

# La Symphonie Pastorale de Ludwig van Beethoven

## Seconde partie

### *Une ultime idéalisation de la Nature ?*

**Argument.** Nous sommes le 22 décembre 1808, à Vienne. Beethoven (1770- 1827) dirige, à 38 ans, à la suite, les V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> *Symphonies*. Après la tempête de Prométhée, celle de la Nature, sertie entre la tendresse et la reconnaissance — juste avant la disparition de ce monde, un retour à l'échelle humaine de l'harmonie.

### *I. Caractéristiques de la Pastorale*

En fa majeur, op. 68. Composition : mars-août 1808. Dédiée, comme la V<sup>e</sup> *Symphonie*, au Prince Lobkowitz et au Comte Rasumoffsky. 1<sup>ère</sup> audition le 22-XII- 1808, *Theater an der Wien*. Indications des mouvements : 1. Allegro ma non troppo, fa majeur. 2. Andante molto moto, si bémol majeur. 3. Allegro, fa majeur. 4. Allegro, fa mineur. 5. Allegretto, fa majeur.

L'idée d'une *Sinfonia pastorella* date de l'été 1807 ; on trouve des traces de mélodies dès 1803-1804 (au moment de la III<sup>e</sup> *Symphonie*), des recherches sur le murmure des ruisseaux (*Murmeln der Bäche*) pour le *scherzo* : “Plus le ruisseau est grand, plus le ton est profond”. Beethoven n'y travaille qu'à la fin de l'hiver 1808, après la V<sup>e</sup> *Symphonie*, l'Ouverture de *Léonore* (op. 138), du Lied *Sehnsucht* (WoO 134) sur le poème de Goethe “Nur wer die Sehnsucht kennt...”, et de la *Sonate pour piano & violoncelle* op. 69 (c'est la 3<sup>e</sup> de ces sonates). En même temps, il commence les deux *Trios* op. 70 (le n°1 est appelé *Geistertrio*, *Trio des Esprits*).

**Menu du concert du 22-XII-1808** (durée : 4h30, de 18h30 à 23h) : V<sup>e</sup> *Symphonie* / Aria *Ab Perfido!* / extraits *Messe en ut* op. 86 / 4<sup>e</sup> *Concerto pour piano* op. 58 / V<sup>e</sup> *Symphonie* / *Fantaisie pour piano chœurs et orchestre* op. 80, avec Beethoven au piano. Le programme indiquait, pour la VI<sup>e</sup> : “*Pastoral-Sinfonie oder Erinnerung an das Landleben (mehr Ausdruck der Empfindung als Malbercy)*. 1. *Erwachen heiterer Empfindungen bey der Ankunft auf dem Lande*. 2. *Scene am Bach*. 3. *Lustiges Zusammenseyn der Landleute*. 4. *Gewitter, Sturm*. 5. *Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm*”. En janvier 1809, Beethoven précisera : “*Pastoral-Sinfonie, mehr Ausdruck der Empfindung als Malbercy*”. 1. *Angenehme Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen*. 2. *Scene am Bach*. 3. *Lustiges*

*Beisammenseyn der Landleute (fällt ein). 4. Donner und Sturm, in welches einfällt. 5. Wohlthätige, mit Dank an die Gottheit verbunden Gefühle nach dem Sturm*”.

Il faut insister sur la formule : “*Pastoral-Sinfonie oder Erinnerung an das Landleben (mehr Ausdruck der Empfindung als Malberey)*” : “*Symphonie Pastorale, ou Souvenir de la vie champêtre (plus expression d'impression que peinture)*”. Sur la partition, Beethoven notera : “*On fait confiance à l'auditeur pour se représenter lui-même la situation. (...) Les titres explicatifs sont superflus ; même celui qui n'a qu'une idée vague de la campagne comprendra aisément le dessein de l'auteur. La description est inutile. Chaque description perd à être transcrite trop précisément dans la musique instrumentale. (...) La Symphonie Pastorale n'est pas un tableau ; on y trouve exprimées, en nuances particulières, les impressions que l'homme goûte à la campagne.*”

**Titres des mouvements de la *Pastorale*** : 1. Eveil d'impressions joyeuses en arrivant à la campagne (*Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande*). 2. Scène au bord du ruisseau (*Szene am Bach*). 3. Réunion joyeuse des paysans (*Lustiges Zusammensein der Landleute*). 4. Orage. Tempête (*Gewitter. Sturm*). 5. Chant des pâtres, sentiments de contentement et de reconnaissance après l'orage (*Hirtengesang, frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm*). N.B. Dans une esquisse antérieure, B. avait écrit : “*Chant de pâtres, sentiments bienfaisants joints au remerciement à la divinité après la tempête (Hirtengesang, vobltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm)*”.

**Situation de la *Pastorale* dans l'œuvre.** A l'origine, la *V<sup>e</sup>* et la *V<sup>Te</sup>* étaient inversées : la *Pastorale* portait le n° 5, et à sa parution elle prit le n°6. Nous verrons comment on peut comprendre les malentendus (*sic !*) au sujet de l'articulation de ces deux Symphonies ...

Beethoven avait déjà écrit une *Sonate pour piano n°15*, op. 28, ré majeur (1801- 1802), dite *Pastorale / Pastorella* [pour le commentaire de cette Sonate, cf. P. Badura-Skoda, J. Demus, *Les Sonates de Beethoven*, éd. Lattès, 1981, p. 105-110 et J. & B. Massin, *Recherche de Beethoven*, Fayard, 1970, p. 214-219].

Les *Carnets de conversation* (en mai-juin 1826) révèlent que Christian Kuffner, collaborateur de Beethoven (on lui doit les paroles de la *Fantaisie avec chœur* op. 80), a proposé à Beethoven un oratorio sur *Les Éléments*, et il lui annonce qu'Eduard Freiherr von Bodenfeld (dit *Eduard Silesius*) a écrit un poème, *Phantasie zur Beethoven's Pastoral-Symphonie* “*qui souligne mot à mot la grande musique*”.

