

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

Thomas Chartré

**Considérations sur l'archet et son utilisation dans
la Sonate en do majeur op. 102/1 de Ludwig van Beethoven**

Travail d'étude personnel

Sous la direction de Christophe Robert

2e année de 2e cycle supérieur

Année scolaire 2015-2016

La présente étude traite de différents aspects ayant une influence sur la technique de l'archet et sur les articulations dans l'œuvre pour violoncelle de Ludwig van Beethoven, en particulier dans la Sonate en do majeur op. 102/1. Le contexte politique, l'évolution de l'archet au XVIII^e siècle, les violoncellistes créateurs des œuvres de Beethoven ainsi que leurs écrits pédagogiques sont autant de facettes prises en considération pour brosser un tableau de l'univers musical duquel provient la Sonate en do majeur op. 102/1. Une analyse des problèmes spécifiques à la sonate complète ce mémoire.

Mots clés : violoncelle, Beethoven, archet, articulations, interprétation

The present study presents and analyses various aspects that have an influence on bow technic and articulations in the cello works of Ludwig van Beethoven, particularly in the Sonata in C major op. 102/1. The political context, the bow's evolution during the eighteen century, the cellists that gave the premieres of Beethoven work's and their own treatises on cello technique are all studied useful to paint a broad picture of the musical world from which the sonata is issued. Completing this thesis, an analysis of specific problems related to the Sonata in C major op 102/1 is presented.

Key-words: cello, Beethoven, bow ,articulation, interpretation

Thomas Chartré détient un master en musique avec les grands honneurs du New England Conservatory de Boston. Ses professeurs ont été Paul Katz, Luis Claret et Pieter Wispelwey. Auparavant, il a complété un baccalauréat et un diplôme d'artiste, avec la plus grande distinction, sous la tutelle de Denis Brott au Conservatoire de musique de Montréal. Récipiendaire des Prix Sylva-Gelber 2013 et 2014, il a joué avec plusieurs orchestres symphoniques et orchestres de chambre.

Boursier des grandes académies, dont la Music Academy of the West à Santa Barbara et le Aspen Music Festival and School, Thomas Chartré s'est produit en concert à titre de soliste et a étudié auprès des maîtres Laurence Lesser, Janos Starker, Maria Kliegel, et Raphael Wallfisch. En Europe, le jeune violoncelliste a été un invité de la Kronberg Academy lors du Cello festival et de l'Académie musicale de Villecroze, où il a joué en compagnie de Gary Hoffman. Parrainé par le St-Lawrence Quartet, il s'est aussi produit avec son quatuor à cordes à Stanford.

Parmi les nombreuses distinctions qu'il a reçues figurent les bourses Marusia Yaworska, McAffey, J.-H. Picard et celles d'excellence du New England Conservatory. À l'automne 2014, il a rejoint le violoncelliste Michel Strauss au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris pour compléter un Master en interprétation du violoncelle.

Thomas joue le violoncelle 1841 Charles François «Gand Père » qui lui est prêté par la Banque d'instruments de musique du Conseil des arts du Canada. Il aimerait remercier madame et monsieur Dubois ainsi que Canimex pour leur soutien et leurs encouragements.

Avant-propos

Avant d'entrer dans le vif du sujet, nous allons répertorier les ressources explorées dans le cadre de nos recherches, lesquelles sont des voies d'entrée menant vers les considérations sur l'archet et son utilisation dans la musique pour violoncelle de Beethoven et plus particulièrement dans la Sonate en do majeur op. 102\1.

La monographie composée d'ouvrages historiques nous a permis de nous documenter sur le cadre historique. Parmi les plus pertinents ouvrages figure *Révolution, Guerres, Interférences, 1789-1815* de Claire Gantet et Bernhard Struck. Ce livre portant sur les relations franco-allemandes du début de la Révolution française à la fin du règne de Napoléon met en évidence les relations complexes entre les deux pays et l'importance des transferts culturels. Dans la même collection, *Du Roi-Soleil aux Lumières : l'Allemagne face à l'Europe française* a permis de nous familiariser avec le tableau des relations européennes après la Guerre de Sept ans, période où ont été conçus plusieurs types d'archet. Quant à *L'Allemagne face au modèle français : de 1789 à 1815* des auteurs Françoise Knopper et Jean Mondot, il a su mettre en lumière les sentiments complexes qu'ont éprouvés les Allemands à l'égard de Napoléon et du peuple français. Citons également *L'Allemagne à l'époque napoléonienne : questions d'histoire politique, économique et sociale*, un livre rédigé par Roger Dufraisse, riche en informations sur les mouvements antinapoléoniens dans les pays germaniques. Enfin, *1809, Les Français à Vienne : chronique d'une occupation* de Robert Ouvrard a facilité notre compréhension des expériences concrètes vécues par les Viennois lors de l'occupation de leur ville par la Grande Armée.

En contrepartie, *A History of Germany*, rédigé Peter Wende, est un ouvrage général qui nous a peu informé sur les transferts culturels dans les pays germaniques. Dans le même ordre d'idées, *La civilisation de l'Europe des Lumières* de Pierre Chaunu, quoique proposant un portrait subtil et approfondi, ne nous a pas fourni de pistes ayant un lien avec l'archet.

Plusieurs articles historiques ont enrichi nos sources. Parmi ceux-ci, l'article «Napoleon's Impact on Germany : a Rapid Survey » de Theodore Ziolkowski nous a transmis davantage d'informations quant au regard que portaient les Allemands sur Napoléon.

Les livres consacrés à l'archet, trop peu nombreux, ont enrichi nos connaissances sur l'évolution de l'archet au XVIII^e siècle et sur ses principaux artisans. À notre avis, l'ouvrage de référence est sans conteste *L'archet* de Bernard Millant, Jean-François Raffin, Bernard Gaudfroy et Loïc Le Canu.

Quant aux articles traitant de l'archet, ils ont abondamment servi à notre recherche. Parmi les plus importants articles, citons «*The Violin Bow in the 18th Century* » de David D. Boyden et les deux intitulés «*New Light on the Old Bow* » de Robert E. Seletsky. Ceux-ci décrivent avec rigueur l'évolution de l'archet en Europe au XVIII^e siècle. Comme le sujet de l'archet et son évolution ne font pas consensus au sein des spécialistes, l'article «*Bows—A Maker's Response*» de Julian H. Clark, une réplique d'un archetier à l'article de Boyden précédemment mentionné, a été consulté.

Parmi les ressources en ligne, la vidéo de la conférence donnée par Kai Koepp lors du grand événement *L'Archet révolutionnaire* organisé par Tarisio est particulièrement intéressant puisque le spécialiste y traite du choix des archets dans la musique de Beethoven.

Les informations biographiques sur les interprètes proviennent en grande partie du livre de Valerie Walden, *One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*, portant sur le violoncelle et ses interprètes durant l'époque classique. Nous avons également consulté *The Cambridge Companion to the Cello*, un ouvrage collectif dirigé par Robin Stowell. Parmi les articles les plus pertinents figurent ceux de Margaret Campbell dans lesquels sont répertoriés les grands violoncellistes de l'époque baroque, de la période classique et du XIX^e siècle. Les auteurs précédemment mentionnés ainsi que Othmar Wessely et Suzanne Wijsman ainsi que Mary Cyr ont rédigé des articles sur les interprètes parus dans l'encyclopédie Grove Music Online.

Notre attention s'est également posée sur le mémoire de master de Damien Launay intitulé *Bernard Romberg*, lequel a été déposé en 1996 au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Notons également notre consultation du master de Romain Garioud intitulé *Étude de l'apport des violoncellistes-compositeurs à l'évolution du violoncelle de la technique instrumentale* déposé en 1999.

Quant aux sources concernant la technique instrumentale et la dimension esthétique de l'interprétation à l'époque de Beethoven, elles proviennent du traité *A complete theoretical &*

practical school for the violoncello de Bernhard Romberg paru en 1840 et de *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet* de Jean-Louis Duport publié en 1806. Notons également la consultation de la *Méthode pour le violoncelle* publiée en 1832 de Bernard Stiasny et de la *Méthode de violoncelle* de Charles-Nicolas Baudiot éditée en 1826 et en 1827. Nous avons également consulté *Playing the cello, 1780-1930* rédigé par George Kennaway en 2014. L'article intitulé « Beethoven's sonatas for piano and cello : aspects of technique and performance » de David Watkin publié dans *Performing Beethoven* du collectif dirigé par Robin Stowell a servi de modèle à notre analyse. Soulignons la consultation des ouvrages de Valerie Walden précédemment mentionnés ainsi que *The Cambridge Companion to the Cello* de Robin Stowell.

Enfin, l'analyse de diverses ressources telles que les articles «The Cello Bow Held the Viol-Way: Once Common but now Almost Forgotten The Cello Bow » de Mark M Smith, « Beethoven's Early Works for Violoncello and Contemporary Violoncello Technique » de Lewis Lockwood, « Dots and Strokes in Late 18th - and 19th-Century Music » de Clive Brown et «The Dot as a Nondurational Sign of Articulation and Accent » de Crafton Beck ont contribué à enrichir nos connaissances sur la technique et les pratiques interprétatives.

Les limites de la recherche méritent d'être relevées. À ce propos, nous avons été dans l'impossibilité de consulter des ouvrages biographiques pertinents de musiciens rédigés en langue allemande en raison de nos connaissances linguistiques trop peu développées. Dans un même ordre d'idées, nous n'avons pu consulter les ouvrages sur l'archèterie à Markneukirchen, une piste que nous aurions aimé explorer davantage. Les ouvrages sur le sujet en langue anglaise étaient, quant à eux, perdus ou introuvables à la Marvin Duchow Music Library de l'Université McGill. En ce qui a trait à la comparaison des conceptions techniques et esthétiques relevée dans le chapitre 4, elle a été particulièrement limitée en raison de l'absence d'écrits rédigés par Joseph Lincke, le créateur des Sonates op. 102. Notre analyse des enregistrements de la Sonate op. 102 /1 apparaissant au chapitre 5 a été réduite à huit enregistrements malgré la quantité importante de sources audio disponibles sur Internet. Notre choix de partitions éditées s'est porté sur six éditions en raison de l'accessibilité limitée des éditions de la Sonate pour piano et violoncelle en do majeur op. 102/1. Enfin, il faut mentionner que nous n'avons pas été en mesure de déterminer les archets qu'Anton et Nikolas Kraft ainsi que Joseph Lincke ont utilisés au cours de leur carrière.

Ce mémoire a pris sa source d'un questionnement à propos de l'influence des traditions interprétatives du passé sur les choix artistiques des musiciens contemporains. Dans le prolongement de cette interrogation a surgi la problématique de la déformation structurelle qui peut découler de tels choix. La période musicale que nous avons privilégiée pour entamer notre recherche est la période classique. Ce choix s'est imposé à nous puisqu'il est important pour l'interprète contemporain de bien faire ressortir la structure des œuvres de cette époque, en particulier celles de Beethoven. Nous avons considéré essentiel d'étudier l'utilisation de l'archet et, suite à une lecture de survol de plusieurs sources, nous avons également retenu l'objet. C'est à partir de ces réflexions préliminaires qu'est né le sujet de notre travail d'étude personnel, à savoir l'archet et son utilisation dans la Sonate en do majeur op. 102/1 de Beethoven.

J'aimerais remercier tout d'abord madame Stéphanie-Marie Degand pour ses encouragements et son soutien. Lors de nos conversations, elle a su partager avec générosité ses connaissances. Toute ma reconnaissance va à monsieur Christophe Robert, professeur des traités, qui m'a accompagné pendant les mois de ma recherche. Il a su répondre à mes questions et me guider vers des sources très pertinentes. Ses précieux conseils m'ont permis de cibler les différents aspects de ma recherche. Mes remerciements sincères vont à mon professeur de violoncelle Michel Strauss qui m'a aidé à mieux comprendre plusieurs aspects liés à l'interprétation de la Sonate en do majeur op. 102/1 de Beethoven. Je souhaite enfin remercier Clara Chartré, violoniste diplômée de la Haute École de Musique de Genève, pour sa lecture attentive et ses conseils de correction aux différentes étapes de la rédaction de mon travail d'étude personnel.

Introduction

Préambule

L'interprétation du répertoire musical de la période classique peut s'avérer problématique pour plusieurs raisons. Les œuvres qui le constituent sont les premières à avoir été jouées de façon continue, et ce, de leur création jusqu'à l'époque contemporaine. Rechercher l'esthétique privilégiée par les compositeurs est un phénomène somme toute assez récent. C'est à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle que le mouvement de l'interprétation historiquement informée prend son essor et gagne en importance de décennie en décennie. Il faut se rappeler que les interprètes du passé adaptaient volontiers les œuvres de la période classique au goût du jour. À l'heure actuelle, les instrumentistes qui n'adhèrent pas au mouvement de l'interprétation historiquement informée sont conscients de la pertinence de certains de ses principes, bien qu'ils restent influencés par les traditions d'interprétation romantique.

Emprunter des voies divergentes de cette tradition n'est pas aisé en soi. Pour légitimer son interprétation, le musicien contemporain doit avant tout améliorer ses savoirs musicologiques et garder en mémoire que les œuvres sont toujours composées en contexte. En ce qui concerne le répertoire de la période classique, les contextes de la composition et de l'interprétation sont très différents de ceux qui prévalent de nos jours. En ce sens, l'interprète doit effectuer des recherches dans divers champs d'activité humaine, non seulement dans le domaine musical, mais aussi dans les domaines politique, sociologique, historique et philosophie afin de s'appropriier, au meilleur de ses compétences et de ses connaissances, l'œuvre musicale.

Lorsqu'il aborde la musique de Beethoven, l'interprète-chercheur fait face à un défi de taille. Le compositeur allemand a vécu à une période de grands bouleversements, aussi bien politiques que culturels. Au XVIII^e siècle, plusieurs courants de pensée divergents ont coexisté, se sont entrecroisés, puis ont été propagés par des artistes qui voyageaient et se produisaient à travers l'Europe. Il est probable que les jugements esthétiques aient été influencés par ces facteurs historiques.

Il faut se rappeler qu'à cette époque, un grand principe esthétique prévaut. C'est la voix, et par extension le chant, qui représente l'idéal musical. Ce principe de perfection entraîne

tous les instrumentistes, avec leurs instruments, à tenter d'imiter la voix humaine. De nombreuses mentions sur la voix aussi bien que des comparaisons d'interprétations musicales avec le chant humain foisonnent dans la littérature. Mentionnons également que les monarques européens aiment particulièrement utiliser l'opéra à des fins ostentatoires. L'opéra, très prisé, s'immisce même dans le domaine instrumental; les airs les plus appréciés sont adaptés pour les instruments.

Pour les musiciens contemporains de Beethoven, la maîtrise de la technique de l'archet s'avère le plus sûr moyen d'atteindre l'idéal musical. L'archet est donc un sujet abondamment développé dans les nombreux traités. C'est pourquoi les interprètes actuels sont amenés à se pencher eux aussi sur le sujet. Savoir correctement interpréter les articulations devient un impératif à qui veut bien interpréter les œuvres musicales de la période classique.

Fort de ce constat, l'interprète du XXI^e siècle fait face à plusieurs problèmes. D'emblée, jouer sur un instrument moderne constitue un obstacle à surmonter. Plusieurs différences existent entre les instruments actuels et ceux de l'époque classique. Or, le compositeur, en l'occurrence Beethoven, a créé sa musique non pas dans l'absolu, mais avec l'intention qu'elle soit jouée sur les instruments en usage et par les interprètes qui lui étaient contemporains.

L'archet a connu plusieurs changements durant le XVIII^e siècle. Il aboutit certes à un modèle stable dans les dernières décennies du siècle des Lumières, mais n'est pas adopté par les musiciens à la même vitesse dans tous les pays d'Europe. Chaque modèle d'archet suppose une utilisation particulière par l'interprète. De même, il existe plusieurs divergences entre les écoles nationales au sujet de la technique du violoncelle. Celle-ci, encore en développement, n'acquerra une homogénéité qu'après la période classique.

L'interprète fait donc face à des choix esthétiques et interprétatifs dans la musique de Beethoven. Il lui revient de faire des recherches sur le contexte politique prévalant à l'époque de la composition de l'œuvre, sur les instruments utilisés par les musiciens de Vienne ainsi que sur les collaborateurs de Beethoven et leurs conceptions de la technique. Il lui sera alors possible de trouver des solutions aux problèmes liés aux articulations présentes dans l'œuvre étudiée.

La musique pour violoncelle de Beethoven

Tout violoncelliste, au cours de ses années d'apprentissage et de sa carrière professionnelle, se doit d'aborder l'œuvre de Beethoven. Véritable monument, cet ensemble de pièces représente un sommet musical, tant en raison de ses aspects artistiques que techniques. Les sonates pour piano et violoncelle, parmi les premières composées pour cette formation, constituent la pierre d'assises de l'œuvre pour piano et violoncelle.

Les cinq sonates jalonnent la vie créatrice de Beethoven. Les deux premières, composées pendant la première période créative du compositeur, en 1796, au cours d'un séjour à Berlin, sont dédiées au roi de Prusse Friedrich Wilhelm II. Parues avec l'intitulé *Deux grandes sonates pour le clavecin ou le pianoforte avec le violoncelle obligé*, les œuvres contiennent une partie plus importante pour le clavier que pour le violoncelle. Ce n'est qu'avec la création de la deuxième sonate, composée pendant la deuxième période créatrice en 1807, que Beethoven équilibrera les rôles des deux instruments. Les deux sonates op. 102 sont parmi les premières œuvres de la troisième période créatrice. Elles sont révélatrices des nouvelles préoccupations esthétiques et compositionnelles du compositeur.

Le choix de la sonate op. 102 \1

Plusieurs problèmes interprétatifs surgissent lorsque le violoncelliste aborde la sonate op. 102\1. L'œuvre contient certaines ambiguïtés ayant trait aux partitions et aux pratiques interprétative à l'époque de Beethoven. Pour cette raison, même si l'interprète ne vise pas à réaliser une interprétation historique de la sonate, il doit quand même rechercher les éléments contextuels entourant la création de la sonate. De plus, il doit prendre en compte que l'op. 102 est l'aboutissement d'un long travail collaboratif de Beethoven avec différents violoncellistes aux conceptions esthétiques et techniques très différentes.

Chapitre 1

La situation politique

L'importance de l'étude des relations franco-allemandes

Jeter un regard sur les relations franco-allemandes du début de la Révolution jusqu'à la fin du règne de Napoléon permet de saisir l'importance qu'a jouée la politique dans les échanges culturels et dans la construction identitaire des peuples germaniques durant cette brève période très mouvementée.

Le violoncelliste contemporain, soucieux d'inscrire sa pratique dans un cadre historique, doit étudier le contexte politique en Europe au début de XIX^e siècle puisque celui-ci a eu une influence marquée sur les aspects liés à la pratique musicale. Il est sage de garder en tête le fait que les interprètes collaborateurs de Beethoven évoluaient dans un contexte historique spécifique et que leur choix interprétatif s'inscrivait dans son courant culturel. De plus, l'archet, principal outil pour réaliser les articulations sur les cordes frottées, revêt une signification politique. Son choix par l'interprète est assurément guidé par les événements politiques tendus qui se sont déroulés dans les différents pays européens.

1. Les relations franco-allemandes de 1789 à 1815

Si la Révolution française a suscité beaucoup d'intérêt chez les peuples européens, la mise à mort de Louis XVI survenue en 1793 et la période de la Terreur qui s'installe vont grandement affecter les relations entre la France et les États du Saint-Empire. Dans un premier temps, les Allemands, qui ont beaucoup admiré les idéaux des révolutionnaires, se rétractent en constatant le traitement infligé au souverain français et la violence engendrée par les Radicaux. Dans le même état d'esprit, les castes dirigeantes des quatre autres grandes puissances, soit l'Angleterre, la Prusse, l'Autriche et la Russie, engagent des manœuvres militaires pour rétablir l'Ancien Régime en France. À cette époque, la France vit ce que certains historiens considèrent être une « deuxième Révolution ». Politiques intérieure et extérieure se fusionnent : le gouvernement révolutionnaire, pour légitimer ses idéaux, vise à les exporter et à les imposer par tous les moyens à l'extérieur du pays. Ces visées, militaires, obéissent au concept de frontières naturelles populaires véhiculé à cette époque, lequel promet une France étendue des Alpes au Rhin. Des affrontements armés s'en suivent pendant plusieurs années.

Peu à peu, l'affaiblissement progressif du régime dictatorial permet la venue au pouvoir de Napoléon en 1799. Les populations allemandes sont favorables à l'ascension du général,

car elles le considèrent à la fois comme un sauveur et une représentation du changement face à l'extrême violence des précédents gouvernements. À la suite de ses nombreuses victoires, Napoléon parvient progressivement à retracer la carte géopolitique des pays allemands. Alors que le Saint Empire regroupe près de 1 800 états territoriaux, il le fera réduire à une trentaine d'états par le traité de Lunéville en 1801. Par la suite, le traité de Pressbourg lui permet d'abolir le Saint Empire et de créer la Confédération du Rhin. Ce traité va renforcer sa politique, puisqu'il ouvre la voie au ralliement de plusieurs états à ses côtés, ce qui fait contrepoids à l'influence de l'Autriche et de la Prusse.

