

## Les grandes œuvres de Beethoven jugées par les artistes

*L'image de Beethoven se cristallise souvent sur une pièce particulière, ou dans un petit groupe de musiques: les symphonies, les quatuors, les sonates — ou encore le « dernier Beethoven », c'est-à-dire la Missa solemnis, la Neuvième Symphonie, les derniers quatuors, les dernières sonates, les Bagatelles et les Variations Diabelli. Toutes les autres œuvres semblent dès ce moment aller et venir autour du repère choisi — voire celles aussi qui ne sont pas sorties de la plume de Beethoven. Le compositeur devient ainsi lui-même le point d'ancrage sur les flots de l'histoire musicale.*

### La Cinquième Symphonie

La Symphonie en ut mineur [...] entraîne l'auditeur dans les espaces infinis, en une ascension de plus en plus rapide et irrésistible ! Rien n'est plus simple que le motif principal du premier allégo, qui n'est fait que de deux mesures, et n'indique, pas même à l'auditeur, en ce début à l'unisson, le ton du morceau. Le caractère d'anxieuse inquiétude, que cette phrase porte en elle, ressort encore mieux du thème accessoire. Le cœur, angoissé par le sentiment de l'immense, comme menacé d'étouffer, semble chercher, en des sons déchirants, à se donner de l'air; mais bientôt surgit une image souriante, qui jette sa clarté dans ces effrayantes ténèbres (le gracieux thème en sol majeur que le cor a déjà effleuré en mi-bémol majeur). Quelle simplicité — il faut le dire encore — dans ce thème que le maître a placé à la base de tout l'ensemble ! Et les phrases intermédiaires, dans leurs proportions rythmiques, s'ordonnent merveilleusement autour du thème, comme pour souligner le caractère de l'allégo qui n'était encore qu'indiqué. Toutes les phrases sont courtes, ne comptent pour la plupart que deux ou trois mesures réparties dans la continuelle alternance des instruments à vent et à cordes. On pourrait craindre que cela ne produise quelque chose de morcelé, d'insaisissable, mais au contraire, c'est justement cette ordonnance de l'ensemble, ainsi que la continuelle répétition des phrases successives et des accords isolés, qui accentuent jusqu'au plus haut degré le sentiment d'une aspiration qui n'a point de nom. Sans même parler de la profonde connaissance de la technique dont témoigne le maniement du contrepont, ces incidentes, ces variations continues sur le thème principal révèlent le grand maître, capable de saisir l'ensemble à travers la profusion de mouvements passionnés. N'a-t-il pas le son d'une voix pure et immatérielle, versant l'espoir et la consolation dans notre cœur, le gracieux motif de l'andante con moto en la bémol majeur? Mais ici aussi, la menace qui, dans l'allégo, pénétrait l'âme d'angoisse, reparait à tout instant, dans la nuée d'orage où elle s'est évanouie, et ses éclairs dispersent les charmantes images dont nous étions environnés.

Que dire du menuet? Écoutez ces modulations uniques, ces résolutions dans l'accord majeur de dominante, que la basse reprend comme tonique du thème suivant en mineur — et ce thème, toujours le même, qui se développe de nouveau en quelques mesures ! N'êtes-vous pas repris d'une inquiétude étrange, ne sentez-vous pas tout proche le merveilleux royaume sur lequel règne le maître ? Mais, pareille à la lumière éblouissante du soleil, voici que la phrase finale brille, au milieu de la joie exubérante de l'orchestre entier ! Quels étonnants entrelacs de contrepont se nouent alors, contribuant, eux aussi, à la beauté de l'ensemble. Pour plus d'un auditeur, tout cela peut bien être le désordre d'une géniale rhapsodie ; mais quiconque réfléchit sera profondément pénétré de ce sentiment indicible dont nous parlions; jusqu'à l'accord final, et même dans les instants qui le suivront, on ne quittera plus ce monde fantastique où la souffrance et la joie s'expriment avec tant de puissance.

