ROMAIN ROLLAND

BEETHOVEN

LES GRANDES ÉPOQUES CRÉATRICES

DE L'HÉROÏQUE A L'APPASSIONATA

ÉDITIONS DU SABLIER
91, Rue de l'Amiral-Mouchez, Paris XIIIe

BEETHOVEN

LES GRANDES ÉPOQUES CRÉATRICES

DU MÊME AUTEUR

AUX ÉDITIONS DU SABLIER

Ouvrages publiés en éditions originales illustrées et ornées.

Tirage numéroté et limité :

LILULI.

PIERRE ET LUCE.

LE JEU DE L'AMOUR ET DE LA MORT.

PAQUES FLEURIES.

BEETHOVEN. LES GRANDES ÉPOQUES CRÉATRICES (De l'Héroïque à l'Appassionata).

GŒTHE ET BEETHOVEN.

BEETHOVEN. LES GRANDES ÉPOQUES CRÉATRICES. LE CHANT DE LA RÉSURRECTION (La Messe Solennelle et les dernières Sonates).

(Tous ces ouvrages sont épuisés).

En édition courante :

BEETHOVEN. LES GRANDES ÉPOQUES CRÉATRICES :

I. De l'Héroïque à l'Appassionata.

II. Gœthe et Beethoven.

III. Le Chant de la Résurrection (La Messe Solennelle et les dernières Sonates).

IV. La Cathédrale Interrompue :
Tome I. La Neuvième Symphonie.

V. La Cathédrale Interrompue :
Tome II. Les derniers Quatuors.

VI. La Cathédrale Interrompue :
Tome III. Finita Comœdia (derniers jours et mort de Beethoven).

ROMAIN ROLLAND

BEETHOVEN

LES GRANDES ÉPOQUES CRÉATRICES

DE L'HÉROÏQUE A L'APPASSIONATA

ÉDITIONS DU SABLIER
91, Rue de l'Amiral-Mouchez, Paris-XIIIe

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE :
CENT CINQUANTE EXEMPLAIRES
SUR VÉLIN PUR FIL DES PAPETERIES NAVARRE, NUMÉROTÉS DE
1 A 150.

En fidèle souvenir
de l'Amie fraternelle
Madame Louise Cruppi

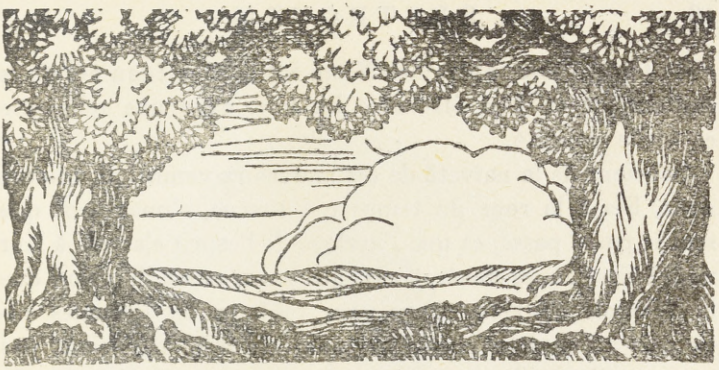
27 janvier 1928. R. R.

DE L'HÉROÏQUE

A

L'APPASSIONATA

INTRODUCTION



INTRODUCTION

PRÈS une vie de combats, Beethoven, mis au tombeau, a continué de combattre, pendant un demi-siècle, dans le ciel de l'esprit, où se livre, éternelle, au-dessus de nos têtes, la mêlée de nos dieux. Vainqueur par ses lieutenants, dont Wagner fut le Poliorcète, il a, pendant un second demi-siècle, rempli la terre de sa victoire. Aujourd'hui, la victoire et le règne de Saturne s'achèvent. Mais on ne voit poindre encore aucun Jupiter.

Le cycle s'accomplit, et nous ne pouvons rien pour le précipiter, ni pour le retarder, car nous en faisons partie,

c'est lui qui nous entraîne. Notre lot le plus beau est de le contempler et d'en étreindre les lois, avec une religieuse et virile volupté.

Sourions de la naïveté de ces nouveaux-venus qui, comme nous, liés à la roue du temps qui tourne, s'imaginent que seul le passé passe, et que l'horloge de l'esprit s'arrête à leur midi ! Ces jeunes générations, qui nourrissent l'illusion que la formule nouvelle efface pour toujours les formules anciennes et ne sera elle-même point effacée, ne voient pas que, tandis qu'ils parlent, la roue tourne et qu'autour de leurs jambes s'enlace déjà l'ombre du passé.

Élevons-nous au-dessus de ce royaume des ombres ! Tout passe. Nous le savons. Nous et vous. Ce en quoi nous croyons. Et ce que nous nions. Les soleils meurent aussi.

Mais, des milliers d'années, leur torche, dans la nuit, continue de porter son message. Et, des milliers d'années, nous sommes éclairés par ces soleils éteints.

Je viens réchauffer mes yeux, une dernière fois, au soleil de Beethoven. Je veux dire ce qu'il fut pour nous — pour les peuples d'un siècle. Je le sais mieux aujourd'hui qu'au temps où je lui chantais un hymne d'adolescent. Car, en ce temps, sa lumière nous pénétrait, unique.

Aujourd'hui, le heurt qui s'est produit entre deux âges humains, que la guerre a bien moins séparés qu'elle n'a été entre eux la borne au carrefour, où tant de coureurs se sont brisés, a eu cet avantage qu'il nous a fait prendre la pleine conscience de nous, de ce que nous sommes, et de ce que nous aimons... J'aime. Donc je suis. Et je suis ce que j'aime...

Portrait de BEETHOVEN (1814) Gravure de Blasius Höfel
d'après un dessin de Louis Letronne.
(Dédicace de Beethoven à son ami Franz Wegeler).

PLANCHE II

Silhouette de Beethoven, à 16 ans.

Nous nous étions si bien habitués à vivre en notre Beethoven, à partager depuis l'enfance le lit de ses songes que nous n'avions pas pris garde à quel point le tissu de ces songes était d'exception. En voyant aujourd'hui une génération se détacher de cette musique qui fut la voix de notre monde intérieur, nous distinguons que ce monde n'était qu'un des continents de l'Esprit. Il n'en est pas moins beau. Il ne nous en est pas moins cher. Il nous l'est beaucoup plus. Car aujourd'hui seulement, se dessinent à nos yeux les traits qui le limitent, le contour achevé de l'impériale figure, qui fut notre *Ecce homo!* Chaque grande époque humaine a le sien, son Fils de Dieu, son archétype d'humanité. Et son regard, son geste et son Verbe sont le bien commun de millions de vivants. Tout l'être d'un Beethoven — sa sensibilité, sa conception du monde, la forme de son intelligence et de sa volonté, ses lois de construction, son idéologie, aussi bien que la substance de son corps et son tempérament — tout est représentatif d'un âge de l'Europe. Non pas que cet âge ait pris modèle sur lui ! Si nous lui ressemblons, c'est que nous sommes, lui et nous, faits de la même chair. Il n'est pas le berger qui pousse devant lui son troupeau. Il est le taureau qui marche en tête de sa race.

En le peignant, je peins sa race. Notre siècle. Notre rêve. Nous. Nous et notre compagne, aux pieds ensanglantés : — la Joie. Non la joie grasse de l'âme repue, au râtelier. La joie de l'épreuve, la joie de la peine, de la bataille, de la souffrance surmontée, de la victoire sur soi-même, du Destin conquis, épousé, fécondé...

Et le grand taureau, à l'œil farouche [1], le front levé, les quatre sabots plantés sur la cime, au bord de l'abîme — qui fait entendre son mugissement, au-dessus du temps...

ROMAIN ROLLAND

octobre 1927.

---

1. Letronne *del.* Höfel *sculpt.*

CHAPITRE I

MIL HUIT CENT. PORTRAIT DE BEETHOVEN EN SA TRENTIÈME ANNÉE

A musique de Beethoven est la fille des mêmes forces de l'impérieuse Nature, qui venaient de s'essayer dans l'homme des *Confessions*. Ils sont tous deux la flore d'une saison nouvelle...

J'admire ces enfants qui montrent le poing à Rousseau, à Beethoven !... C'est comme s'ils apostrophaient le printemps ou l'automne, la chute fatale des feuilles, le fatal renouveau des bourgeons !... Rousseau et le *Sturm und Drang*, ces giboulées de mars,

ces tempêtes de l'équinoxe, annoncent qu'une antique société se décompose, qu'une autre se reforme. Et devant que la nouvelle puisse être constituée, c'est l'homme-individu qui doit s'émanciper. La revendication de l'individualisme révolté est à la fois indice et fourrier de l'Ordre à venir. Chaque chose en son temps ! Le Moi, d'abord. Après, la Communauté.

Beethoven appartient à la première génération de ces jeunes Gœthe d'Allemagne (moins différents qu'on ne croit du vieux Lynkeus !) [1], à ces Christophe Colomb qui, lancés dans la nuit, sur la mer orageuse de la Révolution, ont découvert leur Moi et le conquièrent avidement. Les conquérants abusent. Ils sont affamés de prendre. Chacun de ces Moi libres veut commander. S'il ne le peut en fait, il le veut en art. Tout lui est un champ où déployer ses bataillons de pensées, ses désirs, ses regrets, ses fureurs et ses mélancolies. Il les impose. Après la Révolution, l'Empire. Beethoven les porte tous les deux sous sa peau. Et leur cours dans ses veines est la circulation du sang même de l'histoire. Car, ainsi que la Geste impériale, qui dut attendre Hugo, pour trouver un poète digne d'elle, a, dès les symphonies de Beethoven, avant 1815, inspiré son Iliade, — ainsi, quand est tombé l'homme de Waterloo, Beethoven *imperator* abdique, lui aussi ; il s'exile, comme l'aigle sur son roc, dans un îlot perdu au milieu de la mer, — plus perdu que l'îlot dans l'océan d'Afrique : car il n'entend même plus les vagues qui se brisent contre le rocher. Il est muré. Et lorsque, du

1. Un des derniers chants du vieux Gœthe, dans le *Second Faust*.

silence, monte le chant du Moi des dix dernières années, il n'est plus le même Moi, il a renoncé à l'empire des hommes, il est avec son Dieu.

Mais celui que j'étudie, dans ce premier volume, c'est le Moi des combats [1]. Et je dois, à grands traits, esquisser sa figure. Car s'il est bien facile de voir, du premier coup, avec le recul d'un siècle, en quoi cette montagne appartient au massif d'une époque lointaine, il faut aussi distinguer en quoi elle le domine et quelles failles de terrain, quels précipices et quels escarpements la séparent de son cortège de cimes. Certes, le Moi de Beethoven n'est point celui des romantiques. Il serait ridicule de confondre ces néo-gothiques, ou ces impressionnistes, avec le constructeur romain. Tout lui répugnerait en eux : leur sentimentalité, leur manque de logique, leur imagination déréglée. Il est le plus viril des musiciens. Il n'a rien (pas assez, si l'on veut) de féminin [2]. Rien non plus de ces yeux-miroirs d'enfants, pour qui l'art et la vie sont un jeu de bulles de savon... Je n'en dis point de mal ! J'aime ces yeux, et je trouve, comme eux, qu'il est beau de voir le monde se refléter en des bulles irisées. Mais il est plus beau de le prendre à pleins bras, comme Beethoven, et de le posséder... Il est le mâle sculpteur, qui dompte la matière et la plie sous sa main.

---

1. Et ce premier volume n'est encore la chronique que des premières campagnes, de Marengo à Wagram.

2. J'avoue que (de rares œuvres exceptées) je n'aime point à l'entendre interpréter par des femmes. Mais lui, n'y répugnait point, — quand la femme lui plaisait !...

Le maître-constructeur, dont la Nature est le chantier Pour qui sait regarder ces campagnes de l'Esprit, qu'illuminent les victoires de l'*Eroïca* et de l'*Appassionata*, le plus frappant n'est point l'énormité des armées, les flots sonores, les masses qui se lancent à l'assaut, — c'est l'esprit qui commande, la raison impériale.

MAIS, avant de parler de l'œuvre parlons de l'ouvrier ! Et rebâtissons d'abord la charpente du charpentier... Le corps.

Il est maçonné à chaux et à sable. L'esprit de Beethoven a pour support la force. Une musculature puissante et un corps athlétique. On le voit, sa stature carrée, bas sur pattes, large d'épaules, une figure rouge-sombre, cuite par le vent et le soleil, la forêt de sa crinière noire, dressée, les sourcils touffus, de la barbe jusqu'aux yeux, le front et le crâne larges et hauts, « *comme la voûte d'un temple* », de robustes mandibules « *qui broieraient des noix* », un mufle de lion, « *une voix de lion* » [1]. Pas un de ceux qui l'ont connu,

---

1. « *Löwenstimme... Die Nase viereckig wie die eines Löwen... Das Haar dick, in die Höhe stehend... Stirne und Schädel wunderbar breit gewölbt und hoch wie ein Tempel... Bis an die Augen ging sein erschrecklich starker Bart...* »

Pour tous ces détails, cf. Ries, Röckel, surtout Benedikt qui, le voyant avec Weber, fut saisi du contraste entre les deux hommes.

qui n'ait été frappé de sa vigueur physique [1]. « *Il était la force en personne* », dit le poète Castelli. « *Ein Bild der Kraft* », écrit Seyfried. Elle ne se dément point, jusqu'aux dernières années — jusqu'au coup de pistolet du neveu, qui l'a frappé au cœur [2]. Le mot de « *cyclopéen* » [3] vaut pour le caractériser. D'autres évoquent Hercule. Il est un fruit dur, noueux et grêlé, de l'âge qui enfanta Mirabeau, Danton, Napoléon [4].

Il entretient cette force par des ablutions vigoureuses à l'eau froide, le souci qu'il professe de la propreté corporelle, et ses promenades de chaque jour, l'après-midi entière, aussitôt après le repas, souvent jusqu'à la nuit. Là-dessus, un fort sommeil, exigeant, dont il se plaint, l'ingrat ! [5]

Un régime substantiel et simple. Point d'excès. Point gourmand. Point buveur (au mauvais sens), comme on l'a dit, à tort [6]. Aimant le vin, en bon Rhénan, mais sans abus

---

1. Röckel (1806), Reichardt (1808), Müller (1820), Benedikt (1823), Stumpff (1824).

2. Le neveu, qu'il aimait comme un fils, voulut se suicider.

3. Reichardt, Benedikt.

4. La comparaison est faite par certains visiteurs. Stumpff dit de Beethoven : « *Il est de taille moyenne, de forte charpente comme Napoléon, nuque courte, larges épaules, grosse tête ronde.* »

5. « ... *Je suis assez malheureux de devoir lui accorder trop de temps !* » (Lettre à Wegeler, novembre 1801).

6. Rien ne l'affectait davantage : car ces méchants bruits étaient venus jusqu'à lui. Sur son lit de mort, il apprit que certains attribuaient son hydropisie à l'excès de la boisson. Et le pauvre homme supplia Breuning et Schindler de défendre sa mémoire. Je cite quelques extraits émouvants d'une lettre peu connue de Schindler à Wegeler (6 juillet 1827), publiée dans le beau livre : *Beethoven als Freund*

(à part la période assez courte avec Holz — 1825-26 —, où il est désemparé) [1]. Plus que de chair, mangeur de poisson : c'est son régal. Mais sa cuisine est rustique et rude ; les estomacs délicats ne la supportent pas [2].

L'esprit qui le possède rend, à mesure qu'il vieillit, ses conditions de vie désordonnées. Il lui faudrait une femme qui veillât sur lui ; sans quoi, il oublie de manger ; et il n'a pas de foyer. Mais il n'est point de femme qui se dévoue totalement à lui ; et peut-être son indépendance se refuse d'avance aux droits dont exciperait sur lui un tel dévouement.

Pourtant, il aime la femme, et il a besoin d'elle. La place qu'elle a tenue dans sa vie est plus grande que dans celle, je ne dis pas d'un J.-S. Bach ou d'un Hændel, mais d'aucun autre musicien. J'y reviendrai. Mais, quoique sa nature avide brame après l'amour, et quoique l'amour l'ait

---

der Familiee Wegeler-Breuning, par Stephan Ley (Bonn, 1927), et puisé aux riches archives beethoveniennes des Wegeler :

« *Beethoven nous parla souvent, à Breuning et à moi, dans les dernières semaines de sa maladie, des bruits fâcheux pour sa réputation morale, qu'on ferait courir sur lui, s'il mourait de cette maladie... Il en avait une extrême douleur, d'autant plus que ces calomnies étaient répandues par des hommes qu'il avait reçus à sa table. Il nous supplia de lui conserver après sa mort l'amour et l'amitié que nous lui avions montrés durant sa vie, et de veiller à ce qu'au moins sa vie morale ne fût point salie...* » (und zu wachen, das wenigstens sein moralisches Leben nicht befleckt wurde).

1. Encore faut-il se méfier ici du témoignagne de Schindler, ennemi de Holz, qui l'avait évincé.

2. Ses deux jolies « *sorcières* », ses chanteuses de l'Ode à la Joie, la Unger, la Sontag, qu'il héberge, sont près de rendre l'âme, après un de ses déjeuners.

fui beaucoup moins qu'on a dit (on le verra plus loin, il fascinait les femmes, plus d'une s'est offerte), il se défend contre elles, il se défend contre lui. On a exagéré sa continence sexuelle [1]. Certaines notes de son journal, qui datent de 1816 [2], en témoignant de son dégoût, témoignent qu'à la Vénus de passage il avait pu goûter. Mais il a de l'amour un sentiment trop haut, pour le dégrader sans honte à ces rencontres « bestiales » *(viehisch)*, pour parler comme lui. Il finit par bannir de sa vie passionnelle toute sensualité. Et quand la bien-aimée de jadis, Giulietta, toujours belle, vient, pleurante, s'offrir à lui, il la rejette avec mépris. Il défend contre elle la sainteté de ses souvenirs. Et il défend son art, son Dieu, contre la souillure...

— « *Si j'avais voulu ainsi sacrifier ma force de vie, que serait-il resté pour le noble, le meilleur?* » [3]

Cette domination de l'esprit sur la chair, cette puissante constitution et morale et physique, cette vie sans excès, auraient dû lui assurer une santé inébranlable. Rœckel, en 1806, qui le voit nu, s'ébrouant dans l'eau, comme un triton, dit « *qu'on eût pu lui prédire l'âge de Mathusalem* ».

---

1. Il est remarquable pourtant que plusieurs de ses plus intimes aient conservé de lui ce souvenir de pureté. Thérèse de Brunsvik, écrivant son portrait, en 1846, dit : « *Mit jung fraülichen Schamhaftigkeit wandelte er durchs Leben* (« Il traversa la vie, avec une chasteté virginale »).

2. Et une allusion discrète de son médecin Bertolini, qui était instruit de ses faiblesses. (Atteint du choléra, en 1831, et se croyant près de mourir, il fit brûler tous les papiers intimes qu'il avait de Beethoven.)

3. Conversation avec Schindler. En français dans le texte.

Mais il a à porter une lourde hérédité. Plus que probablement, des dispositions à la tuberculose, qui lui viennent de la mère. L'alcoolisme du père et de la grand'mère, auquel il a moralement résisté, mais qui a dû inscrire ses tares dans l'organisme. Une entérite violente, dont il souffre, de bonne heure. Peut-être, la syphilis [1]. Les yeux faibles, et la surdité. — Ce n'est d'aucun de ces maux cependant qu'il est mort, mais de cirrhose du foie. Encore, dans sa dernière maladie, s'est-il produit des circonstances fortuites qui ont déterminé la mort : la pleurésie du début, conséquence d'un retour furibond, en plein décembre glacé, sans vêtements d'hiver, de la campagne à Vienne, dans une voiture de laitier ; et, quand ce premier mal paraissait enrayé, une nouvelle scène de colère, qui causa la rechute... De toutes ces lézardes de l'édifice, la seule qui ait atteint — terriblement — l'esprit, ce fut, on le sait, la surdité.

1. Des scrupules excessifs s opposent à la divulgation de certains documents existant dans une collection de Berlin : des dessins que Beethoven aurait remis au médecin. Il s'agirait d'un mal qui remonterait aux premières années de séjour à Vienne ; et Beethoven n'en aurait pas connu lui-même exactement la nature.

(Voir les articles du Dr Leo Jacobssohn, Oberartz am Städl. Krankenhaus Moabit-Berlin, dans la *Deutsche Medizinische Wochenschrift* — Sonderabdruck, n° 27 —, et dans *Der Tag*, Berlin 1919, n° 276).

Mais au point de départ — qui serait pour le reste des hommes un point d'arrivée — vers 1800, dans sa trentième année, quand il a déjà conquis la première place, aux côtés du vieux Haydn, sa force paraît intacte, et il en a la conscience orgueilleuse... Qui s'affranchit des liens et du bâillon d'un vieux monde pourrissant, de ses maîtres, de ses dieux, il doit se montrer digne de sa neuve liberté, il doit pouvoir la porter. Sinon, qu'il reste à la chaîne !... La première condition de l'homme libre est la force... Beethoven l'exalte. Il est porté à la surestimer. *Kraft über alles !...* Il y a en lui de l'*Uebermensch* de Nietzsche, avant la lettre. S'il peut être généreux avec fougue, c'est que telle est sa nature et qu'il lui plaît de faire royalement largesse « *aux amis dans le besoin* [1] », de son butin conquis. Mais il pourrait aussi bien être sans pitié, sans égards : à des moments, il l'est. Je ne parle pas de ses furieuses colères, où il ne respecte rien, pas même les inférieurs [2]. Il professe quelquefois une morale du plus fort — « *Faustrecht* » :

— « *La force est la morale des hommes qui se distinguent des autres ; et c'est aussi la mienne* » [3].

Il est riche en mépris : mépris du faible, de l'ignora

---

1. Lettre à Wegeler, de juin 1801, — au reste, postérieure à l'irruption de la maladie, qui devait avoir sur son caractère de profondes répercussions.

2. Les domestiques. Injures et actes de violences. Voir la scène de Hogarth, racontée par Ries.

3. « *Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor Anderen auszeichnen, und sie ist auch die meinige.* » (Lettre à Zmeskall, vers 1800).

du peuple, et tout autant de l'aristocratie, et jusque des braves gens qui l'aiment et qui l'admirent, mépris de tous les hommes, qui est terrible, au fond, et qu'il n'a jamais réussi à éliminer tout à fait. Encore en 1825 :

« *Notre époque a besoin*, dit-il, *de puissants esprits qui fouaillent ces misérables, hargneuses, sournoises, gueuses d'âmes humaines* [1] ».

Dans une lettre de 1801 à son intime Amenda, il a ce mot insultant, à propos d'un homme qui lui restera fidèle jusqu'au dernier souffle, qui se fera porter malade, dans une maison voisine de l'agonie de Beethoven, pour prendre sa part des affres des derniers jours [2] :

— « *Je les taxe* (taxire), *lui et ceux de son espèce, seulement d'après ce qu'ils me fournissent. Je les regarde comme de simples instruments, dont je joue quand il me plaît.* »

Cette forfanterie de cynisme, dont il fait étalage devant le plus religieux de ses amis, il l'étalera plus d'une fois dans sa vie, et ses ennemis s'en serviront. Vers 1825, quand Holz entrera en rapports avec lui, l'éditeur Steiner lui fera dire qu'il est bien bon de s'employer pour Beethoven ! Beethoven le rejettera, après s'en être servi, comme il fait de tous ses *famuli*... Et Holz ira le répéter à Beethoven.

A de telles imputations donne le démenti, dans tout âge de sa vie, le torrent de sa chaude humanité [3]. Mais il faut

---

1. « *Unser Zeitalter bedarf kräftiger Geister die diese kleinsüchtigen heimtückischen elenden Schuften von Menschenseelen geisseln* ».

2. Zmeskall.

3. « *Jamais depuis mon enfance ne s'est relâché mon zèle à servir la pauvre humanité souffrante* (armen leidenden Menschheit)... *Jamais*

reconnaître que les deux courants : le grand amour, le grand mépris, se heurtent souvent en lui et qu'au plein de sa jeunesse, quand la victoire brisait toutes les écluses, le mépris bouillonnait.

Je n'idéalise point. Pardon aux âmes tendres Je dis l'homme que je vois...

Mais c'est ici qu'on va saisir le sublime à l'antique du Destin qui l'a frappé, comme Œdipe, dans son orgueil, dans sa force, au plus sensible, dans son ouïe, dans l'instrument de sa supériorité. Ce serait à croire au mot de Hamlet :

« ... *And that should teach us*
There's a divinity that shapes our ends
Rough-hew them how we will »[1]

Nous qui pouvons, à un siècle de distance, juger de la tragédie, prosternons-nous ! Disons : « *Heilig! Heilig!* Béni le malheur qui t'a frappé ! Bénies tes oreilles murées !... »

Ce n'est pas tout que le marteau ; il faut aussi l'enclume. Il n'y eût point eu de tragédie, mais un simple fait divers,

---

je n'ai accepté pour cela une rétribution. Je n'ai besoin de rien autre que du sentiment de bien-être (Wohlgefühl) *qui accompagne toujours le bien qu'on a pu faire...* » décembre 1811).

Cette passion de charité se développera plus tard, quand l'homme aura souffert. (Notamment dans la période 1811-1812). Pour l'instant, elle est dans l'ombre.

1. « *Et cela doit nous apprendre qu'il est une divinité qui donne la forme à nos destinées, de quelque façon que nous les ébauchions* » (Hamlet à Horatio, scène dernière).

si le Destin n'avait trouvé qu'un faible, un faux grand homme, pour ployer le dos sous la charge... Oui bien ! Il a rencontré quelqu'un de sa taille, qui « *l'empoigne à la gueule* »[1], qui s'est colleté sauvagement avec lui, toute la nuit jusqu'à l'aube — la dernière — et qui, mort seulement, a dû toucher la terre des deux épaules, mais qui, mort, est porté, vainqueur, sur le pavois. Celui qui, de sa misère, a fait une richesse, et de son infirmité, la baguette magique qui ouvre le rocher.

Revenons à son portrait, en cette heure décisive où le Destin va entrer. Savourons lentement la jouissance cruelle du combat dans l'arène, entre la Force sans nom et l'homme au mufle de lion !...

Cet *Uebermensch*, au-dessus duquel s'amasse l'orage (les sommets appellent la foudre) est marqué, comme de la petite vérole, des caractères moraux du temps : l'esprit de révolte, la torche de la Révolution. Dès l'époque de Bonn, ils se sont affirmés. Le jeune Beethoven, étudiant, a suivi, à l'Université de 1789, les cours d'Euloge Schneider, le futur accusateur public du département du Bas-Rhin. Quand on apprend, à Bonn, la prise de la Bastille, Schneider lit en

1. « *Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen...* » (Beethoven à Wegeler, 16 novembre 1801).

Portrait de Beethoven (1800-1801).
(Gravure de Johann Joseph Neidl, d'après le dessin de Gondolf Steinhauser).

PLANCHE IV

Portrait miniature de BEETHOVEN, par Christian Horneman (1802-1803).

chaire une poésie enflammée, qui soulève l'enthousiasme de ses élèves. L'année suivante, le *Hofmusicus* Beethoven souscrit au recueil de poésies révolutionnaires, où Schneider jette à l'ancien monde le défi héroïque de la démocratie qui vient :

« *Mépriser le fanatisme, briser le sceptre de la stupidité, combattre pour les droits de l'humanité, ha! cela, nul valet des princes ne le peut. Il y faut des âmes libres qui aiment mieux la mort que la flatterie, la pauvreté que la servitude... Et sache que de telles âmes, la mienne ne sera pas la dernière!...* [1] »

Qui parle ? Est-ce Beethoven, déjà ? Les mots sont de Schneider. Mais Beethoven les fait chair. Cette orgueilleuse profession de foi républicaine, le jeune jacobin, qui aura, par la suite, tout le temps de changer sa conviction politique, mais qui ne changera jamais sa conviction morale, la porte arrogamment dans la haute société, dans les salons de Vienne, où, dès ses premiers succès, il traite sans ménagements l'aristocratie qui le fête...

Cette fleur d'élégance d'un monde qui va finir ! Jamais elle n'a été plus fine, plus délicate, plus digne de l'amour (à défaut de l'estime), qu'à cette heure de vigile qui précède la dernière journée : l'arrivée des canons de Wagram. Elle

1. Karl Nef : *Beethovens Beziehungen zur Politik* (Sonntagsblatt der Basler Nachrichten, 1, 8 et 15 juillet 1923).

En cette même année 1790, la première grande composition de Beethoven, pour solo, chœurs et orchestre, sa *Cantate sur la Mort de Joseph II*, célèbre, dans le style mélodramatique de la Révolution, mais non pas sans grandeur, la lutte herculéenne de l'homme qui terrassa « *le monstre Fanatisme* ».

rappelle Trianon. Mais qu'ils sont supérieurs, par le goût et la culture, à leur princesse en exil, à la fille de leur Marie-Thérèse, ces grands seigneurs de Vienne, au seuil du nouveau siècle ! Jamais une aristocratie n'a aimé d'une passion plus entière la beauté de la musique, n'a témoigné plus d'égards à ceux qui en apportent le bienfait aux mortels. On dirait qu'elle cherche à se faire pardonner l'abandon de Mozart, jeté à la fosse commune. En ces années qui vont de la mort du pauvre Wolfgang à celle de Haydn, l'aristocratie de Vienne s'incline devant l'art, fait la cour aux artistes ; elle met son orgueil à les traiter en égaux.

Le 27 mars 1808 marquera l'apogée de cette consécration, le couronnement royal de la musique. A cette date, Vienne fête le soixante-seizième anniversaire de Haydn. La haute aristocratie, mêlée aux musiciens, attend, à la porte de l'Université, le fils du charron de Rohrau, qui arrive dans le carrosse du prince Esterhazy. Elle le porte dans la salle, au fracas des trompettes, des timbales et des acclamations. Le prince Lobkowitz, Salieri et Beethoven, viennent lui baiser la main. La princesse Esterhazy et deux grandes dames se dépouillent de leurs manteaux, pour en entourer les pieds du vieillard, qui tremble d'émotion. Le délire de la salle, ces cris, ces larmes d'enthousiasme, sont plus que n'en peut supporter l'auteur de la *Création*. Il s'en va, en pleurant, au milieu de son oratorio, et, du seuil de la salle, il bénit Vienne...

Un an après, les aigles de Napoléon se sont abattues sur Vienne ; et Haydn, mourant dans la ville occupée, emporte au tombeau le vieux monde.

Mais, de ce vieux monde, qui jette si noblement le manteau de son aristocratie sous les pieds des artistes, le jeune Beethoven a connu le sourire affectueux, et il l'a méprisé : il foule aux pieds le manteau.

Il n'est pas le premier de ces paysans du Danube — et du Rhône (les deux premiers : Gluck et Rousseau), qui voient l'orgueilleuse noblesse s'empresser à leur plaire et qui se revanchent sur elle des avanies subies, pendant des générations, par les hommes de leur classe. Mais tandis que le « chevalier Gluck » (le fils du forestier), né matois, sait allier les violences permises à ce qu'il doit aux grands, et même de ces violences se fait une réclame, — tandis que le timide Jean-Jacques s'incline en bredouillant et ne se souvient des fiers discours qu'il aurait pu tenir, qu'en descendant l'escalier, — Beethoven dit tout haut, en face, en plein salon, le mot de mépris ou l'injure qu'il pense de ce monde. Et quand la mère de la princesse Lichnowsky, la comtesse de Thun, le noble femme qui fut l'amie de Gluck et la protectrice de Mozart, se met à genoux devant lui et le supplie de jouer, il ne se lève même pas de son sofa, et refuse... [1] « *Oignez vilain !* »... Par lui, des siècles se vengent. Comme toujours, sur les plus tendres !...

Que de bonté lui témoigne cette princière maison des Lichnowsky ! Le petit sauvage de Bonn, ils l'ont adopté comme un fils, patiemment dégrossi, en prenant mille peines

---

1. Récit de Mme von Bernhard (cf. Nohl et Kalischer).
Les journaux du temps notent le ton hautain de Beethoven. Haydn l'appelait « *le Grand-Mogol* ».

pour ne point éveiller sa susceptibilité. La princesse lui montre un amour de « *grand'mère* » (c'est Beethoven qui le dit) ; « *elle le mettrait sous cloche, afin qu'aucun souffle indigne ne l'effleurât* » ; et on lira plus loin le récit de cette soirée de décembre 1805, au palais Lichnowsky, où, quelques intimes réunis et tâchant de sauver *Fidelio*, que Beethoven, après le premier insuccès, se refuse à retoucher, songe presque à détruire, la princesse, déjà gravement malade, évoque le souvenir de la mère de Beethoven, le conjure « *de ne pas laisser périr sa plus grande œuvre* »[1]. — Mais quelques mois après, il suffira d'un mot qui lui paraît attenter à son indépendance, pour que Beethoven brise le buste du prince, se sauve de la maison, en faisant claquer la porte ; il ne reverra plus les Lichnowsky ![2]

— « *Prince*, lui écrit-il, en prenant congé de lui[3], *ce que*

---

1. Récit du ténor Rœckel, présent à la scène.

2. Il les aimait, pourtant ; et quelques mots de lui montrent que son cœur leur conserva sa reconnaissance. Mais cette reconnaissance n'accordait à quiconque des droits sur sa liberté.

Ajoutons que ses protecteurs, il les a royalement payés : — Dédicaces au prince Lichnowsky de l'op. 1 (les trois trios), de l'op. 13 (la *sonate Pathétique*), de l'op. 26 (la sonate avec marche funèbre), de la seconde symphonie ; — à la princesse Lichnowsky, de la partition pour piano du ballet *Prometheus* ; — à sa mère, la comtesse de Thun, de l'op. 11, (le *trio en si bémol*), etc.

3. Récit du médecin du prince, Dr Weiser. (Frimmel : Beethoven, 1903, — Thayer, t. II, p. 514.)

La scène fut beaucoup plus violente qu'on ne la raconte ; mais les mains de Beethoven essayèrent d'étouffer l'affaire. Voici ce que révèle une lettre intime de Ries à Wegeler, 28 décembre 1837, qui

vous êtes, vous l'êtes par le hasard de la naissance ; ce que je suis, je le suis par moi. Des princes, il y en a et il y en aura encore des milliers. Il n'y a qu'un Beethoven. »

Cet esprit de révolte orgueilleuse ne se hérisse pas seulement contre ceux d'une autre classe, mais contre ceux de sa classe, contre les autres musiciens, contre les maîtres de son art, contre les règles...

« *Les règles défendent telle succession d'accords.*

— *Et moi, je la permets* [1]. »

Ce qu'édicte l'enseignement, il refuse d'y croire sur parole. Il ne croit qu'à ce qu'il aura lui-même essayé, éprouvé. Il ne cèdera que sous la leçon directe de la vie. Ses deux maîtres, Albrechtsberger et Salieri, avouent qu'il ne leur

---

provient des Archives Wegeler *(Beethoven als Freund der Familie Wegeler-Breuning)* :

« *Sans le comte Oppersdorf et quelques autres, on en serait venu à une rixe brutale, car Beethoven avait empoigné une chaise et allait la briser sur la tête du prince Lichnowsky, qui avait fait enfoncer la porte de sa chambre, où il s'était verrouillé. Heureusement, Oppersdorf se jeta entre eux...* »

Le motif de la querelle était le refus par Beethoven de jouer pour des officiers français, invités à la table du prince Lichnowsky.

1. Ries.

Mais, lorsqu'en 1815, Anton Halm, lui soumettant une sonate, s'excuse de certaines incorrections, en disant que « *Beethoven s'est permis aussi maintes infractions aux règles* », Beethoven lui répliquera : « *Moi, je le peux. Vous, pas.* » *(Ich darf das. Sie nicht)* (Récit de Czerny).

Il sait parfaitement ce qu'il peut ; il ne l'ose qu'à bon escient. Et, somme toute (disons-le !), les « harmonistes » d'aujourd'hui le jugent fort prudent.

doit rien : car il n'a jamais voulu admettre ce qu'ils lui enseignaient ; sa dure expérience personnelle lui a tout appris. Il est l'archange rebelle. Gelinck, consterné, dit :

— « *En ce jeune homme, il y a Satan.* [1] »

Patience ! La lance du Saint Michel en saura faire jaillir le Dieu caché. Ce n'est pas un vain orgueil qui le possède, quand il refuse d'obéir aux raisons d'autorité. On trouvait monstrueux, en son temps, que ce jeune homme se sentît l'égal des Gœthe et des Hændel [2]. Il l'était.

S'il se montre fier devant les autres, il ne l'est pas devant soi. Parlant de ses défauts à Czerny, de son éducation manquée, il dit :

— « *Et pourtant, j'avais du talent pour la musique !...* »

Personne n'a plus âprement, patiemment, tenacement, travaillé, de ses premiers à ses derniers jours. Ces théoriciens, qu'il rejetait, à vingt ans — à quarante, il les reprendra, il les relira, il fera des extraits de Kirnberger, Fux, Albrechtsberger, Türk, Ph.-Em.-Bach, après la *Pastorale* et la *Symphonie en ut mineur* [3]. Sa curiosité d'esprit est immense [4]. Quand il sera près de mourir, il dira :

---

1. Czerny.
2. Ignaz von Seyfried.
3. En 1809. — Mais, notez-le bien ! c'est pour son élève, le jeune archiduc Rodolphe, qu'il amasse ces copies, ces « *Materialien zum Contrapunkt* » (Voir Nottebohm : *Beethoveniana*, p. 154 et suiv.) Et ceci nous commente la verte réponse à Halm, citée à la page précédente. Les béquilles sont bonnes pour les débiles !
4. Non seulement en musique, mais en tout ordre de pensée. A cette curiosité encyclopédique j'ai consacré une étude, dans le *Bonn-Bee-*

— « *Je commence d'apprendre.* »

Patience ! déjà le fer se dégage des minerais en fusion. L'amour jaloux de la gloire, qu'entretiennent ses rivalités de virtuose et les excitations du public, n'est qu'une éruption d'enfance sur la peau. Quand ses amis lui parlent de sa jeune renommée :

— « *Ah! non-sens!* leur dit-il, *je n'ai jamais pensé à écrire pour le renom et pour la gloire. Ce que j'ai sur le cœur, il faut que cela sorte; et voilà pourquoi j'écris!* [1] »

Tout est subordonné à la voix impérieuse de sa vie intérieure.

Cette vie de rêve qui coule par grandes nappes dans le monde souterrain, chaque vrai artiste la porte en soi, diffuse et intermittente. Mais elle atteint, chez Beethoven, à un degré d'intensité unique. Et cela, bien avant que les portes de l'ouïe, fermées, le bloquent au reste de l'univers... Que l'on songe au magnifique *Largo e mesto en ré mineur* de la sonate op. 10 nº 3, — à cette méditation sou-

---

thoven Festbuch de 1927, sous le titre : « *Fonti Fortitudinis ac Fidei* », et j'y reviendrai, dans un chapitre du volume II de ces Essais.

Aucun grand musicien créateur, à part J.-S. Bach, n'a eu, comme lui, la passion et (grâce à la bibliothèque de l'archiduc Rodolphe) les moyens de connaître les chefs-d'œuvre musicaux du passé (y compris les XVe et XVIe siècles).

1. Czerny.

veraine, qui domine la vaste plaine de la vie et ses ombres ! C'est l'œuvre d'un jeune homme de vingt-six ans (1796). Et tout Beethoven est déjà là... Quelle maturité d'âme ! S'il n'a pas été aussi précoce que Mozart, dans l'art du beau parler harmonieux, combien plus il le fut dans la vie intérieure, dans la connaissance et la maîtrise de soi, des passions et des rêves ! La dure enfance, les expériences prématurées, ont de bonne heure développé ces dispositions. Je vois Beethoven enfant — ainsi que l'observait le voisin boulanger [1] — à sa fenêtre du grenier de Bonn, qui donne sur le Rhin, la tête dans ses mains, absorbé dans « *ses belles, profondes pensées* ». Peut-être chante en lui la plainte mélodieuse, l'*adagio* poétique de la première sonate pour piano [2]. Enfant, il est déjà hanté par la mélancolie ; il l'écrit, dans la lettre poignante qui ouvre sa correspondance [3] : « *La mélancolie, qui pour moi est un mal presque aussi grand que la maladie même...* » Mais il aura, de bonne heure, le pouvoir magique de s'en délivrer, en la fixant dans l'art des sons... [4]

---

1. Journal du vieux Gottfried Fischer. Ce manuscrit fait partie des collections de la maison de Beethoven, à Bonn ; et Thayer en a donné de longs extraits dans le premier volume de sa Biographie.

2. Ce bel *adagio*, avant d'appartenir à la sonate op. 2, n° 1 (Vienne 1795), avait fait partie du *quatuor en ut majeur*, écrit à Bonn en 1785. Beethoven avait alors quatorze ans. Dans sa pensée, c'était une plainte ; et Wegeler en fit, avec son consentement, une mélodie, imprimée sous ce titre : *Die Klage*. On la trouvera dans les appendices aux *Notices biographiques sur Beethoven*, par Wegeler et Ries.

3. Lettre à M. de Schaden, 15 septembre 1787 (traduction *in extenso* dans le volume de J. C. Prod'homme : *La Jeunesse de Beethoven*.)

4. Précisément dans le *Largo e mesto* de la sonate op. 10 n° 3,

Qu'il en soit le vainqueur ou le vaincu, il est toujours seul. Il s'isole, dès l'enfance, avec une force singulière, partout où il se trouve, dans la rue ou dans les salons. Mme de Breuning, quand elle le voit ainsi perdu dans les lointains, oubliant tout, dit qu'il a son « *raptus* »[1]. Plus tard, ce sera comme un gouffre où l'esprit disparaît de la vue des hommes, pendant des heures ou des jours. N'essayez pas de le rappeler ! Il y aurait danger. Le somnambule ne vous le pardonnerait pas[2].

La musique développe en ses élus cette puissance de concentration sur une idée, cette forme de *yoga*, tout européenne, marquée des caractères d'action et de domination de l'Occident : car la musique est une construction en marche, dont toutes les parties doivent être saisies simultanément. Elle exige de l'âme un mouvement vertigineux dans l'immobilité. L'œil lucide, la volonté tendue, un vol plané de l'esprit sur tout le champ du rêve. Chez aucun musicien,

---

dont je viens de parler, Beethoven avait, selon son propre aveu, décrit « *l'état d'esprit d'un mélancolique* ». (Voir, au chapitre de ce livre, consacré aux sonates, l'analyse de celle-ci). — On sait que l'adagio du sixième quatuor op. 18 (paru avant 1800) porte le titre : *La Malinconia.*

1. « *Je l'ai toujours*, écrit-il à Wegeler en 1800. *Sag'ihr* (Dis-lui, à la bonne dame) *dass ich noch zuweilen einen raptus han.* » Et encore, en 1810, à Bettine : « *Ai-je dit cela? Alors, j'ai eu un raptus !* ».

2. Le peintre Kloeber, qui a laissé de lui un beau portrait (1818), et l'a complété dans ses notes, dit : « *Je l'ai rencontré bien des fois en promenade. C'était extrêmement intéressant de le voir s'arrêter, comme écoutant, regarder en haut, en bas, et puis écrire. On m'avait prévenu de ne jamais lui adresser la parole, quand je le voyais ainsi : car il se fût montré extrêmement désagréable.* »

cette étreinte de la pensée ne fut plus violente, plus continue, plus surhumaine [1]. L'idée qu'il tient, Beethoven ne la lâche jamais qu'il ne l'ait possédée. Rien ne le distrait dans la poursuite [2]. Ce n'est pas pour rien que son jeu pianistique est caractérisé par le *legato:* en quoi il s'oppose au jeu de Mozart, fin, piqué et haché [3], ainsi qu'à celui de tous les pianistes de son temps, Tout est lié dans cette pensée, qui semble pourtant jaillir par coups torrentiels [4]. Il la maîtrise. Il se maîtrise. Il paraît livré au monde par ses passions. Mais, en fait, nul ne peut lire au fond de lui la pensée qui passe. En ces premières années du siècle, Seyfried, qui l'observe de près dans les salons et à la maison, où ils habitent

---

1. J'oserai dire : *plus inhumaine*. Prenons-y garde : là est la clef de l'énigme beethovenienne, de son génie, et peut-être bien — oui, je le crois ! — de sa tragédie. Ce n'est pas impunément que la nature est violentée par l'esprit. Si celui-ci lui arrache des secrets, qu'à aucun autre elle n'avait livrés, elle les fait payer. On verra dans ma Note I, à la fin de ce volume, sur *la surdité de Beethoven*, les rapports directs que j'établis, en tenant compte du diagnostic du Dr Marage, entre cette congestion perpétuelle de la pensée qui se concentre sans relâche et la catastrophe dont fut frappé l'organisme.

2. Nous reviendrons sur cette « chasse du diable » (ou plutôt du « *démon* »), aux grandes heures de sa vie.

3. Beethoven, qui avait entendu jouer Mozart, dit à Czerny que Mozart avait « *ein feines, aber zerhacktes Spiel, kein Ligato* ». Czerny ajoutait que Beethoven était particulièrement admirable dans le *legato*, et qu'il traitait le piano comme l'orgne.

4. A cette vigoureuse tension de la volonté, on doit rattacher l'instinct de l'unité thématique, qui se manifeste dès le *Trio* de 1791 (révélé par M. Georges de Saint-Foix), et qui gouvernera plusieurs de ses grandes œuvres, entièrement bâties sur un même motif. Nous étudierons, par la suite.

ensemble, est beaucoup moins frappé des traces d'émotion sur son visage que de son impassibilité :

« *Il était difficile, même impossible, de déchiffrer sur ses traits les signes d'approbation ou de mécontentement* (quand il entendait une œuvre musicale) ; *il restait toujours le même, en apparence froid et renfermé dans ses jugements. L'esprit travaillait sans repos, au dedans ; l'enveloppe animale était comme un marbre sans âme.* »

Voilà un Beethoven inattendu de ceux qui l'imaginent sous les traits d'un Roi Lear dans la tempête ! Mais qui le connaît vraiment ? On s'est toujours contenté de quelque instantané...

En sa trentième année, il jouit, dans sa pensée, d'un équilibre formidable sur les éléments opposés. Si, en dehors de l'art, il laisse volontiers ses passions débridées, en art, il leur broie la bouche avec le mors, et d'une poigne d'acier.

Aussi, improviser lui est une jubilation. Alors, il est aux prises avec l'imprévu du génie ; les forces subconscientes sont déchaînées ; il les lui faut dompter. Beaucoup des maîtres musiciens furent des maîtres improvisateurs ; ils l'étaient particulièrement en ce siècle XVIII, où l'art, conservant encore la souplesse de ses jointures, cultivait la vertu de la libre invention. Mais ce public de connaisseurs, qui venait d'être gâté par Mozart, déclare unanimement que, sur ce terrain, nul n'égala Beethoven. Et ils sont d'accord pour dire que, dans tout l'art de Beethoven, rien n'approche de la puissance inouïe de ses improvisations [1].

---

1. « *Qui n'a pas entendu Beethoven improviser ne connaît pas la*

Il nous est difficile de nous en faire une idée [1], bien que des pianistes aussi avertis que Ries et que Czerny nous décrivent la richesse inépuisable du travail, le vertige des difficultés, posées et résolues, la surprise des saillies, la griffe des passions. Ces hommes du métier, qui se tiennent sur leurs gardes, sont subjugués comme les autres par le dominateur. Quel que soit le milieu, dit Czerny, on ne peut pas résister ; le public est bouleversé. « *En dehors de la beauté et de l'originalité des idées, il y avait quelque chose d'extraordinaire dans l'expression.* » Aloys Schosser parle de sa « *fureur poétique* »... Beethoven est comme le magicien de la *Tempête*. Il évoque les esprits, « *des profondeurs jusqu'aux cimes* » [2]. Les auditeurs éclatent en sanglots [3]. Reichardt pleure à chaudes larmes. Pas un œil ne reste sec...

Et quand il a fini, quand il voit ces fontaines, il hausse les épaules, et leur rit au nez, bruyamment :

« *Les fous !...* [4] *Ils ne sont pas des artistes. Les artistes sont de feu. Ils ne pleurent pas* [5]. »

---

profondeur et la puissance complète de son génie. » (Baron de Trémont.)

Dès 1790 ou 1791, un auditeur écrit que « *son jeu est différent de toute la manière habituelle de jouer du clavier* ».

1. Sinon, peut-être, par la *Fantaisie pour clavier, orchestre et chœurs*, op. 77, — si l'on en croit l'observation de Moscheles, qui ne pouvait l'entendre, sans qu'elle lui évoquât le souvenir de Beethoven, improvisant.

2. « *Aus der innersten Tiefe, im dem höchsten Hohen und tieffsten Tiefen.* » (Reichardt, 1808).

3. Czerny.

4. « *Narren !* » (Czerny).

5. « *Aha, die meisten Menschen sind gerührt über etwas gutes ; das sind aber keine Künstlernaturen, Künstler sind feurig, sie weinen*

Cet aspect de Beethoven encore, on ne le connaît guère ! On ne se doute pas de son mépris pour la sentimentalité [1]. On fait de ce chêne un saule pleureur. Mais les pleureurs sont ceux qui l'écoutent. Lui, domine l'émotion :

— « *Pas d'émotion !* dira-t-il à un ami, à l'heure des adieux. *Ferme et vaillant doit être l'homme, en tout* [2]. »

On le verra faire à Gœthe une leçon d'insensibilité [3].

S'il laisse passer dans son art les tourmentes qui ravagent sa vie intérieure, c'est parce qu'il le veut bien ; et l'artiste en reste maître, jamais elles ne l'entraînent. Il en a été le jouet ?... Maintenant, à son tour ! Il les tient, il les regarde. Et il rit.

---

nicht. » — Le comble est qu'immédiatement après cette déclaration, il jouera à Bettine son *lied* immortel sur l'immortelle poésie de Gœthe ;

« *Trocknet nicht, Thränen der ewigen Liebe !...* »
(Ne séchez pas, larmes de l'éternel amour !)

1. Cet homme, dur à soi-même, méprisant des hommes-femmes et de leurs effusions, est, dans sa vie privée, extrêmement réservé : au point que ses intimes n'ont presque rien pu savoir de ses amours, et que le harsad seul nous a fait retrouver l'unique « Lettre à l'*Immortelle Aimée* ». — Il n'est pas plus prodigue de ses confidences sur son art. Et quand son art le trahit trop, il lui en tient rancune. Je dirai plus loin le silence hostile qu'il garde sur sa sonate du « Clair de Lune ».

2. « *Keine Rührung mehr ! Fest und mutig soll der Mensch in allen Dingen sein.* » (à Schlosser).

3. Dans des articles récents (Europe, 15 mai et 15 juin 1927), que je reprendrai plus tard, j'ai mis en présence les deux hommes et montré en quoi ils différaient de l'image communément admise.

