



## Vues sur Beethoven<sup>\*</sup>

De Lenz a pour longtemps accrédié la théorie des *trois styles*, théorie d'autant plus valable pour Beethoven qu'on retrouve, pour autant que leur carrière n'a pas été interrompue à la fleur de l'âge, ce processus chez la plupart des grands créateurs. A une période d'imitation succède une période de transition, laquelle prépare une période suprême, dite de réflexion. Rien n'est plus conforme aux lois du développement humain ; mais rien, avouons-le, n'est plus difficile que de marquer les limites qui séparent ces trois étapes. Autour des œuvres caractéristiques, constituant comme le noyau de chaque « style » s'agglomèrent des œuvres de type moins net, que leur date de composition ne suffit pas à classer dans une série plutôt que dans une autre. Il en est de la production d'un artiste véritablement grand comme de celle des époques fécondes : la prédominance évidente d'un caractère n'empêche pas des caractères disparates de se manifester simultanément et d'offrir le témoignage de réussites isolées. Le siècle de Voltaire est aussi celui de Saint-Simon. Un La Fontaine n'est pas contradictoire au xvii<sup>e</sup> siècle, mais le xviii<sup>e</sup> siècle ne l'impliquait nullement. Et, pour prendre des exemples dans l'histoire de la musique, Schobert n'apparaît-il pas un romantique avant la lettre, Mendelssohn un classique attardé ?

S'il s'agit, chez Beethoven, de situer les trois périodes en désignant trois œuvres-types, le choix est aisé. On ne courra aucun risque d'erreur en citant, par exemple, la *Sérénade* op. 8 comme représentative de la pre-

---

(1) Ce fragment d'un ouvrage en préparation en constitue le 4<sup>e</sup> chapitre intitulé *Une certaine musique*. Le livre entier paraîtra sous le titre de *Vues sur Beethoven*.

mière époque, la V<sup>e</sup> *Symphonie* comme l'exemple le plus fameux de la seconde manière, les cinq derniers *Quatuors* comme les témoignages de l'évolution suprême du musicien. Soit. Mais le *Quatuor* op. 18 n° 4 ? Mais le *finale* de la 2<sup>e</sup> *Symphonie* ? Mais les *Sonates* de violoncelle à la Comtesse Erdödy ? Elles établissent une transition. Soit encore. Mais l'amorcent-elles ou en représentent-elles le terme ? Les œuvres qui les précèdent ou les suivent pourraient aussi bien fournir des indices dans un sens que dans l'autre.

Il y a mieux : voici des sauts brusques, par-dessus toute amorce de transition, d'une époque dans une autre. Le premier *tempo* du *Trio* op. 1 n° 3, daté de 1793, préfigure le style et l'atmosphère de *Coriolan*. Impossible de réduire le *largo con gran espressione* de la IV<sup>e</sup> *Sonate* de piano ou l'*adagio* du 1<sup>er</sup> *Quatuor* à des productions de « période d'imitation ». Et voici, d'autre part, en pleine « période de réflexion » de déconcertants retours au style et aux formes des années de jeunesse : dans le *Quatuor* op. 130, *alla danza tedesca* et le *finale* surajouté ; ailleurs, des rondos, des airs variés, des bagatelles.

En vérité, pourquoi un artiste suivrait-il sa voie avec une imperturbable rectitude ? Tout artiste — Beethoven plus que tout autre — progresse, procédant par amplification, puis par approfondissement, — mais il obéit à ses démons, lesquels sont, comme chacun sait, personnages fantasques et d'humeur imprévisible. Un artiste doit avoir pour règle de « tenir le ton » d'un bout à l'autre du morceau qu'il compose : après quoi il a le droit de changer de registre et de plan. Or, nul, comme Beethoven, ne s'entend à « tenir le ton », quitte, une fois l'œuvre achevée et le chantier vacant, à adopter un accent tout autre. Jamais il ne procure la déception que donne trop souvent Mozart (1), couronnant d'un *finale* inconsistant (voyez le *Quintette en sol mineur*) une œuvre magistrale. D'un bout à l'autre des quatre parties de la symphonie, du quatuor ou de la sonate, il demeure égal à l'affirmation liminaire, à la poussée du premier élan. Unité dans une triple ou quadruple coulée, unité dans la cohérence de chacune des parties et dans leur diversité. Les quatre *tempos* des grands quatuors sont figures de héros qui se mesurent d'un regard fraternel et se complètent.