L'ordonnance intérieure des phrases, leur développement, leur instrumentation, la manière dont elles se combinent ensemble, tout vise au même but ; mais ce sont surtout les profondes affinités des thèmes entre eux qui produisent cette unité, seule capable de retenir l'auditeur en un sentiment continu. Ces correspondances apparaissent très clairement, si on les dégage de

l'enchaînement de deux phrases, ou si on les découvre dans la basse fondamentale commune à deux phrases différentes. Mais il existe une affinité plus profonde, moins apparente, perceptible à l'âme seule, et c'est celle-là qui règne sous les phrases des deux allégros et du menuet, révélant dans toute sa splendeur le génie contemplatif du maître.

E. T. A. Hoffmann, *Kreisleriana* (1808), traduit de l'allemand par Albert Béguin, Paris, Gallimard, 1949

### **La Sonate à Kreutzer**

Le dîner fut, comme tous les dîners, ennuyeux et guindé. On commença à faire de la musique assez tôt. Ah ! comme je me souviens de tous les détails de cette soirée ! Je me rappelle qu'il apporta son violon, en ouvrit la boîte, en retira une petite couverture brodée pour lui par une dame, puis l'instrument qu'il se mit à accorder. Je me rappelle que ma femme s'assit au piano, d'un air qui voulait être indifférent et sous lequel je voyais qu'elle cachait une grande timidité... timidité principalement devant son savoir-faire. Elle s'assit avec cet air affecté, puis ce furent les habitués du piano, les pizzicati du violon, la mise en place des partitions. Je me rappelle ensuite le regard qu'ils échangèrent : ils se tournèrent pour jeter un coup d'œil sur les assistants, se dirent quelques mots et cela commença. Elle attaqua le premier accord. Le visage de Troukhatchevski prit une expression sympathique, sévère, sérieuse et, attentif à ses propres sons, il fit vibrer les cordes avec des doigts délicats et répondit au piano. Et cela commença... Pozdnychev s'arrêta et fit entendre plusieurs fois ces sons qui lui étaient particuliers. Il voulut reprendre, mais il renifla et s'arrêta encore.

— Ils jouaient la sonate à Kreutzer de Beethoven. Connaissez-vous le premier presto ? Vous le connaissez ! s'écria-t-il. Ah ! Quelle chose terrible que cette sonate ! Surtout ce mouvement-là. Et, en général, quelle chose terrible que la musique ! Qu'est-ce exactement ? Je ne le saisis pas. Qu'est-ce que la musique ? Quelle est son action ? Et pourquoi agit-elle comme elle fait ? On dit que la musique agit de façon à élever l'âme... quelle stupidité, quel mensonge ! Elle agit, elle agit terriblement, je parle pour moi, mais nullement de façon à élever l'âme. Elle n'agit ni de façon à élever l'âme, ni de façon à l'abaisser, mais de façon à l'exaspérer. Comment vous dire ? La musique m'oblige à m'oublier, à oublier ma vraie condition, elle me transporte dans un état qui n'est pas le mien; sous l'influence de la musique, j'ai l'impression que je sens ce qu'en réalité je ne sens pas, que je comprends ce que je ne comprends pas, que je peux ce que je ne peux pas. J'explique cela en disant que la musique agit comme le bâillement, comme le rire ; je n'ai pas sommeil, mais je bâille en voyant quelqu'un bâiller ; je n'ai aucune raison de rire, mais je ris en entendant quelqu'un rire.

La musique, elle, me transporte d'emblée, immédiatement, dans l'état d'âme où se trouvait celui qui l'a écrite. Je confonds mon âme avec la sienne et avec lui je passe d'un état à un autre, mais pourquoi je fais cela, je l'ignore. L'homme qui a écrit mettons la sonate à Kreutzer, Beethoven, savait pourquoi il se trouvait dans cet état qui l'a porté à certains actes, aussi pour lui cet état a une signification, pour moi aucune. C'est pourquoi la musique ne fait qu'irriter, elle ne conclut pas. Si par exemple on joue une marche militaire, les soldats défilent à son rythme et la musique a atteint son but; on a joué une danse, j'ai dansé pendant ce temps-là, la musique a atteint son but ; autrement, ce n'est qu'une surexcitation et qu'y a-t-il à faire au sein de cette surexcitation ? Rien. C'est pourquoi la musique exerce parfois une action si terrible, si redoutable. En Chine, la musique est l'affaire de l'État. C'est ainsi que cela doit être. Peut-on admettre que n'importe qui puisse à son gré hypnotiser seul une ou plusieurs personnes et ensuite faire d'elles ce qu'il veut ? Et surtout que cet hypnotiseur soit le premier homme de mauvaises mœurs rencontré en chemin ?

