

« Mozart est un classique, Beethoven un romantique. »

Cher Beethoven, vous faites maintenant le voyage de Vienne pour satisfaire à vos désirs si longtemps contrariés. Le génie de Mozart déplore et pleure encore la mort de son pupille. Auprès de l'inépuisable Haydn il trouva refuge, mais nulle occupation ; à travers lui il souhaite s'unir encore une fois à quelqu'un. Avec une diligence incessante recevez-le : l'esprit de Mozart des mains de Haydn.

Le comte Waldstein à Beethoven, 29 octobre 1792

Selon le musicologue anglais John Stone, à travers cette inscription du comte Waldstein dans l'album personnel de Beethoven, « on entrevoit les débuts d'un idéal moderne, au sein duquel Mozart devait toujours occuper une position clef », position charnière entre XVIII^e et XIX^e siècle, entre classicisme et romantisme. Autrement dit, lancé dans la carrière après Mozart, Beethoven ne s'inscrirait pas en continuateur mais en réformateur. Lui-même tint longtemps un discours ambigu sur son prédécesseur, dénigrant certaines œuvres pour mieux en aduler d'autres. Son élève Carl Czerny rapporte une remarque énigmatique : « Un jour, Beethoven vit chez moi la partition des six quatuors* de Mozart. Il frappa le cinquième (en *la*) et dit : "Voilà une œuvre ! Mozart disait là au monde : regardez ce que je pourrais faire, si le moment était venu pour vous !" » Comment doit-on interpréter un tel jugement ? Beethoven voulait-il dire que Mozart n'avait pu s'exprimer complètement de son vivant ? Ou se considé-

rait-il lui-même comme la réalisation « romantique » des promesses « classiques » de Mozart ?

Si une page se tourne stylistiquement entre Mozart et Beethoven, ce n'est pas seulement le fait de ces deux compositeurs, mais aussi parce qu'une (r)évolution sensible de l'art musical était en cours. Un style en chasse un autre, ce que Wagner souligne rétrospectivement : « Après Haydn et Mozart, il était possible et nécessaire que Beethoven arrivât ; le génie de la musique l'exigeait de manière pressante, et sans attendre il fut là. » Pour Wagner, l'évolution musicale s'exprime forcément en terme de progrès. Dans sa conception, il estimait que Haydn avait grossièrement élaboré la symphonie* à partir de la danse baroque, Mozart l'ayant investie d'un caractère propre à la musique instrumentale et Beethoven la transcendait dans sa *Neuvième symphonie* grâce à l'introduction des voix. À ce stade, l'évolution ne pouvait se poursuivre qu'à travers l'opéra, plus exactement le « drame lyrique », tel qu'il le concevait. Et en cela, Wagner rejette catégoriquement la musique instrumentale, *a fortiori* celle de Mozart, considérée comme un jalon expérimental sur la voie royale tracée pour ses propres œuvres.

Le besoin de tisser rétrospectivement une dépendance entre la musique de Mozart et celle de Beethoven apparaît dans un article écrit par Schumann en 1833 : « Clarté, tranquillité, grâce : la marque distinctive des œuvres d'art de l'Antiquité est aussi celle de l'école mozartienne. [...] Si cette brillante manière de penser et de composer devait un jour être supplantée par une manière informe et mystique, comme elle le sera avec le temps, qui jette même son ombre sur l'art, puisse n'être jamais oublié cet autre art ancien

dans lequel Mozart régna, et que Beethoven, surtout, secoua à ses jointures jusqu'à ce qu'il tremble, mais sans doute pas sans l'assentiment de son princier prédécesseur, Wolfgang Amadeus. » À l'évidence, la « manière informe et mystique » que craint Schumann – d'autant plus qu'elle semble inéluctable – peut bien être baptisée « romantisme ». Et ce style « bizarre » n'est justement pas sans nourrir nombre de critiques faites aux dernières œuvres de Beethoven par ses contemporains (*Sonate* pour piano opus 111*, *Grande fugue**, derniers quatuors à cordes...). Cette description tranchée de la musique mozartienne – éminemment classique selon Schumann puisque comparée aux « œuvres d'art de l'Antiquité » – pose toutefois quelques problèmes de catégorisation à l'auteur. Ainsi, quand Schumann doit en découdre avec les compositions *Sturm und Drang** de Mozart, œuvres véhémentes et pleines de sentiments exacerbés, il paraît subitement sourd et aveugle, contestant le caractère passionné de la *Symphonie n° 40 en sol mineur* (K 550) jusqu'à y voir une « grâce grecque aérienne ». Mais ces jugements caricaturaux ont pour seul but d'accentuer une évidence selon Schumann : Mozart est classique, Beethoven romantique.

