tout par la démocratie et par un ordre politique et social juste. Les conceptions de Rousseau sont plus 'révolutionnaires' que celles de Voltaire. Nietzsche, grand ennemi de la Révolution française ne s'y trompera pas et vouera une haine posthume sans limite à Rousseau, le penseur de la démocratie et *Du contrat social*. Nietzsche considère d'ailleurs Beethoven comme un produit historique de la 'maladie rousseauiste'...

⁹ Ce goût du bonheur français sera bien perçu par les allemands. L'expression allemande « *Glücklich wie Gott in Frankreich* », « Heureux comme Dieu en France », parle d'elle-même. Si Dieu lui-même préfère la France au paradis, c'est que vraiment il s'y passe quelque chose d'intéressant !

¹⁰ Titre de sa 5^{ème} sonate pour violon et piano opus 24 (1801).

¹¹ Il s'agit là d'une tendance générale, on pourra trouver bien sûr d'innombrables contre-exemples.

¹² Ajoutons à cela le fait que pour Beethoven, les notions de bonheur et de liberté sont intimement liées. L'hymne à la joie de la 9^{ème} symphonie n'est-il pas aussi un hymne à la liberté (et à la fraternité) ? On comprend mieux dès lors cette fidélité à la joie et au bonheur, sans nier bien sûr l'importance du tragique ou du pathétique dans certaines de ses œuvres. L'œuvre d'art, et sa recherche d'une forme adaptée au contenu émotionnel, est déjà pour lui un travail intellectuel et moral permettant de se libérer de la souffrance pour accéder à la joie.

¹³ Il y a là une forme de commencement du monde dont Wagner se souviendra pour le début de *L'Or du Rhin*.

¹⁴ Avec la sonate *Le Printemps* opus 24 (1801), et la symphonie pastorale opus 68 (1808). À chaque fois c'est le ton de fa majeur qui est utilisé.

¹⁵ Victor Hugo (né en...1802), autre grand artiste résistant à toutes les formes d'oppression et d'asservissement, écrira que « l'utopie est la vérité de demain ». Cette vision de ce qui devrait être est toujours inséparable d'un rapport extrêmement critique avec l'actuelle condition du monde humain. Ainsi, par exemple, Goethe fera ce commentaire à propos de Beethoven : « Il n'a sans doute pas tort de trouver le monde détestable, mais cette attitude ne profite ni à lui-même ni aux autres ».

Beethoven, the year 1802, Heiligenstadt; towards hope¹

The year is 1802. Beethoven, who had left Bonn ten years earlier to settle in Vienna, was undergoing a personal crisis of unprecedented intensity. In 1796, his hearing began to decline, and he consulted a number of doctors and tried several remedies. In mid-1801, he became friends with Professor Johann Schmidt, who inspired confidence and would become his sole doctor up until his death in 1809. Schmidt advised Beethoven to live away from Viennese agitation in order to care for his hearing and calm his nerves, recommending that he go to the village of Heiligenstadt. Beethoven would stay there from April to October 1802, an unusually long 'holiday' for him.

At the end of those six months, he observed no improvement and lost hope of getting better. It was at that time, on 6 and 10 October 1802, that he wrote the highly emotional document meant to be read after his death, the famous 'Heiligenstadt Testament', which was addressed both to his brothers and all of mankind. In it, he shared his immense suffering faced with the progression of his handicap², and his thoughts of suicide³.

'[...] Consider that for six years now I have been struck by an incurable affliction that incompetent doctors have made worse. Deceived year after year by the hope of improvement and finally forced to face the possibility of permanent disability (of which healing might take years, provided that it even be possible). Born with a temperament full of fire and life, even accessible to the distractions of society, I had to isolate myself at early age and live in solitude, far from world. When I sometimes tried to forget all that, oh! how harshly I was brought back to the sad experience, constantly renewed, of my defective hearing.

'[...] Such experiences pushed me nearly to despair; a bit more, and I would have put an end to my life – it is only my art that held me back. Ah! It seemed impossible to me to leave the world before bringing forth all I felt in me, and so have I endured this miserable life.

'[...] I go to meet death with joy. Should it come before I have had the opportunity to deploy all my artistic capacities – it shall always have come too soon despite my hard fate, and I would like it to come later – even so shall I be content: will it not deliver me from a state of endless suffering? Come when it suits you, I go courageously to meet you. Farewell, and do not forget me completely after my death. I deserve it from you for, during my lifetime, I have often thought of you and the way to make you happy. Be so.'