Et entre les mains de qui est tombé ce redoutable instrument ? Prenons par exemple cette sonate à Kreutzer, le premier presto. Peut-on jouer ce presto dans un salon parmi des femmes décolletées ? Le jouer, puis applaudir, manger des glaces et se raconter le dernier potin ? Ces morceaux-là, on ne devrait les jouer qu'en certaines circonstances importantes, graves, et

lorsqu'on est requis d'accomplir certains actes importants, en harmonie avec cette musique. Autrement, cet appel inopportun à une énergie, à des sentiments qui n'ont pas lieu de se manifester ne peut avoir qu'un résultat néfaste. Sur moi, du moins, cela produisit un effet désastreux ; c'était comme si des sentiments que je croyais tout à fait nouveaux, des possibilités que j'ignorais jusqu'alors se révélaient à moi. « Oui, c'est cela, cela n'a rien à voir avec la façon dont je vivais et réfléchissais auparavant, c'est cela », croyais-je entendre dire une voix au fond de moi-même. Ce qu'était cet élément nouveau que j'avais découvert, je ne pouvais m'en rendre compte, mais la conscience de cet état nouveau me procurait une grande joie. Ces visages qui étaient toujours les mêmes, et dans le nombre ceux de ma femme et de Troukhatchevski, m'apparaissaient sous un jour différent.

Après ce presto, ils jouèrent l'andante qui est beau mais sans originalité avec ses variantes banales et le très faible finale. Ensuite, ils jouèrent encore, à la demande de nos invités, une élégie d'Ernst et plusieurs petits morceaux. Tout cela était bon, mais cela ne produisit pas sur moi le dixième de l'impression que m'avait faite la première œuvre, tout cela se passait déjà sur le fond de l'impression que m'avait faite la sonate. Je me sentis léger, joyeux pendant toute la soirée. Quant à ma femme, jamais je ne l'avais vue comme elle fut ce soir-là. Ces yeux brillants, cette sévérité, cette gravité dans l'expression pendant qu'elle jouait, cette espèce d'abandon total, ce sourire faible, pitoyable et extasié après qu'ils eurent fini ! Je voyais tout cela mais je n'y attachais pas d'importance particulière : elle éprouvait la même chose que moi, des sentiments nouveaux, inconnus, avaient surgi devant elle comme devant moi, et c'était tout. La soirée se termina bien et chacun rentra chez soi.

Sachant que je devais le surlendemain partir pour ce congrès, Troukhatchevski, en nous quittant, dit qu'il espérait, lors de son prochain passage, renouveler le plaisir de cette soirée. Je pouvais en conclure qu'il jugeait impossible de venir chez moi en mon absence et cela me fut agréable. Comme je ne pouvais pas rentrer avant son départ, nous ne devons plus nous revoir. Pour la première fois, je lui serrai la main avec une véritable satisfaction et le remerciai pour le plaisir qu'il m'avait procuré. Il prit définitivement congé de ma femme. Et leurs adieux me parurent des plus naturels et des plus convenables. Tout était parfait. Nous étions, ma femme et moi, tous deux très contents de notre soirée.

Léon Tolstoï, *La Sonate à Kreutzer* (1891), traduit du russe par Sylvie Luneau et Boris de Schloezer, Gallimard, 1974

### **Les Variations Diabelli**

Beethoven ne s'arrête pas au XVIIIe siècle. Dans le Chant de Remerciement d'un Convalescent à la Divinité sur le Mode lydien du 15e quatuor, il s'efforce de remonter à une musique antique à travers une polyphonie qui fait penser au XVIe et c'est également au XVIe siècle que nous ramène la lente marche lunaire (20e variation), d'abord à cause de l'absence de reprises, et du mouvement de canon très retardé qui l'ouvre, du miroir qui la termine, mais aussi des nombreuses notes longues répétées qui font penser à des tenues d'orgues. Que connaissait au juste Beethoven de la musique du XVIe siècle? Palestrina sans doute quelque peu, mais l'abondance du chromatisme fait penser à d'autres musiciens: Gesualdo qu'il ignorait certainement, et Lassus qui n'était vraisemblablement pour lui qu'un nom.

