

# Beethoven et la dialectique

Guillaume Laplante-Anfossi

Ceci constitue un document de travail présenté à la séance mamuphi du 11 janvier 2025. Commentaires et suggestions de références sont les bienvenus. Une liste d'écoute est disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/playlist?list=PLE3-puwQ1a3-GYit6JMjKiY4y0mNwTTYE>. Lorsqu'il est question de tonalités, « Do » veut dire Do majeur, et « do » veut dire do mineur.

## 1 Prolégomènes

Dans son *Beethoven* (recueil de fragments publiés à titre posthume, récemment traduits en français, [WA66]), Adorno affirme que la relation qu'entretient la musique de Beethoven avec la dialectique de Hegel excède la simple analogie.

La confrontation avec la *Logique* de Hegel – et par là même l'interprétation de Beethoven – ne sera pas une simple analogie, mais la chose même. [WA66, fr. 26]

Il précise la nature de cette identification :

Là est le véritable point de concordance avec Hegel : de là, le rapport se laisse définir comme rapport de déploiement logique, et *non* d'analogie. [WA66, fr. 37]

Plus précisément :

Le « jeu » musical est jeu avec les formes logiques en tant que telles : celles de la position <Setzung>, de l'identité, de la similitude, de la contradiction, du Tout et de la partie – et la concrétion de la musique est essentiellement la force avec laquelle ces formes se marquent dans le matériau, les sons. [WA66, fr. 26]

En même temps, il reconnaît les limites de cette identification :

Ce qui marque un seuil entre la musique et la logique, ce ne sont donc pas les éléments logiques eux-mêmes, mais leur synthèse logique spécifique, le *judgement*. La musique ignore le jugement ; elle connaît une synthèse d'une autre sorte, constituée uniquement de la constellation de ses éléments, et non de leur prédication, subordination ou subsomption. [WA66, fr. 26]

De là, on aperçoit un véritable projet (proprement mamuphique!!), qui consiste à mettre au jour par l'analyse musicologique la nature dialectique de la musique de Beethoven. C'est d'ailleurs ce qu'il entrevoit, lorsqu'il écrit « Tout cela devra être poursuivi dans le détail. » [WA66, fr. 113]

À ce titre, son *Beethoven* est une ébauche, avec une collection d'intuitions, d'idées, de brèves analyses musicales, de « notes à soi-même » pour développement futur. Mon but ici est d'entreprendre ce travail de manière un peu plus systématique.

Les fragments contenus dans le *Beethoven* d'Adorno se répartissent sur une grande partie de sa vie intellectuelle, et sont consubstancielles, chez lui, à l'élaboration de la dialectique négative, comme le suggère le passage suivant :

La musique de Beethoven, c'est la philosophie hégélienne ; mais elle est en même temps plus vraie qu'elle, car elle porte en elle la conviction que l'autoreproduction de la société, prise comme réalité identique à elle-même, est insuffisante, et même fausse. [WA66, fr. 29]

Adorno consacre également de nombreuses pages au « style tardif » de Beethoven, cherchant à l'établir comme « moment critique » de sa période médiane. Je ne le suivrai pas sur cette voie, et resterai à l'écart de cette discussion, très importante dans les fragments, et riche de conséquences pour la philosophie d'Adorno, mais qui ne sera ici *pas mon objet*. Pour paraphraser (en la dénaturant) la citation précédente, mon but sera de faire une synthèse *sans jugement*.

Dans un ordre d'idées similaire, je ne m'intéresserai pas ici à la question des relations historiques entre Beethoven et Hegel. Il semble probable que ni l'un, ni l'autre ne connaissait vraiment le travail de l'autre, ce qui d'une certaine manière rend l'étude de la relation entre leurs oeuvres encore plus intéressante. De manière plus générale je me tiendrai autant que possible à l'écart de l'analyse la biographie ou la psychologie de Beethoven : mon but ici sera de montrer un état de fait, pas de l'expliquer.

## 2 Beethoven dialectique

En quoi la musique de Beethoven est-elle dialectique ? Je tenterai de répondre à cette question par analyse-synthèse des éléments musicaux « classiques » : l'harmonie, la mélodie et le rythme. Je me baserai essentiellement sur les livres de Adorno [WA66] et Rosen [Ros97].