Insistons sur l'importance de la fin de la *Pastorale* (5. Chant des pâtres, sentiments de contentement et de reconnaissance après l'orage / “Chant de pâtres, sentiments bienfaisants joints au remerciement à la divinité après la tempête), car le thème de la réconciliation avec la Nature, la vie,

l'existence et la Divinité parcourt des œuvres importantes de Beethoven, outre le *Testament d'Heiligenstadt* (1802) : le 3<sup>e</sup> mouvement de la *IX<sup>e</sup> Symphonie* (1822-24) ; le 3<sup>e</sup> mouvement du *XV<sup>e</sup> Quatuor*, op. 132 (1825) intitulé *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit in der lydischen Tonart, Chant sacré d'action de grâce d'un convalescent à la Divinité sur le mode lydien* ; le 5<sup>e</sup> mouvement (*Cavatine*) du *XIII<sup>e</sup> Quatuor* op. 130 (1825) ... Nous verrons quel sens donner à cet achèvement au sens le plus complet (le Beethoven héroïque et prométhéen), IV-VI-VIII (le Beethoven contemplatif, “virgilien”...). Alberto Savinio posait cette question à propos de la conception naïve et magique (pythagoricienne, en fait ...) des nombres : “*Es-tu cabaliste, lecteur ?*”... Mais outre que l'on peut protester, comme il le fait dans son article sur Beethoven, contre la vision de Beethoven en Titan, il n'est pas sûr que cette démarcation des deux figures sous lesquelles Beethoven nous apparaît ici, comme un Janus *bi-frons*, soit bien légitime, malgré les apparences. Il y a une unité beethovenienne, plus profonde, et l'on pourrait montrer combien les Symphonies “héroïques” (quelles qu'elles soient...) comptent de moments de sérénité et de contemplation, en deçà de ce que l'œuvre nous indique (et inversement : les œuvres “paisibles” ne sont pas exemptes de la négativité du drame ou du tragique).

Ainsi, le moment de l'orage (4. Orage. Tempête / *Gewitter. Sturm*) est un “coin” enfoncé dans la paix de la *Pastorale* : il rappelle un moment fort de l'Ouverture *Les Créatures de Prométhée, Die Geschöpfe des Prometheus*, op. 43 (1800-1801) ... Les œuvres de Beethoven sont plus mêlées qu'on ne le croit.

## **II. Textes. [A. Schindler, H. Berlioz, R. Wagner, A. Savinio, M. Philippot, Cl. Debussy, A. Tubeuf, F. Mosengeil]**

**1. A. Schindler.** Nous traversâmes [B. et lui] la gracieuse vallée d'Heiligenstadt et ce dernier village, nous passâmes un ruisseau limpide qui descend d'une montagne voisine, et sur les rives duquel croissent des ormes encadrant le paysage. B. s'arrêtait souvent, tournant ses regards émerveillés, et respirait l'air embaumé de cette délicieuse vallée. Puis s'asseyant sur le gazon et s'adossant à un ormeau, il me demanda si, parmi les chants des oiseaux, j'entendais celui du loriot. Tout était silencieux. Il reprit alors : “*Ici, j'ai écrit la scène au bord du ruisseau, et là-haut les cailles, les loriots, les rossignols et les coucous, l'ont composée avec moi*”. [Récit d'avril 1823 ; et comme souvent avec Schindler, à prendre avec précaution, car Schindler est expert en illusions rétrospectives quand il ne réinvente pas l'histoire ...]

**2. H. Berlioz.** Je suis dans un village, dont le calme et la paix contrastent étrangement avec le tumulte qui régnait encore, il y a peu de jours, dans des villes voisines, Kœnig's Winter (1) (*sic !*) [Il s'agit de la ville de *Königswinter*, en Rhénanie du nord / Westphalie, dans le Landschaftsverband de

Rhénanie, au bord du Rhin, entre Bad Honnef et Bonn- Beuel, au pied du Petersberg et du Drachenfels.] est sur l'autre rive du Rhin, en face de Bonn. Ses paysans sont tout fiers de l'illustration qui rejailit vers eux. Plusieurs vieillards prétendent avoir connu Beethoven dans sa jeunesse. Traversant le fleuve en barque, il venait souvent alors, disent-ils, rêver et travailler dans leurs plaines. Beethoven eut en effet un grand amour pour la campagne ; ce sentiment a beaucoup influé sur son style, et il se fait jour quelquefois dans celles mêmes de ses compositions dont la tendance n'a rien de pastoral. Il conserva jusqu'à la fin de sa vie cette habitude d'errer seul dans les champs, sans tenir compte du gîte dont il aurait besoin pour la nuit, oubliant le manger et le boire, et fort peu attentif, en conséquence, aux enclos réservés et aux ordonnances sur la chasse. On prétend, à ce sujet, qu'un jour, aux environs de Vienne, il fut arrêté par un garde qui s'obstinait à le prendre pour un braconnier tendant des pièges aux cailles, dans le blé en fleur où il était assis. Déjà sourd alors, et ne comprenant rien aux récriminations de l'inflexible représentant de la force publique, le pauvre grand homme, avec cette naïveté commune aux poètes et aux artistes célèbres, qui ne doutent jamais que leur célébrité ne soit parvenue jusqu'aux rangs inférieurs de la société, s'époumonait à répéter: “*Mais je suis Beethoven ! Vous vous trompez ! Laissez-moi donc ! Je suis Beethoven, vous dis-je !*” Et le garde de répondre, comme celui des côtes de Bretagne, quand Victor Hugo, revenant d'une promenade en mer, à quelques lieues de Vannes, ne put présenter son passeport oublié à la ville voisine: “*Et qu'est-ce que cela me fait que vous soyez Victor Hugo, homme de lettres, et que vous ayez fait Mon cousin Raymond ou Télémaque ! Vous n'avez pas de passeport, il faut me suivre, et ne résistons pas !*” (*Journal des débats*, 3-IX-1845, 2e Lettre au Rédacteur, in H. Berlioz, *Beethoven*, Buchet Chastel, p. 166-167)

**3. H. Berlioz.** Cet étonnant paysage qui semble avoir été composé par Poussin et dessiné par Michel-Ange. [B.] veut peindre le calme de la campagne, les douces mœurs des bergers ; il ne s'agit pas des bergers rose-verts et enrubannés de M. de Florian, encore moins de ceux de M. Lebrun, auteur du *Rossignol*, ou de ceux de J.-J. Rousseau, auteur du *Devin du Village*. C'est de la nature vraie qu'il s'agit ici. Il intitule son premier morceau : *Sensations douces qu'inspire l'aspect d'un riant paysage*. Les pâtres commencent à circuler dans les champs, avec leur allure nonchalante, leurs pipeaux qu'on entend au loin et tout près ; de ravissantes phrases vous caressent délicieusement comme la brise parfumée du matin ; des vols ou plutôt des essaims d'oiseaux babillards passent en bruissant sur votre tête et, de temps en temps, l'atmosphère semble chargée de vapeurs ; de grands nuages viennent cacher le soleil, puis tout à coup ils se dissipent et laissent tomber d'aplomb sur les champs et les bois des torrents d'une éblouissante lumière. Voilà ce que je me représente en entendant ce morceau, et je crois que, malgré le vague de l'expression instrumentale, bien des auditeurs ont pu en être impressionnés de la même façon.