En tout ceci, je viens de décrire l'homme de 1800, le génie à trente ans. En tout ceci, des traits puissants, blessants, qui dénotent un abus de la force, mais la force, une mer intérieure, immense, qui ne connaît point ses bornes. Mais les risques sont grands qu'elle ne se perde dans les sables de l'orgueil et du succès. Le Dieu qu'il porte en lui, sera-t-il un Lucifer ?...

« Dieu » n'est pas dans ma bouche une image littéraire. Quand on parle de Beethoven, il faut parler de Dieu : Dieu lui est la première, la plus réelle des réalités. Nous le verrons, tout du long de ses pensées. Il peut le traiter en égal, ou en maître. Il peut le regarder comme un compagnon de sa vie, qu'il rudoie, comme un tyran, qu'il maudit [1], comme un morceau du Moi, ou comme un rude ami, un père à la main dure, *qui bene castigat...* (le fils de Johann van Beethoven a expérimenté, enfant, la valeur du procédé)... Mais quel que soit celui qui tient tête à Beethoven, celui-là lui tient tête, à toute heure de la journée : il est de la maison, et il loge avec lui : il ne s'absente jamais. Les autres amis passent. Lui seul est toujours là. Et Beethoven le presse de ses plaintes, de ses reproches, de ses questions. Le monologue intérieur est constamment à deux. Vous trouverez partout, et dès les premières œuvres, ces dialogues de l'âme [2] des

---

1. « *Bien souvent, j'ai maudit le Créateur* » (à Wegeler, juin 1801).

2. L'allegro du Trio, op. 9, n° 3 (1796-8), — le superbe premier morceau du quatuor, op. 18, n° 4 (1799-1800), qui annonce l'ouverture de *Coriolan*, — la *Pathétique* (1798) — offrent des types frappans de ces Dialogues beethoveniens, vraies scènes de drame passionné.

deux âmes en une, mariées et opposées, discutant, bataillant, corps à corps enlacées, sait-on si pour la guerre ou pour l'embrassement ?... Mais l'une est la voix du Maître. Personne ne s'y méprend.

Vers 1800, Beethoven le conteste, tout en le reconnaissant. Sans cesse, la lutte reprend. A chaque fois, le Maître imprime dans l'âme son sceau brûlant. Et il guette l'incendie. Il attend. Ce n'est encore que le premier feu qui s'allume, au souffle faible d'Amenda, le religieux ami [1]. Mais la flamme et le bûcher sont prêts. Vienne le vent !...

Le voici.

Le mal qui fond sur lui, entre 1800 et 1802 [2], comme l'orage de la *Pastorale* — (mais on ne reverra plus le jeune ciel dans sa fleur) — le frappe dans tout son être à la fois : dans sa vie sociale, dans l'amour, et dans l'art. Tout est atteint. Rien n'échappe.

---

1. Un jeune théologien de Courlande, l'un des deux ou trois amis que Beethoven déclare avoir le plus aimés. Ils vécurent ensemble, en 1798-99.

2. L'ouïe de Beethoven était excellente, jusqu'à l'époque où nous entrons. Il était fier de son extraordinaire finesse et précision... « *Un sens, que j'ai possédé dans la plus entière perfection, dans une perfection, comme peu de musiciens l'ont jamais possédée !...* », écrit-il dans son Testament désespéré de Heiligenstadt (6 octobre 1802).

Le docteur Aloys Weissenbach confirme cette assertion : « Jusqu'à l'accident qui détermina la surdité, il était *unübertrefflich zart und*

La vie sociale, d'abord. Ce n'est pas peu pour le Beethoven de 1800 !

Imagine-t-on l'éclat d'un artiste, qui vient de donner au monde, en cinq ans, les dix premières sonates pour piano (et, dans le nombre, la *Pathétique*), les cinq premières sonates pour piano et violon, les huit premiers trios, les six premiers quatuors (et d'un coup, en une gerbe jetée aux pieds du prince Lobkowitz), les deux premiers Concertos pour piano et orchestre, le *Septuor*, la *Sérénade !...*

Et je ne nomme que les plus célèbres, les œuvres dont les feux, un siècle après, n'ont point pâli. Se représente-t-on le trésor de poésie et de passion que ce jeune génie a versé là-dedans : grâce mélodieuse, humour et fantaisie, ou fureurs déchaînées, ou sombres rêveries ? Tout un monde nouveau, comme l'ont immédiatement senti les contemporains et surtout les jeunes gens [1]. Ainsi que le dira Louis Schlosser : « *Le héros musical, dont le génie, déchaînant l'Infini intérieur, a fondé une nouvelle ère de l'art* [2]. »

---

feinhörig » (d'une finesse et d'une délicatesse d'ouïe insurpassable). Et il ajoute qu'en 1814, encore, Beethoven ressentait douloureusement la moindre fausse note : « *Auch jetzt noch allen Uebellaut schmerzlich empfindet.* »

Sur les causes probables et les débuts de la surdité, voir la Note I, à la fin du volume.

1. On verra, dans le chapitre sur les *Sonates*, la passion qui accueille chaque œuvre nouvelle, et les jeunes musiciens qui se cachent pour acheter et déchiffrer la *Sonate Pathétique*, sur laquelle les vieux professeurs ont jeté l'interdit.

2. « *Der Tonheros, dessen Genius durch die Entfesselung der inneren Unendlichkeit eine neue Kunstaera geschaffen hat...* »

Aussi, cette musique pour clavier et pour orchestre de chambre — (car ce fougueux génie a eu la rare patience de n'entreprendre la conquête[1] de la grande symphonie qu'après qu'il eut soumis tout le domaine de la *Kammermusik*) — jouit d'une popularité sans exemple. Avant trente ans, il est reconnu le plus grand de tous les compositeurs pour clavier ; et, pour le reste, on ne lui donne comme égaux que Mozart et Haydn. Dès les premières années du siècle, on le joue dans toute l'Allemagne, en Suisse, en Ecosse, à Paris (1803). A trente ans, il est déjà le vainqueur de l'avenir.

Et maintenant, voyez-le, le vainqueur, ce Beethoven de trente ans, grand virtuose, artiste brillant, qui est le lion des salons, qui fascine la jeunesse, qui suscite des transports, et qui déprécie ce monde élégant, vibrant, raffiné, mais qui en a besoin — (il y a toujours vécu, depuis qu'il était, enfant, un petit *Hofmusicus;* quand il sort de son pauvre foyer familial, ou maintenant à Vienne de sa garçonnière mal tenue, c'est toujours pour respirer l'atmosphère la plus aristocratique de l'Europe et son enivrement) — le Beethoven dont la bonne princesse Lichnowsky a patiemment poli les mauvaises façons, et qui affecte de mépriser la mode, mais qui porte le menton haut sur sa belle cravate blanche à triple enroulement et surveille du coin de l'œil, orgueilleux, satisfait (tout de même un peu inquiet), l'effet

1. La conquête publique. Car il est maintenant démontré que le jeune Beethoven avait secrètement, pendant dix ou quinze ans, essayé toutes les formes de son art, avant de livrer au public sa première symphonie.

sur l'assistance [1], le Beethoven qui danse (comment ?), le Beethoven qui monte à cheval (malheureux cheval !) [2], le Beethoven, dont la belle humeur, le rire à plein gosier [3], la joie de vivre, la grâce et l'élégance cachées (bien cachées, et pourtant, elles sont là, écoutez !) s'exprime en ces ravissantes musiques : le *Ritterballet* de Bonn (1791), la *Sérénade* de 1796, les exquises *Variations : Vieni amore* (1791), sur une danse russe (1795-7), sur un air de la *Molinara* (1795), les bondissantes danses allemandes (1795-97), valses et *Laendler* enivrés de leur jeunesse heureuse [4]... Qu'on ne se le figure point comme un homme insociable ! Cette société à laquelle il se heurtait, il ne pouvait s'en passer. Que l'on mesure par là ce que la privation, plus tard, a dû lui en coûter !

Pour le moment, il en jouit. Il en est le favori. Mais il sait, l'enfant pauvre et plébéien, combien cette faveur, cet attachement sont précaires, comme ils sont mêlés d'ironie, ou bien ou mal veillante — (le petit rustre soupçonneux le croit, et il n'a pas tort !) — que ces nobles admirateurs

---

1. Portrait de Steinhauser, 1801.

2. Le comte Browne lui fit présent d'un cheval. Beethoven le monta quelquefois ; et puis, il l'oublia. Un domestique le larrona (Ries).

3. « *Il était alors ouvert et tolérant dans les discussions. Ce qui ne lui plaisait pas, il en riait de bon cœur... Il riait le plus souvent de secrètes pensées, dont il ne rendait aucun compte aux autres. Son entourage rarement discernait la cause de ces explosions qui lui étaient familières* ». (Seyfried)

4. Voir la Note II, à la fin du volume : sur le *Livre d'Esquisses de Beethoven*, en 1800.

guettent ses gaucheries, ses ridicules, ses défaillances et qu'ils ont beau l'aimer — (on connaît ces amis-là !) — du jour au lendemain, ils vous jetteraient par-dessus bord. Notez qu'il ne les a pas ménagés : il ne ménage personne, c'est une impossibilité de nature, il aimerait mieux crever que mâcher la vérité. S'il a des Mécènes dévoués, il a (d'autant plus !) une quantité de jaloux, des ennemis, des rivaux qu'il a blessés mortellement, des virtuoses déconfits, des confrères ulcérés [1], des sots qu'il a dégonflés, et jusqu'aux jeunes artistes qu'il ne cherche pas à flatter. Il est dur pour ceux qui lui exhibent leurs pâles productions. Et il n'a pas l'habileté de se faire une clientèle de disciples aplatis (un ou deux élèves professionnels, tout au plus) [2]. Nul ne fut jamais moins que lui un « cher Maître »...

Il est seul sur la corde tendue ; et, au-dessous, les badauds qui attendent le faux pas. Il ne s'en est pas soucié, tant qu'il se sentait sûr de l'intégrité de son corps. Lui seul contre tous ! Il aime cela, il joue avec le vertige... Mais aujourd'hui qu'il est un grand blessé du destin ?... Imaginez l'homme sur la corde raide, qui est frappé d'éblouissement ! Que va-t-il faire ? Avouer qu'il n'y voit plus clair ? Il serre les dents.

---

1. Exemple : dans les souvenirs de Ries, le duel bouffon de virtuoses, entre Beethoven et Steibelt. En allant au piano, Beethoven prend sur le pupitre d'un des musiciens qui exécutent le quintette de Steibelt la partie du violoncelle, la met à l'envers, joue avec un doigt un thème burlesque, fabriqué des premières mesures ainsi retournées, et là-dessus improvise. Steibelt sort indigné et ne lui pardonne jamais.

2. Il eut toujours l'aversion pour le professorat.

Tant qu'il lui restera une lueur dans la prunelle, il ira en avant.

Et l'imminence de la nuit qui vient exalte la fureur créatrice...

Elle exalte aussi l'amour.

Beethoven est un possédé d'amour. Le feu brûle sans arrêt, de son adolescence à l'ombre des derniers jours. On connaît le mot d'un de ses intimes, qu' « *il ne fut jamais sans une passion au cœur* ». Sensible à la beauté, il ne peut voir un joli minois sans s'enflammer [1]. — A la vérité, de ces flambées, aucune ne dure longtemps ; l'une fait oublier l'autre. (Il se vante, le fat, que la plus longue a été de sept mois !...) Mais ce n'est ici que la première zone de l'amour. Après, il y a les passions sacrées, celles qui laissent dans l'âme, pour toujours, la « *Wonne der Wehmut* », la blessure par où le sang ne cesse plus de couler. Il y a « *les petites amies* » [2]. Il y a les aimées. Et il y a « l'*Immortelle Aimée* »... Entre les unes et les autres la limite, chez un Beethoven, est souvent difficile à tracer. Plus d'un de ces petits feux qui commence par jeu et s'achève en brasier...

---

1. Ries.

2. Titre d'un volume de M. A. de Hevesy, mais à tort appliqué à deux femmes remarquables qui ont été des amies fidèles et aimées, Joséphine et Thérèse, comtesses Brunsvik.

Voir la Note III, à la fin.

Mais tous les ordres de passions et d'amours sont réunis en ces premières années du siècle, où la maladie va l'emmurer. Pas un jour qu'il ne soit entouré, dans les salons de Vienne, d'un essaim de jolies filles, dont beaucoup sont ses élèves — (ces élèves-là il ne les refuse jamais !) — et qui toutes lui font la cour... Insistons sur ce fait qui, à première vue, étonne ! Il est l'homme à la mode ; c'est lui qui écrit pour Vigano et la Casentini le nouveau ballet, qu'on donne au théâtre de cour impérial et royal : *Die Geschöpfe des Prometheus* (les Créations de Prométhée), 26 mars 1801.

De tout temps, le virtuose, l'artiste qui s'exhibe en scène, a attiré les femmes. Ajoutons que Beethoven a toujours exercé une fascination sur elles [1]. Si laid et si vulgaire qu'il paraisse au premier regard, quelque désagréable que soit le premier abord, à peine commence-t-il à parler, à sourire, qu'elles sont toutes — frivoles et sérieuses, romanesques et moqueuses — toutes sont subjuguées. Elles s'aperçoivent alors qu'il a une bouche élégante [2], des dents éblouissantes [3],

---

1. Stephan von Breuning, le confident de Beethoven, l'ami de toute la vie, disait à sa femme, qui ne comprenait pas que Beethoven pût plaire : — « *Et pourtant, il a toujours eu du bonheur auprès des femmes !* » (Gerhard v. Breuning : *Aus dem Schwarzspanierhause*, 1874.)

2. « *Zierlich* » (Müller, 1820). « *Sa bouche de douceur, au noble dessin.* » (Benedikt, 1823). — C'était aussi un des secrets du charme d'un Mirabeau, que je lui comparais tout à l'heure : l'attrait de cette bouche, dans la face tourmentée.

3. « *Schneeweissen* » (Schlösser, 1822). On remarquera que ces appréciations datent des dernières années, passé la cinquantaine, où la constitution de Beethoven était pourtant ruinée et son aspect négligé.

« *de beaux yeux parlants, où se mirent à tout moment ses impressions changeantes, gracieuses, aimables, sauvages, colères, menaçantes...* »[1]. Sans doute, elles rient de lui[2], elles sont bien aises de trouver ses ridicules à persifler : ils leur sont une défense ; sans eux, il serait dangereux ; dans ce petit duel des cœurs, ils rétablissent sur lui leur avantage. — Et, bien entendu, il n'est pas question pour ces jeunes filles, belles, riches, titrées, de pousser l'aventure au-delà du flirt de salon. On ne leur en fera pas grief ! Et ce qui plutôt nous surprend, c'est que le cœur de plus d'une se soit laissé toucher. Les lettres féminines, publiées par La Mara et par A. de Hevesy[3], parlent bien souvent de Beethoven, « *qui est un ange !...* » Et tout en s'en moquant, leur imagination en est quelquefois un peu trop occupée. Elles l'entraînent à leur suite, dans leurs châteaux de Hongrie ; et il s'échange, la nuit, derrière les bosquets, de doux mots, des baisers, — des promesses peut-être, dont

---

1. « Müller. — « *Le cher visage aux sombres yeux !* » (« *das lie be Gesicht düster Blicken...* ») — écrit longtemps après Thérèse Brunsvik (*Journal inédit* 26 août 1845). — La jeune Charlotte Brunsvik, comtesse Teleki, écrivant à ses sœurs en mars 1807, leur parle d'un petit Hongrois, un garçonnet de dix ans, dont les beaux yeux et la précoce intelligence l'ont fascinée. Et elle a cette comparaison inattendue : « *Sa physionomie ressemble tout à fait à celle de Beethoven : c'est le même regard expressif et vivant. On voit le génie dans ses yeux* ». (La Mara, *Beethoven und die Brunsviks*).

2. Mais non les sœurs Brunsvik. Je n'ai pas trouvé dans leurs lettres ou leurs notes intimes un seul mot ironique ou désobligeant pour Beethoven. Et j'en ai été frappé, sachant combien son aspect pouvait prêter à la moquerie, ou (le plus cuisant !) à la commisération.

3. *Beethoven, vie intime*, 1926.

autant emporte le vent... (Mais le vent, nous l'entendons passer, brûlant et furieux, dans le *presto agitato* final du « *Clair de Lune* » !...)

Ces années 1799-1801 voient l'intimité commençante avec les deux familles apparentées, Brunsvik et Guicciardi [1]. Il aima les trois cousines, Tesi (Thérèse), Pepi (Joséphine) et Giulietta (vingt-cinq, vingt-et-un, et seize ans), tour à tour, tout ensemble. Et son sentiment est partagé, autant qu'il peut l'être en ces têtes légères, enivrées de leur printemps, — par la belle et coquette Giulietta, par la fascinante Joséphine, tendre et fière (celle des trois, en ce temps, qui l'a le plus vraiment aimé), par la sérieuse (pas si sérieuse alors !) Thérèse Brunsvik, si longtemps incertaine et tourmentée. Giulietta l'emporte sur ses rivales ; elle déchaîne en Beethoven un orage de passion. Ce n'est pourtant pas à elle que s'adresse la lettre (écrite onze ans plus tard) [2] « *à l'Immortelle Aimée* ». Mais elle est, en novembre 1801, « *la chère fille, l'enchanteresse* » (« *ein liebes, zauberisches Mädchen* »), qui a pris le cœur de Beethoven, et dont il se croit aimé [3].

---

1. Les Brunsvik, dès le printemps 1799. Depuis l'été 1800, Giulietta Guicciardi. Je renvoie le lecteur au long chapitre (Note III), à la fin du volume, sur *Les deux sœurs Joséphine et Thérèse Brunsvik*.

La démonstration paraît faite aujourd'hui que cette lettre fameuse date de 1812, à une époque où il n'était plus question, pour Beethoven, de Giulietta. (Cf. mon article sur la *Lettre à l'Immortelle Aimée*, dans la *Revue Musicale*, octobre 1927). J'y reviendrai, en étudiant cette époque de Teplitz, qui vit naître la *Symphonie en la*.

3. « *Die mich liebt und die ich liebe* » (Lettre de Beethoven à Wegeler, 16 novembre 1801). L'idylle semble avoir duré, environ de juin au début de l'hiver 1801 (Cf. Note III).

Elle seule a dissipé les nuages de tristesse et de misanthropie qui s'amoncellent sur lui, depuis qu'il est hanté par « *le spectre de la surdité* » [1]... Hélas ! c'est pour les laisser retomber, plus écrasants !

Justement parce qu'il sent le malheur approcher — cette mortelle infirmité, que bientôt il ne pourra plus cacher ! — il a besoin de se réfugier auprès d'une femme. Et ce n'est plus d'amour seulement qu'il est question ; il s'agit du mariage [2]. Jusqu'en 1816, ce sera son espoir perpétuel. Et sa constante déception. Le pauvre homme voit la lumière qui s'éteint, et il cherche la main fidèle qui voudra bien le guider. Mais qui lui tendra cette main ? Ce ne sera point une de ces femmes qui, précisément, l'attirent.. Sans parler de leur orgueil de caste — (si elles ne l'ont point, leur famille y veille pour elles) — quels moyens d'existence a-t-il à leur offrir [3] ? Avant les premières atteintes du mal,

---

1. « Tu peux à peine penser quelle tristesse, quel désert a été ma vie depuis deux ans : partout m'apparaissait, comme un spectre, mon infirmité... » (« *Wie ein Gespenst ist mir mein schwäches Gehör überall erschienen...* ») (à Wegeler, 16 novembre 1801).

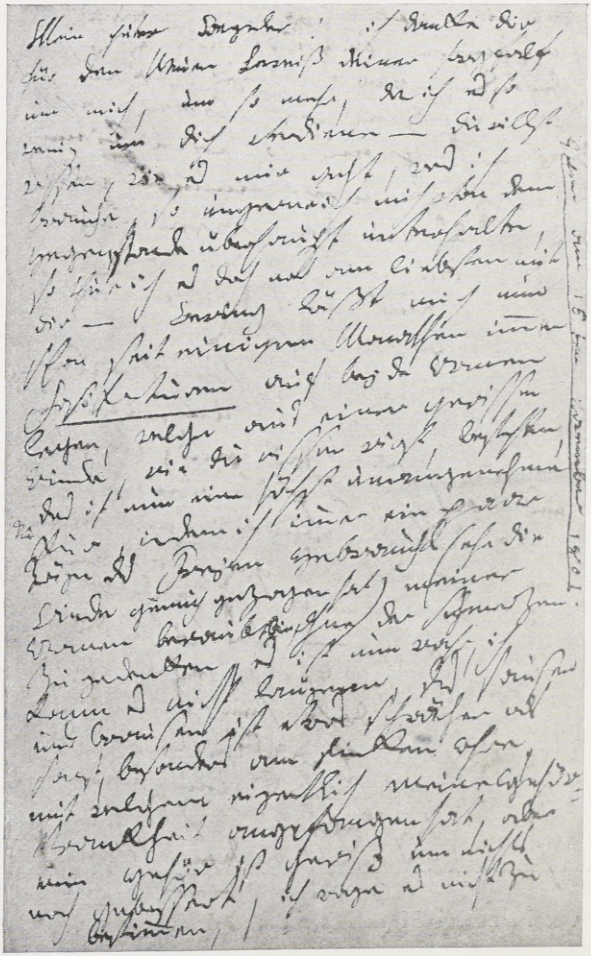
2. « *Pour la première fois, je sens que le mariage pourrait me rendre heureux* ». (ibid). — Il y avait pensé, dès 1798. Alors, il avait demandé la main de la « Zémire » de Grétry, la belle chanteuse de Bonn, Magdalene Willmann, engagée au *Hofoper* de Vienne. Mais elle le refusa, parce qu' « *il était trop laid et à moitié fou* » *(weil er so hässlich war, und halbverrückt)*. Elle épousa, l'année suivante, un autre galant, qui satisfaisait mieux son esthétique et son bon sens.

3. Ni les Brunsvik ni les Guicciardi ne sont à l'abri des soucis d'argent. On verra, toute sa vie, Giulietta se débattre contre la gêne croissante et vivre d'expédients. Les Brunsvik ont de vastes domaines, mais dont les revenus semblent assez chancelants. Au reste, les filles

JOSEPH HAYDN.

Prince CHARLES LICHNOWSKY.

Princesse Marie-Christine Lichnowsky.



Première page d'une lettre de Beethoven à son ami Franz Wegeler (16 Novembre 1801).

il a vécu sans songer au lendemain. A présent, les compositions rapportent peu, il ne fait point payer ses leçons, il vit de pensions aléatoires et toujours blessantes pour sa susceptibilité. Pour amasser un petit avoir, il lui faudrait faire des tournées de virtuose, en Allemagne, en Europe. Il y songe [1]. Mais la surdité vient si vite que déjà l'entreprise inspire des inquiétudes. En tout cas, d'ici à ce qu'il ait pu réunir un pécule suffisant, il faut attendre des années...

Giulietta n'attend pas. Elle épouse — double affront ! — un musicien (quel musicien !) homme du monde, amateur, beau garçon, un de ces dandys qui jouent au grand artiste, sans avoir la moindre idée de la distance qui sépare leurs fadaises de l'œuvre de génie. Ce petit comte Gallenberg, un moutard de vingt ans, aura l'impertinence de coudoyer, dans les concerts d'orchestre de l'hiver 1803, les symphonies de Beethoven, avec ses ouvertures décalquées de Mozart et de Cherubini. Pas plus que lui, Giulietta ne voyait la différence [2]. Elle l'épouse, le 3 novembre 1803,

---

n'en disposent point. Elles restent jusqu'au mariage — (et Thérèse ne se marie point) — sous la dépendance de la mère, qui les sacrifiera au frère. Et Joséphine, qui se marie la première, verra sa fortune s'engouffrer dans de tristes procès.

1. « *N'était mon ouïe, j'aurais déjà parcouru la moitié du monde. Et cela, je le dois* » (à Wegeler, lettre citée).

2. « *Le comte Robert t'envoie ses compositions... fruits de ses heures solitaires, qui sont maintenant fréquentes !... Il est sur le point d'abandonner sa patrie, sans retour ; son destin le conduit là bas, à Naples, pour chercher dans l'éloignement le bonheur qui ne fleurit pas pour lui, ici. Il est triste que le zèle qu'il avait voué dans sa jeunesse à sa patrie, doive fleurir sur le sol étranger !...* — (Lettre de Giulietta à Thérèse, 2 août 1803) (La Mara : *Beethoven und die Brunsviks*). (Hevesy, qui

un an et demi après que Beethoven avait dédié « *alla Damigella Contessa* » la douloureuse *Sonata quasi una Fantasia*, op. 27, nº 2 *(Clair de Lune)* [1]. L'illusion n'avait pas duré longtemps ; et déjà, la sonate montrait plus de souffrance et de colère que d'amour. Six mois après cette ode immortelle, Beethoven, désespéré, écrit le *Testament de Heiligenstadt* (6 octobre 1802).

Il est des biographes qui aiment à faire la leçon à leurs héros. Ceux de Beethoven ne la lui ont pas ménagée. Tout le long du monumental ouvrage qu'ils lui ont consacré, Thayer et ses successeurs allemands [2] s'appliquent à prouver que ses malheurs (à la surdité près), Beethoven les avait bien mérités !

---

l'a citée, l'a datée, à tort, de 1800. — Voir notre Note III, à l'Appendice).

Entre Beethoven, qu'elle rabroue dans la même lettre, et le comte Robert Gallenberg, Giulietta n'hésite pas : c'est Robert qui est le génie fatal et méconnu.

1. La première édition de la sonate est de la fin de l'hiver 1801-1802 (février ou mars 1802). Sa composition a donc suivi de très près la lettre à Wegeler sur la « *zauberisches Mädchen* ».

2. Alexander Wheelock Thayer (continué par Hermann Deiters, puis par Hugo Riemann) : *Ludwig van Beethovens Leben*, 5 volumes, 1866-1917.

Il est vrai : il avait le tort de ne pas savoir s'adapter à la mesure ordinaire.

Ils ne mettent pas moins de zèle à démontrer qu'il ne fut, somme toute, pas si malheureux !

Il est encore vrai : ce malheureux portait en lui l'immense joie des Symphonies...

Mais quand ils prennent argument de son rire, pour nier sa douleur, ils manquent non seulement du sens de la grandeur, mais de la plus élémentaire humanité. Que l'histoire, aux mains d'érudits consciencieux, qui cherchent la vie dans les archives, sans la chercher dans l'homme, est donc une trahison !... Je ne voudrais pas être injuste. Ils ont, avec une patience de fourmis, méticuleusement ramassé un trésor de documents, dont nous ne pourrons assez les remercier : et leur sang de bons musiciens, de temps en temps, s'échauffe, pour rendre un bel hommage à la perfection de l'art. Mais qu'ils sont dénués de vie ! Et que la vie leur demeure une énigme fermée ! Nulle psychologie. Et surtout, ils ne se doutent jamais des proportions du héros. Ils le mesurent avec le mètre commun à tous les hommes. — — Ils ont raison. — Ils ont tort ! Leur mètre leur donne le droit de juger disproportionnée la montagne. C'est qu'ils la voient d'en bas. Et la montagne, à son tour, aurait le droit de les taxer de ce « *Geist der Kleinlichkeit* » (cet esprit de la petitesse), que Beethoven, irrité, attribuait à un de ses braves amis, et qu'il abominait.

Beethoven ne serait pas Beethoven, si tout ce qu'il est, il ne l'était « *trop* » ! Je ne loue point. Je ne blâme point. Je cherche à le peindre *tout*. Qui veut le comprendre

doit pouvoir embrasser l'excès de ces contrastes, qui forment le balancier naturel de son puissant équilibre. Oui Beethoven est capable de posséder presque simultanément — au moins dans sa jeunesse — la joie et la douleur. L'une n'exclut pas l'autre. Elles sont les deux pôles de son « *génie électrique* » [1]. C'est par là que se décharge et se recharge sa formidable vitalité. Le plus extraordinaire en lui n'est pas sa capacité énorme de souffrir et d'aimer, c'est l'élasticité de sa nature. La crise de 1802 en est l'exemple magnifique.

Beethoven est terrassé. Jamais cri de désespoir plus déchirant ne sortit de la poitrine d'un homme que cette lettre testamentaire (qui ne fut jamais envoyée). Il mesure la terre. Mais c'est comme le Titan de la Fable, pour se relever, d'un bond, avec une force décuplée...

« Non, *je ne le supporterai pas!...* »

Il collette le Destin...

« *Tu ne réussiras pas à me courber tout à fait...* »

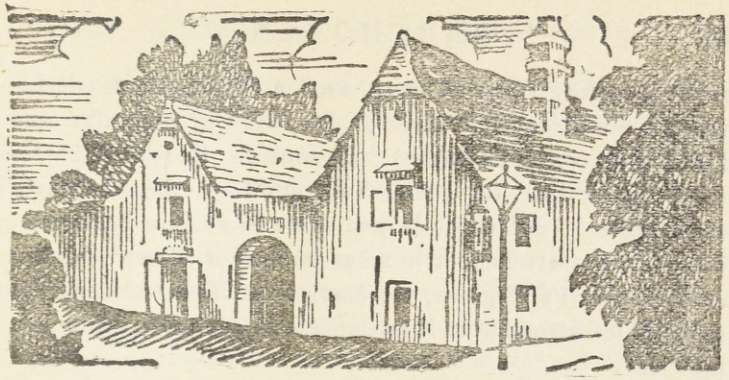
Sur de telles natures, l'excès de la douleur détermine la réaction salutaire. La force croît avec l'ennemi qui l'assaille. Et quand l'homme abattu se retrouve sur ses pieds, il n'est plus un homme seul : il est l'armée en marche de *l'Héroïque* [2].

---

1. Il le dit lui-même à Bettine, qui répète ses propos, dans une lettre du 28 mai 1810. Le mot « *d'électricité* » y revient, à plusieurs reprises, pour expliquer le subconscient de l'âme et les décharges du génie. (Voir mes articles sur *Goethe et Beethoven*, revue *Europe*, 15 avril et 15 mai 1927.)

2. L'agonie de Heiligenstadt est d'octobre. Dès novembre, ses lettres le montrent repris à la vie, presque allègre, avec ses rudes coups de boutoir, son humour de sanglier.

CHAPITRE II



L'HÉROÏQUE

Les grandes vies ont, en leur prime juin, une heure de plénitude, brûlante et printanière, où les esprits de la sève font éclater l'écorce et, du matin au soir, tout l'arbre est à la fois fleurs et fruits, ailes et chants. Les forces emprisonnées, les génies de la joie et ceux de la douleur, le démon de l'espèce, la poussée délirante du besoin créateur, brisent l'étroit pertuis des jours et, de la fournaise de l'Etre, projettent le flot du Dieu, le Moi inconnu. A ces instants, l'épreuve, la maladie et les pires blessures tout sert à libérer la fonte. Le pic de la

souffrance fore l'âme et ouvre au feu l'issue. Et le déchirement du cœur est ivresse de l'esprit. Qui peut dire que l'un nie ou contredit l'autre ? Ils sont un. Ils sont le battement du rythme du génie. Tant qu'il est dans sa force ascendante, le couple de la joie et de la douleur l'emporte, il en fait son attelage et le mène où il veut. Il est le maître de la route. Par légions, ses énergies se lèvent. Mais il les tient. Il les assemble et il les lance à la conquête du monde intérieur.

Je ne joue pas avec les mots ! Ces images ne sont que des reflets, les ombres du feu qui dansent sur la route. Entrons dans la forge ! On verra si jamais volonté napoléonienne a manié plus victorieusement une montagne incandescente de matière en fusion ! Dans la vie même de Beethoven, qui est d'exception, cette période de trois ans est unique. Elle porte, à bon droit, le nom de l'*Héroïque*. C'est un Etna. Et dedans, forgent les Cyclopes le bouclier d'Achille.

Nous pouvons suivre chaque coup de marteau. Par une fortune singulière, nous avons conservé les *Livres d'Esquisses* presque complets [1], de l'automne 1801 au printemps 1804. Et les précisions où je vais entrer

1. Celui de l'*Héroïque* est à la Staatsbibliothek de Berlin. — On connaît, à cette heure, *quarante livres ou cahiers d'Esquisses* de Bee-

prouveront, j'espère, aux musiciens qui se méfient des jugements d'un poète sur le musique, que le poète, avant de chanter, a regardé. Il a même vu, chemin faisant, que plus d'un musicien qui parle de Beethoven — soit qu'il le vante ou le dénigre — l'a bien distraitement écouté. Autrement, comment expliquer ces incroyables erreurs de jugement qui prêtent au maître-constructeur de voûtes à la Romaine, à cet *imperator* de la volonté d'ordre, de la raison tenace et souveraine, l'anarchie romantique et le désordre du sentiment !

---

thoven, allant de 1798 à 1827, avec une interruption de trois ans, entre 1805 et 1808. On en trouvera la liste complète, avec l'indication des bibliothèques qui les possèdent, dans la brochure de Josef Braunstein : *Beethovens Leonore-Ouvertüren*, Breitkopf 1927. — G. Nottebohm a été le premier à les décrire, dans quatre ouvrages, à présent classiques : 1. *Ein Skizzenbuch von Beethoven beschrieben und in Auszügen dargestellt*, 1865 (le livre va d'octobre 1801 à mai 1802 et comprend les esquisses des sonates op. 31 et de la deuxième Symphonie) ; — 2. *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre* 1803, *in Auszügen dargestellt*, 1880 (d'octobre 1802 à avril 1804 : on y trouve avec l'*Héroïque* la sonate *Aurore*, les premières scènes de *Léonore* et les premières esquisses de la *Symphonie en ut mineur*) ; — 3. *Beethoveniana, Aufsätze und Mitteilungen*, 1872 ; — 4. *Zweite Beethoveniana* (publication posthume), 1887. — Paul Mies a utilisé ces matériaux, pour rechercher les lois de la création beethovenienne, dans une remarquable brochure : *Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles*, Breitkopf, 1927. — Braunstein, dans l'étude ci-dessus indiquée, a, tout en rendant hommage à Nottebohm, émis des réserves sur son mode de publication, qui résume et interprète, non sans arbitraire parfois, les Cahiers de Beethoven ; il préconise les éditions complètes, si possible en fac-simile.

Il est donc à Heiligenstadt, depuis le commencement de l'été (1802), dans une grande maison de paysan, hors du bourg, sur un endroit élevé, d'où l'on découvre au loin le Danube et la plaine, et la ligne bleue des Carpathes à l'horizon...

« *Laudeturque domus, longos quae prospicit agros!* »

Il est enveloppé du silence des champs. Car le Dr Schmidt lui a recommandé d'épargner son ouïe ; et il cache aux hommes son infirmité. Il est seul avec ses démons, l'amour blessé, l'espoir et la douleur, — tout le concert des voix intérieures. Et tant que durent l'été et l'espérance, l'arbre a fleuri la jeunesse et la joie. Il vient de terminer la *Deuxième Symphonie* [1].

---

1. Et non, comme le glisse Thayer, à l'appui de sa thèse, dans la saison du *Testament*.

Voici la chronologie approximative des principales œuvres qui précèdent la grande crise d'octobre 1802 :

Beethoven a achevé en 1801 les *Sonates pour violon* op. 23 et 24, les *Sonates pour piano*, op. 26 (marche funèbre), op. 27, nos 1 et 2 (les deux sonates, *quasi una fantasia*, dont la seconde : le *Clair de lune*, paraît en mars 1802), op. 28 (*Pastorale*), le *Quintette*, op. 29.

L'hiver 1801-1802 voit naître les trois *Sonates pour piano et violon*, à l'empereur Alexandre, — ainsi que, pour la plus grande partie, les trois *Sonates pour piano*, op. 31, les six *Variations en fa* sur un thème original op. 34, le *Rondo en sol majeur*, op. 51, no 2 (primitivement destiné à Giulietta, et bien mieux fait à son image que le *Clair de Lune*), les sept *Bagatelles*, op. 33, l'oratorio : *Christ aux Oliviers*, Enfin, la *Deuxième Symphonie*, qui a demandé un plus long travail, est achevée pendant l'été 1802.

Miraculeuse fécondité ! Comment un tel printemps aurait-il pu être étouffé ?

Mais l'octobre est venu, qui glace le soleil, celui des champs, celui du sang...

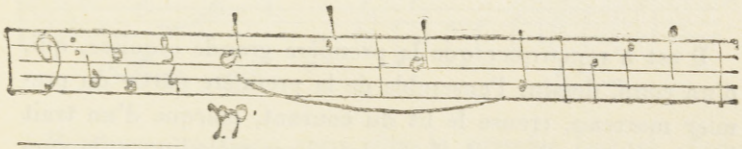
« *Der hohe Muth der mich oft in den schönen Sommertägen beseelte — er ist verschwunden...* »

(« Le haut courage qui me possédait souvent, dans les beaux jours d'été, — il est disparu !... »)[1].

Et c'est le froid de la fosse et l'odeur du néant. Dans la maison perdue de Heiligenstadt, en ces jours sans lumière, Beethoven hurle à la mort. Lugubre *Testament*, dont les gémissements de Prométhée au Caucase, ont, par-dessus le siècle des batailles et des révolutions, rempli notre ciel et qui remuent encore le cœur de l'humanité ! [2].

Mais l'homme qui agonise, lui, qu'a-t-il entendu, en réponse à sa voix ?...

Du fond des bois qui l'entourent, où dort, sous la pluie d'octobre, la future *Pastorale* [3], réplique au cri d'appel du *Testament* la mystérieuse sonnerie des cors de l'*Héroïque*... « *Lazare, lève-toi !* »...



1. *Testament*, 10 octobre 1802.

2. Cette fameuse lettre des 6 et 10 octobre 1802 à ses deux frères est trop connue, pour que je la reproduise ici. On en trouvera la traduction intégrale dans ma petite *Vie de Beethoven*, Hachette. Le texte allemand est dans Thayer, et l'original à la Staatsbibliothek de Hambourg.

3. Un motif de la *Symphonie Pastorale* fleurit, dans le même *Cahier d'Esquisses*, entre l'*Héroïque* et l'*Aurore*,

Ries affirme que Beethoven a composé (il veut dire : conçu et commencé) l'*Héroïque*, à Heiligenstadt. Or, Beethoven est rentré à Vienne, dès novembre. Il faut donc admettre que la première idée du monument fit irruption en lui, au lendemain même de son *Testament*. Peut-être en achevait-il à peine les dernières lignes — l'adieu à la Joie [1] — que l'esprit de vie rejetait violemment la dalle du tombeau ; et l'éclair qui venait de frapper l'homme, rejaillit.

Nottebohm date d'octobre le début du *Livre d'Esquisses* [2]. Et dès les premières pages, apparaissent de petites esquisses des premier, deuxième et quatrième morceaux de l'*Héroïque*, — puis, quatre grandes esquisses de la première partie du premier morceau, chacune avec des variantes, une quantité de petites esquisses ; — et tout le reste suit. Le cerveau est envahi par la vision intérieure. Beethoven ne s'arrête plus, que l'œuvre ne soit achevée.

Mais quels coups sur l'enclume, et quelle pluie d'étincelles !

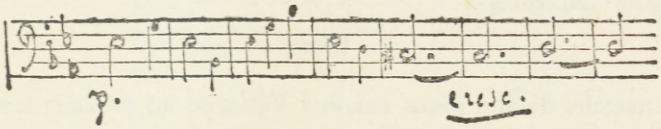
Il est à remarquer que la première grande esquisse, qui, d'un coup, dessine l'ensemble de la première partie du premier morceau, creuse le lit du courant, marque d'un trait lourd et sûr la ligne de faîte, les cimes mélodiques, la suc-

---

1. « *Il y a si longtemps que l'écho profond de la vraie Joie m'est étranger ! Oh, quand, oh quand, Divinité ! pourrai-je la sentir de nouveau dans le temple de la Nature et des hommes ! — Jamais?... Non ! — Oh ce serait trop cruel !...* » (dernières paroles du Testament).

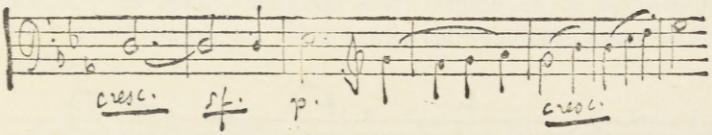
2. Tout est écrit à l'encre, donc écrit à la maison, dans les jours d'hivernage.

cession des lumières et des ombres, la marche des modulations, — ce premier jet donne déjà, avec la mise en marche du grand thème héroïque, sa retombée plaintive, à la cinquième mesure :



... Cette hésitation de l'âme, encore troublée, à suivre l'injonction qui lui vient du Maître invisible, l'appel à l'action, au grand Destin !...

Et ceci jette un jour sur cette « nuit d'octobre », où le cœur ensanglanté de Beethoven reçut, dans un coup de foudre, l'héroïque mission et, d'abord, défaillit... Mais l'impérieux courant le ressaisit et l'emporte :

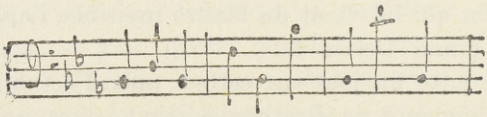


Beethoven a donc reçu, dès le premier instant, l'ensemble de la révélation, l'élan et l'atmosphère générale de la première partie du morceau. Mais si la pesante machine est posée sur les rails et s'ébranle, munie de ses organes essentiels, des thèmes et motifs principaux de la première moitié, tout le reste est à trouver ; la seconde moitié de la première partie reste encore dans la brume ; et même

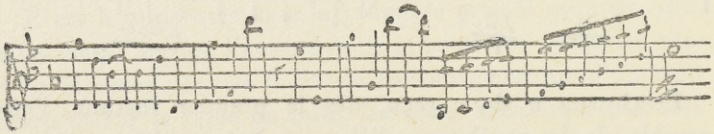
dans la première moitié, que cette brume pèse sur le cœur de l'ouvrier ! Dès avant la trentième mesure, il perd, non la direction, mais le souffle, il se répète, il s'embourbe, il stoppe ; et, retournant en arrière, il aiguille, d'un de ses signes habituels :

Vi-de »

la marche de son héros sur une Variante au premier texte, qui y introduit le motif gigantesque des grandes enjambées

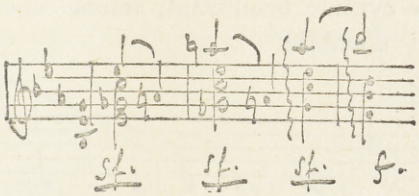


Une esquisse suivante, complétant ce dessin, y ajoutera les syncopes, qui en parachèvent le caractère de muscles contractés et de doigts qui s'agrippent, dans un puissant effort pour escalader les cimes :

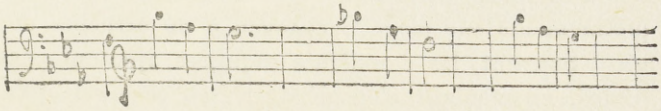


Plus tard, sa lucide économie des éléments qu'il emploie lui fera réserver ce motif athlétique pour le combat de la deuxième partie. Mais, dans la première partie, dès les mesures 25 et 26, il introduira ces *sforzati* syncopés, auxquel se heurte, comme à un triple obstacle, la course du héros,

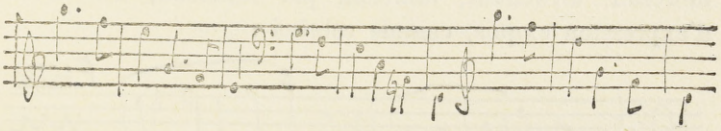
mais qui, soulevés et brisés par sa jeune vigueur, en rehaussent l'effet invincible :



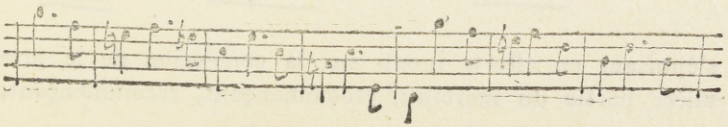
Des motifs de passage de la première partie, — l'un, le premier, tendre et plaintif, est à peine indiqué d'abord, entrecoupé :



On dirait un cri d'oiseau dans les bois... Puis, il s'organise gauchement, en tâtonnant : il conquiert d'abord son rythme :

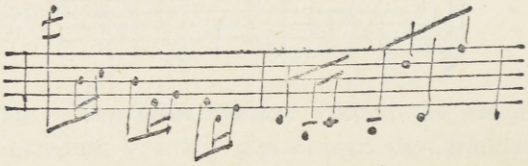


puis sa ligne :

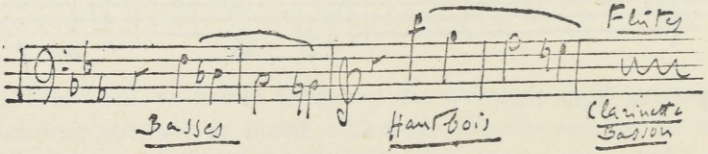


qu'il reperdra ensuite, dans ses hésitations, pour la reconquérir à nouveau et s'y installer enfin.

L'autre, le rythme bondissant, comme une chevauchée a bien surgi, d'emblée

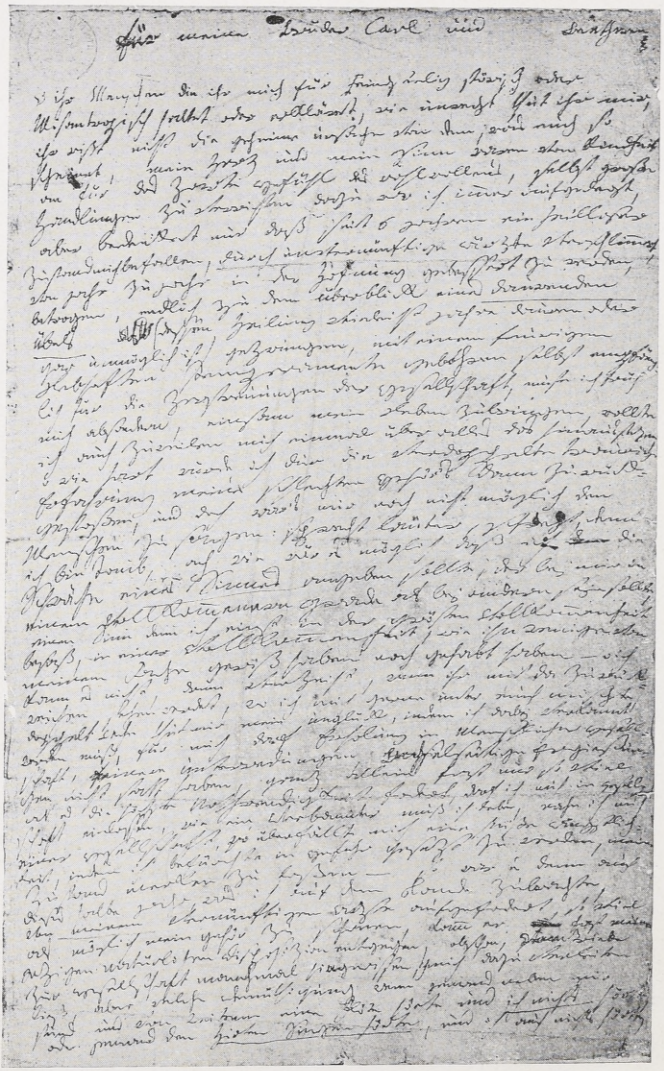


et il reste accroché au buisson de toutes les esquisses. Mais que de fois il a dû être cardé et débrouillé, avant d'en arriver à sa forme définitive ! Que d'agitations superflues, de piétinements sur place Beethoven a dû arracher de sa pensée ! Souvent, les deuxièmes esquisses ajoutent encore au chaos, en voulant s'en dégager ; et ce n'est qu'aux dernières, après une âpre critique et une tension acharnée, que l'artiste atteint à la sobre et large ligne sans défaut. Le combat est d'autant plus épuisant que Beethoven, s'éloignant du début inspiré, pénètre au cœur touffu du morceau, arrachant, lambeau par lambeau, des détails d'expression exquis, comme celui-ci :

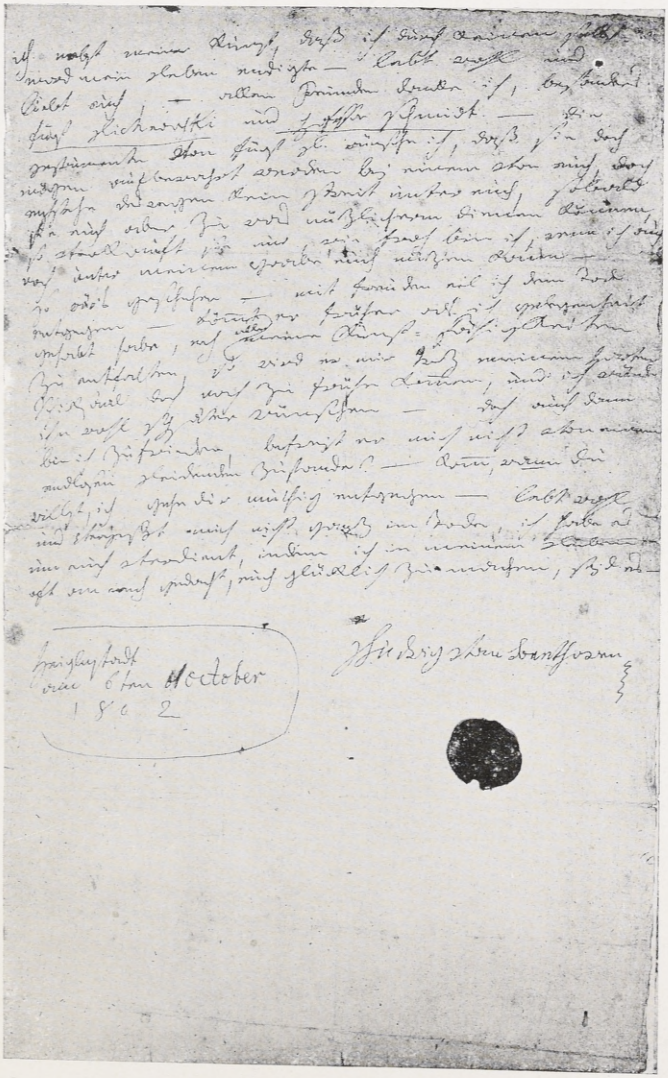


s'épuisant en efforts inouïs sur la conclusion de la première partie du morceau, recommençant, recommençant,

Vue générale de Heiligenstadt.



Première page du testament de BEETHOVEN.



Dernière page du testament de BEETHOVEN.

Vieille église de Heiligenstadt.

et sans avancer, collé à quelque harmonie banale qui l'englue, jusqu'à ce que, soudain, il se trouve libéré du mauvais rêve.

Quant à la seconde partie, — à la fameuse « *Durchführung* » [1] — qui dira jamais ce qu'elle représente de jours, de nuits, de semaines de bataille ?... C'est qu'il s'agit d'un Austerlitz de la musique, de la conquête d'un empire. Et celui de Beethoven a duré plus longtemps que celui de Napoléon. Aussi a-t-il mis plus de temps à le réaliser : car il était, à lui seul, l'*imperator* et l'armée.