One might think that this distress was accompanied by a lull in his creative life, but nothing could be further from the truth, and that is a rich paradox. Beethoven was rarely as prolific as in that year of 1802. He broached important piano genres – the sonata, the variation – and renewed them, and invented the

the Bagatelles Opus 33, and the Variations Opp. 34 and 35; in chamber music, he composed the three Opus 30 Violin Sonatas, and in the orchestral domain, his Symphony No.2, Op. 36. The extraordinary variety and richness of inspiration of the works present on this disc attest to this fruitfulness.

How do you explain this coincidence between extreme suffering and intense creative activity?

One guesses that there must be a relation between the two: was creation not a means for Beethoven to take his destiny back in hand, to reaffirm his demiurgic freedom when faced with the cruellest of determinisms, i.e., his increasing deafness? Wagner went so far as to suggest that the loss of his hearing was a benediction for Beethoven, permitting him to go to the limits of his art and his genius.

It was not by chance that his heroic period opened up for him at that time. This would last until 1810 and be the affirmation of the man as sole master of his fate. In a way, the Heiligenstadt Testament allowed Beethoven to stage his own death, enabling him to begin another life, another style – to ‘resuscitate’ in the form of a heroic man. The composer embarked on a new path, and this change would lead to a turning point in the history of music. The suffering that he endured was thus also the price to pay for a stylistic transformation of this scope, which would doubtless not have occurred without being accompanied by a personality crisis.

It is with the ‘*Eroica*’ *Variations*, Op. 35, that I have chosen to begin this programme, which sets the tone for – and gives the name to! – what the ‘Beethovenologists’ call his heroic style. The work falls into a long process, a creative journey of which I must trace the genealogy and historical context here.

In 1801, prior to the composition of the ‘*Eroica*’ *Variations*, Beethoven created a ballet, *The Creatures of Prometheus*, which enjoyed considerable success. In the 16th and final part of the score⁴, he uses a musical theme, the Prometheus theme, which will be at the origin of the theme of the ‘*Eroica*’ *Variations*, which concern us here⁵. Thus it is indeed about the heroism of Prometheus, this great Greek myth of humanity, that is the subject of these variations.

Prometheus is this demigod who steals fire from the gods to take it to men, deprived of attributes after their creation and thus defenceless. Through fire, it is art and science that are given to mankind, for fire is the symbol of knowledge. He will be punished severely by Zeus/Jupiter who had him chained to a rock where his liver will be devoured every morning by an eagle, only to be reconstituted every night.

This myth is a reminder that freedom is not given but taken, conquered, or stolen. What finer historical incarnation of this myth than the French Revolution, in which the storming of the Bastille on 14 July 1789 symbolised this hard-fought freedom, won by the people?

It is undeniable that Prometheus embodies the revolutionary hero for Beethoven, bringing freedom and

He dedicated his Third Symphony to him before furiously changing his mind when he learned that Napoleon had declared himself emperor and simultaneously put an end to the Republic in 1804. His reaction, as reported by Ries, has remained famous: 'So he is nothing more than an ordinary man! Now he is going to trample on human rights and obey only his ambition; he will want to rise above all others; he will become a tyrant!'⁷

In that year 1802, a majority of German philosophers and artists – including Kant, Fichte, Schelling, Hegel, Schiller, Goethe and Hölderlin – were favourable to the French Revolution and had tremendous admiration for Napoleon, viewing him as its representative.

The period that concerns us is that of the Treaty of Amiens, signed on 25 March 1802 and which would last until May of the following year, the only period of peace between the wars of the French Revolution (1792-1802) and the Napoleonic Wars (1803-15). Amiens provided a glimpse of the possibility of peaceful coexistence between the French regime that was still republican and the European monarchies. This peace was celebrated in particular by Hölderlin in his beautiful poem *Friedensfeier*, in which Bonaparte, the principal artisan of the treaty, takes on a mythological, near-divine dimension, compared with Christ and Dionysus. The world was vacillating, and it was thought that a new era, peaceful and happier, was dawning. This was the moment when Napoleon's popularity was at its peak amongst democratic German artists and philosophers. Of course, things would change at the end of the First French Republic and the beginning of the Napoleonic Wars, especially in a context where the German nation did not yet exist.