Plus loin est une *scène au bord de la rivière*. L'auteur a sans doute créé cet admirable *adagio*, couché dans l'herbe, les yeux au ciel, l'oreille au vent, fasciné par mille et mille doux reflets de sons et de lumière, regardant et écoutant à la fois les petites vagues blanches, scintillantes du ruisseau, se brisant avec un léger bruit sur les cailloux du rivage ; c'est délicieux. Les diverses mélodies qui se croisent et s'entrelacent en tout sens sont d'une incomparable suavité ; l'harmonie au contraire contient deux ou trois conflits de sons discordants qui, malgré leur étrangeté, forment avec les doux accords dont ils sont précédés et suivis le plus heureux contraste. Telle est la double et triple appoggiature présentée dans le grave, le médium et l'aigu, par les violoncelles, altos, violons, bassons et clarinettes, sur les notes *fa*, *la bémol*, *ut*, pendant que les flûtes, hautbois et cors tiennent l'accord de *mi bémol*, *sol*, *si bémol*. Ce singulier rapprochement de six notes diatoniques a lieu sur un *rinforzando*, et rappelle à merveille ces bruits de la mer, des monts et des plaines, (...) qui, apportés par les vents de divers points de l'horizon, viennent se heurter à l'improviste dans les clairières des bois, luttent ensemble un instant, se dispersent en murmurant et rendent ainsi le calme et le silence qui leur succèdent plus doux et plus profonds.

Avant de fuir, l'auteur fait entendre le chant de trois oiseaux. Cette idée fait bon nombre d'amateurs se récrier d'admiration et quelques autres s'indigner contre Beethoven. Nous ne partageons ni l'engouement des uns ni l'indignation des autres. La justification du compositeur n'est, en pareil cas, que dans le succès ou l'insuccès de sa tentative. Or, le rossignol ne faisant entendre que des sons inappréciables ou variables, son chant ne pouvait être imité par des instruments à sons fixes dans un diapason arrêté ; tandis que la caille et le coucou, dont le cri ne forme que deux notes pour l'une et pour l'autre, notes justes et fixes, ont par cela seul permis une imitation exacte et complète. S'il s'agit de défendre le musicien du reproche de puérilité, pour avoir prétendu reproduire le chant des oiseaux dans une scène où toutes les voix calmes du ciel, de la terre et des eaux doivent naturellement trouver place, il faut le justifier également, quand dans un orage il cherche à imiter les efforts des vents, les éclats de la foudre, le mugissement des troupeaux. En fait de paysages, il n'y a pas plus de puérilité à peindre un papillon qu'à dessiner une fleur, et le musicien à qui l'on accorde la faculté de décrire des sites agrestes en les animant des divers bruits qu'on y entend dans la nature, est parfaitement libre de choisir ceux qui peuvent concourir à compléter son tableau. Nous avons combattu l'opinion qui lui refuse le droit d'imiter et de décrire ; mais [elle] oublie que *la bonne musique descriptive* n'a pas seulement le mérite de l'imitation, mais encore une grande puissance essentiellement mélodique, harmonique, rythmique et instrumentale. (...)

Le paysagiste musicien nous amène à présent au milieu d'une réunion joyeuse de paysans. On danse, on rit avec modération d'abord ; la musette fait entendre un gai refrain, accompagné d'un basson

qui ne sait faire que deux notes. B. a sans doute voulu caractériser là quelque bon vieux paysan allemand, monté sur un tonneau, armé d'un mauvais instrument délabré, dont il tire à peine les deux sons principaux du ton de *fa*, la dominante et la tonique. Chaque fois que le hautbois entonne son chant de musette naïf et gai comme une jeune fille endimanchée, le vieux basson vient souffler ses deux notes ; la phrase mélodique module-t-elle, le basson se tait, compte ses pauses tranquillement, jusqu'à ce que la rentrée dans le ton primitif lui permette de replacer son imperturbable *fa, ut, fa*. La danse s'anime, devient folle, bruyante. Le rythme change ; un air grossier à deux temps annonce l'arrivée des montagnards aux lourds sabots ; le premier morceau à trois temps recommence plus animé que jamais : tous se mêlent, s'entraînent ; les cheveux des femmes commencent à voler sur leurs épaules ; les montagnards ont apporté leur joie bruyante et avinée ; on frappe dans les mains ; on crie, on court, on se précipite ... quand un coup de tonnerre lointain vient jeter l'épouvante au milieu du bal champêtre et mettre en fuite les danseurs.

Orages, éclairs. Rien n'est plus impossible que de donner par des paroles une idée d'un pareil morceau ; ceux qui l'ont entendu savent seuls à quel degré de puissance et de sublime peut atteindre la musique pittoresque entre les mains d'un homme comme Beethoven. Pendant que les basses grondent sourdement, le sifflement aigu des petites flûtes nous annonce une horrible tempête sur le point d'éclater ; l'ouragan s'approche, grossit ; un immense trait chromatique, parti des hauteurs de l'instrumentation, vient fouiller jusqu'aux dernières profondeurs de l'orchestre, y accroche les basses, les entraîne avec lui et remonte en frémissant comme un tourbillon qui renverse tout sur son passage. Alors, les trombones éclatent, le tonnerre des timbales redouble de violence ; ce n'est plus de la pluie, du vent, c'est un cataclysme épouvantable, le déluge universel, la fin du monde. En vérité, cela donne des vertiges et bien des gens, en entendant cet orage, ne savent trop si l'émotion qu'ils ressentent est plaisir ou douleur.

La Symphonie est terminée par *l'action de grâce des paysans après le retour du beau temps*. Tout alors redevient riant, les pâtres reparaissent, se répondent sur la montagne en rappelant leurs troupeaux dispersés ; le ciel est serein ; les torrents s'écoulent peu à peu ; le calme renaît, et avec lui les chants agrestes dont la douce mélodie repose l'âme ébranlée et consternée par l'horreur magnifique du tableau précédent. Après cela, peut-on parler des étrangetés de style d'une œuvre pareille ; de ces groupes de cinq notes de violoncelles, opposées à des traits de quatre notes dans les contrebasses, qui se froissent sans pouvoir se fondre dans un unisson réel ? Faudra-t-il signaler cet appel des cors, arpégeant l'accord d'*ut* pendant que les instruments à cordes tiennent celui du *fa* ? Chercher la raison de ces anomalies harmoniques ? En vérité, j'en suis incapable. Pour un travail de cette nature, il faut raisonner froidement, et le moyen de se garantir de l'ivresse quand l'esprit est occupé d'un tel

sujet ! Loin de là, on voudrait dormir, dormir des mois entiers pour habiter en rêve la sphère inconnue que le génie nous a fait un instant entrevoir. (H. Berlioz, *Beethoven*, “La Musique symphonique”, Buchet Chastel, p. 44-51).

