

# Vues sur Beethoven

Autor(en): **Buenzod, Emmanuel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **16 (1942)**

Heft 3

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870017>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

---

# ÉTUDES DE LETTRES

Bulletin de la Société des Études de Lettres, N° 50

---

---

## VUES SUR BEETHOVEN

---

Les nations souffrent, les peuples gémissent... Entendre de la musique, passe encore ! Mais faire des phrases à propos d'un musicien...

Un musicien ? Pour des milliers d'êtres humains, Beethoven n'est-il pas autre chose — et davantage ? Rappelons-nous la phrase que Romain Rolland a placée au début d'un de ses derniers ouvrages : « Je viens réchauffer mes yeux, une fois encore, au soleil de Beethoven. »<sup>1</sup> Evoquons l'anecdote qui montre Anton Dvorak, le compositeur tchèque, en train d'« expliquer » Beethoven à quelques élèves ; à bout d'arguments, il saisit au collet l'un de ses auditeurs et, le traînant à la fenêtre, s'écrie en lui montrant le ciel : « Vous voyez là... au milieu du ciel... le soleil. Eh bien ! Beethoven... c'est le soleil ! » Cette image du soleil, d'une force énorme, génératrice de lumière et d'énergie, est, en effet, celle qui se présente tout naturellement à l'esprit quand on pense à Beethoven. Toute sentimentalité romantique mise à part, ce pouvoir en quelque sorte *calorique* (bien différent du pouvoir sensuel de Wagner) s'exerce sur les natures et les personnalités les plus différentes ; il groupe — et parfois réconcilie — l'« amateur éclairé » et l'homme dépourvu de culture, mais non pas d'âme, l'enfant qui s'ouvre aux premières émotions de l'art et le vieillard que la folle illusion n'habite plus, mais qui ne renonce pas à s'attacher à ce qu'il sent vrai. Certes, Beethoven n'a rien à craindre des transfor-

---

<sup>1</sup> R. ROLLAND, *Les grandes époques créatrices*, Paris 1900, p. 16.

mations de la mode — et du monde — auxquelles nous assistons. Au contraire, dirai-je : plus les traverses se multiplient, plus les épreuves succèdent aux menaces, plus nous nous adressons à lui, d'instinct, comme à je ne sais quel tenace dispensateur de confiance et d'énergie.

Il est bien vrai que tout art se démode. Si robuste soit-il, l'art beethovenien ne saurait échapper à la règle. Mais, si les moyens d'expression se transforment, il n'en reste pas moins que, certaines choses ayant été dites d'une certaine manière, il en résulte un « acquis » sur lequel le temps est presque sans prise. C'est à définir cet « acquis », cette réalité à la fois très vivante et très mystérieuse, que nous voudrions nous attacher. Et comment le pourrions-nous sans effleurer tout d'abord la question des rapports en quelque sorte sentimentaux du public avec le créateur, — question qui, en musique, plus que partout ailleurs, joue un rôle prépondérant ? « Moi, j'adore Schubert. — Moi, je préfère Debussy. — Et moi, Ravel. Ah ! Ravel... » Et l'on rêve — ou l'on discourt ; en tout cas, par son attitude, sinon par ses propos, on prend parti. On est *pour* quelqu'un, non peut-être agressivement contre quelqu'un d'autre, mais dans une position toujours affective et qui d'ailleurs, comme tout ce qui est affectif, varie au cours des années. C'est que, lors même qu'il s'agit de Couperin — ou, sur un autre plan, de Stravinski — le sentiment est toujours sollicité. Les esprits forts, ceux qui ne s'en laissent pas conter, disent : « Le sentiment ? non pas. Affaire de goût. » Mais, en musique plus que partout ailleurs, le sentiment et le goût se confondent. Pour peu que l'on soit perméable à la musique, on livre toujours de soi beaucoup plus qu'on n'avait l'intention de prêter d'abord. Que de confidences, d'espairs, de secrets échangés entre le musicien et celui qui l'écoute (et parfois par-dessus la tête de l'interprète) ! Quel dialogue poursuivi au long des années, et dont même les êtres qui nous sont les plus chers ne savent rien, car précisément cet échange est de l'ordre de l'inexprimable et, pas plus qu'il n'est possible de dire avec exactitude en quoi consiste le message du musicien, pas plus celui qui écoute ne saurait communiquer

à autrui ce qui s'éveille en lui à l'appel de la musique, ce qui s'émeut et communie.

Aucun musicien, évidemment, autant que Beethoven ne possède ce don magique, ce pouvoir d'éveiller, de toucher, d'élargir en quelque sorte la conscience profonde de l'être, de tracer un sillon qui demeure empreint dans la mémoire. Ceux qui n'aiment guère à être dérangés, bousculés au plus secret d'eux-mêmes, l'évitent, le craignent presque à cause de cela. D'autres s'étonnent, s'émerveillent de ce prodigieux pouvoir, en recherchent les causes : ils croient les découvrir dans l'étrangeté de la destinée du musicien davantage que dans les bizarreries de sa nature, dans les contrastes saisissants qu'offre cette fortune, dans ces revirements et ces coups du sort qui ballottent l'homme de la gloire à la misère, de l'amour à la solitude. D'où la passion avec laquelle tous ceux qu'a émus la musique de Beethoven se sont attachés à sa biographie. Non contents de ce qu'elle offrait, ils l'ont romancée, dramatisée, amplifiée en toute bonne foi ; avec de l'histoire ils ont fait de la légende, et de l'homme ils ont fait un dieu. Est-il besoin de dire qu'une telle déformation constitue une impiété bien plutôt qu'un hommage ? A mon sens, la grandeur de Beethoven réside au contraire dans son humanité, je veux dire dans le fait qu'il demeure planté dans le réel, qu'il adhère pleinement, aussi terrestrement qu'il est possible, à la condition humaine. Il est un homme, avec ce que le mot comporte, même chez les meilleurs, de travers, de petitesesses et même de mesquineries. Seulement il lui arrive de rencontrer la grâce. Et cela à force de la chercher. A force de patience, de génie industriel, de foi aussi. Je me représente parfois Beethoven comme une sorte de Flaubert, mais un Flaubert infiniment moins esclave de la superstition de l'art et du métier et, pour tout dire, moins étroitement rivé à sa chaîne ; il lui arrive de préférer la chance au calcul, la gageure au pari logique, parce qu'il éprouve l'incoercible désir d'aller au delà de ce qui est prescrit, d'annexer à ce qui est acquis un domaine réputé inaccessible. Beethoven est un conquérant, par besoin d'orgueil, par nécessité originelle. Mais il conquiert sans rien

prendre à autrui. Au contraire, autrui est convié à profiter de ses conquêtes. Car ce qu'il veut amener à la lumière de l'expression ne réside nulle part ailleurs qu'en lui-même. Il n'a d'autre but que de l'élucider, de le produire, c'est-à-dire de s'en délivrer.

Cela, comment ne le sentirions-nous pas d'emblée ? Comment n'éprouverions-nous pas que cette recherche est toute personnelle, mais qu'en même temps elle nous est fraternelle ? Elle nous engage, nous concerne. Nous l'accompagnons de nos vœux. A la salle de concert, sous les voûtes de la cathédrale, une audition de la IX<sup>me</sup> symphonie ou de la *Messe en ré*, c'est une *communion*. Le public devine cela d'instinct. Il est venu pour écouter, mais dès les premières mesures, il participe. Il vit intensément un drame qui n'est nullement le drame surhumain dont on lui rebat les oreilles, mais au contraire le drame humble, obscur, quotidien, qui se déroule dans le cœur de beaucoup d'êtres : celui de l'âme retenue ici, appelée ailleurs. Beethoven entr'ouvre une porte. Oh ! elle n'est qu'entrebâillée, elle va se refermer. N'importe : un étrange rai de lumière se glisse...

De tels rapports entre le créateur et son public, nulle part ailleurs je n'en aperçois. (Peut-être Wagner... Mais Wagner, c'est autre chose : c'est la trituration, l'alchimie sonore, l'envoûtement roublard, le charme de l'artifice qui opère...). D'autres musiciens — Schubert, Schumann, Mozart — sont plus près du cœur ; ils nous parlent d'une façon qui nous plaît davantage. Mais Beethoven — sauf dans ses œuvres de jeunesse — ne tient pas essentiellement à plaire. Reconnaissons plutôt que son domaine est celui de la surprise. Il procède par rudes assauts, par chocs, par ruptures, par retours menaçants. C'est qu'ici intervient la nature, le caractère. Beethoven exprime, certes, ce qui est dans le cœur de l'homme, mais sa façon de dire lui demeure particulière. N'oublions pas que cet Allemand qui a écrit des *Danses viennoises* presque schubertiennes est un Rhénan mâtiné de Flamand. Il est tout en saillies, en boutades ; tantôt puritain, tantôt lourdement sensuel, il déconcerte. Son « dire » est oratoire et classique, mais sa façon de dire a tou-

jours quelque chose d'intransigeant, d'abrupt, de révolutionnaire. C'est en cela, davantage peut-être que par la qualité de son lyrisme, reflet d'une qualité d'âme, qu'il ouvre l'ère du romantisme. Car, malgré le cas d'*Obéron*, malgré le *Roi des Aulnes*, le romantisme est déjà tout entier dans Beethoven. Romantisme de la volonté — celui de Stendhal —, de l'humeur — celui de Rousseau —, de l'égoïsme — celui de Châteaubriand, de Hugo. Beethoven c'est le premier musicien qui dit « Je ». C'est aussi celui qui le dit le plus fort.