In this situation of temporary peace and calm, people again began thinking about happiness, that value so important in the Age of Enlightenment. In fact, if there was indeed a new, fundamental idea amongst those which, in that era, prepared the French Revolution, it was the pursuit of happiness. Although conceptions of happiness are often different or even opposed⁸, this value was nonetheless the great common denominator of the 18th century, and its fermentation would lead to the Revolution. 'Happiness is a new idea in Europe,' wrote Saint-Just in 1794⁹.

Although Beethoven valued happiness, renewal, and springtime¹⁰, the nascent Romantic Era, following the Restoration and the Congress of Vienna in 1814-15, would instead favour melancholy, autumn, and dusk, the moment that leads us towards night. The optimism of the Enlightenment would be abandoned, happiness and hope having run their course¹¹. Beethoven would resist this trend and compose, even in this epoch, a majority of luminous works or works opening onto light¹².

profound despair such as Beethoven's at the time of his Heiligenstadt Testament?

After this digression, let us go back to the analysis of the '*Eroica*' Variations. The work marks a considerable advance in relation to the previous variation cycles by its scope, ambition, and the variety of means used.

After a resounding chord that opens the work and which can symbolise the challenge hurled at Zeus by Prometheus refusing to submit as much as the act of creation of the world, the composer has the idea of first exposing the bass of the Prometheus theme, in its original form, in unison and in the low register¹³. Three 'sub-variations', still pertaining to the introduction and each adding an additional voice to the theme of the bass (the score is noted '*a due*', '*a tre*', '*a quattro*'), sound like an allegory of the creation of the world, we have the impression of hearing living beings created one by one... It is only at this moment that the Prometheus theme (bass *and* melody) is exposed as heard in the finale of his ballet, written a year earlier.

This process is brilliantly troubling for the listener who is discovering the work: he does not yet know that the theme in the bass at the beginning is not the main theme! A set of variations follows, giving off phenomenal rhythmic energy. A few lyric, or contrapuntal, variations provide a contrast, bringing a 15th variation (*largo*), its expressive density and profundity announcing late Beethoven.

The composer concludes with a joyful fugue, brimming with rhythmic life and thereby carrying out a fusion of genres that he will further radicalise in his final period. Brahms, one of the great interpreters of the Opus 35, will remember this process for his own *Variations on a Theme by Handel*.

The Seven Bagatelles, Op. 33 belong to Beethoven's former style in which the influence of Haydn and Mozart is still present. Certain pieces seem to have been composed before 1802, when, in any case, he put them together in this collection. They were intended to be played in salons, at a time when amateur playing was developing in the Viennese bourgeoisie and aristocracy, especially amongst young women. Moreover, Beethoven would have fairly numerous pupils who would enable him not to solely depend financially on his patrons and publishers. He would fall in love with some of them, such as Giulietta Guicciardi of whom he became infatuated in 1801 and about whom he was probably still thinking during his stay in Heiligenstadt.

Many of these pieces have a folk vein. It suffices to think, for example, of the dancing 7th Bagatelle: staccato repeated notes then a perfect cadence. A bit further on, a bass supports an arpeggio on the tonic chord, then on the dominant. It would be difficult to imagine simpler, more folk-like material! The same could be said of the 1st or 3rd Bagatelle, whose simplicity and freshness leave no doubt as to the folk character. For the most part, these are Lied forms with varied repeats (A-B-A'). In this context, the

variation is no longer a genre but a richness in the writing that will give these pieces their full charm and elegance.

The lyric pieces (Bagatelles nos. 1, 3, 4 and 6), which announce the spirit of Mendelssohn's *Songs without Words*, alternate with pieces of a scherzo nature (nos. 2, 5 and 7), full of humour, rhythmic vivacity, wit and dance.

Sonata Opus 31 no. 2, called '*The Tempest*', is the only work that truly reflects Beethoven's anguish, moral disorientation, and despair, corresponding to his state of mind at the time of the Heiligenstadt Testament. Begun in 1801, it pushes the notions of contrast, unpredictability and conflict to the limit.