Dès ses débuts — il ne s'agit ici que d'envisager les ouvrages de la première période — ce sens de la distribution, de la justice répartitive,

(1) Je cite Mozart, mais Schubert et Brahms fourniraient des exemples combien plus nombreux et plus graves.

est nettement marqué chez Beethoven. A tout ce qu'il entreprend, il donne une cohérence, une densité, une intensité substantielle et spirituelle qui, bien plutôt que ses prédécesseurs immédiats, évoquent l'équilibre de Haëndel et de Bach. Sans doute ce caractère découle-t-il, en partie, de la relative lenteur, du manque de facilité du musicien. Beethoven crée dans la peine, dans une tension obstinée de la volonté et, à mesure qu'il avancera dans sa carrière, il lui faudra dépenser plus d'énergie pour arracher de son esprit les formes de la création. Non point qu'il manque d'inspiration ou d'invention ; nous reviendrons d'ailleurs sur ce point dans un prochain chapitre. Mais, entre les éléments toujours plus nombreux, toujours plus importants et plus urgents qui se présentent à lui, il doit faire un choix ; il faut surtout qu'il organise des rudiments le plus souvent disparates, qu'il les modèle, les contraigne à la forme, les fasse naître en quelque sorte à la discipline, à l'ordre spirituel, qu'il les intègre enfin à certaine place d'un certain ensemble et les utilise en tant qu'éléments constitutifs d'un style. Car il est loin de posséder, comme Mozart ou comme Haydn lui-même, le sens inné de la convenance, le don heureux de la phrase conçue en fonction d'un ensemble. Il assemble, d'abord, laborieusement, des cellules indépendantes les unes des autres et dont plusieurs, bien que nées au même moment et de la même pensée, sont impropres à coexister. C'est pourquoi un arsenal de thèmes lui est indispensable, un répertoire continuellement disponible de phrases mélodiques, de séquences harmoniques, de trouvailles rythmiques, qu'il puisse utiliser au cours de la composition proprement dite, — laquelle est, chez lui, parfaitement distincte de l'inspiration et même de la conception plastique. Encore est-il le plus souvent obligé de refondre ces matériaux, de les modifier sans cesse, de chercher patiemment l'infime substitution d'accent ou la brève modulation tonale qui leur conférera une authenticité définitive, qui les fera fragments inséparables d'un texte infaillible, parties d'une architecture sans défaut. Cet agencement têtue du mot à la pensée, de la lettre à l'esprit, on en peut suivre le processus haletant et tragique au long des cahiers d'esquisses ; on voit ainsi s'adapter les unes aux autres les cellules constitutives de la phrase, s'ébaucher le développement, progresser pour ainsi dire pas à pas, à travers les affres d'une gestation encombrée de reprises et de ratures, tel mouvement de sonate, tel *tempo* de symphonie qui nous paraissent, quand nous les entendons, comme l'expression d'une vérité née d'un seul coup, jaillie d'une coulée unique

et revêtant en notre esprit l'apparence d'une inexorable et triomphante nécessité.

De cette progression chaque fois plus pénible et qui, chaque fois, par une tension géante de la volonté unie à l'intuition du génie, aboutit à une expression plus parfaite et plus profonde, l'élaboration des premières œuvres publiées ne fournit encore, à vrai dire, que peu d'exemples typiques. L'âge de l'imitation, lors même que l'imitation s'éloigne considérablement de la copie, est l'âge de la facilité. La jeunesse possède naturellement une souplesse, une adresse instinctive (qui, chez certains, va jusqu'au mimétisme), une absence de sévérité aussi et de scrupule critique, qui lui permettent de s'appropriier comme des expériences personnelles maintes acquisitions extérieures à elle-même. Elle possède aussi une abondance, une générosité innée, un bonheur d'expression qu'elle doit souvent à la fraîcheur de ses ressources plus qu'à l'exemple d'autrui, une mystérieuse intuition de l'équilibre et du charme sonore, une appétence à la plénitude plastique que l'âge mûr peut certes connaître et produire avec plus d'autorité encore, mais par la combinaison de l'effort rationnel et du don. Nulle production de jeunesse mieux que celle de Beethoven n'illustre cet inexplicable état de grâce, ces possibilités, somme toute mal définissables, de réussite. Pour nous en tenir aux quatre premières années du séjour à Vienne, voici, outre les trois *Trios* op. 1, déjà cités, les *Variations* sur des airs de Paisiello, les quatre premières *Sonates* de piano, *Adelaide* la *Sérénade*, les deux premières *Sonates* de violoncelle, le *Sextuor*. Toutes œuvres faciles, heureuses, l'op. 1 n° 3 et la *Sonate* à Babette de Keglevics exceptés ; même le pathétique du célèbre *Ah ! perfido*, qui date probablement de 1796, reste d'un dramatisme assez extérieur. Si presque aucune de ces productions n'annonce encore l'originalité puissante de la maturité, elles ont toutes en commun ce charme que je viens d'essayer de définir, ce charme fait d'harmonie sans rigueur, d'abandon flexueux, ce charme qui fait penser à la pulpe d'un beau fruit, et qui réside en partie dans l'ampleur inusitée de la phrase, en partie dans la carrure tonale, laquelle n'exclut pas un emploi déjà saisissant de la modulation. Ces caractères se retrouvent, mieux affirmés, dans les œuvres des quatre années suivantes, c'est-à-dire de 1796 à 1800. Disons-le en passant, il nous paraît légitime, contrairement à l'usage, de diviser la période dite d'imitation, en deux parties. A partir de 1796, en effet, de nouveaux caractères se manifestent, annonciateurs de la transition ; les œuvres élaborées au cours de

