

LE MENEESTREL

Le "Cas" Beethoven

(Suite) (1)

"Comme on distingue les climats par les degrés de latitude, on pourrait les distinguer, pour ainsi dire, par les degrés de sensibilité."

(MONTESQUIEU, *Esprit des Lois*, XIV, II, 1748).

II

L'Art poétique, fut-il de Boileau, ne nous permet pas de discerner un vers de mirliton d'un alexandrin de la bonne époque. Nous ne les distinguons que grâce à notre goût, mélange d'intelligence, de culture et de sensibilité. Ce qui est vrai du point de vue littéraire l'est davantage encore s'il s'agit de musique. C'est à peine si les traités nous renseignent avec exactitude sur les fautes de technique que nous pouvons rencontrer dans une composition musicale, et souvent ces fautes elles-mêmes nous paraissent agréables ; mais surtout, il n'existe aucun modèle, aucun gabarit, aucune équation qui permettent de construire une phrase significative, émouvante et d'un modelé parfait ; et, par conséquent, il n'existe aucune formule à laquelle nous puissions nous reporter pour juger objectivement de la valeur intrinsèque d'un thème musical.

Au fait, peut-on parler de valeur intrinsèque alors que rien ne nous autorise à la définir ? Car cette incapacité à établir un *critérium* musical est l'aboutissement de toutes les théories esthétiques que les philosophes les plus versés dans l'élaboration artistique en Allemagne, en Autriche, en France, ont tenté d'édifier pour dégager la pierre de touche de la perfection musicale.

Non seulement ces savants, dont on ne peut nier la puissance de pénétration, ni la profondeur des raisonnements, ni la rigueur des observations, parviennent tous à des conclusions différentes sinon opposées, mais encore chacune de ces conclusions, prise séparément, s'avère inapte à l'explication du phénomène esthétique et *a fortiori* à l'évaluation certaine du degré de musicalité du moindre élément sonore.

Finalement l'homme est rejeté en lui-même et s'adresse, en dernière analyse, à sa sensibilité ; c'est une balance qui paraîtra bien imparfaite pour peser des productions qu'on attribue au génie : et pourtant, elle est mieux réglée et moins fantaisiste qu'on ne le croit. Les polyphonies vocales de notre plus grand musicien du XIV^e siècle valurent à leur auteur la gloire non seulement en France, mais encore dans toute l'Europe Occidentale ; il existait donc alors une sorte de diapason psychologique général qui accordait l'auteur et les auditeurs selon une harmonie préétablie ; le jugement de *chacun* des contemporains de Guillaume de Ma-

chault, pour être subjectif, n'était pourtant pas absolument arbitraire, et la valeur qu'il attribuait à tel motif ou à tel accord peut être considérée comme exacte à l'époque. L'esthétique de Machault correspond avec évidence à la moyenne des aspirations artistiques qui se manifestaient dans la société cultivée de son temps.

Aujourd'hui, ces polyphonies dont nous étudions passionnément la technique et que nous écoutons avec la plus vive attention n'atteignent plus notre sensibilité. Il s'est produit, du XIX^e siècle jusqu'à nous, un imperceptible glissement qui s'est répété de génération en génération et dont nous pouvons mesurer, dans des cas comme celui-ci, l'intégrale, c'est-à-dire l'écart total et considérable qui sépare l'irritabilité de nos fibres nerveuses de celle de nos ancêtres. C'est bien la preuve — s'il en était besoin — que la sensibilité humaine n'échappe pas au changement ; c'est la preuve aussi que la valeur intrinsèque n'a rien d'absolu : elle est essentiellement relative à une époque, à un milieu, à une civilisation ; l'expression *valeur intrinsèque* ne peut guère s'appliquer qu'à la partie technique de la musique, et enfin chacun de nous reste seul juge du prix qu'il doit attacher à une production musicale, avec cette consolation, cependant, que toutes les sensibilités des hommes qui vivent en un même temps et en un même groupe culturel oscillent autour d'une moyenne qui avalise chaque jugement individuel.

Ceci constaté, nous aborderons avec quelque confiance, mais aussi avec quelque prudence, l'examen des matériaux musicaux dans l'œuvre de Beethoven ; et pour diminuer dans la mesure du possible la part de subjectivité de nos appréciations, nous ferons appel à un procédé sans doute très empirique, mais qui aura cependant le mérite d'être assez objectif : la comparaison. Comme, avec les mots dont nous disposons, chacun de nous est exposé à prononcer les mêmes phrases au sujet de musiques très différentes, nous avons estimé, peut-être naïvement, que nous pourrions préciser notre pensée en appelant à notre secours des éléments musicaux susceptibles de l'illustrer.

Il ne saurait être question, bien entendu, d'une étude esthétique de l'œuvre de Beethoven, mais seulement de l'indication d'un certain nombre d'exemples caractéristiques, grâce à quoi le musicien impartial — s'il n'est pas contradictoire qu'il en existe — pourra à son tour interroger la musique du Titan et lui demander le secret de cette jeunesse qui finit par paraître suspecte.

Nous ferons la rapide critique des éléments beethoviens dans l'ordre suivant : les thèmes, la construction, l'harmonisation, l'orchestration.