L'Autriche, dont le souverain a perdu le titre d'Empereur des Romains, doit céder une grande part de ses territoires. Dès 1806, une riposte militaire autrichienne se prépare, mais ne se concrétisera que trois ans plus tard. En 1809, les troupes autrichiennes perdent les batailles d'Eckmühl et de Ratisbonne et laissent Vienne à la portée des Français. La ville sera occupée pendant près de six mois. Un autre traité, celui de Schönbrunn, vient affaiblir davantage l'Autriche perdante. Il faudra attendre 1812, après la défaite de Napoléon en Russie, pour que les quatre autres grandes puissances européennes reviennent successivement à la charge. L'effort militaire commun culmine en 1813, près de Leipzig, au cours de la bataille des Nations que Napoléon perd. Après son retour du premier exil, l'empereur des Français sera vaincu à nouveau à Waterloo. Enfin, le Congrès de Vienne de 1815 met en place une nouvelle organisation de la carte géopolitique européenne, où la Prusse et la Russie sortent gagnantes.

2. Napoléon et le sentiment anti-français dans les pays germaniques

«Possibly no other figure provides such a valid barometer of national feeling or such a precise thermometer of the individual temperament as Napoleon and the subsequent reaction to his memory in Germany.»¹

¹ « Aucune autre figure ne procure un baromètre aussi valide du sentiment national, ou un thermomètre aussi précis du tempérament individuel que Napoléon et les réactions subséquentes à sa mémoire en Allemagne. » Ziolkowski, Theodore. "Napoleon's Impact on Germany: a Rapid Survey." *Yale French Studies*. (1960), p 94

La période qui s'étend de la Révolution française jusqu'à la fin du règne de Napoléon en 1815 voit l'émergence d'un sentiment nationaliste, aussi bien en France que dans les pays germaniques. Le nationalisme se concrétise réellement en 1848 avec, pour conséquence, la révolution autrichienne. Ce sont la thématique de l'autre et l'image de l'ennemi qui contribuent en grande partie au développement du nationalisme à cette époque². Les changements de la perception des frontières à travers les récits de voyages sont un indice révélateur de l'évolution du nationalisme. Claire Gantet explique bien le phénomène par le biais de l'expérience de Marie Sophie von la Roche :

« De son voyage, effectué en 1785, elle retraçait, dans la façon typique des récits de voyage de la fin du XVIII^e siècle, les villages misérables et salles d'auberges sales du côté allemand peu avant Kehl. Elle ne mentionnait pas en revanche le véritable instant du franchissement de la frontière, la traversée du Rhin et le moment d'arrivée en France. Dans ce récit de voyage pour le reste si détaillé, on ne trouve aucune indication d'une frontière. Une frontière nationale séparant la France de l'Allemagne n'existait pas pour Marie Sophie von la Roche. »³

À cette époque, les frontières ne sont pas perçues de façon linéaire, mais plutôt comme un zone de transition culturelle progressive entre les pays. De même, en Allemagne, « [le patriotisme] était fait, avant toute chose, de l'attachement à l'état auquel on appartenait et de la loyauté envers le souverain qui était à sa tête »⁴. Après l'ère napoléonienne, les frontières sont appréhendées différemment. Le récit de voyage de Johann Daniel Mutzenbecher est sans équivoque à ce sujet :

« Là, j'étais à la frontière de ma patrie qui enfermait tout ce qui m'était cher et précieux sur terre [...]. Et je regardais de l'autre côté ce pays, dont les habitants diffèrent tant de nous en mœurs et en façons de penser, ces habitants que nous avons bien appris à bien redouter et nous pas à aimer [...]. »⁵

Contrairement à sa compatriote Marie Sophie von la Roche, le voyageur est pleinement conscient des différences nationales dès son passage aux frontières.

² Gantet, Claire, and Bernhard Struck. *Révolution, Guerre, Interférences, 1789-1815*. Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2013. p.193

³ Gantet, Claire, and Bernhard Struck. *Id.* p.23

⁴ Dufraisse, Roger. *L'Allemagne À L'époque Napoléonienne: Questions D'histoire Politique, Économique Et Sociale : Études De Roger Dufraisse Réunies À L'occasion De Son 70e Anniversaire*. Bonn: Bouvier, 1992. p.450

⁵ Gantet, Claire, and Bernhard Struck. *Id.* p.24-25

Les guerres napoléoniennes jouent un grand rôle dans la formation du nationalisme. La situation géopolitique complexe des pays germaniques empêche toute généralisation en ce qui a trait au sentiment antinapoléonien, et par extension, antifrançais. Il est cependant possible d'observer des courants de pensées successifs, de la montée au pouvoir de Napoléon jusqu'à son dernier exil.

Dans un premier temps, les Allemands partagent de manière quasi unanime un sentiment favorable à l'égard du général lors de son ascension au pouvoir en tant que consul en 1799. Ce sentiment émane de la propagande française qui a cours dès les années 1796-1797. Aux yeux de tous, Napoléon incarne dès lors le renouveau après les périodes noires de la Révolution. À cette époque, les Allemands mettent en lui beaucoup d'espoir, car ils croient que Bonaparte saura étendre les acquis de la Révolution à l'ensemble de l'Europe unifiée par les mêmes aspirations. Dans le même ordre d'idées, l'image quasi surhumaine de Napoléon impressionne grandement les populations germaniques. Alain Ruiz avance qu'elle rejoint l'imaginaire germanique au sens où « le peuple des poètes et des penseurs » a une propension « à admirer toute forme d'humanité supérieure, telle Faust, le titan de la connaissance, mis en scène par Goethe, lequel ne fut pas par hasard un grand admirateur de Napoléon ou, plus tard, le Übermensch de Nietzsche, qui en fut aussi un non moins ardent »⁶. Les Allemands pensent que ce surhomme, héros de guerre, saura « échanger son glaive victorieux contre le rameau d'olivier »⁷.

Dans un deuxième temps, lorsque Napoléon est élu consul à vie en 1802, puis couronné empereur en 1803, plusieurs déchantent. Cette ascension, qui révèle la mégalomanie du personnage politique, est contraire aux principes révolutionnaires. L'épisode célèbre de Beethoven déchirant la première page de sa troisième symphonie portant une dédicace à Bonaparte en 1804 illustre bien le sentiment de frustration que certains germanophones vivent. À l'instar de Beethoven, bon nombre d'artistes désapprouvent le cheminement de Napoléon. Alors que le musicien Johann Friedrich Reichardt participe à l'écriture du pamphlet antinapoléonien *Napoléon Bonaparte et le peuple français sous le Consulat*, le poète Ernst Moritz Arndt devient un des plus farouches opposants de l'Empereur.

⁶ Ruiz, Alain. « Napoléon vu par les Allemands de son temps ». Knopper, Françoise, and Jean Mondot. *L'Allemagne Face Au Modèle Français: De 1789 À 1815*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2008. p.43

⁷ Ruiz, Alain. *Id.* p.45

L'opposition antinapoléonienne se met en branle en raison du constat des différences profondes entre les cultures française et allemande. Des cercles, parmi lesquels celui des jeunes romantiques de Heilderberg, se forment. Ils considèrent Napoléon comme l'ennemi commun des Allemands. Certains promeuvent une idéologie conservatrice opposée aux idéaux révolutionnaires tandis que d'autres adhèrent à l'idéologie collective proposée par Herder, hostile à l'esprit individualiste de la Révolution française. En addition, plusieurs se convertissent au catholicisme, considérant Napoléon comme un ennemi de la religion. Ils se sentent de nouvelles allégeances envers les Habsbourg qui dirigent l'Autriche.

Par contre, en raison d'une anglophobie commune, la grande majorité de la population des pays germaniques se sent solidaire au peuple français. En fait foi le jugement sévère de Kant, partagé par ses contemporains, sur les Anglais :

«Les Anglais sont au fond la nation la plus dépravée [...] Pour eux, le monde entier est l'Angleterre, les autres pays et les autres hommes ne sont qu'un appendice, un accessoire. Quelle petitesse [...], exécration égoïsme, [...] friponnerie. Tout cela rend à présent les Anglais dignes qu'on leur crache à la figure!»⁸

Les Allemands voient du plus mauvais œil le peuple anglais dans toute action. D'ailleurs, ils considèrent que la guerre que l'Angleterre mène contre la France relève d'un médiocre opportunisme économique.

Dans un troisième temps, l'opinion générale des populations germaniques à l'égard de Napoléon et des Français se détériore à partir de 1805. Tout d'abord, suite à sa défaite et à la perte de vastes pans de son territoire, l'Autriche amorce une riposte militaire qui prendra forme en 1809. Consciente de l'importance de l'opinion publique, la caste dirigeante répand une propagande antinapoléonienne, au cours de laquelle le conseiller Johann Michael Armbuster joue un rôle notable à partir de 1808. Otto, le représentant de la France à Munich, note les effets de cette démarche :

«Je ne sais quel esprit d'indépendance nationale se développe dans toutes les têtes et se manifeste par les discours les plus hardis. L'Allemagne, divisée de temps immémorial en mille petits états hétérogènes, se croit lésée par un arrangement qui, sous de nom de Confédération [du Rhin n.d.l.a.], lui donne une intensité

⁸ Ruiz, Alain. *Id.* p.48

qu'elle n'a jamais eue et qu'elle doit entièrement à la générosité de sa Majesté l'Empereur.[...] [Les Allemands] semblent oublier aujourd'hui que de tout temps ils ont été attachés tantôt au char de la France, tantôt à ceux de l'Autriche, de la Prusse et même de l'Angleterre.[...] Des factieux et des écrivains gagés voudraient les engager à combattre celui qui les a tirés du néant, et établir un cabinet autrichien au centre de l'Allemagne. »⁹

Le représentant de la France manifeste son étonnement face aux manifestations et aux comportements antifrançais des peuples germaniques.

Durant cette époque, Vienne est le principal centre de rassemblement des opposants de Napoléon. Théodor Körner, acteur important de la propagande antinapoléonienne, rédige des œuvres destinées à un public de lettrés. Sa poésie est diffusée dans des événements sociaux tels que les lectures du soir, fréquentés par un public bourgeois. Quant à Ernst Moritz Arndt, toujours ardent défenseur de la pensée allemande, il utilise plusieurs leitmotifs populaires de la littérature antinapoléonienne lorsqu'il rédige son *Catéchisme pour le militaire allemand* en 1809. La tonalité est dramatique, tragique, apocalyptique :

«Et l'abîme s'est ouvert, dit le Seigneur, et l'enfer a craché son poison et il a lâché les serpents venimeux, et un monstre est né et une horreur souillée de sang s'est dressé. Et de son nom il se nomme Napoléon Bonaparte, un nom de misère, un nom de souffrance, un nom maudit par les veuves et les orphelins, un nom par lequel à l'avenir ils crieront à l'assassin... Debout peuples! Abattez-le, car je le maudis, anéantissez-le, car il est le destructeur de la liberté et du droit. »¹⁰

Plusieurs sociétés voient le jour à travers les pays germaniques, comme la Tugendbund, pour répandre les idées patriotiques dans la population.

La défaite de l'armée autrichienne en 1809 enclenche le début de la quatrième phase de l'évolution de l'opinion germanique sur Napoléon. Une accalmie semble s'installer durant quelques temps, mais s'estompe dès le retour des troupes françaises vaincues de Russie. Suite à la défaite de Napoléon et à ses exils subséquents, même les plus ardents admirateurs germaniques de l'empereur n'adhèrent plus au culte héros. Goethe désavoue avec véhémence

⁹ Dufraisse, Roger. *Id.* p.463

¹⁰ Ruiz, Alain. *Id.* p.58

son ancien modèle en des termes violents : « Je n'ai vraiment cru qu'il ferait aux gens le plaisir de se trancher la gorge. »¹¹

3. Une expérience concrète des guerres napoléoniennes : l'invasion de Vienne de 1809

Après l'invasion de 1805, Vienne se voit encore conquise par Napoléon et l'armée française en 1809. Bien que l'envahisseur ait été plutôt bien accueilli lors de son premier séjour dans la capitale autrichienne, il sera moins bien reçu cinq ans plus tard. Plusieurs facteurs, à la fois politiques, sociaux et économiques, contribuent au changement d'attitude des Viennois à l'égard des Français.

3.1. Les facteurs politiques

La caste dirigeante d'Autriche, qui n'a pas bien accepté la première invasion de 1805, nourrit une rancune vis-à-vis de sa défaite et un ressentiment à l'égard de Napoléon. L'humiliation est exacerbée par la diminution de son territoire. Pour rallier la population à son sentiment, elle organise une propagande antinapoléonienne en distribuant entre autres des pamphlets. Les Viennois, fortement influencés, fondent de grands espoirs en l'armée dirigée par l'archiduc Charles. Malgré quelques batailles fructueuses à Aspern, les espoirs autrichiens sont vite déçus, car l'armée, défaite successivement et de manière violente à Tengen, Abensberg, Landshut et Eckmühl, ne sera pas en mesure de secourir la capitale par la suite. Après ses cuisants échecs, un ressentiment généralisé contre l'ennemi français plane sur la ville :

«Tous les partis, toutes les nuances de la société semblaient maintenant unis dans la haine de l'arrogance du souverain français. Jeunes et vieux partageaient ce sentiment. La Cour et la noblesse, les bourgeois et les paysans, les fonctionnaires, les savants et les soldats, tous étaient animés de l'ardent désir de prouver que l'Autriche, après avoir subi tant de malheurs, n'était pas encore asservie; chacun voulait contribuer à effacer la honte de Marengo, et de Hohenlinden, d'Ulm et d'Austerlitz.»¹²

¹¹ Ruiz, Alain. *Id.* p.61

¹² Eugène von Czernin und Chudenic cité dans Ouvrard, Robert. *1809, Les Français À Vienne: Chronique D'une Occupation.* Paris: Nouveau Monde, 2009. p.29

C'est un fait indéniable que les Viennois n'acceptent pas la défaite. Un noyau de citoyens qui préparent la résistance décide de prendre les armes contre la Grande Armée. Les armes déjà distribuées, les citoyens ont recours à une solution inusitée, laquelle révèle leur ferme volonté de résister. Lisons à ce propos le témoignage de Schonholz :

« L'arsenal impérial, avec ses trésors d'armes, fut abandonné au peuple avide de combattre, ce qui, comme les armes modernes avaient été, jusqu'aux dernières baïonnettes, enlevées pour les troupes disciplinées, donna lieu à des scènes remarquables; car, à peine les merveilleuses salles furent-elles ouvertes, la populace s'y précipita, s'emparant de tout ce qui pouvait être emmené. Les rayons du soleil brillaient sur cet acier meurtrier qu'il n'avait pas éclairé depuis des siècles. Les portefaix, les valets, les bonnes femmes, les étudiants se promenaient dans la rue avec des pertuisanes, des Morgenstern, des fourches, des flamberges, des haches, des matraques, des hallebardes...Ce fut un vrai pillage.»¹³

Alors que la population en liesse massacre les messagers de Napoléon, celui-ci ne tardera pas à leur répondre par la bouche de ses canons. Constant, de son vrai nom Louis Constant Wairy, témoigne d'un épisode tragique survenu au Comte de Lagrange le 7 mai 1809 :

«Sa majesté chargea le colonel Lagrange d'aller faire une nouvelle sommation à l'archiduc, et le malheureux colonel, à peine entré dans la ville, tomba sous les coups de la populace furieuse. Le général O'Reilly lui sauva la vie en le faisant enlever par ses troupes; mais l'archiduc Maximilien, pour braver davantage l'Empereur, fit promener en triomphe (sur le cheval de Lagrange!), au milieu de la garde nationale, l'individu qui avait porté le premier coup au parlementaire français.»¹⁴

Cet événement s'inscrit dans une série d'actions entreprises par les Viennois contre l'armée française.

Par la suite, poursuivant le siège de la ville, Napoléon cherche à mater les esprits récalcitrants en organisant un bombardement qui durera jusqu'à la reddition de Vienne. Savary raconte à ce propos :

« [L'empereur] ordonna au général d'artillerie Andréossy, qui était avec lui, de faire réunir le soir ce même jour tous les obusiers de l'armée, et de les placer comme il le jugerait convenable, pour qu'à commencer de 10 heures le soir il ouvrit un feu

¹³ Schönholz, Friedrich A. *Traditionen Zur Charakteristik Österreichs, Seines Staats Und Volkslebens Unter Franz I*: 2. München: Müller, 1914 cité dans Ouvrard, Robert. *Id.* p.29

¹⁴ *Mémoires De Constant, Premier Valet De Chambre De L'empereur, Sur La Vie Privée De Napoleon, Sa Famille Et Sa Cour.* Geneve: Editions de Cremlle, 1969 cité dans Ouvrard, Robert. *Id.* p.34

de bombardement, qu'il ne cesserait que lorsque la ville aurait demandé à parlementer.»¹⁵

L'ampleur de l'attaque est considérable; Vienne est défendue par sa milice formée de bourgeois et de nombreux étudiants et artistes. Le Septième bulletin de la Grande Armée relate le début des bombardements pour son lectorat :

«À neuf heures du soir, une batterie de vingt obusiers, construite par les généraux Bertrand et Navelet à cent toises de la place, commença le bombardement; 1800 obus furent lancés en moins de quatre heures, et bientôt toute la ville parut en flammes. Il faut avoir vu Vienne, ses maisons à huit, à neuf étages, ses rues resserrées, cette population si nombreuse dans une aussi étroite enceinte, pour se faire une idée du désordre, de la rumeur et des désastres que devait occasionner une telle opération.»¹⁶

Le théâtre des bombardements a fait son effet, il laisse une impression considérable sur les citadins.

Quelques mois après l'invasion, les Viennois n'acceptent toujours pas le nouvel empereur. Pendant les célébrations de son anniversaire, plusieurs citoyens affichent leurs couleurs avec des banderoles porteuses de messages antinapoléoniens. Des slogans sans équivoque fusent dans la ville :

«Vive l'Empereur... parce qu'on ne peut faire autrement
Les Français se réjouissent de ta naissance,
Les Allemands encore plus quand tu mourras!»¹⁷

Ces slogans vindicatifs scandent la tension, la frustration et la haine des Viennois à l'égard de l'envahisseur.

C'est le 12 octobre, durant une revue, que l'anarchiste allemand Frédéric Staps attente à la vie de Napoléon. Le même mois, un traité de Schonbrunn est ratifié. Napoléon part rapidement de la région sans remercier la population comme il l'avait fait lors de la précédente invasion. Il ira même jusqu'à ordonner la destruction des fortifications centenaires de la ville, un autre dur coup pour les Viennois :

¹⁵ Savary, Anne-Jean-Marie-René. *Mémoires Du Duc De Rovigo: Pour Servir À L'histoire De L'empereur Napoléon*. Paris: A. Bossange, 1828 cité dans Ouvrard, Robert. *Id.* p.42

¹⁶ *Bulletin De La Grande Armée*. Paris, 1805-1812 cité dans Ouvrard, Robert. *Id.* p.45

¹⁷ Ouvrard, Robert. *Id.* p.189

«Sur ordre de l'empereur Napoléon les fortifications de Vienne devaient être détruites. Des mesures de sécurité furent en conséquence prises, pour que la population ne s'y précipite pas, et pour que les maisons voisines ne soient pas endommagées.

La satisfaction des Viennois était cependant altérée par l'article du traité qui stipulait la démolition des bastions de leur ville. D'anciens souvenirs de gloire les attachaient à ces masses de murailles qui ne faisaient que les resserrer dans leur étroite enceinte sans pouvoir leur être une véritable défense. L'exécution suivit de près, et plusieurs bastions étaient déjà renversés par la mine lorsque je partis rejoindre à Villach le corps d'armée qui s'y rassemblait.»¹⁸

En contrepartie, les Viennois accueillent avec allégresse la royauté à son retour dans la capitale, comme le révèle ce témoignage:

«On accueillit l'Empereur avec un enthousiasme tenant du délire; sans suite ni gardes, vêtu d'un carrick gris, presque comme un domestique, il était avec le comte Wrbnna, son grand chambellan, dans une mauvaise calèche qu'un bourgeois n'aurait osé louer. La voiture ne pouvait avancer, tant le peuple l'entourait; une foule de gens s'y tenaient accrochés, tous voulaient toucher leur Maître, qu'on porta dans ses appartements lorsqu'on fut parvenu à la cour du palais.»¹⁹

Ce sentiment de joie démontre à quel point l'occupation a été éprouvante pour les Viennois en mal de se trouver un protecteur contre l'assaillant français.

3.2. Les facteurs sociaux

La vie sous les obus n'a rien de réjouissant pour la population civile, qui assiste, impuissante, à la destruction de ses habitations. L'une des victimes du bombardement raconte avec minutie le tragique événement :

«Le 11, à neuf heures du soir, au moment où j'allais m'attabler pour dîner avec mes cousines, commença le bombardement de la ville qui nous terrifia. Immédiatement après les premiers coups de feu, nous entendîmes le bruit caractéristique de l'éclatement des obus. Aucune fenêtre de notre grande ne résistât aux secousses. Le tonnerre des canons, l'éclatement des boulets, le bris des vitres et de nombreuses tuiles, produisait un vacarme qui n'agissait pas que sur les

¹⁸ Paulin, Jules Anoine . *Les Souvenirs Du Général Bon, Paulin (1782-1876)*. Paris: E. Plon, Nourrit, 1895 cité dans Ouvrard, Robert. *Id.* p.213

¹⁹ Bellot, de K. A. *Un Commissaire Des Guerres Pendant Le Premier Empire: Journal De Bellot De Kergorre*. Paris: E. Paul, 1899 cité dans Ouvrard, Robert. *Id.* p.223

nerfs des femmes et des enfants. Mes parents, mes tantes et quelques amis en visite se réfugièrent dans mes chambres, les seules qui fussent voutées dans notre maison et offrant de ce fait le plus de sécurité apparente.