Un homme qui dit « Je » rallie l'adhésion ou suscite l'antipathie. En tout cas il ne laisse pas indifférent. Voilà encore — pour en finir avec cette question des rapports sentimentaux — ce que le public flaire en Beethoven. Le public peut n'être pas sensible à la grande architecture de ses œuvres, à ce classicisme formel qui fait, par exemple, du concerto de piano en *mi bémol* un monument sans âge ; mais il est frappé par l'intensité de vie qu'il y découvre. Intensité qui ne se marque pas seulement dans l'accent, dans le rythme, dans le dynamisme et l'élan, mais aussi dans ce qui est purement statique — c'est-à-dire l'accord — et par ailleurs, dans la mélodie, non pas seulement en tant que ligne mélodique, mais dans ce que son cheminement, son déroulement montre de « pensée », laisse deviner d'expérience, de réflexion solitaire, d'intériorité méditative. Parce que la phrase beethovenienne est lourde de vie, elle rend aussitôt l'oreille attentive, frappée du sentiment que « ça veut dire quelque chose ». Je ne puis la comparer mieux qu'à un pas entendu dans le silence : il s'impose soudain à l'attention et l'on se rend compte que, sans en avoir bien conscience, on l'attendait. (La phrase de Mozart, elle, tombe du ciel ; celle de Schubert éclôt comme une fleur ; celle de Bach expose et commente la Parole de Vérité ; c'est autre chose...)

Ce sont là des impressions communes (du moins il me semble qu'elles le sont). Mais je vois bien qu'à nous attarder à cet aspect de notre sujet, nous verserions dans la causerie quasi évangélisante ; nous en viendrions à invoquer le Grand Consolateur, le Surhomme compatissant à nos misères... Ce n'est

pas notre propos. Il n'était pas inutile, en débutant, de définir en quoi réside l'emprise de Beethoven sur un public très vaste, — et, par malheur, souvent rebelle à la musique pure. Mais, cette question des « rapports sentimentaux » élucidée à grands traits, venons-en plus précisément au musicien, au compositeur. Car un grand musicien n'est pas grand seulement par la qualité du cœur et de l'âme. Si c'était là une vérité absolue, César Franck serait plus grand que Wagner. Un grand musicien est d'abord un artiste ; et l'art tire de l'intelligence et de la volonté une bonne partie de ses ressources.

La grandeur — une des grandeurs — de Beethoven, c'est d'avoir créé, organisé, hiérarchisé un nouvel univers sonore, avant de le dépasser, je veux dire de poursuivre et d'achever une évolution de plus en plus individuelle et abstraite. Tout cela en vingt-cinq ans.

Beethoven débute « sous le signe » (comme on dit commodément) de Haydn et de Mozart. De Haydn surtout, son vrai maître avec Haendel, — pour ne pas parler des petits maîtres (Neefe, Albrechtsberger, Salieri) qui, plutôt que ses modèles, ont été ses professeurs. Considérons le catalogue de ses œuvres en 1800 (il va avoir 30 ans). Musique d'orchestre : une symphonie, un concerto de piano. Musique de chambre : une foule d'œuvres, parmi lesquelles les trois trios op. 1, les trois premières sonates pour piano et violon, les deux quintettes (un quintette à cordes et un quintette pour instruments à vent), les six quatuors de l'op. 18 ; piano : les douze premières sonates. Toutes ces œuvres sont intéressantes à des titres divers : quelques-unes seulement sont révélatrices. La grande expression beethovenienne — je ne parle pas du pathétique, qui n'en est que l'extérieur — n'apparaît encore qu'ici ou là, dans le 3<sup>me</sup> trio de l'op. 1, dans quelques mouvements de sonates, dans le 4<sup>me</sup> quatuor de l'op. 18<sup>1</sup>. Chose curieuse, cet op. 18 n<sup>o</sup> 4

---

<sup>1</sup> En *ut mineur*, comme le trio op. 1 n<sup>o</sup> 3. Relevons, à ce propos, l'importance psychologique de la tonalité d'*ut mineur* dans la musique beethovenienne. Sont conçues en *ut mineur* plusieurs de celles qu'on peut nommer les œuvres décisives. Dans les symphonies : la *Cinquième* ; dans les sonates pour piano : l'op. 111 ;

est antérieur (de peu, il est vrai) au grand septuor, si alerte, si aimable, si traditionnel de facture et d'accent ; le tragique trio op. 1 n<sup>o</sup> 3, dont la fierté sombre annonce *Coriolan*, est antérieur d'au moins trois ans à l'agréable badinage qu'est le *Trio-sérénade* pour violon, alto et violoncelle. On dirait que, déjà en pleine possession de son originalité, le musicien ne lui donne qu'occasionnellement, presque accessoirement, licence de s'exprimer. Il est encore l'émule respectueux des maîtres en l'art de plaire, l'héritier du XVIII<sup>e</sup> siècle, de la musique de cour, de divertissement et de ballet (il le sera jusque dans les *Créatures de Prométhée*). C'est d'ailleurs le temps de ses succès viennois, sa période mondaine. Qu'attend-il pour secouer le joug ? Il attend d'être passé maître. Il n'est pas pressé. Au reste, l'éloquence fleurie, le pur divertissement ne sont pas pour lui déplaire. Il excelle dans la phrase chantante, moelleuse ; il sait la nourrir, l'humaniser, la conduire au sommet de l'expression, la dorer de soleil attique. Il est grec, ce Barbare, autant que Mozart, quand il le veut, — et avec un sens de la perspective, de la profondeur sonore qui déjà n'est qu'à lui. Ecoutez, par exemple, l'*andante cantabile* du quintette pour instruments

---

dans les sonates pour piano et violon : l'op. 30 n<sup>o</sup> 2, dédiée au tsar Alexandre de Russie ; dans les quatuors : l'op. 18 n<sup>o</sup> 4 ; dans les trios : l'op. 1 n<sup>o</sup> 3. C'est-à-dire la plupart des œuvres auxquelles on pense d'instinct quand on évoque le caractère du génie beethovenien. Les œuvres de force, de décision, d'audace. Celles qui associent la couleur sombre et l'énergie, la puissance tragique et l'esprit de conquête.

Même « constante » dans la prédilection de certains rythmes : ainsi les trois notes du Destin dans la *Cinquième*, déjà citée, dans l'*Appassionata*, dans le *scherzo* du quatuor op. 74, dans le *presto* de l'op. 18 n<sup>o</sup> 3, dans le *Concerto en sol*, etc.

Enfin — et ceci est plus émouvant, car si l'emploi de la cellule rythmique relève en partie du domaine technique, la création mélodique est, elle, essentiellement psychique — indiquons le retour chez Beethoven de certaines phrases qui, à peine modifiées en leur contour, apparaissent comme l'approfondissement progressif de la même idée, — de la même sollicitation surnaturelle. Ainsi la mélodie qui, utilisée pour la première fois dans le *trio* du *minuetto* de l'op. 18 n<sup>o</sup> 5, reparaît dans la *sonate en la bémol* op. 26, dans le *minuetto* de la sonate de violon op. 30 n<sup>o</sup> 3 et dans la troisième partie du *trio en mi bémol* op. 70, pour s'épanouir rêveusement dans le premier *tempo* de la sonate op. 110.



à vent <sup>1</sup> (ce quintette qui, en *mi bémol*, comme celui de Mozart, mérite d'être confronté, ligne à ligne, avec son modèle, tant les deux génies semblent ici se donner la main); éprouvez l'impression de plénitude heureuse, d'équilibre sensuel, qui s'en dégage. C'est de la lumière et du parfum, tout autant que de la musique. L'homme qui a écrit de telles pages — et, entre 1793 et 1800, elles sont nombreuses <sup>2</sup> — a, sans nul doute, confiance dans la vie; il est maître de son destin et de son cœur. Son imagination est fertile, son travail aisé (on sait la peine que, plus tard, ont coûté à Beethoven ses grandes œuvres; ici pas trace d'effort). Le musicien n'a, semble-t-il, qu'à suivre sa voie, qui est de charmer, de plaire...

