

La Neuvième Symphonie

Œuvre de tous les excès, la Neuvième Symphonie va jusqu'à faire éclater le cadre instrumental, en associant à l'orchestre la voix, soliste ou chorale qui chante l'Ode à la joie de Schiller. Elle est à l'avenir de la musique ce que le big bang est à l'histoire de l'Univers. Il fascine, elle fascine. Et elle ne saurait être que pensée voulue.

La délivrance par la Joie

Avec la Neuvième Symphonie, Beethoven a créé son monument de musique le plus magistral. Sa conception révèle une grandeur stupéfiante dès le tout début, dans sa manière d'accéder au thème initial : le cinquième degré de la gamme (la), puis le premier (ré), puis on descend à la sous-dominante (sol), et ainsi de suite, comme des accords naturels. Les notes signalent le début de la lutte entre la vie et la mort, et dans les deux premiers mouvements Beethoven est pris dans un combat contre la mort. Quand je dirige le deuxième mouvement, je ne peux pas échapper à la sensation que la mort elle-même me regarde par-dessus mes épaules. Même le presto (du deuxième mouvement) n'apporte pas le repos.

Toute sa douceur n'est rien qu'un spectre qui vient planer un bref instant sur la scène. Dans le troisième mouvement, Beethoven touche à sa fin. La mort frappe à sa porte par les trompettes ; Beethoven la refuse, aux violons. Sa réponse restera un « Non ! », jusqu'au dentier moment. Mais à la fin de ce mouvement il rencontre cette mort inévitable. C'est ainsi que je vois les choses depuis des décennies. Pour moi, le finale ne se déroule pas ici-bas.

Il est périlleux de parler si précisément de visions personnelles, mais avec les yeux de mon esprit, je vois tout à fait distinctement l'instant où Beethoven entre au Paradis. Le finale nous narre son arrivée, il me raconte comme le Paradis se tait en sa présence. De façon assez significative, Beethoven n'a plus trouvé les moyens suffisants dans le cadre de l'orchestre pour nous dire tout ce qu'il voulait nous dire dans cette musique. Au lieu de cela, il retourne à la véritable source de tous les instruments, à la voix humaine, cette voix que Dieu a créée à sa propre image. Beethoven nous a préparés à cette entrée de la voix humaine au cours d'une transition élaborée et symbolique. Le récitatif des contrebasses, dans l'introduction du finale, est sans cesse interrompu par des thèmes des mouvements précédents. Que veut-il dire par ces interruptions ? Voici que, les premiers mots du soliste les expliquent : « Ô, amis, pas ces sons... » En effet, le conflit doit s'écarter, le souvenir de la douleur et de la mort doit disparaître. Élevons nos voix dans des chants plus agréables et plus gais. À chaque fois que je dirige cette musique je la ressens à nouveau comme quelque chose qui est ineffablement achevé en soi. Dans les autres symphonies, Beethoven parle de rédemption par la liberté, par la nature, par la conquête du destin, par la gaieté divine et l'énergie sans limite de la danse. Ici, le sujet est la délivrance de l'homme par la joie.

Josef Krips, *Everest Records*, 1963

Tant pis pour la loi!

Dans l'adagio cantabile, le principe de l'unité est si peu observé qu'on pourrait y voir plutôt deux morceaux distincts qu'un seul. Au premier chant en si bémol à quatre temps, succède une autre mélodie absolument différente en ré majeur et à trois temps ; le premier thème, légèrement altéré et varié par les premiers violons, fait une seconde apparition dans le ton primitif pour ramener de nouveau la mélodie à trois temps, sans altérations ni variations, mais dans le ton de sol majeur; après quoi le premier thème s'établit définitivement et ne permet plus à la phrase rivale de partager avec lui l'attention de l'auditeur. Il faut entendre plusieurs fois ce merveilleux adagio pour s'accoutumer tout à fait à une aussi singulière disposition. Quant à la beauté de toutes ces mélodies, à la grâce infinie des ornements dont elles sont couvertes, aux sentiments de tendresse mélancolique, d'abattement passionné, de religiosité rêveuse qu'elles expriment, si ma prose pouvait en donner une idée seulement approximative, la musique aurait trouvé dans la parole écrite une émule que le plus grand des poètes lui-même ne parviendra jamais à lui opposer. C'est une œuvre immense, et quand on est entré sous son charme puissant, on ne peut que répondre à la critique, reprochant à l'auteur d'avoir ici violé la loi de l'unité : tant pis pour la loi !