Une maison voisine de la nôtre, celle de notre cousin, le comte Johann Palffy, ne tarda pas à flamber. L'ennemi dirigeait son tir sur les points où des incendies s'étaient déclarés, de sorte que notre paisible Wallnerstrasse en souffrit particulièrement. Plus de trente obus touchèrent notre maison, huit percèrent le toit. Les boulets enflammés passaient constamment dans le ciel nocturne. (...)

On croyait que l'ennemi était dans la place et que le pillage allait commencer; mais ce n'était qu'une réquisition de personnes pour éteindre les incendies, qui augmentaient dans les places et les rues voisines. Je m'étais endormi entre-temps sur mon canapé, malgré le vacarme. Vers quatre heures du matin, un des derniers coups de ce feu qui durait depuis sept heures, m'éveilla; un obus avait percé la coupole qui éclairait un escalier à vis, proche de mes chambres et aboutissant à la toiture.»²⁰

Les Viennois vivent de façon violente le siège de leur ville. Les dommages matériels sont considérables.

C'est dans une Vienne agressée, aux quartiers incendiés, sous les bombardements, que Beethoven vit l'attaque française. Comme le relate le musicien Ferdinand Ries, l'expérience a été pour lui très douloureuse :

«Lors du court siège de Vienne par les français en 1809, Beethoven eut grand-peur. Il passa la plus grande partie du temps dans une cave chez son frère Kaspar (Karl), en se couvrant en outre la tête de coussins, afin de ne pas entendre les canons.»²¹

L'armée française rentre sans difficulté dans la ville sans défense. Des actes de pillages se perpétuent. À ce sujet, Girault décrit le comportement répréhensible de l'ennemi :

«Toute la promenade était garnie de cafés, de guinguettes, de lieux de divertissements de toutes sortes. Il y avait même une salle de spectacle. Tout cela fut mis au pillage. Le camp devint bientôt comme une foire. Les soldats étalaient leurs marchandises qui comprenaient des objets de toute sorte, des habits de comédiens, des robes de comédiennes, des instruments de musique, dont quelques-uns de grande valeur. (...))»²²

²⁰ Eugène von Czernin und Chudenic, cité dans Ouvrard, Robert. *Id.* p.47

²¹ Ries, Ferdinand cité dans Ouvrard, Robert. *Id.* p.50

²² Girault, Philippe-René. *Les Campagnes D'un Musicien D'état-Major Pendant La République Et L'empire 1791-1810*. Paris: Société d'éditions littéraires et artistiques, 1901 cité dans Ouvrard, Robert. *Id.* p.54

Les actes irrespectueux des militaires de la Grande Armée à l'égard des Viennois se poursuivent aux yeux et au su de tous.

Les Viennois se vengeront de leurs assaillants lorsque ceux-ci aménagent dans la ville. Contraints à les héberger, ils trouvent moyen de rentabiliser à leur compte la présence de l'armée. Ainsi en témoigne Cadet de Gassicourt :

«Les Viennois nous détestent, et nous font payer au poids de l'or les vitres que nos boulets ont brisées. Nous nous imaginions que ces malheureux possesseurs d'assignant allaient se mettre à genoux devant un napoléon d'or ; point du tout, leur haine et la cupidité les ont bien conseillés : en voyant l'empressement de toute l'armée à leur demander des marchandises, l'argent à la main, ils ont senti que le Pactole pouvait couler dans Vienne s'ils profitaient de notre présence : ils ont décuplé le prix de tous les objets de première nécessité, de manière que, soit en papier, soit en argent, nous payons tout plus cher qu'à Paris. Un misérable fiacre exige quatre livres écus pour une seule course de dix minutes; du mauvais vin blanc se vend deux florins la bouteille; tout est en proportion.»²³

Des altercations éclatent entre Français et Viennois en diverses occasions. Le milieu culturel devient la scène de nombreux incidents, comme celui-ci, raconté par un militaire français:

«Un jour j'étais allé à un bal avec une jeune et belle personne, fille d'un sergent – major autrichien, prisonnier de guerre en France. Elle ne m'avait accordé cette grande faveur qu'après bien des sollicitations, et j'en étais ravi, car je savais qu'elle valsait parfaitement. Ce bal, auquel assistaient bon nombre de militaires français et de jeunes gens du pays, était ouvert depuis deux heures lorsque, vers neuf heures du soir, une violente querelle s'éleva entre Français et Autrichiens. La valse cesse, les quinquets sont brisés, les lustres volent en éclats, nous voilà dans l'obscurité, chacun crie et frappe à tort et à travers.»²⁴

Ne pouvant riposter physiquement, les Viennois utilisent les stratégies économiques pour tirer profit d'une situation lamentable.

3.3. Les facteurs économiques

En temps d'occupation, Vienne se voit isolée. La voie principale de livraison que constitue le Danube n'est plus praticable. Les denrées essentielles, de plus en plus rares, lorsque

²³ Cadet, de G. C.-L. *Voyage En Autriche, En Moravie Et En Bavière: Fait À La Suite De L'armée Française Pendant La Campagne De 1809. Avec Une Carte Du Théâtre De La Guerre De 1809 En Autriche, Et Des Plans De Bataille D'essling Et De Wagram.* Paris: L'Huillier, 1818 cité dans Ouvrard, Robert. *Id.* p.85

²⁴ Capitaine Bertrand cité dans Ouvrard, Robert. *Id.* p.195

disponibles, sont la plupart du temps périmées. De plus, l'armée réquisitionne la nourriture comestible, infligeant de ce fait des privations à la population :

«On s'était emparé, pour les besoins de l'armée, de tous les magasins de blé et de farine, ainsi que des moulins. Aussi, les boulangers, ne se procurant que très difficilement des farine, ne pouvaient plus satisfaire aux besoins de la population, et j'ai vu, à la porte des boulangeries, plusieurs centaines de personnes faire queue pour n'obtenir qu'une livre de pain. On était rationné comme pendant un siège, et beaucoup se passèrent de pain pendant plus de huit jours.»²⁵

Naturellement, la disette imposée s'accompagne d'une flambé des prix, ce qui contribue à l'appauvrissement des civils. Vivre à Vienne devient exorbitant :

«Les prix de tous les biens de consommation ont été multipliés par dix, de sorte que nous payons en papier et en argent, tout plus cher qu'à Paris. Un malheureux fiacre réclame, pour une course de dix minutes, quatre Talers, un mauvais vin coûte deux Florins la bouteille et tout à l'avenant. Seuls les théâtres n'ont pas augmenté.»²⁶

Beethoven, qui subit les affres de la conjoncture économique défavorable, témoigne de ces temps difficiles pour les bourses: «Nous manquons ici d'argent, car nous en avons deux fois plus besoin- maudite guerre! »²⁷ .Non seulement les Viennois éprouvent de plus en plus de difficulté à subvenir à leurs besoins, mais Napoléon leur impose l'odieuse des réquisitions :

«Vienne, pendant ce temps, devait fournir des quantités énormes de réquisitions en nature, comme plus de 200 000 Ellen de tissus, encore plus de toile, 400 Zentner de cuir et des quantités incroyables de fourrage, de paille, de bois, etc. En outre, il fallait payer 10 millions en argent comptant.»²⁸

Les tributs que doivent payer les Viennois aux Français contribuent à alimenter les tensions dans la capitale.

Suite à l'arrivée de l'occupant dans la ville, les Viennois voient leur qualité de vie s'amenuiser peu à peu. Ils doivent partager leurs ressources. L'armée autrichienne ferme les voies de ravitaillements de la ville de peur que les Français ne profitent des denrées destinées à

²⁵ Girault, Philippe-René. *Id.* cité dans Ouvrard, Robert. *Id.*p.131

²⁶ Cadet, de G. C.-L. *Id.* cité dans Ouvrard, Robert. *Id.* P.130

²⁷ Beethoven, Ludwig van cite dans Ouvrard, Robert. *Id.* p.130

²⁸ Friederich, Johann C, and Friedemann Berger. *1810-1830.* Frankfurt am Main [u.a.: Insel-Verl, 1991 cité dans Ouvrard, Robert. *Id.* p.131

la population. Cette stratégie s'avère inefficace puisque les Viennois sont pénalisés sans doute davantage par cette mesure que l'armée napoléonienne. À Vienne, les denrées deviennent rarissimes pour les civils. Selon Masséna, « l'armée était bien approvisionnée, mais la foule affamée stationnait devant les boutiques des boulangers »²⁹. Le taux d'inflation est incroyablement élevé, certains biens augmentent de 200%. La monnaie en papier, le Gulden, perd de sa valeur. Il devient de plus en plus difficile de se loger en raison du coût élevé des loyers. Enfin, les Viennois doivent payer d'énormes taxes.

Conclusion

Ennemis historiques, la France et les pays germaniques forment une alliance inédite suite à la Guerre de Sept Ans. La Révolution française met fin à cette période de relative tranquillité. L'incompatibilité entre l'idéologie des révolutionnaires français et celle des monarques européens provoque de nombreux conflits armés. L'arrivée de Napoléon, symbole de renouveau, après la période de la Terreur, enchante les peuples germaniques. Cependant, l'hostilité a tôt fait de réapparaître chez une petite partie de la population, en particulier les artistes, lorsque le général devient consul à vie, puis se fait sacrer empereur. Ce sentiment d'animosité gagne un large pan de la population alors que l'Autriche se prépare à un conflit armé avec les Français après la défaite de 1805. La propagande est diffusée par la caste dirigeante : Vienne devient alors un centre antinapoléonien.

Il est important de retenir que Napoléon représente l'esprit français. Le sentiment de nationalisme est alors naissant en Europe bien que les peuples s'identifient encore comme sujets de leurs souverains.

L'invasion de Vienne de 1809 contribue à renforcer le climat d'hostilité entre les Viennois et les Français. Les témoignages des contemporains de Napoléon, les Viennois, les Français, les militaires et les artistes, parmi lesquels Beethoven, composent une mosaïque

²⁹ Masséna, André cite dans Ouvrard, Robert. *Id.* p.129

illustrant les divers états d'esprit de la population viennoise. La capitale subit de nombreuses épreuves à la fois politiques, sociales et économiques. Six ans plus tard, pendant la période de composition de la Sonate en do majeur op.102/1 de Beethoven, les assiégés qui gardent en mémoire les affres de la guerre n'adhèrent pas à l'esprit français. Dans ses circonstances, les musiciens viennois, lesquels sont déjà conservateurs, éprouveront des réticences à l'idée d'adopter le nouveau modèle d'archet qui avait été conçu par un artisan français juste avant la Révolution française.

Chapitre 2

L'archet

Les archets de la période classique

Plusieurs modèles d'archets coexistent durant le XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle. L'évolution de l'archet ne doit pas être interprétée de façon linéaire, les musiciens n'adoptant pas les modèles d'archets de manière unanime. De plus, un même interprète peut jouer avec plusieurs modèles d'archets. Il existe des preuves iconographiques de Tartini et Viotti, principaux représentants des archets portant leur nom, qui utilisent plus d'un modèle. Le cas de Viotti est révélateur puisqu'il prend la pose avec un long bow à la tête swan –bill presque vingt ans après la stabilisation du modèle d'archet de François-Xavier Tourte, modèle qui sera utilisé comme exemple par les futures générations d'archetier.

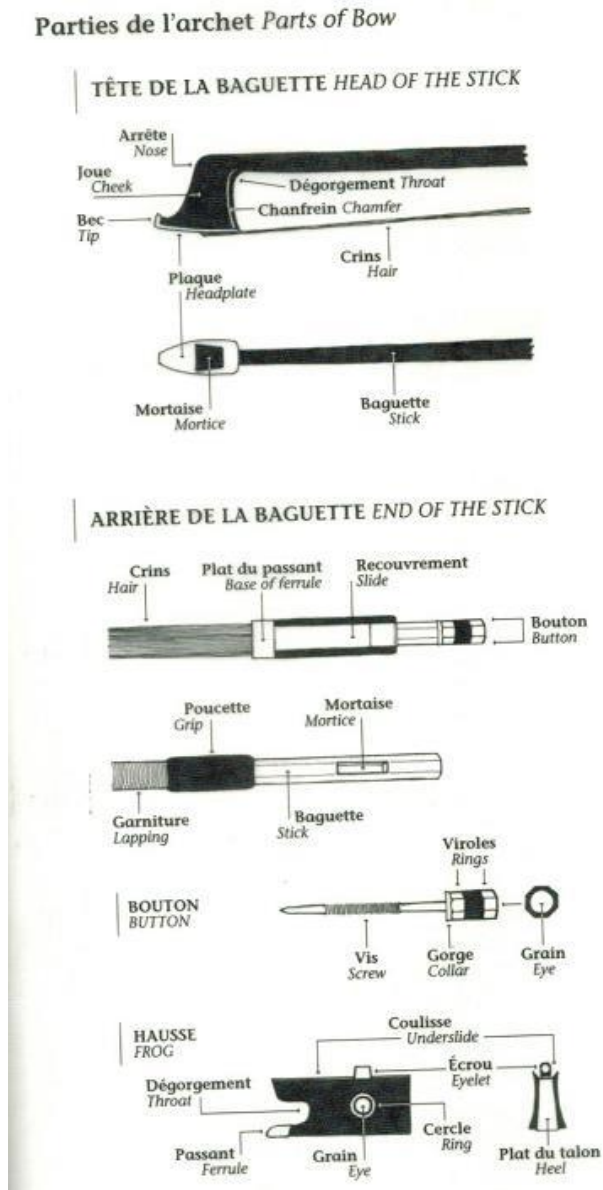
Certains facteurs peuvent expliquer ce phénomène. On peut d'ores et déjà avancer que les musiciens qui interprétaient la musique du passé voulaient utiliser un archet qui leur était adapté. Un deuxième facteur relève du politique. Bon nombre de représentations de Paganini montrent le virtuose maniant différents modèles d'archet. Certains musicologues avancent l'hypothèse qu'au cours de ses tournées, le célèbre violoniste choisissait l'archet privilégié dans les régions visitées. Comme il a été mentionné dans le chapitre précédent, la situation entre la France, patrie de François-Xavier Tourte, et les pays germaniques s'avère complexe pendant la première partie du XIX^e siècle. Le spécialiste des archets Kai Koepp souligne l'importance de prendre en considération le contexte politique et l'émergence du nationalisme dans les pays européens dans le cadre d'une étude portant sur le choix des archets par les musiciens viennois contemporains de Beethoven.

À cet effet, étudier l'évolution de l'archet tout au long du XVIII^e siècle est nécessaire afin de mieux comprendre la spécificité de chaque modèle.

La terminologie

En premier lieu, il s'avère essentiel de bien visualiser les différentes parties de l'archet afin de se familiariser avec l'objet. À cet effet, nous présentons le schéma ci-dessous provenant du guide d'entretien d'un instrument à cordes conçu par Charles-Étienne Marchand.

Les parties de l'archet



Source : Marchand, Charles-Étienne.« Schéma des parties de l'archet » dans *Guide D'entretien D'un Instrument À Cordes*. Montréal: Wilder & Davis Luthiers, 2006. Print.

L'illustration suivante représente différentes têtes d'archet. De haut en bas: la « swan-bill head », la « pike head », la « hatchet head », la « battle-axe head ».

Les têtes d'archet



Source: Boyden, David D. «The Violin Bow in the 18th Century». *Early Music* 8 (2) (1980).Oxford University Press p. 201

Les définitions proposées durant la période classique

Dans la perspective de mieux comprendre l'utilisation de l'archet dans l'œuvre de violoncelle de Beethoven, en particulier dans la Sonate en do majeur op.102/1, nous allons examiner quelques-unes des définitions consacrées à l'archet afin d'en retenir ses caractéristiques importantes. La première définition provenant du Grove music online, qui servira de point de référence, présente l'archet en ces termes :

«A flexible stick of wood or a tube (bamboo) held under tension by a string or strings, usually of horsehair, used to draw sound from a string instrument.»³⁰

³⁰ « Une baguette de bois flexible, ou un tube (bamboo), tenue sous tension par une ou plusieurs cordes, habituellement des crins de cheval, utilisée pour produire un son sur un instrument à corde. » dans Werner Bachmann, et al. "Bow." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 18 Apr. 2016.<<http://www.oxfordmusiconline.com.res.banq.qc.ca/subscriber/article/grove/music/03753>>

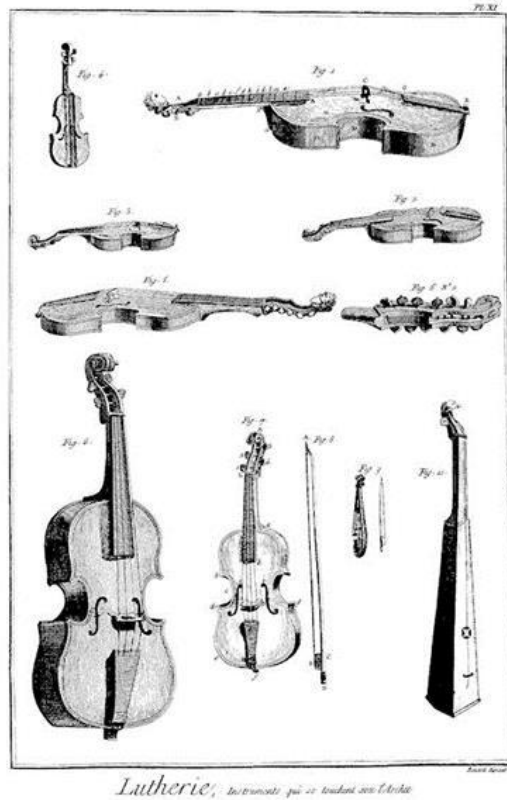
Cette définition, très générale, englobe des objets de différentes époques et diverses cultures. On peut retenir les caractéristiques de base de l'archet, soit une baguette tendue par des crins. Lisons à présent des définitions de l'archet ayant eu cours à l'époque classique. Un collaborateur au projet de L'Encyclopédie de Diderot propose une définition de l'archet en 1751 :

« ARCHET, s. m. (en Lutherie), petite machine qui sert à faire raisonner la plupart des instruments de musique à corde. Il est composé d'une baguette de bois dur A C, fig. 8. Pl. II. un peu courbée en A, pour éloigner les crins de la baguette, et d'un faisceau de crins de cheval, composé de 80 ou cent brins, tous également tendus. Le faisceau de crins, qui est lié avec de la soie, est retenu dans la mortoise du bec A, par le moyen d'un petit coin de bois qui ne laisse point sortir la ligature. Il est de même attaché au bas de la baguette C : après avoir passé sur la pièce de bois B, qu'on appelle la hausse. Cette hausse communique, par le moyen d'un tenon taraudé qui passe dans une mortaise, à la vis dont la pièce d'ivoire D est la tête. Cette vis entre de trois ou quatre ou cinq pouces dans la tige ou fût de l'archet. On s'en sert pour tendre ou d'étendre les crins de l'archet, en faisant marcher la hausse vers A ou vers D.»³¹³²

³¹ Diderot, Denis, Jean L. R. Alembert, and Pierre Mouchon. *Encyclopédie; Ou Dictionnaire Raisonné Des Sciences: Des Arts Et Des Métiers*. Paris: Briasson, 1751. Volume 1, p. 611.

³² Afin que la lecture soit plus aisée, nous avons pris la liberté de transcrire l'article avec l'orthographe et la ponctuation moderne

L'archet



Source : Diderot, Denis, Jean L. R. Alembert, and Pierre Mouchon. *Encyclopédie; Ou Dictionnaire Raisonné Des Sciences: Des Arts Et Des Métiers*. Paris: Briasson, 1751. Lutherie, Planche XXIII

L'auteur anonyme énonce une définition méthodique de l'archet. Il tente de décrire avec minutie le mécanisme complet de l'objet musical, une nouveauté à l'époque, conformément à la pensée des Lumières. Adopter une vision objective du monde afin de le décoder et mieux le comprendre pour ensuite se l'approprier relève de la pensée des Encyclopédistes. En ce sens, la description de l'archet, qui met en évidence la manière de rattachement des crins à la baguette et le système de tension qui permet de tendre les crins, est orientée vers ses aspects mécaniques.

Quelques décennies plus tard, l'Encyclopédie méthodique, laquelle vise à préciser et à restructurer l'Encyclopédie de Diderot, propose une définition de l'archet augmentée. On peut y lire cette entrée :

« L'archet avec lequel on fait parler les cordes de cet instrument est composé d'une baguette A C, fig. 8, pl. XIII des instruments de musique.

Elle est courbée un peu en A, pour éloigner les crins du corps de la baguette, qui est de quelque bois dur, ordinairement de bois de la Chine, quoique tout autre qui a la force nécessaire soit également propre à cet usage ; d'un faisceau de crins A B, composé de 80 ou 100 crins de cheval, tous également tendus et attachés dans la mortaise du bec A, par le moyen d'un petit coin, qui ne laisse point sortir l'extrémité des crins qui sont liés ensemble avec de la soie : ces crins sont attachés dans une semblable-mortaise, qui est au bas de la baguette de l'archet.

La pièce de bois B, qu'on appelle la hausse, parce qu'elle tient les crins éloignés de la baguette ou [...] de l'archet, communique par le moyen d'un tenon taraudé, qui passe par une mortaise à la vis dont la pièce d'ivoire D est la tête laquelle entre 4 ou 5 pouces dans la tige de l'archet : on se sert de cette vis pour faire avancer la hausse B vers A ou vers D, pour détendre ou pour tendre les crins de l'archet.

Il y a à Paris des ouvriers qui font des chevalets, d'autres des archets et semblables petits ouvrages accessoires que le facteur sait choisir et placer convenablement.
»³³³⁴

La définition, assez semblable à celle proposée dans l'Encyclopédie, fait état de la nature du bois utilisé pour la baguette et propose une considération pratique ayant trait aux ouvriers qui œuvrent à la confection des archets.