Ce qui, en réalité, va survenir, chacun le sait. Aussi bien notre intention n'est-elle pas de refaire, une fois de plus, la traditionnelle esquisse biographique, retraçant la progressive transformation du Jeune Lion en Vieux Sourd. Nous ne voulons qu'indiquer sommairement des paliers et, ce faisant, tenter de caractériser les changements qui se produisent. Ce qui disparaît et ce qui naît. Ce que le destin de la musique y gagne, ou, éventuellement, ce qu'il y perd. Nul n'ignore, en effet, qu'il y a là matière à controverse; et que le principal grief adressé à Beethoven par les tenants de la musique pure, c'est précisément de l'avoir rendue impure, de l'avoir faite humaine à un degré presque indécent, de l'avoir, en un mot, trahie en la faisant passer du plan de l'objectivité à celui de la subjectivité, du formel au sensible, du domaine de l'esprit à celui du cœur. D'avoir amorcé cette funeste et scandaleuse évolution qui, née de l'*Appassionata*, aboutit à *Tristan*.

Reste à voir si cette évolution n'était pas fatale. Si elle n'était pas incluse déjà chez Haydn et surtout chez Mozart dont les dernières œuvres, à partir de *Don Juan*, s'orientaient nettement vers le « témoignage » et même vers la confession (que l'on

---

<sup>1</sup> Op. 16.

<sup>2</sup> Presque tout le *concerto* pour piano en *ut*, par exemple, ou la *sonate en mi*, op. 14.

songe au quintette en *sol mineur*, par exemple : c'est toujours dans sa musique de chambre qu'un musicien se confesse). Reste à voir si elle n'était pas incluse chez J.-S. Bach lui-même et si ce n'est pas cet élément beaucoup plus que l'admiration du thématisme qui a favorisé, en pleine période romantique, la résurrection de l'œuvre du grand Cantor. D'ailleurs, d'où, en musique, l'intention expressive, et par conséquent subjective, est-elle totalement absente ? L'est-elle même de la musique de Scarlatti, de Couperin, des clavecinistes<sup>1</sup> ? Citer ces maîtres, c'est citer un haut exemple de goût, de mesure, d'élégance, c'est marquer que ces qualités sont chez eux les plus apparentes. Mais elles ne sont pas seules. Au fond, la querelle que l'on fait à Beethoven, ce n'est pas celle du subjectivisme triomphant, c'est celle de la menace qu'engendre ce triomphe, c'est-à-dire la victoire de la démesure, de l'excès, du mauvais goût, sur la raison, l'équilibre, l'harmonie. Ce que l'on reproche à Beethoven ce n'est pas d'avoir été lui-même : c'est d'avoir autorisé Liszt, Chopin, Berlioz, à nous submerger de leurs confidences.

Ce grief est exactement celui, invoqué à des fins opposées, qu'adressent à Descartes les détracteurs du rationalisme. Il est tout aussi injuste. Car enfin où sont chez Beethoven le mauvais goût, le pathos et même, au sens dépréciatif du terme, le pathétique ? Quelle page de son œuvre est irrémédiablement frappée de caducité par l'étalage de ce défaut ? Parcourons le catalogue de l'œuvre : de 1793 à 1801, inutile de nous attarder. Tout est « à l'école de » Mozart, c'est-à-dire souverainement élégant, mesuré, tout, sauf peut-être l'air *Adelaïde* et *Ah! perfido*, ou encore, puisqu'il s'agit de déceler des traces de pathétique, la sonate ainsi surnommée, — la plus célèbre et certainement la moins intéressante des trente-deux sonates. De 1801

---

<sup>1</sup> Sans prendre au pied de la lettre les titres donnés par Couperin aux différentes pièces composant les *Concerts royaux*, on doit à tout le moins reconnaître que l'intention descriptive n'en est pas absente. Or quel dessin tracé par la main d'un maître n'est révélateur d'un besoin subjectif au même titre que de préoccupations formelles ? Parler d'intellectualisme pur serait, même en ce cas extrême, nier l'évidence.

à 1812, c'est la vertigineuse série des chefs-d'œuvre ; à peine pourrions-nous mettre un point d'interrogation — un point de perplexité — après le *Triple Concerto*, le *Christ au Mont des Oliviers*, les *Ruines d'Athènes*, le *Roi Etienne*. En 1813 et 1814, il y a par contre un fléchissement marqué, qui, chose bizarre, coïncide avec la brève période de renommée européenne du musicien ; au cours de ces deux années d'opportunisme, que va racheter la pénitence d'un silence de sept ans, Beethoven produit, entre autres, sa *Bataille de Vittoria* et sa cantate *Le Glorieux Moment*, œuvres boursoufflées et médiocres. Après quoi la longue période de repliement, le tragique silence qui, exception faite de la sonate op. 106, se prolonge jusqu'en 1821. Puis la *Missa solemnis*, la IX<sup>me</sup> Symphonie, les derniers quatuors, œuvres au sujet desquelles toutes les questions peuvent se poser excepté celle de savoir si elles contiennent du mauvais goût, — car elles se situent sur un plan où le goût n'a plus rien à voir.

En résumé il n'est, à notre connaissance, aucune grande production artistique au sein de laquelle, plus d'un siècle après la disparition de son auteur, on trouve aussi peu de déchet que la production beethovenienne. Les neuf symphonies : intactes. Intacts les dix-sept quatuors, les trente-deux sonates de piano, celles de violon, de violoncelle, les trios. Intactes les ouvertures et les deux tiers au moins de *Fidelio*. Au lieu que chez Mozart, chez Jean-Sébastien, chez Haendel, ces maîtres de la forme, ces pierres de touche du goût, des pages innombrables ne se peuvent exhumer qu'à titre historique ou documentaire. Pourquoi ? eh ! tout simplement parce que le goût, quand il n'est que le goût, sacrifie fatalement à la formule, au conventionnel ; il est le « non-inspiré », ce qui, en art, quoi qu'en disent certains, rebute l'attention, car il constitue le fatras, ce qui encombre, la matière à archives. Toute la musique du XVII<sup>e</sup> et surtout du XVIII<sup>e</sup> siècles, aussi bien allemande qu'italienne (pour la France la remarque doit être tempérée) regorge de partitions-formules, de cantates et de symphonies sacrées interchangeables, d'oratorios et d'opéras qui se ressemblent comme des frères jumeaux (et que la bonne dame Radio, dont nul n'ignore

le désir qu'elle a d'éduquer les masses, offre, d'ailleurs parcimonieusement, à l'état de « reconstitutions »). Faites, si vous voulez, cette expérience : prenez n'importe laquelle des symphonies de Mozart (exception faite des quatre célèbres que chacun connaît) ; dites-moi en quoi le *minuetto* se trouve dans un rapport autre que de succession rituelle, consacrée, avec l'*andante* qui le précède et le *presto* qui le suit. Sans doute il est délicieux en soi ; sa coupe est parfaite, les règles du jeu sont observées, mais, précisément, la préoccupation dominante a été de s'y conformer. Tout s'est passé comme si Mozart s'était dit : « Voilà mon *andante* terminé ; maintenant, que cela me convienne ou non, j'ai à composer un *minuetto*, mesure à trois temps, double exposition, reprise sans répétition, etc. » Beethoven, lui — voilà la grande nouveauté — se préoccupe d'abord de ce qui lui convient, c'est-à-dire de ce que son inspiration, son intuition, lui conseillent ; il pense *organiquement* sa symphonie ou sa sonate. Après l'*andante* il n'écrira pas nécessairement un *minuetto* (il y a chez lui des sonates en deux mouvements<sup>1</sup>, le *Clair de lune* a pour premier *tempo* un *adagio*, etc.). Comme Corneille, Beethoven est en conflit avec la règle des unités ; et cela parce qu'il se soucie d'établir un rapport psychologique plutôt que formel entre les différentes parties d'une œuvre. Celle-ci se présente à lui comme un tout, et ce tout est un *drame*.

Je vais effleurer ici le domaine du paradoxe, — et ce n'est certes pas par désir de singularité. Peu de déchet, avon-nous constaté, dans la production beethovenienne, et cela bien que le goût — disons plus exactement le respect du formel — n'en soit pas le souci dominant. Conclusion : la forme n'est pas ce qui assure la durée ; la forme, quand son souci devient trop prépondérant, risque même d'être un principe de caducité. Seul l'esprit — et le mot va de l'humeur vive à la transcendance

---

<sup>1</sup> Il y en a du reste aussi chez Mozart, mais il s'agit de compositions inachevées, d'esquisses, d'ébauches hâtives.

philosophique — est garant d'éternité — je sais bien que ce propos va à l'encontre du fameux précepte de Théophile Gautier, mais, soit dit en passant, l'apologie de la forme ne s'allie-t-elle pas, chez ce pré-parnassien, à un goût assez creux de la rhétorique ? Il y a dans la VIII<sup>me</sup> un élément de grossièreté et comme d'impudicité triomphante, de truculence audacieuse, en tout cas : cet élément concourt largement à l'immortalité de cette symphonie, comme d'ailleurs les trivialités et les obscénités ne font nul tort — bien au contraire — à la gloire d'Aristophane et de Shakespeare.