Rappelons d'abord au lecteur, musicalement non instruit, ce qu'est la *Durchführung* d'une sonate ou symphonie :

On entend par là « l'Empire du Milieu », — la partie intermédiaire, entre la première exposition des thèmes (avec reprise) et leur retour pour conclure. C'est là que l'imagination créatrice se livre au jeu du travail constructeur sur les motifs donnés, qu'elle transforme et combine, de vingt façons diverses. C'est devenu, depuis l'*Héroïque*, le lieu même du génie : (le lieu reste, souvent, vide !) Là, il se tient au cœur de son univers de pensée : pareil au Dieu qui prend dans sa main la substance des mondes et va la projeter en des architectures suspendues sur le vide, et mouvantes.

Les précurseurs de Beethoven n'y avaient guère vu

---

1. La traduction française ordinaire de ce terme consacré est : *Développement*. Elle me paraît bien pauvre, elle sent son écolier. On verra plus loin sa vraie nature, chez Beethoven.

qu'un moyen de transition dialectique entre l'exposition du discours et sa conclusion ; et ils y faisaient montre, mais avec discrétion (car l'époque était polie) de leur savoir dans l'art du beau débat thématique. Chez Mozart, la *Durchführung* ne dépasse jamais en longueur les deux tiers de la première partie ; et souvent, elle se limite à un tiers [1]. Beethoven, jusqu'alors, avait suivi cet exemple. Soudain, avec l'*Héroïque*, il brise les traditions. Et sa *Durchführung* s'étale sur une longueur qui dépasse, des deux tiers, la première partie : 250 mesures, contre 147 [2].

Le résultat devrait être une disproportion. L'exposition principale des thèmes, l'essentiel du discours, devraient être noyés dans le « développement » oratoire (si ce mot de « développement » pouvait s'appliquer ici). — Or, il n'en est rien. Et, depuis plus d'un siècle, l'effet de la symphonie, son emprise sur les millions d'hommes qui se sont succédé sur les rives de ce fleuve sonore, tient à cette prodigieuse *Durchführung*. L'admiration étonnée de la critique n'a cessé de se heurter à ce phénomène. C'est qu'on se trouve en face d'un des problèmes de construction les plus grandioses, qui aient été posés et résolus victorieusement en

---

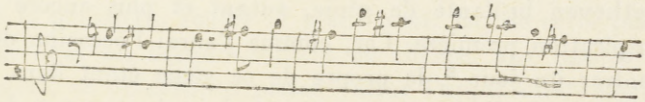
1. Il semble que chez Haydn, elle soit quelquefois égale, et même qu'une fois, elle ait été un peu plus longue.

2. Si, par la suite, presque toutes ses symphonies donnent à la *Durchführung* une ampleur égale à la première partie, aucune n'atteint plus à ces proportions gigantesques. Voici les chiffres relevés par Alfred Lorenz, pour les proportions de la première partie à la *Durchführung* des symphonies IV à IX : *IV* : 154 à 152 ; *V* : 124 à 123 ; *VI* : 138 à 140 ; *VII* : 114 à 97 ; *VIII* : 103 à 86 ; *IX* : 150 à 141.

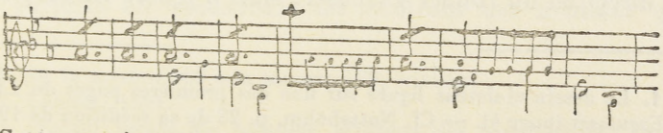
musique. Une *ars nova*, aussi touffue, aussi serrée, — vertigineuse et sûre — qu'une voûte gothique. Ce sont les mêmes envolées que déroule et que tient la main ferme de la raison géométrique, la science (instinctive ou consciente ?) des nombres, qui commande aux jeux enivrés de l'imagination.

De ce monument, dont nous allons contempler l'harmonie des masses et l'équilibre des poussées, qu'est-ce que l'esprit de Beethoven avait conçu d'abord ?

D'après les esquisses, on voit qu'avant même d'avoir tracé le plan de cette partie, il avait déjà fixé la direction des modulations — (la couleur avant la ligne), — la tonalité où devait entrer le bel épisode lyrique :



Et, dès qu'il commence à dessiner son plan, encore informe, il fixe les fameuses dissonances : les deux premières mesures du thème principal, brusquement évoquées au travers d'un brouillard, un instant suspendues, et qui déchirent la nuée :



Cette magique rentrée dans la troisième partie, dont le heurt toujours étonne l'oreille et paraît à tant d'auditeurs

avertis une erreur ou une bizarrerie, est voulue, dès le premier dessin du morceau, avant même que rien du reste soit arrêté [1]. Et la volonté en maintient l'idée, à travers tous les « états » successifs de la gravure jusqu'à la fin.

Ainsi, nous avons là deux éléments essentiels du premier jet :

1° La modulation, qui indique les pentes du courant et la direction ;

2° Les rapides du fleuve, au tournant, — les brisants.

C'est tout.

Maintenant, à la volonté, d'explorer le tracé de la contrée !

La volonté, qui, chez les artistes du second ordre, a un caractère de raison tiède et appliquée, est toujours chez Beethoven brûlante de génie, autant et plus encore que l'inspiration première. Car, comme j'aurai l'occasion de le montrer un jour [2], le propre de ce génie étant dans son subconscient, il ne se connaît pas lui-même avant de se découvrir ; et il se découvre, à chaque coup de pic dans le rocher, qui fait sauter les rudes éclats de l'enveloppe de pierre, — à chaque coup de bêche dans le limon qui engaîne l'idée, — il se déterre, à la sueur de son front. L'obscur et puissant instinct sait où il doit aller. L'esprit a repéré la direction du tunnel à creuser. Mais il ignore les surprises

---

1. Le dessin ci-dessus figure sur une des premières pages du *Livre d'Esquisses* (page 4). — Cf. Nottebohm, p. 28 de sa réédition de 1924.

2. Je me propose de consacrer un chapitre à l'analyse des lois qui semblent commander ce subconscient créateur.

que lui réservent les entrailles du mont, les ressources, les obstacles, qu'il va y rencontrer. Et de ces obstacles mêmes sa géniale énergie fera un élément de force et de solidité.

Les esquisses sans nombre de cette seconde partie montrent avec quelle ténacité et quel art souverain de critique sur soi-même il établit, une à une, en peinant, les assises de son énorme construction. Il y porte un sens merveilleux des rythmes et des nombres, des oppositions de masses et de couleurs, des préparations d'effets, des mises en lumière de l'accent principal, du dégagement des grandes lignes dans leur noblesse et leur intensité... Ainsi, le drame de cette marche aux enjambées titaniques, qui monte *crescendo*, et (dirait-on) qui va couvrir le monde, mais s'écroule foudroyée, faisant place au soudain crépuscule, où, comme sous la poussière, souffle le géant brisé. Et, de cette poussière, dans un bourdonnement de silence, aux limites de la mort, se détache en pleine valeur l'appel inattendu de la phrase héroïque, qui ramène l'action et bientôt la victoire... [1]

Deux hommes se sont appliqués à retrouver les lois cachées de cette colossale architecture : Hugo Leichtentritt, dans sa *Musikalischen Formenlehre* [2], et Alfred Lorenz, dans une pénétrante analyse [3]. Tous deux ont été saisis de surprise en découvrant les relations des nombres qui

---

1. De la mesure 340 à la mesure 400, environ.
2. Leipzig, 1911.
3. *Worauf beruht die bekannte Wirkung der Durchführung im I. Eroïcasatze. Eine Untersuchung.* (Neues Beethoven Jahrbuch ; herausg. v. Adolf Sandberger, 1924.)

commandent entre eux les divers membres de la construction, les puissantes poussées de la *Durchführung*. Lorenz obtient ces quatre grandes divisions :

I. 54 mesures.
II. 64 mesures.
III. 54 mesures.
IV. 60 mesures.

La première et la seconde divisions forment respectivement une opposition symétrique : thèse et antithèse ; la troisième et la quatrième opèrent la synthèse. Et l'ensemble compose une sonate parfaite, une symphonie complète, au cœur de la symphonie.

Ajoutons que, si l'on joue deux fois, comme il est indiqué, la première partie de l'Allegro, les nombres des trois parties (la première avec reprise, la *Durchführung*, et la troisième qui conclut, avec l'apothéose de la *Coda*) donnent cet équilibre surprenant.

298—250—294.

Il est bien évident que le génie de Beethoven n'a point mesuré ces proportions, au cordeau ! C'est son instinct qui les a établies, dans la nuit. Et c'est là justement ce qui cause notre admiration.

N'oublions pas qu'il n'avait ici, pour le guider, aucun modèle. Il découvrait un Nouveau Monde. Il se découvrait ! *L'Héroïque* est la caravelle de Colomb, qui la première aborde au Continent inconnu, — au nouveau style, que

l'avenir a justement désigné du nom de son premier explorateur. Mais quand jamais explorateur a-t-il montré une telle sûreté de sa découverte, pareille maîtrise sur l'œuvre dont il ne soupçonnait pas, avant d'y entrer, la masse et l'étendue ? Tout cela, nous n'en voyons plus aujourd'hui que le résultat, nous ne pensons plus aux tâtonnements épuisants des esquisses, à ce travail forcené dans la solitude de l'homme fiévreux et torturé, qui s'est attaché, comme Michel-Ange, au plafond de sa Sixtine, et verrouillé dans la chapelle, jusqu'à ce qu'il ait terrassé le problème des nombres et des formes, par lui déchaînés, et qu'il l'ait soumis à sa volonté. Mais c'est parce que dans le résultat victorieux, dans cet équilibre, dans cette symétrie des masses suspendues, nous sentons obscurément les héroïques passions de la bataille, — c'est pour cela qu'il nous enivre. Et le fait curieux est que cette *Héroïque*, qui fut des œuvres de Beethoven la plus neuve, et, par conséquent, qui aurait dû se heurter plus longtemps à l'incompréhension, est devenue rapidement la plus populaire [1].

Je sais qu'une élite épuisée fait bon marché de cette popularité, qu'elle ne saurait jamais atteindre ; elle y verrait volontiers une marque de vulgarité. Et il va sans dire que nous partageons son dédain, quand la popularité de l'œuvre s'achète au prix de son rabaissement au niveau des basses facilités, du commun mauvais goût. Mais quand,

---

1. Avec la *Symphonie en ut mineur*, qui réalise, avec plus de rigueur encore, cette exactitude des proportions : I. 124×2 ; — II. 123 ; — III. 126+129.

sous ces premières assises de la vulgarité, l'artiste est assez vigoureux pour creuser jusqu'aux grandes lois de la vie générale et aux rythmes essentiels de l'esprit, il se trouve que le chef-d'œuvre du génie individuel devient, sans l'avoir cherché, l'expression naturelle de toute l'humanité. Et je dis que cet accord est la plus haute harmonie que la création puisse réaliser. Beethoven l'a accomplie, dans la *Symphonie Héroïque*. Il a su, comme ce Gluck, dont il admirait l'œuvre [1], — mais avec le flot torrentiel d'une inépuisable inspiration, dont Gluck était dépourvu, — bâtir pour sa propre joie et offrir au nouveau siècle, à cet âge qui inaugure, à coups de Révolutions et de batailles impériales, le règne des multitudes, — les premiers modèles, inégalés, d'un style monumental, à la mesure du nombre, du souffle, et de la vision des milliers d'hommes assemblés. Il n'a point bouleversé les lignes de ses grands prédécesseurs, cette forme-Sonate, que venaient de parfaire amoureuse-

---

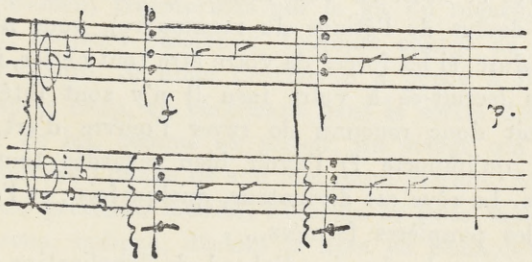
1. Et dont il interprétait, au piano, merveilleusement les partitions. — « *Einzig*, nous dit Czerny, *war sein Vortrag der Haendelschen und Gluckschen Partituren* (et, ajoute-t-il) *und der Seb. Bachschen Fugen, indem er in die ersteren eine Vollstimmigkeit und einen Geist zu legen wusste, der diesen Werken eine neue Gestalt gab...* »

En 1805, tandis que les Français étaient à Vienne, Beethoven reçut, dit encore Czerny, la visite de « plusieurs officiers et généraux, qui étaient musiciens » ; et il leur joua, sur la partition, *Iphigénie en Tauride*, dont ils chantèrent, pas trop mal (*gar nicht übel*) les chœurs et les soli. — Il est intéressant à noter qu'à la suite de cette audition, Czerny prit la partition d'orchestre et en fit un arrangement pour clavier, « *wie ich es von ihm hörte* » (« comme je l'avais entendu jouer par Beethoven »). Cette réduction pour piano a donc, pour nous, un prix exceptionnel.

GIULIETTA GUICCIARDI.
(Probablement à l'époque du *Clair de lune*, vers 1801-1802).

GIULIETTA GUICCIARDI.
(Comtesse GALLENBERG).

ment Haydn et Mozart ; mais il en ajuste l'étoffe à ses larges épaules, à l'ampleur de sa poitrine où bat le cœur d'un monde. Tels ces maîtres-constructeurs de la Rome impériale, alors qu'ils reprenaient, en les élargissant à des espaces multitudinaires, la coupole et la voûte en berceau qui servaient à couvrir, avant eux, des édicules. Déjà Reichardt évoquait, en 1808, devant les quatuors beethoveniens, Michel-Ange élevant la coupole de Brunelleschi sur le Panthéon d'Agrippa. Mais au lieu que, dans le grandiose intellectualisme de Michel-Ange, maître d'œuvre, la ligne est sèche, froide et abstraite, la ligne de Beethoven est toujours gonflée et humide de sève, ainsi que les tiges printanières des beaux portails gothiques. Tout est chair, tout est sang. — Et dès l'écluse rompue par les deux impérieux accords du début,



qui, selon une habitude fréquente chez Beethoven, ne semblent avoir été inscrits en tête de l'œuvre qu'après que l'œuvre était terminée, afin d'en affirmer la totale volonté, le *Credo* souverain, — à partir de ce : « *Hoc volo,*

sic jubeo », le fleuve se met en marche : rien ne l'arrêtera plus jusqu'à l'estuaire.

Et maintenant que nous avons tenté d'indiquer quelques-unes des voies cachées de l'esprit créateur, dans la construction de ce premier morceau, — laissez-nous en rêver, devant vous, notre interprétation ! Musiciens de métier, il vous plaît de faire fi de toutes les interprétations. Mais vos œuvres ne seraient point écoutées, si le tissu de leurs combinaisons rythmiques et sonores ne suggérait au cœur de qui les écoute un ordre d'émotions successives et liées. Et vous-mêmes (je dis ceux qui s'élèvent au-dessus de l'étiage du manœuvre), vous n'écrivez rien qui dure, si les forces de votre être tout entier, idées et émotions (serait-ce à votre insu !) n'y sont intéressées. Droit soit donc reconnu de rêver l'œuvre d'art, après (avant... qu'importe ?) l'avoir bien regardée toute nue, et palpée. Le rêve est divinateur, quelquefois ; et l'on voit mieux, les paupières fermées...

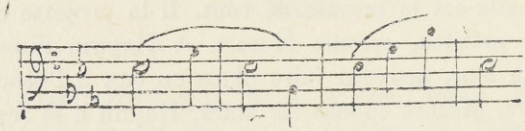
Débarrassons le chemin, d'abord, de l'explication anthropomorphique trop simpliste, qui fait état du titre, écrit, puis arraché par Beethoven : — *Bonaparte !* [1] —. Dans un esprit comme celui de Beethoven, tout rempli de soi

1. *Sinfonia Grande*, 1804, *im August. Geschrieben auf Bonaparte.*

seul, de ses passions, de ses combats, et de son Dieu, le monde extérieur ne figure qu'en reflet, en écho, en symbole du drâme intérieur. Beethoven est, d'ailleurs, incapable de voir la vie propre d'autres êtres. La sienne est trop énorme, elle est la mesure de tout. Il la projette en tout. D'autres artistes, comme Mozart et Haydn, moins remplis de la leur, peuvent faire place en eux à l'observation du dehors. Mozart épouse les âmes, Haydn a le regard fin et la touche malicieuse. Beethoven ne sort guère du Moi ; mais ce Moi est univers. Même ce qu'il voit du dehors — la Nature — sur-le-champ s'y incorpore, perd ses caractères propres, prend la forme et l'odeur du Cosmos beethovenien. L'imitation — (qui a toujours été, quoi qu'on dise, un des premiers instincts de l'artiste, une source qui l'alimente) — est, chez Beethoven, extrêmement réduite, ou fabuleusement transformée par le jet du regard, toujours partial, toujours passionné, toujours chargé de sa lourde vie intérieure. Si donc Beethoven a pensé à Bonaparte, c'est après coup, en cherchant dans le cercle des vivants, autour de lui, comme un miroir, un visage qui renvoyât à sa solitude l'image de son moi omni-présent. Au premier geste du prétendu modèle, l'illusion se brise violemment : Beethoven, indigné, déchire le nom de Bonaparte ! L'erreur de Hans von Bülow n'était, en somme, pas beaucoup plus forte, (mais elle était, à son image, plus ridicule), quand il affublait l'*Héroïque* du nom de Bismarck ! Chacun pourrait, tout aussi bien, se livrer à ce petit jeu des ressemblances, dont le jeune Hamlet, insolemment, avec les nuages de la Baltique, s'amuse à la barbe de Polonius. En

fait, chaque symphonie, chaque œuvre de Beethoven porte un nom, un seul : — Beethoven [1].

Le grand motif qui gouverne la symphonie :

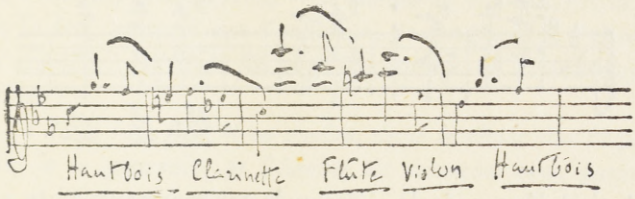


est un être. Que nous importe qu'il soit homme ou idée, obscure voix de l'instinct, ou volonté claire ? Il est vivant et il agit. Qui peut douter de son existence ? Droit et simple, il va en avant ; il est marqué, dès les premiers pas, du sceau de sa destinée qui marche à son but, qui ne connaît rien d'autre. L'âme en qui cet ordre est entré, à la cinquième mesure [2], fléchit sous le poids. Mais ce poids même est son destin, est une partie de son essence ; elle l'accepte, en soupirant, et elle s'abandonne au courant. Les premiers obstacles brisés (mesures 25 à 27) lui révèlent son énergie ; elle épouse l'action qui lui est imposée. A ce : « *Oui !* » éclatant (mesures 35 à 45), répondent, par réaction, les regrets du cœur tendre et lassé :

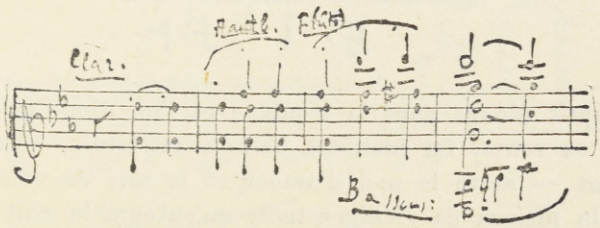
---

1. Un petit nombre seulement (je les noterai au cours de mon récit), me paraissent teintées d'autres vies aimées, dont il a subi les effluves, un moment (tels, les trios Erdödy, op. 70). Mais il les disperse, d'un coup de vent.

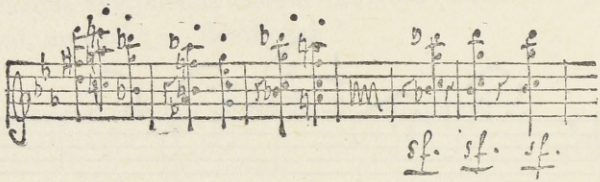
2. Cinquième du thème, septième du morceau.



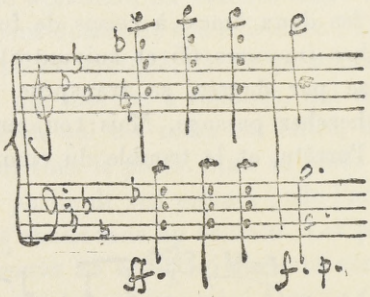
(ce motif des hautbois, clarinettes, flûtes, violons, alternés). Le cœur est, une première fois, dompté par la poigne de la volonté (mesures 55 et suivantes). Et le combat s'engage entre les deux âmes, à coups de fouet cinglants, à coups de sabre (mesures 65 et suivantes). Le puissant motif se hausse par degrés, se transpose par tronçons, comme pour chercher passage. Mais toujours, il retrouve la plainte qui l'arrête, et le trouble du cœur (mesures 83 et suivantes.).



Coupé dans son élan, il reprend, il redouble. Les grands accords à contre-temps s'abattent, en tranchant (mesures 123 et suivantes) :



Et c'est l'aveu de la défaite, le renoncement de la tendresse, de la *Sehnsucht* (mesures 132 et suivantes). La première partie de l'*Allegro* se clôt sur de cruels accords qui blessent, sur une plaie saignante :



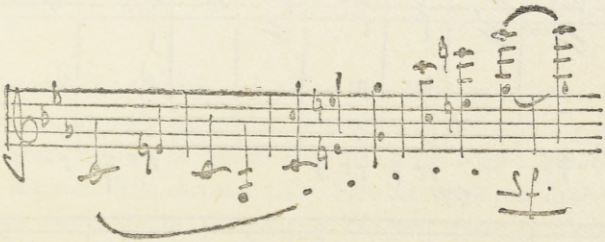
L'esprit plonge dans le trouble ; et l'on dirait qu'il a perdu sa route. La première bataille est livrée, — sans résultat — entre le moi d'amour et le moi de volonté, dans la maison de Heiligenstadt, qu'entoure la nuit des champs.

Avec la seconde partie (la *Durchführung*), le champ de bataille de l'âme s'étend à l'univers, et la fresque prend des proportions colossales. Comme dans ces combats fabu-

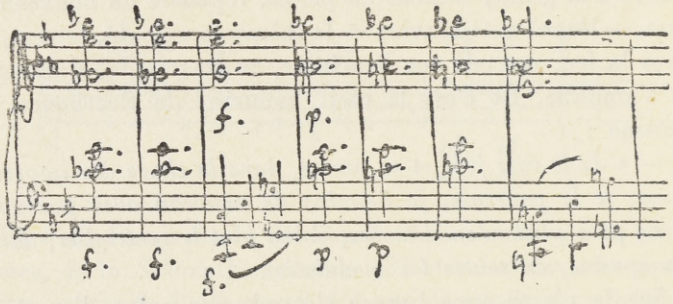
leux, où le géant, tranché en pièces, repousse de nouveaux bras, — lézard antédiluvien — le thème de volonté, retrempé dans le feu, martelé sur l'enclume, se fragmente, s'allonge et s'amplifie. Et c'est le récit halluciné de Beethoven à Bettine :

— « *Je le vois fuir et se perdre, dans le chaos des impressions, je le poursuis, je l'étreins de nouveau avec passion, je ne puis plus m'en détacher, il me faut le multiplier, dans un spasme, en toutes les modulations...* »

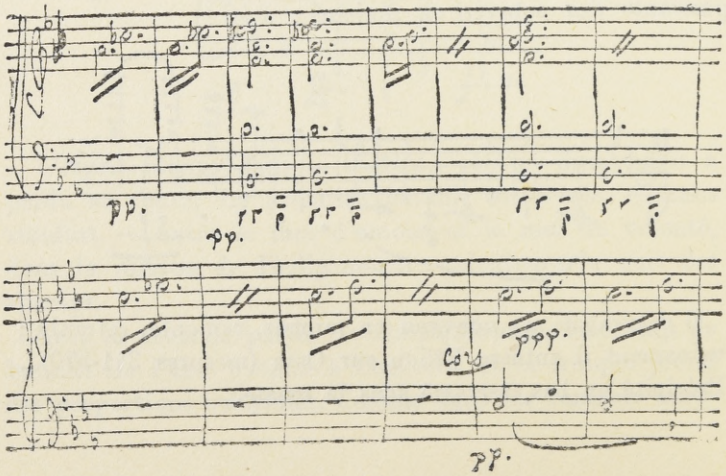
Sur la plaine sans bornes s'étend, par corps d'armées, le thème innombrable ; il déroule ses amples développements. Le flot monte, par vagues étagées ; mais, comme des bouquets d'arbres, surnagent çà et là, au milieu du torrent, des îlots d'élégie. En dépit du travail du forgeron géant, qui s'acharne à souder les motifs opposés, le verbe de volonté n'atteint pas encore à la complète victoire. En vain (mesures 302-303) réalise-t-il, un instant, l'homophonie puissante des octaves en majeur :



il dégringole de nouveau en mineur, remonte, retombe ; vainement il entasse Pélion sur Ossa (mesures 341-370)... Précipité en bas, terrassé sous la masse,

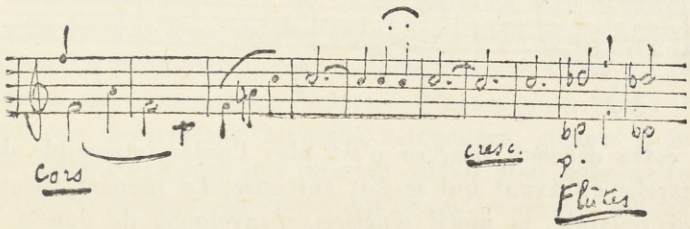


le guerrier, à bout de souffle, essaie, n'a plus la force même de se soulever ; le rythme de la vie s'interrompt, va s'éteindre... Déjà, l'on n'entend plus — tremolo assourdi des cordes dans le silence — que le bourdonnement du sang fiévreux dans les artères... Soudain, sur ce rideau de brume pourpre qui vacille, *pianissimo* reprend l'appel de la destinée .



Le motif d'action héroïque, évoqué par les cors, remonte du fond de la mort...

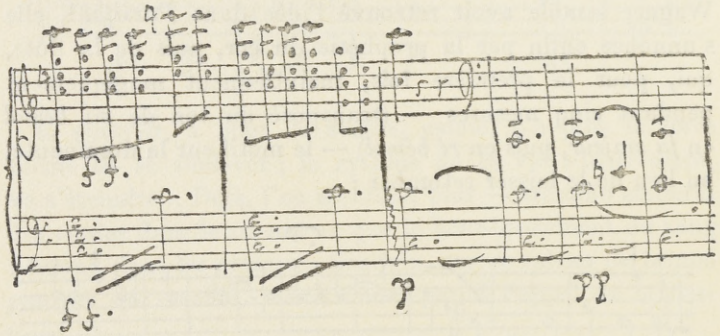
D'un bond, tout l'orchestre s'est relevé et l'acclame. C'est la résurrection. Toutes les forces de l'âme reprennent leur marche au but assigné. La troisième partie s'ouvre. A elle est réservée la victoire. Par un trait de génie, dont Wagner semble avoir retrouvé l'idée dans *Parsifal*[1], elle s'annonce enfin par la prophétie du cor, puis de la flûte, qui, pour la première fois, maintiennent magiquement pendant cinq mesures — (transposé du ton de *mi bémol* en *fa majeur*, puis en *ré bémol*) — le motif sur la dominante, au lieu de le laisser retomber :



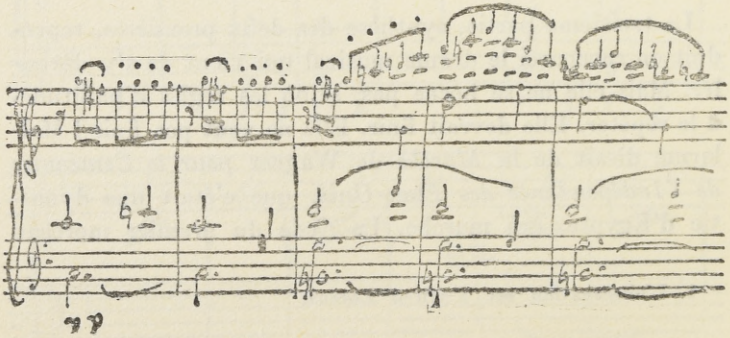
La troisième partie, synthèse des deux premières, reproduit en raccourci le drame musical qui vient de s'y dérouler. Mais elle ne se borne pas, selon les règles d'habitude, à le répéter. Elle devrait finir. Elle ne veut pas finir ! Mallarmé disait de la *Marche* de Wagner *pour le Centenaire de l'Indépendance des Etats-Unis*, que c'était une dynastie d'Egypte, qui marche. La *Coda* du premier morceau

1. L'observation est d'Alfred Lorenz.

de l'*Héroïque*, c'est la Grande Armée de l'âme, qui ne s'arrêtera point qu'elle n'ait foulé toute la terre. Après qu'en un résumé impérieux de moments isolés des deux premières parties, l'esprit a évoqué, pour la dernière fois, la brusque retombée, du plein tumulte du combat dans le silence bourdonnant (mesures 568-570) :



cette dernière fois, ce n'est plus l'ordre impassible de marche en avant qui se fait entendre. Le premier thème qui reparaît, le motif d'action, s'enveloppe de danses :



Plus de douleur, plus de regrets ! La plainte même et l'élégie sont entraînées dans la ronde épique ; et la chevauchée impériale se termine en un carrousel, où bondit un peuple jubilant, que mène le poing d'un héros.

DANS l'*Adagio assai*, le héros est mort. — Jamais il n'a été plus vivant. Son esprit plane sur le cercueil, que porte l'humanité [1].

Une *Marche funèbre*... Le thème en était bien rabattu, à cette époque d'apothéoses héroïques ! Mais comme Beethoven l'a renouvelé par le dedans, l'accent intime, par l'âme à nu — son génie propre ! (Encore qu'en 1803 il n'ait pas entièrement dépouillé l'éloquence, comme il le fera, dans les années qui suivront 1817.) Mais dans cette éloquence, rien qui ne vienne du cœur. Le *majeur* « *dolce cantando* » est le poème moderne, à mon sens, le plus pro-

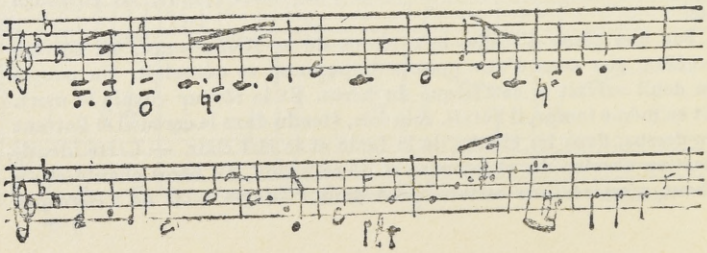
---

1. Qu'on me permette l'évocation d'un rêve qui m'a été conté ! Un poète, absorbé dans la création d'un chant épique, vit en songe ceci :

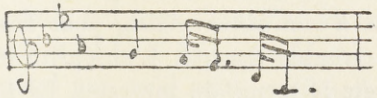
Sur une place d'Italie, aux temps de la Renaissance, un cortège funèbre, aux sons d'une marche imposante, se déroulait. Un peuple en deuil suivait le catafalque du héros. Et le rêveur voyait le mort. Et en même temps, il l'était. A la fois, étendu dans le cercueil et flottant au-dessus, dans les chants de la foule et le ciel clair. — Cette identification absolue du visionnaire et de sa vision, du héros chanté et du chant, s'est réalisée certainement dans l'*Adagio assai* de l'*Héroïque*.

che des chœurs élégiaques de la tragédie grecque : c'est l'harmonieuse grâce, la noblesse naturelle, la perfection de Sophocle et sa sereine mélancolie. Le retour du *mineur* donne lieu à de prodigieux développements d'un tout autre caractère, sombre, complexe, shakespearien, avec des coups de génie inattendus, des évocations hallucinées. L'élégie devient épopée. On voit déjà, dans les forêts au-dessus du Rhin, sur le bouclier, monter le corps de Siegfried. (Sans Beethoven la scène funèbre de la *Gœtterdæmmerung* n'eût jamais été.) Et la *Coda*, dans le *pianissimo*, est un murmure épuisé, qui sourd du gouffre de la douleur...

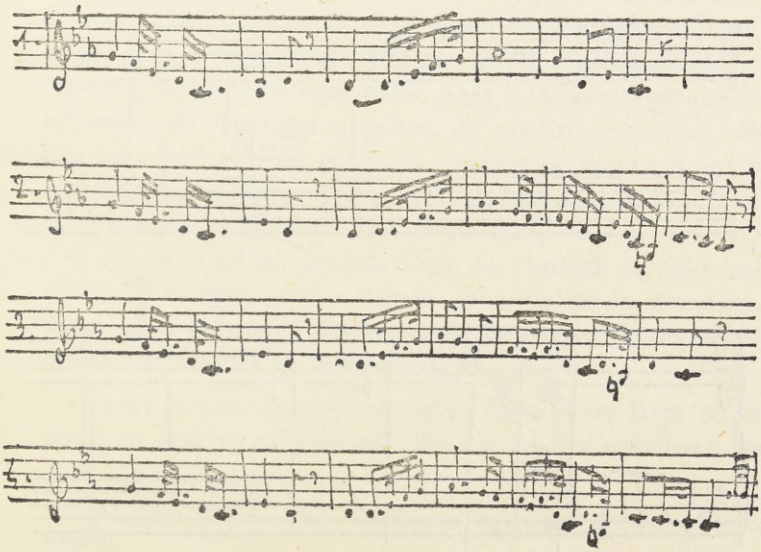
Mais retournons au *Livre d'esquisses !...* Quelle surprise !... Si jamais chant a paru inspiré, si jamais phrase semble arrêtée en ses contours, depuis le premier jet, si une œuvre d'art nous donne l'impression de n'avoir jamais pu être écrite qu'ainsi, non autrement, sans qu'aucun de ses accents, aucune de ses inflexions, puissent être modifiés, car ils font partie d'elle, de toute éternité — c'est le dessin principal de cette Marche funèbre. Or, le *Livre* nous révèle que Beethoven n'y est parvenu que lentement, péniblement, en suant sang et eau. Le premier dessin est banal et vulgaire.



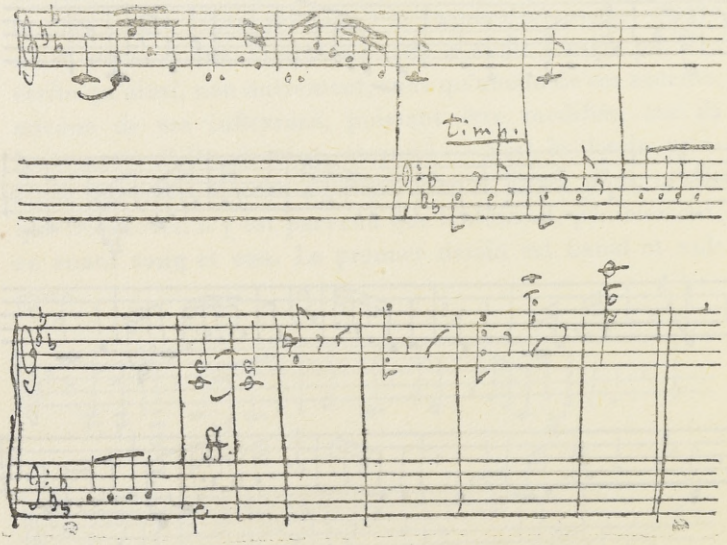
Il faut que Beethoven conquière la mélodie, comme le montre Nottebohm, mesure par mesure. Ce n'est pas assez dire : note par note, accent par accent. Une première fois, il trouve le fléchissement caractéristique de la marche :



Une autre, l'intonation émue d'une phrase, d'un fragment. Chaque mesure est surchargée de corrections, de variantes :



Le *fugato* du « Développement » est bien prévu et décidé d'avance, ainsi que le *majeur* du milieu. Mais plusieurs thèmes différents sont proposés. L'esprit n'a la prescience que de la masse informe de la nébuleuse et de sa spire ; mais il n'en possède aucun dessin précis. Il aura besoin de nuits, de nuits à son observatoire, pour fixer le tracé, au fond de cette trouble densité. L'obscurité croît, à mesure qu'il plonge vers le terme du morceau. La fin a exigé huit esquisses, toutes diverses. Et l'émouvante conclusion, — qui l'aurait pu attendre, devant le creux remplissage de la première version ?



Elle n'apparaît à Beethoven qu'au dernier instant. Est-elle donc le fruit, non du génie, mais de l'application, comme aiment à se le persuader ces bons talents de labour, qui, de tous, ignorent le plus l'essence du génie ? Mais c'est le génie même qui se manifeste en cette application, le génie insatisfait, qui juge l'insuffisance de chaque essai, qui va au fond, à chaque fois arrachant à la gangue une parcelle du métal pur qu'il veut, qu'il sait en lui. Car ces huit versions, ces huit formes, sont toutes en lui, celles de surface, comme celles du fond. Mais le génie ne s'arrête point qu'il ne touche au tuf. Et la marque de son élection est que jamais il ne se trompe sur la valeur relative de l'une ou de l'autre idée. Ce qu'il découvre après des efforts sans nombre, c'est, non la dernière, mais la *première*, la vraiment sienne, l'immédiate expression du sentiment qui le travaille, de la force essentielle, dont le séparait un amoncellement de banalités apprises, de traditions froides, de lourdes alluvions. Le génie de Beethoven est dans cette intuition du « *Melieur* » [1] caché, de ces profondeurs de l'être, où gît le métal magique de l'inspiration.

Il ne va point au hasard. Dans ce sous-sol du subconscient, sa volonté garde toujours la lueur de sa direction. Ainsi qu'il le dit explicitement à Schlösser, après avoir décrit son travail de terrassement :

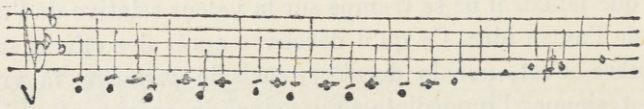
« *Alors commence dans ma tête l'ouvrage en large et en serré, en haut et en profond... Et comme j'ai conscience de*

---

1. *Meilleur*. (Ainsi écrit Beethoven au-dessus d'esquisses qu'il choisit).

ce que je veux, l'idée qui est au fond ne m'abandonne jamais...[1] »

Mais parfois, il advient que le jet de l'idée le surprenne plus tôt et dans un tout autre sens qu'il ne l'attendait. Ces irruptions se produisent particulièrement, pendant cette période 1802-1803, où sa nature et son style muent brusquement, par l'effet des secousses intérieures qui dégagent l'homme nouveau. Nous en avons un exemple étonnant dans le troisième morceau de l'*Héroïque*, qu'il commence en *Menuet* (« *M. am Ende Coda fremde St.* » *(Stretta?)* — qu'il mène ainsi jusqu'au *trio* (un *trio* à l'ancienne mode), et au delà... Puis, soudain, revenant au *Menuet*, il note :



Ici, sa plume a bondi. Il écrit : « *Presto* »... Au panier, le *Menuet* et ses grâces mesurées ! Le génial bouillonnement du *Scherzo* est trouvé !

Le dernier morceau de la Symphonie lui a coûté moins de temps que les autres : car il savait déjà le thème à employer ; et la plupart des esquisses ne s'occupent que de son traitement contrapontique. Mais il ne faut pas oubier que le travail sur le thème avait été fait, avant le début de la Symphonie. En effet, ce motif :

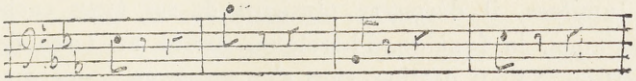
---

1. « *Dann aber beginnt in meinem Kopfe die Verarbeitung in die Breite, in die Enge, Höhe und Tiefe... Und da ich mir bewusst bin, was ich will, so verlässt mich die zugrundeliegende Idee niemals...* » (1822).

Giulietta Guicciardi, comtesse Gallenberg.
(Probablement en 1815).

PLANCHE XVI

Composition allégorique, par Giulietta Guicciardi.
(Dessin inédit communiqué par Mme la baronne Hess-Diller).



provenait de trois œuvres antérieures, au cours desquelles Beethoven avait eu le temps de découvrir son vrai caractère. Et justement, l'échelonnement des trois œuvres nous démontre que, ce caractère, Beethoven, à l'origine, ne le connaissait pas.

Au début, simple danse et contredanse brillante du ballet *Prométhée* (mars 1801) [1] — repris en contredanse (fin 1801) [2] — puis en *Variations*, op. 35 (printemps 1802)[3] — il était, encore à ce moment, conçu par Beethoven, comme un motif de variations régulières, du type classique habituel ; sans doute, le compositeur envisageait-il, en commençant ce travail de salon, ainsi que dans *Prométhée*, une sorte de galop pour finir. Mais voici qu'à mesure qu'il manie son thème, en faisant tomber sur lui les ombres et

---

1. Dans le *Notierungsbuch* de 1800 (édition Breitkopf, 1927), on verra p. 129, combien ce thème travaille déjà Beethoven. — Il est curieux qu'il suive immédiatement, dans le cahier, les premières esquisses pour la *sonate quasi una fantasia* op. 27 nº 1 (le quatrième morceau : *allegro vivace*) ; et leur parenté de nature, qui n'avait point frappé d'abord, se dévoile, et décèle le premier sentiment dans lequel ils avaient été conçus.

2. Septième des *Douze Contredanses pour orchestre*, sans numéro l'œuvre, parues en 1803 (p. 137 du *Catalogue thématique* de Nottebohm, 1868).

3. *Variationen mit einer Fuge (Es dur)*, sur un thème du ballet : *Die Geschöpfe des Prometheus*, dédiées au comte Moritz Lichnowsky.

les lumières, il découvre plusieurs de ses âmes cachées, l'élégiaque, la funèbre, l'héroïque. Arrivé au *largo* de la variation XV, il dessine, sans s'en apercevoir, une grande scène de drame épique. Dans la *Coda* s'annonce déjà la mort du héros : impossible de conclure par les moyens ordinaires ! Le finale est une fugue, qui a des allures de combat. La Symphonie est en germe. Arrivé au bout, Beethoven se retourne ; et il reconnaît la nature vraie du thème avec lequel il jouait : — ces quatre puissants piliers !... Et le grand constructeur voit les vastes espaces, qu'il peut couvrir, avec. — Alors, il le reprend pour base fondamentale de son dernier morceau de la symphonie, où les variations s'étendent en épopée ; le travail contrapontique en tresse un faisceau de nervures colossales en ogives.

Il y a dans cette découverte tardive de la signification profonde d'un thème mélodique, un phénomène de subconscient créateur, que, dans d'autres études, j'ai eu l'occasion de signaler, maintes fois, chez Hændel. Et c'est le fait des génies musicaux, par essence. Hændel, presque constamment, et Beethoven, fréquemment, (je le montrerai par la suite) produisent la fleur mélodique, sans savoir son vrai sens... (Et je vois les esthètes qui s'exclament : — « Une fleur a-t-elle un sens ? »... Mais je réponds : Oui, pour la science, c'est-à-dire pour la vérité, c'est-à-dire, en fin de compte, pour l'art même : car le beau et le vrai ensemble font la conscience du beau, — donc le beau complet)... Je laisse les esthètes et reviens aux créateurs. Beethoven comme Hændel ignorent à quel arbre appartient la fleur, et quel fruit couve en elle. Et comme ils sont pressés

de la cueillir, ils se trompent souvent dans l'attribution qu'ils en font. Leur instinct, toutefois, demeure insatisfait. Car, au cours des années, on les voit, deux fois, trois fois, ou davantage, qui reprennent le thème, qui lui cherchent encore une signification, un emploi, plus adéquats à son être caché. Et ce n'est qu'au terme de toute une vie que Hændel et Beethoven [1], en certains cas, découvrent le mot magique et donnent enfin à la phrase le coup de pouce, l'accent qui illumine la forme définitive.

Si l'on veut mesurer ce qu'ont valu au monde le malheur de Beethoven et le surcroît d'énergie qu'une réaction athlétique de sa volonté y a opposé, que l'on arpente la route qui monte du *Prométhée* de 1801 à la Symphonie de 1804 ! Dans le *Prométhée* se montrent, intégralement, deux des pages les plus célèbres des futures Symphonies III et VI : l'*Orage* de la *Pastorale* [2] et le *finale* de l'*Héroïque* [3].

---

1. Pour Hændel, je me permets de renvoyer le lecteur à mon livre sur *Haendel* (éd. Alcan), p. 144-146, et aux articles de la revue *S. I. M.* (mai et juillet 1910) sur les prétendus *plagiats* de *Haendel*, où j'analyse le mécanisme de son génie créateur. Certaines mélodies de Hændel ont sommeillé en lui toute sa vie, pour trouver leur vrai sens, le plus parfait et le plus plein, vingt ou trente ans après leur première éclosion.

Pour Beethoven, nous aurons à suivre la mystérieuse croissance jusqu'à l'épanouissement, de thèmes fameux, comme celui de l'*Ode à la Joie*.

Dans le *Cahier d'Esquisses* de 1801-1802, le formidable motif du premier *allegro* de la sonate op. 111 apparaît (vingt ans avant!) comme premier dessin d'*andante* de la sonate pour piano et violon, op. 30, n° 1.

2. *Introduction*, qui suit immédiatement l'Ouverture. *Allegro non troppo.*

3. *Finale* du Ballet. *Allegretto.*

Les belles esquisses !... Mais ce sont des jouets. La main du génie s'en amuse et les laisse retomber. Dans ce milieu de 1800, que serait-il advenu des jouets et du joueur ? Qu'on écoute les molles mélodies, grasses et redondantes, des danses de *Prométhée !* L'homme qui les écrivit eût pu être (qui sait ?) sans le fouet du malheur, celui qu'il abomina, vingt ans après : un Rossini, plus charnu, plus robuste, — plus Rubens !... (Et le monde d'aujourd'hui — qui sait ? — eût trouvé peut-être qu'il n'y aurait point perdu !)

Et maintenant, jouissons, nous les gagnants du jeu de la Destinée, qui se servit du malheur de Beethoven pour forger sa grandeur — jouissons de l'œuvre forgée : de ce prodigieux *Scherzo*, tourbillonnant et armé, de ce *Finale*, dédié à la Joie et à la Liberté, de cette fête, de ces danses et de ces marches exultantes, de ces ruisseaux du rire, des riches volutes de ces variations !... Et voici qu'au milieu, reparaît le Héros, le motif du début, le Destin de la vie, qui d'abord s'ignorait et qui maintenant atteint au but, à cette « *Vollendung* » [1], qui est la cible de Beethoven, et dont il parle souvent dans ses lettres... Mais reparaît aussi la Mort, qui est l'au delà de la Victoire. — Cette fois, la Victoire la nie. Et la voix de la mort se

1. L'accomplissement parfait.

noie sous les hurlements de la Joie, dans une ruée de foule de la Révolution, qui piétine les Bastilles et franchit les tombeaux...

« *Et tout cela, c'est toi, mon enfant !...* »

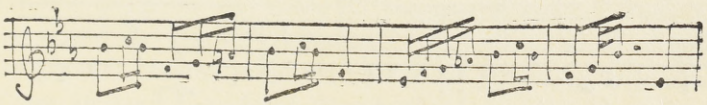
Cette Grande Armée, ces charges héroïques, ces désastres, ces victoires, ces tombes et ces jeux... Tout est en toi. Est toi...

Et tout cela ne suffit point à remplir ce Moi-Univers !

En ces jours surhumains, de l'enclume de Beethoven, forgeant l'*Héroïque*, jaillissent les étincelles de dix autres planètes :

La *Symphonie Pastorale* :

(le fougueux motif des contrebasses [1] dans la fête villageoise)

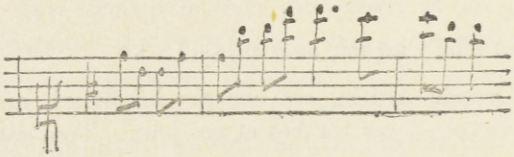


1. Joignez-y des études notées sur le *Murmeln der Bäche* (le murmure des ruisseaux), avec cette observation, qui rappelle les notes de Léonard dans son *Trattato della Pittura* : « Plus grand est le ruisseau, plus profond est le son » (« *je grösser der Bach, je tiefer der Ton* »).

Toutes les esquisses indiquées ici se trouvent dans le même livre où est dessinée l'*Héroïque*.

Léonore :

(le duo enivré)

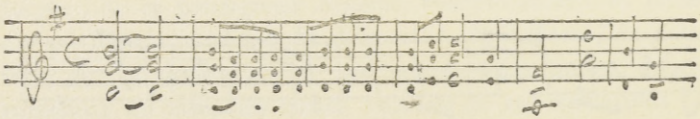


(puis, les cinq premiers morceaux de l'opéra),

La Sonate *Aurore*, op. 53 :

(une quantité d'esquisses et de retouches, autant que pour l'*Héroïque*. Et de même que pour l'*Héroïque*, la fraîcheur et la verve, qui semblent spontanées, sont — nous le verrons plus loin, en étudiant les Sonates — le fruit d'un long labeur, après des tâtonnements informes) ;

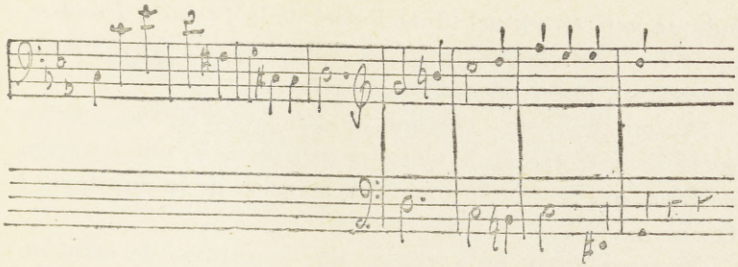
Le début du *Concerto pour piano en sol*, op. 58 :



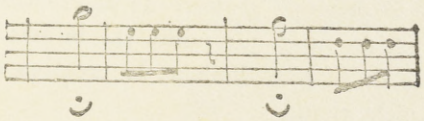
Le *Scherzo* de la *Symphonie en ut mineur*, qui brusquement se love et déroule ses lourds anneaux de cobra [1] :

---

1. L'esquisse indique ensuite le *trio* en majeur.



Et voici, à la porte, les coups que frappe le poing du Destin ! [1]



Et je ne parle point d'une averse d'esquisses d'œuvres moindres, et dans tous les genres : *Marches et retraites militaires*, *Variations*, *Bagatelles*, *Lieder* (dont les fameux hymnes religieux de Gellert), *Canons*, *Klavier-Uebungen* (exercices de piano), *Andantes*, *Allegrettos*... Bien plus ! De grandes œuvres projetées, qui n'ont jamais eu le temps d'être écrites [2] : — deux *Symphonies* inconnues, dont une « *lustige Sinfonia* » (Symphonie plaisante), une *Messe*... Enfin, à la dernière page, à l'intérieur de la couverture, est

1. Suit le cours, esquissé, du premier morceau.

2. Dans sa revue rapide des *Cahiers d'Esquisses*, Nottebohm a relevé environ trente compositions vocales, et cinquante instrumentales, (parmi lesquelles, des Symphonies et des Sonates), dont Beethoven a noté les idées, sans les avoir réalisées.

indiqué le titre textuel (donc l'idée) de la *Sonate à Kreutzer*, op. 47 : *(Sonata scritta in un stilo brillante* (rayé) *molto concertante, quasi come d'un concerto)*...