In the first movement, all the parameters are turned to good account to provide a maximum of contrasts: registers, dynamics, articulations, tempi. Thus, the opening *Largo* features arpeggiated notes in a mysterious atmosphere, contrasting with a dry *allegro* rotating on itself. These pronounced oppositions continually increase up to a short, but particularly violent development. A recitative comes to interrupt the natural movement of the recapitulation, a solitary voice rising amidst the ruins, in the pedal. Does this pedal 'fog' not reflect the fog of indecision, the most complete uncertainty?

Following a question from a journalist concerning this sonata, Beethoven responded: 'Read *The Tempest* by Shakespeare!', which gave the piece its title. Can one see in this striking passage a better illustration of Shakespearean monologue, interrupting the dramatic action to make room for the character's inner torments and indecision? Here we doubtless find the profound distress of the composer himself in his Heiligenstadt Testament.

In his marvellous *Concerning Music*, Furtwängler writes: 'With Beethoven, the theme in the course of a piece goes through an evolution comparable to the evolution of a Shakespeare character in the course of a drama'. What could be more adapted to this sonata!

If the first movement of *The Tempest* can be associated with fire, not the sacred Promethean fire but the fire of destruction, discontinuity, and catastrophe, the finale, no less tragic, is related more symbolically to water, continuity, and the progressive transformation of the discourse. Its rhythmic motif is haunting, the famous 3 short-1 long rhythm which will be that of Fate in the Fifth Symphony, is announced. This tireless repetition seems to offer no way out, confining as in a prison. Is this an allegory for Beethoven's deafness?

In between these two bitter movements in which tension seems to reach unbearable levels, Beethoven places a slow movement, contemplative and profound, giving new hope that is at the heart of the Opus 34 Variations, which are now the subject.

Beethoven recharged his batteries in nature, which always gave him the strength to resist. 'How happy I am to be able to wander in the bushes and forests, among the trees, grasses and rocks. No one could

love the country as I do – for forests, trees, and rocks send back the echo desired by Man,' he wrote to one of his friends.

The Opus 34 Variations, composed like the Opus 35 during his summer in Heiligenstadt, are related to this whole series of works celebrating nature¹⁴, in which we find calm lyricism and inner peace. No less innovative than Opus 35, these variations are based on an original theme by Beethoven, unlike the variations written earlier, based on a theme by another composer. Beethoven had the idea of changing the key, tempo and character of each variation. If we except the more dramatic and contrasted 5th variation, which announces the funeral march in the '*Eroica*' Symphony, it is the pastoral gentleness that distinguishes the set. Wagner's remark regarding the '*Pastoral*' Symphony and its idyllic serenity, which he characterised so well by quoting this phrase by Christ – 'Today you shall be with me in Paradise' – could apply remarkably to the Opus 34.

I return one last time to the myth of Prometheus.

Pandora, the first human woman, was offered by Zeus in marriage to Epimetheus, Prometheus's brother. Zeus succeeded in avenging himself once again for the theft of fire by giving Pandora a mysterious box which he forbade her to open. As Zeus hoped in truth, Pandora gave way to her curiosity and opened the box. All the ills of mankind thus spread: old age, illness, war, famine, poverty, madness vice, deceit, passion and pride. 'Since that day, a thousand calamities surround men on all sides: the earth is filled with ills; the sea is full of them, illnesses enjoy tormenting mortals night and day, silently bringing them all the pains, for the prudent Jupiter deprived them of a voice. So no one can escape Jupiter's will,' wrote Hesiod in *Works and Days*.

What remained at the bottom of the box before Pandora closed it again? Hope. This principle of hope is at the heart of the Beethovenian reactor, expressing the anticipatory nature of visionary art, his belief in a transformation of mankind, his faculty for hovering above the horizon of immediate possibilities to speak to future generations¹⁵.

In this period of cultural collapse and health crisis, where the Other is sometimes perceived as a threat, a potential contaminator, Beethoven's music can enable us to feel linked, in harmony, humans without distinction. It helps us resist.

Jonas Vittaud, February 2021

Translated by John Tyler Tuttle

Notes

¹ Hope, in addition to being an essential theme throughout Beethoven's work, is also the title of his Opus 32 (*An die Hoffnung*, literally 'To Hope'), for voice and piano. The initial version of this Lied dates from 1805. He would write a second ten years later.