Ceci n'est point à dire, assurément, que l'absence de goût donne au génie ses lettres de noblesse. Et cette parenthèse ne vise nullement à absoudre Beethoven d'un défaut dont son œuvre ne montre d'ailleurs que peu de traces. Notons simplement que jamais le souci du formalisme, le « purisme » n'entravent Beethoven, pourtant scrupuleux artisan, s'il en fut, et héritier attentif de la tradition classique. Au fond, ce qu'il inaugure, beaucoup plus que l'incontinence romantique, c'est la foi en la liberté de l'art, — et il est plaisant que ce soient ceux qui, comme Debussy, ont poussé ce principe jusqu'à ses plus extrêmes conséquences, qui le lui reprochent avec le plus d'aigreur. Tout le monde connaît la répartie de Beethoven à Ries à propos d'une fausse relation harmonique dans le quatuor en *ut mineur*. « Voyons, fait le disciple, ces deux quintes de suite, les règles fondamentales de l'harmonie les défendent... — Vraiment ? eh bien, moi, je les permets ! » On connaît la sèche réponse au violoncelliste Kraft qui faisait remarquer qu'un passage écrit pour l'instrument n'était pas dans les doigts. « Il doit y être ! » « Je me soucie bien de votre sacré violon ! » jette-t-il au pauvre Schuppanzigh empêtré dans les difficultés du IX<sup>me</sup> quatuor. Chacun sait qu'en présence des dissonances du *finale* de la VII<sup>me</sup> symphonie — cet *allegro* de haute école — Weber déclarait l'auteur mûr pour les petites maisons ; chacun sait aussi que Weber s'est trompé. Des propos comme ceux que nous venons de rappeler impliquent l'anarchie, quand ceux qui les prononcent ne sont que des vaniteux ou des faibles ; quand

ce sont des forts, ils sont le gage d'une conquête, d'un accroissement, d'un gain pour l'humanité. La morale du Surhomme, nulle part on ne la trouvera davantage en action que chez Beethoven : mais prenons garde que, loin d'écraser, elle libère. Je ne sais si Nietzsche, après sa rupture avec Wagner, a quelque part senti et exprimé cela ; en tout cas, malgré l'indéniable filiation artistique, le nietzschéisme wagnérien est fort loin d'offrir les mêmes caractères que le pré-nietzschéisme beethovenien.

Ce dernier, on a cent fois montré de quoi il se compose. N'y revenons que pour mémoire. Le goût de la force, si despotique qu'il puisse être chez Beethoven, n'exclut l'altruisme sous aucune de ses formes : communion avec la Nature, immense bonté de la *Pastorale*, amour de la femme dans le *Clair de lune*, l'*Appassionata*, la IV<sup>me</sup> symphonie, *Fidelio*, amour de la patrie dans l'*Héroïque*, *Egmont*, *Coriolan*, — où voit-on que ces « effusions volontaires » (s'il est permis d'accoupler ces deux mots) traduisent je ne sais quelle « morale du Maître », quel mépris de l'humanité esclave ? Il faut s'élever contre cette image d'un romantisme, à vrai dire assez grossier, qui représente toujours Beethoven comme une sorte de César, de conquérant tragique, muré par la surdité dans une solitude hypocondre, raidi dans je ne sais quelle attitude olympienne et pompeuse. Est-il donc si difficile d'admettre que le plus grand homme soit aussi le plus humain ? La lithographie romantique a trouvé en Beethoven l'un de ses sujets préférés. René échevelé dans le vent sur son rocher battu des flots, Napoléon donnant l'Europe pour piste à son coursier écumant, Beethoven à Toeplitz fonçant sur le groupe des princes qui lui fait la haie, cependant que Goethe servilement s'incline, le même Beethoven, les yeux levés au ciel, écoutant au bord d'un ruisseau, sous un chêne séculaire, le chant de son âme, — voilà des images toutes faites dont il faut se méfier. Elles ne sont pas fausses : elles sont excessives — trop absolues ; elles ne tiennent pas assez compte du quotidien, du, si vous voulez, « il n'est pas de grand homme pour son valet de chambre ». Presque toutes les biographies de

Beethoven sont écrites dans un style d'Apocalypse ; elles regorgent d'anecdotes, de traits, de « mots » dont on finit par penser, non sans méfiance, qu'il est bien vrai qu'on ne prête qu'aux riches. Aucune ne nous montre l'artisan, l'homme de métier à son métier, j'entends à sa table de travail, et non pas le front dans la nue, en tête-à-tête avec Jéhovah ; aucune ne nous montre, à côté du bohême, le bourgeois (car il y a chez Beethoven un bourgeois), à côté de l'inspiré, le pion (car il y a chez Beethoven un pion : certaines de ses pièces fuguées ne le laissent que trop voir). Est-ce rabaisser le génie que de tenir compte de cela ? Quand je pense à Beethoven je vois un homme vieillissant, un bourru morose, entouré de fioles non moins que de partitions et qui, entre ses heures de labeur acharné et patient — méthodique et réfléchi — parcourt avec humeur les gazettes réactionnaires de Vienne, maudit la politique des princes et s'abandonne parfois à un vague déisme, assez enfantin, dont la *Correspondance* et les *Cabiers de conversation* portent témoignage. Tragique, sa surdité ? Je la vois plutôt boudeuse, anxieuse. Sombre, son humeur ? Oui, quand elle n'est pas coupée d'accès de bonhomie et même de gaieté, qui lui font trouver un attrait réel à la compagnie de ses semblables. Jusque dans les dernières années de sa vie, alors qu'il crée ces œuvres surnaturelles que sont les derniers quatuors, presque chaque jour il quitte sa maison de la rue de l'Espagnol Noir, trinque avec des amis qui ne sont pas toujours des comparses, s'amuse d'un bon mot, se montre fécond en calembredaines. C'est un Allemand de bonne souche, vigoureux, bien planté, que son comportement extérieur, son originalité native, différencient assurément du commun, mais qui, à travers les *Cabiers de conversation*, les documents et les témoignages de ses contemporains, nous apparaîtrait sans doute moins étrange, si son art même n'était étrange, s'il n'y avait dans la création musicale dont accouche son cerveau quelque chose d'aussi insolite, d'aussi décisif. D'aussi malaisément explicable, en un mot, par le recours au commun. D'où la représentation légendaire du personnage. Quand un très grand homme disparaît, le mythe intervient aussitôt, façonne l'être qu'il

n'est plus, et l'exagère dans le sens que l'opinion publique superstitieusement réclame. Voyez le pauvre Schubert mis à la sauce dramatique, à la sauce de l'opérette, à la sauce du cinéma (et pourtant Dieu sait si la vie de Schubert est banale !); voyez Balzac, Baudelaire et, déjà, la légende de Péguy. Mais, d'autre part, voyez Pascal, voyez Montesquieu ou même Lamartine, dont pourtant l'existence n'a point été pauvre en péripéties. Il y a des gens qui attirent la foudre, et d'autres auxquels la curiosité publique ne s'attache guère, parce que leur œuvre, si profonde soit-elle, est mauvaise conductrice de ce pittoresque dont le public est si friand. Un homme qui se confesse est toujours intéressant (surtout aux yeux des femmes), de même qu'un procès qui frise le huis-clos fait courir les foules.

Tout de même, en ce qui concerne Beethoven n'a-t-on pas exagéré, ne s'est-on pas fourvoyé avec quelque complaisance ? J'ai le plus grand respect pour Romain Rolland dont les travaux beethoveniens, et surtout le *Chant de la Résurrection*, offrent un intérêt passionnant. Mais n'a-t-il pas poussé un peu loin, avec un soin trop jaloux, l'enquête dans le domaine de la vie privée et de la psychologie du grand musicien ? Certes, quand il s'agit de Beethoven, la date et les circonstances de la composition des ouvrages, les numéros *d'opus* sont infiniment plus significatifs que quand il s'agit, par exemple, de Brahms ou de Bruckner. Il y a un intérêt évident à faire observer que la sonate op. 31 n° 2 est toute proche du testament de Heiligenstadt, que l'*Appassionata* fut composée en 1804, immédiatement après le mariage de Juliette Guicciardi, ou encore que Beethoven relevait d'une grave maladie quand il écrivit le *Chant de reconnaissance dans le mode lydien* du XV<sup>me</sup> quatuor. Cette connaissance nous permet de rapporter à un fait précis, dont la représentation nous parle, l'élément passionnel de l'œuvre, son climat moral, bref, ce qui nous émeut en elle et nous fait deviner un fonds d'expérience humaine. Mais prenons garde qu'à abuser de ce genre d'information, nous finirions par historiographier en quelque sorte la pensée et par illustrer moralement les étapes d'une carrière plutôt qu'à communier simplement avec l'œuvre.