Et tout ceci, de l'octobre 1802 à l'avril 1804 !... Cette gerbe de feu, une pluie d'étoiles dans la nuit, une éruption de Dieu, qui projette les mondes, arrachés de sa Substance ! Quelle nuit de la St-Jean !...

On remarquera qu'à mesure que le rythme de création s'accélère, les œuvres de joie se multiplient : *Pastorales*, *Aurores*, *Concertos* de lumière, *Lustige Sinfonia*... Tant il est vrai que, le principe premier de la création fût-il une blessure, le jet de sang qui jaillit est la joie souveraine. Même au prix de la pire douleur, la création est Joie. Et tout le reste n'est rien...

Longtemps après [1], quand il avait déjà composé huit de ses Neuf Symphonies, quelqu'un — le poète Christophe Kuffner — lui demandant celle qu'il préférait, Beethoven, sans hésiter, répondit :

— *L'Héroïque.*

— *J'aurais cru l'Ut mineur...*

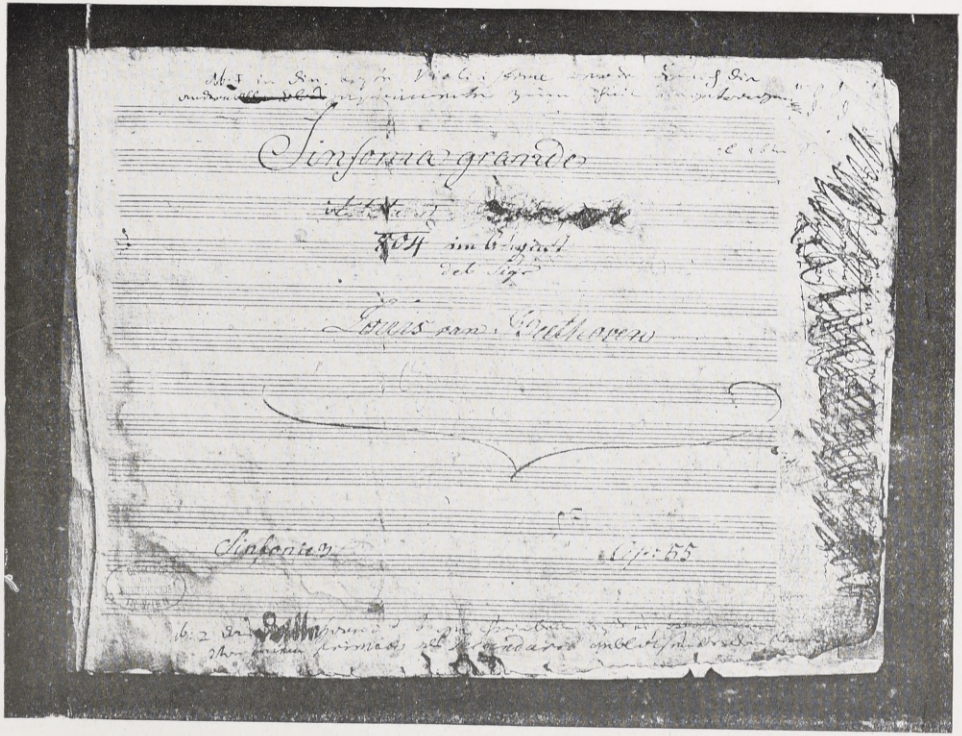
— *Non, non ! L'Héroïque !*

A plus de cent ans de distance, nous jugeons comme lui. Elle apparaît un miracle, dans l'œuvre même de Beethoven. Si, par la suite, il a été plus loin, il n'a jamais fait, d'un coup, un aussi large pas. Elle est un des Grands Jours de la musique. Elle ouvre une ère.

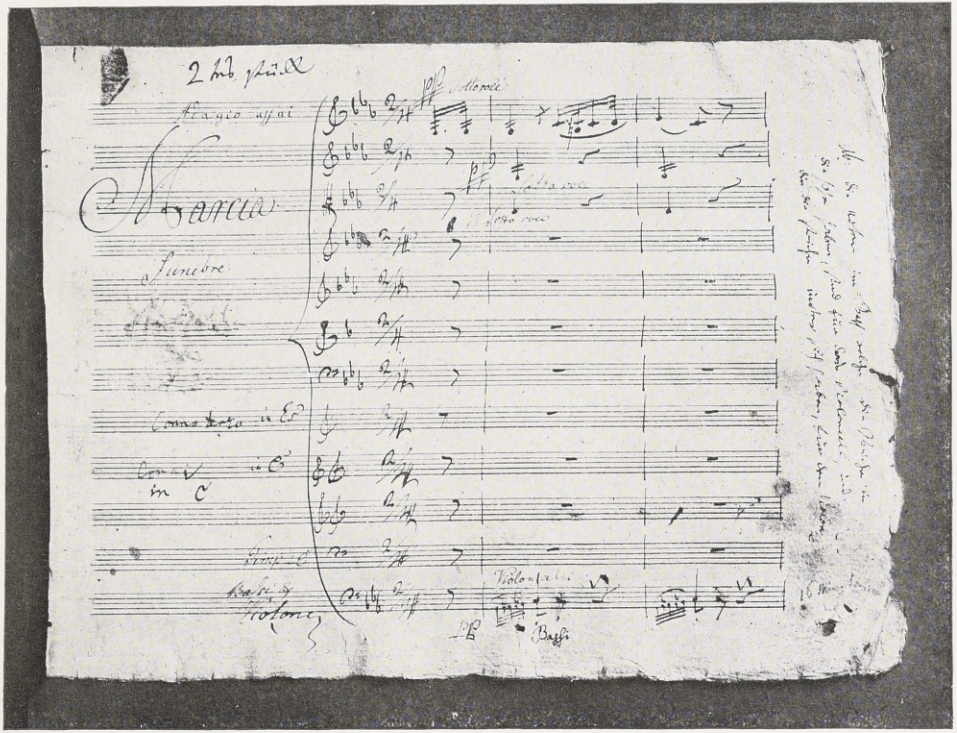
---

1. En 1817.

Vue du Graben, à Vienne.



Titre du manuscrit de l'*Héroïque*, avec la dédicace au général Bonaparte que Beethoven raya ensuite.



Page du manuscrit de l'*Héroïque*. (Marche funèbre).

Le Kohlmarkt, à Vienne.

CHAPITRE III

L'APPASSIONATA[1]

En cette même année 1804 [2], dans l'été qui suivit l'achèvement de l'*Héroïque*, se promenant à Döbling, avec Ries, Beethoven bourdonnait, tout le jour, le finale de l'*Appassionata*. Et il réalisait dans la musique de clavier une victoire analogue à celle qu'il venait de remporter dans la musique d'orchestre.

---

1. Je donne à ce chapitre le nom de l'*Appassionata*, parce qu'elle est la cime des vingt-trois premières Sonates pour clavier. Ainsi, le Mont-Blanc règne sur un massif alpestre. Mais avant d'y monter, c'est le massif entier que je veux explorer.

2. D'après les récits, qui concordent, de Ries et d'autres témoins

Pour juger de cette victoire, il faut embrasser du regard l'ensemble de la campagne, et replacer l'œuvre au terme de la longue avenue de Sonates qui conduisent à ce faîte.

Mais je ne conseillerai pas, si l'on veut apprécier l'évolution beethovenienne, de chercher dans les jugements de la critique et du public depuis un siècle le fil conducteur. On ne peut imaginer plus étonnante confusion. Ils se contredisent les uns les autres. Ce n'est pas seulement le grand public qui s'oppose à la critique : c'est la critique à la critique. Et les raisons qui s'entrechoquent ne sont pas seulement d'ordres différents (technique et sentiment, construction ou expression), mais aussi du même ordre, strictement technique et esthétique. Les mêmes Sonates sont mises, tour à tour, par des juges compétents, au premier ou au second rang, estimées originales ou traditionnelles. Et lorsque, d'aventure, deux juges tombent d'accord sur le mérite singulier d'une œuvre, c'est pour des motifs discordants.

Pendant toute une époque, la sonate op. 22 (*si bémol majeur*) fut traitée de bâtarde par les esthéticiens [1]. De nos jours, on la distingue de ses compagnes, comme une des rares œuvres de la première manière, qui soient vraiment

---

oculaires, la dédicace de l'*Héroïque* fut déchirée par Beethoven, à la nouvelle du couronnement de Napoléon. La partition de l'*Héroïque* était donc achevée, au début de mai 1804.

1. Marx et Lenz la reconnaissaient malaisément pour *echt* beethovenienne.

beethoveniennes [1]. Des musiciens célèbres [2] ont vu en l'op. 31 n° 1 (en *sol majeur*) une sonate de Beethoven exceptionnellement dénuée d'intérêt. D'autres artistes excellents [3] y saluent un des « *glorreichen Augenblicke* » [4] de la carrière de Beethoven et de l'histoire de la musique. Et tandis que les grands poèmes pour clavier de la première époque (*Pathétique, Clair de Lune*, op. 31 n° 2) apparaissent à l'aile gauche de la critique comme « *des monuments historiques de la vie intérieure de Beethoven* » [5] — l'aile droite définit tout l'œuvre de cette période par l'objectivité de l'art et l'exclusion de la vie intérieure [6].

Laissons les commentateurs ! Adressons-nous à Beethoven ! C'est, autant que possible, à lui et à ses amis les plus proches que je demande conseil. Lorsque nous aurons écouté ses indications, nous tâcherons de les expliquer, en lisant sa musique. Elle n'est jamais équivoque, ou obscure. C'est le moindre de ses défauts. Et l'on serait, en notre temps,

---

1. Introduction de Jean Escarra à l'ouvrage de Marliave : *Les Quatuors de Beethoven.*

2. Anton Rubinstein.

3. Auguste Halm : *Beethoven*, 1927.

4. Un des « *glorieux moments* ». — Il y a là une allusion plaisante à la cantate de Beethoven : *Der glorreiche Augenblick*, op. 136, écrite en 1814, pour le Congrès de Vienne.

5. Frimmel.

6. Escarra, *op. cit.*, p. IX : « *Les traits caractéristiques de ces compositions qui vont jusqu'en* 1817 *sont les suivants : Pour le fond, l'œuvre est essentiellement extérieure et objective... La vie intime de Beethoven, sauf de rares exceptions, n'a pas encore directement inspiré sa musique; l'artiste se tient en dehors.* »

plus disposé à lui reprocher sa constante droiture, sa certitude, son unité... « *Ein Mensch, ein Wort!...* »[1]

Écoutons-le donc parler !

En 1802, causant avec son vieux fidèle Krumpholz, son familier, son « *fou* » (comme il l'appelait), le confident de ses pensées, il dit :

— « *Je suis peu satisfait de mes travaux jusqu'à présent. A dater d'aujourd'hui, je veux ouvrir un nouveau chemin*[2]. »

Et Czerny, qui rapporte ces paroles, ajoute :

— « *Peu après, parurent ses trois Sonates op.* 31[3], *où l'on peut saisir la réalisation (Erfüllung) partielle de ce qu'il avait décidé.* »

Le 2 juin 1804, écrivant les esquisses pour le second finale de *Leonore*, Beethoven s'interrompt pour noter ce monologue :

— « *Le 2 juin. — Le finale, toujours plus simple!... Toute*

---

1. « *Un homme, une parole!* » Beethoven aimait à prendre ce mot pour devise.

2. « *Ich bin nur wenig zufrieden mit meinen bisherigen Arbeiten; von heute an will ich einen neuen Weg einschlagen.* »

3. La première édition des sonates op. 31 est du 14 août 1802, ce qui fixe la date de la conversation. Czerny, en la datant de 1803, commet une erreur de mémoire.

la musique pour clavier, également... Dieu sait pourquoi ma musique pour clavier me fait toujours encore la plus mauvaise impression — particulièrement quand elle est mal jouée !... [1] »
Or, au milieu des esquisses du second acte de *Leonore*, Beethoven commence l'*Appassionata*. Il jette sur le papier le dessin dramatique de la première partie, puis du *finale*, et quelques indications de l'*andante*.

Voilà deux points de repère :

En 1802, il « *ouvre un nouveau chemin* », avec les Sonates op. 31. (Disons surtout, avec la magnifique *Sonate récitative, en ré mineur*, op. 31 nº 2.)

Il n'est pas encore satisfait.

En 1804, il réalise son : « *Immer simpler !* » et l'idée de l'œuvre qui le travaille depuis des années, dans la sonate op. 57, *en fa mineur*, dite *Appassionata*.

A nous de dégager le sens de ces deux faits !

Que reproche-t-il à ses premières sonates ? En quoi l'op. 31 s'en distingue-t-il ? En quoi l'op. 57 achève-t-il la ligne de montée ?

Notre époque a tendance à sous-estimer la première manière de Beethoven. C'est une erreur. Elle s'explique. Dans

---

1. « *Am 2 ten Juni. — Finale immer simpler — alle Klavier Musik ebenfalls. — Gott weiss es — warum auf mich noch meine Klavier-Musik immer den schlechtesten Eindruck (macht), besonders wenn sie schlecht gespielt wird.* » (Cf. Nottebohm : *Zweite Beethoveniana*, p. 446).

les dix dernières années de sa vie, l'art et la personnalité de Beethoven ont subi une si profonde métamorphose, sous des conditions multiples que nous étudierons plus tard et qui constituent un des drames les plus bouleversants de l'âme et de la destinée — il a légué à l'avenir un testament musical, dont les caractères se sont marqués, d'une façon si indélébile dans la mémoire du siècle — qu'il a lui-même jeté l'oubli sur ses premières découvertes. Les cathédrales bâties par le vieux maître : l'op. 106, l'op. 110, l'op. 111, ont couvert de leur ombre imposante les jeunes constructions

Mais on se tromperait lourdement, en méconnaissant l'originalité de celles-ci. Dire, comme on le fait aujourd'hui, qu'elles ne sont qu'un prolongement, ou une « *imitation* »[1] de l'art antérieur, dont elles paraphrasent les formes et l'esprit — écrire qu'il y « *reste assujetti au style galant établi par Ph.-Em. Bach, Haydn et Mozart* »[2], et que ces vingt-deux premières sonates « *demeurent, dans leur ensemble, au-dessous des plus hautes productions des musiciens de l'époque précédente* »[3], — c'est perdre le souvenir du bouleversement produit, à l'apparition de ces œuvres, dans l'esprit de la génération qui les entendit pour la première fois — les fureurs et les transports qui les accueillirent — l'ostracisme dont elles furent frappées par les musiciens servants de l'ancien style, et l'enthousiasme fougueux des jeunes gens.

---

1. Lenz. Vincent d'Indy.
2. Blanche Selva.
3. Escarra, *loc. cit.*

Le récit de Moscheles, découvrant la *Sonate Pathétique* [1] — et les grossières invectives de la critique classique contre la Sonate op. 10 en *ut mineur* [2], illuminent la situation. D'une part, les pontifes musicaux, qui se croient attitrés, de l'âge précédent, ne s'expriment pas autrement à l'égard

---

1. On le trouvera reproduit dans Thayer, II, p. 146-7, avec d'autres témoignages. Le maître de Moscheles, Dionysius Weber, homme considérable, fondateur-directeur du Conservatoire de Prague, défendait à ses élèves de rien lire en dehors de J.-S. Bach, Mozart et Clementi. Moscheles entendit parler par ses camarades d'un nouveau compositeur, qui fabriquait les « *machines les plus étranges* » (« *das sonderbarste Zeug von der Welt* »), « *une musique baroque, en opposition avec toutes les règles* » (« *eine barocke, mit allen Regeln in Widerspruch stehende Musik* »), « *de telle sorte que personne ne pouvait la jouer ni la comprendre.* » — Le petit Moscheles se procura en cachette la *Sonate Pathétique.* — « *La nouveauté du style* » (« *Die Neuheit ihres Stiles* ») le saisit et le fascina. Il en prit copie, car il n'était pas assez riche pour l'acheter ; et il eut l'imprudence de trahir son enthousiasme devant son maître. Dionysius Weber, indigné, lui interdit formellement de jouer ou de lire ces « *excentrische Productionen* ». — Mais il était trop tard : le petit musicien avait goûté au fruit défendu ; pour tout le reste de sa vie, il n'en put oublier le goût. Sans tenir compte de l'injonction du maître, il se procura secrètement les œuvres de Beethoven, au fur et à mesure qu'elles paraissaient. — « *Et je trouvai en elles,* dit-il, *une consolation et une joie (einen Trost und ein Vergnügen), qu'aucun autre compositeur ne m'avait procurées.* »

2. Article de l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1797 : — « *L'abondance des idées conduit Beethoven encore trop souvent à amonceler sauvagement les pensées les unes sur les autres, et à les grouper ensemble d'une façon si bizarre que le résultat est souvent un obscur artifice, ou une obscurité factice.* »

« *Die Fülle von Ideen veranlasst Beethoven noch zu oft Gedanken wild aufeinander zu haüfen und sie vermittelst einer etwas bizarren Manier dergestalt zu gruppieren, dass nicht selten eine dunkele Künstlichkeit oder eine künstliche Dunkelheit hervorgebracht wird.* »

du jeune Beethoven que la presse académique ne traitera, quelque trente ans plus tard, l'auteur de *Cromwell* et d'*Hernani*. Le romantisme de son style fait hérisser les perruques — De l'autre, on voit Beethoven apparaître, dès le début du siècle, au jeune public allemand, pour qui il était la veille encore un inconnu, ce qu'il est resté pour nous, ses fervents d'aujourd'hui : l'ami, le compagnon, le « consolateur ». Le mot de « *Trost* » est le premier qui vient, sous la plume de Moscheles, quand il veut exprimer sa dette envers cette musique nouvelle. C'est donc une dette morale. Et le plus nouveau de cet art, c'est l'homme... « *Et homo factus est!...* » La musique s'est faite homme. L'homme du siècle nouveau. — Voilà le secret de cette révolution !

Une première observation que nous suggérera ce témoignage irrécusable d'un aussi bon musicien que Moscheles, c'est l'insuffisance de la critique formaliste à pénétrer l'essence des grands phénomènes artistiques et, dans le cas présent, d'une révolution musicale. Quand on aura consciencieusement glané quelques épis tombés de la gerbe de Haydn, de Mozart, de Bach père et fils, et qu'on aura noté l'analogie de quelques-uns de leurs motifs ou de parcelles de leurs motifs avec des motifs beethoveniens, on n'aura le plus souvent manifesté ainsi que sa propre incapacité à saisir le caractère vivant et distinctif de ces motifs, leur individualité. — J'ai épinglé dans ma collection quantité d'exemples véritablement effarants de la surdité mentale d'hommes de science et de goût, dont je respecte infiniment les recherches appliquées. Lorsque Thayer découvre dans les héroïques *32 Variations en ut mineur* un mouvement de

passacaille — quand il rapproche les premières notes de la *Symphonie en ut mineur* d'un passage du *Gradus ad Parnassum* — quand il voit dans le dernier morceau (*allegro agitato)* du quatuor en *fa mineur*, op. 95, un « *Jagdstück* » (une « *chasse* ») — quand une nuée de critiques répètent docilement que le thème du premier morceau de l'*Héroïque* s'inspire de l'*Ouverture* de *Bastien et Bastienne* [1] — on se demande si ces musiciens excellents se sont jamais doutés du sens de la musique. Ils lisent, des yeux ; ils voient les lettres ; ils n'entendent pas l'esprit qui parle ; et ils ne songent pas que, dans deux mots faits des mêmes lettres, il suffit que l'une des lettres change de place, ou d'accent, pour que le mot ait changé. On ne saurait être trop prudent, lorsqu'on recherche dans les œuvres d'art les influences de style. Si cette étude peut conduire à des résultats relativement satisfaisants, tant qu'il s'agit d'artistes du second ordre, chez qui la lettre l'emporte sur l'esprit, elle est presque toujours décevante, lorsqu'on s'attaque aux génies. Car, dès l'instant qu'un génie pose sa griffe sur une forme existante, il en fait un moyen d'expression absolument nouveau. Et spécialement en musique, où un seul accent, un silence, une ponctuation, une inflexion du rythme ou de la ligne, peut tout modifier. Les plus grands artistes, Hændel, Gluck et Beethoven, ne sont peut-être jamais aussi authen-

1. Dans cet ordre de recherches — pour le dire en passant — il serait plus juste de relever la parenté de ce premier thème de l'*Héroïque* avec celui du premier mouvement de la *Symphonie en mi bémol* de Stamitz.

tiquement originaux que dans ces accents inimitables, — que la moyenne des artistes ne remarquent souvent pas [1]. Là est le plus immatériel de leur art (ou le moins matériel), la vibration du moi. Si l'on veut atteindre à l'essence d'un génial artiste, il faut aller au delà de la forme abstraite et générale, au delà de ce qui lui est commun avec tous, ou avec beaucoup : il faut trouver ce qui n'est qu'à lui. Et les vrais amis d'un grand homme l'aiment pour ce qui n'est qu'à lui. Même Clementi, dont la valeur originale est indéniable, aurait pu fournir à Beethoven tout le matériel de ses Sonates pour clavier, jamais Beethoven ne lui devrait un de ses élans, un frémissement de cette âme passionnée, torrentielle, impérieuse, religieuse, qui est sa propriété individuelle, et qui est devenue le trésor de l'humanité... « *Der Trost und das Vergnügen* » (« la consolation et la joie »), dit Moscheles de ces jeunes sonates beethoveniennes — marquant ainsi, lui, musicien de profession, homme du métier, le caractère psychique du bouleversement et du bienfait produits par cette musique. Et là était le principe de sa nouveauté [2]. On oublie trop, aujourd'hui, que le plus important en art, et même le nouveau, est *ce qu'on dit* de nouveau, et non pas *comment* on le dit.

Mais le *comment* compte aussi. D'autant que chez le plus

---

1. Je renvoie à mon étude, signalée plus haut, sur *Israël en Egypte*, où je montre ce que deviennent les insignifiantes maquettes de Stradella, Erba, etc., sous le pouce de Hændel.

2. J'en noterais, à l'époque du jeune Beethoven, vingt témoignages analogues.

grand artiste, il est adéquat à *ce qu'il dit*. Si donc *ce qu'il dit* est nouveau, il faut que n'ait pas su voir celui qui n'a pas reconnu l'originalité de la forme employée. Et ce que je reproche le plus à la critique formaliste, en général, n'est pas de s'attacher *uniquement* à la forme, mais de s'y attacher *étroitement*, comme le ver à l'écorce, sans rien voir au delà du lambeau de détail qu'elle ronge. La grande critique des formes esthétiques sait embrasser l'ensemble de l'œuvre et de l'esprit créateur. Et (tout en le regrettant), je lui reconnais le droit de se passer de l'élément émotif et de l'analyse intuitive des sentiments inspirateurs. Car elle s'élève à des régions de l'esprit, où la forme n'est plus seulement un mécanisme extérieur, mais un organisme supra-individuel, qui se confond avec la Loi de la « *Natura Naturans* » et avec ses profondes harmonies. J'en connais deux exemples parmi les modernes commentateurs de Beethoven : Heinrich Schenker et August Halm. Tous deux, dans leurs études, se limitent, de parti pris, à la forme pure ; mais elle leur est la clef de l'esprit. Halm, qui est loin d'admirer, comme Schenker, Beethoven sans réserves. et même qui, curieusement, ne cache point une antipathie de sentiment, mêlée au loyal hommage de l'intelligence, contrainte de reconnaître la grandeur souveraine — ne s'est pas un instant trompé sur la supériorité de Beethoven, marquée dès ses premières œuvres. Et, beaucoup moins frappé de la force des passions que de celle de la raison, cet homme qui, je le répète, avoue qu'il n'a jamais vraiment aimé Beethoven et qu'il a éprouvé toute sa vie, le désir instinctif d'être injuste envers lui — met en pleine lumière « *l'étonnante discipline de soi, l'intelli-*

gence réfléchie, la volonté de renoncement, la fière discrétion[1] » qui caractérisent l'esprit créateur du jeune Beethoven... « *Rien de « Sturm und Drang », point de bluff, aucune hâblerie!... Il ne cherche jamais l'effet extérieur.* » Si l'effet est produit — (et avec quelle puissance !) — l'effet vient de l'intérieur même de l'œuvre, « *par la grâce du puissant organisme musical qu'il créait. Dès ses premières Sonates, il a ordonné l'œuvre avec une précision telle, il l'a maîtrisée avec une telle énergie qu'à peine Mozart en a jamais manifesté de pareille, Haydn seulement dans ses meilleures œuvres.*[2] »

Ainsi se juxtaposent deux jugements sur l'œuvre de jeunesse de Beethoven, qui sont différents et complémentaires. Les musiciens de son temps étaient surtout subjugués par l'âme exprimée, par la nouveauté, par la violence et par le charme des émotions. La grande critique d'aujourd'hui, qui s'attache seulement aux formes, voit surtout en Beethoven le génie constructeur. Les deux points de vue sont justes. Et aucun des deux, isolé, n'est complet. Car ce sont véritablement en Beethoven deux courants parallèles, deux forces de sa nature, attelées, hennissantes, au char de la création, et qu'il lui faut apprendre, par des années d'impérieuse discipline, à dresser rudement, pour les faire marcher du même pas. Une double exigence : celle d'un moi effréné — celle d'une inflexible volonté, édifiant une œuvre monumentale.

---

1. « *Besonnenheit, Selbstdisziplin, Entsagung, Bescheidenheit..* »
2. «... *Er hat so präzis geordnet, so energisch geherrscht, wie Mozart kaum jemals, Haydn nur in seinen besten Werken.* »

Nous les trouvons dans les premières Sonates, — côte à côte, tour à tour, rarement harmonisées. Le jeune Rhénan, émigré dans la ville du Danube, était le confluent de deux fleuves sortis du levant et du couchant. Rempli de l'esprit individualiste du temps et de ses revendications orgueilleuses, il débordait d'un moi, riche en douleurs et en joies passionnées, ombres et lumières, violents contrastes, moins profond encore qu'intense : — (et c'est pourquoi l'époque nouvelle se reconnut en lui : car il différait moins d'elle, à cette date, par la qualité des sentiments que par la température à laquelle son brasier les portait). — Ce moi, il entendait l'étaler, l'imposer, en faire manger et boire aux autres le pain et le vin, les amours et les peines, les élans et les abattements, les méditations et les batailles... Jean-Jacques le Confesseur, devenu l'alcyon des tempêtes de la Révolution...

Mais en même temps, il avait été nourri de la grande tradition morale et esthétique de l'Ancien Régime finissant, — de cette forte discipline qui subordonne à l'œuvre l'ouvrier, — de ce génie bâtisseur, entretenu par deux siècles de labeur désintéressé, et devenu instinct comme celui des abeilles, qui lui léguait des formes à achever, des monuments pareils à ceux du moyen âge, que les générations se passaient de main en main, jusqu'à ce que la flèche couronnât l'édifice. Il était le maître d'œuvre qui avait reçu de Bach, des *Mannheimer*, de Haydn et de Mozart, la *forme-Sonate* à réaliser dans sa logique et sa beauté complètes ; il se sentait appelé à en élargir le plan et à l'éterniser, à s'en faire le Bramante.

Ces deux missions impératives commanderont l'œuvre musical de toute sa vie : — Etre Beethoven, le vivant, l'homme de chair, l'homme de souffrance et de vaillance, celui qui ne sera jamais qu'une fois, et qui, selon le vœu pitoyable de tous les humains, s'efforce d'en prolonger la durée, en imprimant au cœur des hommes les vibrations de son existence passagère et son image idéalisée ; — accomplir l'œuvre et le style, l'esprit d'un temps, ce plus grand Etre de pensée, plus réel que les êtres d'un jour, où se concentre l'essence mystérieuse et tenace de l'âme d'un siècle. Car de même qu'en la forme d'un temple grec, ou de la cathédrale gothique, se résume la flamme, qui brûle encore, de millions de vies éteintes, — de même tout un âge de l'esprit d'Europe, presque tout le siècle XIX, se condense en musique sous cette *forme-Sonate*, que Beethoven devait immortaliser [1].

Je ne puis m'attarder ici à la description de cette forme musicale ; il me faut supposer que je m'adresse à des musiciens, avertis des rudiments de l'art. Rappelons seulement que la *forme-Sonate*, issue des besoins nouveaux de l'esprit musical d'Occident, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, se ramène essentiellement à l'ordonnance suivante :

1° L'exposition de deux tonalités, ou thèmes, ou groupes de thèmes, contrastants ;

---

1. Je rappelle, pour les profanes, que la *forme-Sonate* n'est pas équivalente à la *Sonate*. Elle a un sens beaucoup plus vaste, puisqu'elle s'adapte à un grand nombre de genres musicaux : *quatuor* ou *symphonie*, ouverture ou concerto.

2° Le travail de développement constructeur de motifs ou fragments de motifs, empruntés aux deux thèmes, — analyse et synthèse intenses et vigoureuses — qui, peu à peu, constituera le cœur de l'œuvre : (et ce sera surtout l'office de Beethoven) ;

3° Le retour des deux thèmes, où la tonalité principale finit par s'imposer ;

4° Dans la grande *forme-Sonate*, consacrée par Beethoven, une conclusion ou *Coda*, qui rappelle et résume puissamment l'ensemble de l'œuvre.

C'est donc une Dialectique du discours musical, qui a été la charpente d'une forme d'art claire, logique, volontaire, comme la tragédie classique. Et comme la tragédie classique, adéquate à l'esprit du XVIIe siècle français, a continué de gouverner encore le siècle de Voltaire, quand l'esprit entier avait changé, — ainsi, la *forme-Sonate* s'est prolongée jusqu'à nos jours, dans une Europe dont les éléments ont été, aux trois quarts, modifiés et renouvelés.

Mais Beethoven représente l'âge d'or de cette forme. Par lui, elle a réalisé sa plénitude. Par elle, il a accompli la sienne. Entre elle et lui existait une harmonie préétablie [1].

---

1. Il est frappant que Beethoven (au témoignage de Carl Czerny), numérotant ses œuvres, attribuât à l'op. 57 *(Appassionata)* le n° 54 : car il ne faisait entrer en ligne de compte que les compositions de *forme-Sonate*. Et il y comprenait la *Symphonie Héroïque*.

Je m'en vais, brièvement, parcourir la série des quinze premières Sonates de jeunesse, et je tâcherai d'en relever les caractéristiques essentielles, en les ramenant aux deux grands courants du génie beethovenien : l'expression directe de l'âme personnelle, et l'esprit constructeur.

La Sonate pré-beethovenienne [1] est également une suite de trois ou quatre morceaux, qui se succèdent dans le même ordre : — un mouvement rapide [2], qui est le champ réservé à la *forme-Sonate* proprement dite ; — un mouvement

---

1. On trouvera, dans une magistrale étude de Immanuel Faist, datant de quatre-vingts ans (1845), et rééditée en tête de la nouvelle collection beethovenienne de Adolf Sandberger *(Neues Beethoven-Jahrbuch*, 1924*)* — un compte-rendu minutieux de l'évolution de la Sonate pour clavier, depuis Kuhnau et Domenico Scarlatti qui en furent les géniaux fondateurs, jusqu'à la mort de Philipp-Emanuel Bach en 1788, — époque d'une abondante frondaison, où tous les les éléments du genre Sonate classique furent déterminés. La liste de Faist relève, en trente ou quarante ans, cinquante-cinq compositeurs de plus de deux cents Sonates. — *(Beiträge zur Geschichte der Claviersonate, von ihrem ersten Auftreten an bis auf C. F. Emanuel Bach.)*

La lecture de cet Essai, déjà un peu ancien, sera utilement complétée par celle du chapitre consacré par Wilhelm Fischer au développement de la forme-Sonate, d'après les plus récentes recherches musicologiques, dans le monumental *Handbuch der Musikgeschichte*, publié sous la direction du maître Guido Adler (1924, Frankfurt : p. 717-756). On y voit comment « le Retour à la Nature », préconisé par Jean-Jacques Rousseau, a été le mot du nouveau style, visant à l'écriture mélodique, aux formes simples et bien délimitées, aux contrastes bien tranchés, dynamiques et rythmiques, à l'expression sentimentale et poétique, à la conversation de bonne société.

2. Je ne suis pas d'accord avec M. Vincent d'Indy, quand il dit de ce premier mouvement : « Allegro : *mot dont la signification se*

lent, mélodieux, dans la forme dite du *lied ;* — une petite danse (*minuetto*) ; — et un grand badinage, en *rondo*. Le tout obéit, non seulement aux lois fondamentales de chaque genre, mais à celles, plus impératives encore, de la société à laquelle l'œuvre est destinée. Lois de discrétion, de bon goût, d'équilibre à la fois technique et moral entre les diverses parties. Quels que soient l'émotion ou l'humour qui possèdent l'artiste, il ne peut s'y abandonner tout à fait : il est devant un public choisi, et son premier devoir est de parler pour lui, avant de parler pour soi ; il doit s'adapter aux règles de la bonne société. La première de toutes : « *Ne quid nimis !...* » N'insistez point ! passez !... Tout excès d'expression, toute expression toute pure d'un sentiment intime ou exalté, détone, comme une inconvenance ou une rusticité.

---

réfère au sentiment expressif de gaîté, bien plus qu'à la vitesse d'exécution. » (Cours de composition musicale.)

« *Gaîté* » a bien été le sens initial. Mais quand le mot est sorti d'Italie, il ne tarda point à n'être plus compris, et on l'employa à tort et à travers. C'est pourquoi l'on verra Beethoven, dans une lettre à Mosel (au sujet du métronome de Mälzl), s'indigner contre ces « *désignations de la mesure* » *(Bezeichnungen des Zeitmaasses)*, qui proviennent encore de « *la barbarie de la musique* ». Car, précise-t-il, « *que peut-il y avoir de plus absurde que le terme : Allegro, qui signifie : lustig (plaisant), quand le morceau veut souvent dire le contraire !* » Et plus loin : « *En ce qui me concerne, j'ai depuis longtemps déjà résolu d'abandonner ces désignations absurdes : Allegro, Andante, Adagio, Presto ; le métronome de Mälzl nous en fournit la meilleure occasion. Je vous donne ma parole que je ne les emploierai plus dans toutes mes nouvelles compositions.* » (1817) — Beethoven ne put tenir parole, car d'autres désignations ne réussirent pas à s'imposer. Mais il est bien net que l'*Allegro* ne comportait pour lui d'autre sens que celui de vitesse.

Et le seul expédient pour les faire accepter est de les « représenter », au sens scénique, d'en faire une « imitation » de théâtre [1]. C'est pourquoi l'ordre des morceaux veille à ce que l'esprit goûte à tout, sans être subjugué par rien. Après le premier *Allegro*, dont le caractère esthétique est particulièrement marqué par la régularité d'opposition des motifs employés, leurs entrées à places fixes, et l'élégant formalisme de leur développement, — l'*Andante* offre à la sensibilité distinguée un discret aliment, que saupoudre un grain du meilleur esprit ; — toute émotion intempestive voit, d'ailleurs, le chemin barré par le brillant *Minuetto ;* — et l'ingénuité apprêtée du *Rondo*, la grâce mécanique de ses répétitions attendues, vient rappeler à l'auditeur tenté de croire au sérieux de l'art, que tout est un jeu. Savant et non pédant, sensible mais non point dupe, butinant avec choix aux fleurs des émotions, ne s'arrêtant sur aucune, cet art exquis est à l'usage, à l'image des beaux papillons de salons [2].

Ce noble jouet musical, vivifié par le génie de Mozart et de Haydn, cette Sonate mondaine, le jeune provincial de Bonn l'a reçu et l'emploie, pour ses débuts dans les salons de Vienne. Il veut les conquérir. Il se sert de leur langue pour imposer ses pensées. Mais il ne faut pas longtemps pour que le contenu change le contenant. Dès les toutes premières

---

1. Beethoven y aura recours, à ce qu'il me paraît, dans la *Sonate Pathétique*. (Voir plus loin.)

2. L'op. 27 nº 1 (la première des deux Sonates *quasi una fantasia*) en offre, sous une forme libre et nouvelle, un type parfait.

œuvres (publiées) [1], sa personnalité s'accuse sous la forme empruntée, par des traits qui auraient dû mettre en éveil les gardiens du passé : car ils annoncent une époque nouvelle de la sensibilité et de l'énergie humaine.

A peine a-t-il ouvert la bouche, dans l'op. 2 n° 1, et quand il use encore des mots, des phrases entendus, l'accent rude, brusque, saccadé, marque de sa griffe les locutions empruntées. Un tour d'esprit héroïque s'affirme, sans y penser [2]. La source n'en est pas moins dans la hardiesse du tempérament que dans la netteté de l'intelligence, qui choisit, qui décide, qui tranche, sans compromis. Le dessin est lourd, parfois ; la ligne n'a plus ces inflexions félines, qui désignent Mozart et ses imitateurs ; l'un et l'autre sont directs et tracés d'une main sûre ; ils sont le plus court chemin d'une pensée à une autre, et largement frayé : les grandes routes de l'esprit. Un peuple y pourra passer ; et bientôt, des armées, avec leurs pesants charrois, mais avec leurs chevauchées. Déjà, dans l'op. 2 n° 3 [3], s'annonce un style Empire, carré du tronc et des épaules, d'une force pompeuse, non sans ennui toujours, mais noble, sain et viril, qui a le mépris de la fadeur et des colifichets. L'op. 22 [4] (en son premier morceau) le montrera dans sa force pure et son éclat sévère.

---

1. Ne jamais oublier que cet homme si maître de lui (en art) ne commence à publier (à vingt-cinq ans), que quand il est sûr de soi et que le dessin de sa personnalité est déjà arrêté.

2. Premier morceau de l'op. 2 n° 1. — Premier motif principal de l'op. 10 n° 1 (premier morceau).

3. Sonate en *ut majeur*, premier morceau.

4. Grande sonate *en si bémol majeur*.

C'est le souffle de la génération napoléonienne qui monte, et qui, de Paris à Vienne et de Madrid à Borodino, va taler le dos de la vieille Europe sous le cuir de ses pieds.

La contre-partie de cette tension héroïque est le rêve pastoral, où, soudain, sautant de selle, le haut collet de l'uniforme largement dégrafé, le conquérant détend sa fièvre et baigne l'action nue. Qui en découvrit de plus frais ruisseaux que l'auteur de l'op. 10 n° 2 [1], de l'op. 14 n° 2 [2], de l'op. 28 [3] ! (J'y reviendrai.)

Mais s'il partage ces deux tendances, héroïque et pastorale, avec le temps qui vient et dont il est le scalde, qui chante devant l'armée en marche, — ce qui n'est qu'à lui seul, ce sont les gouffres d'âmes, où nichent les nuées et les éclairs, ces brusques et fréquents changements d'atmosphère, cette mer intérieure, où sans transition l'ombre alterne avec la lumière, où l'humour d'un Ariel ou d'un Puck se joue sur la crête des vagues de la nuit. Cette libération d'une nature surchargée de pesantes tristesses et de passions, par les rudes élans du caprice bondissant, créera son expression propre dans les fauves *Scherzos* beethoveniens. Mais ils ne font que s'essayer encore, dans les Sonates du début [4].

---

1. Sonate en *fa majeur*, premier *Allegro*.
2. Sonate en *sol majeur*, premier *Allegro*.
3. Grande sonate en *ré majeur*, dite *Pastorale*.
4. *Allegretto* (deuxième morceau) de l'op. 10 n° 2. — *Scherzo* de l'op. 26 (Sonate à variations, et à marche funèbre, où l'on peut voir une préparation subconsciente à la *Symphonie héroïque*).

Dans le *Notierungsbuck* de 1800, le *scherzo* de la sonate pour violon, op. 23, se présente d'abord à l'esprit sous la forme *Minuetto*, lourd sur pattes, encore démuni de ses élisions et syncopes.

La partie de ces premières Sonates, où le plus librement s'exprime l'âme personnelle du jeune Beethoven, est l'*Adagio*

Notre époque musicale [1], plus intéressée par la construction que sensible à l'émotion, attache moins de prix aux *adagios* ou *andantes* qu'aux premiers *allegros* des sonates ou symphonies classiques. Il en était autrement, à l'époque de Beethoven ; et le public allemand, au tournant du XVIIIe au XIXe siècle, se désaltérait avidement des flots de nostalgie, de *Sehnsucht*, de tendresse, d'espoir et de mélancolie, qui ruisselaient des *adagios* de Beethoven, — ainsi qu'au même temps (1795-1796), des *Lieder* de *Wilhelm Meister* [2]. Il retrouvait en ce miroir la réponse ou l'écho à l'énigme de l'existence. — Je laisse à décider aux esprits querelleurs, qu'occupe perpétuellement la question de prééminence, lequel des deux points de vue est supérieur à l'autre, de celui de 1800, ou de 1930. J'adopte, quant à moi, l'un et l'autre, tour à tour ; je trouve qu'il n'y en a jamais trop pour embrasser une œuvre d'art ; et celles de Beethoven offrent assez d'aspects variés, pour être examinées de l'un et l'autre côtés. — Pour le moment, je m'en tiens à ces miroirs de l'âme que sont ses *Adagios*.

Quoiqu'ils soient, au début, imprégnés encore de l'odeur de Mozart, — (que Beethoven a chéri, pendant quelques années, qu'il vénéra toujours) — ils sont bien différents

---

1. Je parle des musiciens de métier, qui sont rarement d'accord, — maintenant moins que jamais, — avec le grand public.

2. Nagel (dans son ouvrage classique sur les *Sonates de Beethoven*) fait là-dessus une comparaison des Allemands d'autrefois avec ceux d'aujourd'hui, qui ne cache pas un regret.

Dieu me garde de dire : supérieurs ! Ce sont deux mondes enchantés... Dans l'*adagio* de la première Sonate de Beethoven (op. 2 n° 1), la grâce de l'expression est en partie empruntée ; mais la sensibilité est plus simple, moins parée, plus proche de la nature ; l'esprit du jeune artiste n'a point toutes les nuances de celui, mûri et raffiné, de Mozart ; s'il est multiple, comme lui, il n'est pas, de loin, aussi complexe ; les éléments divers s'opposent nettement, par contrastes ; ils ne coulent pas de l'un à l'autre, par teintes dégradées ; la ligne, moins infléchie, tracée sans repentirs, se soucie moins de plaire que de dire exactement l'émotion. Et cette émotion n'est jamais un jeu. L'homme est de l'espèce, si rare, chez les artistes, — (et que ceux d'aujourd'hui seraient disposés à traiter d' « *inesthète* ») — qui croit à tout ce qu'il dit, et qui, s'il n'y croyait point, cesserait d'écrire. Artiste souverain dans le royaume de sa personnalité, de ce qu'il aime et hait, de ses joies et de ses douleurs, dont il fait un univers, il n'eût jamais admis le dilettantisme esthétique, que d'aucuns nomment objectivisme, d'autres syncrétisme qui aspire à tout goûter, sans s'attacher à rien, et dont le moi, incertain, inquiet, glissant entre les doigts, circule comme l'anguille de la mer des Sargasses. Il est Beethoven. Il est *un* homme. Là est sa force, dans son temps, — le temps que scelle le nom de Napoléon. Là, sa faiblesse, aux temps où « *Kaa* » change de peau... — Vers 1800, l'empire de l'art, comme celui de l'action, appartient au fort, non au subtil, — à celui qui ose être celui qu'il est et l'affirmer impérieusement. Le monde le suit. La voix de Beethoven parle pour lui. Il est l'empereur de l'émotion.

La marque propre de ses grands *adagios* instrumentaux : ils sont une parole directe, à un degré d' « *immédiateté* » que les *andantes* de Mozart et de Haydn n'eurent jamais. Ils sont de vastes *lieder* sans paroles ; et ces paroles, on les entendait sous les notes : si bien que plusieurs d'entre eux furent réellement chantés [1].

Prenons-en quelques types :

Après les deux pures rêveries de l'op. 2 n°s 1 et 3 [2], où, dans sa fleur, s'exprime la tendresse et la plainte poétique de l'adolescent, — voici, dans la sonate à Babette [3] (op. 7), le beau *Largo*, la grande mélodie sérieuse, fermement dessinée, sans fadeur mondaine, sans équivoque du sentiment, franche et saine : c'est la méditation beethovenienne qui,

---

1. Beethoven laissa graver une édition de l'*adagio* de sa première sonate, op. 2 n° 1, avec paroles (« *Klage* » — « *Plainte* ») de Wegeler. Il souhaitait que son ami de Bonn trouvât aussi un texte pour le thème à variations de l'op. 26. — Qui n'a entendu d'autres *adagios* beethoveniens adaptés au chant ! (Notamment, ceux de l'op. 2 n° 3 et de la *Pathétique*). Et bien qu'on doive désapprouver ces sacrilèges arrangements (d'ailleurs stupides, en la plupart des cas), ils témoignent du caractère vocal de ces compositions instrumentales. On s'explique pourquoi Beethoven a écrit, relativement, si peu de musique pour le chant. Son clavier et son orchestre chantent beaucoup plus que ceux de ses prédécesseurs : il les anthropomorphise. — Par la suite, ils prendront, de plus en plus, le caractère d'une parole directe. Et ce caractère est surtout sensible dans les esquisses. En étudiant une de celles (que je possède) du fameux second morceau (*Allegretto*) de la *Septième Symphonie*, j'ai eu l'émotion d'y lire un véritable monologue récitatif.

2. *Adagios* en *fa majeur* et en *mi majeur*.

3. A la comtesse Babette de Keglevics, — « *die Verliebte* » d'alors (1797).

sans rien cacher de soi, est accessible à tous [1]. — Et en voici un autre exemple dans le dessin large et gras, un peu trop arrondi de l'*adagio molto*, op. 10 n° 1 [2], où coule sans se presser une nappe mélodique, qui s'étale à la fin en un mol estuaire.

Mais c'est dans le monumental *Largo e mesto* de l'op. 10 n° 3 [3] que se révèle, pour la première fois, la pleine grandeur de l'âme beethovenienne. (L'œuvre est contemporaine des premières atteintes du mal qui ruina la vie de Beethoven [4].)

Dès les premiers accords, sur ce majestueux 6/8, dont l'auguste balancement, si souvent chez Beethoven, scande le rythme de ses temples de la Mélancolie [5],

---

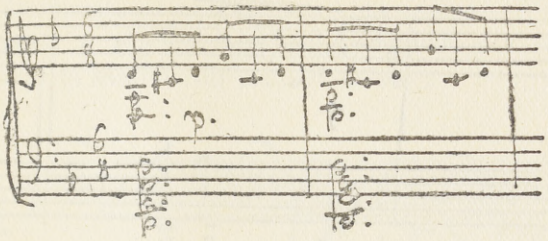
1. Le plus grand nombre des artistes d'aujourd'hui, qui visent au détachement aristocratique, par réaction contre les démocraties montantes, d'où ils sont sortis, taxeront de défaut cette « *parole publique* ». J'ai eu déjà l'occasion de m'expliquer là-dessus, à propos de l'*Héroïque*. Je crois que, si la condition première de la grandeur est d'avoir l'âme grande, l'*alma sdegnosa* qui se réserve parcimonieusement pour soi et pour ses initiés — Narcisse et Corydon — est marquée de stérilité. Les plus grands : Hændel, J.-S. Bach et Beethoven, pensaient pour soi, parlaient pour tous. Leurs œuvres véridiques s'adressent à de larges communautés.

2. Sonate *en ut mineur*, dédiée à la comtesse v. Browne.

3. Sonate en *ré majeur*.

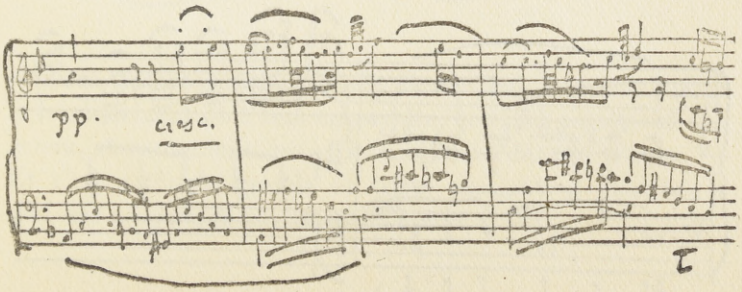
4. 1798.

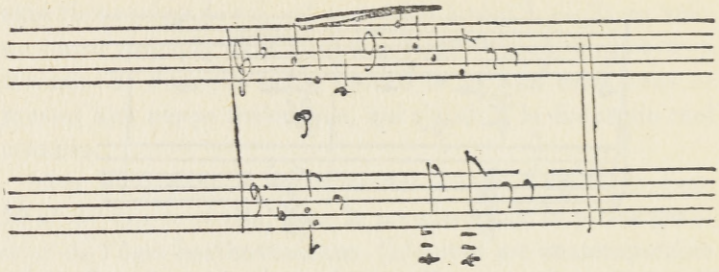
5. Voir l'*adagio* célèbre de l'op. 106.



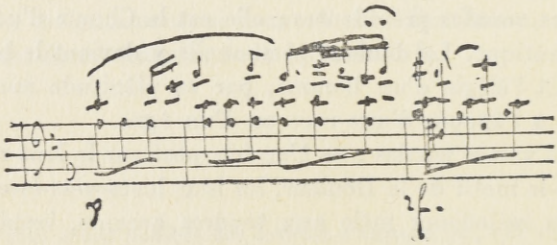
l'esprit de qui écoute plie sous la main du maître. La tristesse qui parle est si pleine de sa force et des lois de son destin qu'elle ne paraît plus la confidence d'un seul, comme dans les sonates précédentes ; elle est le Chœur d'une tragédie antique. La douleur personnelle y devient le bien de tous. Et l'élégie d'un homme, par sa plénitude même, se hausse à l'épopée d'une race ou d'un âge.