Plus tard, en 1824, des détails additionnels portant sur les dimensions de la baguette et des instruments qui lui sont apparentés apparaissent dans une nouvelle définition :

« ARCHET Musique Petite machine qui sert à faire résonner les cordes de plusieurs instruments de musique tels que la pochette le violon la viole d'amour, l'alto ou quinte ou viole, le violoncelle ou basse et la contrebasse ainsi que d'autres instruments de musique qui ne sont plus en usage tels que le rebec des Celtes, la trompette marine, le kaloula des habitants de la côte de Guinée, etc., l'archet ordinairement est fabriqué en bois dur; sa longueur est habituellement calculée

³³ *Encyclopédie Méthodique: Arts Et Métiers Mécaniques*. Paris: Panckoucke, 1782.

³⁴ Afin que la lecture soit plus aisée, nous avons pris la liberté de transcrire l'article avec l'orthographe et la ponctuation moderne

sur celle que peut parcourir dans son développement l'avant-bras de l'exécutant dans le va et vient lorsqu'il le promène sur les cordes de son instrument pour en tirer des sons . La petite baguette dont l'archet est composé est un peu recourbée à l'une de ses extrémités ; à l'autre extrémité, celle qui doit se trouver sous les doigts de l'exécutant, se trouve placée une petite pièce de bois ou de toute autre matière ayant la forme d'un carré long et que l'on nomme hausse. Cette hausse doit être placée sur la baguette de manière à faire corps avec elle, mais pourtant de façon à pouvoir être mise en mouvement à volonté par le moyen d'une vis de rappel placée intérieurement et que l'on fait mouvoir avec un bouton mis à cet effet à l'extrémité de la baguette où la hausse se trouve placée. Un faisceau de crins d'environ 80 ou 100 brins se trouve attaché et fixé aux deux extrémités de la baguette ; la vis qui fait mouvoir la hausse sert à tendre à volonté ce faisceau et pour que l'archet touche plus vivement les cordes ou en frotte les crins avec de la colophane

(...)

Les instruments de musique à cordes et l'archet doivent être placés en première ligne dans la hiérarchie instrumentale par la raison qu'avec le secours de l'archet ils ont ainsi que la voix humaine la faculté de renforcer, de diminuer, d'adoucir et surtout de prolonger les sons. L'archet est donc le principe vivifiant des instruments dont il fait partie; les ressources qu'il offre aux exécutants sont infinies et son étude est pour eux d'une haute importance, car c'est toujours à l'humble conduite de ce gouvernail des sons que l'on reconnaît le mérite de l'exécutant et c'est la possession de cette habileté qui peut seule lui donner le fier droit de prendre le titre de virtuose HB »³⁵³⁶

L'auteur met habilement en évidence le rôle principal qu'occupe l'archet dans la réalisation de la musique instrumentale. C'est l'archet qui permet, par le frottement de ses crins sur les cordes, à l'instrument de chanter telle une voix humaine, l'idéal musical suprême recherché par ses contemporains.

En somme, plusieurs spécialistes, partageant un souci d'objectivité, se sont attelés à la tâche de décrire les archets destinés aux instruments à cordes. Dans L'Encyclopédie de Diderot, la définition de l'archet s'articule autour du fonctionnement du système de tension des crins. Quelques décennies plus tard, dans L'Encyclopédie méthodique, la définition est augmentée de considérations sur le matériau utilisé pour la baguette et sur ses artisans. Presque

³⁵ Courtin . *Encyclopédie Moderne, Ou, Dictionnaire Abrégé Des Sciences, Des Lettres Et Des Arts: Avec L'indication Des Ouvrages Ou Les Divers Sujets Sont Développés Et Approfondis*. Paris: Chez Mongie Ainé, 1823.

³⁶ Afin que la lecture soit plus aisée, nous avons pris la liberté de transcrire l'article avec l'orthographe et la ponctuation moderne

un siècle plus tard, les dimensions de l'archet seront enfin mentionnées dans une nouvelle définition. Au final, le peu de précision sur plusieurs aspects spécifiques de l'archet dans les articles des trois encyclopédies est un indicateur de la pluralité des modèles d'archet à cette époque. Leur classification en était d'autant plus difficile à concevoir.

La classification

Établir un système de classification pour les archets du XVIII^e siècle est une tâche difficile à réaliser, car plusieurs facteurs, souvent inter-reliés, doivent être pris en compte, qu'il s'agisse de la période, du jeu de l'interprète, des courants musicaux, de l'origine de l'archetier ou des particularités physiques de l'objet.

Au cours du XVIII^e siècle, il est d'usage courant que les archetiers et les grands interprètes travaillent ensemble. Les archetiers aiment à ce que leurs archets correspondent le plus possible aux attentes et aux besoins interprétatifs des instrumentistes reconnus. Informés sur les difficultés techniques rencontrées et les sonorités recherchées, les artisans conçoivent des objets adaptés aux goûts des maîtres. Par la suite, le modèle d'archet est reproduit pour les amateurs et les autres musiciens se ralliant à leur jeu.

C'est pour cette raison que certains systèmes de classification utilisent les noms des interprètes rattachés aux modèles pour identifier les archets. Le violoniste français Michel Woldemar, un contemporain de Beethoven ayant vécu à Paris, a tenté de répertorier les principaux types d'archet dans son traité *Méthode pour le violon*³⁷ publié en 1798. Il inclut quatre modèles d'archet : les archets de Corelli, de Tartini, de Cramer et de Viotti. Dans la préface de l'édition révisée de 1801 du *Violinschule* de Léopold Mozart³⁸, il rajoute quelques modèles d'archet.

De nos jours, plusieurs systèmes de classification se chevauchent, car les musicologues privilégient chacun des particularités de l'archet pour établir leur classement. Ces choix se reflètent dans la manière de nommer les archets. D'une part, les spécialistes anglo-saxons utilisent en grande majorité des termes qualitatifs et relatifs à la phase de l'évolution de l'archet.

³⁷ Woldemar, Michel. *Méthode pour le violon*. Paris, 1798.

³⁸ Woldemar, Michel. *Grande Méthode, Ou, Étude Elementaire Pour Le Violon: Contenant Un Grand Nombre De Gammes Toutes Les Positions Du Violon*. Paris: chez Hanry, 1800.

Par exemple, les termes « short », « long », « transitional » et « modern » sont employés. D'autre part, leurs confrères français privilégient des termes relatifs à la période et préfèrent garder les noms des interprètes. Outre les archets précédemment mentionnés figure entre autres l'archet de Pugnani.

Le musicologue américain David B. Boyden, qui s'est penché sur la technique du violon durant la période classique, propose un système de classification basé sur plusieurs éléments dans lequel sont recensés cinq types d'archet. Le spécialiste résume ainsi les principaux types et leurs attributs :

1. Already discussed in detail, the Corelli-Tartini model is generally appropriate to the style of music in the first half of the 18th century, to composers like Corelli, Vivaldi, Geminiani, Tartini and others. This Italian bow was a constant in a field of variables.
2. Before 1725 or thereabouts there was a clear distinction between the «sonata» Corelli-Tartini bow and the French dance bow used for dance music. The latter was a short bow, as shown in the Gerard Dou painting of 1665 (illus. 7), designed to produce short incisive bow strokes and well-suited to emphasizing the rhythms of dance music. [...]. This dance bow may be dated a little earlier than the Dou portrait, if only because it ends in a point with scarcely discernible head. About 1725 the sonata style became increasingly popular in France through the advocacy of French violinists, like Leclair who was trained in Italy. Consequently the French dance bow and the French dance style began to pass out of fashion as the sonata style and bow were taken up by the French.
3. One may recognize also the German bow. This type is rather heavily constructed, generally using a convex bow stick and a somewhat undeveloped, even clumsy head, as illustrated by the bows in Leopold Mozart's *Violonschule*, or by the massive bow of Franz Benda (1709-86) shown in Van der Straeten. But the German bow yielded to the Italian, and more especially to a new French bow design, as exemplified by the Tourtes and others-the main line of evolution after 1750. The modern bow and its development can be traced in a number of particulars to Paris and London especially. [...]
4. The fourth type may be called the Cramer bow, after the violinist Wilhelm Cramer (1745-99) who lived the part of his life in Mannheim and, after 1772, in London. This bow and models comparable to it in Paris, generally prevailed between the gradual demise of the Corelli- Tartini model and the birth of the Tourte- that is, roughly 1750-85. In my view the Cramer bow represents a decisive step towards the modern bow and I shall discuss it in detail below.

5. The fifth type is the Tourte ('modern' or 'Viotti') bow, perfected about 1785. It is the model of the bow universally used today [...]³⁹

Il utilise les facteurs musicaux et géographiques, les interprètes ainsi que les aspects physiques de l'objet pour organiser sa liste.

De son côté, le musicologue allemand Kai Koepp propose un facteur intéressant pour identifier les archets allemands au début du XIX^e siècle. Lors de sa conférence donnée dans le cadre de l'évènement L'Archet Révolutionnaire en 2015, il a avancé l'idée que le choix des archets par les Allemands était éminemment politique durant la période où a vécu Beethoven. Selon lui, la fabrication des archets a été aussi influencée par le contexte politique tendu qui prévalait entre la France et les pays germaniques. Bien que les archets conçus par les archetiers allemands aient eu certaines similitudes avec le modèle proposé par Tourte, ils conservaient

³⁴«1. Tel que vu précédemment, le modèle Corelli-Tartini est approprié pour le style musical prévalant dans la première moitié du XVIII^e siècle, entre autres des compositeurs tels Corelli, Vivaldi, Geminiani et Tartini. Ce modèle d'archet italien fut constant malgré la variété de modèles présents à cette époque.

2. Avant 1725, la différence entre le modèle d'archet de "sonate" Corelli-Tartini et le modèle d'archet français, convenant à la musique de danse, était considérable. Le deuxième était un petit archet, comme le démontre la peinture de Gerard Dou datant de 1665 (illus. 7), conçu pour produire des articulations courtes et incisives et bien souligner les rythmes dans la musique de danse. [...] Cet archet, bien approprié pour la musique de danse, date probablement d'une époque un peu antérieure au portrait de Dou, notamment parce que la baguette se termine en pointe et rend la tête peu visible. Le genre de la sonate s'est popularisé vers l'année 1725 grâce aux violonistes français tel Leclair, qui fut formé en Italie. L'archet de danse français, jusqu'alors prévalant, connu un déclin progressif lié à l'adoption par les musiciens français du genre de la sonate et du modèle d'archet approprié à cette musique.

3. [...] Le modèle d'archet allemand est robuste, la baguette est généralement convexe, la tête est de conception sous-développée, même maladroite, telle qu'illustrée par les illustrations d'archets dans le *Violonschule* de Léopold Mozart ou par les têtes massives de Franz Benda (1709-86) dans Van der Straeten. Cependant, les archets allemands ont éventuellement été influencés par les modèles italiens, et particulièrement par un nouveau modèle d'archet de danse français exemplifié par les archets des Tourte et d'autres artisans, la principale influence après 1750.

4. Le quatrième modèle peut être appelé l'archet Cramer, d'après le violoniste Wilhelm Cramer (1745-99) qui a vécu à Mannheim et à Londres à partir de 1722. Ce modèle d'archet, et d'autres semblables à Paris, a prévalu du déclin du modèle Corelli-Tartini jusqu'à (l'apparition) du modèle Tourte, c'est-à-dire autour de 1750-1785. Selon moi, le modèle Cramer représente un pas décisif vers l'archet moderne, [...].

5. Le cinquième modèle est l'archet Tourte (« moderne » ou « Viotti »), dont la forme se stabilisa aux alentours de 1785. C'est le modèle universellement adopté de nos jours[...]» Boyden, David D. « The Violin Bow in the 18th Century ». *Early Music* 8 (2) (1980).Oxford University Press p. 205-206

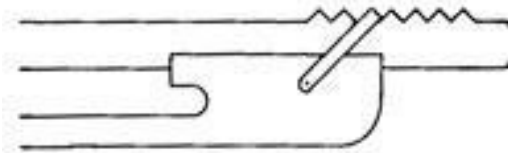
leurs particularités. À cet égard, les archetiers allemands cultivaient une manière unique d'approcher l'aspect esthétique de l'objet. L'archet allemand possédait des courbes arrondies, contrairement aux archets de Tourte qui répondaient aux règles du classicisme français. C'est pourquoi Kai Koepp nomme les archets allemands selon le courant des arts décoratifs prévalant en Allemagne durant cette période, c'est-à-dire le Biedermeier.

L'évolution de l'archet au cours du XVIII^e siècle

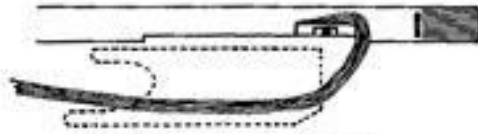
Plusieurs éléments de la facture de l'archet sont adaptés au cours du XVIII^e siècle, tant pour répondre aux attentes des interprètes que pour se conformer aux particularités des différents courants musicaux. L'un des facteurs de changement concerne le système de régulation de tension des crins. Le « clip-in frog », en vigueur durant la plus grande partie du siècle, ne permet pas de faire des ajustements aussi facilement que le système de régulation à vis utilisé sur les archets modernes. Lors des changements de température qui provoquent des variations dans le degré d'humidité, les crins sont affectés, l'interprète doit donc ajuster le niveau de tension en insérant des morceaux de cuir dans le système de tension.

Un système de tension, nommé « crémaillère », inventé vers le milieu du XVIII^e siècle, n'obtient pas la faveur des interprètes. Quant au système à vis écrou, encore utilisé de nos jours, il apparaît avant 1700, mais n'est régulièrement utilisé qu'après 1750. La principale raison est que le système à vis écrou est plus onéreux que le « clip-in frog », puisque ses pièces artisanales ne peuvent être usinées en série.

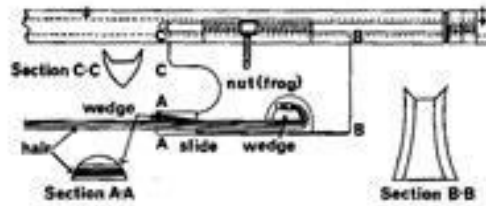
Les systèmes de tension des crins



(a) Mechanism of the 'dentated' ('cremaillère') bow.



(b) The slot-and-notch (or clip-in) bow.



(c) Mechanism of the modern bow.

Source : <http://www.archets-chivas.com/archet.html>

Le système de tension gagne en importance avec la modification progressive de la courbure de la baguette, principal critère de changement des archets durant le siècle des Lumières. Les crins allongés deviennent plus élastiques et donc plus sensibles aux changements de température. Un système de régulation plus précis et facile que le « clip-in frog » est donc nécessaire.

Les baguettes deviennent progressivement concaves au cours du XVIII^e siècle. À partir de 1760, les archets de transition qui apparaissent sont les premiers à avoir une baguette concave. Il faut cependant noter que la concavité n'est visible que lorsque l'archet est détendu. Lorsque les crins sont tendus, la baguette est soit droite, soit légèrement convexe. C'est en 1785, avec les archets de François-Xavier Tourte, que la baguette reste concave même en situation de jeu. La concavité permet à l'interprète d'obtenir naturellement un jeu plus legato.⁴⁰

⁴⁰ La cambrure de la baguette et son influence est expliqué en détail dans Milliot, Sylvette. *Le violoncelle en France au XVIII^e siècle*. Paris: Champion, 1985. Volume 1, p.686.

Chapitre 3

Les créateurs des œuvres pour violoncelle de Beethoven

Beethoven et ses collaborateurs

Beethoven a composé ses sonates pour piano et violoncelle dans la perspective qu'elles soient interprétées par ses contemporains. Différents violoncellistes ont travaillé avec lui et ont donné la première de ses œuvres. Ces violoncellistes aux diverses nationalités avaient des carrières professionnelles très contrastantes. Tous ont vécu les événements majeurs survenus en Europe au début du XIX^e siècle. De ce fait, leurs conceptions esthétiques et techniques ont certainement été influencées par le contexte politique prévalant en Europe.

En vue de mieux comprendre la provenance des conceptions esthétiques et techniques des violoncellistes créateurs des œuvres de Beethoven seront mises en évidence la formation et les carrières professionnelles de ces musiciens célèbres dans les deux chapitres qui suivent. Des six violoncellistes mentionnés ci-après, nous savons que Jean-Louis Duport a loué les mérites des archets de François-Xavier Tourte et que Bernhard Romberg les a utilisés dès 1806.

Jean-Pierre Duport (1741-1818)

Issu d'une famille de musiciens, Jean-Pierre Duport est un violoncelliste reconnu et apprécié dans les milieux musicaux d'Europe. Élève de Martin Berteau (1691-1771), ancien violiste de gambe converti au violoncelle et considéré comme le père de l'école française de violoncelle, il reçoit rapidement l'assentiment du public. Les critiques à son sujet sont des plus élogieuses, comme en témoigne celle parue en 1762 dans le *Mercur de France* :

« In his hands the instrument is no longer recognizable; it speaks, expresses, and renders everything with a charm greater than that thought to be exclusive to the violin. The vigour of his execution is always accentuated by the most exact precision in the performance of difficulties of which one can have no idea without knowledge of the instrument. It appears to be unanimously agreed that this young man is the most singular phenomenon to have appeared in our salons.»⁴¹

⁴¹ « Entre ses mains, l'instrument est méconnaissable; il parle, s'exprime, et rend tout avec un charme supérieur à ce qui fut considéré comme exclusif au violon. La vigueur dans son interprétation est accentuée par l'exactitude et la précision lors de la réalisation de passages difficiles dont seuls les connaisseurs ont réellement conscience. Il est unanimement accepté que ce jeune homme est un phénomène singulier dans nos salons. » Mary Cyr and Valerie Walden. "Duport." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 22 Apr. 2016. <<http://www.oxfordmusiconline.com.res.banq.qc.ca/subscriber/article/grove/music/08356>>

Parcourant l'Europe, Jean-Pierre Duport travaille entre autres en Angleterre au cours de l'année 1769, puis en Espagne dès 1772. C'est à l'invitation de Frédéric le Grand qu'il se rend à Berlin l'année suivante pour y faire ses débuts. Par la suite, il se voit attribuer par le généreux monarque le prestigieux poste de premier violoncelliste du Königlische Kapelle tout comme celui de professeur de Frédéric-Guillaume II. Suite à la mort de son généreux mécène et à l'ascension de Frédéric-Guillaume II au pouvoir, Duport est nommé surintendant de la musique de chambre en 1786.

Malgré ses nombreux séjours à l'étranger, le célèbre violoncelliste français reste fidèle à son jeu tout au long de sa carrière. Mary Cyr et Valerie Walden avancent cette explication: « His geographical distance from innovative centres of string performance meant that new developments in bow and instrument design were rarely integrated into his performance style.»⁴²

Jean-Louis Duport (1749-1819)

Jean-Louis Duport suit les traces de son frère aîné, lequel lui enseigne l'art de jouer du violoncelle. Il s'inscrit d'emblée dans la lignée des grands violoncellistes français. Ses débuts ont lieu au Concert Spirituel le 2 février 1768, ce qui lui vaut sa première critique très élogieuse dans le *Mercur de France* :

« Monsieur Duport le Jeune, élève de Monsieur son frère, a exécuté sur le violoncelle une sonate accompagnée par Monsieur Duport l'aîné. Une exécution précise, brillante, étonnante, des sons pleins, moelleux, flatteurs, un jeu sûr et hardi annoncent le plus grand talent et l'ensemble des deux instruments dans des mains si habiles a été surtout remarqué comme une chose rare.»⁴³

Le violoncelliste se produit ensuite en concert lors des principaux événements musicaux de la capitale tels que les Concerts de la loge Olympique et ceux organisés par le Baron de Bagge, un Franc-Maçon tout comme lui. Par la suite, Jean-Louis Duport se place sous la protection du Prince de Guéménée et entreprend, comme son frère, des séjours à

⁴² «La distance considérable l'isolant des grands centres d'innovations des instruments à cordes ne permit d'intégrer que rarement les nouvelles approches interprétatives, ainsi que le progrès organologique, dans son style d'interprétation.» dans Mary Cyr and Valerie Walden. *Id.*

⁴³ *Mercur De France*. Paris: Chez Guillaume Cavelier, 1768 cité dans Milliot, Sylvette. *Le violoncelle en France au XVIIIe siècle*. Paris: Champion, 1985. Volume 2, p.267.

l'étranger. Il se produit tour à tour en Espagne, en Angleterre et en Suisse, en particulier à Genève.

En 1790, contraint de fuir son pays d'origine en raison de ses allégeances politiques et de la faillite de son protecteur, Jean-Louis retrouve son frère qui occupe le poste de premier violoncelliste à l'Opéra à Berlin. Il séjourne dans la capitale allemande jusqu'en 1806, pendant la période où Napoléon vainc les forces régionales et rend la situation financière des musiciens incertaine.

Plus tard, Jean-Louis Duport se rendra à Marseille auprès du roi d'Espagne Charles IV qu'il avait rencontré lors d'un précédent voyage, faute de se trouver un poste intéressant à Paris. Il habite dans le sud de la France jusqu'à l'obtention d'une place de violoncelliste à la Chapelle impériale en 1812 et, subséquentement, d'un titre de professeur qu'il conservera très peu de temps au Conservatoire de Musique et de Déclamation de Paris. Le célèbre violoncelliste continuera à se produire jusqu'à sa mort.