Ce n'est plus de l'enquête psychologique, cela : c'est du fétichisme. L'intérêt pour l'homme l'emporte sur l'intérêt pour l'œuvre. Or, répétons-le, si prodigieusement intéressant que soit l'homme, l'œuvre est tout de même plus intéressante encore. Il ne faudrait pas que le phénomène musical fît tort à la musique. Il semble bien, d'ailleurs, que depuis une vingtaine d'années le centre d'intérêt des études beethoveniennes tende à se déplacer dans le sens que requièrent nos vœux. La critique musicale psychologique dont, à la suite d'Oubilischeff, Marx, W. de Lenz et, en France, d'Indy, Chantavoine et surtout Romain Rolland ont été les plus considérables représentants, paraît céder le pas à une forme de critique fondée avant tout sur l'apport strictement *musical* du maître des Symphonies, bref sur une étude qui, sans être purement analytique et technique, s'efforce surtout de mettre en lumière le phénomène de la création beethovenienne, son processus. Cette forme de recherche ne se prive pas, quand il le faut, d'interroger et même de scruter les témoignages biographiques : mais elle ne se croit pas obligée de le faire à l'occasion de chaque page. Il est, en effet, des cas où la référence doit céder le pas à... la déférence.

Du reste, à trop vouloir « personnaliser » Beethoven, à donner un sens définitif à chacun de ses propos, une valeur d'oracle à chacune de ses boutades, on aboutit à un portrait dont l'absence de cohérence est le moindre défaut. En effet, comme tous les hommes d'humeur brusque et d'impulsivité farouche, Beethoven est plein de contradictions. Confrontées une à une, ces contradictions présentent quelque chose de déconcertant, d'insoluble. Prises isolément, elles autorisent les conclusions les plus tendancieuses. En fait, il convient de s'élever un peu, de considérer à distance ce grand paysage humain qu'est Beethoven pour voir se dessiner les lignes de force, le caractère général, les « tendances ». Voilà, je crois, le mot : en dehors de son travail purement créateur, Beethoven est docile à des tendances plutôt qu'il ne gouverne des notions ; et ces tendances sont à la fois puissantes et vagues. Ce sont celles d'un plébéien passionné du XVIII<sup>e</sup> siècle finissant, d'un idéaliste auquel fait

défaut le sens critique — et même souvent l'esprit d'analyse. En matière politique, par exemple, rien de net, rien de raisonné dans les idées de Beethoven; son unique *credo*, c'est la haine de la tyrannie, l'amour farouche de la liberté. Mais sous quel régime vit-on libre? Il ne le sait trop. Parfois il parle avec sympathie du libéralisme anglais — mais c'est qu'il le voit à distance et que la fréquentation des princes autrichiens (pour tant fort généreux à son égard) lui est devenue, à la longue, insupportable. Il goûte ce qu'il n'a pas, — car, ce qu'il n'a pas, il l'imagine, tandis que, dans ce qu'il éprouve quotidiennement, dans ce qui l'entoure, tout lui est motif d'exaspération. Notez qu'avec cela ce bohème, ce sauvage qu'aucun cadre social ne pourrait enfermer, rêve souvent de ce qui est à portée de sa main, mais plus lointain néanmoins — il le sait bien — que les plus lointaines Amériques : un simple bonheur bourgeois, une petite vie tranquille. Qu'est-ce que *Fidelio*, sinon un hymne à la sainteté du lien conjugal, un acte de foi en l'union du couple, capable de triompher de toutes les vicissitudes? Tout ce qu'il n'a pas lui est nostalgie; mais, en même temps, quelque chose en lui, obscurément, âprement, se réjouit de cette vocation d'éternel paria qu'il assume, car c'est en demeurant exilé du monde qu'il le possédera le mieux dans son cœur et, par conséquent, dans son œuvre. On l'a cent fois répété : c'est parce qu'il n'a pas la joie que Beethoven écrit la IX<sup>me</sup> Symphonie. Mais attention : ce n'est pas, en réalité, *pour conquérir la joie* qu'il compose son œuvre suprême : c'est *pour conquérir son œuvre suprême* qu'il écrit l'Ode à la Joie. Pour ceux que cette explication anti-romantique — et qui m'est personnelle — laisserait perplexes, j'ajoute que la joie ne se conquiert pas, même en musique. On l'obtient ou on ne l'obtient pas par le fait de vivre. Si la vie en avait fait cadeau à Beethoven il nous eût légué, que sais-je? une *Symphonie conjugale et domestique*. Ecartons cette accablante vision... (Du reste la *Symphonie domestique* existe : elle est de M. Richard Strauss.)

En résumé, pourquoi ne pas nous contenter de la connaissance des tendances générales du caractère beethovenien et de celle

des principaux épisodes de sa vie ? Pour ceux qui sont curieux de musique plutôt que d'anecdotes, cela suffit, en tout cas. On alléguera peut-être qu'étudier la création sans rechercher dans le détail les conditions qui ont entouré sa naissance, c'est décolorer et appauvrir un sujet dont la grandeur pathétique sollicite insatiablement l'imagination. Je ne le crois pas. Et je ne pense pas, d'autre part, que l'examen de l'œuvre proprement dite doive être l'affaire des seuls professeurs de composition et d'harmonie. Sans doute, l'analyse grammaticale du texte leur appartient-elle. Mais, de même qu'un maître de grammaire n'a point qualité pour juger Voltaire ou Proust, de même la connaissance de la science musicale ne révèle pas Beethoven tout entier. Pour prendre une convenable notion de *l'artiste* extraordinaire qu'il est avant tout <sup>1</sup>, il faut être, je pense, un peu esthéticien, — en tout cas se sentir attiré par les problèmes qui ressortissent tout autant aux conditions biologiques et morales de la création d'art qu'aux circonstances elles-mêmes. Pour illustrer ce que je veux dire, considérons, je vous prie, que les dix-sept quatuors traduisent la vie intime du musicien, ses états de conscience et ses crises sentimentales tout autant que les symphonies ; la somme de vie affective qu'ils livrent à l'auditeur est même sensiblement plus importante. Pourtant il est à peu près impossible d'établir une relation précise entre les circonstances de la vie de Beethoven et l'élaboration de plusieurs d'entre eux ; c'est le cas de l'op. 18 tout entier et aussi du gigantesque VII<sup>me</sup> quatuor (op. 59 n<sup>o</sup> 1). Eh bien ! cette dernière œuvre nous parle-t-elle moins au cœur du fait que nous sommes ignorants des conditions psychologiques et morales qui ont, dans une certaine mesure, déterminé sa conception ?

Non, n'est-ce pas, car nous sentons bien que « dans une certaine mesure » veut dire, en fait, « dans une faible mesure ». L'idée, la conception fondamentale est peut-être — est proba-

---

<sup>1</sup> Avec raison Stravinski a mis l'accent sur l'apport extraordinairement neuf et hardi de Beethoven dans le domaine des possibilités pianistiques.

blement — la conséquence d'un choc affectif, d'une lésion morale ; mais, la commotion une fois reçue, la pensée du musicien a pris possession du champ d'action ; et cette pensée est logicienne, raisonneuse, volontaire. Elle discrimine, elle choisit. Elle s'installe. Elle introduit la loi de la raison au creuset de la passion. Voyez le premier *allegro* de ce VII<sup>me</sup> quatuor (le premier de la série Rassoumoffsky) que nous venons de citer. C'est à peine un débat. Le fameux principe — si souvent invoqué, quand il s'agit de Beethoven — du conflit antithétique, du drame figuré par deux thèmes de caractère opposé, se marque à peine ici. Ce vaste morceau est un discours, ample, d'une abondance, d'une fertilité d'argumentation souveraine. Ce qu'il entend prouver, je l'ignore ; en tout cas, il affirme, il convainc en déployant avec autorité cette raison sensible qui, en musique, est comme le signe suprême de l'équilibre. Les quatre voix des instruments se rapprochent, se divisent, s'unissent à nouveau, marchent de pair, d'un rythme égal, avec cette allure puissante, massive, carrée, qui est presque toujours celle de l'*allegro* beethovenien seconde manière ; de nouveau les voilà qui se séparent par groupes pairs, cheminent parallèlement, indiquant une divergence qui ne rompt pas leur fraternité. Discours rationnel, s'il en fut. Partout on sent la main de l'ouvrier, le travail du cerveau, mais aussi la pulsation des artères, le battement du grand cœur inspirateur, générateur de ce flux par lequel une nature magnifiquement humaine s'exprime sans détour. Triomphe de l'équilibre, royauté de l'artiste conscient, maître de son art, gouverneur de son génie...

