

Cercle Richard Wagner Nice Côte d'Azur

16 janvier 2026, Bibliothèque Romain Gary, Nice

« Beethoven, ce sourd entendu par Wagner », conférence de Bernard Songy

Résumé de la conférence :

Wagner et Beethoven ou plutôt Beethoven puis Wagner ...

Le propos débute en rappelant qui était Beethoven, les étapes de sa vie, ses œuvres, la figure mythique qu'il a été, et bien sûr sa surdité, ce qu'on en sait sur le plan médical, mais surtout comment Beethoven l'a vécue et comment Wagner l'a perçue.

Il se poursuit en montrant comment Beethoven a façonné la personnalité du jeune Wagner et a guidé ses premiers pas de musicien.

Ce qui amène à enchaîner sur l'analyse que fait Wagner de l'œuvre de Beethoven et son évolution, l'apogée de la musique instrumentale dans les 7^e et 8^e symphonies, puis l'introduction de la voix dans la 9^e symphonie. Cela conduit tout naturellement à décrire les conceptions développées par Wagner : das Gesamtkunstwerk, l'œuvre d'art totale avec la musique comme narrateur du drame, l'utilisation des leitmotivs et la transformation continue, et à montrer comment ces caractéristiques wagnériennes sont en partie l'héritage de Beethoven.

À l'opposé de la musique dite pure, que Wagner juge superficielle, la musique vraie vient de l'intimité même du cerveau. Pour Wagner, c'est la surdité de Beethoven, qui en le protégeant de l'extérieur a permis à son génie musical de s'exprimer. La 9^e Symphonie, composée en 1824 et le 14^e quatuor en ut dièse mineur composé en 1826 en sont des illustrations éclatantes.

Wagner revendique clairement la filiation de Beethoven, qui fut pour lui à la fois une révélation, un inspirateur et un modèle.

Les exemples musicaux choisis illustrent le propos et renforcent l'argumentaire : transcription pour piano de la 9^e symphonie ; symphonie en ut majeur de Wagner (2^e mouvement) ; 1^{er} mouvement de la 5^e symphonie, préfigurant les leitmotivs et la transformation thématique ; 4^e mouvement de la 7^e symphonie, l'apogée de la musique instrumentale ; quatuor n° 14, l'illustration de sa vie intérieure ; 9^e symphonie avec chœurs, un monument universel.

Ludwig van Beethoven naît à Bonn en 1770. Il débute sa carrière comme pianiste virtuose puis devient l'élève de Haydn à Vienne. C'est un compositeur relativement tardif, car ses premières œuvres sont écrites à presque 30 ans, alors qu'il est déjà touché par les premiers symptômes de sa surdité. Nous y reviendrons. Le compositeur meurt à Vienne en 1827, à l'âge de 57 ans. Il va vite devenir une figure mythique : son combat contre la surdité et son indépendance face aux mécènes vont faire de lui une icône politique, morale et esthétique, incarnant la liberté individuelle, le nationalisme allemand et le génie créateur : sa musique dépasse en effet le simple divertissement et exprime une lutte, une humanité et une spiritualité. Ses grandes symphonies incarnent ces valeurs, qu'il s'agisse de la 3^e, l'héroïque, de la 5^e, la victoire sur le destin, de la 6^e, l'innocence de l'humanité ou de la 9^e, un hymne universel et intemporel à la fraternité.

