

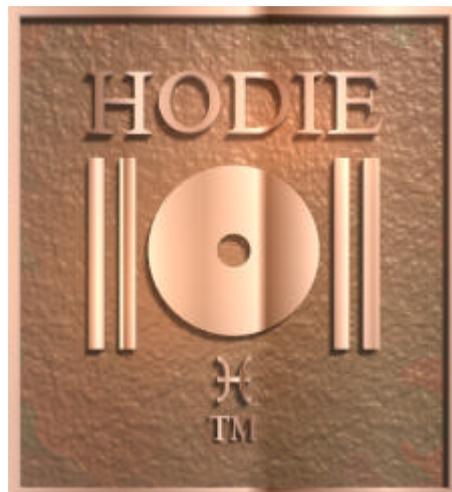
La Neuvième Symphonie - « Genèse »

**Maximianno Cobra**

---

**La Neuvième Symphonie - « Genèse »**

**Le texte - Le thème musical de l'Ode à la joie – L'œuvre**



**[WWW.HODIE-WORLD.COM](http://WWW.HODIE-WORLD.COM)**

**The Multimedia Surround Label**

**Maximianno Cobra**

---

---

## **La Neuvième Symphonie - « Genèse »**

### **Le texte - Le thème musical de l'*Ode à la joie* – L'œuvre**

Lorsque l'on étudie la genèse de la *Neuvième Symphonie*, on est d'emblée frappé par le fait que parole et musique ont dû attendre 29 voire 30 ans pour se réunir définitivement. Trois processus parallèles semblent avoir mené à cette synthèse, et peuvent nous aider à comprendre le caractère ici bien sinueux de la création beethovénienne :

**1) Le texte** – On marquera ici les étapes principales du rapport continu qu'entretint Beethoven avec le texte de Schiller.

**2) Le thème musical de l'*Ode à la joie*** – On trouvera ici un résumé des multiples tentatives effectuées par Beethoven pour intégrer la musique vocale au langage musical savant et instrumental, ainsi qu'une brève histoire du thème de l'*Ode à la joie* .

**3) L'œuvre** - Le projet d'écrire une symphonie avec une fin chorale. Les esquisses. La finalisation de la *Neuvième Symphonie*.

## 1) Le texte

Dès le début de l'année 1792, Beethoven songe à mettre en musique le texte de Schiller ; mais c'est sur la version du poème remaniée en 1803 qu'il travaillera pour sa *Neuvième Symphonie*. Parmi les tentatives de mettre en musique l'*Ode à la joie* de Schiller, on relève les étapes suivantes :

**Fin 1792 début 1793** - Premier projet de mettre en musique l'*Ode à la Joie* de Schiller.

**1799** - Beethoven jette sur le papier une esquisse pour le vers extrait de l'*Ode à la joie* – « Doit demeurer un tendre Père » - ( „*Muß ein lieber Vater wohnen*“ ) .

**1804-1805** - Le Compositeur met en musique l'extrait de l'*Ode* « Celui qui a su conquérir le cœur d'une femme, Qu'il se joigne à notre félicité ! » - ( „*Wer ein holdes Weib errungen / Mische seinen Jubel ein !*“ ) pour l'opéra *Leonore* (op.72a).

**1805-1806** – Emploi et emplacement prépondérant des mêmes vers dans la seconde version de l'opéra *Leonore*.

**1814** - Remaniement et renforcement de l'utilisation des mêmes vers dans la version définitive de l'opéra qui s'appellera désormais *Fidelio* (op.72b).

**1814-1815** – Deux entrées avec des fragments de l'*Ode à la joie*, dans un cahier d'esquisse, des vers – « Joie, éclair divin, fille de l'Élysée » - ( „*Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium*“ ) .

**1822** – Le thème de l'*Hymne à la joie* trouve sa forme définitive.

## 2) Le thème musical de l'Ode à la joie

Paradoxalement les tentatives successives de mise en musique du poème ne coïncident pas avec les étapes de l'élaboration du thème musical définitif de l'Hymne sur l'Ode à la joie qui verra le jour en 1822. On peut en effet ramener ces années d'élaboration progressive à ses étapes les plus marquantes :

**1794/5** - Composition d'un „Lied“ (mélodie) : « Soupir de celui qui n'est pas aimé et amour en retour » - („Seufzer eines Ungeliebten und Gegenliebe“) WoO 118.

**1808** – Composition de la *Fantaisie pour piano, chœurs et orchestre Op. 80* où le thème central du „Lied“ (mélodie) : « Amour en retour » („Gegenliebe“) est intégralement repris.