*
*
*

Le thème beethovénien, si reconnaissable et qui rencontra un accueil favorable dès son apparition, diffère

(1) Voir le *Ménéstrel* du 18 juin 1937.

essentiellement du dessin mélodique d'aujourd'hui, surtout en France ; il est le plus fréquemment brusque, anguleux, sans grâce ; afin de matérialiser cette appréciation, je cite au hasard quelques motifs relevés dans ses sonates, ses quatuors ou ses symphonies :

(A) VI^e Symphonie - I^{er} Mouvement.



(B) III^e Symphonie - All^o con brio.



(C) Sonate Op. 14. N^o 1.



Sonate Op. 101. N^o 28.



III^e Quatuor en Fa



Par opposition, j'indiquerai des thèmes modernes, ou presque, qui présentent une vague analogie avec tel ou tel des exemples précédents, mais témoignent d'une souplesse qui n'a fait que s'accroître jusqu'à notre génération :

FRANCK - Sonate V^{on} et P^{no}. (1886)



FAURÉ - Sonate en La. V^{on} et P^{no} (1876)



FRANCK - Quatuor à Cordes (1889)



Il y a là un contraste irréductible entre l'art de Beethoven et le nôtre ; il a été aperçu depuis longtemps par les plus chauds admirateurs du maître de Bonn, qui, devant la rudesse des thèmes, l'allure martiale des rythmes, la couleur générale de son écriture, ont invoqué son âpre énergie, sa violence même, son stoïcisme impétueux, ses souffrances et ses sursauts d'espoir, bref des motifs d'ordre psychologique, très plausibles sans

doute, mais qui sont loin d'expliquer tout Beethoven et qui surtout sont insuffisants à nous faire oublier le caractère rugueux de son invention.

Car on peut être puissant sans être disgracieux (voir J.-S. Bach), tumultueux sans laideur (Thème de l'Allegro de la Sonate violon et piano de Franck), et douloureux sans brusquerie ; on peut même écrire une *Eroïca* sans que le motif principal ressemble à une sonnerie de clairon, ou même sans qu'il paraisse avoir été extrait de l'Ouverture de *Bastien et Bastienne* ; et ceci nous amène à faire remarquer la fréquence des thèmes d'allure populaire chez notre auteur. Faut-il s'en étonner ? pas plus que des autres travers que nous leur reconnaissons, car, au delà de Beethoven, il y a une époque, une ambiance, une société. L'époque était militaire, l'ambiance rousseauiste et déjà romantique, la société germanique, avec cette teinte de petite bourgeoisie propre aussi bien à l'Allemagne qu'à l'Autriche. Toutes les œuvres musicales de ce temps portent le même cachet d'exaltation martiale ou sentimentale, mêlée à une tendance démocratisante de la musique. C'est plus ou moins réussi, grandiloquent ou plat, selon la valeur du compositeur, mais, malgré l'incomparable supériorité de Beethoven sur ses contemporains, son invention n'a pas échappé à l'emprise, d'ailleurs insoupçonnée, de son époque, et son génie fut précisément d'avoir cristallisé et traduit, avec une netteté et une vigueur surprenantes, les impondérables qui flottaient autour de lui. Que son tempérament, que sa santé, que son origine plébéienne, aient contribué à cette rude et profonde gravure, c'est très probable ; mais il lui fallait un bouillon de culture, qui fut le germanisme de l'époque révolutionnaire, et réciproquement ce germanisme eût besoin d'exutoires tels que Goethe et Beethoven ; celui-ci restera plus exceptionnel et légendaire que celui-là.

Il faut d'ailleurs se convaincre que ce qui nous paraît rustique dans le thème beethovenien a continué de subsister dans la musique allemande : si les œuvres symphoniques de Richard Strauss sont à un univers de distance de celles de Beethoven quant à l'harmonisation, à l'orchestration, à l'actualité des dessins thématiques, il n'en reste pas moins que nous sommes frappés souvent par la facilité, la vulgarité des thèmes ou des simples formules. C'est donc un caractère *ethnique* que la ligne rustre ou disgracieuse de tant de formules beethoveniennes, et c'est un caractère *historique* que leur tendance majeure vers l'héroïsme. Ceci dégagé, on s'étonnera moins que des Français de 1937 se montrent réservés à l'égard de la musique allemande de 1804.

Au surplus, Beethoven a lui-même mis à découvert sinon sa prédilection, du moins sa sympathie pour la muse populaire en insérant fréquemment des motifs du folklore dans ses œuvres les plus importantes. Le *Ranz des vaches* figure dans la *Pastorale* ; le célèbre thème de l'*Ode* dans la *Neuvième* a dès longtemps été rapproché d'un chant populaire ; des chansons russes prennent place dans diverses compositions (*Septième Quatuor*) ; d'autre part, la danse, et non seulement la danse de cour mais celle des villageois a influé sur nombre de ses créations ; le fameux thème de *Prométhée*, qu'on retrouve dans des *Variations*, puis dans la *Troisième Symphonie* (Finale), ainsi d'ailleurs que dans un recueil de ses *Contredanses*, est un exemple entre beaucoup, et souvent cité.

(A suivre.)

Armand MACHABEY.