Dans le programme, la conférence est intitulée « Beethoven, ce sourd entendu par Wagner ? ». Les premiers symptômes de la surdité ont touché Beethoven à l'âge de 26 ans alors qu'il débutait à peine sa carrière de compositeur. Cette surdité est devenue à peu près totale à l'âge de 50 ans. Elle s'accompagnait de sifflements et de bourdonnements ainsi que de violents maux de tête. Paradoxalement c'est alors qu'il était devenu sourd que Beethoven a produit ses plus grandes œuvres. Il est probable que cette surdité soit due à une maladie de Paget. Cette maladie osseuse se caractérise par un important épaissement localisé de pièces osseuses, comprimant les structures de voisinage. L'atteinte du crâne est une des atteintes les plus fréquentes de cette maladie et peut conduire à une compression progressive des nerfs auditifs. Beethoven présentait des particularités physiques compatibles avec la maladie de Paget : augmentation de taille de la tête, front proéminent, impossibilité de mettre son chapeau en vieillissant. De plus, son autopsie réalisée sous la direction du professeur Wagner (!) décrit une déformation du crâne qui est très épaissi et dense avec des nerfs auditifs atrophiés. On relie souvent la 5^e symphonie à la surdité du compositeur. En effet, le motif initial avec ses 4 notes est souvent interprété comme le destin qui frappe à la porte. L'acouphène grave dont il se plaignait est illustré de manière saisissante par les timbales lors de la transition du 3^e au 4^e mouvement de cette même symphonie ainsi que dans le final de la 8^e. Beethoven ne perdait cependant pas son humour : dirigeant en personne la 7^e symphonie en 1813 comme on lui demandait s'il entendait bien tous les détails il répondit : « j'entends bien la grosse caisse ». Pour la petite histoire, les cornets acoustiques qu'il portait avaient été confectionnés par son ami Malzel, qui inventa plus tard le métronome. Pour Wagner, c'est la surdité de Beethoven qui a fait de lui un grand compositeur, en l'isolant du monde extérieur et en lui permettant d'entendre les sons les plus purs, ceux qui appartiennent à son monde intérieur : « C'est dans le silence de sa surdité que Beethoven entendit les sons les plus purs, ceux qui n'appartiennent plus au monde extérieur mais au monde intérieur ».

Parlons maintenant du jeune Wagner. Le jeune Richard Wagner a 14 ans lorsqu'il apprend la mort de Beethoven. L'année suivante, il entend au Gewandhaus de Leipzig la 7^e puis la 5^e et enfin la 9^e symphonie. Enthousiasmé, il commence à étudier l'harmonie et la composition seul puis auprès de Gottlieb Müller, musicien de l'orchestre de Leipzig. C'est en copiant

consciencieusement les partitions de compositeurs classiques qu'il poursuit son éducation musicale, et à partir de 1829 il s'immerge complètement dans les partitions de Beethoven. Heinrich Dorn, Kapellmeister du théâtre de Leipzig a écrit qu'il doutait qu'il eût existé à n'importe quelle autre époque un jeune homme qui fut aussi familier avec les œuvres de Beethoven que Wagner. Arrêtons-nous un peu sur ce qu'écrit dans son autobiographie Richard Wagner sur la découverte de la partition de la 9e symphonie et la transcription pour piano qu'il en a effectué : *« La 9e symphonie de Beethoven devint le but mystique de toutes mes pensées ... l'opinion répandue était que Beethoven l'avait composé alors qu'il était déjà à moitié fou ; on la considérait comme le summum du fantastique et de l'incompréhensible... je fus irrésistiblement attiré par les longues quintes pures qui ouvrent la première phrase... la première chose à faire fut donc de m'approprier la partition par un laborieux travail de copie... je me souviens de l'impression étrange qui s'empara de mes nerfs à vif comme si j'avais vu un fantôme... la symphonie n'avait pas encore été arrangée pour piano à cette époque ; je composais une partie complète pour piano solo et j'envoyais mon travail à l'éditeur de partition Schott ; je reçus comme rémunération la partition de la grande Missa Solemnis en ré majeur que j'acceptais avec grand plaisir. »* Je vous propose d'en écouter un court extrait.

Complètement sous l'influence de Beethoven, Wagner compose à seulement 19 ans une symphonie en ut majeur. On l'appelle souvent « la symphonie perdue », car Wagner avait envoyé le manuscrit à Felix Mendelssohn, lequel ne lui avait pas répondu. En 1877, Wagner réussit grâce à son ami Wilhelm Tappert à reconstituer le manuscrit perdu et put ainsi l'offrir à Cosima pour son anniversaire lors de leur dernier Noël, à Venise, le 24 décembre 1882. Je vous en avais déjà parlé lors de ma conférence sur Wagner à Venise. Quelques jours plus tard, Wagner écrivait que le 2e mouvement de cette symphonie, l'andante, n'aurait assurément jamais vu le jour sans le 2e mouvement de la 5e symphonie et le 2e mouvement de la 7e symphonie. Je vous propose d'écouter et comparer de courts extraits des 2e mouvement de ces 3 œuvres.