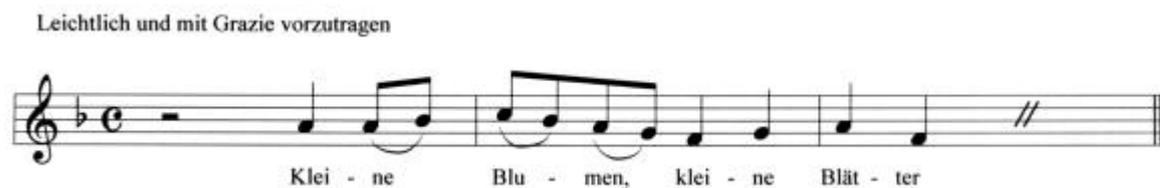
Allegretto



Wüsst ich, Wüsst ich, dass du mich lieb und wert ein biss-chen hiel-lest

**1810** - Réapparition du même thème dans le „Lied“ (mélodie) : « Avec un ruban coloré » - („Mit einem gemalten Band“), op. 83 N° 3.

Leichtlich und mit Grazie vorzutragen



Klei - ne Blu - men, klei - ne Blät - ter

**1822** – Le thème de l'Ode à la joie trouve sa forme définitive.

Allegro assai



Freu - de, schö - ner Göt - ter - fun - ken Toch - ter aus E - ly - si - um

Les similitudes mélodico-thématiques entre les deux „Lieder“ , la *Fantaisie chorale* et l'hymne du quatrième mouvement sont évidentes. Mais rien ne laisse présager ni indiquer l'évolution que cette mélodie subira sous la plume de Beethoven jusqu'à son intégration à la *Neuvième Symphonie*.

Le „Lied“ « *Soupir de celui qui n'est pas aimé et amour en retour* » - ( „*Seufzer eines Ungeliebten und Gegenliebe*“ ) réunit deux „Lieder“ distincts à l'origine, et dont les textes proviennent d'un recueil du poète allemand Gottfried August Bürger (1747 - 1794). Tout laisse penser que c'est entre la composition et la publication que le compositeur a pris la décision de les transformer en une œuvre bipartite. C'est dans la seconde partie, *Amour en retour* ( „*Gegenliebe*“ ), que l'on repère la ligne mélodique qui présente des analogies avec le futur thème de l'hymne.

Dans la *Fantaisie chorale*, la mélodie est utilisée dans une tentative de symbiose entre musique pure et musique vocale. Les rapports entre le contenu formel et le contenu textuel rapprochent également davantage cette partition de la *Neuvième Symphonie*. Le traitement et le caractère hymnique des voix chorales et solistes intercalées avec des passages instrumentaux sont, dans la *Fantaisie chorale*, d'un grand raffinement et font de cette œuvre un essai plus que réussi avant la symphonie. Le texte, écrit pour l'occasion par le poète viennois Christoph Kuffner (1780 -1817) contient les mêmes aspirations que celui de Schiller. La *Fantaisie chorale* apparaît donc, outre que le thème du „Lied“ précédent s'y trouve intégralement repris, comme une première étape vers l'écriture d'une symphonie avec chœurs.

Le „Lied“ « *Avec un ruban coloré* » – (« *Mit einem gemalten Band* ») présente un changement radical de registre poétique. Beethoven avait mis en musique une série de trois poèmes de Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832). Celui qui nous intéresse est le troisième. Il nous présente un texte à la fois pastoral et sensuel comme le poète était peut-être le seul à savoir les écrire. Tout est parfaitement soigné de la part du compositeur : la tonalité de Fa Majeur, pastorale par excellence, la transparence, la pureté et la fragilité de la ligne vocale, la partie destinée au piano, d'une remarquable finesse. Surtout, le fragment mélodique signalé annonce plus clairement que partout ailleurs le futur thème de l'*Hymne à la*

*Joie* qui verra le jour 12 ans plus tard.

### 3) L'œuvre

Le projet d'une symphonie avec une fin chorale date de 1807, mais le compositeur n'esquisse les trois premiers mouvements de ce qui sera la *Neuvième Symphonie* qu'entre 1815 et 1816. Il n'est d'ailleurs pas du tout évident que ces esquisses aient correspondu dans son esprit à ce projet de symphonie chorale. Ce projet, Beethoven ne l'évoque à nouveau qu'en 1818, alors que l'écriture de la *Missa Solemnis* l'a depuis deux ans déjà détourné de tout travail sur les esquisses.

La symphonie n'est complétée qu'au cours de l'hiver 1823 - 1824. Achevée en février 1824, exécutée pour la première fois le 7 mai, en même temps que l'Ouverture Op.124 *La consécration de la maison*, et trois grands « hymnes » (Kyrie, Credo et Agnus Dei de la *Missa Solemnis*), elle est publiée en 1826 chez *Schott* et dédiée au roi de Prusse, Frédéric-Guillaume III.