Bernhard Romberg (1767-1820)

Bernhard Romberg, interprète emblématique, a exercé une forte influence sur bon nombre de ses contemporains. Né à Dinklage en 1767, il commence son éducation musicale auprès de son père et suit des cours de violoncelle avec Johann Konrad Schlick. Très tôt, il accompagne ses parents musiciens pendant leurs tournées. En 1784, le jeune Bernhard séjourne à Paris et se produit au Concert Spirituel. À ce moment, il a du mal à rivaliser avec les grands artistes dans la ville Lumière. Au cours de son séjour, il assiste pour la première fois à un concert de Giovanni Battista Viotti, lequel l'influencera grandement par la suite.

En 1790, Bernhard et son cousin Andreas Romberg se voient proposer des postes au sein de l'orchestre électoral de Bonn par le prince de Cologne qui assiste à leur concert. Cet orchestre regroupe plusieurs jeunes musiciens importants dont Beethoven. Bernhard Romberg a la chance de jouer en compagnie du compositeur allemand, lequel jouit d'une réputation considérable, et de parfaire ses connaissances musicales. Romberg compose, entre autres, un opéra qui ne sera jamais joué en raison de l'effectif orchestral trop important et de l'écriture musicale défaillante. Par contre, ses quatuors à cordes seront interprétés par ses collègues à plusieurs reprises.

Bernhard et Andreas, surnommés les frères Romberg, quittent Bonn en 1792 et se produisent dans de nombreux événements. Le violoncelliste donne la première à Vienne des *Sonates pour violoncelle et piano op. 5* en compagnie de Beethoven. En 1797, se produisant plusieurs fois en Italie, il reçoit des critiques élogieuses. Puis, il entreprend une tournée qui le mènera en Angleterre, en Espagne et au Portugal, en 1799, cette fois sans son cousin violoniste. Il a la chance d'y rencontrer Luigi Boccherini, considéré comme le plus grand maître italien du violoncelle.

En raison de sa solide réputation, Bernhard Romberg obtient un poste au Conservatoire de Musique et de Déclamation de Paris, l'une des institutions d'éducation musicale les plus importantes en Europe, et s'y taille une place enviable parmi les violoncellistes. Son contemporain Fétis note à ce sujet : « Si le son de Duport avait plus de rondeur et de moelleux; si le style de Lamarre était plus délicat et plus élégant, Romberg ne se montrait pas moins le premier des violoncellistes sous les rapports de l'énergie et de la puissance de l'exécution. »⁴⁴ Romberg ne fera partie du corps professoral qu'au cours de deux années, mais laissera sa marque. Ses œuvres seront longtemps incluses dans le répertoire des pièces imposées.

En 1805, Bernhard Romberg rejoint Jean-Louis Duport à Berlin et devient son collègue à la Chapelle du roi de Prusse. Or, en raison de l'invasion par la Grande Armée de Napoléon l'année suivante, les deux violoncellistes, ainsi que plusieurs de leurs confrères musiciens, sont contraints à quitter la région. À partir de ce moment, Romberg entreprend une longue tournée dans plusieurs pays. Il se produit en particulier en Europe de l'Est, et après s'être produit en concert à Saint-Petersbourg, poursuit ses voyages pendant un certain temps en compagnie de Ferdinand Ries. Il revient à Paris en passant par Stockholm, les Pays-Bas et la Belgique en 1815.

C'est un important poste comme Maître de Chapelle qui incite le violoncelliste à retourner à Berlin en 1816. Ses aspirations à devenir directeur de l'Opéra y seront malheureusement compromises. En 1819, Bernhard Romberg quitte Berlin et continue à donner des concerts à travers l'Europe, de 1820 jusqu'à sa mort.

⁴⁴ Fétis, François-Joseph. *Biographie Universelle Des Musiciens Et Bibliographie Générale De La Musique*. Paris: Firmin Didot, 1866. Volume 7, p. 303.

Anton Kraft (1749-1820)

Fils d'un musicien amateur, Anton Kraft est né en Bohême. Il a d'abord étudié le violoncelle avec son père. C'est pendant ses études à l'Université de Prague qu'il perfectionne son jeu avec le violoncelliste Werner. Grâce à l'aide de son professeur, il a tôt fait d'obtenir un poste de violoncelliste dans un orchestre de Vienne. Au cours de son séjour dans la capitale, il rencontre Haydn qui l'introduit auprès du prince Esterhazy, ce qui lui permettra de rejoindre les rangs de son orchestre en 1778. Kraft entreprend plusieurs tournées dans les années 1780 au cours desquelles il rencontre des personnalités importantes de la scène musicale européenne. En 1789, il a la chance d'être présenté à Mozart. Pendant cet événement, il montre ses talents en interprétant le trio K563 aux côtés du grand compositeur.

Au cours de sa vie professionnelle, Anton Kraft est employé tour à tour dans l'orchestre du prince Grassalkovich jusqu'à la mort du souverain en 1794 et dans celui du prince Lobkowitz à Vienne. Ses autres activités musicales l'amènent à jouer au sein du quatuor Schuppanzigh, à la suite de la formation de l'ensemble à cordes qui survient au cours d'une série de concerts organisée par le prince Lichnowsky. C'est durant ses années qu'Anton Kraft devient l'un des violoncellistes les plus recherchés à Vienne. Toutefois, sa carrière s'essouffle alors qu'il quitte le quatuor Schuppanzigh en raison de ses relations conflictuelles avec le violoniste Schuppanzigh. En 1819, Il obtient un titre de professeur à la Gesellschaft der Musikfreunde, puis meurt un an plus tard.

Nikolaus Kraft (1778 -1853)

Nikolaus Kraft voit le jour dans le domaine du prince Estherazy pour lequel travaille son père Anton. Dès l'âge de neuf ans, il suit son père lors des tournées. En 1801, il séjourne un an à Berlin, où il étudie avec le plus célèbre violoncelliste de l'époque, Jean-Louis Duport. Par la suite, il établit son domicile à Vienne où il travaille avec son père. Il a l'honneur d'être nommé Kammervirtuose par le prince Lobkowitz et remplace régulièrement son père dans le quatuor Schuppanzigh. En 1809, il obtient un poste de violoncelliste solo au Kärntnertortheater. De 1814 à 1834, il se déplace à Stuttgart où il occupe le poste de premier violoncelle dans l'Orchestre du duc de Württemberg.

Au cours des années subséquentes, Nikolaus Kraft, qui a déjà acquis une solide réputation de soliste, entreprend des tournées en Europe, en particulier dans les pays germaniques jusqu'à en 1824. Malheureusement, sa carrière s'achève en 1834, suite à une blessure à un doigt qu'il s'est infligé en accordant son instrument.

Joseph Lincke (1783-1837)

Natif de Silésie dans l'actuelle Pologne, Joseph Lincke étudie le violon et le violoncelle dès son enfance. Plus tard, alors qu'il devient copiste pour l'ordre des Dominicains, il fait son apprentissage à l'orgue. Il obtient un poste de premier violoncelliste à Bresleau, puis quitte la ville lors de son invasion par l'armée française en 1808. Il remplace Anton Kraft comme violoncelliste au sein du quatuor Schuppanzigh. En 1815, alors que le quatuor est dissout en raison de causes financières, Lincke quitte Vienne et suit la famille Erdody.

C'est en 1818 qu'il revient dans la capitale autrichienne et accepte le poste de premier violoncelliste au Theater an der Wien. Par la suite, il obtiendra un poste au Kärntnertortheater. Joseph Lincke rejoint le quatuor Schuppanzigh lors de sa restructuration en 1823. Lorsque le célèbre violoniste Ignaz Schuppanzigh meurt en 1830, il rejoint le quatuor de Böhm, et ce, jusqu'en 1835.⁴⁵

⁴⁵ Les informations biographiques proviennent de Walden, Valerie. *One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*. New York: Cambridge University Press, 1998. Print.

Chapitre 4

Considérations esthétiques et techniques sur l'archet

Le violoncelle et sa technique

Le premier violoncelle apparaît en Europe dès le XVI^e siècle. Son développement en tant qu'instrument soliste, qui a tout d'abord tardé à se faire sentir, se produira en deux phases distinctes. Dans un premier temps, le répertoire pour l'instrument se développe grâce à des progrès organologiques⁴⁶. À la fin du XVII^e siècle, les instrumentistes italiens, dont Domenico Gabrielli, composent les premières pièces pour violoncelle seul. Ils font connaître les possibilités de l'instrument à travers les cours d'Europe durant la première moitié du XVIII^e siècle. Dans un deuxième temps, la technique connaîtra un essor alors que l'instrument supplante la viole de gambe en popularité partout en Europe, et même à Paris.

C'est à ce moment que l'école française de violoncelle devient une figure d'autorité sur la scène musicale européenne. Martin Berteau, considéré comme le père de l'école française de violoncelle, et ses élèves contribuent activement au développement de la technique de l'instrument et répandent leur savoir dans de nombreux pays européens. Plusieurs instrumentistes français s'installent et enseignent en terre d'accueil, partageant leur vision du violoncelle. Malgré cette forte influence française, d'autres écoles nationales développent leur propre savoir-faire. Même si les instrumentistes appartiennent à une école, ils conçoivent la technique d'un point de vue individuel, d'où l'existence de grandes disparités entre les conceptions techniques des musiciens.

Des six violoncellistes présentés dans le chapitre précédent, Jean-Pierre Duport, son frère Jean-Louis Duport, Bernhard Romberg, Anton Kraft et son fils Nicolaus Kraft, et le créateur des *Sonates op.102* Joseph Linke, deux ont écrits des traités sur la technique du violoncelle. Jean-Louis Duport publie son *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet*⁴⁷ en 1806. Il tente de rationaliser le doigté en proposant une nomenclature, et résume ainsi le savoir-faire de Martin Berteau et son frère. Par la suite, Bernhard Romberg rédige son *Violoncell-Schule*⁴⁸ peu avant sa mort en 1840. Dans cet ouvrage destiné à l'usage des violoncellistes, il explique sa vision unique de la technique.

Duport et Romberg, deux grandes figures du violoncelle en Europe à leur époque, ont influencé les conceptions de la technique du violoncelle de Beethoven. Ils font la connaissance du compositeur allemand dans sa première période créative, mais dans des contextes

⁴⁶ Peruffo, Mimmo. "Italian Violin Strings in the Eighteenth and Nineteenth Centuries: Typologies, Manufacturing Techniques and Principles of Stringing." *Revercare*. 9 (1997): 155-203.

⁴⁷ Duport, Jean-Louis. *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*. Paris: Imbault, 1806.

⁴⁸ Romberg, Bernhard. *A complete theoretical & practical school for the violoncello*. London: T. Boosey & Co, 1840.

différents. Duport jouit d'une solide réputation à travers l'Europe lorsqu'il rencontre Beethoven. C'est avec lui qu'il donne la création des *Sonates op. 5* à Berlin. Grandement impressionné par son jeu, Beethoven se souviendra de cette expérience de musique de chambre comme l'une des plus gratifiantes. Certains musicologues⁴⁹ s'avancent à dire que Beethoven se serait d'ailleurs inspiré des compositions de Duport, en particulier des 21 études incluses dans son traité, pour parfaire ses connaissances de l'écriture idiomatique de l'instrument. Quant à Romberg, il a la chance de travailler avec Beethoven à la cour de Bonn où il poursuit également des études musicales. Le violoncelliste interprète fréquemment de la musique avec Beethoven, soit en au sein de l'orchestre ou en tant que membre de formation de musique de chambre.

En rédigeant leurs traités, les deux violoncellistes n'ont pas visé les mêmes destinataires. Alors que Duport s'adresse en particulier aux pédagogues, Romberg s'adresse à un lectorat plus large, composé à la fois des élèves, des amateurs et de leurs professeurs. La différence se fait sentir au niveau du métalangage. En premier lieu, les exercices que Duport inclue dans son traité n'adoptent pas la forme de pièces musicales.

Il nous semble pertinent de mentionner que les 21 études ne sont pas insérées dans les articles, mais se retrouvent à la fin du traité. En deuxième lieu, Romberg utilise des pièces musicales de différents genres pour illustrer ses propos, ce qui permet un apprentissage en contexte. Il aborde essentiellement les points qu'il considère comme importants pour un apprenant. En ce sens, son traité est un complément aux explications d'un professeur. En somme, Duport adopte une approche analytique de chaque élément en lien avec la mécanique tandis que Romberg privilégie une approche pédagogique centrée sur l'élève.

En raison de leur argumentaire, les deux violoncellistes structurent leurs traités de manière différente. Même si l'objectif de Duport consiste à proposer avant tout un système de doigté pour le violoncelle, il joint quand même une partie substantielle sur l'archet et sa technique à la demande de ses amis. Il y consacre en tout dix articles, au contenu centré sur le sujet, alors que Romberg ne mentionne l'archet et la technique du bras droit que dans sept articles dans la version anglaise de son *Violoncell-Schule*. Il est nécessaire d'étudier ces traités rédigés par deux violoncellistes majeurs, lesquels ont exercé une influence importante, tant sur Beethoven que sur les instrumentistes de leur époque.

⁴⁹ Lockwood, Lewis. «Beethoven's Early Works for Violoncello and Contemporary Violoncello Technique ». *Id.*,p. 174–82

Les aspects techniques

Les deux violoncellistes Duport et Romberg conçoivent la tenue de l'archet chacun à sa manière. De vingt ans l'aîné de Romberg, Duport, qui est rattaché à l'école française, en convenance avec les conceptions techniques de sa génération, considère que la place de la main est au-dessus de la hausse. La position, canonique, va prévaloir au sein de l'école française de violoncelle durant plusieurs décennies. En ce sens, Nicolas Baudiot décrit cette position dans son traité pédagogique publié par l'École royale de musique et de déclamation en 1825, soit dix ans après la composition des *Sonates op.102*. Or Romberg ne partage pas cette vision. Fortement influencé par Giovanni Battista Viotti et l'école française de violon, il choisit plutôt d'adopter une position au talon. Ce choix n'est pas anodin puisqu'il entraîne des différences au niveau de la production sonore.

L'avantage non négligeable de la position adoptée par Romberg est que l'instrumentiste obtient ainsi un plus grand effet de levier, ce qui convient bien à son jeu robuste et dynamique. Sa conception personnelle de la mobilité et la souplesse de la main vont de pair avec sa recherche sonore. Le violoncelliste allemand considère que la main doit rester immobile, les jointures «The knuckles of the hand should run parallel to the stick of the bow, which position should always remain, as much as possible unaltered.»⁵⁰ Comme sa technique de l'archet est centrée sur le bras, le violoncelliste doit éviter toute raideur dans son bras s'il veut produire un son puissant. Quant à Duport, il ne recherche pas tant un son puissant qu'un micro-contrôle du son, d'où sa prédilection pour la souplesse et la mobilité des doigts, en particulier l'index.

Des preuves iconographiques illustrent la position de la main droite sur l'archet des deux violoncellistes :

⁵⁰ « Les jointures des doigts doivent rester parallèles à la baguette, cette position devant être maintenue, et inchangée dans la mesure du possible.»autant que peut» dans Romberg, Bernhard,. *Id.* p.7

Portrait de Jean-Louis Duport, dit le Cadet



Source: Descarsin, Remy-Fursin. *Portrait de Jean-Louis Duport, dit le Cadet*. 1788. Cité de la musique, Paris.

La position de la main sur l'archet de Duport concorde avec l'explication donnée dans l'article I :

«Le pouce doit poser à plat sur la baguette; le doigt du milieu doit porter dessus le crin; l'index doit avancer sur la baguette à une petite distance du doigt du milieu [...]. Le petit doigt doit être posé dessus la baguette et l'annuaire se trouve, par ce moyen, posé naturellement. Il faut que ce dernier ne fasse qu'effleurer le crin [...]. Dans cette tenue de l'archet, le pouce doit correspondre entre le doigt du milieu et l'annuaire.»⁵¹

⁵¹ Duport, Jean-Louis. *Id.* p.156

La tenue de l'archet selon Bernhard Romberg



Source: Romberg, Bernhard H. *Violoncell Schule*. Berlin: In Commission bei T. Trautwein, 1840. p. 7

L'illustration incluse dans le traité *Violoncell-Schule* de Romberg correspond à son explication de la position de la main sur l'archet.

«The bow should be so held, that the 1st finger may half enclasp it; the 2nd finger should be placed exactly so that its end should just touch the hair above the nut. The 3rd finger, which holds the bow in its proper direction, should lie on the end of the nut, and the 4th should cover the nut.»⁵²

⁵² «L'archet doit être tenu de manière à ce que le premier doigt puisse l'enlacer de moitié. Le deuxième doigt se place exactement de façon à ce que le bout du doigt touche les crins à côté de la hausse. Le troisième doigt, qui tient l'archet dans la bonne direction, est posé sur l'extrémité de la hausse, et le quatrième doit être sur la hausse.» dans Romberg, Bernhard. *Id.* p.7

Les aspects esthétiques

Les titres des chapitres sur l'esthétique sonore dans les deux traités sont très révélateurs. Alors que Romberg intitule le sien « Light and Shade »⁵³, Duport choisit pour ses deux articles « De l'Égalité du Son, de ses Nuances et de l'Expression »⁵⁴ et « Considération sur l'égalité du son et sur la voix que l'on tire de l'instrument »⁵⁵. Pour mieux comprendre la vision esthétique de Duport, il est éclairant de lire l'extrait de son première article « Égalité et nuances » :

« On doit aussi avoir la plus grande attention à ce que les sons qui se succéderont soient respectivement parfaitement égaux. Il n'y a pas d'instrument aussi bon qu'il puisse être dont les sons des quatre cordes soient parfaitement égaux en force et en qualité. C'est au joueur à les égaliser. On pourra me dire, qu'en parlant de nuance et d'expression, je recommande la monotonie. Je réponds que chaque chose à un centre, et que le centre d'un beau jeu, si je puis me servir de cette expression, est la grande égalité des sons. »⁵⁶

Romberg lui ne présente pas une vision synthétique de l'esthétique dans son traité, mais il mentionne à maintes reprises le concept de puissance sonore. L'article « Light and Shade » est consacré en grande partie à ce sujet ainsi qu'aux problèmes afférents à l'application d'une mauvaise technique.

Les deux violoncellistes conseillent un même exercice pour travailler la production sonore. Leur façon de le présenter varie selon leurs objectifs. Pour Duport, la maîtrise de la production sonore passe avant tout par l'égalité des sons qui reflète le contrôle qu'a l'interprète de son instrument. Le processus d'apprentissage passe par un long travail sur les gammes au cours duquel chaque son doit être égal au précédent. Lorsque la compétence est atteinte, l'apprenant peut passer à l'étape suivante qui consiste à varier les nuances. Romberg présente l'exercice dans sa phase finale. Tel que décrit dans son traité, il est noté comme suit :

⁵³ « Clair-Obscur et obscur » dans Romberg, Bernhard. *Id.* p.90

⁵⁴ Duport, Jean-Louis. *Id.* p.162

⁵⁵ Duport, Jean-Louis. *Id.* p.164

⁵⁶ Duport, Jean-Louis. *Id.* p.162



Source: Romberg, Bernhard. *A complete theoretical & practical school for the violoncello*. London: T. Boosey & Co, 1840. p.90

Les deux violoncellistes s'accordent sur plusieurs aspects techniques, même si leurs visions globales sont différentes. En ce sens, ils sont tous deux d'accord sur l'emplacement de l'archet sur la corde, lequel doit être maintenu à deux pouces du chevalet. Or pour Duport, c'est l'endroit idéal pour le « moyen-jeu, c'est-à-dire quand on ne joue ni trop doux ni trop fort.»⁵⁷ Dans son essai, il fait la recommandation suivante :

« Il ne faut pourtant pas, pour essayer sa force, appuyer un doigt autant qu'on peut, prendre après cela la corde avec l'archet très près du chevalet, le tirer fortement et dire : Je puis tirer autant de son : il est question ici d'un terme moyen, ce serait agir comme un homme qui, pouvant lever trois-cents livres pesant, dirait : Je puis porter ce poids : il n'aurait pas fait dix pas qu'il en aurait assez. »⁵⁸

Pour Romberg, il s'agit de « l'endroit où le timbre de la corde a le plus de puissance.»⁵⁹

En bref, comme les éléments de l'esthétique de chacun des grands maîtres sont particuliers, leurs techniques sont distinctes et leurs stratégies, diverses.

Le coup d'archet piqué : l'application d'un concept dans la Sonate en do majeur op.102/1

Duport utilise le terme « piqué » pour définir les coups d'archet pertinents pour les valeurs pointées. Dans l'article VIII intitulé « Des coups d'archet », deux façons sont présentées. La deuxième semble convenir au premier thème de l'Allegro vivace en la mineur :

⁵⁷ Duport, Jean-Louis. *Id.* p.157-158

⁵⁸ Duport, Jean-Louis. *Id.* p.158

⁵⁹ « The place in which the tone of the string has the greatest power » dans Romberg, Bernhard. *Id.* p.90

« [E]lle a l'avantage de s'exécuter avec plus de vivacité et même plus de force. La première note pointée se tire de presque tout l'archet et l'arrêtant vers la pointe on rattaque la corde une seconde fois pour retirer encore la note [piquée] : on pousse alors la note pointée qui suit en arrêtant l'archet presque au talon : on rattaque la corde encore une fois pour repousser la note. »⁶⁰

Cette méthode, courante, fait dire à Duport qu' « il n'y a pas un professeur qui ne connaisse cette manière de piquer l'archet ». ⁶¹

On ne retrouve aucune explication précise sur le piqué chez Romberg. Bien qu'à la fin du traité, la troisième variation du Thème et variations est basée sur des valeurs pointées, le caractère de la musique ne permet pas un transfert de la méthode proposée par Romberg dans ce passage de la Sonate en do majeur op. 102\1 de Beethoven.