### 2.1 Harmonie

I do not want to turn Haydn, Mozart and Beethoven into Hegelians, but the simplest way to summarize classical form is as the symmetrical resolution of opposing forces. [Ros97, p.83]

Dans la période classique, la forme est une part essentielle de l'expression. On cherche l'élaboration d'une structure fermée et symétrique, dramatique avec la tension concentrée au centre, résolue ensuite de manière étendue et complète.

La musique de la période classique étant fondée sur la tonalité, la forme s'exprime à travers les relations tonales entre les parties. La tonalité principale, qui ouvre la pièce, est vécue comme stable. Toute modulation par rapport à cette tonalité est considérée comme une tension par rapport à la tonalité de départ, plus ou moins grande en fonction de la hiérarchie entre les degrés, et appelle une résolution. Le plus important est le cinquième degré, la dominante.

Ceci s'incarne dans la forme sonate « de premier mouvement », qui est constituée par les parties suivante :

1. Exposition (tonique, dominante + cadence) [reprise]
2. Développement (modulations)
3. Réexposition (tonique + cadence) [pas plus des 3/4 de la pièce]
4. Coda (tonique)

On pourrait dire qu'il s'agit d'un schéma dialectique dans le sens suivant :

*La tonalité est niée par les modulations (on parle de tension harmonique), et en particulier par le développement; ces modulations sont à leur tour niées par le retour de la tonalité initiale dans la réexposition. Il ne s'agit pas d'un simple « retour du même », car cette répétition est teintée par le parcours tonal. Lorsqu'on réentend la matériau initial, on ne l'écoute plus de la même manière, car il est chargé du développement qu'il a subi, et la réexposition, loin d'être simple superposition, agit comme une véritable résolution de tensions (en particulier harmonique).*

Regardons ce schéma pour trois oeuvres importantes de Beethoven (on s'intéressera ici principalement à la musique instrumentale) :

- Symphonie No. 3, dite « Héroïque », 1er mouvement
  1. Exposition (Mi b, Si b + cadence) [reprise] mes. 1, 83
  2. Développement (modulations; Do, mi) mes. 156
  3. Réexposition (Mi b + cadence) mes. 395
  4. Coda (Mi b) mes. 557
- Sonate pour piano op.106, dite « Hammerklavier », 1er mouvement
  1. Exposition (Si b, Sol + cadence) [reprise] mes. 1, 63
  2. Développement (modulations; Mi b, Si) mes. 131
  3. Réexposition (Si b + cadence) mes. 233
  4. Coda (Si b) mes. 339
- Quatuor op.59 No. 1, dit « Rasumovsky », 1er mouvement
  1. Exposition (Fa, Do + cadence) [sans reprise!] mes. 1, 60
  2. Développement (modulations; Fa) mes. 103
  3. Réexposition (Fa + cadence) mes. 254
  4. Coda (Fa) mes. 348

Notons trois « négations doublées » supplémentaires :

- La longueur du développement dans la 3e symphonie : aussi long que l'exposition!! Exige une résolution conséquente, d'où la longueur de la coda. De manière plus générale, dans plusieurs oeuvres (et c'est le cas pour les trois oeuvres ici, qui sont exceptionnelles à cet égard), Beethoven opère un changement d'échelle majeur et compose des pièces considérablement plus longues (et difficiles techniquement) que ce qui est conventionnel à l'époque. Tout en conservant les proportions héritées de Mozart et Haydn.
- Le degré de tension harmonique atteint dans certaines oeuvres est très grand, même par rapport à Haydn et Mozart. Dans la Hammerklavier, la deuxième partie de l'exposition est en Sol, et une partie du développement se déroule en *Si*! De manière plus générale, Beethoven utilise des tonalités plus éloignées qui se substituent à la dominante, tout en gardant la même fonction. Il va même jusqu'à clore l'exposition de la Hammerklavier en Sol, ce que ni Mozart ni Haydn n'ont osé faire!
- Les premières mesures du développement dans le quatuor op. 59 sont les identiques aux premières mesures du morceau (normalement on commence à la dominante), et la reprise est omise! Il s'agit donc d'une « fausse reprise ». De manière plus générale, Beethoven se fait un devoir de nier « localement » (mais pas globalement!) les conventions, par exemple en faisant sonner un accord de tonique comme un accord de dominante (Concerto pour piano No. 4 en Sol, [Ros97, p.388]), ou en utilisant l'accord de tonique au deuxième renversement pour prolonger la tension dans la réexposition (Sonate Appassionata, [Ros97, p.400]).