ces années témoignent d'une fécondité et d'une force de décision harmonieusement alliées : conjonction brève, et qui ne se reproduira plus, de qualités que l'on pourrait nommer chances aussi bien que vertus. C'est enfin à ce moment, peu avant le tournant du siècle, que Beethoven, s'attaquant pour la première fois aux grandes formes orchestrales, élabore les deux premiers *Concertos* de piano et la 1<sup>re</sup> *Symphonie*.

Ecoutez le *Quintette en mi bémol*, pour piano et instruments à vent : voici, si jamais il en fut écrit, de la musique heureuse. Qu'il y a loin, de cette force et de cette grâce fondues, dans une lumière d'or, à l'image conventionnelle d'un Beethoven crispé, lourd de maussaderie et chargé de pensées moroses. Nulle musique ne vise davantage, et plus uniquement, à la beauté sonore. Quand, à l'*adagio*, reparait le thème initial, simple gamme descendante qui évoque je ne sais quel fléchissement d'une générosité divine, comment ne pas se persuader qu'à l'heure où cette phrase naisait en lui, Beethoven connaissait un état proche de la béatitude ? Et cet exemple n'est pas unique ; le *Trio en si bémol*, pour piano, clarinette et violoncelle, pourrait être cité avec autant de raison, ou le lumineux, le jubilant *finale* de la *Symphonie* en *ut*. Mais venons en aux six *Quatuors* de l'op. 18.

Ils méritent une place à part, car, parmi les quelque trente ouvrages composés ou publiés de 1793 à 1800, ils donnent de la précoce maîtrise de Beethoven l'image la plus diverse et la plus frappante. Il n'est que de les écouter, au concert, avec le respect et la ferveur qui se doivent, pour réaliser ce qu'est déjà à cette époque, ce que sera de plus en plus la création beethovenienne : une série de témoignages autonomes, l'organisation rationnelle, en un tout expressif, d'une réalité qui emprunte sa forme, son accent, sa démarche, tout ce qu'elle est enfin, au seul pouvoir de son créateur. Nous voici en présence de l'inexplicable. Sans doute les techniciens sauront-ils nous dire de quoi cela est fait et, jusqu'à un certain point, comment cela a pris forme ; du rôle des parties, de leur combinaison, de la marche du développement comme des particularités harmoniques et rythmiques, ils nous donneront une analyse consciencieuse et riche de remarques ingénieuses. Mais de quel monde tout cela a-t-il surgi et s'est-il imposé, en sa totalité aussi bien qu'en son détail, au cerveau du musicien ?

Cet étonnement, je m'en doute, paraîtra naïf. L'esprit souffle où et quand bon lui semble. La *Passion selon Saint-Mathieu* et *Parsifal* posent assurément le même problème, et de façon plus ample, par con-

séquent, plus insoluble. Pourtant il me semble que, plus que tout autre musicien, Beethoven a donné de fréquents et, pour tout dire, de *constants* exemples de cet état de grâce que l'on nomme l'inspiration.