⁶⁰ Duport, Jean-Louis. *Id.* p.171

⁶¹ Duport, Jean-Louis. *Id.* p.171

Chapitre 5

Les problèmes dans la Sonate en do majeur op. 102/1

Le contexte de composition de la sonate op.102/1

Les dernières sonates pour violoncelle et piano ont été composées après une période particulièrement tourmentée de la vie de Beethoven. En 1812, le compositeur allemand met fin à ses espoirs de rencontrer un jour une compagne avec qui il pourrait partager son quotidien. Cet épisode particulièrement douloureux le laisse dans un état dépressif. Après une intense période créative durant la première décennie du XIX^e siècle, il souffre d'une perte d'inspiration qui perdurera au cours des prochaines années. De plus, sa situation financière devient précaire en raison de la dépréciation du florin suite aux guerres napoléoniennes. Des trois cosignataires qui lui garantissaient une rente annuelle de 4000 florins, c'est-à-dire les princes Kinsky et Lobkowitz ainsi que l'archiduc Rudolph, seul le dernier est en mesure d'honorer le paiement de sa pension de façon continue et constante.

Il faut attendre 1814 avant que Beethoven ne retrouve un succès artistique et financier. Il compte sur les représentations publiques de ses œuvres pour renflouer sa bourse. Un succès d'estime l'attend auprès des dignitaires participant au Congrès de Vienne. Un seul bémol assombrit le rétablissement de sa situation : sa surdité invalidante le contraint à donner ses deux derniers concerts en tant qu'interprète.

Les deux sonates pour violoncelle et piano op.102 ont été composées durant l'été 1815. Elles sont dédiées à la Comtesse Erdody, laquelle a renoué ses liens d'amitié avec le compositeur après une période d'animosité. Les enfants de la comtesse séjournant dans la villa à l'extérieur de Vienne en sa compagnie, tel pourrait être l'explication du caractère vif, joyeux et quasi enfantin du dernier mouvement de la Sonate en do majeur op. 102 selon le musicologue Angus Watson.

L'opus 102 figure parmi les premières œuvres de la troisième période créatrice de Beethoven. Joseph Kerman et Alan Tyson notent certains changements en ce qui a trait au langage musical de Beethoven dans les dernières sonates pour violoncelle et piano ainsi que les deux autres sonates pour piano composées durant la même période. Ces nouveautés ne plaisent pas à tous, comme le révèle les propos d'un critique au sujet des deux dernières œuvres pour violoncelle : « most unusual and peculiar...everything here is different, quite different

from anything we have had previously, even from the same composer...melody coarse...harmony harsh». ⁶²

La conception de la structure se transforme dans la dernière phase créatrice de Beethoven. À ce sujet, Joseph Kerman et Alan Tyson remarquent que ces quatre sonates se rapprochent de la conception romantique de la forme. La Sonate en do majeur op. 102/1 est particulièrement empreinte des nouvelles idées de Beethoven sur la structure. Il est important de noter que le compositeur inscrit dans le manuscrit les mots « Freie Sonate ». En ce sens, elle reflète les préoccupations de Beethoven en lien avec la structure de l'œuvre prise dans sa totalité. Comme le fait remarquer Angus Watson, tous les motifs utilisés sont présents dans la première phrase de l'Andante. Nous aimerions ajouter le retour de cette première partie en tant que pont entre les deux derniers mouvements, un moyen supplémentaire visant à unifier l'ensemble de la sonate.

L'emphase sur le lyrisme et le contrepoint constituent deux autres aspects importants du langage de Beethoven à partir de 1815, bien que plusieurs l'aient considéré durant sa jeunesse comme un compositeur peu naturellement enclin au lyrisme. Cette recherche aboutira au Quatuor en mi bémol majeur op.127. La Sonate en do majeur op.102/1 participe aussi à cet esthétisme. En ce qui concerne le contrepoint, la Sonate en ré majeur op.102/2 est souvent citée dans les ouvrages de références en raison de sa monumentale fugue, laquelle préfigure les finales d'œuvres tels la Sonate en si bémol majeur op. 106 et le Quatuor en si bémol majeur op.130. Dans la Sonate en do majeur op.102/1, un nouveau traitement de contrepoint apparaît dans l'Andante et dans le développement de l'Allegro vivace en do majeur.

L'intérêt pour les variations de Beethoven dans cette phase créatrice n'est pas perceptible dans l'œuvre étudiée. En effet, le compositeur fait un usage restreint de son matériel thématique, l'écriture est très concise. Les mouvements sont courts et les motifs reviennent plusieurs fois sous la même forme. Cette écriture particulière exige une vigilance accrue de l'interprète. La présente analyse se concentrera sur les deux premiers mouvements de la Sonate, les deux derniers mouvements présentant des problèmes similaires.

⁶² «Très inhabituel et particulier... tout est différent, très différent de ce que nous avons entendu, même du compositeur...la mélodie est grossière... l'harmonie est ardue » dans *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1818 cité dans Watson, Angus. *Beethoven's Chamber Music in Context*. Woodbridge: Boydell, 2010. p.210

Andante

La Sonate en do majeur op.102/1 commence par un court mouvement lent. Les termes « dolce cantabile » et « teneramente » à la première mesure de la partie du violoncelle ne laissent place à aucune ambiguïté quant au caractère calme et lyrique du mouvement. À l'exception d'un court crescendo à la mesure 20 et deux soufflets aux mesures 21, 22 et 23, la nuance piano est constante à travers le mouvement. Les notes sont groupées avec des ligatures, et même si ces indications sont relatives au phrasé plutôt qu'à des coups d'archets suggérés par Beethoven, le violoncelliste ne fait pas face à une variété d'articulations importantes. Alors qu'il doit adapter les ligatures à des coups d'archet réalisables, le musicien doit conserver les articulations legato en vue de bien faire ressortir le caractère lyrique.

Une indication est ambiguë : le tiret que l'on retrouve à la fin du motif principal de l'Andante. À l'époque classique, ce tiret équivaut au staccato moderne, c'est-à-dire, de manière générale, une indication qui prescrit un certain degré de séparation avec les notes avoisinantes et sous-entend aussi une emphase sur la note indiquée. Le musicologue Fritz Rotschild⁶³ mentionne l'utilisation du tiret comme une indication de phrasé dans des écrits de la période classique.

Dans le cas du thème de l'Andante, de prime abord, le signe semble informer les interprètes du phrasé. Le groupe de quatre notes commençant par la dernière double croche du premier temps de la deuxième mesure devrait être séparée du reste des trois premiers temps du mouvement :



Source: Sonate en do majeur op.102/1, mes. 1-2, dans Beethoven, Ludwig, and Mar J. Del. *Sonaten Für Violoncello Und Klavier =: Sonatas for Violoncello and Piano*. Kassel: Bärenreiter, 2004. p.116

⁶³ Rotschild, Fritz. *Musical Performance in the Times of Mozart and Beethoven: The Lost Tradition in Music*. London: A. and C. Black, 1961.

Le signe ne revient pas toutes les fois où le thème est énoncé. Par exemple, l'indication n'est pas incluse dans la partie de violoncelle à la mesure 7 :



Source: Sonate en do majeur op.102/1, mes. 6-7, dans, Beethoven, Ludwig, and Mar J. Del. *Sonaten Für Violoncello Und Klavier* =: *Sonatas for Violoncello and Piano*. Kassel: Bärenreiter, 2004. p.116

À première vue, cela semble être une erreur d'édition. Cependant, l'indication est encore absente dans la phrase suivante, cette fois-ci, dans la partie de piano :



Source: Sonate en do majeur op.102/1, mes. 11-12, dans, Beethoven, Ludwig, and Mar J. Del. *Sonaten Für Violoncello Und Klavier* =: *Sonatas for Violoncello and Piano*. Kassel: Bärenreiter, 2004. p.116

Le tiret aurait peut-être pour fonction d'indiquer à la fois le phrasé et l'articulation à l'interprète. Or, les interprètes actuels ne s'entendent pas sur le degré de séparation de la note avec le tiret et la note suivante. Le caractère général du début du premier mouvement n'incite pas une séparation prononcée. Il n'en reste pas moins que les différents enregistrements étudiés offrent une variété d'applications.

Trois approches sont utilisées sur les enregistrements analysés. La première consiste en une interprétation littérale de la partition. Lorsque le signe est noté, les cinquième et sixième doubles croches du motif sont séparées. La longueur de ces doubles croches varie, certains interprètes tels Misha Maisky et Jean-Guihen Queyras préférant jouer les notes courtes, d'autres comme Antonio Meneses, Pablo Casals et Pieter Wispelwey les rendant plus longues.

La deuxième approche, plus libérale, consiste à interpréter le signe uniquement du point de vue du phrasé en articulant les deux doubles croches, mais sans les séparer. Dans ce cas, les doubles croches sont jouées de façon longue. Yo-Yo Ma adopte cette approche. Dans la troisième approche, les notions d'articulation et de phrasé sont combinées. C'est le choix d'Amer Bylsma. Enfin, un interprète, Pierre Fournier, ne participe à aucune approche. Son interprétation ne laisse entendre ni séparation ou articulation entre les deux doubles croches, ni phrasé isolant le dernier temps de la deuxième mesure.

Une situation problématique similaire survient également lorsque le motif qui apparaît sous une forme tronquée est joué. Il est repris successivement par le violoncelle et le piano aux mesures 4 et 5, puis aux mesures 20 et 21. Il faut mentionner que des indications différentes apparaissent pour le violoncelle et le piano aux mesures 4 et 5. L'enregistrement de Yo-Yo Ma et Emmanuel Ax rend parfaitement compte de cela. En effet, Yo-Yo Ma change sa façon d'interpréter les cinquième et sixième doubles croches du motif tronqué dans ce passage dans le but de mettre en évidence la différence de notation entre les deux instruments.

Un questionnement surgit aux mesures 4 et 5. Deux points sont inclus sur les deux dernières notes du motif à la main droite du piano. L'indication n'est pas maintenue dans la partie de violoncelle à la mesure 10 alors que les instruments échangent leurs rôles.



Source: Sonate en do majeur op.102/1, mes. 5, dans Beethoven, Ludwig, and Mar J. Del. *Sonaten Für Violoncello Und Klavier* =: *Sonatas for Violoncello and Piano*. Kassel: Bärenreiter, 2004. p.116



Source : Sonate en do majeur op.102/1, mes. 10, dans Beethoven, Ludwig, and Mar J. Del. *Sonaten Für Violoncello Und Klavier* =: *Sonatas for Violoncello and Piano*. Kassel: Bärenreiter, 2004. p.116

Dans ce contexte, l'indication découlerait des natures différentes des deux instruments. En raison du caractère percussif du pianoforte, l'indication semble nécessaire pour conserver un jeu identique entre les deux instruments en imitation. Certains interprètes les différencient.

En analysant les différences de notation entre les répétitions de motif découlant de la même idée musicale, le musicien vient à se demander s'il doit uniformiser les articulations et le phrasé pour toutes les répétitions d'un même motif afin de conserver la cohérence structurelle. Antonio Meneses révèle son assentiment dans son enregistrement de la *Sonate en do majeur op.102*. Articulation et phrasé sont exactement dupliqués à chacune des répétitions de chaque motif. À l'autre bout du spectre, Jean-Guihen Queyras varie substantiellement les différentes répétitions d'un même motif. Par exemple, les deux premières répétitions du motif principal sont variées, tant du point de vue du phrasé que de la longueur des articulations. D'autres interprètes, comme Pieter Wispelwey, varient certains facteurs en fonction du contexte musical : le motif peut parfois être joué de manière semblable sans pour autant être parfaitement reproduit.

Allegro vivace

Le problème du choix des articulations se pose dès le début de l'Allegro vivace en la mineur. Les interprètes ne s'entendent pas sur la façon de jouer la levée de la première mesure du mouvement. Dans ce contexte musical, le tiret n'apparaît pas comme ambigu. Il signifie uniquement une articulation et non un phrasé.

Or, le degré de séparation entre la levée et la première note du mouvement et la longueur de la levée ne sont pas uniformes dans les différentes interprétations analysées. Certains interprètes dont Amer Bylsma, Yo-Yo Ma et Pablo Casal jouent la levée à la fois

courte et clairement séparée de la note suivante. Dans ce cas, la levée est vraiment perçue comme un événement musical à part entière, bien que rythmiquement et structurellement rattaché au reste de la phrase, elle a une articulation qui la distingue des notes jouées dans la prochaine mesure. Pieter Wispelwey privilégie cette approche, même si la résonance du piano obscurcit son choix. D'autres violoncellistes préfèrent considérer plutôt le tiret sur la levée comme une séparation avec la prochaine note. La levée paraît davantage cohérente du point de vue sonore avec la mesure qui suit, certains interprètes amoindrissant même les sforzandos sur les noires pointées de la mesure 28. La vitesse d'archet et le degré de séparation entre les notes sont alors presque qu'identiques. Bien que privilégié, à différents degrés par plusieurs interprètes tels Pierre Fournier, Antonio Meneses, Micha Maiksy, ce choix reste limité en considération de l'ensemble formé par l'Andante et l'Allegro vivace. Le début du mouvement est très surprenant en raison du changement abrupt de caractère et de tonalité. L'effet est amplifié parce qu'il n'y a pas de transition ou d'élément anticipant ce changement. La levée, un mi joué par le violoncelle et doublé par le piano, opère comme lien harmonique entre les deux mouvements. Il n'est pas seulement le déclencheur de la première phrase, mais aussi un élément dramatique et théâtral qui appelle une approche particulière. De plus, l'écart intervallique entre la levée et la première note est unique par rapport au reste de la phrase qui est constituée d'intervalles conjoints.

L'interprétation des sforzando à la mesure 28 pose également problème pour plusieurs raisons. Il y a une série de trois sforzando dans les deux premières mesures du mouvement :



Source: *Sonate en do majeur op.102/1*, mes. 1-2, dans Beethoven, Ludwig, Friedrich Grützmacher, and Friedr Hermann. *Sonaten Für Piano Und Violoncell*. Leipzig: Peters, 189

Le premier thème revient sous différentes formes à cinq reprises au cours du mouvement. Beethoven utilise des indications variées pour chaque répétition. Seule la forme au début de la réexposition, commençant à la mesure 98, est dotée de l'indication « sforzando», un élément structurel non-négligeable. Un sforzando sous-entend une certaine forme de relâchement de la note après un accent initial. Dans le présent contexte musical, le problème du relâchement du son est d'ordre structurel. Le premier thème de l'Allegro vivace en la mineur est un miroir du thème de l'Andante.



Source: *Sonate en do majeur op.102/1*, mes. 1-2, dans Beethoven, Ludwig, Friedrich Grützmacher, and Friedr Hermann. *Sonaten Für Piano Und Violoncell*. Leipzig: Peters, 1890.



Source: *Sonate en do majeur op.102/1*, mes. 28-30, dans Beethoven, Ludwig, Friedrich Grützmacher, and Friedr Hermann. *Sonaten Für Piano Und Violoncell*. Leipzig: Peters, 1890.

Malgré le rythme pointé et les sforzando, l'interprète doit rendre compte des cinq premières notes comme faisant partie d'une même ligne. Différents interprètes optent pour des approches contrastantes. Jean-Guihen Queyras privilégie une manière unique que Yo-Yo

Ma utilise à la deuxième répétition du thème à la mesure 36. Il connecte les noires pointées et les croches, sans pour autant les lier. L'approche, d'une certaine façon cohérente selon la problématique proposée, ne prend pas en compte l'ensemble formé par les deux instruments. Le piano et le violoncelle jouent à l'unisson le thème principal. Le piano, un instrument percussif, ne peut pas soutenir les noires pointées comme le fait le violoncelle dans cette approche. Certains interprètes, tels Yo-Yo Ma lors de la première instance du premier thème renforcent l'accentuation des sforzandos, démarquant ainsi ces notes de l'ensemble. Pour conserver la ligne, ils soutiennent particulièrement le son sur les noires pointées. Quant aux autres interprètes, qui soutiennent aussi le son, ils peuvent se permettre un degré de séparation plus ou moins marqué entre les noires pointées et les croches s'ils relient rythmiquement les deuxième et troisième notes. Enfin, quelques-uns, parmi lesquels Amer Bylsma, choisissent de soutenir et de relier les troisième et quatrième notes.

Après une courte transition de six mesures, le deuxième thème commence à la mesure 46. Le violoncelle joue un motif en triolet, et le piano, un motif secondaire. Les deux instruments échangent leurs rôles à la phrase suivante. Le motif en triolet ne comporte pas d'indication particulière d'articulation. Nous aimerions souligner la présence de sforzandos dans les parties de violoncelle et de piano sur les deuxième temps de mesures 47 à 49 et des forte pianos sur les troisième temps des mesures 50 et 51. À cause du caractère agité du passage, contrastant fortement avec le caractère plus lyrique de la transition, la partition du piano possède une indication *espressivo*, les interprètes choisissent le plus souvent d'articuler chaque note des triolets, avec un certain degré de séparation entre chaque note. Certains violoncellistes comme Antonio Meneses, Pierre Fournier, Amer Bylsma et Pieter Wispelwey interprètent ce passage et son équivalent dans la réexposition en faisant entendre une séparation claire entre chacune des notes des triolets. D'autres, tels Micha Maisky, Yo-Yo Ma, Jean-Guihen Queyras et Pablo Casal, dépendamment du tempo ou du caractère plus lourd envisagé, ne séparent pas réellement chaque note, mais plutôt les articulent de manière à ne pas jouer legato.

Cependant, Beethoven inscrit une indication non-legato sur les deux derniers groupes de triolets du passage à la mesure 52. Les théoriciens du XVIII^e siècle ne s'accordent pas sur la signification du terme. Clive Brown, musicologue américain, énumère les différentes explications du terme par les auteurs de l'époque. Le terme peut à la fois signifier une

articulation identique à un staccato ou chaque note est marquée, opposé au legato, « free, neither a legato or a staccato »⁶⁴ ou un staccato sans dureté. Non-legato peut aussi servir comme indication à ne pas lier les notes. Cette indication, comme le note Clive Brown, n'est utilisée par Beethoven que dans les œuvres de sa troisième période créatrice. Elle est autant utilisée dans des œuvres pour instrument solo, pour formation de musique de chambre et pour orchestre. L'indication est présente dans neuf œuvres⁶⁵, dans différents contextes musicaux. Clive Brown note que « [Beethoven] often used where a passage was preceded by similar note values with slurs »⁶⁶. Dans la *Sonate en do majeur op.102/1*, l'indication non-legato est apparait à trois reprises exclusivement dans la partie de violoncelle de l'Allegro vivace en la mineur, aux mesures 52, 114 et 121, et à deux reprises dans l'Allegro vivace en do majeur dans les parties de violoncelle et piano, aux mesures 96 et 99. Dans l'Allegro vivace en la mineur, l'indication est toujours notée sur des triolets.

Dans le deuxième thème de l'Allegro vivace en la mineur, l'indication pose problème. En effet, elle est placée à un moment de transition:

Source: *Sonate en do majeur op.102/1*, mes. 50-54, dans Beethoven, Ludwig, Friedrich Grützmacher, and Friedr Hermann. *Sonaten Für Piano Und Violoncell*. Leipzig: Peters, 1890.

⁶⁴«Libre, ni un legato, ni un staccato» dans Brown, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press, 1999. p.186

⁶⁵ Les opus 95, 102/1, 111, 112, 123, 125, 127, 130, 131 et 132.

⁶⁶ « [Beethoven] utilisait souvent ce signe dans des passages précédés par des notes de mêmes valeurs avec des ligatures » dans Brown, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press, 1999. p.189

Le violoncelle met fin au rythme incessant des triolets entendu pendant sept mesures et joue un motif lyrique accompagné du piano. Beethoven ajoute également une indication de diminuendo sur la mesure 53 et ce, pour deux mesures, contrastant fortement avec les nombreux forte piano des précédentes mesures. Le non-ligato signifierait donc une transition dans le caractère. Une approche logique privilégierait une transition au niveau des articulations pour signaler le changement de caractère.

Sur les enregistrements analysés, les violoncellistes n'adoptent pas forcément cette approche. Plusieurs, tels Pieter Wispelwey, Micha Maisky et Pablo Casal, ne changent pas d'articulation sur les deux derniers groupes de triolet de la mesure 52. Ils sont joués de la même façon que le reste du passage. D'autres, tels Amer Bylsma et Jean-Guihen Queyras, varient l'articulation sur les deux derniers temps des mesures 50 et 51. Ils profitent des forte piano sur les troisièmes temps pour jouer plus à la corde les six triolets. Les notes indiquées non-ligato sont alors jouées à la corde avec plus d'archet. L'auditeur peut alors percevoir un changement de caractère, sans pour autant entendre réellement une transition graduelle. Pierre Fournier, Yo-Yo Ma et Antonio Meneses, quant à eux, conservent une articulation de type sauté aux mesures 50 et 51, et peuvent donc jouer les notes non-ligato plus longues et un peu plus connectées. En bref, l'auditeur peut donc entendre une réelle transition de caractère par le choix des articulations.

Beethoven varie la première partie du premier thème dans la réexposition. Le rythme du motif que s'échangent le violoncelle et le piano est modifié :

Source: *Sonate en do majeur op.102/1*, mes. 31-34, dans Beethoven, Ludwig, Friedrich Grützmacher, and Friedr Hermann. *Sonaten Für Piano Und Violoncell*. Leipzig: Peters, 1890.