En 1840, Wagner publie une courte nouvelle intitulée « une visite à Beethoven » qui met en scène une rencontre fictive entre un jeune musicien et Beethoven quelques années avant sa mort. Beethoven est malade, sourd, retiré du monde. Il va jouer au piano un passage de la 9e symphonie en expliquant à son visiteur que la musique instrumentale est arrivée à sa limite. Il ajoute : « la musique seule ne suffit plus ; elle exige la voix humaine pour accomplir ce qu'elle annonce depuis si longtemps. » Et Beethoven d'ajouter : « mais cela je n'ai fait que l'indiquer ; d'autres devront l'accomplir. » Le jeune visiteur conclut en disant avoir eu l'impression qu'il me confiait un secret destiné à l'avenir, un legs qui dépassait sa propre œuvre. Wagner, qui n'est autre que le double du jeune visiteur fictif, se positionne ainsi implicitement, dès 1840, comme l'héritier appelé à poursuivre l'œuvre.

Wagner était aussi un chef d'orchestre qui a maintes fois dirigé la 9e symphonie et lui a donné une place toute particulière à Bayreuth. C'est à Dresde qu'il la dirige pour la première fois en 1846 ; c'est la 9e symphonie qu'il dirige au théâtre des Margraves pour la pose de la première pierre du Festspielhaus à Bayreuth, en 1872, ; C'est encore la 9e qu'il dirige pour l'inauguration du Festspielhaus en 1876, lors du premier festival de Bayreuth où est créé l'anneau des

Nibelungen ; c'est encore la 9e symphonie qui sera jouée, dirigée par Wilhem Furtwängler, en 1951 pour la réouverture du festival.

Wagner a beaucoup écrit sur Beethoven et l'influence de ses prédécesseurs Bach, Haydn et Mozart. Wagner considère Jean-Sébastien Bach, qu'il qualifie de maître merveilleux de la fugue, comme le véritable maître de Beethoven. Wagner n'est pas tendre avec Haydn ; s'il le considère comme le créateur de la mélodie rythmique, il souligne son manque d'imagination, le qualifie même de « vieillard de naissance » et lui reproche de n'avoir été qu'un serviteur à la solde des princes qui l'employaient. Il souligne que, bien qu'ayant été son élève, Beethoven ne voulait à aucun prix se reconnaître disciple d'Haydn. Quant à Mozart, il a certes développé les ressources infinies de l'harmonie mais n'est pas parvenu à s'affranchir des limites de la forme sonate ; à la différence de Haydn, il n'accepta pas de rester le serviteur d'un prince, et de ce fait dut se soumettre à l'approbation du public ; il devait trouver chaque jour quelque chose de nouveau pour amuser le public, entraînant, - je cite - « rapidité dans la conception et l'exécution, suivant la routine appropriée ». Beethoven va opérer la synthèse de ses 2 prédécesseurs en créant la mélodie harmonique, en démultipliant les possibilités expressives de la musique instrumentale et en faisant d'elle un art autonome. De plus, moins attiré par le confort que ses prédécesseurs, il subissait moins la nécessité de fournir des travaux rapides et superficiels et de faire des concessions au goût du jour. Il a ainsi émancipé la mélodie de l'influence de la mode et du goût changeant et l'a élevé à un type éternel. Il a porté avec ses symphonies l'art instrumental à son apogée. Le final de la 7e symphonie est probablement le point culminant de cette évolution. Je vous propose d'en écouter le dernier mouvement, sous la direction de Toscanini, à New York, en 1936. Ça craque un peu mais c'est un enregistrement de référence. Certains critiques lui font toutefois le reproche d'avoir un tempo un peu rapide.

Avec la 9e symphonie, on va assister au saut extraordinaire de la musique instrumentale dans la musique vocale : pour Wagner, la 9e symphonie représente l'instant où la musique, par sa propre nécessité, appelle la parole ; l'insuffisance du développement purement instrumental pour exprimer l'idée humaine nécessite d'introduire le chant ; La musique ne peut en effet trouver sa pleine vérité que dans le drame ; celui-ci devait reprendre la mission que la symphonie avait menée à son accomplissement ; la fusion de la poésie et de la musique ouvrait ainsi la voie à l'œuvre d'art de l'avenir.