Dans l'*adagio* du même quatuor la suprématie de l'intelligence est peut-être plus prodigieuse encore. C'est qu'ici le flot de l'inquiétude, de l'angoisse, de la douleur, déferle. *De profundis clamavi...* L'âme écarte les espérances trompeuses, les consolations illusives. Elle est là, dépouillée, grelottante, livrée au vent du malheur. C'est une plainte tellement déchirante, tellement charnelle, d'un « réalisme » si cruel, qu'elle frappe au cœur comme l'annonce d'un malheur qui nous concerne, qui est le nôtre. Il semble là que le musicien tâtonne (et, de fait, il tâtonne) ;

comme un roi shakespearien, comme un personnage d'Eschyle, il va au hasard, les yeux clos, il n'est occupé que de sa souffrance ; mais voyez comme, au sein même du désespoir, le second thème (confié au violoncelle) surgit, écoutez comment il gagne, quelle fermeté le revêt, quelle douceur inexorable, quelle volonté de consolation. De voix en voix, il se propage, il affronte la lutte avec l'idée tragique. Ainsi, d'épisode en épisode — je devrais dire souffle à souffle — le morceau se construit. Une fois la dernière note expirée, considérez-le en son ensemble : vous verrez que sa construction, que son équilibre architectural ne le cèdent en rien à l'*allegro* monumental de tout à l'heure, que le même rationalisme impérieux a présidé à l'élaboration des deux morceaux. Mais prenons garde que la mise en œuvre et la conception sont deux choses distinctes. A l'origine, il y a eu le choc, la révélation, la blessure faite par la vie. Voilà ce qui confère à presque tout ce qu'écrit Beethoven ce poids, cette gravité (au sens latin), cette réalité de signification. Chez Mozart, chez Haydn, la musique est la musique ; chez Beethoven elle l'est aussi, mais elle est en même temps quelque chose de plus, — non pas quelque chose d'autre, mais quelque chose dans quoi la musique est contenue.

(Au fait, ne serait-ce pas cela, le romantisme ? Et le romantisme — le romantisme musical — ne se définirait-il pas comme un rapport plus direct, plus intense, de l'art avec la vie, comme un état de contact permanent entre le signe et la chose signifiée, et comme une traduction plus littérale, plus authentique, de l'un par l'autre ? Je sais bien qu'une telle opinion tient peu compte de la traditionnelle définition du romantisme opposé au classicisme. Mais ce qui est vrai peut-être du romantisme littéraire, ne l'est pas nécessairement du romantisme musical. Je ne puis d'ailleurs qu'indiquer, en passant, cette vue ; elle me paraît contenir en tous cas une bonne part de vérité et mériterait de faire l'objet d'une étude systématique.)

Pour en revenir à Beethoven, soulignons donc, une fois de plus, cette souveraine domination de l'esprit sur la matière, — la matière fût-elle la chair saignante et torturée, la vie affective

du musicien. A nos yeux, cet assujettissement de l'inspiration à la volonté toute puissante est ce qu'il y a de plus grand chez Beethoven, de plus inexplicable aussi. En effet, tout, dès sa première jeunesse, semble le prédisposer à l'excès, génial peut-être, au lyrisme orgiaque et sans contrepoids ; tout : son hérédité chargée, l'absence chez lui de toute éducation intellectuelle, son orgueil farouche, la violence de son humeur, tout le côté irrationnel de sa nature, aggravé dès la trentième année par la surdité. Il est un autodidacte, et les lacunes de savoir que révèle sa correspondance sont déconcertantes. Il voit l'antiquité à travers Plutarque, le problème social et éducatif à travers l'*Emile*. Sa touchante, sa folle sincérité l'entraîne parfois à des erreurs de goût qui laissent perplexe. Voyez le choix du sujet de *Fidelio* : ce qui le séduit dans ce livret, qui n'évite aucun poncif, c'est le vertuisme puritain dont il se pare : quel triste tremplin pour une tentative d'art ! Ce qu'il goûte en Gœthe, n'est-ce pas la solennité pontifiante, le côté « dessus-decheminée », l'académisme ? Il y a chez Beethoven un indéniable primarisme — moins accentué toutefois que chez Schubert —, un primarisme qui le fait apparaître fruste en regard de Schumann, de Mendelssohn, de Liszt, de Wagner lui-même. Il y a chez Beethoven, et fortement marqués, tous les traits qui rendent la période du *Sturm und Drang* inassimilable à notre mentalité latine : ce mélange de naturisme, de rousseauisme nordique avec le catéchisme révolutionnaire, cette confuse aspiration à la Providence, au Cosmos, à la fraternité universelle, — tout cela mal digéré ou trop religieusement recueilli par ce Paysan du Danube, ce solitaire bougon, sentencieux et naïf. Et tout cela aurait dû produire, semble-t-il, un musicien-prophète de troisième ordre, un compositeur de cantates patriotiques et de symphonies militaires. En effet ! — et, ces œuvres, Beethoven les a écrites ; elles s'appellent la *Renaissance de l'Allemagne*, la *Victoire de Wellington à Vittoria*, — mais elles s'appellent aussi l'*Eroïca*, la Symphonie en *ut mineur*, la IX<sup>me</sup>, sans parler de tant de sonates, de trios, de quatuors, qui expriment cette passion candide, cette ivresse

humanitaire, mais en les sublimant, en les marquant d'un sceau d'éternité qui fait, inexplicablement, de ces inspirations plébéiennes des chefs-d'œuvre que ce n'est point assez de dire aristocratiques, car ils dépassent toute définition de hiérarchie sociale...

Voilà le mystère. L'un des mystères du génie. Car il en est d'autres. Et devant lesquels il n'y a qu'à s'incliner en silence, en rappelant que le génie est un don (les aliénistes disent : une variété de la démence), une grâce dont nous n'avons qu'à constater et à bénir les effets.

Dirai-je cependant que, quand il s'agit de Beethoven, cette explication m'a toujours paru sommaire, peu satisfaisante et, somme toute, injuste ? Certes, le dieu est dans l'homme, mais nous ne pouvons nous défendre de penser que, sans le secours, sans la puissante collaboration de l'homme, le dieu resterait le plus souvent muet. Faut-il rappeler la laconique annotation du musicien : « O homme, aide-toi toi-même ! » Personne, certes, n'a reçu autant que lui ; mais personne n'a tiré de ce don, par la méditation, par le savoir, par un effort obstiné, un parti plus prodigieux. Si Beethoven n'était que l'Inspiré, le « vates » des Anciens, le prestige qui s'attache à son nom, à sa personne, serait — n'en doutons pas — différent de ce qu'il est. Cette face aux yeux clos, dont la place est marquée dans toutes les salles, dans toutes les retraites où la musique est honorée, le regard qui l'invoque la scrute, lui demande son secret. « Comment as-tu pu t'élever si haut sans avoir jamais cessé d'être semblable à nous ? » Indiscutablement, il entre dans le sentiment que fait naître l'audition de telle ou telle des grandes œuvres du musicien, cette notion — plus ou moins confuse, mais profonde — que celui qui nous entraîne vers un monde surnaturel jamais ne cesse d'être un homme. Et c'est parce qu'à aucun moment il ne cesse d'être un homme que nous pouvons, comme de plain-pied, pénétrer dans ce monde à sa suite.

Je sais bien : il y a les dernières œuvres. Il semble qu'après 1815 — exception faite de la IX<sup>me</sup> et de certaines parties de la *Missa* — le Compagnon, l'Instigateur, cette figure de proue

qu'est Beethoven brusquement s'éloigne, se situe sur un plan où le contact devient singulièrement intermittent et difficile. C'est vrai. Ce Beethoven-là, dit-on volontiers, est celui des techniciens et des philosophes. Les raisons de cet éloignement sont du reste connues et, en quelque sorte, fatales. Les beethoveniens pour lesquels l'*Ut mineur*, la *Pastorale*, le *Quatuor des harpes* représentent le sommet de l'art et de la pensée du musicien, les énumèrent à regret. Il y a d'abord l'implacable, l'irréremédiable infirmité de l'ouïe, qui isole le maître, fausse les plans, les perspectives sonores et, rompant les ponts avec le public, invite le solitaire à l'approfondissement d'un état mental de plus en plus exceptionnel, hanté par l'Ange du Bizarre ; il y a la désaffection du public viennois, tout entiché de Rossini, l'indifférence grandissante des princes, des cercles de la Cour ; il y a la charge de l'éducation de Karl, le neveu, le mauvais sujet qui apporte au foyer plus de souci que de joie ; il y a les procès, il y a les accès de fureur contre la cuisinière qui gruge ce vieux fou et fait danser l'anse du panier ; il y a la pauvreté, l'amertume, la lutte dérisoire pour l'existence ; il y a surtout que l'homme grandit mystérieusement, que son génie réclame d'autres nourritures, que son âme commence à se tourner vers le côté invisible des choses. Est-il donc tout à fait impossible de l'y suivre ? Mais d'abord voyons quelles sont les dernières œuvres.