**4. R. Wagner.** Et maintenant l'œil du musicien s'est éclairé de l'intérieur. Maintenant il a lancé son regard aussi sur l'apparence qui, illuminée par sa lumière intérieure, se montrait à son tour à son être intérieur en un merveilleux reflet. Maintenant c'est la seule essence des choses qui lui parle et qui les lui montre à la lumière tranquille de la beauté. Maintenant, il comprend la forêt, le ruisseau, la prairie, l'éther azuré, la foule joyeuse, le couple amoureux, le chant des oiseaux, la fuite des nuages, le fracas de la tempête, la félicité du calme délicieusement mouvant. Alors tout ce qu'il voit, tout ce à quoi il donne forme est pénétré de cette miraculeuse sérénité qu'il est le premier à avoir conféré à la musique. Même la plainte, cet élément si originellement propre à toute musique, s'apaise en un sourire : le monde retrouve son innocence d'enfant. “*Vous serez aujourd'hui avec moi au Paradis*” — qui n'a pas entendu cette parole du Rédempteur s'adresser à lui lorsqu'il écoutait la *Symphonie Pastorale* ? Et voici que grandit cette force qui donne forme à l'inconcevable, au jamais vu, au jamais éprouvé, qui le transforme en une expérience immédiate, perceptible comme la plus grande évidence. La joie d'exercer cette force se transforme en humour, toute douleur de l'existence se brise contre cette immense aisance du jeu avec l'existence même ; le créateur des mondes Brahma rit de lui-même en reconnaissant l'illusion qu'il se donnait ; l'innocence retrouvée rit en folâtrant avec l'aiguillon du péché expié, la conscience libérée se raille elle-même avec le tourment qu'elle a subi. Jamais aucun art n'a créé pour le monde rien d'aussi serein que ces *Symphonies en la majeur et en fa majeur* [la Ve et la VIe] avec toutes les œuvres du maître qui leur sont intimement apparentées et qui proviennent de cette époque divine de sa surdité complète. L'impression qu'elles produisent sur l'auditeur est justement cette libération de *La Pastorale* de Beethoven : une ultime idéalisation de la Nature ? Toute faute, comme leur conséquence est le sentiment du paradis perdu avec lequel nous nous retournons vers le monde de l'apparence. Ainsi ces œuvres miraculeuses prêchent le repentir et la pénitence dans le sens le plus profond d'une révélation divine. (*Beethoven*, Aubier, 1948, p. 143-145). [N.B. [Wagner lie exagérément ici, et ce malgré les témoignages des contemporains, l'écriture de la *Pastorale* à la surdité de Beethoven. Mais Abel Gance, dans son film *Un grand amour de Beethoven* s'en inspire. Wagner est ici schopenhauerien, il refuse la réduction de la *Pastorale* à la description, et il la défend en ce qu'elle est “*créatrice de mythes*”. Il entendit la *VIe* en 1828, à 15 ans, un an après la mort de Beethoven ; c'est la première fois qu'il entendait une symphonie de Beethoven et il en conçut même une comédie pastorale (théâtre, poésie

et musique): *Mitteilung an meine Freunde*. Il utilisera le thème qui apparaît juste après la tempête dans le 3e acte de *Tristan*].

**5. A. Savinio.** *Ami pour toujours*. Certaines symphonies de Beethoven, comme la *Troisième*, la *Cinquième*, la *Sixième* sont caractéristiques ; mieux : elles sont “*expressionnistes*” (pourquoi réserver ce terme à la seule expression de la laideur ?). Ce sont aussi les plus connues. On les reconnaît tout de suite. Elles ont chacune un visage. L'homme, ce porteur de masque, cherche le masque chez les autres aussi, les signes marqués, creusés qui disent sans hésiter et dans un langage immédiatement compréhensible, qui sait de quoi il s'agit. Et en plus des autres hommes, l'homme, ce porteur de masque, cherche le masque aussi sur les choses, sur le visage de la nature, jusque sur le visage ineffable de la musique.

*La “Pastorale”*. La Sixième symphonie de Beethoven, dite Pastorale, est un système en forme de manège à l'usage des amateurs de beaux paysages : une anticipation des montagnes russes. Les voyageurs sont assis confortablement par couples dans les petites voitures qui ressemblent à des barques : les hommes en gibus poilu, rouflaquettes en pattes de lapin, cravate enroulée plusieurs fois autour du cou ; les dames vêtues en couvre-théière. Sous leur robe en couvre-théière, les formes de la femme paraissent infiniment plus précieuses, et quelle périlleuse, quelle excitante aventure pour chaque homme que de se sentir pareil à Christophe Colomb, de découvrir une Amérique de douceurs ! Les petites voitures sont décorées extérieurement d'angelots qui soutiennent des guirlandes de fleurs, de sirènes qui font du vélo sur leur propre queue, de porcelets habillés en honnêtes citoyens, dont certains dansent avec leurs porcelettes et d'autres jouent du violon ou soufflent dans des trompettes. Les dames portent des ombrelles pour se protéger du soleil, les franges pleurent comme des saules sur leurs cheveux à la fauconnière. Ludwig van Beethoven, propriétaire et directeur du manège, a écrit la Pastorale à l'intention d'une humanité que le rationalisme n'a pas encore corrompue. La force de l'homme, sa supériorité sur les autres mammifères supérieurs, consiste dans l'“action indirecte”. À l'homme, il revient d'attaquer à distance, à l'aide d'instruments qui ne font pas partie de son corps ; de rester caché, à l'abri non seulement des bêtes sauvages, des avalanches, de la mer, du vent, de la pluie, mais aussi du soleil pur et de l'air, à l'intérieur de maisons très solides, chauffées comme des blocs opératoires, munies de doubles fenêtres et calfeutrées de tapis.(...)

La *Sixième* commence sa marche lentement, doucement, sans heurts, sans secousses, sur un petit thème agreste (la si ré do) qui est l'avant-goût de ce qui viendra par la suite. Ensuite, après quelques essais de la machine, après quelques tentatives répétées des roues (entre la mesure 16 et la 29), la voiture à vapeur, système Papin, commence à fonctionner régulièrement, sur la vingt-neuvième mesure, et le petit train se met en mouvement pour nous faire voir le paysage. Il va de soi que la “musique” de la *Sixième Symphonie* est produite par la même voiture à vapeur dans son mouvement.