Trois vastes parties : — Une fois posé sur le lent rythme épique le motif de la Douleur, les bras levés vers le ciel, un *lamento* mélodieux mêle aux tendres accents, inspirés de Mozart, les violents contrastes beethoveniens, sa déclamation pathétique, ses soupirs d'Ajax, l'exaspération de sa souffrance brisée, qui s'achève en nobles pleurs de cortège funèbre :

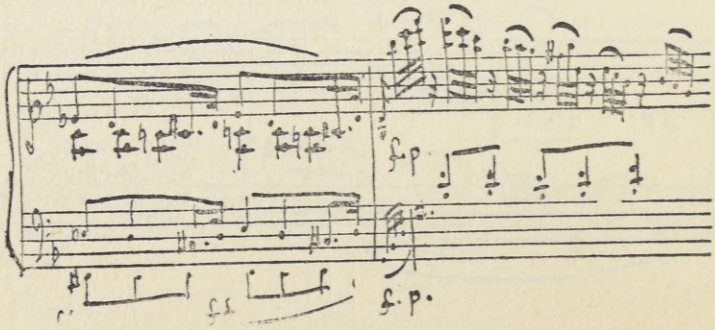




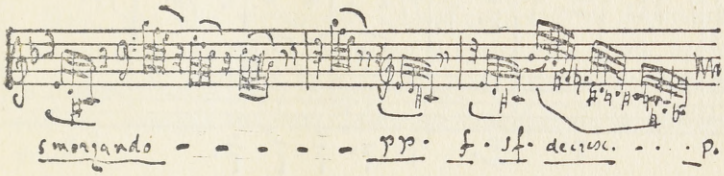
Selon le plan des futures Marches Funèbres, la seconde partie débute par un motif de calme élégie :



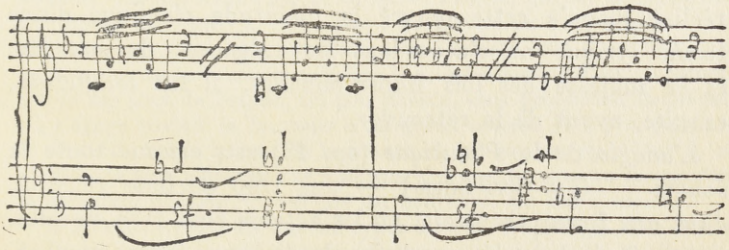
Mais la douleur l'interrompt de nouveau ; le Destin frappe ; les pleurs ruissellent et les sanglots entrecoupés, que rythme le pas inexorable de la marche :



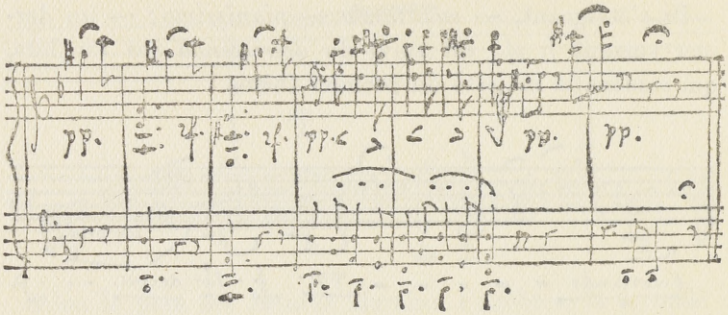
Ils s'éteignent, — *smorzando* — *pianissimo ;* — un dernier sursaut *f. sf.*, est suivi du *decrescendo* des sanglots, qui ramène la majesté du premier thème :



Dans la seconde montée de la troisième partie, la puissante marche de la basse, avec ses accents *(sforzando)* sur les deuxième et cinquième temps :



exprime la force implacable du Destin qui dompte et ploie le frémissement de l'âme en révolte, soudain cassée sur son genou, et retombant des cris aux pleurs dans le silence. — Et c'est enfin la grande et triste résignation épuisée, le glas des soupirs, le souffle qui s'éteint :



Toute une immense tragédie, dont la substance est l'âme d'un Peuple, qui s'incarne en son Choryphée. Le royal tableau de la Mélancolie [1]. On pense aux chœurs Eschyléens, dédiés par Hændel aux Grandes Déesses, aux Euménides : l'Envie, la Jalousie [2]. Jamais Beethoven n'avait encore réalisé jusqu'à cette œuvre la plénitude classique d'une forme lyrique où s'accordent les exigences de son Moi et la majesté des lois impersonnelles. Il fut longtemps, ensuite, avant de la retrouver.

L'*adagio* de la *Pathétique* (op. 13) est, comme toute la sonate — (j'y reviendrai) — une trop parfaite réussite, dans une forme théâtrale, où les acteurs sont trop visibles. En dépit de la stricte maîtrise, le dialogue (en particulier, dans l'épidose en *mineur*) a un caractère trop extérieur.

---

1. « *Chacun sentait dans ce largo,* dit Beethoven, *l'état d'esprit d'un mélancolique avec toutes les nuances diverses de lumière et d'ombres dans le tableau de la Mélancolie* ». (Entretien avec Schindler, 1823.)

2. L'Envie, dans *Saül*. La Jalousie, dans *Héraklès*.

C'était l'époque où Beethoven était tenté par l'effet de ces dialogues faciles entre deux personnages ou deux « *principes* », comme le montre une curieuse conversation, notée par Schindler [1].

Mais, par une vigoureuse alternance, qui se reproduit souvent dans son œuvre et qui est le rythme de sa vie, après la fiction vient le réel. A l'imitation objective des passions succède, presque toujours, le visage tragique de la passion vraie [2].

---

1. En 1823, Beethoven, mécontent de la nouvelle génération musicale, « *laudator temporis acti* », rappelait que les premiers auditeurs de ses deux sonates op. 14 (*mi majeur* et *sol majeur*, 1798-1799) y avaient reconnu « le combat de deux principes : (« *den Streit zweier Principe* »), ou « le Dialogue entre homme et femme, ou amant et aimée » (« *Dialog zwischen Mann und Frau, oder Liebhaber und Geliebte* ») (surtout dans l'op. 14 n° 2). — Propos, que les historiens de Beethoven ont, bien à tort, essayé de mettre en doute, parce qu'il les gêne, soit dans leur admiration de l'artiste, soit dans leur conception propre de la musique. Il faut le prendre comme il est, — comme un de ces jeux de l'esprit, un peu puérils, sans prétention théorique, où s'égaye parfois la fantaisie d'un grand artiste. Il n'y a qu'à lire le *finale* du *rondo scherzo* de la sonate en *sol majeur*, op. 14 n° 2, où s'affiche le plus nettement ce dualisme des motifs, pour en reconnaître le caractère plaisant, la volonté du badinage. Le Roi s'amuse...

2. Je n'en signale ici que les types les plus frappants. Mais il sera facile au lecteur de relever cette alternance, dans la suite des Sonates de Beethoven, — (et même, parmi celles de cette période juvénile, dans la suite des morceaux d'une même sonate). — L'op. 22 (*si bémol*) est aussi fermé à la sentimentalité que l'op. 26 (sonate en *la bémol* avec variations) y est ouvert. Le sombre et brûlant *Clair de Lune* est encadré entre la grâce mondaine de l'op. 27 n° 1 (la première *quasi una fantasia*) et la flânerie pastorale de l'op. 28 (*ré majeur*), qui n'offre pas trace de passion. Que l'on oppose de même, entre elles les trois sonates op. 31, — ou l'*Aurore* et l'*Appassionata* ! Après chaque

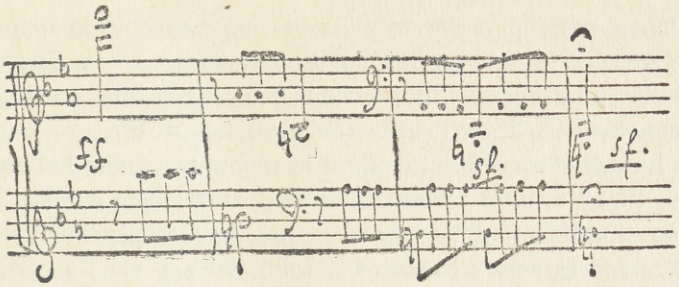
Dans l'op. 27 nº 2, elle remplira tout le champ de la vision. Le second morceau habituel des Sonates ne lui suffit pas. L'*adagio* prend la première place. Par une innovation qui paraît unique, le *Clair de Lune* débute par un monologue sans paroles, une confession, véridique et poignante, comme on en entend rarement en musique. Et toute la Sonate — (je l'analyse plus loin) — garde ce caractère de musique parlée, d'expression homophone, directe, à peine voilée, de la passion pure.

Il n'est pas d'autre exemple, dans les compositions beethoveniennes de ce temps, que le sentiment soit, comme ici, le roi absolu de l'œuvre. Mais dans beaucoup de sonates, dans presque toutes, l'élément personnel se mêle à la construction et en bouscule maintes fois la logique. Dans « *Die Verliebte* » (la jolie sonate à Babette, op. 7), surtout dans le gracieux *rondo*, le sentiment est comme un enfant qui court et se met entre vos jambes. Il sursaute, dans l'*allegro* de l'op. 10 nº 1 *(ut mineur)*, qui fit hurler les pédants ; il tourbillonne dans le *finale*, aux troubles d'âme, aux contrastes irréguliers, aux arrêts brusques, aux points d'orgue, — où nous prend à la gorge ce *Mane Thecel Phares:* la main qui écrit en lettres de feu, sur le mur du fond de la *Durchführung*, le mot du Destin dans la future *Symphonie en ut mineur* [1]*:*

---

rafale de l'âme, il semble que l'artiste se rejette, pour retrouver son équilibre, dans le jeu esthétique ou la contemplation objective de la nature.

1. Dans le *finale* de ce même op. 10 nº 1, s'annoncent les tourmentes des *finales* du *Clair de Lune* et de l'*Appassionata*.



Le manque de suite organique, que manifeste, quoi qu'on dise, l'admirable sonate op. 10 nº 3 *(ré majeur)*, tient à la variété des impressions de l'artiste, qui ne songe pas encore à les unifier dans l'œuvre. — Le fait est plus sensible dans le fameux op. 26 (sonate à variations), dont les commentateurs se sont évertués à trouver la clef de la succession des quatre morceaux, et surtout le sens du joyeux *allegro* qui suit la *Marche funèbre* [1]. En réalité, Beethoven était parfaitement insouciant alors — (il ne le resta point) — de ces heurts d'impressions. On peut même dire qu'il cherchait délibérément cette variété. Ses notes montrent qu'il avait commencé par esquisser le dernier morceau, le gai

1. Wasielewski rappelle l'enterrement de Mignon, dans *Wilhelm Meister* : — « *Kinder, kehret ins Leben zurück... Entflieht der Nacht! Tag und Lust und Dauer ist das Loos der Lebendigen...* » (« Enfants, retournez dans la vie ! Echappez à la nuit ! Le jour et le plaisir et la durée sont le lot des vivants ! ») — Nagel, plus prosaïquement, observe qu'après avoir conduit, aux sons d'une marche funèbre, le mort à sa dernière demeure, les musiques militaires reviennent allègrement du cimetière, en faisant résonner un pas redoublé !...

allegro, puis, qu'il prévoyait, après, un *menuet* et la sombre *Marche en la bémol mineur* [1]. Il avait donc en vue, dans ce temps, une œuvre d'impressions panachées, s'harmonisant seulement par le style et la couleur des tonalités.

La même liberté s'étale dans la sonate *quasi una fantasia*, op. 27 n° 1, dont les esquisses sont entrelacées à celles de l'op. 26. Mais ici, elle trouve sa justification psychologique dans son caractère (à mon sens) objectif : — car j'y vois, à tort ou à raison, beaucoup moins l'expression directe de Beethoven que (consciemment ou non) de l'aimable personne à qui la sonate est dédiée [2] : la princesse Liechtens-

---

1. Le *Notierungsbuch* de 1800 donne (p. 52-56) le thème du premier morceau, avec cette indication : — « *Sonate pour M. — variée tutt a fatto, poi Menuetto, o qualche altro pezzo characteristica come p. E. una Marcia in as moll e poi questo.* »

Ce qui suit, dans le cahier d'esquisses, est un *finale* différent de celui que nous connaissons, et que Beethoven avait précédemment dessiné : (donc celui-ci ne devait pas, originairement, faire partie de la sonate) ; mais le *finale* indiqué était beaucoup plus superficiel encore. — Immédiatement après, se montre le *trio* de la *Marche*, puis le début de la *Marcia* (sans désignation funèbre). — Plus loin (p. 132-2) la Marche se trouve mélangée aux pirouettes de *Prométhée*. Et (p. 137) son rythme, tapoté sur le piano, aboutit subitement au premier morceau de l'op. 27 n° 1.

2. J'entends se récrier les « formalistes », qui dénient à la musique le droit d'exprimer les émotions subjectives, — bien moins encore, des caractères objectifs. Mais qui connaît Mozart sait qu'il s'est livré parfois, ouvertement, à ces petits croquis d'âmes — (lui-même nous l'a dit) ; — et qui connaît bien Beethoven ne peut douter que certaines de ses œuvres ne soient, à son insu, ou non, teintées de telles de ses amitiés. J'aurai occasion d'en reparler, à propos des deux *trios* à la comtesse Erdödy (op. 70), où, dans l'âme de Beethoven, se glisse, par

tein, née Fürstemberg — une âme du monde, élégante et charmante, aux impressions qui changent, aux sentiments jamais profonds, jamais entiers — rêverie, agitation, caprice ou élégie, ou rieuse gaminerie — le tout à fleur de peau. C'est l'antithèse absolue de la sonate qui suit, de la seconde *quasi una fantasia* — le *Clair de Lune* [1].

Dans celle-ci, comme j'ai dit, l'émotion personnelle commande la construction. Il vaut la peine de nous arrêter à l'analyse de cette œuvre unique.

Ici, le sentiment rompt les habituelles liaisons tonales de la mélodie ; l'artiste renonce aux procédés de développement et de renouvellement des motifs, quand l'état psychique se prolonge sous l'empire d'une unique obsession : (premier morceau). Il ne recourt pas à l'artifice des oppositions dialoguées, quand il n'est occupé que de soi seul et de son soliloque emporté : (troisième morceau). Il rejette délibérément la régularité des périodes fixes ; il les coupe brusquement ; il explose, il est en proie à toutes les surprises de la passion.

Et cependant, par un miracle de l'art et du cœur, le sentiment ici se révèle un puissant constructeur. Cette unité que l'artiste ne cherche pas dans les lois architectoniques

---

instants, une âme étrangère. Il faut n'avoir jamais aimé — fût-ce d'un regard souriant et libéré — pour n'avoir pas constaté (je m'adresse aux artistes) sur son esprit qui crée, les greffes d'un autre esprit.

1. J'emploie ce nom consacré, sans y attacher d'autre importance que celle d'une association d'image, ou plutôt d'impression, heureusement trouvée, après coup. Rellstab, le poète de tant de *lieder* de Schubert, en fut, dit-on, l'inventeur.

du morceau ou du genre musical [1], il la trouve dans celles de sa propre passion. Sous sa forme rapsodique, librement récitée, le fameux *adagio* du *Clair de Lune*, dont le double chant[2] déroule sa lassitude sur la monotonie du morne

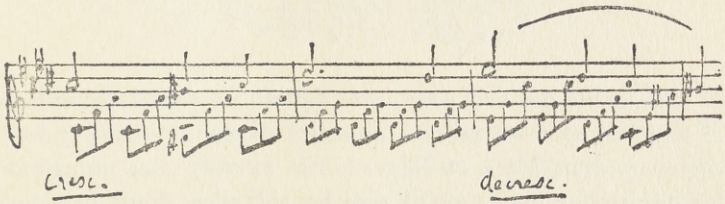
---

1. Je n'entends pas du tout, par là, que Beethoven ait improvisé, d'abondance du cœur. Ce grand improvisateur au clavier ne l'était jamais, la plume à la main. (Et, d'ailleurs, même au clavier, il préparait ses procédés d'improvisation : certaines notes de ses *Carnets d'esquisses*, récemment mises en vente à Berlin, en ont donné les preuves.)

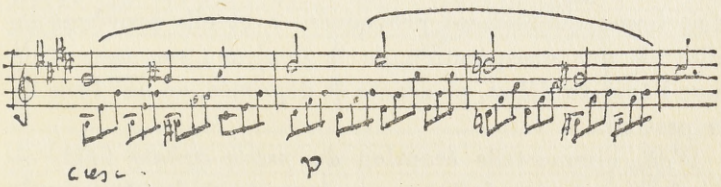
Pour la sonate du *Clair de Lune*, les esquisses, retrouvées et nouvellement publiées en *fac simile*, par Schenker, montrent le grand travail auquel il a soumis ses pensées. Il est clair qu'un haut artiste, même emporté par son cœur, sait contrôler son cœur, et en contraint, sous une ferme discipline, les battements déréglés. Mais ce que je veux dire, c'est que les lois qu'il s'impose alors ne sont pas extérieures à l'émotion ; elles sont les lois *naturelles* du sentiment, dégagées par l'esprit. Et les recherches scientifiques des plus pénétrants esthéticiens d'aujourd'hui — (Cf. Edouard Monod-Herzen : *Principes de morphologie*, 1926-7) — prouvent que ces lois *naturelles* sont, à leur source, identiques à celles de l'art le plus pur. Mais, au temps de Beethoven, un génie seul en pouvait avoir l'instinct. L'intelligence et le savoir n'en concevaient pas la parenté, et se refusaient à admettre la légitimité esthétique de lois issues du sentiment direct. Beethoven, lui-même, nous le verrons, après les avoir atteintes, dans une plongée violente de la passion, fut touché par le doute, et revint sur ses pas, à l'esthétique « formelle ». Nous en aurons, plus loin, un exemple frappant, dans le recul (d'ailleurs glorieux) de la *seconde* à la *troisième Ouverture* de *Leonore*.

2. Car la basse aussi est un chant, dont la tristesse profonde ne proteste point, comme l'autre, mais accepte et attend la fin de toute douleur : la *pédale* de douze mesures, au milieu du morceau, le rythme de marche funèbre sur lequel il conclut, expriment clairement le grand sommeil qui délivre, — le néant.

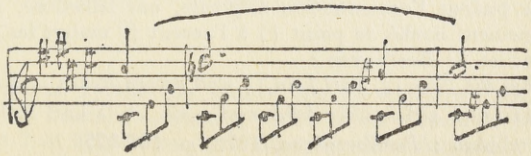
accompagnement, est d'une étoffe sans coutures, exactement drapée sur les belles lignes, simples et vraies, de la pensée. Celle-ci, dont la plainte se meut dans un cercle restreint, s'élève lentement de son accablement jusqu'à son faîte mélodique — le *mi* de la vingt-septième mesure,



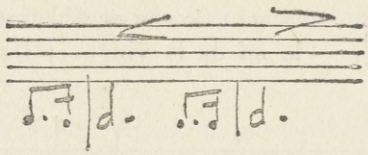
pour redescendre aussitôt dans sa nuit agitée, — remonte une seconde fois (à la quarante-neuvième mesure), sans pouvoir s'y fixer,



se meurtrit, par trois fois, à l'échelon au-dessous (au *ré naturel)*,



retombe définitivement, et se tait, épuisée, tandis que comme un glas, la basse répète, seule, le rythme de son sanglot :



L'*allegretto* qui suit sans interruption — *(« Attacca subito il seguente »)* — a suscité quantité d'explications psychologiques, dont Marx et Nagel (entre autres) nous montrent les dangers, pour ne point dire les ridicules. Nous ne nous y risquerons pas. Mais quoi qu'aient pu voir les yeux de Beethoven, en l'écrivant, ce que chacun peut évaluer avec certitude, c'est l'effet voulu et produit par ce petit tableau, mis à cette place dans l'œuvre. Cette grâce qui joue et sourit, doit immanquablement provoquer — et elle provoque en effet — une exaspération de la douleur ; son apparition mue l'âme du début, pleurante et déprimée, en une furie de la passion.

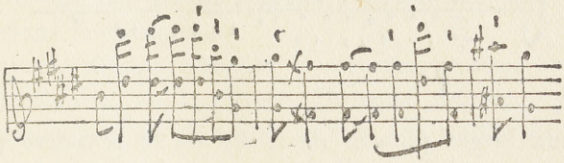
D'où, l'immortelle éruption du *presto agitato* final. — Sur le *staccatissimo* de l'accompagnement, qui fouette comme une grêle [1], la rafale se déchaîne, par cinq coups de vent

1. Je dénonce la trahison de presque tous les éditeurs qui, déformant sans pudeur l'accentuation originale, ont substitué, pour cet accompagnement haché, le point (·) à l'accent (') malgré les prescriptions formelles de Beethoven :

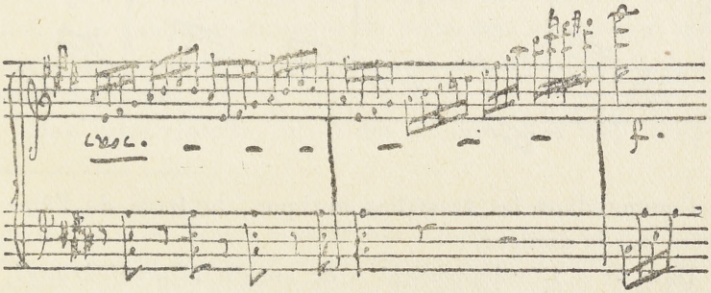
« *Wo über die Note* (·), *darf kein* (') *statt dessen stehen und so umgekehrt — es ist nich gleichgültig* *und* .. » (à Carl Holz, 1825).

Cf. Nottebohm : *Beethoveniana*, 1872, p. 107-125.

forcenés [1]. Suit une frénésie, qui s'acharne et piétine (Mesures 9-14). Un motif mélodique, durement rythmé, syncopé,



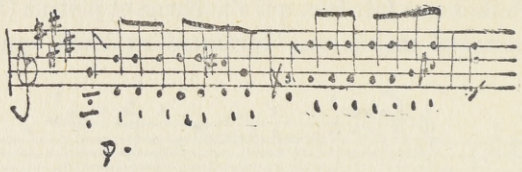
montre Beethoven haletant, en proie à l'idée fixe. C'est la *forme-Sonate ;* mais les sursauts de la passion crèvent le cadre, à tout instant. Un tourbillon vertigineux, — de *la majeur* à *mi*, — avec des coups d'octave et, la seconde fois, des syncopes à la basse,



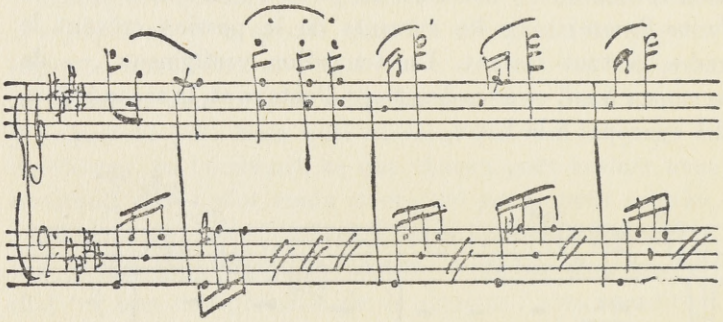
de plus en plus précipité, mène à une nouvelle tourmente de grêle, qui hache et secoue l'âme,

---

1. Selon un rythme de pensée, qui se retrouvera souvent chez Beethoven, l'élan se précipite, et les deux dernières chevauchées (mesures 7 et 8) passent d'une durée de deux mesures à une seule.



jusqu'aux larges phrases de la fin de la première partie, qui dominent l'agitation et planent sur le torrent :



Comme dans les tragédies antiques, la force de l'âme trône sur la douleur.

Dans le « Développement » de sonate *(Durchführung)*, qui suit, rien de la dialectique musicale ordinaire, nulle « *bravoure* » de virtuose ; toutes les règles sont culbutées : au lieu d'un travail de l'esprit sur les idées précédemment exposées, les lambeaux du seul motif d'envoûtement se répètent, flottent à la dérive, s'engouffrent épuisés, — image fidèle de la défaite intérieure, des énergies qui fuient, du sang du cœur qui s'écoule.

Puis, reprend la sauvage rafale dans la nuit [1], mais avec un redoublement de rage pour conclure, un cyclone : arpèges emportés qui se déroulent, des profondeurs aux cimes, convulsions frénétiques...

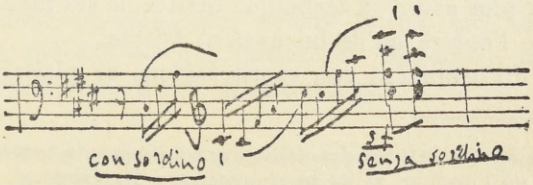
Et après, comme souvent — comme presque toujours chez Beethoven, — le silence. Brusque *Adagio... piano...* L'homme, à bout de clameurs, se tait, son souffle est coupé. — Et quand, après un moment, la respiration reprend et que l'homme se relève, c'est fini du vain débat, des sanglots, des fureurs. Ce qui est dit est dit, et l'âme est vidée. Il ne reste plus, dans les dernières mesures, que la Force majestueuse, dominant, maîtrisant, acceptant le torrent.

Gigantesque tableau d'âme, qui doit sa réussite, beaucoup plus qu'à la maîtrise de l'artiste, souvent emporté par le flot, à la qualité intrinsèque de cette âme souveraine, qui garde une harmonie et une noblesse naturelle, jusque dans ses convulsions.

Mais cette réussite, due à des circonstances trop excep-

---

1. Une autre indication essentielle, que négligent les éditions modernes, est le *con sordino*, expressément marqué et répété par Beethoven, au-dessous de chacune de ces furieuses galopées, jusqu'aux deux accords qui les font cabrer, et dont le premier est marqué : *sforzando*, et les deux : *senza sordino* :



tionnelles et indépendantes de la volonté, semble avoir moins satisfait Beethoven qu'elle ne l'a inquiété. On ne saurait trop insister sur l'ombre dans laquelle il rejette, par la suite, ce chef-d'œuvre [1]. Il se hâte d'échapper à l'emprise des forces aveugles et d'écrire, de toutes ses sonates, la moins passionnée, l'heureuse *Pastorale* ensoleillée (sonate en *ré majeur* op. 28). Et c'est alors qu'il dit à Krumpholz ce mot qui nous étonne :

— « *Je ne suis pas satisfait... Il me faut trouver un autre chemin...* »

Il n'est pas comme le Dieu de la Bible : il ne juge pas que l'ouvrage sorti de ses mains soit bien fait. Le constructeur, en lui, n'avait point la conscience en repos.

Il était né charpentier. Avec un cœur exigeant, au rythme déréglé, il avait non seulement le respect, il avait la passion du métier, la probité acharnée, la joie presque manuelle du morceau que l'on taille, et l'impérieux orgueil, après avoir gagné ses lettres de maîtrise, de pousser plus avant la technique héritée de ses maîtres et de parfaire l'œuvre qu'ils lui avaient laissée.

J'ai dit comment son esprit logique se plaisait au jeu

1. En faisant la part des douloureux événements personnels, qui avaient pu l'inspirer, et de sa répugnance à les évoquer.

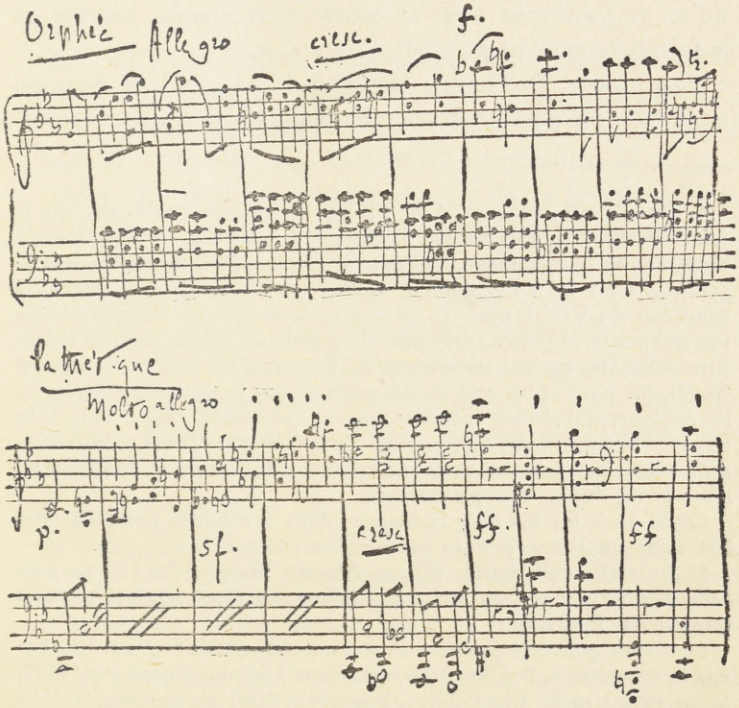
dialectique de la *forme-Sonate*. Le dualisme des thèmes s'accordait avec celui de sa propre nature, farouche, rude, loyale, où, d'une façon un peu simple, ainsi que chez nos héros de la tragédie classique, s'affrontaient raison et passion. Le dialogue intérieur est, deviendra toujours plus, la forme de sa vie profonde. Les contrastes de motifs, cherchés dans la sonate, répondaient aux brusques oppositions de ses sentiments. Il n'avait qu'à écouter ses propres préférences, pour vouloir établir dans le discours musical, d'une part un plan rigoureux, rigoureusement suivi, — de l'autre, des coupures nettes entre les divers membres, les parties, les périodes, et les phrases de sa harangue. — Non point qu'à l'état ordinaire, dans la vie quoditienne, il n'eût peine à exprimer, en parole ou par écrit, le flux désordonné de sa pensée. Mais sous cette vie de surface, sa vie profonde, subconsciente, était irrésistiblement orientée vers l'ordre, la clarté, l'unité. On le voit, sans doute possible, dans le travail souterrain que révèlent ses esquisses, et qui le montre toujours sous le premier jet, souvent confus, de l'inspiration originaire, creusant, pendant des jours, des mois, ou des années, ses galeries de taupe, qui — sur la foi de quelle obscure boussole ! — le mènent infailliblement aux formes es plus simples, les plus claires et le mieux ordonnées. Il devait donc s'accommoder encore mieux que ceux qui l'avaient précédé — que Mozart et Haydn — de cette *forme-Sonate*, dont il leur devait le legs.

Si, dans ses premières œuvres — (op. 2 n° 3 : sonate en *ut majeur*) — il fait office de solide charpentier, plutôt que

d'architecte, on le voit promptement prendre le crayon à son tour, et tracer des épures, étendre le plan donné, et élargir les formes, avec aisance et joie : — (op. 7 : sonate *en mi bémol majeur*). Il ne néglige aucune peine, afin de posséder l'art de la belle, ferme et précise parole musicale... « *Vir bonus dicendi peritus...* » Les esquisses du premier morceau de l'op. 10 nº 3 — (sonate en *ré majeur*) — prouvent son application à épurer le vague et éliminer le superflu, à chercher, à trouver toujours l'expression brève et frappante. Très vite, il se sentira maître de son instrument — si bien qu'il sera tenté, un moment, d'en jouer, en acteur, ou en virtuose. La *Pathétique* est, nous l'avons dit, une magnifique parade, qui certes mérite son nom : car le grand pathos dramatique, au bon et au mauvais sens, s'y déverse à cœur joie. Le ténor du piano, monté sur le théâtre, engage avec la *primadonna* un dialogue balancé d'éclatant mélodrame, à la manière du *Trovatore ;* et tous deux font assaut de gestes nobles et de phrases à panache, qu'ornementent des traits équivalents aux vocalises d'opéra... Peut-être suis-je trop sévère, par réaction, pour une œuvre trop célèbre, qui a faussé le jugement du public sur Beethoven. Dans tous les cas, des éléments dramatiques — théâtraux — sont indéniables dans la *Pathétique ;* et l'évidence en est attestée par les analogies de style et d'expression, non seulement avec les rares œuvres de Beethoven écrites pour la scène, comme son *Prométhée* de 1801 [1] — mais avec son grand

1. Je trouve dans le Nº 9 de *Prométhée* (la scène de « *la Muse tragique* »), de curieuses ressemblances avec l'*allegro* de la *Pathétique ;*

modèle de la scène tragique, avec Gluck, dont l'*Arie und Duett* du second acte d'*Orphée*, évoque directement le furieux



---

et les indications écrites pour le mélodrame : « *piangendo... va in collera* ».. etc. peuvent aussi bien servir à éclairer les intentions de l'auteur dans la sonate. — A remarquer que dans le *Notierungsbuch* de 1800, à côté des esquisses du ballet, le début de la *Pathétique* est rappelé, recopié textuellement par Beethoven (p. 49).

mouvement initial du premier *Allegro* de la *Pathétique*[1].

Aussi, le succès de la *Pathétique* eut-il, comme l'œuvre même, un caractère théâtral. Le récit de Moscheles a montré qu'on se passionna pour et contre cette sonate, comme on le faisait seulement au sujet d'un opéra.

Sans doute, Beethoven, dégoûté de ce genre de victoire, ne la renouvela point. Il chercha, dans les sonates suivantes,

---

1. On n'a pas assez parlé de l'influence exercée par Gluck sur le jeune Beethoven. Elle ne me paraît point douteuse, — non dans la construction symphonique, où l'auteur d'*Orphée* était un maître insuffisant, — mais dans l'expression dramatique, l'énergie de l'accent, la concision du parler musical, le dessin large et clair, l'homophonie monumentale, le puissant ramassé de la passion en une sorte de sculpture colossale, comme les œuvres de Pergame. Gluck a moins agi sur Beethoven par l'autre côté de son génie — par la perfection élyséenne de quelques-uns de ses tableaux, qui se rattachent plus à l'idéal du XVIIIe siècle, épuré par un rayon de Pompéi et de la Grèce renaissante, qu'à l'idéal monumental et populaire de la Révolution et de l'Empire, dont Gluck fut un des précurseurs.

Gluck était un des cinq musiciens, dont Beethoven avait ou voulait avoir les portraits dans sa chambre :

1815 : « *Hændels, Bachs, Glucks, Mozarts, Haydns Porträte in meinem Zimmer, sie können mir auf Duldung Anspruch machen helfen.* » (Manuscrit Fischhoff.)

Ce n'était pourtant pas pour l'avoir entendu au théâtre que Beethoven le connaissait. Pendant tout son séjour à Vienne jusque vers 1807, on ne joua rien de Gluck ; et, à Bonn, il n'avait pu assister, tout au plus, qu'à un de ses opéras-comiques. — Mais j'ai dit, dans le chapitre précédent, que Beethoven était, au clavier, un interprète admirable des partitions de Gluck. Longtemps, après les vieux mélomanes en conservèrent le souvenir ému. — Et que ne donnerions-nous, pour avoir pu entendre la sauvage *Danse des Furies* (N° 28 d'*Orphée*), déchaînée par les doigts de l'homme de l'*Appassionata !* D'y penser seulement, je sens passer dans mes moelles le frisson et l'effroi.

soit plus de naturel (op. 14 n° 1 et surtout n° 2 : sonates en *mi majeur* et en *sol majeur*), soit, dans la construction, une réussite de style plus impersonnel (op. 22, sonate en *si bémol majeur*).

Mais on le voit flotter, jusqu'à la fin de cette période entre les préoccupations de l'architecte, entêté d'un grand style [1], et les caprices impérieux d'une sensibilité [2] débordante et d'une libre fantaisie qui veulent être assouvies.

Alors, quand il se retourne et que, de la première ligne de faîte où il est monté, il embrasse, en 1802 la suite de ses quinze sonates, que voit-il ? — Une succession d'essais, qui lui paraissent contradictoires et incomplets. Il voit des sonates d'architecte, dont l'esprit est abstrait (op. 2 n° 3 ; op. 22) — des sonates d'impressions (en grand nombre), que relie une logique assez faible, et où se joue l'humour poétique d'une journée, — des sonates de théâtre, qui empiètent sur le terrain de la scène dramatique, — des

---

1. Jusque dans le *rondo* de la sonate op. 28, cette idylle pastorale, qui se prêtait le moins à la dialectique oratoire, Beethoven ne peut résister à la *forme-Sonate*, qui lui permet de développer musicalement ses impressions. Et d'ailleurs, il réussit ce tour de force, avec un grand art.

2. Attention à ce mot ! Il ne comporte aucune acception *sentimentale*. De sentimentalité, il n'y a point trace dans les émotions, toujours viriles, de Beethoven. Je rappelle son dégoût pour les larmoyeurs. S'il y a des larmes dans le *Clair de lune*, elles sont de rage, elles sont de feu. — Et si vous écoutez bien la *Marcia funebre sulla morte d'un eroe* (dans la sonate op. 26), vous n'y trouverez pas une once d'attendrissement à la Chopin. De ces ceux mots : « *Marcia Funebre* » c'est la Marche qui domine le sentiment funèbre. Les héros de Beethoven meurent debout.

sonates de passion, qui sont, comme le *Clair de Lune*, de véritables Confessions autobiographiques : — (quand il les relit, après, ce doit lui être un fer rouge, comme pour Gœthe, *Werther ;* il a honte et colère de s'être ainsi livré !...) Dans l'ensemble, un tourbillon de poussière, que soulève le vent. Nous ne pensons, nous, qu'à la puissance du vent. Lui ne pense qu'à la poussière, — à cette confusion.

Et cet homme sincère, que nul autre ne jugea avec une perspicacité égale à la sienne, sans égards, sans pitié, est blessé par certains traits défectueux de sa nature et de son art : — cette pente à la rhétorique, où il se laisse trop souvent entraîner, malgré son culte ardent de l'absolue vérité, — ce risque de l'attendrissement et de l'épanchement romanesque, qu'il juge indignes d'un homme, mais qui, dans ce monde de jeunes femmes, de « petites amies » dont il est entouré, pourraient devenir un danger ; — cette gaucherie provinciale, cette raideur aux jointures, cette insistance raisonneuse, qui veut trop avoir raison, cette symétrie un peu lourde, aux membres trop carrés, contre lesquelles son art, jusqu'à la fin, eut à lutter [1].

---

1. Paul Mies, dans son excellente Etude sur les Esquisses de Beethoven *(Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles*, 1925*)*, montre très bien la tendance instinctive de Beethoven aux proportions carrées, à une régularité un peu mécanique des types mélodiques et de leurs successions, par 4, 8, 12, 16 mesures, — et le grand effort qu'il fit plus tard, dans sa maturité, pour échapper à la prison des césures et des limites de strophes, en tâchant de constituer des mélodies « infinies » *(Cavatine* du quatuor op. 130). C'est aussi l'explication (l'une des explications) des thèmes de fugues, auxquels il eut recours, à la mêmeépoque. — Sans q'inl soit jamais par-

Tout cela, qu'en 1802 il est peut-être seul à reconnaître, il le dit au plus modeste de ses amis, au plus sûr : il lui faut se réformer. Il cherche une autre route.

Mais il ne découvrira pas la bonne, du premier coup. Et bien qu'il marche toujours, il lui arrivera encore, pendant une ou deux années, de perdre la piste, dans le fourré ; il aura, par moments, l'illusion décevante de retrouver le vieil homme, avec ses mêmes défauts et sa même confusion...

« *E pur si muove !...* » Combien il a avancé !

Les sonates op. 31 nos 1 et 2 *(sol majeur* et *ré mineur* [1]*)* vont nous en témoigner.

A première vue, elles semblent bien différentes l'une de l'autre, à peine du même âge, à peine du même homme. Qui dirait qu'elles figurent sur le même *Livre d'Esquisses*. à cinquante pages de distance, et que c'est la

---

venu à masquer, qu'à demi, l'instinct de sa nature aimantée vers les nombres carrés. — Je reviendrai sur cette question, dans le dernier volume de ces *Essais*, où je compte consacrer un chapitre au *Mécanisme de la Création intérieure chez Beethoven.*

1. Nous mettons ensemble les op. 31 nos 1 et 2, parce qu'ils parurent en même temps, au début de 1803, et que leurs esquisses se trouvent dans le même Cahier, d'octobre 1801 à mai 1802. — L'op. 31 no 3 *(mi bémol majeur)* ne parut qu'en 1804, et fut ajouté aux autres en 1805.

seconde, la plus haute des deux et la plus achevée, qui surgit la première ? On reconnaît dans leur succession immédiate la même loi d'alternance, que j ai déjà signalée, et à laquelle obéit la création de Beethoven cette nécessité de satisfaire, tour à tour, aux deux besoins opposés de son génie : le pur jeu artistique, et l'expression pure de la passion personnelle. L'op. 31 n° 1 *(sol majeur)* a des caractères « mimétiques » très marqués — je serais tenté de dire : des « imitations » voulues de théâtre italien : car le premier morceau a l'humour, les saillies, le preste dialogue, le style malicieux et la *furia* bouffe d'une scène de comédie musicale [1]. Et quant à l'*adagio*, nul ne peut se tromper sur l'intention Rossiniste avant la lettre : c'est une sérénade sur accompagnement de guitare [2], — bien entendu, marquée involontairement, en son milieu, de la lourde et puissante patte du jeune ours. Mais par lueurs, elle annonce la rayonnante *Sérénade* du *Barbier*. — Quant à l'op. 31 n° 2 *(ré mineur)*, elle est, aux antipodes de la précédente, un des plus saisissants exemples, chez Beethoven, de la parole directe en musique. C'est lui, c'est l'homme !

Cette double apparition n'est plus pour nous surprendre.

---

1. Czerny, dont on a bien tort de négliger les indications, et qui avait étudié cette sonate avec Beethoven, dit que le premier morceau doit être joué « *energisch, launig und geistreich* » (avec énergie, humour et esprit), — et le *rondo* final, très vite, en tourbillon.

2. La volonté de l'artiste est rendue plus évidente par les esquisses, où il note d'abord l'accompagnement de guitare, et plus tard seulement le chant. (Cf. Nottebohm : *Zwei Skizzenbücher v. B. aus den Jahren* 1801 *bis* 1803, réédition 1924, p. 36-37.)

Nous serions tentés de dire que nous connaissons déjà cette succession de deux genres de Sonates opposés : ainsi, le *Clair de Lune* se trouvait encadré entre la fantaisie mondaine de la princesse Liechtenstein et la *Pastorale*.

Mais à regarder de plus près, non plus l'âme, invisible, mais le corps — (et le corps, c'est, par Dieu ! l'âme aussi, mais visible et palpable) — la texture vivante — (et pour qui sait voir au fond, s'inscrit dans tout organisme l'esprit qui le régit) — on découvre bientôt dans le corps des deux sonates les transformations de l'esprit de Beethoven, et combien il a grandi.

Entre plusieurs traits, deux principaux : — l'élargissement prodigieux de la forme, que nous constaterons surtout dans l'op. 53 *(L'Aurore)*, — et dès le début de l'op. 31 n° 1 [1].

Ces deux progrès de la forme correspondent — (comme toujours chez un génial artiste aussi sincère que Beethoven) — à des progrès de l'esprit — disons, pour plus d'exactitude, à des efforts inlassables pour le perfectionner, pour amender ses défauts et les muer en vertus. Ce besoin d'insister, d'appuyer, de répéter, que nous avons relevé dans le

---

1. Aug. Halm en a fait admirablement l'analyse dans son *Beethoven*, 1927. — Il s'agit de l'abandon de la tonalité, à peine établie, pour y revenir, après des jeux de modulations qui se plaisent à tenir l'esprit de l'auditeur incertain, suspendu. Au jugement de Halm, ces débuts des deux sonates, op. 31 nos 1 et 2 constituent un événement historique dans l'évolution musicale ; — « ils apportent en musique, ou plus exactement dans l'essence harmonique tonale, un complet renouvellement. » — Et il pense que Beethoven avait conscience de sa découverte.

tempérament beethovenien, il le convertit en un élargissement des membres musicaux, qui va enrichir l'art et prêter à ses sonates, comme à ses symphonies, des proportions gigantesques, — sans se départir pourtant de l'harmonie des nombres équilibrés. Et l'unité puissante et massive de sa pensée est constamment corrigée et fertilisée par son pouvoir de sympathie, par son intelligence appliquée à pénétrer les formes des autres pensées, aussi bien dans le commerce des vivants que dans celui des grands morts, dans ses vastes lectures musicales [1], supérieures à celles de tout autre maître musicien, depuis l'âge de J. S. Bach jusqu'à celui de Wagner.

---

1. Je ne parle point ici des autres lectures — des littéraires. J'y consacrerai un chapitre. — (Je l'ai, en partie, écrit dans le *Beethoven Festbuch* de Bonn, 1927, sous la dédicace : *Fonti Fortitudinis ac Fidei.*) — Beethoven a été un liseur passionné, et d'autant plus que la perte de son ouïe lui refusait les joies de la conversation. — Ajoutons que ce malheur ne l'empêcha d'ailleurs point de garder jusqu'à la fin une curiosité brûlante et toujours en éveil, qui réussit à se tenir informée de tous les événements importants d'Europe. La lecture de ses *Cahiers de Conversations*, à partir de 1819, nous le montrera plus tard. (Cf. ma petite étude, écrite sur les *Konversationshefte* de 1819-1820, et publiée dans les numéros Beethoven du *Vorwärts* et du *Semeur*, mars 1927.) — Mais pour nous en tenir ici aux lectures spécialement musicales, il disposa de ressources uniques, dont nul autre grand musicien n'eut comme lui les moyens et la volonté d'user : je veux parler de la magnifique bibliothèque de l'archiduc Rodolphe, qui forme aujourd'hui une partie importante du fonds musical de la *Nationalbibliotek* de Vienne. On n'a pas assez recherché tout ce que Beethoven a dû à ce commerce incessant avec la musique de tous les temps. Il y a baigné, assoupli, renouvelé son dur génie personnel, — ce rocher, — surtout dans la période qui suit la quarantaine, dans sa retraite os soi, pareille à la contemplation des *yogi* de l'Inde.

Il faut ajouter qu'une transformation technique s'opère, au même temps, dans les moyens d'expression pianistique, sous la poussée directe du génie insatisfait de Beethoven ; et cette transformation, par contre-coup, a dû agir nécessairement sur sa pensée. Reichardt, observateur avisé, au cours de ses visites à Beethoven, pendant l'hiver de 1808-1809, nous a laissé des notes capitales sur cette révolution du clavier :

« *Sur le conseil et le désir de Beethoven*, écrit-il, *Streicher* [1], *renonçant à la mollesse de touche des autres instruments viennois, qui cède trop facilement et rebondit bruyamment, a donné à ses claviers plus de résistance et d'élasticité : en sorte que le virtuose qui met dans son exécution de l'énergie et du sens, soit plus maître de la touche, enfoncée ou levée, pour tenir le son et pour le prolonger. Ainsi, il a prêté à ses instruments un caractère plus grand et plus varié. Tout virtuose qui ne cherche pas seulement l'éclat superficiel du jeu, y trouvera plus de satisfaction qu'en tout autre instrument.* [2] »

---

1. La firme Streicher s'était, depuis 1802, détachée de la firme Stein-Streicher, grands facteurs de claviers, établis à Vienne depuis 1794. Beethoven était et resta en rapports amicaux avec eux.

2. « *Streicher hat das Weiche, zu leicht Nachgebende und prallend Rollende der anderen Wiener Instrumente verlassen, und auf Beethovens Rath und Begehren, seinen Instrumenten mehr gegenhaltendes, Elastisches gegeben, damit der Virtuose, der mit Kraft und Bedeutung vorträgt, das Instrument zum Anhalten und Tragen, zu den seinen Druckern und Abzügen mehr in seiner Gewalt hat. Er hat dadurch seinen Instrumenten einen grössern und mannichfachern Charakter verschafft : so dass sie jeden Virtuosen, der nicht bloss das Leichtglänzende in den Spielart sucht, mehr wie jedes andere Instrument befriedigen müssen.* » (Cf. Thayer, II, 556.)

Cette information, d'un intérêt évident pour l'histoire de la musique de chambre, nous fait comprendre pourquoi l'on trouve, au cœur de cette grande époque beethovenienne, entre des chefs-d'œuvre comme l'*Aurore* et l'*Appassionata*, des sonates comme l'op. 54 (en *fa majeur*), où Beethoven est surtout occupé de problèmes techniques, sans grand souci de l'idée, musicale ou expressive : — pourquoi, de plus, la virtuosité (ou si le mot répugne, car il laisserait supposer un contenant sans contenu ; et la musique de Beethoven est comme la nature : elle a horreur du vide), pourquoi donc la profusion des traits pianistiques caractérise telles grandes œuvres de cette période, — pourquoi même le beau premier morceau de l'*Aurore* a fleuri d'exercices de piano [1].

Celui qui portait en lui une pensée nouvelle avait d'abord à forger et assouplir son instrument. Et les indications, si sobres soient-elles, de Reichardt, nous laissent entrevoir dans quelle direction Beethoven cherchait un progrès de l'expression. Il veut, avant tout, tenir le clavier, comme un cheval, bien en main, solidement, le mors serré. Car ce qu'il exige, ce n'est pas le charme ou l'éclat de la note, c'est l'exactitude du son et de la ligne, c'est l'obéissance des touches à la volonté et la subordination de chacun des détails à l'Idée, qui gouverne tout le morceau. Dans le

---

1. Dans le cahier d'esquisses de 1803, analysé par Nottebohm, des *Clavier-Uebungen* voisinent avec les premières esquisses du premier morceau de l'*Aurore* ; et leur parenté est certaine (p. 58 et 59 de la réédition par Paul Mies, 1924).

même temps où il va élargir toutes les formes du morceau, il lui importe, il lui est capital d'accroître proportionnellement sa domination sur la forme dans son entier, sur l'ensemble du morceau. Plus l'attelage est nombreux et emporté, plus rude doit être le poing du cocher. Nous allons voir grandir, avec l'étendue des paysages, la netteté des plans qui les composent, et s'accuser les lignes d'horizon.

L'Unité.

Dans l'impossibilité où nous sommes de nous attarder ici à chacune des sonates, nous nous bornerons à l'analyse sommaire du plan des deux plus grandes œuvres de cette période de transition, qui sépare la *Clair de Lune* de l'*Appassionata :* — la *Sonate Récitative*, op. 31 nº 2 (en *ré mineur*), et l'*Aurore*, op. 53 (en *ut majeur*).

La *Sonate Récitative* (ainsi peut-on la désigner d'après son premier morceau) est un chapitre des Confessions de Beethoven. Et elle est aussi l'une des deux sonates Shakespeariennes [1]. Chose rare pour une œuvre de cette importance, elle ne porte aucune dédicace. Il aurait pu se la dédier à soi-même. L'esquisse date de l'hiver 1801-1802, et elle fut achevée dans l'été 1802 : sa place est donc entre la

1. Nous nous expliquerons sur ce point, à l'occasion de la seconde, de la plus caractéristique : l'*Appassionata*.

fameuse lettre à Wegeler du 16 novembre 1801 et le *Testament de Heiligenstadt* (6-10 octobre 1802). Elle rappelle les fiers accents de l'une : amour, douleur, combat, exaltation de vivre, indomptable énergie [1]. Elle annonce, par éclairs, le sombre héroïsme de l autre et ses cris désespérés.

Jamais œuvre n'a jailli plus foudroyante du cerveau de Beethoven. Au lieu de ses habituels tâtonnements dans la nuée, la nuée se déchire d'un coup, et l'Idée surgit toute, comme Pallas armée. D'un trait, tout l'essentiel est jeté, les motifs complets du début *(largo* et *allegro)*, la marche des modulations, les « piliers d'angle », comme dit très justement Nottebohm [2], et surtout les étonnants récitatifs non accompagnés de la troisième partie du premier morceau, avec les pulsations tragiques et le frisson de fièvre qui y répondent. Qu'on ne nous parle point ici de détachement esthétique, de travail intellectuel, qui laborieusement couve et multiplie (selon le mot du maître de la *Schola*) des « cellules » musicales ! Ici, tout l'organisme est formé, en naissant, avec son individualité. Dès la première esquisse, le premier morceau de la Sonate est un être vivant, complètement évolué [3].