Après 1814, c'est-à-dire après le remaniement de *Fidelio*, s'ouvre une longue période de retraite, de solitude, de sécheresse. Le fait est d'autant plus étonnant que Beethoven se trouve alors au faîte de sa gloire et, semble-t-il, de sa puissance créatrice. Deux ans auparavant il a donné coup sur coup la VII<sup>me</sup> et la VIII<sup>me</sup> Symphonies, dans lesquelles on sent des ressources infinies. L'année d'après, le Congrès de Vienne va le fêter à l'égal d'un roi. Il a tout pour lui, excepté le bonheur (ne revenons pas sur la discussion à propos de l'Immortelle Bien-Aimée), excepté l'amitié ou, du moins, le compagnonnage avec un pair (c'est en vain qu'aux bains de Tœplitz, il a essayé de se lier avec le froid, le prudent Goethe : l'un et l'autre se sont fourvoyés). De 1814 à 1820, Beethoven se tait. La seule œuvre



d'importance — il est vrai qu'elle est considérable — qui voit le jour au cours de cette longue période, est la sonate de piano op. 106 ; elle appartient à ce qu'à la suite de de Lenz on a appelé le troisième style de Beethoven comme y appartenaient déjà, dans une certaine mesure, les deux dernières sonates de violoncelle<sup>1</sup>. En 1820-21, réveil de la période de léthargie avec l'op. 110 et l'op. 111 (les deux dernières sonates de piano) ; l'année suivante, *Missa solemnis* ; en 1823, la IX<sup>me</sup> et les *trente-trois variations sur une valse de Diabelli* (cette œuvre capitale que les pianistes inscrivent si rarement à leurs programmes) ; en 1824, le XII<sup>me</sup> quatuor ; en 1825, le XV<sup>me</sup>, le XIII<sup>me</sup> et la *Grande fugue* ; en 1826, l'immense XIV<sup>me</sup> et le XVI<sup>me</sup>.

Première remarque : à l'exception de la IX<sup>me</sup> et de la *Missa solemnis*, dans lesquelles Beethoven a voulu, une dernière fois, parler au nom de tous et faire monter la grande supplique humaine qui, dès avant le Testament de Heiligenstadt, n'a cessé de hanter sa pensée, toutes ces dernières œuvres sont *confidentielles*. Pour exprimer ce qu'il a à dire, le musicien recourt uniquement au piano — l'instrument par excellence du dialogue avec soi-même — ou au quatuor, c'est-à-dire à la forme la plus raffinée et la plus haute de la musique de chambre, celle dans laquelle l'auteur peut mettre à la fois la plus grande intériorité et la plus grande science. De fait, dans toutes ces œuvres, ce qui frappe d'abord, c'est une sorte de détachement — mieux : de dessaisissement à l'égard de la vie. Voyez le premier mouvement de la sonate op. 110 (*moderato cantabile espressivo*), que trop souvent les pianistes jouent comme ils joueraient du Liszt, alors qu'ils le devraient jouer comme du Rameau ou du Couperin, j'entends avec la même discrétion, la même retenue, la même économie sonore ; voyez dans les quatuors la grande variation (*adagio ma non troppo et molto*

---

<sup>1</sup> Pour être complet, il faut cependant citer, au second plan, le cycle de lieder *An die ferne Geliebte* (1816) et la sonate op. 101 (1816) ; la sonate op. 109, qui ouvre la grande période d'activité suprême, paraît en 1820 seulement. Que pèse cette maigre production en regard de celle des sept années précédentes (1807-1813) ?

*cantabile*) du XII<sup>me</sup>, si proche par sa concentration, par ce que montre de sourd, de rêveur, de distrait, son effusion, — si proche de l'immense *adagio sostenuto* de l'op. 106 ; voyez enfin (ou plutôt, écoutez !) le début du XVI<sup>me</sup> quatuor, qui n'est qu'un jeu apparemment, une sorte d'hommage à Haydn, mais un jeu où tout est blanc, désincarné, délié de toute attache terrestre. Nous sommes ici très loin de la spiritualité de Bach, dans ses intenses méditations religieuses, dans le *Consummatum est*, par exemple. Le dépouillement de Bach plane et bénit ; c'est le chant de l'extase, mais c'est avant tout la présence de Dieu le Père, sa vérité, sa parole infaillible et grave. Avec Beethoven nous ne sommes jamais — sauf peut-être dans le *Benedictus* de la *Messe en ré* — sur le plan purement religieux. Le début du XVI<sup>me</sup> quatuor est un soliloque intime : l'homme a renoncé au monde, mais il ne peut pas ne pas s'en souvenir. Il y a dans son accent non pas le regret, mais la mémoire des choses irrévocablement vécues. Je ne sais rien de plus poignant que ce badinage à mi-voix entre les quatre instruments, ces interrogations amorcées, ces bribes de réponse, tout ce petit *allegro* discret, furtif, auquel on est tenté, à première audition, de n'accorder que peu d'importance et qui, en regard de la *cavatine* du XIII<sup>me</sup> quatuor ou de la « grande variation » du XIV<sup>me</sup>, semble, en effet, léger. Il forme le plus absolu contraste avec n'importe laquelle des grandes œuvres de la maturité qui, elles, peuvent être caractérisées par le fait que toujours Beethoven s'engage à fond, se livre tout entier — et avec lui nous engage. L'homme qui a écrit la *Pastorale* et la V<sup>me</sup> — et parce qu'il les a écrites — semble ici trahir. Il n'a plus souci que de lui-même. Le dialogue qu'il engage est celui du pauvre avec sa misère, du sage désabusé considérant distraitemment la comédie de vivre. Plus de cris, de clameurs guerrières : un jeu nonchalant dans la solitude. Plus d'Apothéose de la Danse : une atmosphère de chambre de malade. Oh ! sans doute ne faut-il pas exagérer : la façon d'aborder le sujet, de le traiter, ne saurait être sans rapport avec le passé : il n'y a jamais pour l'artiste de métamorphose complète. La carrure des derniers quatuors est monumentale

à l'égal de celle des symphonies, la conception est aussi grandiose. Seulement la nature du musicien s'est entièrement spiritualisée ; le cœur est devenu esprit, l'esprit habite le cœur <sup>1</sup>.

Voilà ce dont certains se plaignent. Ils en veulent à ce Beethoven-là d'être devenu moins fraternel ; ils s'étonnent qu'avant de l'aimer, il faille s'interroger pour le comprendre. Et que l'artiste qui les a emmenés si loin les abandonne au bord du chemin pour ne plus penser qu'à lui-même. Une porte se ferme, un pas s'éloigne. Et il faudrait, bien sûr, risquer un geste d'audace, forcer la porte ; mais l'effort rebute : hélas, il est bien vrai que la musique est faite d'abord pour plaire. Qu'elle émeuve par surcroît, rien de mieux, s'il n'y a qu'à se laisser cueillir par l'émotion. Mais qu'intervienne la pensée pure, quelle exigence et, chez un Beethoven, quelle inconséquence ! Les derniers quatuors rouvrent un cercle que la IX<sup>me</sup> Symphonie bouclait de façon exemplaire. « Vers la joie à travers les souffrances » : le grand cri de l'Ode de Schiller mettait le point final à la plus illustre, à la plus saisissante épopée d'artiste que le monde ait connue. Il paraît étrange et presque inconvenant qu'après cela l'angoisse, le tâtonnement, l'incertitude reparassent.

Car il y a tout cela — mais sublimé — dans les derniers quatuors. Ce sont les peines d'antan — l'enfance esclave, l'amour infidèle, l'incompréhension des hommes — mais dans une autre lumière, vues et comme ressenties non plus par le cœur, mais par l'âme. Ce sont, si je puis dire, des ouvrages post-biographiques. Encore une fois la commune erreur, quand il s'agit de Beethoven, est de considérer sa destinée comme une sorte d'ascension professionnelle sur le plan de l'art, une sorte de courbe-modèle qui s'achève avec le chœur final de la IX<sup>me</sup>. Et c'est presque cela, si l'on veut — presque, car il y a les derniers quatuors — mais dans cette ascension épique rien n'a été concerté, prémédité, machiné *ad usum posteritatis*, comme Hugo « soignant » la péroraison de son œuvre poétique en débou-

---

<sup>1</sup> Ces mêmes remarques seraient valables, presque dans les mêmes termes, pour l'*andante con moto, ma non troppo* du XIII<sup>me</sup> quatuor (op. 130.)

chant dans l'Apocalypse, comme Gœthe ou René retouchant minutieusement leur portrait en vue du Panthéon futur. Le grand écrivain est, hélas, presque toujours un grand intellectuel, — et l'on sait à quels acrobatiques rafistolages les intellectuels donnent leurs meilleurs soins. Le grand musicien (et je ne vois guère que Wagner qui fasse exception à la règle) n'est jamais un grand comédien. Il n'« arrange » rien, ni dans sa vie, ni dans son art. Il s'accroît, s'augmente, grandit parfois par le fait de l'expérience, par le fait du travail acharné — je dis bien : parfois, car peut-on parler des progrès méthodiques de Mozart, de Schubert, de Bach lui-même ? — mais, encore une fois, il n'« arrange » rien. L'esprit souffle où il veut, quand il le veut. Après la IX<sup>me</sup>, Beethoven a fini de dire quelque chose de très important, quelque chose qui était bien un « message », mais il n'en a pas fini avec la musique. La musique compte même pour lui de façon de plus en plus exclusive. Les cinq derniers quatuors sont de la musique pure. Ils traitent et résolvent des problèmes qui sont de l'ordre abstrait et technique. L'admirable est que, si le sentimental en est banni, la spiritualité y trouve son compte de façon aussi complète ; l'admirable est que le savoir et l'inspiration s'y conjuguent et s'y mêlent pour produire un art inouï dont le pouvoir s'affirme en dehors de toutes les règles.