Nous touchons au moment où les voix vont s'unir à l'orchestre. Les violoncelles et les contrebasses entonnent le récitatif, après une ritournelle des instruments à vent, rauque et violente comme un cri de colère. [...]

Cette symphonie est la plus difficile d'exécution de toutes celles de l'auteur; elle nécessite des études patientes et multipliées, et surtout bien dirigées. Elle exige en outre un nombre de chanteurs d'autant plus

considérable que le chœur doit évidemment couvrir l'orchestre en maint endroit, et que, d'ailleurs, la manière dont la musique est disposée sur les paroles et l'élévation excessive de certaines parties de chant rendent fort difficile l'émission de la voix, et diminuent beaucoup le volume et l'énergie des sons.

Hector Berlioz, *À travers chants*, 1862

Les pensées d'un revenant

En la Neuvième Symphonie, miroir de la pensée de Beethoven, la plus intime, la plus profonde, se mêlaient un mysticisme brûlant, un intuitionnisme passionné du Dieu dans la Nature et dans la conscience morale, un théosophisme germano mythologique, nourri de Schiller, de lectures philosophiques, peut-être de Schelling, de ses rapports avec les Orientalistes, — le tout brassé par une volonté d'agir héroïque et révolutionnaire, dans l'esprit du temps de sa jeunesse. Car il était déjà un « revenant », au temps où il fit exécuter sa symphonie: la Vienne de 1825 était bien loin de la Bonn de 1792. Et c'est à celle-ci que la pensée de Beethoven est restée fidèle : il a maintenu son rêve de jeunesse celui des Schiller et des Kant, à l'époque des désenchantés romantiques et des sceptiques épicuriens, de Byron et de Rossini (pour ne nommer que deux des plus grands). Il était un étranger parmi Chose curieuse, il est plus proche de notre époque, — sans être probablement beaucoup mieux compris. L'instinct des masses sent obscurément en lui, en sa Neuvième, non plus le passé, mais l'avenir, dont il paraît un précurseur presque mythique. Car si la Neuvième est, en fait, l'aboutissement d'une grande époque de l'humanité, l'achèvement des aspirations de sa raison et de son cœur, — et si cette époque est passée, — elle a laissé à ses survivants, dans l'âge de fer que nous traversons à présent (1941), ainsi qu'un temple abandonné au milieu des déserts, le témoignage impérissable du grand Rêve — toujours couvant au cœur des hommes — du royaume de Dieu sur la terre, établi par la fraternité des hommes, dans la raison et dans la joie.

Quoi qu'il en soit, il est frappant que les peuples aient, encore plus que l'élite, toujours attribué une place à part à la Neuvième Symphonie, parmi toutes les œuvres musicales, — au dépit des purs musiciens, qui s'offensent que cet hommage s'adresse au-delà de la musique.

Nous ne partageons pas ce dépit: car nous savons que la musique n'y perd rien. Parce qu'elle est chargée de pensée, qu'on ne nous fasse point dire que nous la subordonnons à la pensée ! Elles s'enrichissent mutuellement, sans qu'aucune d'elles se sacrifie. Et ce n'est pas la moindre victoire de cette symphonie, que l'une et l'autre aient pu y réaliser leur accord. Depuis des siècles, pendant des siècles, on a débattu, on débatta encore cette difficile question des rapports de la poésie et de la musique associées. Elle a été tranchée, trop péremptoirement, par les uns en faveur de la suprématie absolue de la musique, par les autres, à l'avantage «des Muses préposées (préférées) aux Sirènes», comme on disait au XVIII^e siècle. Beethoven l'a résolue (exceptionnellement, dans ce finale de symphonie), par la fonte parfaite de la pensée avec la musique. Remarquons-le: il ne l'a pas obtenue par une attention scrupuleuse aux mots; il s'est beaucoup moins préoccupé, de les traduire fidèlement que dans la *Missa solemnis*, où ils morcellent trop, parfois, les grands mouvements lyriques (mais les exigences de la liturgie l'y obligeaient). Il en use librement — disons mieux: largement — avec le texte de Schiller. Mais c'est qu'il en a recréé l'esprit et la substance; il les a faits siens; il y a transfusé le sang de sa musique

Romain Rolland, *La Cathédrale interrompue II* (1943), Paris, Albin-Michel, 1966