Pour en revenir aux six *Quatuors* des années de jeunesse, chacun est marqué du signe. Chacun possède son individualité, son accent propre, son relief, son parfum. Inspirées de Haydn, ces œuvres-là ? Oui, pour autant que l'élève astreint à une discipline se rend en classe et suit attentivement la leçon. Voilà, si l'on veut, des thèmes selon Haydn (*finale* du 2<sup>e</sup> *Quatuor*, *menuetto* du 5<sup>e</sup>) ; voilà des coupes traditionnelles, des développements conduits selon la règle. Mais — loin de moi l'intention de diminuer un maître fécond et délicieux entre tous — reconnaissons que remplacer l'*adagio* d'un quatuor de Haydn par tel *largo* de la série voisine, échanger deux menuets ou deux finales, serait une substitution qui, en admettant que la mémoire s'avise de la signaler, offusquerait peu d'oreilles. Une telle musique est si constamment égale à elle-même, si uniquement créée pour le divertissement et comme si distraite d'elle-même, qu'elle prodigue un charme exquis, sans doute, mais voisin de l'uniformité ; en fait, qu'elle s'applique à dépeindre la mélancolie ou qu'elle fasse scintiller l'innocente allégresse, elle traduit toujours, sinon la même humeur, du moins une nature immuablement égale. Une nature sans comportement défini à l'égard de ce qui n'est pas le jeu musical pur. Une nature dépourvue d'expérience extramusicale et dont le rôle consiste à dispenser, avec une magistrale égalité, le plaisir sonore. Toute la différence qui existe entre un quatuor de Haydn et un des quatuors de l'op. 18 est une différence non pas formelle (encore que, sur ce point, s'il s'agissait de l'établir, la supériorité serait en faveur de Haydn) non même pas de qualité strictement musicale (comment juger impartialement de ces choses ?), mais de position. Haydn est un musicien pur. Beethoven est un homme qui s'exprime par le canal de la musique.

C'est assez nouveau, cela. Fondée, dès avant Monteverde, sur la subjectivité, la musique n'en avait pas moins, en ses réalisations majeures, subordonné la subjectivité à des préoccupations architecturales, décoratives et plastiques. Elle n'avait pas accepté de sacrifier l'harmonie à l'intensité, l'ordre au caractère. Beethoven se garde de nier la loi, ou de l'enfreindre. Simplement, dès l'op. 18, il rend sensible, avec plus d'indépendance et d'accent dans l'art commun qu'il entreprend de servir, la réalité individuelle qu'il constitue. Il remplit de son poids

humain, et non d'un savant délice ornamental, le cadre de l'œuvre dont il a souci d'être moins le législateur que le personnage. L'œuvre trouve sa fin en lui et non en soi. Va-t-on, sur ce propos, pour alléguer que Beethoven n'innove point, nous représenter la puissance de tempérament de Haendel et de Bach, la force expressive des vieux maîtres italiens ? Il ne s'agit nullement de mettre en question la profonde individualité, le relief et l'accent intime des grands prédécesseurs de Beethoven : on se borne à constater qu'aucun d'eux n'a voulu considérer l'art qu'il servait comme destiné à exprimer des aspirations autres que générales. Beethoven, lui, emprunte à son imagination créatrice une matière sans connexion originelle avec la loi commune. La création, déjà il la conçoit non comme le produit de l'art et de la réflexion, mais comme *un drame*.

Hardiesse féconde ? erreur ? Nécessité irrépessible, en tout cas, et qui marque un point de rupture. Les tenants de l'art objectif reprocheront éternellement au maître des *Symphonies* d'avoir engagé la musique dans une voie pour laquelle elle n'était pas faite ; ils l'accusent et l'accuseront d'avoir trahi le pacte et, en déchainant le romantisme, d'avoir, pour cent ans et davantage, porté le trouble impie et fait retentir la revendication sacrilège dans le temple de l'Harmonie. Toute la question est de savoir si l'intervention de Beethoven n'était point fatale. Parvenue au point de dépouillement incomparable où l'avait portée Mozart, la musique pouvait-elle, dans un air aussi raréfié, survivre ? Pouvait-elle fournir ces preuves de vitalité, de santé, dont un art a besoin pour attester sa raison d'être en face des exigences de la réalité ? Mozart avait fait de l'art quelque chose d'infiniment précieux, il l'avait si miraculeusement dépersonnalisé de ses attributs sensibles, si magiquement désincarné, manifesté comme un symbole de la transcendance émotive, il l'avait transmué en une si rare féerie, en un si prestigieux modèle de ce que la vie n'est pas et qu'elle aspire vainement à être, que l'on ne saurait imaginer l'art sonore susceptible d'un perfectionnement supplémentaire dans le même sens. Mozart est, sans aucun doute, le plus artiste de tous les musiciens : est-ce à dire que la musique ne se réalise que dans l'art ? La musique n'est-elle pas aussi manifestation de la vie émotive ? ne prend-elle pas son origine dans la sensation, laquelle est éphémère, dans la mémoire, qui est faite d'impressions non hiérarchisées et dont l'intensité varie en dehors du contrôle de la volonté, en marge de toute organisation rationnelle ? La musique atteste la disci-