Qu'on me permette à ce sujet de me citer moi-même. Mon excuse sera que, mon opinion n'ayant pas varié, il est inutile de chercher à dire de deux façons différentes la même chose.

« Les derniers quatuors sont austères. Ce dépouillement où l'on découvre je ne sais quelle recherche savante, quelle volonté de perfectionnement dans ce domaine de l'art que le musicien va quitter, est chez Beethoven une tendance surtout morale. La complication de l'écriture, la densité elliptique de la notation, traduisent un scrupule spirituel beaucoup plus qu'une tendance esthétique. Cette musique, si riche que depuis un siècle on l'étudie sans avoir épuisé sa fécondité, décrit en réalité la pauvreté, l'abandon, le lieu d'un puissant labeur déserté. En face de l'unique exigence à quoi il consente, et qui est celle

de se définir, Beethoven ne procède plus selon sa tactique familière de l'assaut, de la confrontation pathétique et ardente, de l'élan tragique aboutissant à l'éclatante péroraison triomphale. Il va pas à pas, par méthode d'enquête, d'investigation, par un interrogatoire serré qui se défend de résumer, de conclure. Peu de contrastes violents, point de recours au principe familier des forces antagonistes. Une mystérieuse douceur, du silence, un investissement patient, inexorablement lucide ; et partout ce détachement, cet oubli du faste, de l'éloquence, ce dessaisissement, ce mouvement distrait qui parle d'autre chose, d'un ailleurs proche et déjà réservé...

» Dans le *lento assai* du XVI<sup>me</sup> quatuor, une échappée s'ouvre sur le séjour de la béatitude. Là, nul creusement vers un centre obscur, plus de heurts ni d'étranges cahots. Un calme étale, une rêverie sans passion, sans désir. Ce « chant de la paix », qu'exprime-t-il ? Rien, sans doute, — pas même le bonheur, car, existant en sa perfection, le bonheur s'ignore. Peut-être, s'il fallait désigner, dans cette grande production tourmentée, la page unique où se réalise la radieuse évasion, c'est celle-là, écrite au soir de la vie, dans l'amertume de la solitude, que je nommerais. Ce Beethoven-là est heureux, — mais peut-on dire qu'il connaît sa joie et la respire ? Elle lui est indifférente. » <sup>1</sup>

Et maintenant revenons en arrière et, puisque aussi bien ces quelques vues ne prétendaient à rien de rigoureux, essayons du moins d'exprimer par une formule la diversité de la recherche beethovenienne et l'unité de l'œuvre. Il est remarquable que toute étude consacrée à Beethoven aboutisse régulièrement à un éloge de la grandeur. Pourquoi cela ? parce que le sujet est grand, dirait M. de la Palisse. Sans doute. Mais il y a des ordres de grandeur classique — la grandeur de Poussin, par exemple, ou celle de Corneille — dont il suffit de prendre la mesure et qui existent, pour ainsi dire, à l'état de référence, comme une sorte de module invariable. La grandeur de Beethoven est une grandeur agissante. Elle est une force en travail, une

---

<sup>1</sup> *Pouvoirs de Beethoven*, Paris 1937, p. 189.

incitation, un exemple. Cela, tout d'abord, parce qu'elle s'exprime musicalement et que la musique appartient, par nature, à l'ordre du temps ; la musique se déroule à travers le temps, elle capte d'abord les sens, puis la pensée, puis la réflexion ; elle vise à s'imposer comme le déroulement des phrases d'un discours vise à persuader ou du moins à substituer momentanément à la pensée de celui qui écoute la pensée de celui qui parle. Être éloquent, c'est réussir dans cette entreprise ; personne ne peut nier que Beethoven soit éloquent.

Il l'est, certes, par la façon dont il s'exprime, mais surtout *par ce qu'il exprime*. La forme, cette pierre de touche de l'art, ne joue pas dans la conquête du public le rôle décisif. Mozart, quoi qu'on dise, n'est pas, ne sera jamais tout à fait populaire. L'expression est, chez lui, trop intimement liée à la forme, et par conséquent trop dépendante de ses lois, pour que le charme opère sans décantation préalable, sans référence à la raison. Mozart concilie la forme parfaite avec le sentiment pur : mais remarquez qu'on ne concilie pas sans qu'il y ait eu, de part et d'autre, concession, sans que quelque chose — l'impondérable de la vie — ait été sacrifié à l'unité dans l'harmonie que l'on obtient ainsi. Mozart, en somme, n'ose pas (ou ne veut pas) user du bénéfice de l'imprévu, de la surprise : il craint de tout perdre en jouant cette carte. Beethoven, lui, ne cherche pas délibérément à enfreindre la loi, mais, quand son instinct ou son humeur le lui commandent, il n'hésite pas. La V<sup>me</sup> Symphonie est un admirable monument formel, mais dans lequel la forme se trouve au service de la passion. Le geste, révélateur du sentiment, voilà ce que cherche Beethoven. Dès 1802, telle est sa position : il ne transige ni ne s'en départit plus. Chacune de ses œuvres jaillit comme sous le fouet de la nécessité. Drame ou testament, peu importe. Ces mots ne veulent rien dire, ou plutôt ils disent à côté de ce qui est. Un drame suppose un agencement prémédité ; chez Beethoven l'agencement se fait après coup, dans le terrible effort d'une organisation où le créateur se jette à corps perdu. Les grandes lignes une fois établies, le schéma dessiné, l'ouvrage se construit de l'intérieur à l'extérieur ;

il se nourrit de sa substance, fonde sa croissance sur sa propre raison d'être, sur le mouvement initial qui l'appelle à la vie. L'organisme possède sa respiration, son circuit du sang (évoquez la pulsation des basses dans l'*adagio* de la IV<sup>me</sup> Symphonie, dans la VI<sup>me</sup> sonate pour violon; le cœur bat — et ce n'est pas ici une image; l'œuvre vit selon sa complexion propre). Voyez d'autre part le thème, le motif; considérez-le d'abord isolément; par lui-même il est souvent peu de chose; il forme une cellule peu caractérisée et dont la banalité, au moment de l'exposition, n'est pas loin de décevoir. Mais voyez comment, en cours de route, sans cesser de garder le même dessin mélodique, il attire à lui tout un monde sous-jacent et suscite cette immense palpitation transitoire où baigne le développement; voyez-le enfin reparaître, resplendissant, lourd de signification, au moment de la péroraison. Il n'a pas changé d'une ligne; mais autour de lui les perspectives se sont modifiées, le drame s'est noué, les valeurs équilibrent avec majesté leurs rapports. Quelque chose s'est passé, — quelque chose qui est une action, une expérience dont nous avons été, bon gré mal gré, tout autre chose que les témoins dociles.

Et voilà peut-être le mot, la formule que nous cherchions: la musique de Beethoven provoque, suscite une *réaction*. Réaction presque musculaire, qui agit à la fois sur les nerfs, sur le cœur, sur l'être tout entier.

L'homme qui, depuis plus d'un siècle, exerce une telle emprise sur de vastes auditoires, conserve tout son prestige parce que, autant qu'une puissante nature d'artiste, il fut un grand caractère. Et c'est en ce sens que la vie de Beethoven est inséparable de son œuvre. L'une explique l'autre, mais l'autre enseigne l'une. C'est une grande histoire. Et c'est un grand sujet que Beethoven. On s'y perd à vouloir l'étreindre. C'est en outre un sujet dangereux et qui met à rude épreuve les facultés critiques, en ce sens qu'il implique, qu'il exige une adhésion toujours entachée de quelque injustice à l'égard des autres maîtres auxquels, chemin faisant, on le compare. Rien n'est plus difficile que de garder la mesure quand les plans trop vastes,

les lignes trop immenses, se laissent malaisément décrire par les mots dont nous usons dans la représentation du réel. Avec la musique nous nous trouvons d'ailleurs toujours un peu sur le plan surréel et, quelque soin que nous mettions à examiner « comment c'est fait », il vient un moment où, comme dans le domaine religieux, il ne reste qu'à constater que la grâce opère. Oui, de tous les grands musiciens, Beethoven est celui qui a étendu le plus loin les pouvoirs de l'homme. Mais la musique a-t-elle *cela* pour but ? et, en réalisant *cela*, Beethoven a-t-il accompli le vrai destin de la musique ? En tout cas — et c'est, en terminant, le lieu de citer Beethoven lui-même dans ses conversations avec Bettina — « la musique est l'unique introductrice au monde supérieur, à ce monde qui embrasse l'homme, mais que l'homme ne saurait embrasser ».

Emmanuel BUENZOD.