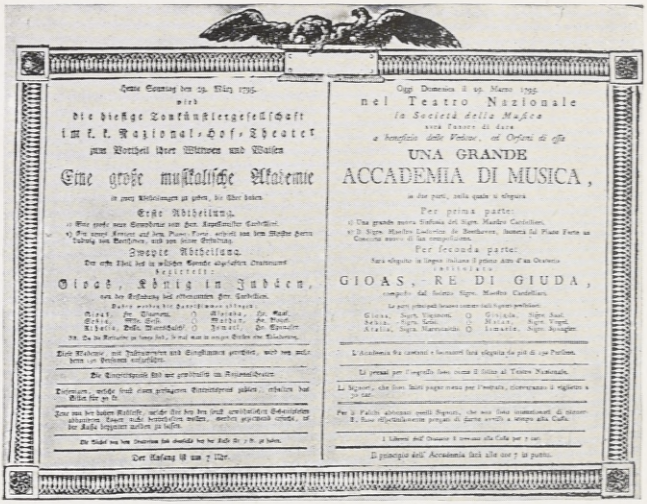
---

1 « .. *Ein liebes, zauberisches Mädchen... die mich liebt und die ich liebe... Wäre mein Gehör nicht... O, die Welt wollte ich umspannen... ohne dieses Uebel!... Nichts von Ruhe!... Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen... O, est ist so schön, das Leben tausendmal leben!...* etc. » (Lettre à Wegeler).

2. p. 27 et 28 de la réédition des *Deux Livres d'Esquisses*, par Paul Mies, 1924.

3. Pour le dire tout de suite, si, dans la plupart des autres créations beethoveniennes, le fait est moins visible, il n'en existe pas moins

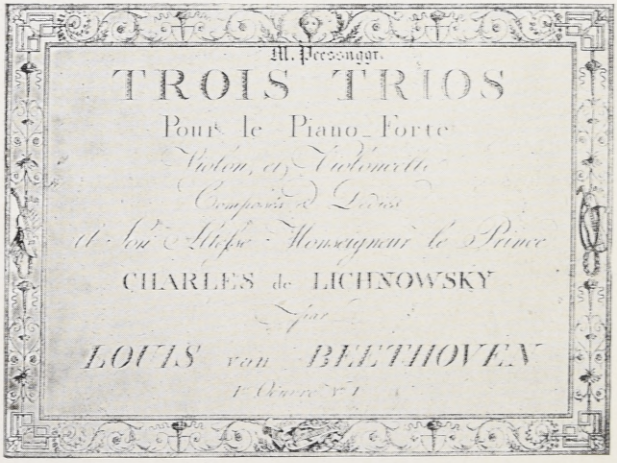
Place Saint-Michel, à Vienne.



Heute Sonntag den 29. März 1795.
wird
die hiesige Tonkünstlergesellschaft
im k. k. National-Hof-Theater
zum Vortheil der Witwen und Waisen
Eine große musikalische Akademie
in zwey Abtheilungen zu geben, die Ehre haben.
Erste Abtheilung.
1) Eine große neue Symphonie von Herr. Kapellmeister Cartellieri.
2) Ein neues Konzert auf dem Piano-Forte, arbeitet von dem Meister Herrn Ludwig van Beethoven, und von seiner Erfindung.
Zweyte Abtheilung.
Der erste Akt, bey in solchen Konzerte eingeführten Oratorium
betitelet:
Gioas, König in Judäen,
von der Erfindung des allberühmten Herr. Cartellieri.
Rahel, verehrte Sängerinnen allhier.
Gioas, Herr Viganoni. ○ Abiatha, Herr Mad.
Sofia, Mme. Gerl. ○ Matthan, Herr Roser.
Rahella, Dlle. Marchiabel ○ Ismael, Herr Spendler.
NB. Da die Kirchen zu lange seyn, so soll man in einigen Stücken eine Einschaltung,
Diese Akademie, mit Instrumenten und Singstimmen gemischt, wird bey sehr hellem und Prachtvollen erleuchten.
Die Unpartheyische sind nur gewöhnlich im National-Theater.
Diejenigen, welche durch einen gedruckten Entreebillet gehen, erhalten das Billet für zu 2f.
Jene von den hohen Kaiserlichen, welche ihre Bey den sehr ansehnlichen Gesellschaften abhalten, Kaiserl. nicht hereinschicken müssen, werden gegenwärtig erhalten, so der Aufs beyzuwohnen wollen zu lassen.
Die Billet von den Unpartheyen sind ebenfalls bey der Kasse für 2 fl. zu haben.
Der Anfang ist um 7 Uhr.

Oggi Domenica il 29. Marzo 1795.
nel Teatro Nazionale
la Società della Musica
avrà l'onore di dare
a beneficio delle Vedove, ed Orfani di esse
UNA GRANDE
ACCADEMIA DI MUSICA,
in due parti, nella quale si eseguirà
Per prima parte:
1) Una grande nuova Sinfonia del Sign. Maestro Cartellieri.
2) Il Sign. Maestro Ludovico de Beethoven, suonerà sul Piano Forte un Concerto nuovo di sua composizione.
Per seconda parte:
Sarà eseguito in lingua italiana il primo Atto d'un Oratorio
intitolato:
GIOAS, RE DI GIUDA,
composto dal Sublime Sign. Maestro Cartellieri.
Le parti principali saranno cantate dalli seguenti perfetti.
Gioas, Sign. Viganoni. ○ Giosada, Sign. Sard.
Sofia, Sign. Gerl. ○ Matan, Sign. Roser.
Atalia, Sign. Marchiabel ○ Ismaele, Sign. Spengler.
L'Accademia sarà cantata e suonata sarà eseguita da più di 150 Persone.
Li posti per l'ingresso sono come il Solito al Teatro Nazionale.
Li Signori, che sono Soliti pagare nella per l'entrata, dovranno il regalare a 30 car.
Per li Palchi abbonati, quelli Signori, che non sono ancora stati di nuovo
2. Sono rifiutatamente pregati di farne avviso a sempre alla Cassa.
I Libretti dell'Oratorio si vendono alla Cassa per 7 car.
Il principio dell'Accademia sarà alle ore 7 in punto.

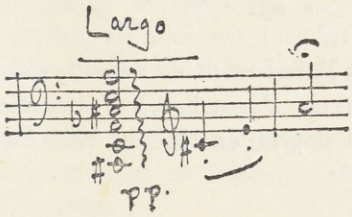
Affiche annonçant le premier concert public de Beethoven à Vienne.



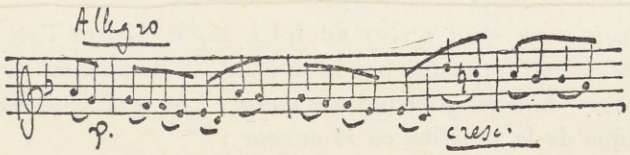
M. Pressonger.
TROIS TRIOS
Pour le Piano-Forte
Violon, et Violoncelle
Composés & Dédiés
A son Altesse Monseigneur le Prince
CHARLES de LICHNOWSKY
par
LOUIS van BEETHOVEN
Oeuvre V.e 1

Couverture d'une édition originale.

Beethoven n'a, dans l'œuvre définitive, qu'à reprendre textuellement le début de son esquisse, — cette forme exceptionnelle d'introduction-récitatif :

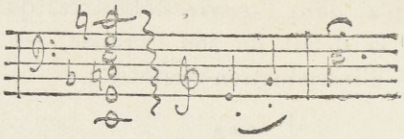


Un grand accord arpégé, *pianissimo*. Un ordre souverain. L'ordre, qui va dominer toute cette tragédie. Le « *Es muss sein!* » qui sera désormais l'éternel *leit-motiv* de la vie beethovenienne — éternellement contesté : car, dès que l'âme l'a entendu, elle frémit, inquiète, elle essaie d'y échapper :

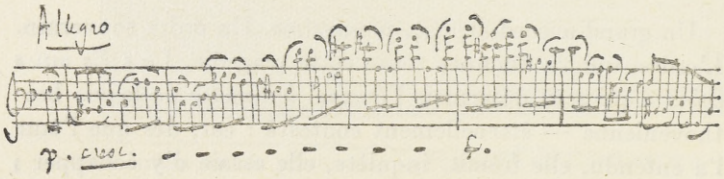


L'ordre se répète, avec une surprenante modulation en *ut majeur*, qui lui communique un calme saisissant :

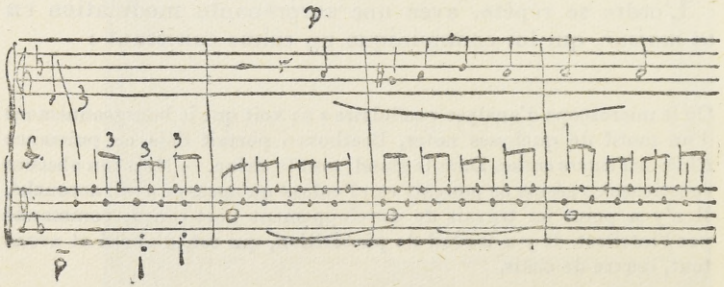
Où le microscope d'analyse « cellulaire » ne voit que le bourgeonnement d'un motif de quelques notes, Beethoven portait déjà en puissance *l'Idée de l'œuvre entier*. Dans le gland, tout le chêne. — Mais son obscure conscience en gésine ne pouvait voir l'enfant qu'après en avoir accouché. Il n'y a point ici travail de développement post-conçu, commandé par l'intellect. Il y a travail de parturition, qui est, d'abord et avant tout, œuvre de chair.



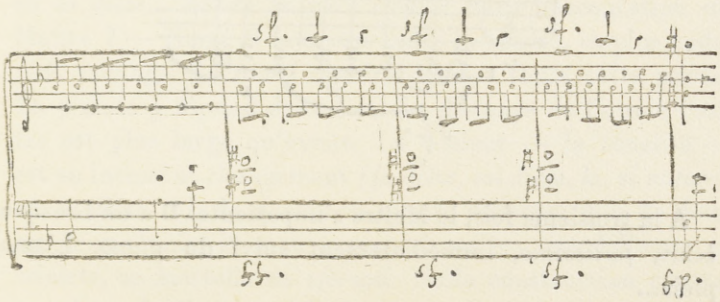
Et c'est alors l'affolement de l'esprit, qui fuit en se heurtant, sans pouvoir s'arracher à l'attraction de la pente qu'il dévale par degrés, en tâchant vainement de se retenir à chaque angle :



jusqu'à ce qu'il arrive au fond, où le Maître l'attend. Alors, il est empoigné par le courant. A ce moment seulement, — à la vingt-et-unième mesure ! — le flot atteint la tonique de la tonalité en *ré mineur* :

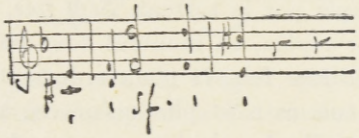


Le vrai drame commence. Le grand accord arpégé du début reprend, à la basse, suivi d'une plainte angoissée — tous deux, balayés par le torrent. *Sept fois*, le motif principal, l'ordre, se répète, en montant tous les degrés, du *ré* à l'*ut*. A la troisième fois, la plainte de sept notes qui lui fait écho, s'est tue, ce n'est plus qu'un cri, à la sixte. A la septième fois, où l'ordre s'achève sur un degré plus haut de seconde, irrité, *fortissimo*, et trois fois répété, le cri se répète, trois fois, éperdu :

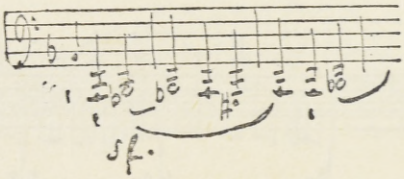


Et l'on arrive à la dominante de l'accord du début, c'est-à-dire en *mi*. Un second motif d'épouvante s'exprime ; il est apparenté à la retombée panique du commencement ; mais au lieu de l'accentuation syncopée qui, là, trahissait son désordre, il est ici dompté, régularisé, jusque dans ses sanglots. Au point extrême de sa retombée, vient un nouveau motif de contrainte impérieuse ; mais il n'a plus le caractère implacable du début ; il semble dire : — « *Accepte !* » — Un dialogue entrecoupé s'engage, qui pourrait trouver

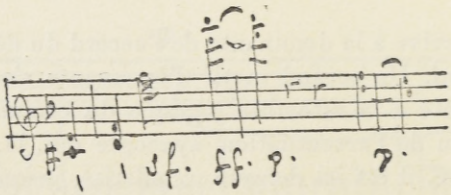
place dans une Cantate de J. S. Bach. A l'injonction du Maître :



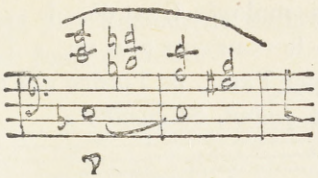
l'âme répond, sans se lasser, son refus et sa peur :



A la troisième fois, le Maître s'impatiente. Il a un brusque éclat, *fortissimo*, immédiatement suivi du *piano*. L'âme ploie...



Et toute la fin de la première partie, — le retour à la reprise — est dans une atmosphère d'acceptation à mi-voix :

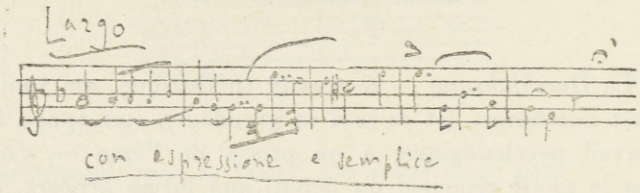


La *Durchführung* — le travail thématique, qui toujours chez Beethoven, (et ce sera sa grandeur), correspond à un travail psychologique, à un procès de l'âme — s'ouvre par le motif principal du début, aux larges arpèges, dont les ondes *pp.* montent par trois fois : de *ré* en *fa dièze* et en *la dièze*... Est-ce la paix établie dans l'acceptation du Maître ? — Non ! Il faut reprendre la course, et plus rude, plus sauvage. Le motif d'ordre domine toute cette partie. La plainte y répond deux fois. La distance de l'une à l'autre est plus large qu'avant. La couleur — la tonalité — est en incessant changement *(fa dièze, sol dièze, la, si naturel, ut, ut dièze, ré)*, de quatre en quatre mesures, puis de deux en deux ; puis, le mouvement s'accélère, tourbillonne en triolets, se martelle de *sforzati*. Nulle construction contrapuntique. La ligne nue. Et les dessins se correspondent avec une exactitude symétrique. C'est une idée passionnée, qui s'exprime sans voiles, sans artifices. A la fin, une pédale de la basse est recouverte par l'agitation des parties, qui cherchent à retenir la course, mettent le frein, réussissent à ralentir, ramènent le cœur précipité au *largo* du début.

Et voici, au seuil de la troisième partie l'apparition unique ! La phrase du *largo* est immédiatement suivie d'un récitatif non accompagné, sans liaison technique avec

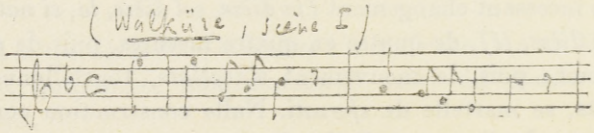
aucun des motifs employés. C'est déjà le : « *Immer simpler !* » de Beethoven, — le « toujours plus nu ! » J'y lis le commentaire intérieur, par l'âme, de l'ordre qui est imposé :

— « *Jusques à quand, Seigneur ?* »

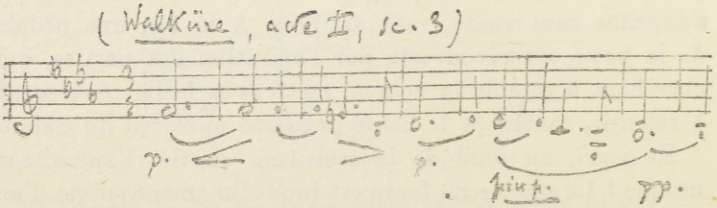


Le motif d'agitation y répond, une première fois, dans les mêmes termes qu'au début. C'est l'autre partie de l'âme, qui toujours est dans le trouble et dans le tremblement... Le *largo* répète sa tranquille injonction. Le réci-

1. On dirait un récitatif wagnérien :

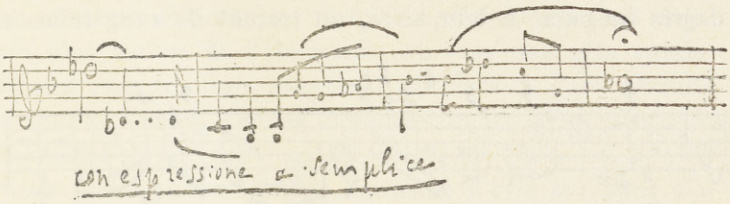


ou, plus loin : (Cf. second récitatif de la sonate :



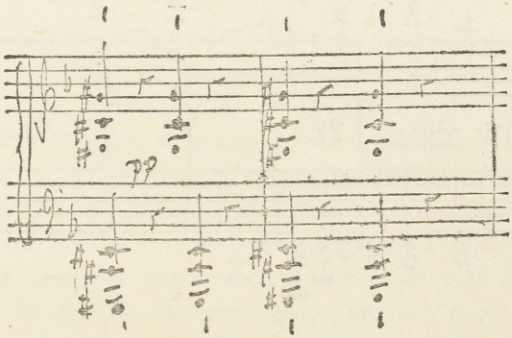
Deux motifs d'accablement. La parenté psychologique est certaine.

tatif de réponse est plus douloureux encore ; et son accent personnel ne laisse point de doute [1] :



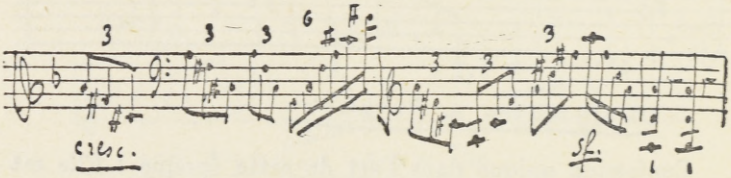
Confession unique dans l'art de cette époque ! Elle est l'avant-coureur évident de la crise de Heiligenstadt. L'âme, brisée, ne lutte plus, n'a même plus la force de répondre à l'ordre. Elle est lasse, à mourir...

La voix du Maître s'est tue. Le motif de force dominatrice, *allegro*, du début, n'aurait plus ici sa place. Il se fait une pause, — puis, des accords ponctués, *pianissimo*, également espacés, comme des pulsations lourdes et sourdes :

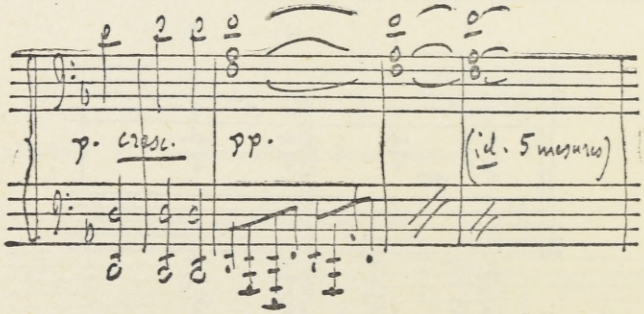


1. Mais l'exécutant doit se garder de tout effet pathétique de mélodrame. L'indication de Beethoven est formelle : « *Semplice* ».

La circulation se rétablit. Par trois fois se répètent ces deux couples d'accords, plus rauques, et montant par degrés inégaux. A leur suite, un torrent de sang reflue :



A la troisième fois, les pulsations heurtent *fortissimo*, et le torrent se rue de nouveau dans le lit, sous le joug volontairement accepté, comme à la fin de la première partie, avec le même dialogue et l'apaisement final, qui s'engloutit dans le *vianissimo*.



C'est l'âme qui renonce et se remet, sans mouvement, dans les mains. sous les pieds, du *Fatum*, qui gronde. Et cette acceptation a une grandeur antique.

Je passerai rapidement sur les deux autres morceaux, quelle qu'en soit la parfaite beauté. Cette perfection même en est la caractéristique. Rarement, Beethoven s'est montré plus maître de l'Harmonie, au sens non plus spécialement musical, mais essentiel : équilibre de l'art, sérénité divine de l'esprit, comme l'entendaient les Grecs : Ἁρμονία θεμερῶπις, qui mélange les Éléments selon les proportions justes et qui les fixe ensemble « *avec des clous d'amour* [1] »...

Le suave *Adagio*, — sa paix élyséenne, son balancement aérien, — chemine à pas feutrés, dans une demi-lumière, qui ne s'élève qu'une ou deux fois au *forte*, sept ou huit fois au *sforzando*, par souffles las d'une poitrine comme oppressée d'extase, et s'éteint lentement en un soupir de bonheur qui s'endort...

L'*allegretto* final est un caprice de *Songe d'une nuit d'été*.

Mais si différents que soient les trois morceaux, ils font preuve d'un art de la construction, tour à tour puissant et délicat, que jamais sonate de Beethoven n'avait manifesté, à ce degré. De ce point de vue architectural, on ne sait ce qu'on doit le plus admirer, du saisissant relief des lignes et des moulures du premier morceau-récitatif, où un motif de quelques notes, profondément sculpté, détermine la montée des piliers et des voûtes de tout l'édifice, — ou de la géniale fantaisie qui, par une gageure, fait sortir d'un banal dessin de quatre notes, donné par le

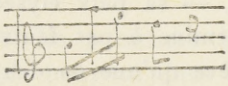
1. Cf. mon *Empédocle d'Agrigente*, p. 34-35.

hasard [1], une floraison exubérante de volutes ornementales. Nulle part mieux qu'ici, on n'apprécie le rôle du *rondo* final dans l'architecture de la Sonate. Si le premier *allegro* en est le grand portail et la nef, — si l'*adagio* en est l'abside ou la coupole, — le *rondo* final est la flèche.

Mais je ne dirai pourtant pas — ainsi que Nohl, Nagel

---

1. On sait que, d'après Czerny, bon témoin, Beethoven l'aurait noté, d'après le galop d'un cheval :



Et là-dessus, protestations indignées des critiques, gardiens sévères de la dignité de l'art ! — On se demande, en vérité, si ces braves gens ont la moindre idée de l'artiste et du processus créateur ?... Il va de soi que ce n'est point le galop du cheval qu'un Beethoven s'amuserait, niaisement, à imiter ! Mais c'est l'impression acoustique du galop qui a déclenché en lui un tourbillon de formes musicales. Entre l'objet de la sensation et l'impression perçue, il y a un monde ; et le génie s'affirme par le pouvoir de retentissement avec lequel les phénomènes extérieurs s'inscrivent en lui et se transforment. — « *Tout est musique en un cœur musicien* », disait le petit Jean-Christophe, fils de Beethoven. — « *Bei ihm*, écrit Czerny ; *wurde jeder Schall, jede Bewegung Musik und Rhythmus.* » (« Chez lui, tout bruit, tout mouvement, devenait musique et rythme. ») — Léonard ne procédait pas autrement, quand il voyait des figures souriantes, ou grimaçantes, dans les crevasses du mur ou les flammes du foyer.

D'autres (Nagel) ont rapproché la première phrase de cet *allegretto* de Beethoven d'un passage de la Symphonie de Mozart en *ré majeur*. C'est méconnaître absolument le sens de cette musique. Car si les notes sont presque les mêmes, la mesure en quatre temps en fait, chez Mozart, un rythme tout différent. Or, le motif de Beethoven est rythme, d'abord, — mélodie, seulement par surcroît.

et Frimmel s'y sont appliqués — que l'ensemble de cette sonate forme une unité organique parfaite, ni surtout complète. Même sans y chercher une succession de pensées ou d'émotions logiques — (ce qui serait bien difficile à démontrer) — même en ne lui demandant que l'unité esthétique, l'harmonieux équilibre des ombres et des lumières, et en reconnaissant que l'artiste l'a, dans sa suite de morceaux, habilement réalisé [1], — il reste qu'à cet équilibre manque un je ne sais quoi, pour satisfaire pleinement l'esprit. Trop lourde est la substance mélodique et psychique du premier morceau, trop mince et diaphane l'étoffe du dernier, faite en fils de la Vierge. L'œuvre, sans contrepoids, a tendance à chavirer. Nul doute que Beethoven ne l'ait senti. Il y a remédié dans l'*Appassionata*.

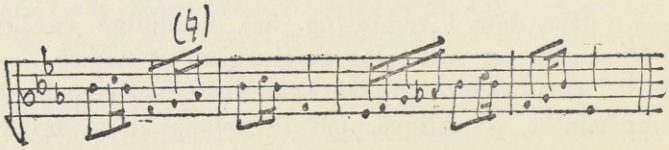
Et déjà, dans l'*Aurore* (op. 53), l'équilibre de l'ensemble est bien plus magistralement assuré.

Cette œuvre si célèbre est assez mal connue. La surabondance pianistique, qui l'enveloppe d'un brillant

1. L'apaisement progressif de la *coda* du tumultueux premier morceau prépare l'*adagio*. — Celui-ci y est apparenté, à la tierce. — Et à peine a-t-il exhalé son dernier souffle de lassitude extasiée, que le flot de l'*allegretto* reprend le lit de la tonalité du premier morceau. Mais par la magie d'Obéron, le sombre *ré mineur*, qui était au début le visage du tourment, devient celui du rire et de la fantaisie.

réseau de virtuosité, a souvent empêché de saisir son intimité. On est si accoutumé à la face tragique de Beethoven, à son geste impérieux, au large dessin, aux traits accusés de ses motifs passionnés, que lorsqu'il paraît flâner, au gré de ses gros doigts agiles qui courent sur le clavier, comme ses courtes jambes à travers champs, on ne soupçonne pas l'intensité du rêve qui chante sous cette pluie légère de gammes et de traits, et la volonté d'acier qui veille sur le songe. Cette blanche sonate en *ut*, qui coule comme une eau claire, est la plus grisante extase dans la nature, — dominée par l'esprit.

Tout d'abord, il faut penser que les esquisses en apparaissent dans le cahier de 1803, très peu après l'*Héroïque*, très peu avant les premières idées de *Leonore*. C'est donc un intermède, une fleur entre deux rochers. Et ce qui nous aide à en fixer le caractère, c'est, peu avant, la première vision de la *Symphonie Pastorale* [1]. Une simple bouture. Mais déjà son parfum remplit toute la chambre :



La *Pastorale* ayant été remise à cinq ans plus tard, à cause des grands travaux qui tiennent tout l'établi, l'*Au-*

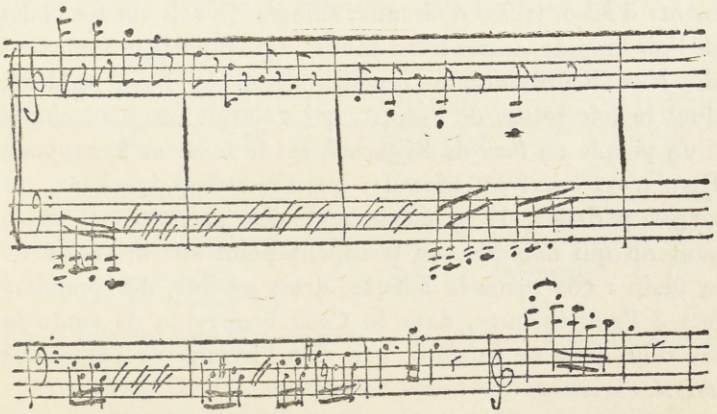
1. Se souvenir que la *Symphonie pastorale* ne sera réalisée et exécutée qu'en 1808.

rore lui est momentanément substituée, dans les mêmes émotions : c'est une première *Pastorale* [1].

De plus, Beethoven occupe ses loisirs d'alors, se distrait des œuvres passionnées qui le brûlent, avec ses recherches, dont j'ai parlé, pour le perfectionnement du clavier et du jeu pianistique.

Ces deux circonstances mêlées ont été la cause inopinée de la naissance de l'*Aurore*...

Il est en train de brasser l'eau sans saveur d'un exercice de clavier [2], et ses doigts courent, ses doigts volent ; l'esprit sommeille, l'esprit songe... Et voici que passent dans l'eau des luisances ; le miroir vide se peuple de regards. L'*Aurore* s'éveille...



1. Ou plutôt, une deuxième ou troisième : car il y en a toute une série dans l'œuvre de Beethoven. Ainsi que nous l'avons aperçu précédemment, c'est une des veines de son génie.

2. Voir p. 58 de Nottebohm : *Neue Beethoveniana.*

L'esprit chemine... Se dessine un paysage intérieur [1] ; la joie de l'air, du libre essor, et Beethoven dans les champs, pénétré d'une religieuse émotion. Tous les motifs principaux, et ceux de l'air, et ceux du cœur, les vibrations de la nature et la pieuse contemplation, sont enregistrés déjà sur le papier, avec quelques-unes de leurs plus fines modulations. Ensuite, l'affaire de l'esprit sera de les organiser. Et, comme toujours, par le miracle beethovenien, la rédaction finale aura non seulement l'unité maîtresse, mais une fraîcheur de touche et un duvet, que les premières pousses n'avaient point. Plaisir exquis, pour qui sait lire et savourer, de suivre le développement, si naturel que l'on oublie la peine qu'il a coûté, de ce poème du ciel et de la terre. Battements d'ailes, trilles d'oiseaux, sillages de vols sur les ondes de l'air limpide, — ces frêles motifs, transfigurés, remplissent de leur bourdonnante ornementation le beau tableau, dont la joie sainte de l'esprit, qui s'élargit jusqu'au choral d'un peuple en face de l'Eternel, est le foyer et le support. Rien n'est laissé au hasard : ces dimensions inusitées, ces larges périodes, le grossissement des proportions, et le contenu qui déborde, ne trompent point sur la sûreté de la main : elle mène la barque, droit au but, des premiers jets à l'embouchure, dans la *Coda* bruissante de toute la vie d'un jour de lumière, que clôt l'hymne de l'âme-univers.

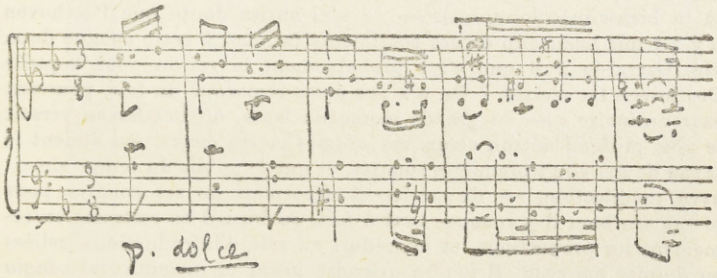
---

1. Bien entendu, rien d'analogue aux paysages des peintres!... « *Mehr Ausdrück der Empfindung als Mahlerey..* » (« Plus expression du sentiment que peinture.. ») Notations d'âme, non des yeux.

Mais ce sont les deux morceaux suivants qui font le charme principal de l'œuvre ; et ce sont eux qui ont exigé le plus de temps et d'efforts. Heureux labeur qui, chez Beethoven, a toujours pour fruit les inspirations les plus printanières, et jurerait-on, les plus spontanées ! On voit ici combien l'intelligence de Beethoven était, en art, maîtresse de sa sensibilité, — son grand goût, son contrôle infaillible, et ce pouvoir de sacrifice, qui n'hésite pas à renoncer à une partie d'œuvre faite et bien faite, si l'équilibre de l'ensemble en risquerait d'être compromis. Car il avait écrit, pour cette sonate, un long *Andante* qu'il aimait [1].

---

1. Le bel *Andante grazioso con moto*, en *fa majeur*, qui ne porte pas de numéro d'œuvre, et parut séparément, en mai 1806 :



(On le trouvera dans le recueil des *Kleinere Stücke für das Pianoforte*, Breitkopf.)

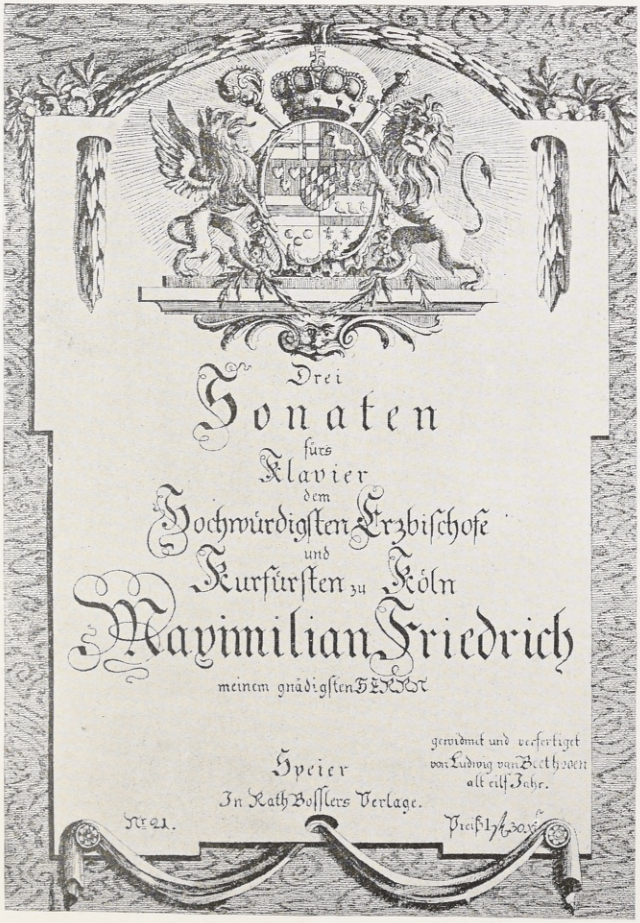
Cette œuvre, (dont l'interprète fera bien de se rappeler le rôle primitif, qui lui était attribué, au cœur de la sonate, op. 53) est d'une délicatesse de touche, qui devrait lui valoir d'être plus connue. C'est une exquise peinture, un peu perdue dans un cadre trop large ; sa rêveuse langueur montre encore, à cette date, la jeunesse du cœur de Beethoven. Mais le second motif, trois fois répété, annonce par son

Il l'avait travaillé longuement, amoureusement [1] ; et il lui fut pénible de s'entendre dire que le morceau était trop développé. A l'ordinaire, il ne s'inquiétait guère d'une telle réflexion : il l'avait prouvé, quand il s'était agi de son immense *Héroïque*. Mais alors, le géant était si exactement proportionné que le sentiment de l'harmonie avait satisfaction. Il n'en était plus de même pour la sonate ; la rêverie trop distendue finissait par perdre de vue le sujet ; elle ne tenait plus à l'œuvre ; elle n'avait point, comme le futur

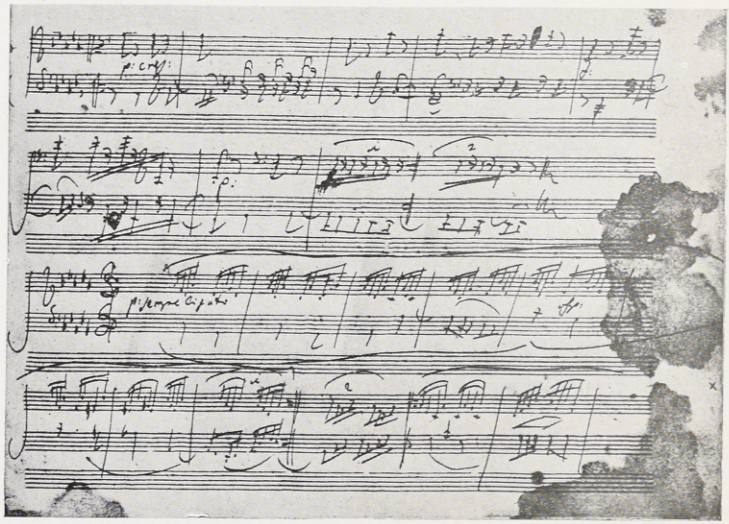
---

dessin et les variations de son accompagnement, dont les valeurs passent de la croche à la double et à la triple croche, l'héroïque fanfare de l'*andante* de la *Symphonie en ut mineur*. Et la *coda* a une brusque modulation, de *fa majeur* en *sol bémol mineur*, dont la belle ombre mélancolique évoque la *Wehmut* d'un des *lieder* à la *ferne Geliebte* (à la bien-aimée lointaine). — Je n'ai aucun doute que Beethoven n'y ait mis beaucoup de ses sentiments intimes, à cette époque de sa vie. Oserai-je dire que c'est probablement la raison pour laquelle Beethoven l'a sacrifié ? On n'a pas assez remarqué un fait, pourtant extraordinaire : — les grands morceaux lents, où Beethoven versait le plus profond de son cœur, ces *adagios* et ces *largos*, qui étaient le joyau de ses vingt premières sonates, et que le public du temps aimait avec prédilection, — disparaissent désormais de ses sonates pour piano. Ou bien il y renonce tout à fait, ou bien il en restreint extrêmement les proportions, et les réduit au rôle d'introductions, reliées au dernier morceau. Il faudra attendre jusqu'au monumental *adagio* de l'op. 106, quatorze ans plus tard, pour retrouver, au clavier, ces Soliloques, dont la porte est fermée au monde extérieur. On dirait que Beethoven, dans la maturité de son âge classique, s'est mis en garde contre sa propension naturelle à l'expression sentimentale. De la sonate *Aurore* à l'op. 106, il réduit au minimum les confidences de ses *adagios*. La part des deux *allegros* — et surtout du dernier — en est, d'autant, élargie en étendue et en signification.

1. Cf. Nottebohm : p. 61-63.



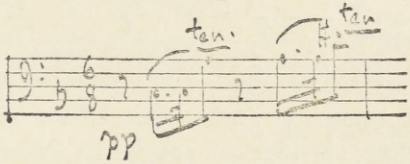
Couverture d'une édition originale.



Page du Manuscrit de l'Appassionata.
(Andante).

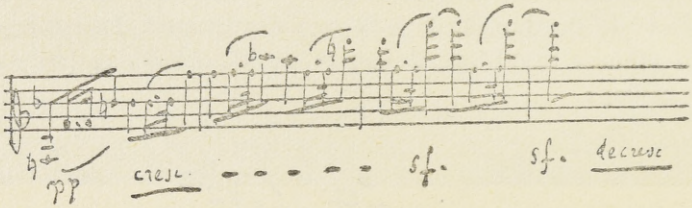
Andante con moto de la *Symphonie Pastorale*, ses racines qui baignaient dans le ruisseau ; elle s'était évadée du paysage, et, renfermée en soi, elle avait rabattu sur soi les volets de son horizon. Le pire défaut n'était pas qu'elle occupât trop de place, mais qu'elle ne fût pas à sa place. Beethoven l'élimina. Entre les deux vastes tableaux de l'*allegro* initial et du *rondo* qui déborde le cadre habituel, — dans ces étendues ensoleillées, — il suffisait de l'ombre d'un nuage sur la plaine, de quelques touches de songerie. Point de bavardage du moi avec soi-même ! Le moi est bu par la nature...

Et Beethoven en arriva à concevoir l'*Introduzione, Adagio molto*, qui forme le cœur de sa sonate — après que sa sonate entière était esquissée. Cette demi-page immortelle est, pour moi, d'une limpidité parfaite. Elle exprime l'état d'âme de Beethoven, dans la paix des champs. Le rythme du premier motif paraît inspiré du *Wachtelschlag* (cri de la caille) :

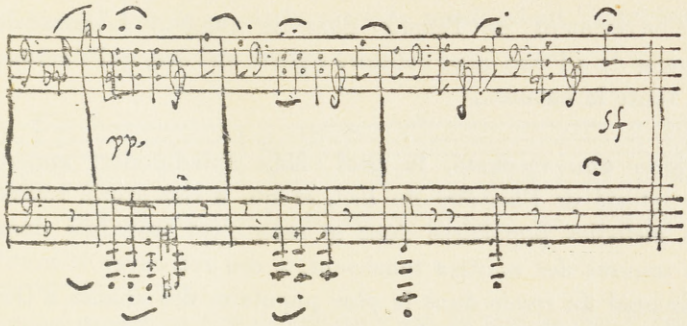


Le motif d'âme reprend ensuite celui de l'oiseau, et en tire une tout autre signification :

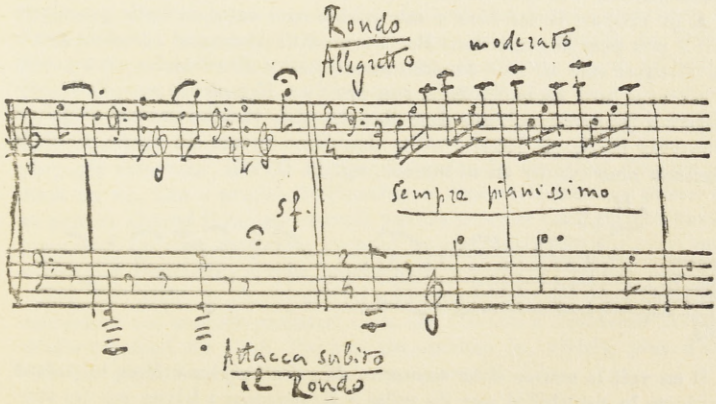
Douceur lasse, soupirs résignés, qui s'éteignent, recommencent, se font plus douloureux... Mais aussitôt, le motif est repris par la nature, à son tour, devient un appel plus vif, dégagé de toute émotion ; les pépiements se répondent et se multiplient : on dirait un essaim d'oiseaux dans un bosquet, — le tout, très animé, partant du *pianissimo* et s'éteignant très vite en un *decrescendo* :



Alors, c'est comme si l'âme avait encore un soupir très doux, qui l'allège de tous ses soucis. Et, libérée, elle entre dans le rêve du bonheur... Jamais on ne croirait que cette merveille a pu être enchâssée après coups dans la sonate, tant elle lui est devenue essentielle... Le plus beau est le passage de l'*adagio* au *rondo* — de la mélancolie au plan supérieur du songe, dans la sereine lumière !



Le *Rondo (Allegretto moderato)* n'avait été nullement trouvé, sous la forme de son début actuel. Et cela se conçoit, puisque l'*adagio*, primitivement conçu, qui l'amenait, était autre. Beethoven n'est arrivé au motif initial qui nous est connu, que dans des esquisses ultérieures (une dizaine de pages après, dans le *Cahier*). Mais ici, la trouvaille de génie, c'est la pédale en *sol*.



Chavirement de l'esprit dans le songe... L'immobile rêverie du « Promeneur solitaire » glisse au rêve, qui s'anime, de toute la nature...

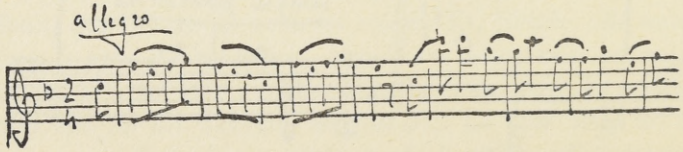
Mon ami respecté, le prof. Max Friedländer, maître incontesté de l'histoire du *lied*, et qui a inventorié toutes les mélodies populaires dont le sang s'est transfusé dans les œuvres des maîtres musiciens, a cru retrouver le motif principal du *rondo* dans le plus populaire des chants d'Occident, depuis trois à quatre siècles, avec notre *Malbrough:* le fameux *Grossvaterlied*, chanté encore aujourd'hui en Thuringe, et qui nous est surtout connu par les nombreux emplois humoristiques, faits de lui par Schumann [1]. Bee-

---

1. *Papillons*, op, 2. *Carnaval*, op. 9. *Winterzeit*, nº 39 de l'*Album für die Jugend*, op. 68. *Liederkreis*, op. 39, nº 4, etc...

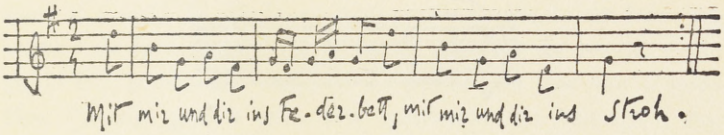
Cf. Max Friedländer ; *Das Grossvaterlied und der Grossvatertanz* (Sonderdruck aus der Kretzschmar-Festschrift).

A ce propos, il est bien remarquable que cette mélodie populaire soit à peu près la seule dont Beethoven ait fait emploi : (encore peut-on discuter que ce soit consciemment). Max Friedländer en signale, il est vrai, une seconde, dans son article : *Eigenleben von Volksliedmelodien* (Sonderdruck aus dem Bericht über Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel, 1924) : — le deuxième thème du *rondo*, dans le *Concerto pour clavier* en *ut majeur*, op. 15 (1798).



Il en voit la source dans « *einer uralten Volksweise* ». Mais lui-même envisage la possibilité que de telles « *Urmelodien* » bâties sur les suc-

thoven en aurait repris la seconde partie, dont l'intention est franchement bouffonne :

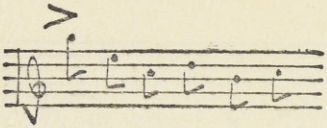


---

cessions tonales les plus simples, aient été, en tous les temps, façonnées à nouveau, sans aucune imitation ni conscience d'un modèle antérieur. Ceci me paraît certain pour Beethoven, dont l'esprit constructeur suivait et cherchait les voies les plus simples. — Il faudrait donc accepter de M. Friedländer cette constatation surprenante, que Beethoven n'a pas composé un seul *Volkslied* allemand, et qu'il est très difficile, presque impossible, de relever dans sa musique des influences directes du *Volksliedstil*». *(a)* — Il en est tout autrement des maîtres qui l'ont précédé, y compris J. S. Bach. Or, comme l'art de Beethoven est — par ses tendances homophones, ses grandes lignes simples et claires, sa volonté évidente de parler à tous, — d'essence beaucoup plus populaire que celui de tous les autres musiciens (à l'exception de Haendel), il faut croire que cette exclusion du *Volkslied* a été par lui voulue, esthétiquement. Il a voulu forger de toutes pièces son art du peuple, et l'imposer. Justement parce qu'il portait en lui et en son art la plus pure essence populaire, parce qu'il parlait naturellement une langue des plus saines émotions, faite pour être partagée avec tous, il a pu négliger la source du *Volkslied*. Son peuple était en lui. Ces « *uralten Volksweisen* » étaient la mesure même de sa pensée. Quand il ne les trouvait pas du premier coup, il n'en savait pas moins qu'elles couvaient au fond de sa conscience, il n'avait qu'à creuser, il était sûr qu'elles jailliraient.

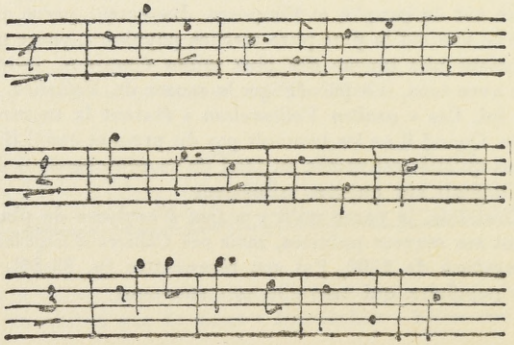
(a) Toutefois, je pense qu'il y a lieu d'explorer de plus près, non seulement ses œuvres publiées, mais ses *Cahiers d'Esquisses*. Dans le *Notierungsbuch* de 1800, j'ai cru reconnaître (p. 85-86), plus d'une mélodie populaire qui travaille son souvenir.

Il le nota sur une feuille de 1800-1803, en accentuant d'un *sforzando* la première note :

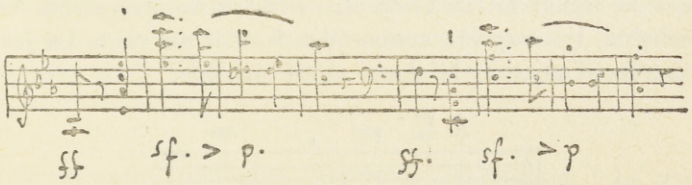


Ici, nous prenons sur le fait le génie de Beethoven, dans son mystérieux travail d'incubation. La phrase dort dans ses cahiers, et sans doute aussi au fond de sa pensée. Quand elle se réveille, à la minute où il attend une réponse de la Nature à la question du « Promeneur solitaire », elle a perdu son sens primitif ; nous pouvons être à peu près certains que Beethoven en a oublié les paroles et la provenance ; et l'accent qu'il a imprimé à la première note suscite en lui maintenant, non plus l'élan, le coup de talon de la danse bouffonne, — mais le point d'orgue, la pédale du *sol*, qui va déclencher la merveilleuse rêverie.

Il écrit coup sur coup dans ses Esquisses :



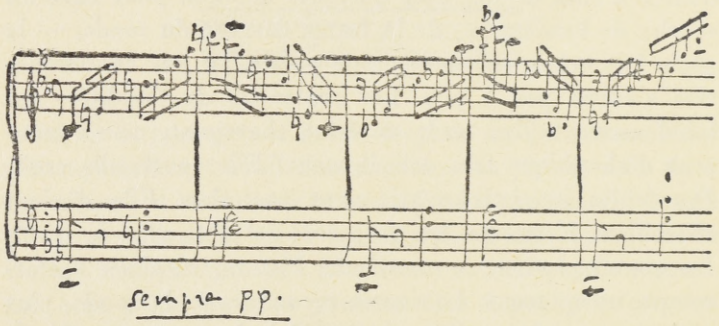
Oiseau, vole !... La cage est ouverte. Le chant de l'oiseau-joie remplit l'air et les champs. Du motif le plus commun, que l'art a stylisé, — d'une grosse gaieté bourgeoise, dont il a suffi de déplacer quelques accents, pour faire un sourire de lumière, — de la forme désuète du *rondo*, — le génie fait mûrir une moisson de poésie. La joie contemplative s'anime peu à peu. Les contrastes de tonalités, qui lui donneront plus tard son éclat chatoyant, ne s'annoncent d'abord que très délicatement. Elle court, elle croît. Des trilles irrésistibles stimulent son élan. Elle devient tourbillon, Kermesse, qui frappe le sol d'un pied bruyant. La contemplation, le motif de Nature, idéalisé, l'interrompt, un moment. La course recommence, la ronde, plus violente encore et plus colorée. Mais le cœur — mais le chœur — n'en reprend qu'avec plus de force son hymne de joie sereine, en une succession de beaux accords, dont les modulations étaient amorcées déjà dans les premières esquisses [1] :



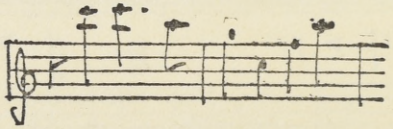
Vient cette page admirable, — un des joyaux de la musique intérieure, — où l'âme soupire de bonheur, dans

1. Cf. Nottebohm : *ibid.* 64.

les bras de la Nature, dans les fins bruissements de l'atmosphère, qui la baignent par ondes légères, s'élèvent par degrés insensibles, retombent et remontent :

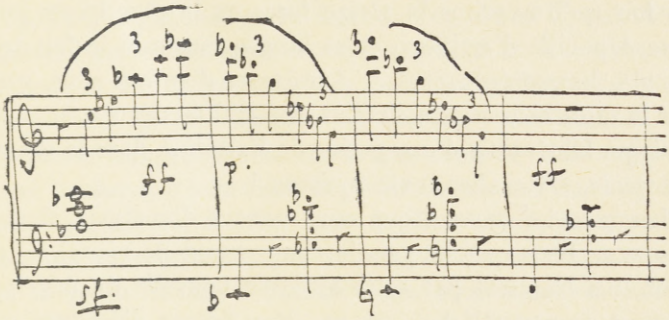


On dirait qu'elle s'endort, on croit que tout va finir. Et tout reprend, au premier thème, avec une fougue renouvelée. Les forces se ramassent, se groupent et, ravalant leur souffle *(pp. ppp.)*, tendues, presque immobiles, elles attendent le signal de la *Coda*. Le *Prestissimo* irrésistible les déchaîne, les emporte comme des feuilles au vent. La joie déborde. Toujours, le doux motif paisible,



qu'entoure maintenant un bouillonnement de force presque brutale. Le soupir de tout à l'heure est devenu le pivot, autour duquel se déroule, en vrilles de la vigne, en arpèges-

triolets, un dessin de grâce et de tendresse, qui va devenir une ronde :



Puis, le soupir se tait. Ne reste plus que la Joie. Les arpèges en triolets s'évadent vers le haut, retombent en une pluie de gammes en octaves, montantes et redescendantes. Un trille interminable — rire éperdu — les suit... Toutes les petites flûtes de l'air... Et le motif du début, la sereine Nature, s'épanouit sur la ronde et les trilles d'oiseaux, qui passent par toutes les modulations de la lumière *(ut majeur, la bémol majeur, fa mineur, ut majeur)*. L'œuvre s'achève dans le plein soleil. C'est le triomphe de l'Allégresse.