On ne peut donc pas affirmer avec certitude que la *Neuvième Symphonie* dans son ensemble, celle que Beethoven appelait dans ses cahiers d'esquisses « *La Symphonie Allemande* » représente l'aboutissement d'un travail continu qui se serait étendu sur une période de 30 ans pour le traitement du texte et de 17 ans pour la partie instrumentale. La convergence et même une certaine logique ne se manifestent qu'à l'issue du travail continu au terme duquel Beethoven pousse à bout les principales composantes du style classique une fois pour toutes. La symbiose du chant savant (plus précisément du „*Lied*“ allemand, dont Beethoven est l'un des précurseurs) et de la musique pure que réalise la *Neuvième Symphonie* ouvre définitivement le chemin à la création romantique du XIXe siècle.

## Addenda : Les sources et l'exécution.

On a beaucoup discuté sur les prétendus « problèmes » d'orchestration et d'instrumentation de la *Neuvième Symphonie*. Cela, à notre avis, ne peut être que l'effet d'une regrettable méconnaissance des textes originaux ainsi que d'un certain maniérisme concernant l'exécution de l'œuvre. On connaît les remaniements de Wagner et surtout ceux de Mahler. Ils sont à l'image de leur époque, c'est-à-dire qu'ils révèlent une quête d'effets, dans la plupart des cas gratuits et complètement inutiles, mais mieux adaptés aux conditions d'exécution qui étaient les leurs. Depuis, l'œuvre a été exposée à des approches radicalement divergentes, des plus sectaires aux plus insignifiantes.

La seule manière de s'opposer à ce poids massif et parfois asphyxiant d'une récupération historique consiste à se donner le recul nécessaire et à essayer de réunir les données originales afin de pouvoir se construire une base de réflexion solide.

Or les sources fiables en ce qui concerne la *Neuvième Symphonie* sont fort nombreuses et complémentaires. La partition autographe demeure la référence essentielle à titre de matrice ; la copie réalisée pour la première édition constitue la source la plus achevée ; rapprochée de l'autographe, elle élucide la quasi totalité des problèmes.

Les autres sources présentent aussi un intérêt essentiel. Outre la multiplicité des problèmes liés aux nuances et aux liaisons rythmiques et de phrasé, elles présentent des différences de notation et d'instrumentation d'une grande importance (utilisation du *contrebasson* et de la *petite-flûte*, doublures des *bassons* avec les *bassi*). Ces problèmes récurrents sont extrêmement révélateurs, au regard des recherches de sonorités et de mise en valeur de la polyphonie auxquelles n'a cessé de se livrer Beethoven.

L'approche éditoriale critique nous a semblé invalider ici d'emblée tout recours au tâtonnement empirique, tâtonnement auquel incite peut-être, au premier abord, l'extrême richesse et l'extrême diversité des approches auxquelles cette œuvre semble pouvoir inviter. La version enregistrée a été révisée par nos soins : premier pas, à nos yeux nécessaire, du musicien responsable : vérifier, voire établir, et comprendre un texte pour en tirer un « vécu » musical qui nourrira ses moyens d'expression.

**La Neuvième Symphonie - « Genèse »**

Cette approche éditoriale nous a amené à regarder cette œuvre sous un angle qui ouvre un large champ d'application pour sa réalisation, à condition que l'on demeure fidèle aux deux principes qui nous ont guidé de plus en plus explicitement dans le maniement des sources et de l'ensemble de nos documents : rassembler pour clarifier, connaître pour comprendre.

Les 30 ans de maturation (1794 - 1824) que couvre la genèse de l'œuvre, la force de sa symbolique formelle et stylistique ne peuvent ainsi être perdus de vue quand on envisage d'en proposer une réalisation sonore. D'un point de vue stylistique, la *Neuvième Symphonie* impose une lecture horizontale ; elle ne saurait supporter, malgré toutes les tentatives en ce sens, d'être considérée comme une sorte de bloc sonore vertical, surtout lorsque l'on rentre dans le détail du quatrième mouvement, et en particulier dans l'examen du problème de l'enchaînement des *tempi*. Entre faire de l'*Ode à la Joie* un hymne qui se déploie en plusieurs variantes, conformément à la logique formelle de la partition, ou une grande marche rythmée par une majestueuse fanfare, ayant comme seul but un effet de masse orchestrale monochrome et déséquilibrée, il fallait choisir. Mais on ne peut prétendre que toutes les solutions se valent.

Au regard des *tempi* et de manière plus générale, il nous faut signaler qu'à la lecture « mathématique » ordinaire des indications métronomiques de Beethoven, nous substituons ici une lecture « métrique », qui entraînera des décisions apparemment surprenantes, puisqu'au terme de cette lecture la plupart des *tempi* adoptés seront deux fois plus lents que ce qu'indiquerait leur application mathématique. Cette substitution, condition à nos yeux d'une vraie fidélité compréhensive aux indications de Beethoven, sera quelque peu explicitée dans la notice intitulée « A propos des *tempi* », mais nous tenions à signaler à quel point, dans ce quatrième mouvement en particulier, l'analyse de l'écriture, le problème des équivalences, la conception générale de la rythmique beethovénienne doivent entrer en ligne de compte de manière rigoureuse et convergente pour nourrir une exécution responsable.