Des véhicules musicaux se retrouvent aussi par la suite, et à Nantes, pendant la jeunesse de Jules Verne, les véhicules musicaux s'appelaient les *Dames blanches*, parce qu'en avançant ils répétaient les thèmes de *la Dame blanche* de Boieldieu. Le fonctionnement régulier de la voiture est indiqué par le passage en doubles croches de la basse : fa do, fa do ; et surtout par le passage de la basse en triolets dans le deuxième mouvement, où l'on entend même l'évacuation de la vapeur dans les tuyaux des pistons. Ce qui distingue particulièrement la *Sixième Symphonie* des huit autres, c'est son allure régulière et douce, de petit train de foire. Quant aux paysages que révèle la *Pastorale*, que les choses soient claires dès le début : ce sont autant de paysages d'appartement, champs et collines enfermés entre les quatre murs d'une chambre, nuages qui voguent sous le plafond orné de stuc. Le petit train de la *Pastorale* n'est pas pressé. C'est un flâneur. C'est un petit train stendhalien. Plutôt que de se soucier de sa destination, il préfère regarder. Et de temps à autre, il s'arrête.

Les redémarrages sont indiqués par la reprise du petit thème agreste (la si ré do) ; et si le léger *rallentando* que le maître De Sabata impose à chaque reprise du thème peut d'un point de vue musical paraître une petite erreur de style (au fond, le style en musique se réduit essentiellement à cela : ne perdre de temps sous aucun prétexte), le *rallentando* est justifié par les conditions de la voiture au départ avec de faibles reprises. Que personne ne voie dans notre commentaire une ombre, une tache sur l'impeccable vertu musicale de Victor De Sabata. C'est un grand chef d'orchestre. Récemment, sur la scène de l'Adriano, il nous a présentés dans le creux de sa main les modèles de la *Sixième* et de la *Neuvième*, comme un architecte présente les maquettes de ses édifices. Modèles polis, parfaits, où même la partie chorale de la *Neuvième* apparaissait dans une totale clarté.

Dans la salle à manger de ma maison familiale, nous avions un magnifique buffet de style Renaissance florentine, chargé de sculptures et d'ornements, que personne d'entre nous ne regardait plus, si grande était notre habitude de le voir. Mais une fois par an, notre domestique préparait dans un bol un mélange d'huile et de vinaigre comme pour assaisonner la salade et, avec une plume de coq, il huilait le buffet jusque dans les moindres anfractuosités : le meuble en ressortait brillant et reluisant. Et pendant quelques jours, nous regardions tous le buffet avec surprise et admiration, comme si un nouveau meuble était arrivé à la maison. De temps en temps, Vittorio De Sabata passe, pour ainsi dire, un mélange d'huile et de vinaigre sur les symphonies de Beethoven, les rendant plus brillantes et reluisantes. Et alors, ces vieux et magnifiques buffets, que nous ne regardions plus à force d'être habitués à les voir, nous les considérons avec surprise et admiration, comme si c'étaient de nouveaux meubles. (...)

De la pièce aux prairies sur les collines, on passe à la pièce où coule tranquillement un ruisseau. Et ruisseau en allemand se dit *Bach*. A la fin, la nuit tombe sur le ruisseau, et dans la nuit retentissent les roulades du rossignol, le cri lancinant de la caille, l'appel rond du coucou. (N.B. Dans le paysage d'appartement de la *Pastorale*, ces trois oiseaux sont des oiseaux de métal et leur chant est produit par un système hydraulique.) On passe ensuite dans la pièce où les paysans sont rassemblés pour une joyeuse réunion, puis dans la pièce de la tempête avec coups de tonnerre et éclairs, enfin dans la pièce où les bergers chantent leur gratitude après la tempête sur un thème pastoral dont Wagner a fait un large usage dans le troisième acte de son *Tristan*.

Ce que Beethoven pense de la *Pastorale*, nous ne le saurons jamais, parce que dans cette symphonie, Beethoven, contrairement à ses habitudes, ne pense pas, mais se contente de regarder. Du paysage dépeint en termes sonores dans la *Pastorale*, nous dirons que c'est un paysage panoramique, comme avaient coutume d'en représenter les Breughel, Dürer, dans sa jeunesse, à l'aquarelle, et, plus près de nous, Hans von Thoma. Ce dernier plaçait même au premier plan de ses paysages panoramiques un personnage qui contemple le spectacle et invite le spectateur à en faire autant. Paysage débonnaire que celui de la *Pastorale*, allemand, *gemütlich*. Rien du paysage héroïque, à la Poussin, ou même seulement à la Massimo d'Azeglio. Ni même rien du paysage à la Cézanne, ce petit paysage de spécialiste.

Le paysage de la *Pastorale* "tourne". Un tel paysage "tournant", je l'ai découvert au naturel dans les Préalpes véronaises, entre Velo Veronese et Sant'Anna d'Alfaedo. Le "tournoiement" est lié au fait que les routes passent d'une colline à l'autre, longeant les flancs de chacune d'elle, et ouvrant sur d'immenses panoramas qui se meuvent lentement comme des roues. L'hiver, les paysages "tournants" sont vêtus de neige et deviennent très dangereux, parce que le voyageur perd le sens de l'orientation et avance à l'aveuglette. C'est ainsi que périrent Bertoldo, Bertoldino et Cacasenno, trompés, épuisés par un paysage tournant. Et les loups trouvèrent leurs cadavres sous la neige et les dévorèrent. (...)

Es-tu cabaliste, lecteur ? Si tu ne l'es encore, tu le deviendras assurément en considérant et en interprétant le sens "numéral" des symphonies de Beethoven. *Trois, Cinq, Sept, Neuf* : chiffres impairs et "fatals", qui marquent les symphonies "fatales" de Beethoven : Napoléon révolutionnaire et libérateur, Coups frappés à la porte du Destin, Apothéose de la Danse, Hymne à la Joie (et il ne s'agit pas, comme c'est aisé à comprendre, d'une danse simple et "insouciant", mais pour le moins de la danse dont rêvait *Zarathoustra*). Et par ailleurs: *Deux, Quatre, Six, Huit* : les symphonies planes de Beethoven, les symphonies blanches, les symphonies "sans Destin" ; non