Le peintre Delacroix aurait volontiers dénoncé l'ineptie de pareille opinion, lui qui note dans son *Journal*, le 19 février 1847, au retour d'une représentation des *Huguenots* de Meyerbeer (grand opéra français créé en 1836), et dix jours seulement après avoir assisté à une représentation de *Don Giovanni* : « Vu deux actes des *Huguenots* : où est Mozart ? Où est la grâce, l'expression, l'énergie réunies, l'inspiration et la science, le bouffon et le terrible ? », bref toutes les composantes « romantiques » d'un Wagner ou d'un Schumann ? Mais, à l'unisson de ses

contemporains, Delacroix propage malgré lui une approche caricaturale de la musique mozartienne, qui témoigne d'un âge « bien ordonné ». La symétrie qu'il prête à ces œuvres donne parfois naissance à un sentiment d'impatience injustifiable. On retrouve cette impression chez Berlioz, pour qui les opéras de Mozart « se ressemblent tous, et dont le beau sang-froid fatigüe et impatiente ». L'un et l'autre estiment les compositions de Mozart moins captivantes que la musique de Beethoven ou de Weber, dont Delacroix considère les formes plus originales et imprévisibles, mais aussi « moins parfaites et achevées ». Il s'inscrit à nouveau dans un discours antithétique où Mozart et Beethoven sont les tenants de deux styles bien différenciés, qu'il n'ose appeler *classicisme* et *romantisme*. D'ailleurs, quand il décrit les compositions de Beethoven comme « moins parfaites et achevées », ne rejoint-il pas (avec des termes plus édulcorés) l'avis de Schumann sur la « musique de l'avenir », caractérisée par « une manière informe et mystique » ? Ces réflexions du milieu du XIX^e siècle imposent définitivement l'idée que Mozart, par ses tournures galantes, était « classique » et Beethoven, par ses excentricités formelles, « romantique ». Généreusement propagée, elle perdure encore largement dans la pensée collective. Les années 1880 ont pourtant voulu tempérer cette conception...

Chez Brahms et ses contemporains, le jugement musical historique est en effet porté avec plus de recul. Brahms lui-même prend acte du changement de climat expressif qui s'est opéré entre Mozart et Beethoven, mais relativise la prétendue modernité du second : « Je comprends très bien que la nouvelle personnalité de Beethoven, la nouvelle conception que l'on prêtait à son œuvre la faisait paraître plus grande,

plus importante. Mais, cinquante ans après, l'on doit certainement être capable de rectifier ce jugement. Je reconnais que le concerto* [pour piano en *ut* mineur] de Beethoven est plus moderne, mais pas aussi important que le concerto [en *ut* mineur] de Mozart ! Je vois aussi que la *Première symphonie* de Beethoven a fait une impression colossale sur les auditeurs. C'est précisément la nouvelle perspective ! Mais les trois dernières symphonies de Mozart sont encore bien plus importantes ! Ici et là, les gens d'aujourd'hui le sentent déjà ! » (cité par Robbins Landon, dans le *Dictionnaire Mozart*.) Ce discours renouvelle en profondeur la perception du rapport unissant (ou séparant) Mozart et Beethoven. Et surtout, il soulève une question plus générale qui n'est toujours pas résolue par la musicologie moderne : y a-t-il une période « classique » en musique, et, si oui, quelles en sont les bornes chronologiques approximatives ?

La vision actuellement la plus audacieuse remet en cause la notion même de classicisme musical, qui s'étend traditionnellement de 1750 à 1800 environ. Selon ses partisans, baroque et romantisme s'enchaînent souplement à travers le courant allemand du *Sturm und Drang*, préfiguration des élans berlioziens avant l'heure. Dans cette conception, le style plus rangé de Jean-Christophe Bach, Ignace Pleyel, Michaël Haydn et d'une grande partie des œuvres de Mozart est considéré comme une voie parallèle décadente, vouée à l'extinction. De fait, la distinction entre le « classicisme » de Mozart et le « romantisme » de Beethoven n'a plus aucun sens puisque Beethoven s'inscrit dans une évolution logique de l'histoire de la musique que Mozart rejette partiellement et dont il s'exclut. Une confrontation entre Carl-Philipp-Emanuel Bach et Beethoven semble alors plus élo-

quente, dont les expressions exacerbées sont finalement très proches même si leurs moyens divergent.

Mais selon nous (et d'autres !), le classicisme ne peut être ainsi balayé, tant il correspond à des réalités musicales tangibles, en premier lieu des structures nouvelles (la « forme sonate »* tout particulièrement) et des genres instrumentaux jusqu'alors inconnus (dont la symphonie et le quatuor à cordes). Mais si classicisme il y a – et effectivement à partir des années 1750-1760 – il perdure au moins jusqu'en 1830 et dépasse considérablement la borne généralement admise de 1800. En ce sens, la confrontation « Mozart est classique, Beethoven romantique » n'a pas davantage de raison d'être car tous deux font alors partie d'une même époque, parlent un même langage, utilisent les mêmes moyens musicaux (et notamment des effectifs instrumentaux très semblables). À ceci près que chacun possède un caractère propre. Mais la personnalité n'est-elle pas le premier talent d'un artiste ? Si ce positionnement apporte à l'idée reçue initiale une réponse négative, elle ne résout pas, en revanche, le délicat problème des périodisations historiques. Elle ne fait que déplacer le litige. Une nouvelle idée reçue peut alors se propager : « Beethoven est classique, Liszt romantique » !