## 2.2 Mélodie

[La] musique [de Beethoven] permet de saisir très précisément le concept de *négation* comme force motrice. La négation est ce qui *vient briser* les lignes mélodiques avant leur déploiement en une unité pleine et achevée, pour les propulser dans la figure suivante. [WA66, fr. 40]

Adorno (et Schoenberg après lui) nous invite à définir thème et mélodie par leur opposition dialectique : le thème est une question, il a un caractère inachevé, il appelle une résolution ; la mélodie est quant à elle une réponse, elle se suffit à elle-même, elle est son propre mouvement. Mais il remarque aussi que chez Beethoven, le thème a aussi, dans un certain sens, une fonction « mélodique ».

Adorno a qualifié le thème beethovénien d'« authentiquement dialectique », puisqu'il n'était « ni une fin en soi ni indifférent », ou plus exactement, « *les deux* à la fois : non autonome, c'est-à-dire fonction du tout, *et* autonome, c'est-à-dire mémorisable, plastique, etc. » [Kal24, p.55], [WA66, fr. 32]

On pourrait reformuler la situation de la manière suivante :

*Chez Beethoven, la mélodie est niée par le thème, qui est comme un morceau ouvert de mélodie ; ce thème est à son tour nié par son rôle dans la composition, sa relation à la forme, au Tout. En ce sens, le thème acquiert un sens mélodique (globalement, « à l'échelle de la pièce », plutôt que localement, à l'échelle du thème), qui est évidemment très différent du sens initial de la mélodie « dont il provient ».*

À ce titre, l'étude des variations chez Beethoven est, comme le montre Rosen, extrêmement instructive. Écoutons la première variation de deux cycles, l'un très connu, et l'autre beaucoup moins, mais encore plus révélateur.

1. Variations Diabelli, op. 120
2. Variations sur « Rule, Britannia ! », WoO 79

Dans les deux cas, on remarque qu'il ne reste du thème qu'un maigre squelette harmonique et mélodique.

Beethoven's system is to make an abstract of the total shape of the theme ; the form implied by his first variation [...] is not the melodic shape alone [...] nor the bass alone, but a representation of the theme as a whole. [Ros97, p.436]

Il s'agit d'une opposition très forte à Mozart et Haydn, chez qui le thème est presque toujours complètement reconnaissable dans l'ensemble des variations. Et il s'agit peut-être d'une clé pour comprendre tout Beethoven : ré-écoutons les thèmes de pièces entendues précédemment, et tentons de les concevoir comme abstractions de mélodies (imaginaires) :

- Quatuor (mélodie interrompue !)
- Hammerklavier
- Héroïque (plus qu'un simple accord !!)

Remarquons la simplification extrême qui s'opère ici : un simple accord est élevé au rang de thème d'une symphonie. Le thème est presque réduit à une banale énonciation de la tonalité, et pourtant, il s'avère fécond, il engendre un mouvement.

De fait, il resterait à montrer par une analyse musicale comment, et en quoi, ces thèmes acquièrent un caractère mélodique par leur rôle dans la forme globale. Cette tâche me semble à ce stade assez difficile, cependant il y aura certains éléments de réponse plus bas.

Notons d'autres types possibles de négation de la mélodie (ici aussi Beethoven va « plus loin » que Mozart et Haydn) :

- des dissonances locales, résolues à petite ou grande échelle, comme le do dièse du tout début ou le climax très dissonant dans le développement de l'Héroïque (dans la réexposition, devient un ré bémol qui amène un solo de cor en Fa, [Ros97, p.393]) ; cependant le sens d'unité tonale et les proportions sont préservés.
- un chromatisme parfois quasi-wagnérien, souvent « préparé » et toujours résolu harmoniquement (finale de l'opus 22, [Ros97, p.39]).