Maintenant, dominons l'ensemble du paysage ! Le premier sentiment qui nous frappe est celui de son étendue. Une vaste plaine, aux horizons noyés dans la lumière. Jamais Beethoven n'a écrit un *rondo* aussi long. (Plus de cinq cents mesures !) C'est comme un jour d'été. On n'en a jamais assez !... Et pourtant, le musicien n'a point fait

appel aux ressources de construction contrapuntique ou harmonique. Selon la remarque judicieuse de Nagel, toutes les fois qu'il exprime la pleine force ou la plus haute joie, il se dépouille d'artifices, et sa langue musicale se fait très simple, harmoniquement [1]. Admirons, d'autant plus, que, par la seule richesse des dessins, des rythmes et des accents, il ait pu faire sortir d'une graine de *Volkslied*, dans le champ du *rondo*, cette abondante moisson !

Les grandes œuvres que nous venons d'analyser, depuis le « *neue Weg* » — (depuis le changement de route) — de 1802, me frappent par cette ampleur nouvelle du développement constructif [2] — et par une finesse d'écriture qui (à part le premier morceau de l'op. 31 n° 2), vise beaucoup plus aux teintes estompées et aux lignes assouplies qu'au dessin accusé et aux oppositions tranchées d'ombres et de lumières, qui caractérisent le grand style habituel de Beethoven. Il semble — (et je le crois) — que Beethoven ait lui-même senti péniblement la gaîne de ses discours napoléoniens, aux phrases lapidaires, taillées à même le bloc et à coups de maillet, — de ce style d'inscriptions romaines, creusées droites et carrées, — qu'il ait cherché à détendre la raideur cyclopéenne de ses membres, à s'évader de sa nature. Il y a réussi, puisque nombre de ses commentateurs ont avoué que si l'op. 31 n° 1 (sonate en *sol majeur*) n'avait point paru sous son nom, ils ne le lui eussent pas

---

1. Exemples : le dernier morceau de la *Symphonie en ut mineur*, et le splendide second *Finale* de *Fidelio*.
2. Et pianistique.

attribué ; et beaucoup se sont trouvés dépaysés dans son *Aurore*. En un sens, on peut dire que l'op. 53 *(Aurore)*, l'op. 31 n° 1, et l'*allegretto* final de l'op. 31 n° 2, ont été de merveilleux exercices d'assouplissement. Et ce n'est pas seulement Beethoven, mais la musique entière, qui y ont acquis une liberté d'expression nouvelle, une aisance, une souplesse aux jointures, et ce que August Halm appelle, avec bonheur, « *cette saine et pleine circulation du sang dans tout l'organisme.* » L'instinct de Beethoven paraît avoir reconnu et combattu, par avance, la disposition naturelle de la *forme-Sonate* à l'arthritisme, aux membres noueux et empierrés, — dont elle devait finir fatalement par succomber.

Mais la beauté, la grâce, la nouveauté des œuvres accomplies, ne le contente pas encore. Et c'est à ce moment, — été 1804 — qu'il va donner son second coup de barre :

— « *Dieu sait pourquoi ma musique pour clavier me fait toujours la plus mauvaise impression, particulièrement quand elle est mal jouée...* Immer simpler ! »

S'il eût été de tempérament romantique, comme on l'a dit faussement [1], il eût accentué la tendance marquée par les œuvres précédentes, en distendant le bouquet et y faisant entrer toutes les fleurs des champs et de la fantaisie. Mais les œuvres précédentes ne sont, pour lui, que des moyens de perfectionnement. Et son but est ailleurs. Il ne l'a jamais perdu de vue.

C'est, avant tout, l'*Unité*. Pour son caractère « entier », pour sa nature concentrée, elle est l'*alpha* et l'*oméga*. Mais il veut l'unité *vivante*, celle qui vient du dedans, du cœur de l'organisme. Et que cet organisme soit, dans toutes ses parties, *vivant, le plus vivant*, ainsi que cette unité, qui est son principe, son milieu, et sa fin ! Il lui faut réaliser enfin ce qu'il cherche depuis le début de sa carrière, l'équilibre absolu de l'idée et de la forme, de la rigueur du plan et de la chaude souplesse de tous les détails, de l'élément passionnel et de l'élément architectural. Maintenant qu'il s'est exercé dans la pratique de l'un et l'expression de l'autre, avec une inlassable énergie, jusqu'à la perfection, l'heure est venue d'opérer dans sa forge la fusion souveraine du moi héroïque et de l'œuvre absolue. Il veut créer, il crée, comme les grands sculpteurs grecs et les maîtres d'œuvre gothiques, un nouveau canon des nombres et des proportions parfaits, un nouvel ordre classique. Il écrit l'*Appassionata*.

---

1. En tout cas pour la maturité de sa création (1800-1810), qui est nettement classique. Pour les périodes suivantes, nous examinerons de près la question. Nul doute que sa nature et son art ne se soient profondément transformés.

Il savait l'importance de l'œuvre qu'il édifiait. Car, bien que du premier jet il en eût conçu et dessiné les grandes lignes [1], avec une sûreté foudroyante, il la garda deux ans avant de l'achever, trois ans avant de la communiquer au public. Aucune de ses sonates n'atteint à un tel degré de logique serrée dans la passion effrénée. Il faut aller jusqu'à *Tristan*, pour trouver un pareil torrent de feu dans un lit de granit. L'œuvre — corps et esprit — est un tissu indestructible.

Si jamais musique a mérité ce nom d'*Appassionata* — que Beethoven ne lui a point donné — c'est bien celle-là. Et pourtant, Czerny n'a pas tout à fait tort de le lui

---

1. Les premières esquisses apparaissent dans un *Cahier* de 1804, au milieu du travail pour le deuxième acte de *Leonore*. On les trouvera dans la *Zweite Beethoveniana* de Nottebohm, p. 437-442. J'ai rappelé déjà, d'après Ries, que le thème du dernier morceau fut trouvé, bourdonné, ou braillé — (*« hatte er den ganzen Weg über für sich gebrummt oder teilweise geheult, immer herauf und herunter, ohne bestimmte Noten zu singen »*), — pendant une promenade autour de Döbling, dans l'été de 1804, et qu'à peine rentré, Beethoven courut au piano et, le chapeau sur la tête, il broya les notes sous l'avalanche. — Cependant, d'après Schindler, il acheva de l'écrire, pendant un court séjour d'été 1806, en Hongrie, chez son ami, le comte Franz Brunsvik, à qui l'œuvre est dédiée. Il avait le manuscrit sur lui, lorsqu'en octobre 1806, il s'enfuit furieusement du château du prince Lichnowsky, en Silésie. Une pluie diluvienne le transperça. De retour à Vienne, il montra à Mme Bigot le manuscrit encore mouillé, qu'elle joua sur le champ ; il lui en fit présent. On sait que, par la suite, ce manuscrit, sur lequel se voient encore les traces de pluie, est devenu la propriété de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris. — L'œuvre parut à Vienne, en février 1807, comme « *LIVe Sonate composée pour Pianoforte, op.* 57 », avec la dédicace : « *à monsieur le Comte François de Brunsvik.* »

contester, si l on réduit le sens du mot à celui de « passion amoureuse » [1]. Ce sont de bien autres furies ! Un vent de folie souffle sur la lande du vieux Lear. C'est le lamento forcené des amours, des espoirs, des amitiés, des ambitions brisés. La situation s'est encore aggravée, depuis le *Testament de Heiligenstadt*, deux ans auparavant. Car le malheureux en a dû reconnaître le caractère définitif. L'œuvre porte, en ses origines, distinctement la marque du sombre été de 1804 et des souffrances du corps et de l'esprit, qui s'abattirent sur le Titan, après l'achèvement de l'*Héroïque*.

Le drame saisissant, pour qui cherche à scruter le problème de la création — (ce problème essentiel que, sans nous consulter, la nature résout, en nous et dans les autres, à tout instant, si simplement !) — c'est de voir à quel prix s'achètent les miraculeuses conquêtes du génie. Il les paye toujours, de sa vie, de sa santé, de la paix de ses jours. Car cette paix et cet ordre qu'il impose dans son art aux éléments soulevés, c'est par un effort de volonté si inhumain, si démesuré, que quand il se retrouve dans la vie de tous les jours, il est brisé. Beethoven et Michel-Ange en ont fait, tous les deux, la sanglante expérience [2].

---

1. Le tout est de définir la « passion ». Il est curieux de voir l'aimable dédain, avec lequel Czerny, la faisant redescendre de quelque degrés au-dessous, reportait le titre d'*Appassionata* à la jeune sonate op. 7, « à Babette » *(mi bémol majeur)*, — ou du moins, à son premier morceau. Les pianistes d'aujourd'hui ne semblent guère s'en douter. Ils en font un divertissement, presque une ronde. Qui songe à lui donner ce caractère emporté ?

2. A ce propos, qu'il soit permis à l'auteur d'une *Vie de Michel-Ange*, de fixer le vrai sens d'un livre, sur lequel les lecteurs, souvent,

Immédiatement après s'être allégé du poids énorme de l'*Héroïque*, Beethoven chancelle. En ce même mois de mai 1804, où l'œuvre est terminée, il tombe malade, d'une affection aiguë qui traîne pendant des mois et qui finit en fièvre intermittente, longue et tenace. Il habitait alors avec son ami d'enfance, Stephan von Breuning. Et celui-ci, écrivant à l'ami commun, Wegeler, le 13 novembre 1804, nous montre l'homme ravagé :

— « *Vous ne pourriez croire quel effet indescriptible (je devrais dire, effroyable) a eu sur lui la perte de l'ouïe. Imaginez sur cette nature fougueuse le sentiment du malheur qui lui est attaché! Il se renferme en lui, il se méfie souvent des meilleurs amis... Le commerce avec lui est une véritable tension d'esprit; on ne peut jamais s'abandonner, quand on cause avec lui...* »

---

se sont mépris ! — J'ai voulu ressusciter le Michel-Ange des *Lettres* et des *Rime*, celui de la vie quotidienne, l'Oreste en proie aux Furies, le Prométhée rongé par le vautour, le Bourreau-de-soi-même. J'avais été étreint par le cri de sa souffrance, et je l'ai fait entendre, sans atténuer, sans ajouter. Mais c'était afin que le monde connût

« *quanto sangue costa...* »

la rayonnante splendeur de l'œuvre d'art. — L'ombre suppose la lumière. Le crucifié la portait en lui. Et je ne l'oublie point. Le public qui me lit ne doit pas l'oublier non plus. Le Buonarotti qui se couche, en gémissant comme Job, sur son fumier, descendait de l'échafaudage des voûtes de la Sixtine, où, la tête renversée, il venait de contempler, dans le trou bleu du ciel, face à face, Jéhovah. Quand il dégringolait ensuite dans la vie, il avait le vertige du tourbillon de Dieu. J'ai tâché d'exprimer, dans ma *Vie de Michel-Ange*, ce vertige divin. Dans mon autre livre sur *Michel-Ange*, j'ai mis au premier plan l'œuvre et l'esprit constructeur.

Une brouille éclate entre les deux amis. Irritable, épuisé, Beethoven se sépare violemment de Breuning. En juin ou juillet, il écrit à son jeune élève Ries qu'il n'a jamais eu que deux amis au monde, que l'un est mort, que l'autre (Amenda) est éloigné depuis six ans, que Breuning n'est pas un ami et qu'il ne le connaîtra plus [1].

— ... « *Et maintenant, fini de l'amitié!...* » *(Und nun auch keine Freundschaft mehr!...)*

Plus d'amis !

Il pourrait dire aussi : — « Plus de public !... » Il le dirait, par défi !

Le public, qui déjà avait flairé avec méfiance la *Seconde Symphonie* et le *Concerto pour clavier en ut mineur* [2], s'est cabré devant la colossale *Héroïque*. Jouée pour la première fois, en petit comité, chez le prince Lobkowitz, l'*Héroïque* est jugée par ce public d'élite, « *d'une divine longueur* » (« *göttlichen Lange* »). Mais, à la première exécution publique que dirige Beethoven, le 7 avril 1805, la *Vox Populi* met moins de façons à rendre son verdict ! On crie, de la galerie : — « *Un kreutzer, pour que ça finisse!* »... Les journalistes font la leçon à l'écolier : « L'œuvre assomme, elle est inter-

---

1. Avant la fin de l'année, il se réconciliera avec Breuning, en une lettre touchante, où il s'accuse et demande pardon. Et l'excellent Breuning fera, l'année suivante, imprimer et distribuer, aux premières représentations de *Fidelio*, une poésie affectueuse et enthousiaste, à la gloire de son ami.

2. La presse distribue à l'auteur des conseils paternels : « Qu'il retourne à sa *Première Symphonie!* »

minable et *décousue* [1]. » Et, d'un air rogue, vexés que leurs observations sur la *Seconde Symphonie* n'aient pas été écoutées, ils intiment avis à l'auteur d'avoir à se défaire de sa prétention fatigante à l'originalité ! « Qu'il prenne modèle sur ses œuvres antérieures : le *Septuor* (c'est leur grand favori : et l'on comprend le dégoût qu'ils en ont inspiré à Beethoven !) les deux premières *Symphonies* (ils ne se souviennent déjà plus que, quand on leur a donné la seconde, ils l'écrasaient sous l'exemple de la première !) Si, en dépit de leurs avertissements, Beethoven s'entête dans ses mauvaises façons, cela finira mal pour lui... »

— « ... *Ce soir, le public n'était pas content, Beethoven, non plus. Aux applaudissements clairsemés, il refusait de répondre, par un signe de tête...* »

Beethoven, exaspéré, réplique que quand il aura écrit une symphonie qui durera plus d'une heure, on trouvera courte son *Héroïque*. Le suive qui pourra ! — Et, le malentendu, de part et d'autre, s'aggravant, on voit se former à Vienne la cabale haineuse qui va, l'année suivante, casser les reins à *Leonore* (mars-avril 1806).

Beethoven fait le vide autour de lui. Il est trop grand. Il a grandi trop subitement. On ne le reconnaît plus, et il ne vous reconnaît plus. Le monde et lui se dévisagent avec méfiance, en étrangers..

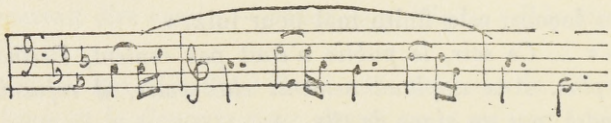
Isolement et fièvre, maladie, égarement de l'esprit...

Il me fallait évoquer cette atmosphère d'orage, le ciel

---

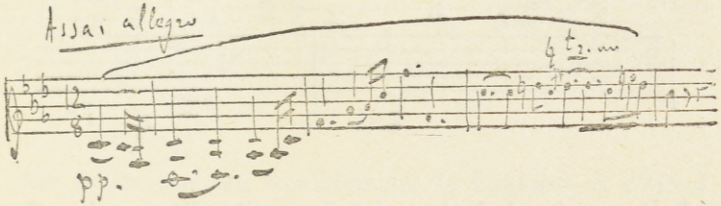
1. « *Décousue !* » Ceux d'aujourd'hui diraient que les coutures sont de trop gros fil !

noir et brûlant, sous lequel a germé l'*Appassionata*. On en saisira mieux le sens, et la sombre fureur des premières esquisses. La rédaction définitive en a, depuis, atténué le tragique sans fond. Beethoven, qui dessine, du premier coup, le début, le thème principal, et, après une correction, toute la première partie du premier morceau, n'y trace aucune indication de la contrepartie consolante au motif principal, en la tonalité majeure qui correspond au *fa mineur* fondamental :

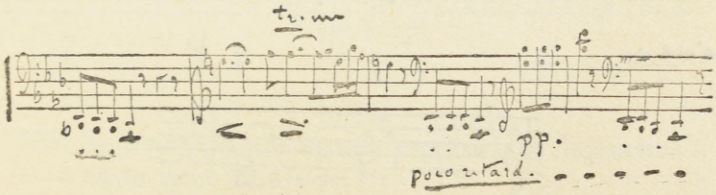


Aucune détente. Aucune atténuation. Pas une touche de lumière. Tout reste en *mineur* opaque. Tout est ouragan, dans la nuit. Plus tard seulement, apparaîtra, dans une esquisse ultérieure, l'amorce du *majeur*. Mais sans doute, son esprit est toujours dans le trouble ; et c'est pourquoi le suprême artiste se refuse à achever l'œuvre, en ce moment. Il se contraignit à attendre que le calme se refît dans son cœur. Et, la lumière revenue, il put, non seulement en projeter un regard d'apaisement entre les nuées, mais dominer la matière encore vaseuse de la seconde partie et de la conclusion du morceau, en brasser la lourde pâte, la pétrir, l'unifier en une brûlante coulée.

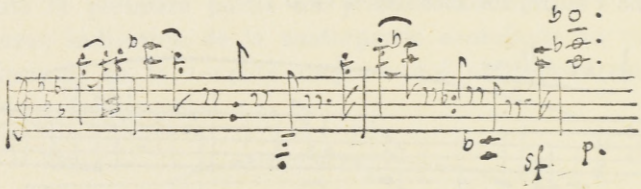
Et maintenant, contemplons le monstre ! Le motif principal, qui va régner sur tout le morceau, est fait de deux êtres assemblés, l'un à l'autre liés, si étroitement qu'ils semblent, au premier regard, ne former qu'un seul être : — les trois premières mesures, d'une part ; et de l'autre, les mesures 4 et 5 :



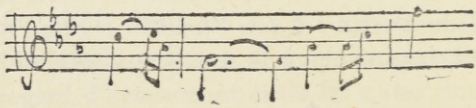
Il faudra leur répétition, en tornade furieuse, depuis la mesure 17, pour manifester leur dualité. Deux en un. Deux moi opposés. Le moi-force sauvage. Le moi-faiblesse tremblante. Pour le début, ils se présentent collés ensemble, dans le vent qui les roule *(allegro assai)*, mais *pianissimo.* Un motif de timbales en triolet — si fréquent chez Beethoven, et dont le sens est presque immuablement l'arrêt implacable du Destin : *(* « *C'est ainsi. Obéis !* » *)* par trois fois, répond, impassible, à la question gémissante :



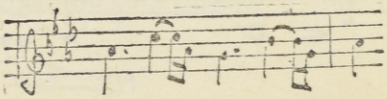
Puis, la bourrasque souffle, et la force toute-puissante, en colonnes massives, reprend *fortissimo*, par trois montées écrasantes. Le moi-faiblesse s'agite avec angoisse, supplie éperdument ; on croit voir les mains crispées et les contractions du cœur :



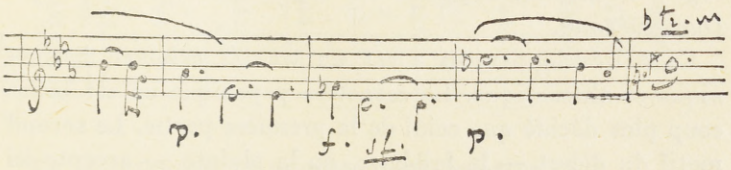
Il n'y a point de lutte, point de révolte ; l'âme qui souffre sait l'inutilité de la résistance, elle s'affaisse. Alors, se lève le motif consolant en *majeur*, la parole virile, qui stoïquement accepte et qui veut espérer, malgré tout. Le rythme qu'elle emploie est le même que celui du motif de force brutale ; mais le motif est humanisé, attendri, par des inflexions affectueuses. Au lieu de :



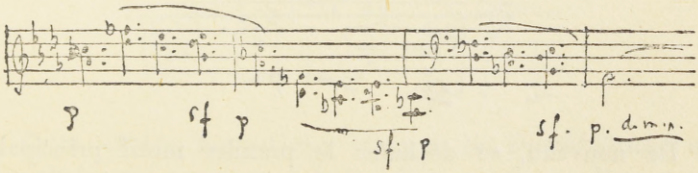
c'est :



Y voir la « *hohe Freude* » (la pleine joie), comme dit Nagel, est un contre-sens. La preuve en est que le motif n'a pas la force de maintenir son affirmation jusqu'au bout. Quand il la répète, à l'octave au-dessus, il s'arrête au milieu, sans souffle, et retombe, épuisé, dans le *mineur* douloureux



Les trilles sont un tremblement de faiblesse et d'effroi Toute cette énergie brisée dégringole jusqu'au fond du gouffre, où la reprend et la roule un tourbillon démoniaque : montées des basses en triolets, timbales de l'*ut mineur*, une vraie course à l'abîme, scandée par les plaintes, auxquelles l'accentuation du quatrième temps imprime un caractère de respiration haletante, de : « *Je n'en puis plus !* trois fois répété, en tombant d'octave en octave, jusqu'à l'épuisement complet :

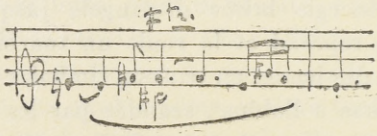


Mais la voix qui commande reprend son injonction :
— « Es-tu mort ? Lève-toi ! »

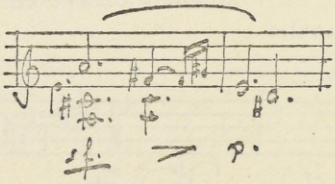
Et la plainte se relève.

Ici, devrait finir et reprendre la première partie, selon l'ordre immuable de la *forme-Sonate*. Mais le mouvement de la passion est trop fort, pour qu'on puisse revenir en arrière. Et, par une dérogation, à peu près unique, à la règle, Beethoven supprime la reprise, et enchaîne à la *Durchführung*.

Ce « Développement » est un travail colossal, harmonique et thématique. Le caractère psychique en est beaucoup plus décidé que celui de la première partie. Le second motif du début — la faiblesse, ou la plainte — accepte ici courageusement. A son interrogation inquiète :

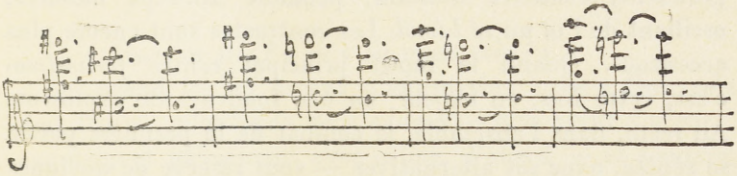


elle ajoute, d'elle-même, sa réponse ; — son : « *Oui !* »

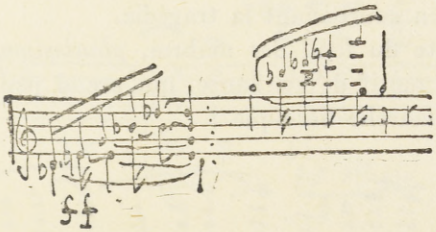


De nouveau, se déchaîne le premier motif principal, « *la forza del destino* », — mais en tonalités claires, cette fois, et qui passent par tous les degrés, — alternant entre la partie du haut et celle du bas. La plainte qui suit n'a

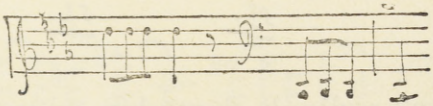
plus son expression déchirante. Et surtout, le motif de virile consolation n'est plus coupé au milieu, il ne fléchit point, il se répète fermement, il monte de sixte en sixte, et il affirme avec une énergie renouvelée sa promesse :



Et maintenant, la tempête peut fouetter !



Et roulent les timbales !

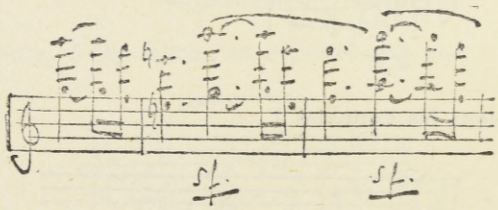


Cette chasse fantastique termine la *Durchführung* et l'enchaîne sans coupure à la troisième partie. — Dans tout ce « Développement », pas un trait de rhétorique musicale, extérieur au sujet ! La logique d'évolution des formes thé-

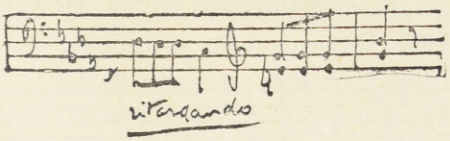
matiques, harmoniques et rythmiques, est adéquate à l'évolution du drame intérieur.

La troisième partie du morceau ramène les motifs du début, mais sur le roulement persistant des basses, qui grondent, tonnerre lointain, pendant dix-sept mesures, oscillant de l'*ut* au *ré bémol*. Les contrastes sont encore plus accentués. Quand le motif principal rentre *fortissimo*, c'est, cette fois, en *majeur*, en une foudroyante explosion. Au reste, dans l'ensemble, le combat de la première partie se répète, avec ses alternatives — sous réserve de quelques variantes. Et là serait le seul point contestable de l'action si une *Coda* formidable ne venait renouveler la forme de la Sonate, en couronnant la tragédie.

Elle monte du fond des ombres, *pianissimo*, jusqu'à la décision du motif de confiance, qui prend peu à peu l'aspect d'une marche héroïque :

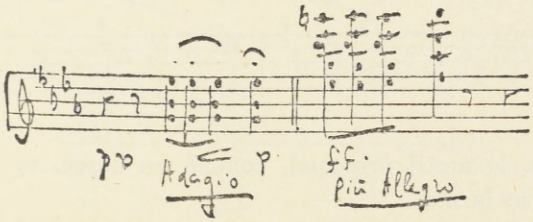


Cet héroïsme soulève la chevauchée, qui monte vers les hauteurs fouettées par la tempête, parcourant, effrénée, sans repos, par toutes les régions sonores, de haut en bas, le clavier en arpèges fougueux — et brusquement arrêtée, sur le dialogue du Destin :

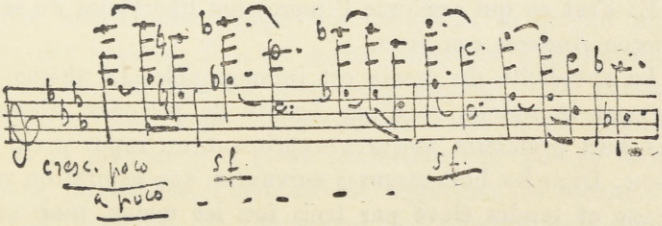


— « *Muss es sein?* » — « *Es muss sein!* »

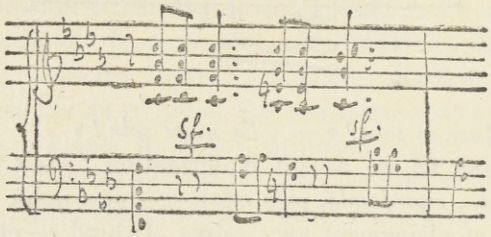
qui prend ici un accent d'affirmation : — « Oui, cela doit être »... *ritardando*, puis *adagio* — puis point d'orgue... acquiesçant pleinement avec calme, d'abord — et soudain, avec un sursaut de volonté passionnée :



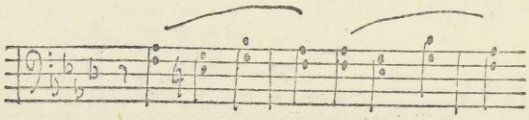
A présent, le viril motif de confiance a des fanfares de « *Marseillaise* » :



Même sous le déchaînement de la violence, s'affirme l'acquiescement :



le : « *fiat voluntas tua !* »



Enfin, le motif principal, comme un orage, se perd au loin, dans la nuit...

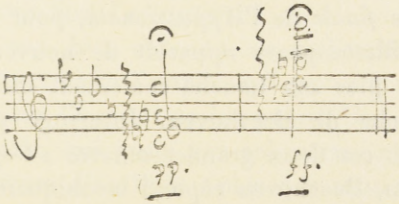
Au point où se termine le premier morceau — le premier acte du drame — le vaincu a remporté une première victoire de l'esprit : l'*Amor Fati.*

Et c'est ce qui explique l'impression libératrice du séraphique *Andante con moto.*

La simplicité du dessin est inimaginable. Le thème est presque immobile, et d'une égalité de périodes, absolue. Les huit premières mesures expriment un repos divin de l'âme. Dans les huit mesures suivantes, son aspiration religieuse et tendre élève par trois fois les mains, mais sans

presque bouger de place. Les variations de cet hymne intérieur évitent de troubler le calme paradisiaque, enveloppent simplement le thème de leurs jeux de lumière. C'est un doux vol dans l'air doré. Ariel...

Mais ce n'était qu'une trève accordée. Quand le thème rentre, à la fin des variations, le tendre élan du cœur n'a plus sa paix parfaite, la phrase a des sauts d'octave, et l'harmonie se trouble. Point de conclusion : un arpège de septième diminuée du septième degré de *fa mineur* interroge, avec une anxiété cachée — (*pianissimo* d'abord) — puis qui sursaute (*fortissimo*) — épouvantée :



Le tourbillon du *finale* commence...

On voit que cet *andante* — selon le principe établi précédemment dans l'*Aurore* — n'a rien de commun avec les vastes méditations *adagio* qui formaient le second morceau des sonates. Il n'est qu'un contraste d'un moment, un bel effet de lumière entre deux ombres — ici particulièrement, une zone d'anticyclone entre deux typhons. Et si le premier y a glissé insensiblement par sa terminaison *pianissimo*, l'*andante* est agglutiné au second ; le second l'empoigne, lui enfonce ses cinq doigts dans la chair...

Le cœur de l'œuvre n'est plus dans le morceau du milieu. Toute la tragédie est concentrée dans les deux *allegros*. Et ce qui le démontre, c'est que dans les esquisses, le premier dessin du *finale* [1] précède l'esquisse de l'*andante*.

J'ai plusieurs fois évoqué le nom de Shakespeare. Tout à l'heure, Ariel (à propos de l'*andante*). *Le Songe d'une nuit d'été*, au sujet de l'*allegretto* de l'op. 31 n° 2. Ailleurs, d'autres figures. C'était sans le vouloir. Les images surgissaient des harmonies. Mais je me gardais bien de leur attribuer une autre importance que celle d'une impression personnelle et passagère... Voici qu'à cette porte d'Eole qui s'ouvre sur le *finale* de l'*Appassionata*, pour laisser passer la tempête, Shakespeare apparaît de nouveau ; et, cette fois, ce n'est plus ma bouche seulement qui dit le nom, c'est la bouche de Beethoven. Interrogé par Schindler sur le sens de ces deux grandes œuvres : l'op. 31 n° 2 et l'*Appassionata*, Beethoven répond laconiquement :

— « Lisez *La Tempête* de Shakespeare ! »

Là-dessus, grande bataille. Les critiques s'escriment et d'estoc et de taille. Rien ne les met en chaleur, comme l'éternelle question de la musique à programme (ou à sujet) : — « Une musique qui se respecte peut-elle avoir un programme (ou un sujet) ? »

Sur la question générale, il y a longtemps que j'ai répondu : — « La musique aura, prendra, fera ce qu'il lui plaît.

---

1. D'ailleurs, non conservé sous sa première forme d'étude, mais dans le même mouvement et la même tonalité.

s'il plaît au génie. Car le génie musical écrira toujours, avec ou sans programme, de la musique belle et bien faite. »

Mais, dans le cas présent, pourquoi ergotez-vous, quand Beethoven a parlé ? Ce qu'il vous dit ne vous agrée point ? — C'est tant pis ! (pour lui, ou pour vous) ; mais vous n'avez pas le droit d'escamoter ses paroles, en arguant de l'inexactitude ou de l'inintelligence du narrateur. La loyauté de Schindler et sa véracité sont démontrées [1], malgré quelques erreurs, qui toutes portent sur des faits dont il n'a pas été témoin et sur des paroles qu'il n'a pas entendues. Ici, il est témoin, il entend, et il note. Expliquez le mot de Beethoven, mais il vous faut l'accepter !

Il ne s'agit pas, bien entendu, de rechercher les scènes ou les personnages de la *Tempête*, qui peuvent avoir inspiré tel ou tel morceau. Ce serait un jeu puéril. Une grande construction musicale, qui vaut par soi-même, n'est pas une vignette au service d'un livre : plus que tout autre, le fier Beethoven eût revendiqué l'indépendance de la musique en face des autres arts [2]. En admettant qu'il y ait eu, non

---

1. Reinhold Zimmermann vient de lui consacrer un bel article d'hommage : — *Anton Schindler : ein Leben für Beethoven* — dans le *Beethoven-Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr* 1927 (Gustav Bosse Verlag, Regensburg). Il montre que Schindler, si souvent attaqué ou raillé, dans son temps, a fini par avoir raison des autres biographes de Beethoven, ses rivaux, — aux yeux de la science critique moderne.

2. Il l'a revendiquée ; il a posé les limites de la musique et des autres arts, autant qu'il le pouvait dans la langue littéraire, qui lui était difficile à manier. Ecrivant à Wilhelm Gerhard de Leipzig, le

pas imitation (le fait est exclu), mais suggestion de l'une ou l'autre scène du drame sur la musique, la recherche en serait une tâche, non peut-être impossible, mais toujours problématique ; elle ne nous offrirait jamais assez de garanties pour que nous en puissions rien conclure.

Mais puisque Beethoven l'a dit, nous pouvons être certains d'une chose : c'est qu'il a écrit les deux œuvres, « *sous le signe* » de la *Tempête*, et dans son atmosphère.

Or, puisque les deux sonates, par ailleurs si dissemblables, sont, l'une et l'autre, des expressions saisissantes de l'âme et des passions beethoveniennes, à l'état pur — il faut conclure à une parenté de *Stimmung* entre elles et la *Tempête*.

Quelle est la *Stimmung* générale de la *Tempête?*

— Le déchaînement des forces élémentaires, passions, folies des hommes et des Eléments. Et la domination de l'Esprit — magicien qui assemble et dissipe, à sa volonté, l'illusion.

Mais n'est-ce pas justement la définition de l'art bee-

---

15 juillet 1817, il s'excuse de ne pouvoir composer ses « *Lieder anacréontiques* » :

— «... *La description d'un tableau appartient à la peinture. Le poète peut aussi s'estimer heureux en ceci* (en la description) ; *il est un maître dont le domaine n'est pas aussi limité en ceci que le mien. Mais le mien s'étend plus loin dans d'autres régions, et on ne peut pas si facilement atteindre notre empire!...* »

« *Die Beschreibung eines Bildes gehört zur Malerei ; auch der Dichter kann isch hierin noch als einen Meister glücklich schätzen, dessen Gebiet hierin nicht so begrenzt ist als das meinige, sowie es sich wieder in andern Regionen weiter erstreckt und man unser Reich nich so leicht erreichen kann...* »

thovenien, à cette époque de maturité ? — et en particulier dans le premier *Largo Allegro* de l'op. 31 n° 2, et dans toute l'*Appassionata?*... Le torrent d'une Force implacable et sauvage. La souveraineté de la pensée, qui plane par-dessus.

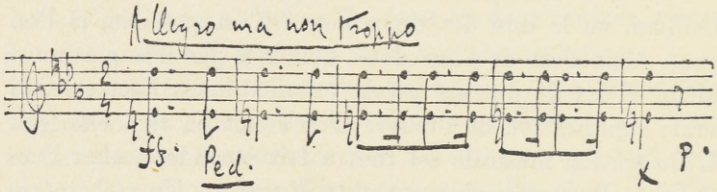
Pour le reste, que l'on cherche, si l'on veut, Ariel et Caliban, ou le duo des amoureux ! C'est possible, si l'on veut. Mais c'est de l'anecdote. Cela n'a pas d'importance. Même si les documents précis venaient nous l'attester, la vraie signification de l'œuvre n'en serait en rien changée. L'illustration musicale est tout à fait secondaire chez Beethoven. (Beaucoup plus que chez Mozart et Hændel, même chez J. S. Bach — pour ne point parler des romantiques.) Son moi est trop énorme. Il projette sur tout son ombre ou son soleil.

Il n'est pas indifférent pour nous de penser que ce moi, en les années 1802-1804, s'apparentait à celui du Shakespeare de la *Tempête* [1].

---

1. L'*Ouverture de Coriolan* est écrite et exécutée en 1807. La même année, il songe à écrire un *Macbeth*, avec son ami le poète Collin, et il commence les esquisses. — Il conserva l'admiration de Shakespeare, toute sa vie. Schindler écrit que ce fut toujours son « *poète de prédilection* », et qu'il connaissait ses œuvres aussi bien que ses partitions propres. Il le lisait dans la traduction d'Eschenburg ; et il couvrait de coups de crayon les pages des volumes. On a conservé les tomes 3-4 et 9-10 de sa bibliothèque ; les passages soulignés ont été relevés dans l'ouvrage de Albert Leitzmann : *Ludwig van Beethoven, Briefe und persönliche Aufzeichnungen*, 1921, t. II, p. 273 et suiv. Ils éclairent sur les pensées de Beethoven, lisant *Othello, Romeo et Juliette, Beaucoup de bruit pour rien, Tout est bien qui finit bien, le Marchand*

Nous le verrons mieux maintenant, en levant avec lui les vannes des écluses du sauvage *finale*, — les treize furieux accords de septième diminuée, qui martellent les cinq premières mesures, par une transition inusitée, *ex abrupto*, du second au troisième morceau :



La porte s'ouvre. Le flot se précipite, il roule en cataracte, tournant plusieurs fois sur lui-même, avant de s'écrouler en écume, à la vingtième mesure, sur la tonique *fa mineur* et le motif principal : — un mouvement plus qu'une phrase, un entrechoc de rythmes, un rejaillissement de vagues, le héros sans visage et sans âme de tout le morceau : — la Tempête !

Je répète que je répugne à voir dans cette musique une *Tonmalerei* (une peinture sonore). Mais il me faut bien reconnaître qu'ici plus qu'ailleurs, l'élément non-humain,

---

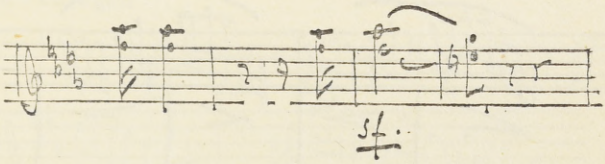
de Venise, et *Conte d'Hiver*. Schindler sauva aussi, de la dispersion de la bibliothèque après la mort de Beethoven, un exemplaire de la *Tempête* dans la traduction de Schlegel, mais d'une édition de 1825, — qui ne peut donc nous renseigner sur l'époque où Beethoven composait l'*Appassionata*.

la force toute brute, élémentaire, tient la place principale, presque la totalité du *finale*. Admettons que Beethoven s'assimile à elle, qu'il l'intègre en son moi, comme il le fait d'ailleurs dans presque toutes ses grandes œuvres ! Mais il y a cette différence que, dans presque toutes ses grandes œuvres, à l'exception de celle-ci,

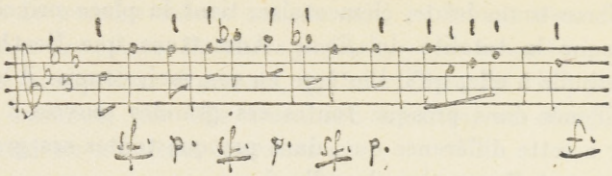
1° Il imprime à cette Force un accent personnel, il l'anthropomorphise, il établit un dialogue entre elle et l'homme qui combat ;

2° La seconde personne du dialogue, le combattant qui souffre et se résigne, — l'homme — a un rôle beaucoup plus important et finit même souvent par accaparer l'attention.

Ici, dans le *finale* de l'*Appassionata*, c'est le contraire L'élément proprement humain, individuel, ne s'exprime guère, dans la première partie que par quelques cris d'appel : « A l'aide ! »

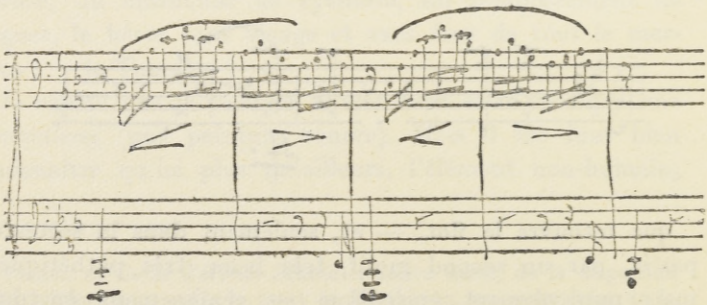


que recouvre le flot, — et, seulement dans la seconde partie, par un second motif, très beau, très pathétique, mais musicalement épisodique — gémissement éperdu, haletant, qui est recouvert aussi, noyé, au sens propre :

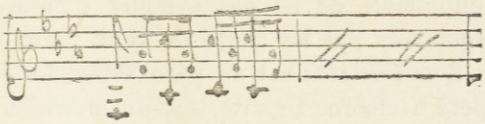


Dans la troisième partie, où la clameur de la tempête monte aux octaves les plus aiguës, la détresse recommence à crier. Mais elle disparaît totalement. Et la *Coda* ne montre plus que l'Océan déchaîné.

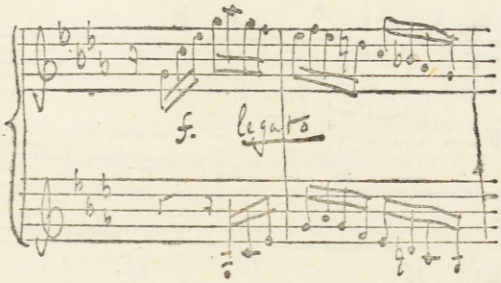
Un seul motif, l'Élémentaire, domine le *finale* entier, avec une furie à peu près continue, et une richesse de dessins et de rythmes qui se combinent ou se combattent, rehaussant, réchauffant, complétant la peinture de ce déchaînement océanique. Devant les ondulations et les ressacs des rythmes :



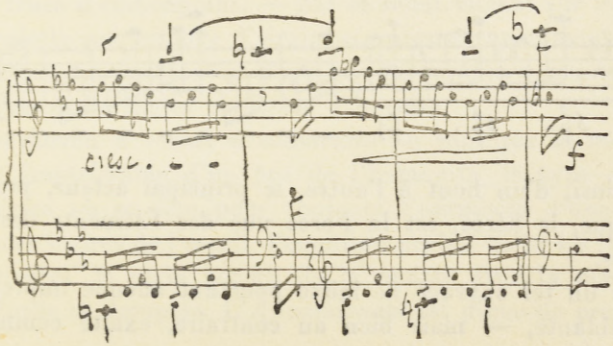
devant les aboiements de la basse accompagnante :



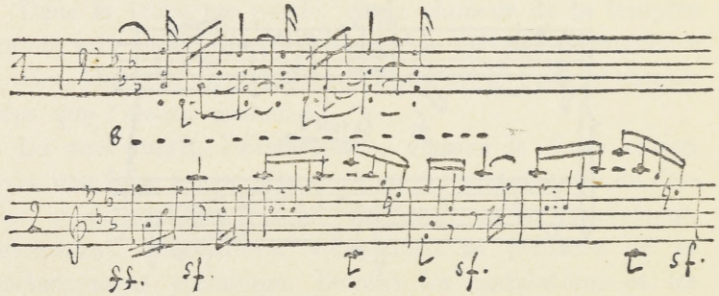
devant le chevauchement des lignes qui se poursuivent :



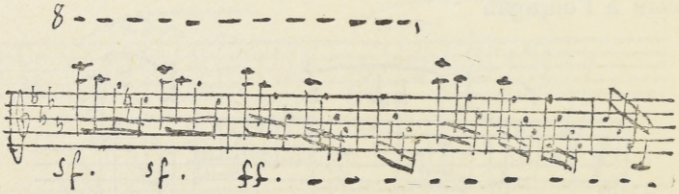
devant la polyphonie (inhabituelle à ces sonates), qui vient, au cours de la *Durchführung*, mêler le tumulte des voix à l'ouragan



il est impossible de ne pas évoquer d'immenses lames sonores, soulevées par les coups de vent. Dans la *Coda*, la mêlée des flots hurlants est au paroxysme. Le dessin de la basse, répété à chaque mesure, sur un mouvement enragé, est comme un troupeau de vagues à l'assaut, qui se brisent contre une falaise



jusqu'à ce qu'elles l'aient renversée, submergée :



Ainsi, d'un bout à l'autre, le principal acteur, presque unique, le héros, est la Force nue des Éléments destructeurs.

Si un tel ouvrage ne laisse pourtant aucune impression accablante, — mais bien au contraire, exalte comme le

souffle de la mer, — c'est par son inhumanité même, si je puis dire, souveraine. Il n'est même plus question de plaindre l'homme en proie aux forces Océaniques ! L'homme n'est plus qu'un atome. Le créateur s'est réellement identifié avec les lois de la Nature, les puissances élémentaires, contre lesquelles il se débattait dans le premier morceau. C'est là une solution toute nouvelle et presque unique, je crois, dans l'œuvre de Beethoven, qui n'abdique pas aisément les droits de son indomptable moi. Il fallait qu'il se trouvât dans la plénitude de ses énergies physiques et morales, pour pouvoir s'abstraire ainsi de son propre sort et jouir de la nudité sauvage de la Nature, qui le broie.

Ne serait-ce que par le contenu psychique de ce drame intérieur, l'*Appassionata* serait exceptionnelle. Mais elle l'est aussi par l'unicité de la forme, — ce bloc, d'où le marteau des Cyclopes n'arracherait pas un grain, — par cette tension continue, par cette étreinte logique, par ce corps athlétique, sans draperies, sans ornements, où tout est muscles et charpente revêtue d'une chair solide et dure, sans trace d'embonpoint, — par ce relief violent sur lequel se projette une lumière d'airain, ces phrases monumentales, ainsi que sur un fronton d'arc une inscription romaine, — ce style essentiel, ce caractère d'éternité.

Beethoven a réussi à construire en musique le monument impérissable d'un âge de l'humanité, le type d'art classique où se fixe pour toujours l'harmonie d'une des grandes heures de l'esprit, l'équilibre parfait entre les forces intérieures, le plein accord de la pensée avec la matière employée et domptée. L'*Appassionata* est digne de prendre

place entre une fresque de la Sixtine et une tragédie de Corneille. Elle est de la même famille.

Ainsi que chez ses sœurs, l'éclatante victoire est gagnée, peut-être, aux dépens du lendemain. — Il en est ainsi de tout grand effort humain : tout triomphe de l'esprit est une ligne de faîte ; on n'y peut point camper ; après, il faut descendre. Le chef-d'œuvre classique, que la servilité des écoles nous donne pour modèle, est presque toujours une réussite, qu'il serait mortel de prétendre renouveler.

La perfection de l'*Appassionata* recèle deux dangers contraires. — Elle est caractérisée par l'empire de la raison sur les forces déchaînées. Les éléments tumultueux sont épurés, resserrés dans les formes strictes de la discipline classique. Ces formes sont, à la vérité, élargies, distendues, jusqu'à y faire entrer un peuple de passions. Une mer de sang y bruit. Mais elle est enfermée entre des colonnes d'Hercule. Beethoven en a scellé les gonds et épaulé la porte, par une tension tenace et surhumaine de la volonté. Mais malheur à ceux qui suivront, sans posséder ses poings et son biceps ! Car Beethoven a lâché dans la musique d'Occident des éléments sauvages, que sa puissante main seule était capable de discipliner.

L'autre danger est au pôle opposé du premier. Dans

l'œuvre de Beethoven, tout est au paroxysme : la fureur des passions, mais aussi la rigueur de la raison volontaire. Et celle-ci, appliquée à la *forme-Sonate*, qui prête déjà à l'abus de l'abstrait, à l'excès de la clarté oratoire, au plaisir pédantesque des points à développer, des divisions et subdivisions, des thèses et antithèses, au morcellement des parties isolées, risque d'aboutir à un certain idéal de la forme dénudée, au dessèchement des lignes, aux membres saignés à blanc, à ce néo-classique des Sonates impeccables d'école, qui sont comme le schéma, la formule algébrique d'œuvres mortes en naissant. — Et certes, il va sans dire que le génie de Beethoven n'a jamais connu, lui-même, de tels risques : son trop-plein de vie le sauve : — et la Mort et Beethoven (pour reprendre le mot fameux) ne peuvent se regarder en face. Mais déjà, le danger s'annonce en certaines œuvres célèbres, — les plus célèbres, peut-être [1] — comme la *Symphonie en ut mineur*, où la dénudation, en quelque sorte anatomique, des muscles et des tendons du premier *Allegro*, fait du beau corps vivant un magnifique écorché [2].

---

1. A tort !... J'ai déjà rappelé que Beethoven protestait contre la première place attribuée, dans son œuvre, à la *Symphonie en ut mineur*. Il la décernait à l'*Héroïque*.

2. Je comprends, sans la partager, l'étrange antipathie avouée à l'égard de ce chef-d'œuvre, par des connaisseurs réfléchis, sensibles, mais un peu froids, comme August Halm. Si la plus intense passion, ne vivifiait ces dessins d'un trait lourd, appuyé, assez banal, rien n'en resterait plus que des phrases de tribune et des gestes de forum. Par une sorte de gageure, qui n'est que son procédé de style poussé à l'extrême, Beethoven a dépouillé son tableau de toute atmosphère

Mais ce n'est pas à l'heure de la plus haute cime conquise qu'il faut songer à la descente. Si c'est le droit du libre esprit de toujours planer au delà de l'instant présent et de scruter le pli des lèvres du jour qui vient, qu'il laisse au cœur la joie sans rides de prendre à pleine bouche le bon-

---

ambiante, de tout paysage, et — tel Michel-Ange, dans ses héroïques étuves — n'a laissé que les grands corps rouges et nus, et les muscles saillants... Bien mieux ! Les corps ne sont même plus que le réseau tendu des muscles qui les gonflent.. — Mais de quels formidables volts l'appareil est chargé ! Pour n'en avoir pas reçu la secousse électrique, il faut que M. Halm soit un bon « *isolant* »! Qui a tenté d'exprimer, au clavier, ce premier *allegro* de l'*ut mineur*, sait qu'aucune œuvre de Beethoven n'est aussi rude à étreindre : car la dépense d'énergie qu'elle exige est ininterrompue ; la ligne de passion est continue et nue, sans rien, pas un détail, une ombre, un ornement, qui en distraye un moment ! *(a)* — En ceci, d'ailleurs, le premier *allegro* de l'*Appassionata* tient une place analogue, parmi les sonates de Beethoven. Mais la ligne est, ici, beaucoup plus belle, abondante et large. Un sang plus riche la baigne.