pas parce que “précédant le destin”, mais plutôt parce qu'elles ont franchi la porte du Destin, cette “chose” humaine et mortelle (tout art “véritable” est, du reste, au-delà du Destin) ; et l'une d'elles, la *Sixième*, est carrément naturaliste, de ce naturalisme même des rideaux d'autrefois, qui, tendus aux fenêtres, montraient en transparence des paysages agréables et gaiement teintés, qui, fût-ce au cœur le plus torride de l'été et dans la gueule en flammes du Chien, transformaient l'intérieur d'une chambre en une fraîche Arcadie. Et ce sont les symphonies blanches que nous préférons : celles dans lesquelles Beethoven renonce à ses ambitions démiurgiques naïves et téméraires, et s'élève vers la quiétude d'un art divin. Ces symphonies, et notamment la *Huitième*, se distinguent aussi par un je ne sais quoi de plus mécanique, de plus “fabriqué”, de plus élaboré, et par une certaine complaisance de l'artiste à concevoir ces jeux sonores avec des mains très expertes et légères. Il n'y a pas une seule pensée noire qui traverse l'esprit de Beethoven dans l'écriture de cette symphonie, pas un seul regard trouble, ou imperceptiblement sombre, ou trop impératif dans ses yeux. Et Beethoven ne se laisse pas non plus ravir par les rêves dans cette symphonie, parce qu'elle est tout entière plongée dans le rêve et qu'elle est elle-même un rêve. Le front bombé de Beethoven s'aplanit. Beethoven est ici un adolescent : il retrouve l'art le meilleur et le plus réconfortant : l'art comme “une enfance prolongée”. J'ajoute que cette symphonie est plus allemande que les autres, plus “ancienne allemande” — *Altdeutsch* —, mieux ancrée dans la germanité gothique, lucide, métaphysique de Bach. Le thème initial est allemand, de même que le deuxième qui s'ouvre sur la mesure 37 et qui n'est autre qu'une variante du premier, avec quelque chose d'un exercice scolaire et d'une prémonition de la machine à coudre ; les douze dernières mesures du premier mouvement sont admirables : il s'agit là peut-être de la musique la plus claire et la plus légère que Beethoven ait jamais composée. Vient ensuite l'*allegretto scherzando*, ce jeu d'anges au milieu de blancs nuages rebondis, mais avec tout ce qu'il y a de mécanique dans l'art supérieur, conforté par la légende selon laquelle ce *scherzo* aurait été inspiré par le tic-tac du métronome, clepsydre des musiciens. Dans le *minuetto*, l'âme musicale de Beethoven s'élague encore plus et s'affine, jusqu'à se purifier tout à fait au *finale*, *finale* si exquisement pauvre d'invention, si avare de thèmes — on dirait qu'il n'a été écrit que parce que l'économie d'une symphonie l'exige — et qui, dans beaucoup de ses parties, et surtout dans son propre *finale*, n'est qu'une suite de notes. La musique est-elle autre chose qu'une suite de notes ? Les ignorants, les esprits grossiers, ceux qui cherchent midi à quatorze heures trouvent dans la note ce qu'elle ne contient naturellement pas ni ne peut contenir : un vallon, une rivière, les yeux de la femme aimée, un nuage qui passe, la mer déchaînée, les hurlements de l'ouragan; alors qu'un “esprit averti” ne réclame pas à la note ce qu'elle ne peut offrir, mais n'en accepte que le son et tout au plus considère la note et l'aime comme un signe inscrit sur le papier, une note tour à tour blanche

ou noire, pourvue ou non de croche; et il se contente de cette stratégie écrite. (“Beethoven”, *La boîte à musique*, 1977, Fayard, 1989, p. 66-85).

**6. M. Philippot** (musicologue et mathématicien). Cette forte prévisibilité et cette absence de sinuosité [de la mélodie beethovenienne] peuvent aussi faire dire à certains — et parmi eux Stravinsky (\*) — que Beethoven n'avait pas de génie mélodique. Rien n'est plus absurde qu'une telle affirmation. Il faut dire au contraire que Beethoven possède un génie particulier de la *discipline* mélodique, car il est de ceux qui n'en font pas l'essentiel, qui ignorent la facilité d'une musique qui ne serait qu'une “mélodie accompagnée” et qui subordonne son sentiment mélodique à son prodigieux génie de la cohérence et de la construction. Par ailleurs, les habitudes mélodiques de Beethoven, telles que nous les cernons par la comptabilité des intervalles, nous apparaissent comme étant surtout formées de grands élans ascendants par intervalles disjoints, suivis de retombées plus lentes par intervalles conjoints. Cet aspect “enthousiaste” de la mélodie beethovenienne revêt parfois une allure presque “respiratoire” qui lui donne une très grande efficacité psychophysologique. (“*Muss es sein*”, Revue *L'Arc*, *Beethoven*, p. 87). (1)

(\* Stravinsky, dans *Poétique musicale*, opposait l'abondance mélodique de Bellini à la “pauvre” rigueur de celle de Beethoven.)

**7. Cl. Debussy.** [M. Weingartner] a d'abord dirigé la *Symphonie pastorale* avec le soin d'un jardinier méticuleux. C'était si proprement échenillé qu'on avait l'illusion d'un paysage verni au pinceau, où la douceur vallonnée des collines était figurée par de la peluche à dix francs le mètre et les arbres frisés au petit fer. En somme, la popularité de la *Symphonie pastorale* est faite du malentendu qui existe assez généralement entre la nature et les hommes. Voyez la scène au bord du ruisseau !... Ruisseaux où les bœufs viennent apparemment boire (la voix des bassons m'invite à le croire), sans parler du rossignol en bois et du coucou suisse, qui appartiennent plus à l'art de M. de Vaucanson qu'à une nature digne de ce nom. Tout cela est inutilement imitatif ou d'une interprétation purement arbitraire.

Combien certaines pages du vieux maître contiennent d'expression plus profonde de la beauté d'un paysage, cela simplement parce qu'il n'y a plus imitation directe mais transposition sentimentale de ce qui est “invisible” dans la nature. Rend-on le mystère d'une forêt en mesurant la hauteur de ses arbres ? Et n'est-ce pas plutôt sa profondeur insondable qui déclenche l'imagination ?

Par ailleurs, dans cette symphonie, Beethoven est responsable d'une époque où l'on ne voyait la nature qu'à travers les livres ... Cela se vérifie dans L' “Orage” (...) où la terreur des êtres et des

choses se drapent dans les plis du manteau romantique, pendant que roule un tonnerre pas trop sérieux. Il serait absurde de croire que je veuille manquer de respect à Beethoven ; seulement un musicien de génie tel que lui pouvait se tromper plus aveuglément qu'un autre ... Un homme n'est pas tenu de n'écrire que des chefs d'œuvre, et si l'on traite ainsi la *Symphonie pastorale*, cette épithète manquerait de force pour qualifier les autres. Et c'est tout ce que je veux dire. (*Monsieur Croche et autres textes*, 1927, Gall., L'imaginaire, p. 95-96) [Commentaire de B. Fauconnier : “Debussy, parfois, pense mieux en musique que sur la musique”. (*Beethoven*, Folio, p. 153)