Source: *Sonate en do majeur op.102/1*, mes. 101-105, dans Beethoven, Ludwig, Friedrich Grützmacher, and Friedr Hermann. *Sonaten Für Piano Und Violoncell*. Leipzig: Peters, 1890.

Le tiret ne pose pas un réel problème interprétatif dans l'exposition. Il signifie essentiellement un raccourcissement de la note sur laquelle il est indiqué. Le silence de double croche après cette note contribue à justifier ce raisonnement. Ce silence indique également la manière de grouper les notes, les trois notes à partir de la dernière double croche du deuxième temps constituant un ensemble. La situation est différente dans la réexposition parce qu'il n'y a pas de silence. De plus, le tiret est indiqué sur la troisième note d'un triolet. La notation change à la fois l'articulation et la manière de grouper les notes.

Deux approches sont privilégiées par les interprètes. D'une part, des interprètes tels Amer Bylsma et Micha Maisky ne changent pas d'articulation sur la note avec un tiret et regroupent les six notes du motif en un ensemble. D'autres déforment le rythme par souci de montrer l'indication. Parmi ceux-ci, Yo-Yo Ma considère le signe comme une indication de phrasé, Pierre Fournier, le considère comme une indication d'articulation et Antonio Meneses, comme une indication de phrasé et d'articulation. Pablo Casals, lui, déformait le rythme à la mesure 103, mais optait pour une interprétation rythmique plus proche du texte à la mesure 104. Les interprétations de Pieter Wispelwey et Jean-Guihen Queyas sont peuvent être citées en exemple dans ce passage puisqu'ils changent l'articulation sur la note avec le tiret sans pour autant déformer le rythme de triolet.

Conclusion

Nos considérations sur l'archet et sur son utilisation dans la Sonate en do majeur op. 102/1 de Beethoven nous ont fait emprunter différents chemins. Nous avons brossé un tableau des relations franco –allemandes de la fin du XVIII^e siècle jusqu'au début du XIX^e siècle. La Révolution française apporte des changements importants à la carte géopolitique de l'Europe. Elle met fin à une période de relative stabilité politique entre les nations. Le système d'alliance a pris naissance après la Guerre de Sept Ans. Deux entités politiques s'opposent : la France et l'Autriche d'une part, la Prusse et l'Angleterre d'autre part.

Au cours de la Révolution, les monarques européens sont en désaccord avec les idéologies révolutionnaires ainsi qu'avec la violence des événements de la Terreur. Quant aux révolutionnaires, ils cherchent à étendre leur idéologie en dehors des frontières de la France. La turbulence des relations entre les nations européennes ouvre la voie au nationalisme moderne. Celui-ci sous-entend une opposition à l'étranger. Cela ne compromet pas les vieilles idéologies, lesquelles restent en vigueur au sein d'une population qui s'identifie particulièrement à son souverain.

Le sentiment nationaliste est alimenté par les nombreuses guerres napoléoniennes. Le célèbre empereur, figure emblématique de son époque, ne laisse personne indifférent. Ceux qui s'opposent à lui le sont par le fait même à la France. Après sa défaite de 1805, l'Autriche, contrairement à la Prusse, prépare une riposte militaire qui sera mise en exécution en 1809. C'est au cours de ces années que Vienne, où réside Beethoven, devient un centre antinapoléonien, alimenté par la verve des artistes. Le sentiment antinapoléonien atteint son apogée en 1815, année de composition de la Sonate en do majeur.

L'archet moderne est conçu par un archetier français, François-Xavier Tourte, qui perfectionne son modèle de 1780-85. La France a perdu un large pan de son influence culturelle après la guerre Sept Ans. Son influence est particulièrement amoindrie pendant l'avant dernière décennie du XVIII^e siècle.

Bien que les archets soient conçus en fonction du style de jeu des grands interprètes, il faut se rappeler que les musiciens célèbres n'utilisent pas forcément les modèles d'archet portant leur nom. Plusieurs preuves iconographiques montrent des interprètes tels Viotti et Tartini posant avec des modèles d'archet anciens. Les différences entre les modèles d'archet sont considérables. Un des principaux facteurs de changement est la cambrure de la baguette.

Celle-ci devient progressivement concave au cours du XVIII^e siècle. La concavité va permettre à l'interprète d'obtenir un jeu legato plus naturellement.

La transformation du jeu de l'interprète n'est certes pas anodine. Les choix esthétiques ont des connotations politiques. Ce phénomène est perceptible à travers le choix des archets par les musiciens allemands. Ceux-ci tardent à adopter l'archet de Tourte. Ils choisissent plutôt les archets que conçoivent les archetiers allemands dans l'esprit du Biedermeier.

Beethoven a composé cinq sonates et une œuvre concertante pour violoncelle sur une période de deux décennies, soit de 1796 à 1815. Ses œuvres pour violoncelle ont été créées par des violoncellistes reconnus. En raison de leur lieu de provenance, tous ne partagent pas les mêmes conceptions esthétiques et n'utilisent pas les mêmes archets. Beethoven a apprécié sa collaboration avec le violoncelliste Duport, probablement Jean-Louis, lors de la création des Sonates op. 5. Il collabore par la suite avec des violoncellistes résidant à Vienne qui ont auparavant poursuivi leur formation avec des artistes de l'école austro-allemande. Le chef de file de l'école allemande de violoncelle de cette époque Bernhard Romberg, même s'il lui est arrivé à plusieurs reprises d'exprimer son incompréhension face à certains choix compositionnels et esthétiques, est un de ses précieux collaborateurs. Romberg exerce une influence considérable dans l'univers du violoncelle. D'ailleurs, ses compositions sont souvent jouées par des violoncellistes notables. La puissance sonore, une de ses préoccupations premières, est un concept abordé à de nombreuses reprises dans son traité. Quant à Duport, la figure emblématique de l'école française, il se préoccupe davantage de l'égalité du son.

Le but premier de ce mémoire était de rechercher des informations sur la technique instrumentale à l'époque de la composition de la Sonate en do majeur op. 102/1, en particulier sur la technique de l'archet et son utilisation. Nous avons émis l'hypothèse que les différences en lien avec la technique auraient influencé l'interprétation des articulations et, par extension, la manière dont nous structurons à l'heure actuelle le discours musical.

Nous avons réalisé que nos questionnements étaient anachroniques, car les préoccupations des musiciens de la période classique étaient fort différents des nôtres. Dès lors, nous nous sommes penchés sur quatre aspects, soit le contexte historique et politique,

l'organologie, la vie professionnelle des interprètes et les écrits pédagogiques qu'ils ont légués pour pouvoir dresser un tableau général de l'univers de Beethoven et ses collaborateurs.

La portée du mémoire est d'ordre pratique. «Considérations sur l'archet et son utilisation dans la Sonate en do majeur op. 102/1 de Ludwig van Beethoven» est destiné au violoncelliste cherchant à mieux saisir les enjeux de ses choix interprétatifs. En examinant les diverses éditions de la Sonate op. 102/1 présentées en annexe, le violoncelliste pourra se faire une meilleure idée des enjeux interprétatifs auxquels ont fait face les violoncellistes de diverses époques. Cette étude l'aidera à mettre ses choix interprétatifs dans la perspective d'une tradition violoncellistique remontant à la création de l'œuvre musicale.

Annexe

| | Simrock | Artaria | C.F.Peters | Breitkopf & Hartel | G. Henle Verlag |
|-----------------------|--|---|--|--|---|
| Andante | <p>Mesure 8 : Pas de crescendo Mesure 9 : Pas de diminuendo Mesure 21 : Pas de ligature en sol et mi Mesure 23 : La ligature inclut le do</p> | <p>Mesure 24 : Pas d'indication dolce</p> | <p>Mesure 1 : Pas de cantabile Mesure 2 : Soufflet Mesure 4 : piano, staccato sur les deux dernières doubles croches, deux ligatures, Mesure 5 : diminuendo et rallentendo Mesure 6 : crescendo Mesure 7 : Soufflet, la ligature de la mesure précédente ne continue pas sur le premier temps, deux ligatures sur le premier temps, deux staccatos sur les deux dernières doubles croches du premier temps Mesure 8 : piano Mesure 9 : mezzo forte, diminuendo sur toute la mesure Mesure 10 : piano, deux staccatos sur les deux dernières doubles croches du premier temps, deux ligatures Mesure 11 : crescendo Mesure 12 : la ligature de la mesure précédente ne continue pas sur le premier temps de la mesure, soufflet Mesure 14 : mezzo forte, diminuendo sur le deuxième temps Mesure 15 : Accent, diminuendo Mesure 17 : dolce Mesure 19 : pas de ligature Mesure 20 : notation différente pour le crescendo, aboutit à un mezzo forte Mesure 21 : pas de soufflet sur le deuxième temps, mais un diminuendo Mesure 22 : piano Mesure 23 : deux portato, diminuendo ne va pas jusqu'au do Mesure 24 : note différente, indication « cad », pas d'indication sempre Mesure 25 : dolciss. E morend., pianissimo</p> | <p>Mesure 1 : Indication tiré Mesure 2 : La ligature de la mesure précédente n'est pas maintenue sur le premier temps Mesure 4 : Indication tiré, staccato sur les deux dernière doubles croches, deux ligatures Mesure 5 : Indication poussé sur la dernière double croche Mesure 7 : La ligature n'est pas maintenue sur le premier temps, les deux dernières doubles croches du premier temps ont des staccatos Mesure 10 : La ligature de la mesure précédente n'est pas maintenue sur le premier temps, les deux dernières doubles croches du premier temps ont des staccatos Mesure 11 : Indication poussé Mesure 12 : La ligature de la mesure précédente n'est pas maintenue sur le premier temps Mesure 17 : Indication tiré Mesure 20 : La ligature de la mesure précédente n'est pas maintenue Mesure 22 : La ligature du premier temps est prolongée sur la première double croche du deuxième temps Mesure 23 : La ligature de la mesure précédente n'est pas maintenue, il n'y a pas de ligature sur tout le premier temps Mesure 24 : La ligature de la mesure précédente n'est pas maintenue, la septième note est un ré</p> | <p>Mesure 4 : Staccato sur la dernière double croche Mesure 20 : appoggiature noté Mesure 23 : Troisième croche dans la ligature</p> |
| Allegro vivace | <p>Mesure 44 : Pas de ligature Mesure 59 : Pas de staccato sur le premier temps Mesure 70 : Pas de staccato sur le premier temps Mesure 90 : Pas de pianissimo Mesure 93 : La ligature n'est pas maintenue sur la deuxième blanche Mesure 101 : Diminuendo seulement sur la première blanche Mesure 110 : Ligature sur toute la mesure Mesure 138 : La ligature de la mesure précédente est maintenue</p> | <p>Mesure 34 : Pas de ligature sur do # et ré Mesure 59 : Pas de staccato sur le premier temps Mesure 101 : Decrescendo sur une blanche au lieu de la mesure Mesure 105 : Pas de staccato sur la dernière croche de triolet Mesure 110 : Ligature sur toute la mesure Mesure 121 : Ligature sur une mesure au lieu de deux Mesure 122 : voir mesure 121 Mesure 133 : La ligature de la mesure précédente n'est pas maintenue Mesure 141 : Pas de staccato sur le premier temps Mesure 151 : Pas de staccato sur la dernière double croche Mesure 152 : Pas de staccato sur la première note</p> | <p>Mesure 28 : Ligature entre les noires pointées et les croches, tenuto sur les noires pointées, staccato sur les croches Mesure 29 : staccatos sur le motif pointé Mesure 30 : idem Mesure 31 : sforzando et diminuendo Mesure 32 : piano Mesure 33 : leggiero, ligature différente Mesure 34 : staccato ajouté, crescendo sur le motif pointé et non sur le troisième temps, staccatos sur les croches des troisième et quatrième temps. Mesure 35 : indication tiré sur le deuxième temps, fortissimo et staccato sur la levée Mesure 36 : sforzando et portato sur les noires pointées, staccato sur les croches, ligature entre noire pointée et croche Mesure 37 : staccato sur le motif pointé Mesure 38 : idem Mesure 39 : staccato Mesure 40 : dolce, soufflet Mesure 44 : crescendo Mesure 45 : diminuendo Mesure 46 : piano, staccato (pour toute la durée de la phrase)</p> | <p>Mesure 28 : Deux ligatures de deux notes, les croches ont des staccatos Mesure 33 : Il n'y a pas de ligature entre le mi et le si Mesure 35 : Indication tiré sur le deuxième temps Mesure 36 : Deux ligatures de deux notes Mesure 40 : Indication tiré Mesure 41 : Ligature entre le sol et le si, staccato sur le quatrième temps Mesure 43 : Indication tiré sur le quatrième temps Mesure 51 : Ligature sur le premier temps, pas de staccato sur la troisième croche de triolet Mesure 52 : idem Mesure 53 : Pas de ligature sur deux mesures Mesure 54 : voir mesure 53 Mesure 56 : Indication tiré Mesure 59 : Pas de staccato sur le premier temps Mesure 64 : La ligature de la mesure précédente n'est pas maintenue Mesure 69 : Staccato sur le premier temps Mesure 72 : Ligature par temps à partir du deuxième temps, staccato sur les doubles croches Mesure 77 : Deux ligature de deux notes, staccato sur les croches Mesure 83 : Ligature sur le deuxième temps, staccato sur la dernière double croche du deuxième temps Mesure 94 : Deux ligatures de deux notes, staccato sur les croches</p> | <p>Sforzando toujours donnés comme une possibilité dans toutes les répétitions du premier thème</p> <p>Mesure 27 : pas de staccato sur la levée Mesure 43 : La ligature précédente se prolonge jusqu'au premier temps Mesure 59 : Pas de staccato sur le premier temps partie Mesure 110 : Ligature sur toute la mesure Mesure 133 : Pas de ligature avec la mesure précédente Mesure 143 : Les deux derniers temps sont des croches, il n'y a pas de staccato Mesure 151 : Pas de staccato sur la dernière note Mesure 152 : Pas de staccato sur la première note</p> |

| | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|
| <p>Mesure 142 : Pas de staccato sur les deux derniers temps Mesure 151 : Pas de staccato sur la dernière double croche Mesure 152 : Pas de staccato sur la première note</p> | | | <p>Mesure 50 : crescendo indiqué différemment Mesure 51 : ligature sur les trois croches de triolet Mesure 52 : idem, forte piano sur le troisième temps, staccato sur les troisième et quatrième temps (pas de non-ligato) Mesure 53 : <i>espressivo</i>, soufflet, pas de ligature entre le si et le reste de la mesure Mesure 54 : pas de ligature avec la mesure précédente, <i>diminuendo</i> Mesure 55 : piano, pas de crescendo Mesure 56 : <i>sforzando piano</i>, crescendo Mesure 61 : indication <i>sforzando</i>, <i>diminuendo</i> placé différemment Mesure 64 : pas de ligature avec la mesure précédente Mesure 67 : <i>tenuto</i> sur les noires pointées, staccato sur la première croche Mesure 68 : pas de ligature entre les deux premières notes, <i>sforzando</i> sur la deuxième note Mesure 69 : staccato sur la première noire, forte sur le quatrième temps Mesure 70 : ligature entre la levée et le premier temps Mesure 71 : Ligature entre les deuxième et troisième temps, <i>sempre forte</i> sur le quatrième temps Mesure 72 : Ligature entre la levée et le premier temps, ligature entre les croches pointées et les doubles croches Mesure 73 : forte marc. sur le troisième temps, staccato sur les croches Mesure 74 : idem Première boîte : staccato et fortissimo sur le quatrième temps Deuxième boîte : staccato sur les croches Mesure 76 : staccato sur le quatrième temps Mesure 77 : <i>tenuto</i> sur les noires pointées, staccato sur les croches, ligatures entre les noires pointées et les croches, <i>sforzando</i> sur les noires pointées, Mesure 78 : <i>sforzando</i> sur la blanche, staccato sur le motif pointé Mesure 79 : idem Mesure 80 : <i>tranquillo</i>, staccato sur le motif pointé Mesure 81 : idem Mesure 82 : piano, staccato sur le motif pointé Mesure 83 : idem, ligature sur le deuxième temps Mesure 84 : <i>sforzando piano</i>, <i>sempre piano</i> Mesure 85 : idem Mesure 86 : idem Mesure 87 : molto crescendo, crescendo, <i>sforzando</i> Mesure 88 : <i>sforzando</i> Mesure 89 : fortissimo piano, différente notation pour le <i>diminuendo</i> Mesure 93 : pas de crescendo sur le troisième temps Mesure 94 : <i>tenuto</i> sur les noires pointées, staccato sur les croches, ligatures entre les noires pointées et les croches, crescendo Mesure 95 : pas de forte (le crescendo continu) Mesure 97 : forte et staccato sur le premier temps, crescendo et staccato sur le motif pointé Mesure 98 : fortissimo Mesure 99 : staccato sur le motif pointé Mesure 100 : idem Mesure 101 : <i>diminuendo</i> sur deux mesures au lieu d'une Mesure 102 : voir mesure 101 Mesure 103 : piano, <i>leggiero</i>, indication tiré sur le quatrième temps</p> | <p>Mesure 98 : Deux ligatures de deux notes, staccato sur les croches Mesure 110 : La ligature de la mesure précédente n'est pas maintenue, la ligature regroupe toute la mesure Mesure 120 : Ligature sur le premier temps Mesure 121 : idem, indication « restez » Mesure 122 : Pas de ligature sur deux mesures Mesure 133 : La ligature de la mesure précédente n'est pas maintenue Mesure 142 : Staccato sur le premier temps Mesure 141 : Ligature par temps à partir du deuxième temps, staccato sur les doubles croches Mesure 151 : Pas de ligature</p> | |
|--|--|--|--|--|--|

| | | | | | |
|--------|---|--|---|--|---|
| | | | <p>Mesure 104 : staccato sur les troisième et quatrième temps. Crescendo placé différemment Mesure 105 : staccato sur les croches Mesure 107 : soufflet, dolce Mesure 109 : espressivo Mesure 110 : accent sur le premier temps, pas de ligature avec la mesure précédente, deux ligatures dont une sur toute la mesure, staccato et dolce sur le dernier temps Mesure 111 : soufflet Mesure 113 : crescendo sur le quatrième temps, indication poussé Mesure 114 : sforzando sur le premier temps, decrescendo, staccato sur les triolets, pas de non-ligato Mesure 115 : piano sur le premier temps, staccato (pour toute la phrase) Mesure 119 : crescendo indiqué à nouveau, mais différemment Mesure 120 : ligature sur le premier triolet. Mesure 121 : idem, indication « restez », forte piano sur le troisième temps, staccato, pas de non-ligato. Mesure 122 : soufflet, espressivo. Mesure 123 : pas de ligature avec la mesure précédente, diminuendo. Mesure 124 : piano, pas de crescendo. Mesure 125 : crescendo, sforzando piano. Mesure 128 : staccato sur le premier temps, indication tiré sur le troisième temps. Mesure 130 : sforzando sur le troisième temps, pas de diminuendo. Mesure 131 : diminuendo. Mesure 134 : diminuendo. Mesure 136 : tenuto sur les noire pointées, staccato sur la première. croche, ligature sur les deux premiers temps. Mesure 137 : staccato sur le premier temps, sforzando sur le deuxième. temps, pas de ligatures entre les deux premiers temps. Mesure 138 : staccato sur le premier temps, forte sur le quatrième temps. Mesure 139 : ligature avec la mesure précédente sur le premier temps. Mesure 140 : ligature entre les deux premiers temps, sempre forte sur le quatrième temps. Mesure 141 : ligature avec la mesure précédente sur le premier temps, ligature sur chaque temps. Mesure 142 : indication tiré, forte marc. sur le troisième temps. Mesure 143 : staccato sur les croches. Mesure 146 : tranquill., poco espress.. Mesure 150 : accelerando, différente notation pour le crescendo. Mesure 151 : pas de ligature sur le fa, staccato et con fuoco sur le quatrième temps. Mesure 152 : staccato sur les croches.</p> | | |
| Adagio | <p>Mesure 2 : Pas de ligature entre la deuxième et troisième note Mesure 3 : La première note est incluse dans la ligature précédente</p> | <p>Mesure 2 : Pas de ligature entre la deuxième et troisième note Mesure 3 : Le decrescendo commence sur la première note, le piano est placé sur le silence Mesure 5 : Les quatre premières croches sont incluses</p> | <p>Mesure 3 : Pas de ligature entre la deuxième et troisième note Mesure 4 : Le diminuendo se termine sur la troisième note Mesure 5 : Le piano n'est pas indiqué à nouveau sur la cinquième note Mesure 6 : Diminuendo noté différemment Mesure 7 : Pas de ligature entre les deux premières notes Mesure 8 : Ligature sur les deux dernières notes</p> | <p>Mesure 1 : Ligature entre la deuxième et troisième note Mesure 2 : Pas de ligature entre la troisième et quatrième note Mesure 4 : Le diminuendo se termine sur le troisième temps Mesure 5 : La ligature de la mesure précédente ne se prolonge pas jusqu'au premier temps Mesure 6 : Pas de ligature entre le mi bémol et le do Mesure 7 : Pas de ligature entre les deux premières notes Mesure 8 : Pas de ligature entre la deuxième et troisième note, ligature sur les quatre dernières notes</p> | <p>Mesure 5 : Le piano n'est pas indiqué à nouveau sur le si Mesure 7 : Pas de ligature entre les deux premières notes Mesure 9 : L'avant dernière note est incluse dans la ligature précédente</p> |