There are moments when Beethoven is as chromatic as any composer before late Wagner, including Chopin, but the chromaticism is always resolved and blended into a background which ends by leaving the tonic triad absolute master. [Ros97, p.387]

## 2.3 Rythme

C'est la vidéo d'un colloque sur Beethoven organisé à l'université libre de Bruxelles en 2020 (interventions Margaux Sladden et Gilles Remy, [https://youtu.be/L\\_XbJ420K6Y?si=Wgyoa-fn6bKqFd7u](https://youtu.be/L_XbJ420K6Y?si=Wgyoa-fn6bKqFd7u)) qui m'a mis sur la piste d'une dialectique possible entre métronome et libre improvisation. C'est-à-dire entre le rythme comme vecteur de stabilité, de dynamisme, la mesure classique avec ses temps forts et faibles, et les contrastes rythmiques qui introduisent de la discontinuité, la flexibilité du tempo, les arrêts, les respirations, ce qu'on pourrait associer à un vouloir libre et spontané, sans organisation préalable, relevant de l'improvisation.

L'idée serait la suivante :

*Chez Beethoven, le rythme stable, le mètre, est nié par l'improvisation, la liberté dans le tempo ; à son tour, cette liberté est niée dans la forme globale, dans l'organisation des parties, qui constitue ces libertés comme tempo en un sens supérieur, global. Ce « tempo » de la pièce de musique beethovénienne n'est plus le même qu'au départ, car il a intégré l'improvisation, le non-tempo en son sein.*

### 2.3.1 Les fantaisies

Il s'agirait de commencer (de manière « génétique ») par les fantaisies :

1. Fantaisie pour piano op.77 (la seule « transcription d'une improvisation » qui nous soit parvenue ?)
2. Fantaisie chorale op. 80
3. Sonate « quasi una fantasia » op. 27 no. 1

Pour Adorno, du point de vue dialectique la fantaisie *nie le temps musical* (carrément !), comme il l'explique dans le passage suivant :

Or, deux faits essentiels s'y donnent à voir. D'abord ceci que la fantaisie [op.77], entendue comme renoncement de principe à la continuité du développement musical, possède une forme qui lui est *essentielle*, immanente [...] : une composition faite de *sections* unifiées en elles-mêmes, mais ajointées les unes aux autres en pure succession (sans lien de conséquence). Ensuite, le caractère *statique* de cette forme. Du fait même que le nouveau succède continument au nouveau, rien n'avance vraiment. [WA66, fr. 165]

### 2.3.2 Les développements

Des moments de « fantaisie » apparaissent bien dans les compositions autrement « dialectiques » de Beethoven, où elles ont déjà un tout effet sur le temps musical. Adorno identifie bien (comme Rosen ?) une tendance de Beethoven à écrire ses développements en deux parties : « l'une toute en fantaisie improvisatrice, l'autre suivant une progression par séquences ». [WA66, fr. 204]

On peut observer ce bipartisme dans deux de nos pièces-modèles :

- l'Héroïque (nouveau thème en mi)
- le quatuor op. 59

Il y a encore un élément caractéristique qui est celui de la « décision » au début de la deuxième partie du développement. Adorno l'identifie dans ces deux oeuvres, mais également dans la sonate « Appassionata », la sonate « Waldstein », la sonate « à Kreutzer » et la 9e symphonie.

La bipartition du développement – une section fantaisie n'engageant à rien, puis une partie rigoureusement motivique provoquée par une *décision*, et progressant le plus souvent par séquençement d'un modèle – est déjà en place chez Mozart. À ceci près que cette seconde partie, chez Mozart, a généralement le caractère d'une *retransition* [...]. [WA66, 150]

Adorno développe par ailleurs une riche interprétation de cette structure chez Beethoven.

La terminologie anglaise des formes musicales, suivant visiblement un usage plus ancien, connaît pour « développement », outre le terme de « development », celui de « fantasia section ». Ce terme mérite qu'on l'examine de près. À l'évidence, il existe une corrélation entre la part proprement « contraignante », intégratrice de la forme et celle qui, de toutes, oblige le moins, cette part pour ainsi dire extraterritoriale qui tient de la fantaisie improvisatrice [...]. Le développement aurait en quelque sorte deux pôles : la cadence et la fugue. De fait, dans la forme sonate, il est la seule partie qui soit « libre », non fixée par des règles relatives à des thèmes, des modulations, des transitions, etc. La façon même de former le développement par le biais d'un modèle – qui fait tout le sérieux du développement beethovénien – a toujours quelque chose qui « porte à la fantaisie et à l'improvisation », une tendance à jouer avec le modèle, un trait de liberté. Tel pourrait bien être le mécanisme par lequel, chez Beethoven, l'objectivité de la forme est créée par le sujet lui-même, constituée par lui de façon tangible. Les développements de Beethoven sont peut-être ce qui se rapproche le plus de ses improvisations libres au piano. C'est pourquoi il faut étudier en particulier ses développements aux allures improvisées – tel que celui de la sonate en Mi op.14 – pour en chercher ensuite les traces dans les grands développements, comme celui de la sonate « Waldstein ». – Il y a fort à penser que l'analogie entre sonate et drame, qui pose l'équivalence entre « conflit » et développement, est aussi rarement pertinente que, dans les grandes sonates, le « dualisme thématique ». [...] [WA66, fr. 148]