**8. Cl. Debussy.** Dans toute la musique que l'on a jouée au Concert Colonne, la plus nouvelle est, sans ironie, la *Symphonie Pastorale* de Ludwig van Beethoven. Elle reste décidément l'un des meilleurs modèles de mécanique expressive... Entendre un orchestre imiter le cri des animaux est une joie sûre pour les petits comme pour les grands. Subir un orage, assis dans un fauteuil, c'est sûrement du sybaritisme. M. Gabriel Pierné l'a fort bien dirigée, entendons par cela qu'il ne l'assomme pas sous les commentaires, et qu'il en fait ressortir le charme. À propos de cette symphonie, a-t-on jamais pensé combien il faut qu'un chef d'œuvre soit “chef d'œuvre” pour résister à tant d'interprétations ? Il y a : l'interprétation “respectueuse” où la peur de secouer la poussière des siècles fait ralentir les mouvements, éteindre les nuances..., l'interprétation fantaisiste où c'est le contraire, et qui donne l'impression d'un enterrement sous la pluie. Que Beethoven ait eu mauvais caractère n'est pas une raison suffisante pour le rendre ennuyeux. Et c'est pourquoi cette exécution était charmante... Nous étions vraiment à la campagne ; les arbres ne portaient pas la cravate blanche ; le ruisseau au bord duquel se déroule la plus pure, la plus allemande des idylles était plein de fraîcheur ; pour un peu ça aurait senti l'étable ! (*Monsieur Croche et autres textes*, 1927, Gall., L'imaginaire, p. 215-216)

**9. A. Tubauf.** Lors de ce marathon du 22 décembre 1808, la *Symphonie en fa majeur* n'avait pas entièrement convaincu. D'abord elle n'était pas encore *Sixième*, mais *Cinquième* (c'est seulement au moment de leur édition que les deux symphonies seront correctement et définitivement numérotées). Son deuxième mouvement parut inutilement long ; les musiciens, piqués de voir Beethoven les quitter bientôt, l'abandonnèrent, le laissant face à un orchestre de fortune, qu'il fallut arrêter en pleine exécution (“On recommence!” leur cria Beethoven. L'algarade, apparemment, porta) ; enfin, *le programme*, un rien métaphysique, put déconcerter. Haydn avait imposé et réussi, avec *La Création* comme avec *Les Saisons*, de remarquables exploits de transposition musicale de la Nature. Mais la voix humaine, soutenant la description, explicitant, l'y aidait puissamment. Le dessein explicite de Beethoven était, non point de décrire en musique (onomatopées, harmonies imitatives : on ne va pas bien loin avec cela. Le coucou à la rigueur. Même le rossignol, note Berlioz,

est trop peu bien tempéré pour les instruments de l'orchestre), mais de faire rêver la Nature au moyen des sons. La transposition est une *symbolisation* : rien de l'original n'a à se retrouver, décalqué, dans l'œuvre, absolument et légitimement originale. *Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei*: plutôt que peinture, expression du sentiment. Il y a quelque chose d'absolument étranger à l'expérience sensible, quelque chose de kantien *transcendantal* dans un tel propos. Que Beethoven ait été sourd, étranger désormais (par autotranchement) à ce que le son naturel a de descriptible et d'imitable, est une confirmation de plus. Mais l'*abstraction* sublime d'un tel projet passait largement au-dessus du public. Un paysage d'intériorité le dépaysait plutôt. D'autant que Beethoven n'hésitait pas à le faire revenir sur terre, et même coller au sol, avec ses danses de paysans parfaitement réalistes, elles, et même triviales. Quant à l'Orage !... Haydn dans ses *Saisons* avait eu une inspiration géniale, le confiant aux chœurs ; pour le faire exploser musicalement, Beethoven ne disposait que de la plus simple préparation, le *pianissimo* instrumental, utilisé avec une économie prophétique. Mais l'orage, ce n'est pas un paysage qui se décrit ; c'est, hugoliennement, *une force qui va*. Ce n'est pas la Nature amie de l'homme. C'est l'Élément. Et c'est en musique pure (et non pittoresque) que Beethoven a pu le rendre, réservant au chant de reconnaissance finale ses couleurs d'idylle qui appellent presque l'imagerie (comme le Walt Disney de *Fantasia* s'en souviendra), jusqu'au rose lumineux d'un divin *Abendrot*. Même l'admiration enthousiaste d'un Berlioz a pu se tromper sur les images. On est chez Poussin peut-être, chez Michel-Ange sûrement pas ; et pas d'*images parlantes* dont on puisse faire gloire à Beethoven d'inaugurer ainsi le règne. La *Pastorale* n'est pas l'ancêtre des poèmes symphoniques à venir. Mais comme Berlioz a raison, s'adressant à Virgile, son dieu, père d'immortelles *Géorgiques*, ou à Goethe, de dire qu'avec tout leur génie ils n'ont pas pu *peindre* ainsi. "L'art des sons proprement dit, indépendant de tout, est né d'hier ; il est à peine adulte, il a vingt ans..." Parce que Beethoven a créé avec des sons l'équivalent d'images ? Non. Mais parce que avec nos oreilles il nous a appris, et d'abord obligés, à *imaginer*". (*L'Offrande musicale*, Robert Laffont, "Bouquins", 2007, p. 80-81).

**10. F. Mosengeil** (critique musical de l'époque, après l'audition de la *Pastorale*). La religion fait de nous des enfants de Dieu, l'art fait de nous des amis.

### ***III. Environnement musical (héritages et influences)***

#### **Avant la Pastorale.**

**J.-S. Bach**, *Pastorale* pour orgue en Fa majeur, BWV 590 (tonalité de la VIe).

*Pastorale de l'Oratorio de Noël* BWV 248 (*Weihnachtsoratorium*), 2e Cantate : Sinfonia, Aria : *Frohe Hirten, eilt, ach eilet*, Aria : *Schlafe , mein Liebster, genieße der Ruh*, Chœur final : *Wir singen dir in deinem Heer* / *Oratorio de Pâques*, BWV 249, Aria *Kommt, eilet und laufet*.

**H. Purcell**, *Indian Queen. Arias Let us wonder / Shepherd, shepherd* /

**A. Vivaldi**, *Les quatre Saisons*, RV 293 (1725). Tonalité de l'*Automne*, en fa majeur **G.F. Haendel**, *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (1740).

**J. Haydn**, *Les Saisons*, Hob. XXI, 3 (1799-1801), L'été, n° 16-18.

**J. H. Knecht** (1752-1817), *Le Portrait musical de la Nature, Grande Symphonie* (1785) : 1. Une belle contrée où le soleil lui, les deux zéphirs voltigent, les ruisseaux traversent le vallon, les oiseaux gazouillent, un torrent tombe du haut en murmurant, le berger siffle, les moutons sautent et la bergère fait entendre sa douce voix. 2. Le ciel commence à devenir soudain sombre, tout le voisinage a de la peine à respirer et s'effraye, les nuages noirs montent, les vents se mettent à faire un bruit, le tonnerre gronde de loin et l'orage approche à pas lents. 3. L'orage accompagné des vents murmurants et des pluies battantes gronde avec toute sa force, les sommets des arbres font un murmure et le torrent roule ses eaux avec un bruit épouvantable. 4. L'orage s'apaise peu à peu, les nuages se dissipent et le ciel devient clair. 5. La Nature transportée de joie élève sa voix vers le ciel et rend au Créateur les plus vives grâces par des chants doux et agréables [Programme en français]. Knecht écrira, en 1794, une pièce pour orgue : “Un bonheur pastoral interrompu par un orage, tableau musical pour orgue” (*Die durch ein Donnerwetter unterbrochne Hirtenwonne, eine musikalische Schilderung auf der Orgel*) — deux œuvres disponibles sur *Youtube*.