Mais il est un autre nom qui vient à l'esprit lorsqu'on écoute ce mouvement d'ombre et de reflets, c'est celui de Claude Debussy, notamment dans les mesures répétées qui constituent la troisième phrase, musicien qui lui aussi s'est appuyé sur une exploration du passé pour réussir à succéder à son présent.

J'ai déjà nommé Webern, et l'un des aspects les plus fascinants des Variations Diabelli, c'est tout ce qu'elles contiennent d'anticipations stylistiques. J'ai parlé d'Haendel à propos de la fantaisie pathétique (31e variation), mais je sais bien que c'est un autre nom qui vient inmanquablement à l'esprit de l'auditeur moderne, celui de Chopin ; de même il ne pourra

s'empêcher de parler de Schumann et de Moussorgski à propos du prélude rêveur (30e variation).

Or, c'est dans certaines variations où la référence au passé est la plus nette que la prémonition de l'avenir est la plus forte : la lente marche lunaire, c'est à la fois Lassus et Debussy, la fantaisie pathétique, c'est à la fois Haendel et Chopin. Beethoven, dans l'exploration du passé, recherche tout ce qui est gros d'avenir. Ainsi les révolutionnaires américains ou français se considéraient comme des Grecs et des Romains.

Michel Butor, *Dialogue avec trente-trois Variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, Gallimard, 1971

### **Une symphonie Inconnue**

Des œuvres du grandiose musicien, cette 10e symphonie, encore ignorée, est une des plus somptueuses. Les proportions en sont vastes comme un palais ; les idées en sont ombreuses et fraîches ; les développements en sont précis et justes.

Il fallait que cette symphonie existât: le nombre 9 ne saurait être beethovénien. Il aimait le système décimal : «J'ai dix doigts », expliquait-il.

Venus pour absorber filialement ce chef-d'œuvre, de leurs oreilles méditatives et recueillies, quelques-uns, sans raison, crurent à une conception inférieure de Beethoven, et le dirent. Ils allèrent plus loin même.

Beethoven ne peut être inférieur à lui-même, dans aucun cas. Sa technique et sa forme restent augurales, même dans l'infime. Le rudimentaire ne lui est applicable. Il ne s'intimide pas du contrefait imputé à sa personne artistique.

Erik Satie, *Parfait entourage*, 1912

### **Le « dernier Beethoven**

Les ouvrages pour lesquels je confesse mon admiration et ma prédilection sont pour la plupart au nombre de ceux que les maîtres de chapelle plus ou moins renommés n'ont que peu ou point honorés de leurs sympathies personnelles, si bien qu'il est rarement advenu qu'ils les aient fait exécuter. Ces ouvrages, à partir de ceux désignés aujourd'hui communément comme appartenant à la dernière manière de Beethoven (et qu'on expliquait il n'y a pas longtemps peu révérencieusement par la surdité et le dérangement d'esprit de Beethoven !), exigent à mon sens de la part des exécutants et des orchestres un progrès qui s'accomplit en ce moment — mais qui est loin d'être réalisé en tout lieu — dans l'accentuation, le rythme, la manière de phraser et de déclamer certains passages, et celle de répartir les ombres et les lumières — en un mot un progrès dans le style même de l'exécution. Ils établissent entre les musiciens des pupitres et le musicien chef qui les dirige un lien d'une autre nature que celui qui est cimenté par le battement imperturbable de la mesure. Dans beaucoup d'endroits, même, le grossier maintien de la mesure et de la barre de mesure, 1-2-3-4, 1-2-3-4, jure avec le sens et l'expression. Là comme ailleurs la lettre tue l'esprit.

Franz Liszt, Lettre à Richard Pohl, 5 novembre 1853,  
in *Correspondance*, Jean-Claude Lattés, 1986