### 2.3.3 Les mouvements intégrateurs

La forme « accomplie » de cette intégration de l'improvisation dans la composition serait peut-être le premier mouvement de la sonate Appassionata, qui par ses thèmes très contrastés qui se succèdent violemment, « sonne » comme une improvisation, mais en est l'exact opposé. En effet, comme l'explique Rosen, cette violence est contenue dans la structure la plus stricte :

The movement falls in four clear sections : all of them (exposition, development, recapitulation, and coda) begin with the main theme; the recapitulation follows the thematic pattern of the exposition with the minimum of alteration necessary to return the second group to the tonic; both the development and the coda conform to this pattern by playing the thematic material they select in the order set forth in the exposition; in addition, the development and the coda have very similar structures, except for the final Più allegro at the end. [Ros97, p.400]

Ou encore, le finale de la 9e symphonie qui superpose à la fois la structure du thème et variations, et la structure de la forme sonate [Ros97, p.440]. Rosen explique d'ailleurs comment Beethoven, de manière plus générale, a fait de la forme « statique » de la variation une forme « dynamique », l'intégrant de fait au « système » classique, ce que n'avaient pas fait Haydn et Mozart.

## 2.4 Synthèse

Ceci nous amène à un point potentiellement « supérieur » de dialectique, qui se fonde sur le fait musical suivant : Beethoven, dans plusieurs de ses compositions (notamment les compositions majeures que nous avons écouté aujourd'hui), réalise une grande unité thématique et rythmique. Les différents thèmes sont très liés, et cela de manière plus ou moins évidente, mais toujours perceptible (inconsciemment ? d'où un « sentiment de la forme » sans pouvoir nécessairement l'expliquer).

- Par exemple, dans l'Héroïque le deuxième thème en mi du développement, « c'est » le tout premier thème ! Et quelle tension entre Mi b et mi. [Ros97]

Plus que cela, les thèmes vont même jusqu'à engendrer dans un certain sens la forme (Hammerklavier). Comme ces thèmes sont très simples, proche (comme dans l'Héroïque) de simples formules tonales, c'est comme si la « tonalité s'engendrait elle-même ».

Laissez-moi rapporter quelques éléments de l'analyse de Rosen de la Hammerklavier [Ros97] :

- tout le mouvement est basé sur des séquences de descente par mouvement de tierce; les différents éléments des thèmes, de même que la structure du parcours tonal (Exposition en Si b, puis Sol; Développement en Mi b, puis Si); rythmiquement également le tout premier motif « contient tout ce qui va suivre ».
- La dissonance Si b - Si est présente tout au long du mouvement, le structure en étant à l'origine de sa tension extrême; elle est dans le tout premier thème, et aussi dans le thème à la fin de l'exposition [Ros97, pp.416-17].

Ces éléments donnent une saveur toute particulière à (expliquent en partie ?) l'interprétation suivante d'Adorno, où le caractère hégélien essentiel de la musique de Beethoven est identifié comme reposant dans le rapport du Tout avec les parties.