**F. J. Freystädter**, *Der Frühlings Morgen, Mittag und Abend*, Fantaisie pour piano, 1791.

**Après la Pastorale.**

**H. Berlioz**, *Symphonie fantastique* op. 14 (1830), 3e partie, “Scène aux champs” / **F. Liszt**, *Ce qu'on entend sur la montagne, Poème symphonique n° 1 (Berg-Symphonie, Symphonische Dichtung, 1847-1856)*, d'après Victor Hugo, *Les Feuilles d'automne*.

**L. Spohr**, *Symphonie n° 9: Les Saisons* (1850)

**P. I. Tchaïkovski**, *Les Saisons, suite pour piano* (1875)

**J. Brahms**, *Symphonie n°2*, op. 73 (1877)

**A. Glazounov**, *Les Saisons*, Musique de Ballet (1899)

**I. Stravinsky**, *Le Sacre du Printemps, Tableaux de la Russie païenne* (1913)

**R. Strauss**, *Eine Alpensinfonie*, op. 64 (1915).

**S. Prokofiev**, Sonatina “Pastorale”, op. 59, n°3 (1934).

#### **IV. Bibliographie, discographie, filmographie Bibliographie**

Beethoven, *Lettres*, préf. R. Kœring, Actes Sud, 2010 / E. Brisson, *Guide de la Musique de Beethoven*, Fayard, 2005. *Ludwig van Beethoven*, Fayard-Mirare, 2004. *Beethoven*, Ellipses, 2016 / J. et B. Massin, *Ludwig van Beethoven*, Fayard, 1967 / R. Wagner, *Beethoven*, Aubier, 1948 / H. Berlioz, *Beethoven*, Buchet Chastel, 1979 / A. Boucourechliev, *Beethoven*, Seuil, 1976. *Essai sur Beethoven*, Actes Sud, 1991 / Ph. Autexier, *Beethoven, la force de l'absolu*, Découvertes-Gall., 1991 / Revue *L'Arc*, n°40, *Beethoven / Le Mythe Beethoven*, Catalogue de l'exposition, Cité de la Musique, Gall., 2016 / Revue *Beaux-Arts*, *Ludwig van, Le Mythe Beethoven*, 2016.

**Discographie. Versions classiques.** W. Furtwängler, Orch. Philh. Berlin / L. Bernstein, New-York Philh. / E. Kleiber, Concertgebouw Amsterdam / W. Mengelberg, Concertgebouw Amsterdam. **Sur instruments d'époque.** J. Van Immerseel, Anima Eterna / N. Harnoncourt, Chamber Orch. of Europe / J. E. Gardiner, Orch. révolutionnaire & romantique / **Transcription pour piano** (Liszt): G. Gould, C. Katsaris.

**Filmographie.** Abel Gance, *Un grand amour de Beethoven* (1936), avec Harry Baur. Extraits sur *Youtube*: la “windmill scene” — “scène du moulin à vent”, où Gance contracte le *Testament d'Heiligenstadt* (1802) et des extraits des *Ve & VIe Symphonies* (1808) — l'orage notamment... Harry Baur est un Beethoven idéalisé par... Jean Valjean! Cf. *L'Avant Scène Cinéma*, n° 213.

#### **V. Plages écoutées**



## L'HERITAGE SPIRITUEL/ PASTEURS ET CAMPAGNE.

**J.-S. Bach**, *Pastorale* pour orgue BWV 590 (H. Walcha) /

**J.-S. Bach** *Oratorio de Noël* BWV 248, 2e Cantate: Sinfonia, *Pastorale*; Aria: *Frohe Hirten, eilet, ach eilet*, Aria: *Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh* (Collegium Vocale Gand, Ph. Heereweghe) / *Oratorio de Pâques*, BWV 249, Aria *Kommt, eilet und laufet*, Wiener Akademie-Chor, Stuttgarter Kammerorchester, K. Münchinger.

**Purcell**, *The Indian Queen: Let us wonder / Shepherd, shepherd* (Kathleen Ferrier, Isobel Bailly, Gerald Moore).

**Beethoven**, Sonate "Pastorale", n°15, mouvements 1-2-4, P. Badura-Skoda.

**J.-H. Knecht**, *Le Portrait musical de la Nature*, (1785): les mouvements 1 et 2 (Orch. Philh. Torino, Ch. Benda).

## L'ORAGE.

**J.-H. Knecht**, *Le Portrait musical de la Nature*, (1785): le mouvement 3 (Orch. Philh. Torino, Ch. Benda).

**J. Haydn**, *Les Saisons*, Hob. XXI, 3, L'été, n° 16-18 (Monteverdi Choir, English Baroque Soloists, J. E. Gardiner).

**Beethoven**, *Les Créatures de Prométhée*, N. Harnoncourt, Orch. Chambre d'Europe.

**R. Strauss**, *Eine Alpensinfonie*, op. 64, 1915, *Gewitter*, Tempête ; version M. Jansons, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks) et version H. von Karajan, Berliner Philharmoniker.

## LA RECONNAISSANCE ET LA RECONCILIATION.

**J.-H. Knecht**, *Le Portrait musical de la Nature*, (1785) : mouvements 4 et 5 (Orch. Philh. Torino, Ch. Benda) : Le 5e a le titre suivant : "La Nature transportée de joie élève sa voix vers le Ciel et rend au Créateur les plus vives grâces par des chants doux et agréables".

**Beethoven**, *Quatuor n°15, op. 132*, mouvement 3, Quatuor Lasalle. Ce mvmt est intitulé : *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit in der lydischen Tonart, Chant sacré d'action de grâce d'un convalescent à la Divinité sur le mode lydien*.

**Beethoven**, *Quatuor n°13, op. 130*, mouvement 5, *Cavatine*, Quatuor Takacs.

**Beethoven**, *Symph. IX*, mouvement 3, N. Harnoncourt, Orch. Chambre d'Europe.

Recommandations : **Beethoven**, *Pastorale* : W. Mengelberg, Concertgebouw Amsterdam, 1937 / E. Kleiber, Concertgebouw Amsterdam, 1953 [N.B. Il y a un superbe coffret *Discothèque idéale Diapason*, avec deux intégrales des Symphonies (versions de 1936 à 2011), 11CD, une vingtaine d'euros].

©**Philippe Choulet tous droits réservés.**