Justement, c'est quoi cette « Gesamtkunstwerk », œuvre d'art totale théorisée par Wagner ? Inspirée de la tragédie grecque antique, elle unit la musique, la poésie et la scène théâtrale. Wagner rédigeait lui-même ses livrets avec beaucoup de soin. La musique devient inséparable du drame. Elle vaut pour son intégration dans l'action et non pour elle-même. En fait, l'orchestre va remplacer le chœur antique en se faisant commentateur de l'action par le jeu des leitmotifs. Ce terme n'est pas de Wagner. Il préférerait parler de « Grundthema », qu'on peut traduire par thème fondamental ou motif fondamental. Ce ne sont pas des « panneaux indicateurs » comme certains ont pu le dire, mais des motifs malléables selon ce qu'ils veulent exprimer. Ils peuvent être montants puis descendants, changer de tonalité, changer de rythme, se transformer... ils permettent à l'orchestre de jouer le rôle de narrateur qui était

dévolu au chœur dans la tragédie antique. Ils évoquent une idée dramatique, un personnage, un objet, une idée morale ; ils sont parfois employés pour suggérer quelque chose qui n'est pas dit dans le texte. Un personnage ou une idée peuvent être associés à plusieurs motifs. Une autre caractéristique de cette œuvre d'art totale est la transformation continue, ambition de Wagner d'intégrer la musique et les voix dans une continuité absolue, sans transition voyante d'une séquence à l'autre, ce qui marque une rupture par rapport aux opéras qui existaient jusque-là ou même par rapport aux opéras contemporains, je pense à Verdi. Dans un courrier à Mathilde Wesendonk il détaille l'art de la transition, subtil et profond, en soulignant son caractère profondément novateur.

Et ces caractéristiques de l'œuvre d'art wagnérienne sont en partie un héritage beethovenien :

- Beethoven transforme l'orchestre classique en un orchestre dramatique : ainsi l'orchestre de la 5e ou de la 9e raconte un drame intérieur
- Beethoven montre dans la 5e symphonie comment 4 notes peuvent structurer tout un édifice dramatique. Il utilise la transformation thématique : un motif évolue, change de caractère, se développe, préfigurant les leitmotifs
- Dans la 9e on assiste déjà à une logique de transformation continue
- Beethoven donne à sa musique une dimension morale et philosophique : la lutte (3e, 5e) l'innocence (6e) la rédemption (7e, 8e) l'humanité (9e)
- ce que Beethoven initie dans l'orchestre, Wagner le théâtralise dans ses opéras
- Wagner se voit comme celui qui a accompli la promesse beethovénienne : dépasser la symphonie pour parvenir au drame musical total où musique, texte et scène se fondent en un récit unique avec l'orchestre comme narrateur.

Écoutons pour illustrer ce propos les premières notes du 1^{er} mouvement de la 5^{ème} symphonie sous la direction de Herbert von Karajan avec l'orchestre philharmonique de Vienne en 1948

Beethoven est à la source d'un tournant majeur dans la musique. « Depuis Beethoven, la musique ne peut plus se contenter d'être belle ; elle doit être vraie. » On aborde là l'opposition de 2 visions de la musique : d'un côté la vision d'une musique dite « pure » ou absolue – « aimable » disait Wagner ! - qui est une fin en soi et de l'autre celle d'une musique parfois dite « à programme » où la musique n'est qu'un moyen au service du drame, selon le modèle de la tragédie grecque.

Et on en vient à la théorisation de la création musicale par Wagner. S'appuyant sur les théories du philosophe Schopenhauer, il considère que la création musicale ne peut avoir son origine que dans l'intimité de notre être, dans notre conscience intérieure. Une analogie avec la genèse des rêves illustre ce propos : à l'état de veille, les impressions du monde extérieur rencontrent les organes des sens et pénètrent le cerveau du dehors au-dedans. Lors du sommeil, c'est l'inverse : les impressions intérieures, les rêves, vont faire le chemin inverse et en quelque sorte traverser le cerveau du dedans au dehors pour s'extérioriser. Le cri est le moyen d'extériorisation le plus naturel. Ce peut être un cri de détresse, de douleur ou de joie.