Le rapport particulier du système beethovénien au système hégélien consiste en ceci que cette unité du Tout ne peut se comprendre que comme une unité médiatisée. Non seulement le singulier est nul, mais les moments singuliers sont rendus étrangers les uns aux autres. [...] L'unité beethovénienne est au contraire une unité qui se meut en une série d'oppositions : ses moments, pris comme singuliers, semblent se contredire les uns les autres. Or le sens de la forme beethovénienne comme processus réside justement en ceci que, par l'incessante « médiation » entre les moments isolés, et finalement par la réalisation de la forme comme tout, les motifs apparemment opposés sont compris dans leur identité. Trouve ici sa place l'analyse du premier mouvement du quatuor op. 59 no.2 comme histoire de sa quinte introductive, et plus généralement la démonstration

de l'identité médiatisée du premier et du second thème. La forme beethovénienne est un tout intégrateur, dans lequel chaque moment singulier ne se définit par sa fonction au sein du Tout que dans la mesure même où ces moments singuliers se contredisent et s'abolissent en lui. Le Tout, seulement, démontre leur identité; en tant que singularités, ils sont aussi opposés les uns aux autres que l'individu l'est à la société qui s'oppose à lui. C'est le sens véritable du moment « dramatique » chez Beethoven.

### 3 Une deuxième perspective

Si l'on cherche à distinguer Beethoven de ses deux illustres prédécesseurs Mozart et Haydn, que l'on pourrait être tenté de ranger à ses côtés comme compositeurs « dialectiques » (et ils le sont sans doute chacun à leur manière), on pourrait dire en paraphrasant un autre fragment d'Adorno :

Beethoven est dialectique car il contient *tout le romantisme et sa critique* [WA66, fr. 61]

Ici, c'est Adorno qui affirme que Beethoven contient « tout le romantisme et sa critique », et c'est moi qui propose que c'est ce qui pourrait le distinguer de Mozart et Haydn. Pour préciser le sens dans lequel j'entends cette affirmation, je convoquerai la caractérisation du romantisme forgée à ce séminaire au cours de la saisons 2022-2023.

« On caractérisera ainsi une certaine orientation romantique, constituée bien sûr contre les classicismes qui l'ont précédée, par le faisceau coordonné de quatre dimensions :

1. une promotion de l'imagination (contre le réalisme classique) et par là des possibles (plutôt que des seules factuelités attestables) ;
2. une mise au jour d'un inconscient (contre la transparence classique de la conscience réflexive) et par là d'un sujet constitué d'affects qui le divisent (plutôt que d'un sujet constituant d'une raison qui assure son unité) ;
3. une valorisation du fragment (œuvre ouverte contre la complétude classique) et par là d'une espérance globale inhérente à l'action restreinte (plutôt que l'horizon d'une totalisation garantie) ;
4. un parti pris de dynamique dialectique (contre la stabilité classique) et par là d'un déséquilibre vers le futur (plutôt que d'une symétrie résolutive rétroagissant sur le passé). »

On peut alors organiser les traits de la musique de Beethoven évoqués plus haut à l'intérieur de ces axes caractérisation le romantisme ; les opposer aux traits correspondants de Haydn et Mozart, et identifier ce qui constitue leur critique dans chez Beethoven lui-même.

1. Surdimension par rapport à Mozart 3e, 9e, op.59 no.1, Hammerklavier, Grosse Fugue (proportions gardées), virtuosité sans compromis (jamais pour elle-même), chromatismes et dissonances (résolues tonalement)
2. les doubles négations de la mélodie et du rythme, de même que l'unité thématique perçus inconsciemment, relations perçues mais pas nécessairement identifiées, « sentiment de la forme » (forme fermée et pas ouverte) ;
3. ? variations, rondo, fugue ; intégrées à la forme sonate (ce que ne font pas Haydn et Mozart ?)<sup>1</sup>
4. tensions harmonique, mélodique et rythmique résolues dans la forme, dans le travail thématique (pousse à sa conséquence la méthode génétique de Haydn)

---

1. Suggestion de F. Nicolas : étudier l'usage du fragment dans les derniers quatuors



## 4 Pistes d'exploration

Suggestion d'Éric Brunier : bien distinguer ce qui relève de la négation des conventions, et ce qui relève de la négation d'éléments musicaux.

Suggestion de François Nicolas : clarifier philosophiquement ce qu'on entend ici par la « négation », et plus généralement par « dialectique ». Adorno est-il nécessaire ?

## Références

- [Kal24] Martin KALTENECKER : *L'expérience mélodique au XXe siècle*. Contrechamps Éditions, 2024.
- [Ros97] Charles ROSEN : *The Classical Style : Haydn, Mozart, Beethoven*. W. W. Norton, 1997.
- [WA66] Theodor W. ADORNO : *Beethoven : Philosophie de la musique*. 1939-1966. trad. Sacha Zilberfarb, Éditions Rue d'Ulm, 2021.