| | | | | | |
|------------------------|--|--|---|---|--|
| | Mesure 9 : L'avant dernière note est incluse dans la ligature précédente | dans la ligature de la mesure précédente Mesure 9 : L'avant dernière note est incluse dans la ligature précédente | Mesure 9 : Ligature et staccato sur les deux dernières notes | Mesure 9 : L'avant dernière note est liée avec le groupe de note précédent, staccato sur les deux dernières notes | |
| Tempo d'Andante | | Mesure 12 : Pas d'accent Mesure 13 : Pas de ligature sur les trois premières notes, seulement sur la deuxième et troisième Mesure 14 : Pas d'accent | Mesure 11 : Ligature et staccato sur la dernière note Mesure 12 : Accent noté comme un diminuendo Mesure 13 : Ligature et staccato sur les deux dernières notes Mesure 14 : Accent noté comme un diminuendo Mesure 15 : Nouvelle ligature sur le deuxième temps Mesure 16 : La sixième double croche est incluse dans la ligature précédente, indication staccato sur cette note | Mesure 10 : Staccato sur les deux dernières notes Mesure 12 : Accent indiqué comme un diminuendo Mesure 13 : Staccato sur les trois dernières notes, ligature sur les deux dernières notes Mesure 14 : Accent indiqué comme un diminuendo Mesure 15 : Nouvelle ligature sur le deuxième temps Mesure 16 : Staccato sur la cinquième et sixième double croche, la sixième double croche est lié avec le groupe de note précédent | Mesure 12 : L'accent est noté comme un diminuendo Mesure 14 : idem |
| Allegro vivace | Mesure 17 : La première note est une croche Mesure 31 : L'avant dernière note n'est pas incluse dans la ligature précédente Mesure 35 : Ligature sur les trois dernières notes Mesure 36 : Pas d'indication piano Mesure 95 : Ligature avec la mesure précédente Mesure 122 : Diminuo sur la dernière note Mesure 128 : Pas de ligature et staccato Mesure 129 : Pas d'indication piano Mesure 130 : Pas de staccato sur la dernière note, elle n'est pas incluse dans la ligature précédente Mesure 136 : Ligature sur les trois dernières notes Mesure 139 : Pas de deuxième forte Mesure 152 : Pas de staccato sur la dernière note, elle est incluse dans la ligature précédente Mesure 157 : Pas de sforzando Mesure 158 : idem Mesure 180 : Pas de staccato Mesure 181 : idem Mesure 220 : La quatrième note est | Mesure 17 : La première note est une croche, il n'y a pas d'indication piano Mesure 31 : L'avant dernière note n'est pas incluse dans la ligature précédente Mesure 36 : Pas de nuance piano Mesure 66 : Sforzando Mesure 67 : idem Mesure 70 : Pas de sforzando Mesure 85 : Pas de ligature entre les deux premières notes Mesure 95 : Ligature avec la mesure précédente Mesure 118 : Pas de sforzando sur la première note Mesure 122 : Diminuendo sur la dernière note Mesure 132 : L'avant dernière note n'est pas incluse dans la ligature précédente Mesure 136 : Ligature sur les trois dernières notes Mesure 139 : Deuxième indication forte sur le deuxième temps Mesure 141 : Pas de fortepiano Mesure 152 : Pas de staccato Mesure 166 : Le diminuendo se termine sur la troisième note Mesure 171 : La première note n'est pas incluse dans la ligature précédente Mesure 175 : Sforzando Mesure 179 : Pas de sforzando Mesure 180 : idem Mesure 181 : idem Mesure 188 : Sforzando sur le deuxième temps Mesure 217 : Les ligatures sont sur les deux dernières notes des triolets, valable pour l'ensemble du motif | Mesure 26 : Pas de ligature avec la mesure précédente Mesure 31 : La dernière note est incluse dans la ligature Mesure 53 : Le diminuendo se termine sur la dernière note Mesure 62 : La première note n'est pas incluse dans la ligature précédente, le crescendo commence sur le deuxième temps Mesure 73 : Ligature entre la première note et la levée Mesure 109 : Ligature par quatre temps dans les deux lignes à partir de la levée, valable pour tout le motif Mesure 113 : Le deuxième temps de la ligne supérieur est inclus dans la ligature précédente Mesure 120 : Diminuendo noté différemment Mesure 122 : Diminuendo sur la dernière croche Mesure 127 : Pas de ligature avec la mesure précédente Mesure 131 : Staccato sur la dernière note Mesure 132 : Ligature sur toute la mesure Mesure 135 : Ligature avec la mesure précédente Mesure 152 : La première note est incluse dans la ligature précédente, pas de staccato sur la première note Mesure 154 : Le crescendo commence sur la deuxième croche Mesure 167 : La deuxième note est incluse dans la ligature précédente, staccato sur les deux premières notes Mesure 169 : À partir de la deuxième noire et valable pour les trois suivantes, transposé une sixte au-dessus Mesure 172 : Ligature sur les deux dernières croches Mesure 182 : Ligature entre la levée et la première note, staccato sur les deux premières croches Mesure 220 : La quatrième note est incluse dans la ligature précédente Mesure 222 : Ligature sur les deux dernières croches Mesure 223 : Ligature sur toute la mesure, staccato sur la dernière note Mesure 225 : Ligature par trois notes à partir de la deuxième croche, valable pour tout le motif Mesure 228 : La première note est incluse dans la ligature précédente Mesure 230 : Pas de ligature avec la mesure précédente Mesure 231 : Ligature par groupe de trois notes à partir de la deuxième croche, valable pour tout le motif Mesure 233 : La première note est incluse dans la ligature précédente Mesure 240 : La troisième croche est incluse dans la ligature précédente Mesure 245 : Pas de portato sur les deux dernières croches | Mesure 26 : Pas de ligature avec la mesure précédente Mesure 31 : Ligature sur toute la mesure, pas de staccato sur les deux dernières notes Mesure 43 : Ligature et staccato sur les deux dernières notes Mesure 44 : idem Mesure 47 : Ligature sur les deux dernières notes Mesure 48 : idem Mesure 61 : Pas de ligature entre la deuxième et troisième note Mesure 62 : Pas de ligature avec la mesure précédente Mesure 64 : Ligature entre la deuxième et troisième note Mesure 91 : Pianissimo Mesure 109 : Ligne de basse notée différemment pour l'ensemble du motif Mesure 114 : Ligature avec la mesure précédente Mesure 122 : Diminuendo sur la dernière croche Mesure 127 : Pas de ligature avec la mesure précédente Mesure 131 : Staccato sur la dernière note Mesure 135 : Ligature avec la mesure précédente Mesure 144 : Ligature et staccato sur les deux dernières notes Mesure 145 : idem Mesure 148 : idem Mesure 149 : idem Mesure 150 : idem Mesure 152 : Ligature avec la mesure précédente, pas de staccato sur la première note Mesure 156 : Ligature Mesure 166 : Diminuendo jusqu'à la troisième note Mesure 167 : Staccato sur la deuxième note Mesure 169 : À partir de la deuxième noire et valable pour les trois suivantes, transposé une sixte au-dessus Mesure 173 : Ligature entre la deuxième et troisième note Mesure 188 : Pas de staccato sur la dernière note Mesure 194 : idem Mesure 220 : La quatrième note est incluse dans la ligature précédente Mesure 223 : Ligature sur toute la mesure, staccato sur la dernière note Mesure 224 : Ligature sur les deux dernières notes Mesure 227 : La quatrième note est incluse dans la ligature précédente Mesure 228 : La première note est incluse dans la ligature précédente Mesure 230 : Pas de ligature avec la mesure précédente Mesure 240 : La troisième note est incluse dans la ligature précédente Mesure 245 : Pas de ligature sur les deux dernières notes, pas de portato | Mesure 17 : La première note est une croche Mesure 70 : Pas de staccato sur la première note Mesure 95 : Ligature avec la mesure précédente Mesure 122 : Diminuendo sur la dernière note Mesure 136 : Ligature sur les trois dernières notes Mesure 217 : Ligature sur les deux croches des triolets, valable pour tout le passage Mesure 240 : Ligature sur les trois premières notes Mesure 245 : Pas de portato sur les deux dernières notes |

| | | | | | |
|--|---|---|--|--|--|
| | incluse dans la ligature précédente Mesure 227 : Ligature par trois notes à partir de la deuxième croche Mesure 228 : La première note est incluse dans la ligature précédente Mesure 240 : Ligature sur les trois première notes Mesure 245 : Pas de portato | Mesure 232 : Pas de ligature Mesure 240 : Ligature sur les trois premières notes Mesure 241 : La dernière note n'est pas incluse dans la ligature Mesure 244 : Ligature avec la mesure précédente Mesure 245 : Pas de portato | | | |
|--|---|---|--|--|--|

Tableau comparatif entre une édition de référence et cinq autres éditions

La comparaison des cinq éditions ci-dessus a été réalisée à partir de l'édition réalisée par Jonathan Del Mar pour Bärenreiter, en 2004.

Éditeurs, années de parution et types d'édition:

| | | | |
|--------------------|-----------------------|------|------------------|
| Simrock | | 1817 | Première édition |
| Artaria | | 1819 | Deuxième édition |
| C.F. Peters | Friedrich Grutzmacher | 1868 | Édition pratique |
| Breitkopf & Hartel | Carl Hullweck | 1891 | Édition pratique |
| G. Henle Verlag | Jens Dufner | 1971 | Édition critique |
| Barenreiter Verlag | Jonathan Del Mar | 2004 | Édition critique |

Bibliographie

Sources

- Beck, Crafton. « The Dot as a Nondurational Sign of Articulation and Accent », *Music Research Forum*, v (1990), 63–78
- Braun, Guido, and Bernadette Guesnard-Meisser. *Du Roi-Soleil aux Lumières: l'Allemagne face à l'Europe française", 1648-1789*. Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2012.
- Boyden, David D. « The Violin Bow in the 18th Century ». *Early Music* 8 (2) (1980). Oxford University Press: 199–212.
- Brown, Clive. « Dots and Strokes in Late 18th and 19th-Century Music ». *Early Music*. 21.4 (1993): 593-610.
- Brown, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Clark, Julian H.. « Bows -- A Maker's Response ». *Early Music* 8.4 (1980): 503–505.
- Courtin. *Encyclopédie Moderne, Ou, Dictionnaire Abrégé Des Sciences, Des Lettres Et Des Arts: Avec L'indication Des Ouvrages Ou Les Divers Sujets Sont Développés Et Approfondis*. Paris: Chez Mongie Aîné, 1823.
- Diderot, Denis, Jean L. R. Alembert, and Pierre Mouchon. *Encyclopédie; Ou Dictionnaire Raisonné Des Sciences: Des Arts Et Des Métiers*. Paris: Briasson, 1751.
- Dufraisse, Roger. *L'Allemagne à l'époque napoléonienne: Questions D'histoire Politique, Économique Et Sociale : Études De Roger Dufraisse Réunies À L'occasion De Son 70e Anniversaire*. Bonn: Bouvier, 1992.
- Duport, Jean-Louis. *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*. Paris: Imbault, 1806.
- Encyclopédie Méthodique: Arts Et Métiers Mécaniques*. Paris: Panckoucke, 1782.
- Gantet, Claire, and Bernhard Struck. *Révolution, Guerre, Interférences, 1789-1815*. Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2013.
- Garioud, Romain. *Étude de l'apport des violoncellistes-compositeurs à l'évolution du violoncelle et de la technique instrumentale*. Paris.1999.
- Kennaway, George. *Playing the Cello, 1780-1930*. Farnham, Surrey: Ashgate, 2014.
- Knopper, Françoise, and Jean Mondot. *L'Allemagne face au modèle français: De 1789 À 1815*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2008.
- Launay, Damien. *Bernard Romberg*. Paris. 1996.
- Lockwood, Lewis. «Beethoven's Early Works for Violoncello and Contemporary Violoncello Technique ». Vienna: Beethoven Colloquium .1977. p. 174–82
- Milliot, Sylvette. *Le violoncelle en France au XVIIIe siècle*. Paris: Champion, 1985.

- Muller, Philippe. *Violoncelle: Méthodes, Études, Ouvrages Généraux*. Courlay, France: Fuzeau, 2006.
- Ouvrard, Robert. *1809, Les Français À Vienne: Chronique D'une Occupation*. Paris: Nouveau Monde, 2009.
- Romberg, Bernhard. *A complete theoretical & practical school for the violoncello*. London: T. Boosey & Co, 1840.
- Romberg, Bernhard H. *Violoncell Schule*. Berlin: In Commission bei T. Trautwein, 1840.
- Rothschild, Fritz. *Musical Performance in the Times of Mozart and Beethoven: The Lost Tradition in Music*. London: A. and C. Black, 1961.
- Schueneman, Bruce R. « The French Violin School: From Viotti to Bériot ». *Notes* 60.3 (2004): 757–770.
- Smith, Mark M. «The Cello Bow Held the Viol-Way: Once Common but now Almost Forgotten», *Chelys*, xxiv (1995), 47–61
- Seletsky, Robert E.. «New Light on the Old Bow: 2». *Early Music* 32.3 (2004): 415–426.
- Stowell, Robin. *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Stowell, Robin. *Performing Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Walden, Valerie. *One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*. New York: Cambridge University Press, 1998. Print.
- Watson, Angus. *Beethoven's Chamber Music in Context*. Woodbridge: Boydell, 2010.
- Wende, Peter. *A History of Germany*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

Consultation générale

- Babitz, Sol. « Differences between 18th-Century and Modern Violin Bowing », *The Score*, no.19 (1957), 34–55, pubd separately, rev. (Los Angeles, 1970)
- Barnett, David. « Non-Uniform Slurring in 18th-Century Music: Accident or Design? », *Haydn Yearbook 1978*, 179–99
- Braun, William E.. *The Evolution of the Cello Endpin and Its Effect on Technique and Repertoire*. DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln, 2015.
- Chaunu, Pierre. *La Civilisation de l'Europe des Lumières*. Paris: Arthaud, 1971.
- Coates, Kevin. *Geometry, Proportion, and the Art of Lutherie: A Study of the Use and Aesthetic Significance of Geometry and Numerical Proportion in the Design of European Bowed and Plucked String Instruments in the Sixteenth, Seventeenth, and Eighteenth Centuries*. Oxford: Clarendon Press, 1985.

Jacquot, Albert. *La lutherie lorraine et française: depuis ses origines jusqu'à nos Jours, d'après les archives locales*. Paris: Fischbacher, 1912.

Sitographie

Affourtit Historical Bows. Web. 23 Apr. 2016. <http://www.affourtit-bowmaker.com>

ARTFL Encyclopédie Project. University of Chicago. Web. 23 Apr. 2016. <http://encyclopedie.uchicago.edu/node/161>

Basil de Viser Period Bows. Web. 23 Apr. 2016. <https://baroquebows.com>.

Bachmann, Werner, et al. "Bow." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 9 Jan. 2016. <http://www.oxfordmusiconline.com./article/grove/music/03753> Press.

Bonta, Stephen, et al. "Violoncello." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 9 Jan. 2016. <http://www.oxfordmusiconline.com./article/grove/music/44041>

Cité de la musique Philharmonie de Paris. Web. 23 Apr. 2016. <http://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0158298/portrait-de-jean-louis-duport-dit-le-cadet>

Cyr, Mary and Valerie Walden. "Duport." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 9 Jan. 2016. <http://www.oxfordmusiconline.com./article/grove/music/08356>

Encyclopédie de Diderot et d'Alembert. Web. 23 Apr. 2016. <http://www.planches.eu/planche.php?nom=LUTHERIE&nr=23>

Kerman, Joseph, et al. "Beethoven, Ludwig van." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 9 Jan. 2016. <http://www.oxfordmusiconline.com./article/grove/music/40026>

Kopp, Kai. TarisioAuction (17 novembre 2015), *French or German for Beethoven; a Political Choice* [Vidéo en ligne]. [<https://www.youtube.com/watch?v=uD3NgOB91fg>]

Macdonald, Hugh, and Valerie Walden. "Baudiot, Nicolas." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 9 Jan. 2016. <http://www.oxfordmusiconline.com./article/grove/music/02344>

Mémoire des artistes. Web. 23 Apr. 2016. http://memoiresdesartistes.free.fr/DuportJL_Bio.htm

Solange Chivas Archetière. Web. 23 Apr. 2016. <http://www.archets-chivas.com>

Stephenson, Kurt and Valerie Walden. "Romberg." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 9 Jan.

2016.<http://www.oxfordmusiconline.com./article/grove/music/43995pg2>

Straeten, E. Van Der, and Lynda MacGregor. "Dotzauer, Friedrich." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 9 Jan.

2016.<http://www.oxfordmusiconline.com./article/grove/music/08057>

Discographie

Beethoven, Ludwig, Antonio Meneses, and Menahem Pressler. *Beethoven, L. Van: Works for Cello and Piano (complete) (Meneses, Pressler)*. Hong Kong: Naxos Digital Services Ltd, 2009.

Beethoven, Ludwig. *Beethoven, L. Van: Cello Sonatas, Vol. 2 (Bylisma, Bilson)*. Hong Kong: Naxos Digital Services US Inc, 2005.

Beethoven, Ludwig. *Beethoven, L. Van: Cello Sonatas (complete) / Variations (Casals, R. Serkin)*. Hong Kong: Naxos Digital Services US Inc, n.d.

Beethoven, Ludwig. *Beethoven, L. Van: Cello Sonatas Nos. 3-5 (Fournier, Gulda)*. Hong Kong: Naxos Digital Services US Inc, 2014.

Beethoven, Ludwig, Martha Argerich, and Mischa Maisky. *Die Cellosonaten: The Cello Sonatas = Les Sonates Pour Violoncelle*. Hamburg: Deutsche Grammophon, 1993.

Beethoven, Ludwig, Pieter Wispelwey, Dejan Lazić, Wolfgang A. Mozart, George F. Handel, and Wolfgang A. Mozart. *Complete Sonatas & Variations*. Netherlands: Channel Classics, 2005.

Beethoven, Ludwig. *Beethoven, L. Van: Cello and Piano Works (complete) (Queyras, Melnikov)*. Hong Kong: Naxos Digital Services US Inc, 2014.

Beethoven, Ludwig. *Beethoven, L. Van: Cello Sonatas Nos. 1-5 (Yo-Yo Ma, Ax)*. Hong Kong: Naxos Digital Services US Inc, n.d.

Partitions

Beethoven, Ludwig. *Deux Sonates Pour Le Piano-Forte Et Violoncelle Ou Violon*. À Vienne: Chez Artaria et Comp, 1819.

Beethoven, Ludwig, and Mar J. Del. *Sonaten Für Violoncello Und Klavier =: Sonatas for Violoncello and Piano*. Kassel: Bärenreiter, 2004.

Beethoven, Ludwig. *Zwei Sonaten Für Pianoforte Und Violoncell, Sonate No. 4*. Germany: Breitkopf and Härtel, 1888.

Beethoven, Ludwig. *Sonaten Für Klavier Und Violoncello*. München: G. Henle Verlag, 1971.

Beethoven, L. *Sonaten Für Pianoforte Und Violincello Von L. Van Beethoven Revidiert Und Mit Fingersatz Versehen Von Friedrich Grützmacher: Op. 5 No. 1-2, 69, 102 No. 1-2.* Leipzig: C. F. Peters, n.d.

Beethoven, Ludwig, and Ludwig. Beethoven. *Deux Sonates Pour Le Pianoforté Et Violoncell.* Bonn: N. Simrock, 1817.

Table des matières

| | |
|--|----|
| Avant-propos | 7 |
| Introduction | 13 |
| Préambule | 15 |
| La musique pour violoncelle de Beethoven..... | 17 |
| Le choix de la sonate op. 102 \1..... | 17 |
| Chapitre 1 : La situation politique | 18 |
| L'importance de l'étude des relations franco-allemandes | 20 |
| 1. Les relations franco-allemandes de 1789 à 1815 | 20 |
| 2. Napoléon et le sentiment anti-français dans les pays germaniques | 21 |
| 3. Une expérience concrète des guerres napoléoniennes : l'invasion de Vienne de 1809 | 26 |
| 3.1. Les facteurs politiques..... | 26 |
| 3.2. Les facteurs sociaux..... | 29 |
| 3.3. Les facteurs économiques..... | 31 |
| Chapitre 2 : L'archet | 35 |
| Les archets de la période classique | 37 |
| La terminologie..... | 37 |
| Les définitions proposées durant la période classique..... | 39 |
| La classification | 44 |
| L'évolution de l'archet au cours du XVIII ^e siècle | 47 |
| Chapitre 3 : Les créateurs des œuvres pour violoncelle de Beethoven | 49 |
| Jean-Pierre Duport (1741-1818)..... | 51 |
| Jean-Louis Duport (1749-1819) | 52 |
| Bernhard Romberg (1767-1820)..... | 53 |
| Anton Kraft (1749-1820) | 55 |
| Nikolaus Kraft (1778 -1853) | 55 |
| Joseph Lincke (1783-1837 ----- | 56 |
| Chapitre 4 : Considérations esthétiques et techniques sur l'archet | 57 |
| Les aspects techniques..... | 61 |
| Les aspects esthétiques | 64 |
| Le coup d'archet piqué : l'application d'un concept dans la Sonate en do majeur op.102/1 | 65 |

| | |
|--|-----------|
| Chapitre 5 : Les problèmes dans la Sonate en do majeur op. 102/1..... | 67 |
| Le contexte de composition de la sonate op.102/1 | 69 |
| Andante..... | 71 |
| Allegro vivace | 74 |
| Conclusion..... | 81 |
| Annexe | 86 |
| Bibliographie | 94 |
| Sources | 96 |
| Consultation générale | 97 |
| Sitographie..... | 98 |
| Discographie | 99 |
| Partitions | 99 |