Il en va ainsi du cri d'angoisse de l'homme lorsqu'il s'éveille soudain d'un profond sommeil après un rêve oppressant.

Le cri est lui-même à l'origine de la musique. Ce cri est intelligible à quiconque le perçoit : nous comprenons immédiatement sans l'intermédiaire d'aucun concept ce que nous dit un cri de détresse, de douleur ou de joie. Il cite en exemple l'appel plaintif et rauque d'un gondolier à Venise ou la mélodie aigüe et joyeuse d'un bouvier dans la montagne suisse. La langue du musicien va du cri d'effroi jusqu'aux harmonies les plus douces. L'harmonie qui n'appartient ni au temps ni à l'espace constitue l'élément essentiel de la musique mais le musicien va devoir utiliser le rythme pour entrer en relation avec le monde extérieur. Sans le rythme, la musique ne nous serait pas perceptible. En résumé, la création musicale vient du cerveau intérieur ; l'harmonie est l'élément essentiel de la musique ; le rythme est le moyen de l'exprimer ; la voix permet de franchir une étape supplémentaire ; la musique parle une langue immédiatement compréhensible pour chacun et ne nécessitant pas l'intermédiaire de concepts, ce qui la différencie des autres arts, plastiques en particulier.

La surdité de Beethoven, en le protégeant du monde extérieur, lui a permis de se concentrer sur son monde intérieur et d'en exprimer le meilleur. Un très bon exemple en est le 14e quatuor en ut dièse mineur composé en 1826, moins d'un an avant la mort du compositeur. Pour Wagner, il décrit une pure journée de la vie intérieure de Beethoven. Je vous propose d'écouter le 7e mouvement de ce quatuor, un allegro, après avoir entendu la lecture qu'en faisait Wagner : « *Un éclair le tire de sa méditation; il s'éveille et joue maintenant sur le violon un air de danse comme jamais le monde n'en a encore entendu; c'est la danse du monde lui-même: plaisir sauvage, plainte douloureuse, extase d'amour, suprême joie, gémissements, furie, volupté et souffrance ; des éclairs sillonnent l'air, le tonnerre gronde; et au-dessus de tout, le formidable ménétrier qui force et dompte tout, fier et sûr à travers les tourbillons, nous conduit à l'abîme; il sourit sur lui-même car pour lui, cet enchantement n'était pourtant qu'un jeu. »*

Alors, Beethoven, ce sourd, a-t-il été entendu par Wagner ? Assurément oui !

Wagner revendique clairement la filiation de Beethoven, qui fut pour lui à la fois une révélation, un inspirateur et un modèle :

- La révélation : « je n'ai jamais connu de plus profond bouleversement que celui que m'a causé Beethoven. ».
- L'inspirateur : « Lorsque je contemple la symphonie héroïque je vois non seulement une révolution musicale, mais un acte moral, un acte qui m'oblige à repenser la mission de l'art. »
- Le modèle : « Beethoven fût pour moi l'unique modèle ; je n'ai jamais voulu être que son continuateur. »
- La filiation revendiquée : « je m'efforce d'aller où Beethoven s'est arrêté, non pour le dépasser, mais pour accomplir ce que lui-même indiquait déjà. »

Je vous ai beaucoup parlé de la 9e symphonie qui pour Wagner constitue un tournant majeur dans l'histoire de la musique, qui illustre sa théorie du monde intérieur et qui préfigure l'œuvre d'art totale, avec le saut « extraordinaire » de la musique instrumentale dans la musique vocale. Avec une dimension philosophique telle que rapportée par Wagner : « *Face à l'expression du monde sous son jour le plus sombre, face à la folie du désespoir, il crie, comme en l'angoisse d'un homme qui s'éveille d'un terrible rêve, des paroles véritablement exprimées dont le sens est : l'homme est pourtant bon !* ». Je vous propose donc pour terminer cette conférence d'en écouter le 4ème mouvement avec chœurs, d'après le poème de Friedrich Schiller écrit en 1785, « l'ode à la joie », hymne à la fraternité humaine, dans la version dirigée par Wilhem Furtwängler donnée à Bayreuth en 1951 pour la réouverture du Festival.