² Here we must take stock of the evolution of his ailment. In these years of 1801-02, Beethoven's deafness was not yet very advanced. His students and close friends, Czerny and Ries, did not yet see any sign of deafness in him. It was after 1812 that it would progress very rapidly and, according to Czerny, 'it was only in 1817 that his deafness became so bad that he could no longer hear the music'. As of 1818, he began to use conversation notebooks to communicate. In his panic and despair, in 1802 he thus believed he was deafer than he really was.

³ I recommend reading the full text, of which only a few significant excerpts are reproduced here, to immerse himself in the state of despair and moral dismay in which the composer found himself. Several letters written to his friend Wegeler as of the month of June 1801, already announce this distress that will culminate in the Heiligenstadt Testament. Here Beethoven describes his symptoms and psychological state and seems to alternate between resignation – 'Resignation! What a pitiful recourse, yet the only one left to me' (letter of 29 June 1801) – and the will to resist – 'I want to seize fate by the throat; it will not succeed in making me bend completely' (letter of 16 November 1801).

⁴ Work comprised of an overture, an introduction called... 'The Tempest' (!), and 16 parts.

⁵ This musical theme would occupy four years of his creative life. Before being used again in the '*Eroica*' *Variations*, Op. 35 (1802), it would first be reprised in the seventh of the *12 Contredanses* for orchestra, WoO14 (1801) then see its grandiose culmination in the finale of the '*Eroica*' *Symphony*, Op. 55 (1804). With the fate motif and the *Muß es Sein* ('must this be?'), respectively in his Fifth *Symphony*, Op. 67 and his *Quartet*, Op. 135, these are the rare examples in Beethoven where a musical theme refers to an idea. Should this be seen as the seed, the embryo of the Wagnerian leitmotiv? I answer 'Affirmative!'

⁶ It is the Prometheus theme in the finale of his Third *Symphony* that allows for understanding the link, in the composer's mind, between Napoleon and Prometheus.

⁷ Following Beethoven's thinking in considering Napoleon to have been the gravedigger rather than the propagator of the French Revolution, we can cite, as examples of reactionary actions detrimental to liberties, the restoration of slavery in 1802 (which had been abolished in 1794), or the restoration of censorship in 1810 (which had been abolished in 1791 on the basis of Articles 10 and 11 of the Declaration of the Rights of Man and the Citizen of 1789).

⁸ For Voltaire – for example, ‘We must cultivate our garden’ –, happiness comes from intellectual or material enrichment, whereas with Rousseau, it comes, before all, from democracy and a just political and social order. Rousseau’s conceptions are more ‘revolutionary’ than those of Voltaire. Nietzsche, a great enemy of the French Revolution, was not to be mistaken and harboured an unbounded posthumous hatred for Rousseau, the thinker of democracy and *The Social Contract*. Moreover, Nietzsche considered Beethoven an historical product of the ‘Rousseauist illness’..

⁹ This French taste for happiness would be well perceived by the Germans. The German expression ‘*Glücklich wie Gott in Frankreich*’ (happy as God in France) speaks for itself. If God himself prefers France to Paradise, something interesting must really be going on there!

¹⁰ Title of his Violin Sonata No. 5, Op. 24 (1801).

¹¹ That is a general tendency. We can, of course, find innumerable counter-examples.

¹² To that let us add the fact that, for Beethoven, the notions of happiness and liberty were inextricably linked. Is the Ode to Joy of the Ninth Symphony not also a hymn to freedom (and brotherhood)? Henceforth, we better understand this faithfulness to joy and happiness without, of course, denying the importance of the tragic or pathetic in some of his works. For him, the work of art, and his search for a form adapted to the emotional content, is already an intellectual and moral task allowing for freeing himself from suffering to attain joy.

¹³ There is a form of beginning of the world which Wagner would recall for the opening of *Das Rheingold*.

¹⁴ In both the ‘*Spring*’ Sonata, Op. 24 (1801), and the ‘*Pastoral*’ Symphony, Op. 68 (1808), Beethoven uses the key of F major.

¹⁵ Victor Hugo (born in... 1802), another great artist resistant to all forms of oppression and enslavement, would write that ‘the utopia will be tomorrow’s truth’. This vision of what should be is always inseparable from an extremely critical relation to the current condition of the human world. Thus, for example, Goethe would make this comment about Beethoven: ‘He is not altogether in the wrong if he finds the world detestable, but he thereby does not make it more enjoyable either for himself or others’.