pline de l'homme sur son imagination, mais elle atteste aussi l'existence d'une force incoordonnée et, dans le même moment qu'elle organise son désordre, elle en absout l'infirmité. Qu'il ait appartenu à Bach de manifester avec la plus éclatante maîtrise la beauté spirituelle d'une subordination totale de l'irrationnel à l'ordre, c'est un titre de gloire tel que l'on n'en imagine point de plus beau. Mais l'homme est, en partie, irrationnel. Chaque instant de son existence proclame une vérité incessamment autre et toujours authentique. L'ordre humain est composé par une somme infinie d'incessants changements — et la question est de savoir si l'art a pour mission de produire une image idéale de l'homme, ou s'il a pour rôle de le peindre en sa changeante vérité.

Pour un classique, le débat ne saurait s'arrêter à cette dernière proposition — et y compromettre Beethoven serait l'indice d'un jugement singulièrement hasardeux. Beethoven ne vise nullement à l'irrationnel ; il n'a point pour objet de décrire des états transitoires, des séries d'impressions ou de sentiments privés d'ordre et de loi. Beethoven fait régner partout et toujours l'unité formelle et rationnelle la plus inflexible, l'ordonnance la plus exemplaire. Pour lui, comme pour tout artiste vraiment grand, le style réside dans l'alliance de la forme et de l'idée, — mais il entend que l'idée soit dépouillée de sa rigueur abstraite et toute vivifiée, pénétrée par les souffles de la passion, par les conseils de l'expérience, par l'irradiation d'un feu émané du cœur plus que de l'intelligence. Eh oui, — pourquoi ne lui en saurions-nous pas gré ? — il popularise la musique en l'humanisant ; il commande, provisoirement, à ses fins de n'être que des fins humaines, au chant de se justifier par sa seule vertu expressive, à l'harmonie de moduler selon les injonctions de la fantaisie ou du dramatisme instinctif, au caractère du morceau de s'affirmer en fonction d'un certain état sensible. Telle est, dès les premiers quatuors, l'insensible transformation qu'apporte Beethoven au royaume des sons. Je dis bien insensible, d'abord parce qu'aucun grands musiciens des siècles précédents n'avait pu ne pas pressentir la nécessité de ce compromis et ne pas en tenir compte, en dépit de toute loi d'école ; ensuite parce que, jusqu'à l'*Héroïque*, Beethoven ne se détache qu'insensiblement du passé. Il n'a, nous l'avons vu, pas de volonté préconçue, pas de système. Ce n'est pas un besoin spirituel de réaction qui fera de lui, dès 1803, un révolutionnaire, un prophète des temps nouveaux : c'est, en quelque sorte, la nécessité de sa formidable croissance organique, l'irrésistible poussée de son développement

interne, c'est, en un mot, l'exigence de son tempérament, qui le désignera, sans qu'il l'ait voulu, comme l'adversaire de la tradition, le briseur de fers, celui qui porte dans les âmes le trouble, la surprise, et allume dans les consciences la flamme d'une incoercible espérance.

Nous avons hâte de parvenir à ce point, qui est celui de la maturité. Ce que nous venons d'esquisser, dans les pages qui précèdent, sera dès lors à reprendre et à dessiner d'un trait mieux affermi. Nous tâcherons de n'y point manquer et aussi, par l'étude du portrait, d'ouvrir simultanément d'autres perspectives. Abandonnons donc désormais la biographie, surtout utile pour les années de formation. Bornons-nous à rappeler Heiligenstadt, la menace plus précise de la surdité, Juliette Guiccardi, la sonate *Clair de lune*. A partir de 1800, ce qui avant tout importe — le rythme de la production — s'accélère prodigieusement. Entre trente et trente-deux ans, outre la célèbre sonate déjà citée, naissent six autres sonates de piano, le *Concerto en ut mineur*, le ballet des *Créatures de Prométhée*, les trois sonates de violon, à l'empereur Alexandre de Russie, le *Quintette à cordes*, le *Christ au mont des Oliviers*, le II<sup>e</sup> *Symphonie* enfin. L'ère des chefs-d'œuvre est ouverte.

EMMANUEL BUENZOD.