(a) Je pense à la lettre de Gluck au bailli du Roullet, quand il venait d'achever *Alceste* (1 juillet 1775) :

« *Je deviens presque fou, quand je la parcours. Les nerfs restent trop longtemps tendus, et l'attention est, depuis la première parole, jusques à la dernière, sans relâche, affectée... Il y a un mois qu'elle ne me laisse plus dormir. Il me semble que j'ai une ruche d'abeilles dans la tête qui bourdonnent continuellement... A présent, je commence à comprendre la finesse de Quinault, de Calzabigi, qui remplissent leur ouvrage de personnages subalternes, pour donner relâche au spectateur, pour pouvoir se mettre dans une situation tranquille. Un opéra semblable n'est pas un divertissement, mais une occupation très sérieuse...* »

L'*Appassionata* et le premier *allegro* de la *Symphonie en ut mineur* ne comportent pas de « *personnages subalternes* ». — Non, « *ce n'est pas un divertissement* »! Et je conçois que l'Europe fourbue d'après guerre n'y trouve pas son compte. La musique de Beethoven est « *une occupation très sérieuse.* »

heur qu'il tient ! Aujourd'hui, Beethoven a vaincu. Et il le sait. De même qu'il sacrait l'*Héroïque* la reine de ses huit premières Symphonies, il décerne à l'*Appassionata* le premier rang de ses Sonates [1].

Après quoi, le vainqueur ne renouvelle point le même combat. Il n'est point homme à remarcher sur ses propres traces, comme Haydn et Mozart, qui, lorsqu'une œuvre les avait satisfaits, pâtissaient de la même farine toute une série. Le but atteint ne l'intéresse plus, il lui en faut d'autres.

Il laisse la Sonate pour clavier, cinq ou six ans. Il n'y reviendra qu'en 1809-1810, avec la sonate à Thérèse [2].

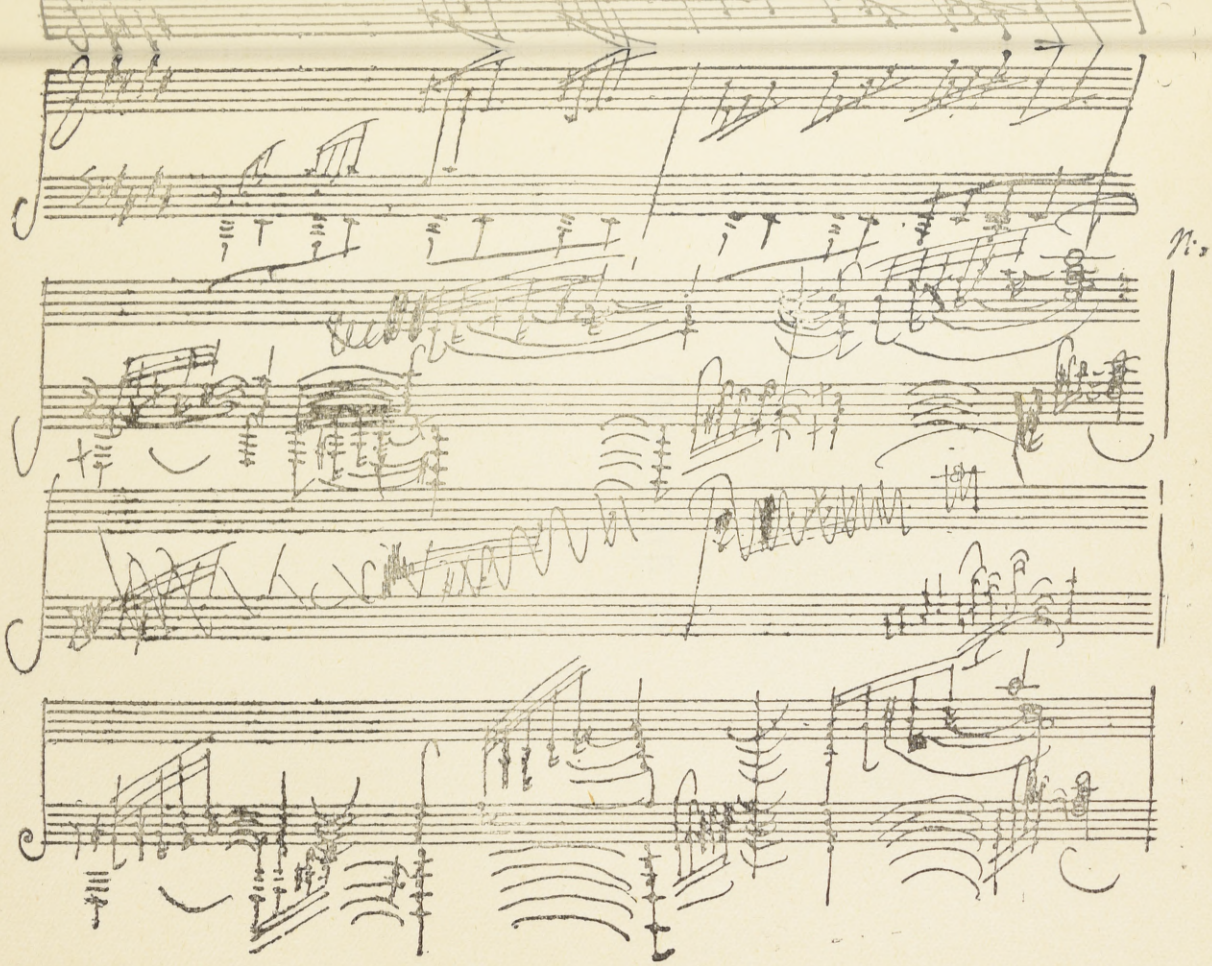
Mais entre temps, il aura écrit les quatuors Rasoumoffsky [3]. — Du gouffre de l'âme, de nouveaux démons auront surgi.

---

1. .. « *welche Beethoven selbst für seine grösste hielt..* » (Czerny).

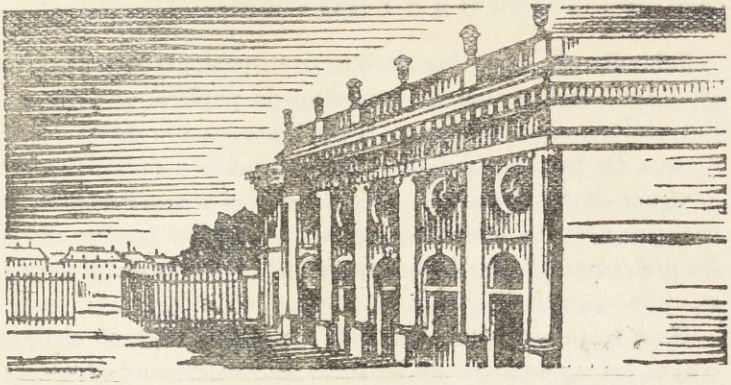
2. A Thérèse de Brunsvik, op. 78, terminée en oct. 1809, publiée en 1810.

3. Ont place entre l'op. 57 *(Appassionata)* et l'op. 78 (les deux sonates dédiées au frère et à la sœur Brunsvik) — avec les *trois quatuors Rasoumoffsky*, les trois *Symphonies*, 4, 5, 6, *le Concerto de violon*, *le Concerto de piano en sol majeur*, *les trios Erdödy*, *op.* 70, *l'ouverture de Coriolan*, — pour ne rappeler que les chefs-d'œuvre.



Page de la sonate « Clair de Lune » (*Presto agitato*)

CHAPITRE IV



LEONORE

L'*Héroïque* et l'*Appassionata* paraissaient à Beethoven les cimes de son génie. D'une façon générale, les œuvres filles de cette période de trois ans (1803-1806), restèrent ses préférées, jusqu'à l'aube de la mort. Elles lui rappelaient des illuminations et les tempêtes, dont nous percevons encore le souffle et les éclairs.

Parmi ces privilégiées, *Leonore* tient une place d'exception. Il l'a mise au même rang, et il l'a plus aimée, car elle a plus souffert.

Dans les dernières semaines avant sa mort, remettant

à Schindler la partition manuscrite, qu'il gardait dans sa chambre, cachée sous un monceau de papiers, et dont nul jusqu'alors, ne soupçonnait l'existence, il lui disait :

— « *De tous mes enfants, c'est elle qui m'a coûté les pires douleurs de l'enfantement, c'est elle qui m'a causé le plus de chagrins ; et c'est aussi pour cela qu'elle m'est le plus chère. De préférence à toutes les autres, je la tiens digne d'être gardée et utilisée, pour la science de l'art...* [1] »

Dans cette vie de labeurs et de luttes acharnés, où chaque œuvre est un combat, où les idées musicales sont conquises et reconquises, arrachées par la force, *Leonore* a la palme : elle n'a jamais été achevée. Elle fut trois fois récrite, dotée de quatre ouvertures — chefs-d'œuvre sur chefs-d'œuvre — il en écrivait une cinquième, sans être satisfait.

Donnons d'abord quelques dates de cet enfantement de dix années :

Les esquisses des cinq premiers morceaux de *Leonore* se trouvent dans le Cahier de 1803, après l'*Héroïque* et la sonate *Aurore*. Nottebohm, qui les a analysées [2], fixe leur date entre mai 1803, au plus tôt, et février 1804, au plus

---

1. Que l'on remarque cette préoccupation remarquable, et dont l'expression répond aux recherches les plus neuves de l'esthétique actuelle : — « *die Wissenschaft der Kunst* » !

Voici le texte exact des paroles de Beethoven :

«... *dieses sein geistiges Kind ihm vor allen anderen die grössten Geburtsschmerzen, aber auch den grössten Aerger gemacht habe, es ihm daher auch am liebsten sei, und dass er der Aufbewahrung und Benutzung für die Wissenschaft der Kunst vorzugsweise werth halte...* »

2. *Ein Skizzenbuch von Beethoven, aus dem Jahre* 1803.

tard [1]. On retrouve la suite dans un autre *Skizzenbuch* de 1804 [2]. Dans l'intervalle, Beethoven a esquissé le premier morceau du *Concerto de piano en sol majeur* et le premier et le troisième morceaux de la *Symphonie en ut mineur.* C'est dire à quel point de maturité de son génie sont apparus le premier chœur des Prisonniers et l'air de Florestan. — Ce n'est pas tout : immédiatement après les scènes de la prison, surgissent les esquisses de l'*Appassionata.* Les suit le duo enivré de Leonore et Florestan. Et, pour finir, le grand air de Leonore, au premier acte [3], et l'Ouverture n° 1.

Au cœur d'une forêt de chefs-d'œuvre a grandi la première *Leonore.* Et dans quelle atmosphère de rêve brûlant et de volonté tendue ! Tout l'être est sous pression. Le labeur forcené de l'*Héroïque* n'est rien, auprès.

Avouons-le ! C'était une gageure téméraire, au lendemain du défi jeté au public par l'*Héroïque.* Car, de tous les

---

1. Treitschke et les biographes qui l'ont suivi se sont trompés, en disant que Beethoven reçut le livret de *Leonore*, dans l'hiver 1804-1805. Beethoven avait écrit déjà une partie de l'œuvre avant la première représentation de la *Leonore* de Paer (24 octobre 1804). — La première date sûre est celle d'une lettre de Charlotte à Thérèse de Brunsvik, 20 novembre 1804, lui disant que Beethoven a joué à Joséphine de Brunsvik « plusieurs magnifiques morceaux de l'opéra qu'il compose ». — Et, le 24 novembre, le frère de Beethoven, Karl, écrit à Breitkopf : « Mon frère est maintenant extrêmement *(so sehr)* occupé avec son opéra. »

2. Nottebohm : *Zweite Beethoveniana*, 1887 (p. 409-460).

3. Du moins, sous la forme qui nous a été conservée : car il semble bien que Beethoven l'avait écrit déjà sur un texte différent. — Nous manquent les esquisses des numéros 6 à 11 de la partition, qui devaient être notées dans un autre Cahier.

terrains artistiques, le théâtre était celui où Beethoven se trouvait le plus inexpérimenté. Mais l'obstacle l'attirait. Son orgueil voulait, dans leur dernier bastion, disputer la couronne à ses grands rivaux du passé : Gluck, Hændel et Mozart.

Peut-être aussi, le théâtre faisait-il luire à ses yeux des illusions de fortune, que l'on ne s'est pas fait faute de lui reprocher. Ces vertueux Mentors, qui sem oncent Beethoven pour ses cris de misère, et sourient, dédaigneux, de ses efforts perpétuels, toujours vains, pour économiser ! Ils en parlent à leur aise ! Peut-il, pour un Beethoven, être sort plus humiliant que de devoir sa vie aux pensions — aux bonnes grâces — de riches protecteurs ! L'argent, c'est l'indépendance. Beethoven n'y a jamais atteint. Et son indépendance a dû être achetée durement par le combat, au jour le jour [1].

Avant d'engager celui-ci, dont il ne soupçonnait pas l'épuisante inutilité, contre tout ce monde du théâtre : librettistes, chanteurs, metteurs en scène, directeurs, et — les pires de tous ! — les « connaisseurs », — qui finiront par avoir raison de lui, (ils sont le nombre contre le génie) — il aura un autre combat bien plus pénible à livrer : contre soi, contre son inexpérience de l'art du chant dramatique : Cherubini le lui dira sans ambages, et il lui remet, afin que Beethoven en fasse son profit, « *l'Ecole du Conservatoire de Paris* », que l'orgueilleux maître de l'*Héroïque* reçoit avec

1. Encore en 1823, malade, dans une ville de bains, il écrit à son neveu qu'il voudrait bien jouir « de la belle Nature ; *mais nous sommes trop pauvres et il faut écrire ou de n'avoir pas de quoi* » (en français dans le texte), 16 août 1823.

soumission et reconnaissance. Il lui faut refouler son tempérament symphonique, toujours prêt à s'épancher en développements torrentiels ; il lui faut violenter sa nature qui, en cette heure fiévreuse de parturition, est pareille au Chaos contenant les germes de toutes les vies, avant la Création. L'Esprit ne parviendra à les organiser qu'au prix de mêlées terribles, où le *Livre d'Esquisses* nous permet de jeter un regard. On dirait cet âge monstrueux, que décrit Empédocle, où des formes éparses tâtonnent dans la nuit, se cherchent, s'agglutinent, par morceaux disparates, en monstres qui longtemps restent incapables de vivre, jusqu'au jour où se rencontrent enfin ceux qui sont faits pour s'unir. Mais ici, la rencontre est le fruit, non d'un destin aveugle, mais d'une volonté acharnée, comme il n'en fut peut-être jamais une seconde sur ce dur champ de labour, dont les profanes ne voient que les moissons engrangées. Je renvoie les curieux aux publications de Nottebohm, de Otto Jahn, sur le *Skizzenbuch*, et aux pages qui lui sont consacrées dans le tome II de Thayer. Rien ne peut donner une idée de ce travail inouï. Un bout d'air, un début, a été écrit *dix-huit fois*, de *dix-huit fois* différentes. Un cri a nécessité des études innombrables. Et ce qui suffoque, c'est le désordre invraisemblable dans lequel se présentent ces « repeints » — (non ! chaque morceau mal venu est définitivement rejeté) — ces successions d'ébauches, accumulées. Pour vingt-deux lignes de musique vocale [1], seize

1. Scène n° 7. Arrivée de Pizarro. Dialogue entre Marceline Leonore, Rocco.

pages d'essais, où les mots du dialogue se répètent, s'enchevêtrent, sans queue ni tête, en un rabâchage de dément [1] ... On ne comprend pas que Beethoven ait pu s'y reconnaître, que sa raison n'ait pas sombré dans ces fondrières... Cette vase, qui fleurit ! Cette vie trouble du marais, qui enfante, au soleil !... Et quel jardin splendide, dessiné et planté, comme les massifs royaux et les avenues classiques d'un maître de la Raison et de l'Ordre, au Grand Siècle !...

Enfin, voici l'œuvre écrite. A peine est-elle enfantée, on la présente toute rouge et saignante au public (20, 21, 22 novembre 1805). — Mais la température de la salle est au-dessous de zéro. C'est la guerre, la défaite, l'occupation française : l'élite viennoise a décampé, la bourgeoisie s'enferme au logis, et l'on ne voit pas bien Murat et Lannes venant écouter Beethoven ! Dans le public clairsemé, le chroniqueur saxon de la *Gazette pour le monde élégant* et son voisin de parterre, un Français, échangent leurs impressions d'ennui. Le Français — un Giraudoux de ce temps ironique et condescendant — n'en marque point de surprise : la composition dramatique étant, énonce-t-il le plus haut degré de l'art, elle exige une « formation » *(Ausbildung)* esthétique, qui manque, naturellement, aux artistes allemands. — La presse, qui met toujours le doigt sur le point juste, dit qu'il n'y a dans cette musique aucune idée mélodique, pas trace d'originalité, des répétitions indéfinies, un bruit perpétuel d'orchestre, qui divague par tous les tons, des chœurs absolument nuls ; et — particu-

1. Cf. Thayer, II, p. 466-474.

lièrement — celui qui peint la joie des prisonniers à respirer l'air libre, est tout à fait raté *(offenbar misrathen)* [1]. — La pièce n'a que trois représentations.

Les rares amis de Beethoven restés à Vienne malgré les temps, s'efforcent de repêcher l'œuvre, en la faisant remanier et raccourcir par l'auteur. Tâche difficile, — en vérité, inhumaine ! Le ténor Jos. August Röckel nous raconte la scène de décembre 1805, au palais Lichnowsky, où l'œuvre est examinée en petit comité. L'orchestre est représenté par la princesse au piano, et le virtuose Clément, qui joue sur le violon tous les *soli* d'instruments. Deux seuls chanteurs exécutent, l'un toutes les voix hautes, l'autre les registres bas. Et le fidèle ami, Breuning, s'est chargé de fondre en deux actes les trois de la première version ; il a récrit les piètres dialogues du librettiste Sonnleithner. Pendant six heures de suite, de sept heures du soir à une heure du matin, le petit cercle dévoué, mieux intentionné qu'inspiré, fait pression sur Beethoven, pour qu'il rogne çà et là dans ses fourrés. Beethoven est sombre, comme une nuée d'orage ; il refuse, il refuse ; et soudain, il reprend, indigné, sa partition, disant qu'il aime mieux la détruire que la déshonorer. Alors, la bonne princesse est près de se jeter à ses genoux, elle le supplie passionnément de ne pas laisser périr « *sa plus grande œuvre* », elle évoque le souvenir pathétique de la mère de Beethoven. Beethoven, bouleversé, sanglote :

---

1. *Allgemeine Musik-Zeitung*, Leipzig, 8 janvier 1806.

— « *Je ferai tout... je ferai tout ce que vous voulez de moi... pour vous... pour ma mère !* »...

Hélas ! les pieux amis, que lui ont-ils fait faire ? Non seulement il a dû, la mort dans l'âme, raturer trois numéros entiers ; mais, à l'intérieur des morceaux, des périodes sont coupées, — bien plus ! à droite, à gauche, les ciseaux font sauter des mesures isolées. Ainsi, la liaison est détruite, les modulations bouleversées. — Mais, prenant sa revanche sur le terrain symphonique, Beethoven récrit une Ouverture, la magnifique *Symphonie en ut majeur*, n° 3, Là, il est sur son terrain, et il ne craint personne...

Il va bien voir ! On redonne *Leonore*, ou plutôt *Fidelio* [1], mutilé. Cette fois, la pièce n'a que deux représentations (29 mars, 10 avril 1806) [2]. Four noir. — Et ce qui, le plus de tout, déplaît, c'est l'Ouverture !... Chorus de la mare aux critiques et aux « connaisseurs » :

« *Tous* les connaisseurs impartiaux sont *pleinement d'accord* que jamais on n'a écrit rien d'aussi décousu, d'aussi désagréable, d'aussi confus, d'aussi révoltant pour l'oreille.

---

1. Car jamais Beethoven n'a pu obtenir que l'on conservât son titre : *Leonore*, à cause de la confusion possible avec la *Leonore* de Paer ; il lui a fallu subir ce titre de *Fidelio*, qui ne lui plaisait point.

2. Déplorables exécutions ! Beethoven, exaspéré, se refuse à diriger l'œuvre, pour la deuxième représentation. Il ne veut plus entendre massacrer sa musique. — «... *Je ne veux rien dire des instruments à vent. Mais que tous les pianissimo, crescendo, tous les decrescendo, tous les forte, fortissimo, soient rayés de mon opéra, c'est à perdre le goût d'écrire !...* » (lettre du 10 avril 1806, au Pizarre de ces représentations, le chanteur Meyer).

Les modulations les plus acides se succèdent en une cacophonie abominable. » *(wirklichen grässliches.)*

Aux oreilles délicates, et certainement longues, de ces fins connaisseurs, assourdis par ce « *vacarme écrasant* » [1], écœurés par la « *mesquinerie* » [2] des idées, — l'éclair de la fanfare qui fend la nuée tragique du quatuor de la prison, devient un « *solo pour cor de postillon* » (« *Posthornsolo* ») ! L'oracle qui pontifie à Berlin, dans la gazette de Kotzebue : *Der Freimüthige oder Ernst und Scherz* (11 septembre 1806), conseille à Beethoven de prendre modèle sur une magnifique (« *herrliche* ») ouverture de Andreas Romberg — « *cette claire beauté sans mollesse, cet emploi puissant et pourtant pas exagéré de tous les instruments, cette pleine vie intérieure, sans surtension factice* » — qui forme un absolu contraste avec l'art entêté de Beethoven, à la fois sans beauté, sans naturel, et sans facilité. — Beethoven échange des mots peu amènes avec le directeur du théâtre, baron Braun. Le baron le blesse au vif ; il lui a remontré qu'aux deux représentations, les loges étaient pleines, mais non les places populaires, comme aux opéras de Mozart. Beethoven crie, furieux :

— « *Je n'écris pas pour la foule (Menge). J'écris pour les musiciens (Gebildeten).* »

— « *Alors ne vous plaignez pas !* » dit sèchement le baron.

Beethoven réclame sur-le-champ sa partition, et la rem

---

1. *Zeit für elegante Welt*, 10 mai 1806.
2. *Der Freimüthige*, gazette de Kotzebue, 11 septembre 1806

porte... Silence, jusqu'à des temps meilleurs ! La porte de la prison se referme sur *Leonore*.

Il ne semble pas douteux qu'elle n'ait été sacrifiée aux rancunes d'une cabale, exaspérée par la personne non moins que par l'art de Beethoven, et aussi, il faut bien le dire, par les maladresses de ses partisans [1]. Breuning l'accuse formellement [2]. C'est la première fois que nous la voyons se compter victorieusement contre Beethoven. A partir de ce jour, elle poursuivra son œuvre de dénigrement hypocrite ou violent. Nous la retrouverons [3].

---

1. Le pontife que je viens de citer, le critique de *der Freimüthige* parle avec animosité de ces amis de Beethoven, « *qui, divinisant de telles productions, imposent avec fracas leur opinion, poursuivent de leur haineuse envie tout autre talent, et voudraient élever au seul Beethoven un autel, sur les ruines de tous les autres compositeurs.* »

2. Thayer, dont l'étrange parti-pris s'applique constamment à réhabiliter le public et la critique de Vienne ou d'Allemagne, aux dépens de Beethoven, s'efforce de contester le témoignage de Breuning (dans sa lettre à Wegeler du 2 juin 1806). Il en vient à donner cet argument ridicule que Breuning n'a pu assister aux représentations, car il était *Hofkriegssekretär*, et qu'il avait trop d'autres occupations. Il ne comprend même pas que Breuning ait pu trouver le temps de remanier le libretto de *Fidelio*. Mais « *qui veut trop prouver...* » Il se condamne lui-même, puisque ce libretto, Breuning l'a remanié. Bien plus, il a trouvé le temps d'assister à la longue et pénible revision de *Fidelio*, au palais Lichnowsky, comme d'écrire un poème enthousiaste, distribué aux représentations de mars-avril 1806. Son amitié pour Beethoven ne connaissait point d'obstacles : comment n'eût-il pas été à ses côtés, en des heures aussi graves, pour une cause qui le passionnait ? — Au reste, la *Gazette du Monde Elégant*, peu suspecte, (car elle éreinte l'œuvre de Beethoven) est obligée de constater « *die niedrigen Kabalen.* »

3. Bettine en parlera avec indignation, en 1810.

Pour l'instant, elle a atteint son but : elle a cassé les reins à l'œuvre et fait saigner le cœur de Beethoven. Breuning écrit, le 2 juin 1806 qu'il est abattu et ruiné matériellement par l'échec : « *rien ne lui a causé tant de chagrin* ». — En vain, le dévouement ardent des Lichnowsky lui cherche-t-il une compensation, en envoyant la partition à la reine de Prusse, pour que Berlin venge Beethoven de l'incompréhension de Vienne. Berlin se tait ; et il faut attendre, huit ans, la revanche. On ne publie en 1807 que trois numéros isolés de la partition, les moins caractéristiques [1].

A la fin de 1813, Beethoven bénéficiera subitement d'une popularité bruyante et passagère, qu'il ne doit pas à la musique, mais à la politique. La seule de ses œuvres qui soit indigne de lui, cette totale nullité, la *Bataille de Vittoria*, qui célèbre Wellington, lui vaut les suffrages unanimes ; la cabale même s'incline : car, cette fois, il est à son niveau ! *Leonore* en profite. La direction de l'Opéra cherchait une œuvre à monter, aux moindres frais possibles, pour le bénéfice de trois chanteurs : elle songe à Beethoven. Il consent à rajuster sa partition aux exigences nouvelles. Un homme de théâtre, le régisseur et poète Georg Friedrich Treitschke, refait une troisième fois le *libretto* ; il écarte le premier tableau chez Rocco, et le lieu de la scène est, dès le lever du rideau, la cour de la prison. Les caractères de Leonore et Florestan sont modifiés ; et

1. Le *terzetto* et le *quatuor en canon* du premier acte ; le *duetto* de femmes (Marceline, Leonore), éliminé plus tard de *Fidelio*.

Beethoven doit sacrifier quelques-unes de ses plus belles pages. Du point de vue théâtral, d'ailleurs, l'œuvre se tient mieux. Mais Beethoven ne s'y retrouve plus ; il gémit que cet opéra « *lui gagne la couronne de martyr* » (« *erwirbt mir die Märtirerkrone* »). Et il écrit une nouvelle Ouverture [1] — celle de *Fidelio* en *mi majeur* (n° 4), — moins inspirée, moins épique, réduite aux proportions théâtrales ordinaires. A ce prix, l'opéra réussit enfin, le 23 mai 1814. On le redonne vingt-deux fois à Vienne, puis dans d'autres villes, — à Prague (24 novembre 1814), sous la direction de Weber, qui saura s'en inspirer. Moscheles est chargé de réduire la partition pour piano ; et c'est au sujet de son travail que Beethoven, sous les mots : « *Fini avec l'aide de Dieu* », inscrira sa fameuse annotation : « *O Mensch, hilf dir selber !* » (« *O homme, aide-toi toi-même !* »)... Il en avait le droit. Il avait dû aider Dieu !

Mais si les représentations de 1814 réparèrent l'affront de 1805 et de 1806, ce ne fut que dix ans après qu'une actrice de génie, Wilhelmine Schröter-Devrient, consacra la gloire de l'œuvre ; elle la répandit en Europe, à Paris, où le jeune Berlioz en conserva, toute sa vie, l'émotion sacrée [2].

Beethoven était mort sans avoir vu rétablir sa première

---

1. Non prête pour la première représentation du 23 mai 1814 ; (on dut jouer, semble-t-il, l'ouverture des *Ruines d'Athènes !*) Mais elle était terminée, pour la seconde du 26 mai.

2. Il l'a rappelée, dans une de ses meilleures études du volume : *A travers Chants.*

version, sa *Leonore* intégrale et sans compromis ; — et il serrait sur son cœur, en ses dernières journées, « *sein liebstes Schmerzenskind* », comme la nomme Schindler, l'enfant chéri de sa douleur.

Qu'est-ce donc que cette œuvre qui l'a tenu attaché jusqu'au dernier instant, et dont trois versions successives et quatre (sinon cinq) Ouvertures n'ont pas suffi à épuiser en lui la *Sehnsucht*, l'aspiration passionnée à la réaliser ? — Et remarquons-le bien : les Ouvertures ne sont pas simplement (à part la quatrième) des introductions à l'œuvre, mais d'autres réponses, indépendantes, au même problème, un effort renouvelé pour traduire l'idée de l'œuvre, en désespoir de cause, par les seuls moyens symphoniques ! — Pourquoi cet acharnement ? S'agissait-il pour lui d'un problème dramatico-musical à résoudre ? Certes, nous le verrons, Beethoven apportait, au théâtre musical, une forme nouvelle, et son instinct devait lui en faire sentir les difficultés et l'insuffisance de certaines réalisations. Mais n'eût-il pas été plus simple et plus conforme à sa nature, qui avait plus de bonheur à inventer qu'à refaire [1], de reprendre le problème dans une œuvre nouvelle, au lieu de s'obstiner éternellement sur la même ?

1. Il l'écrit à Treitschke, en gémissant (avril 1814).

Qu'avait-elle donc, cette œuvre, à ses yeux, pour le lier ? Quel caractère unique ? Était-ce le sujet même ?

Avant de l'examiner, un trait doit nous mettre en éveil. Au terme de ce *libretto*, presque traduit du français, Beethoven introduit dans le chœur final — *maestoso* à quatre voix, puis *tutti* [1] — les paroles de Schiller :

— « *Wer ein holdes Weib errungen, stimm' in unseren Jubel ein!* »

(« *Qui a conquis une chère femme, qu'il s'unisse à notre allégresse!* »)

Et, les mêmes paroles, il les replacera, après vingt années, dans les chœurs à la Joie de la *Neuvième Symphonie*. Tant la pensée lui tenait à cœur !

Ce rêve de toute sa vie, — qu'il lui a été refusé de cueillir. Cette idéalisation de la femme et de la fidélité conjugale, dont il a maintenu la foi, en dépit de toutes les déceptions ! — Et je ne parle pas des refus qu'il essuya, mais des révélations amères que la vie lui apporta sur celles qu'il avait aimées [2] — et qui lui faisaient dire en 1817 à Nanni Giannatasio del Rio :

— « *Je n'ai connu aucun mariage, dont, après quelque temps, l'un ou l'autre des conjoints n'ait regretté le faux pas. Et, du petit nombre de femmes, dont la possession m'eût paru jadis le bonheur suprême, j'ai par la suite fait la remar-*

---

1. Donc, dans un mouvement plus solennel qu'on ne le prend aujourd'hui.

2. La chronique légère de Giulietta. Les affaires criminelles de la comtesse Erdödy — pour ne citer que les deux femmes, dont l'amour et l'amitié ont tenu la première place en son cœur.

que qu'il était bien heureux qu'aucune ne fût devenue ma femme. Ah! combien il est bon que les vœux des mortels souvent ne soient pas accomplis!... [1] »

N'importe ! il ne renie jamais son religieux idéal de l'épouse de la femme. Il tient à lui rendre en public un hommage solennel, dans ses deux plus grandes œuvres, dramatiques et chorales.

Ainsi Gœthe qui sans doute avait moins de raisons apparentes de ses plaindre de l'amour mais en réalité, qui l'ayant mieux connu, avait plus de raisons aussi de connaître son insuffisance et ses amertumes, Gœthe qui ne sut pas trouver, ou conserver, la compagne digne de lui, — arrivé au seuil de la vie et près de la quitter, ne se croit pas quitte envers elle, avant d'avoir chanté, dans l'Epilogue de *Faust*, son *Credo* à la femme.

Il se peut que de telles pensées paraissent extra-artistiques à nos esthètes d'aujourd'hui. Mais puisque l'empereur de l'art, Gœthe, en a scellé son œuvre maîtresse, j'ai quelque droit de signaler leur importance secrète dans l'esprit de Beethoven, et la part qu'elles ont eue à l'attrait persistant sur lui du sujet de *Fidelio*.

Mais reprenons ce sujet.

On l'a fort décrié. L'opinion établie en fait assez bon marché et les détestables représentations de l'œuvre pendant un siècle entier [2] ont accrédité ce verdict. Il faut bien le

---

1. Journal de Fanny Giannatasio del Rio, 15 juin 1817.
2. Malgré quelques grandes interprètes du rôle principal. Mais

dire : on a joué, jusqu'à notre temps, *Fidelio* à contre-sens [1].

Leonore n'est pas qu'un rôle. C'est un drame musical, une tragédie avec des chœurs. Et ni les directeurs, ni les metteurs en scène ne paraissent s'en être doutés.

1. Une étude récente de Hermann W.v. Waltershausen (dans le *Neues Beethoven Jahrbuch*, 1924) : *Zur Dramaturgie des Fidelio*, relève avec perspicacité les erreurs ordinaires de l'interprétation et de la mise en scène. Il n'est pas inutile d'en souligner ici certaines indications, relatives à l'âge et au physique des héros. — Florestan n'est pas un jeune premier, un ténor amoureux : c'est un homme de quarante ans, mûri dans l'action politique et déjà vieilli par l'épreuve Il faut en accentuer le caractère viril, résolu, stoïquement résigné, que dessine fidèlement la musique, surtout dans la première version.— Leonore, tout au contraire est une jeune femme assez frêle, qui n'a rien de l'héroïsme vociférant et mamelu des massives Brünnhildes wagnériennes. Le grand opéra du XIXe siècle et la scène de Bayreuth ont déformé l'optique et l'acoustique théâtrales. Waltershausen rappelle avec raison combien cette énormité de formes et de poumons s'oppose au type de la chanteuse dramatique du temps de Mozart formée dans l'art du *bel canto* italien. Le registre *mezzo* était alors exigé de la sopraniste, non seulement tragique, mais « *buffonista* » et « *vocalisante* » (comme la *Reine de la nuit*). Les chanteurs d'alors n'étaient pas spécialisés, comme aujourd'hui, dans un registre étroit, où on les « *force* », ainsi que sous une cloche à melon, jusqu'à la bouffissure. Souplesse et finesse étaient qualités obligées du chant, comme de l'orchestre. Et le délicat portrait de la jeune Wilhelmine Schröter Devrient. (Cf. *Beethoven-Almanach der Deutschen Musikbücherei*, 1927 nous offre le type idéal d'une Leonore, au temps de Beethoven. La musique marque bien, au premier acte, sa fragilité, sa lassitude, sa surexcitation nerveuse. Leonore n'est héroïne que par amour, et elle ne pourrait se maintenir longtemps à ce niveau de tension : elle est brisée, elle s'évanouit (a). Cette finesse de formes seule légitime le travesti, que rend grotesque la viscérale ampleur de nos Gargamelles du Walhalla.

Le prof. Josef Turnau, intendant général des théâtres de Breslau donne aussi des conseils intéressants, dans son étude sur *Die Insze-*

Regardons-y de plus près ! Quand on a eu le bonheur d'assister, comme nous, aux représentations du Centenaire, à Vienne, on fait son *mea culpa* pour le malentendu d'un siècle, et l'on éprouve le besoin de partager avec d'autres la découverte — la splendeur révélée, dramatico-musicale, de l'acte II entier, cet unique chef-d'œuvre, sans précurseur, sans successeur, au théâtre musical.

Et sans doute, sa grandeur tient, toute, au génie du musicien. Mais le poème ne l'a point trahi. Le libretto est ici un robuste cheval qui ne bronche point sous le poids du cavalier. Beethoven lui rendait justice. Il a tenu *mordicus*, jusqu'au bout, pour l'excellence de son sujet. Plus tard, en 1823, causant avec Weber et goguenardant sur le compte des poèmes d'opéra de son jeune confrère, exécutant d'un mot sans indulgence l'incurable médiocrité des librettistes

---

nierung des Fidelio (même publication). Il montre que tout, dans la mise en scène, doit être subordonné à l'expression de l'idée-maîtresse : contraste et progression entre ces deux pôles, ombre et lumière. Ses indications, pour faire moduler la lumière avec la musique, ne sont pas négligeables, à condition que de telles recherches ne dégénèrent pas en puérilité décadente. Nous avons vu, dans les représentations de Vienne, combien le ruissellement du jour, au lever de rideau de la scène finale, au sortir de la prison, s'accorde avec la blancheur éclatante de la symphonie orchestrale et chorale en *ut majeur*. — Mais l'essentiel est d'imprimer à l'ensemble un caractère d'unité monumentale.

(a) Berlioz dépeint un jeu de scène de la Schroeter-Devrient, au milieu du violent quatuor de la prison, quand les trompettes sonnent la délivrance :

— « *Je la vois, avec le tremblement de son bras tendu vers Pizarre, et riant d'un rire convulsif.* »

allemands, il rendait hommage aux Français et rappelait que d'eux lui venait son *Fidelio* [1].

Ce qui lui venait d'eux, dans *Leonore*, ce n'était pas seulement une anecdote, plus ou moins habilement contée, c'était une atmosphère de réalité tragique, — c'était la Révolution.

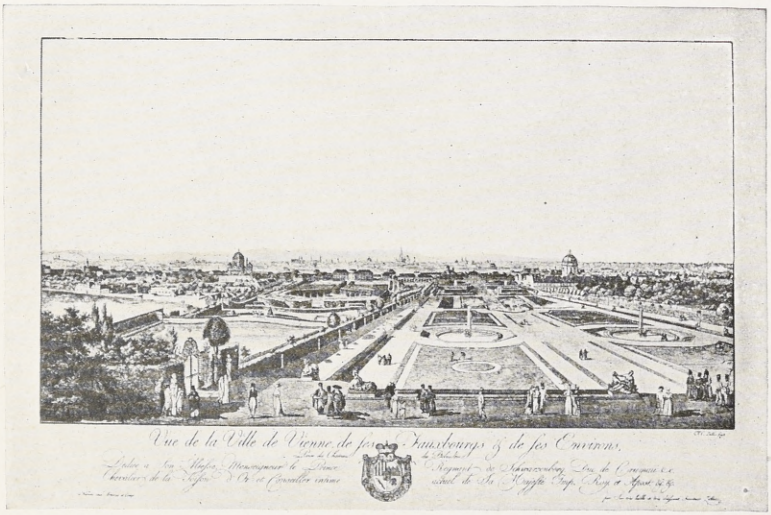
Mais eux-mêmes, comme il arrive à ceux qui, enfoncés dans l'événement, le nez collé au détail quotidien, n'en peuvent dégager les grandes lignes éternelles, — eux-mêmes n'avaient point perçu le souffle eschyléen, que transmettait leur récit [2]. Comme il avait été, dans l'*Héroïque*, l'Homère de l'Empire, Beethoven fut, dans *Leonore*, l'Eschyle de la Révolution.

Chacun sait que le sujet de *Leonore* est emprunté à Bouilly, qui ne l'avait pas inventé : car il en avait connu l'héroïne, qui était une Tourangelle. Il l'a depuis, raconté dans ses

---

1. Il donne le premier rang aux *libretti* de *Fidelio*, de la *Vestale* et du *Porteur d'eau*. Sur les trois, deux sujets inspirés directement des événements de la Révolution française.

2. Beethoven n'en prit conscience lui-même qu'au milieu du premier acte. Quand il commença l'œuvre, il ne voyait encore que le beau fait-divers. Et le moins saisissant n'est pas la découverte qu'il fit soudain de la grandeur épique du sujet, lorsqu'après avoir dessiné le caractère de Pizarre, il s'identifia avec l'angoisse et l'héroïsme de Leonore.



Vue générale de Vienne et de ses environs.

Théâtre de Vienne où fut donnée la première représentation de Fidelio.

Souvenirs [1] ; mais Beethoven n'en sut rien : car ils parurent, après sa mort ; et *Leonore* lui parvint sous le déguisement espagnol, dont Bouilly l'avait masquée, pour des raisons de prudence [2]. On ne trouvera pourtant dans sa musique aucune couleur locale espagnole ; et son intuition, qui perce jusqu'au fond éternel, semble avoir deviné la proximité des temps terribles qu'il décrivait, à dix ans de distance du drame réel, et quand la véritable héroïne vivait encore.

Inutile de rappeler l'action du drame qui, ramené à ses grandes lignes, décrit les horreurs d'une prison d'Etat et le dévouement d'une femme qui s'y introduit, sous un déguisement, pour sauver son mari. Les critiques n'ont, en géné-

---

1. *Mes Récapitulations*, 3 vol. Paris, Louis Janet, 1836-37 : — «... *Un trait sublime d'héroïsme et de dévouement d'une des dames de la Touraine, dont j'ai eu le bonheur de seconder les généreux efforts...* » — Bouilly était administrateur du département, à Tours, pendant la Terreur.

Il est frappant que l'autre *libretto* d'opéra, que Beethoven appréciait : *Les Deux Journées ou le Porteur d'eau*, ait été également inspiré à Bouilly par un autre fait du même temps, — « *par le trait de dévouement d'un porteur d'eau envers un magistrat de ses parents.* »

2. *Léonore ou l'Amour Conjugal, fait historique espagnol en deux actes*, musique de P. Gaveaux, représenté pour la première fois au théâtre Feydeau, le 1er ventôse an VI (19 février 1798).

« *La scène se passe en Espagne, dans une prison d'Etat, située à quelques lieues de Séville* ».

Ce n'était pas assez de ce déguisement, que du moins expliquaient alors les ménagements obligés envers des personnes vivantes. Quand Carvalho reprit, au temps de Berlioz, *Fidelio*, au Théâtre lyrique, pour le rendre plus pittoresque, il fit transposer l'action à Milan en 1495 ! Léonore devint Isabelle d'Aragon ; Florestan, Jean Galeas ; Pizarre, Ludovic Sforza ; et Fernando, Charles VIII ! Que tout ce clinquant romantique diminue la réalité farouche du vrai sujet !

ral, insisté que sur les invraisemblances et les disparates du poème, ou sur l'adaptation imparfaite du génie symphonique de Beethoven aux nécessités dramatiques de l'opéra. On a quelque droit de présumer qu'ils n'ont pas saisi l'essence vraie, ni du poème que Beethoven avait à traiter, ni de l'Ode dramatique qu'il en a voulu faire.

Sur le premier point, de bonnes réponses ont récemment été données. Hermann W. v. Waltershausen[1] a pris la défense du *libretto* français. Il montre que le mélange des styles, tant critiqué, tout le début petit-bourgeois qui n'annonce guère les hauts accents de la tragédie, répond à une vision du sujet, qui est vraie et frappante. Au plus profond de la Terreur, jusque dans l'ombre de cette prison, où ceux qui entrent ont laissé, semblerait-il, *ogni speranza*, la vie tranquille continue, la vie bourgeoise, avec ses pots de géranium à la fenêtre, avec ses rêves d'amour de la jeune fille, avec ses calculs d'intérêt bonhomme et affectueux du vieux geôlier, avec ses quiproquos et ses dépits de comédie. Mais l'art est ici dans les touches légères, dans la progression insensible de l'ombre tragique, qui d'abord effleure de bout de son aile ces premiers tableaux de paix égoïste, puis s'étend, et bientôt va recouvrir toute la scène. Le librettiste français l'a indiqué. Il n'est pas sans intérêt pour nous que ces *poetæ minores* (le mot de poète est bien gros !) de la comédie bourgeoise et de l'opéra-comique français, à l'époque révolutionnaire, aient, de l'aveu des historiens allemands, contribué à former l'atmosphère de clair-obscur et de ter-

1. *Zur Dramaturgie des Fidelio*, 1924 (voir plus haut).

reur mystérieuse, dont s'est nourri le romantisme musical germanique. De ces *crescendi* d'angoisse inexpliquée et d'épouvante, Weber a su tirer, dans son *Freyschütz*, des effets inconnus. Nos pauvres librettistes en étaient loin ; il est probable qu'ils auraient eu peur de ces ébranlements : ils les avaient trop subis, dans la vie du temps, pour ne pas les atténuer sous le jeu de la comédie. Ainsi, tels de nos écrivains d'aujourd'hui, témoins blessés de la sanglante catastrophe de notre Europe, en fuient l'image dans leur art ; mais leurs divertissements esthétiques en portent, malgré eux, l'empreinte frémissante. La source obscure du trouble tragique où se complaira le romantisme, est dans l'ébranlement social, dans la terreur — dans la Terreur — qui a marqué la génération précédente. Ce que cette génération n'avait osé que balbutier, un Beethoven l'exprime sans voiles, sans ménagements, avec la plénitude d'un cœur puissant et la maîtrise d'un génie. Sa *Leonore* est un monument de l'angoisse du temps, de l'âme opprimée, et de son appel à la liberté, — un formidable *crescendo*, de la souffrance à l'allégresse, par le chemin de l'espérance et du combat. Une montée de l'abîme jusqu'en plein ciel.

Cette parenté d'un robuste cadet avec des aînés de noble race, mais un peu débiles et étouffés par la rigueur des temps, ne se borne pas à de vagues ressemblances morales. Elle est nettement marquée dans la musique, avec une précision qui ne laisse place à aucun doute [1]. L'écriture sympho-

1. Nous ne parlons pas de la *Léonore* française de Gaveaux, que

nique de *Leonore* a pris tout l'essentiel à celle de Méhul et de Cherubini. Là encore, elle a su mûrir le fruit un peu vert, un peu sec, et en exprimer tout le jus, quand ils s'étaient contentés de quelques gouttes.

Il faut se rappeler que Beethoven, à l'époque de *Leonore*, se délectait, au théâtre (car il pouvait encore entendre), des opéras français, qui faisaient les délices de Vienne [1]; et aucun maître vivant n'égala, dans son estime, Cherubini. Au milieu des esquisses de *Fidelio*, on trouve, notées par lui, des scènes du *Porteur d'Eau*. Seyfried et Schindler attestent son admiration persistante, pour le maître de *Médée;* et l'on sait que Beethoven lui-même, au faîte de son génie, en écrivit humblement l'hommage à Cherubini (1823).

Il n'est donc pas surprenant qu'on en retrouve des traces dans son œuvre. Dès son vivant, Hoffmann, qui voyait toujours plus à fond que les autres, avait été frappé du lignage commun aux ouvertures de Cherubini et à l'*Ouverture de Coriolan*. Depuis, Wagner et la critique alle-

---

Beethoven connaissait. Hermann Abert a noté quelques réminiscences, mais à fleur de peau, notamment dans le quartett vocal en canon. Pour Berlioz, l'air de Rocco sur l'or était le seul de Gaveaux qui pût soutenir la comparaison.

1. Thayer (T. II. Appendice I) donne une liste des opéras de Cherubini que Beethoven put entendre à Vienne : 1802, *Les Deux Journées ou le Porteur d'eau; Médée; Lodoïska; Der Bernardsberg;* — 1803 : *L'Hôtellerie portugaise; La Prisonnière;* — 1806, *Faniska.*

(Cf. R. Hohenemser : *L. Cherubini*, 1913 ; — Kretzschmar : *Ueber die Bedeutung von Cherubinis Ouvertüren und Hauptopern für die Gegenwart;* — et surtout Arnold Schmitz : *Cherubinis Einfluss auf Beethovens Ouvertüren* (Neues Beethoven-Jahrbuch, 1925).

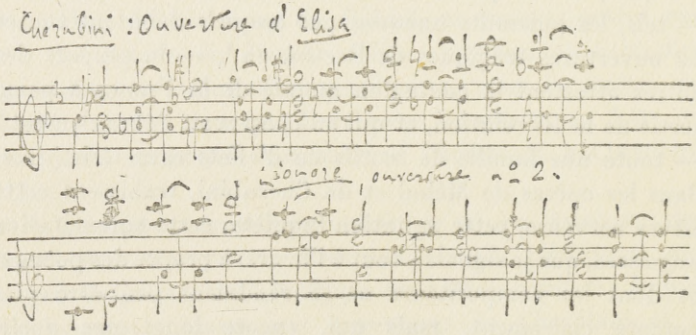
mande de notre temps ont relevé maintes ressemblances. La question vient d'être élucidée, pour les ouvertures de Beethoven par Arnold Schmitz (1925). Les exemples qu'il cite, les rapprochements qu'il fait, prouvent avec évidence que Beethoven a beaucoup pris aux compositeurs français de la Révolution, — mais aussi le magnifique emploi qu'il a fait de son butin. Si, dans le nombre des analogies, il en est qui peuvent provenir d'une souche commune : Gluck — tels, les puissants unissons par lesquels débutent toutes les ouvertures tragiques de Beethoven [1], — la plupart des autres attestent la contagion morale de la France à peine sortie de la Révolution, et qui en conservait l'ébranlement : — toute une famille de motifs ou d'effets caractéristiques, dans les opéras de Méhul et de Cherubini, trahissent cette fièvre nerveuse, cette agitation inquiète, cette surexcitation angoissée, que je signalais tout à l'heure, à propos des poèmes, et dont les compositeurs ne se rendaient peut-être plus compte clairement, mais qui, encore longtemps après, continuaient de leur courir sous la peau, par grands frissons, comme les accès espacés d'une ancienne malaria. Schmitz en a dressé un inventaire saisissant : — maintien obstiné de certains effets figuratifs stéréotypés, comme le bouillonnement des cordes à l'unisson dans la *coda* de *Leonore* n° 3, dant la source est dans l'ouverture d'*Elisa ;* — « effets d'alarme » ; — dessins de mouvement perpétuel et saccadé,

---

1. Arnold Schmitz montre aussi la ressemblance du début de l'ouverture du *Porteur d'eau* avec l'introduction unisson de l'ouverture n° 3 de *Leonore.*

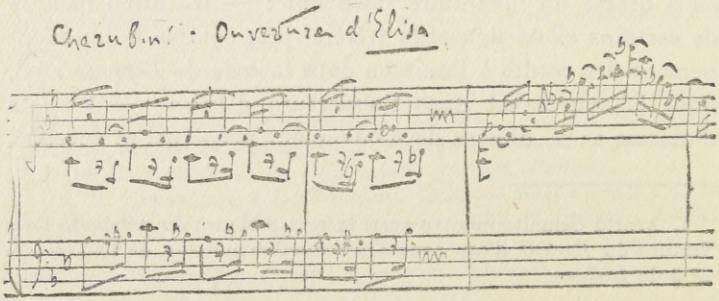
qui se heurte entre deux murs ; — chaînes d'accords syncopés : (ici, la ressemblance est frappante), utilisés à la même place, au même moment de la *Coda*, dans *Leonore* n° 2 et dans *Elisa* [1] ; — analogies indubitables de rythmes complémentaires dans *Leonore* n° 1, *Fidelio* n° 4. *Coriolan*, et dans *Elisa* de Cherubini ou *Stratonice* de Méhul [2] ; —

1.



L'influence de Cherubini sur les formes de la *Coda*, dans les ouvertures de Beethoven, est particulièrement mise en relief par Schmitz.

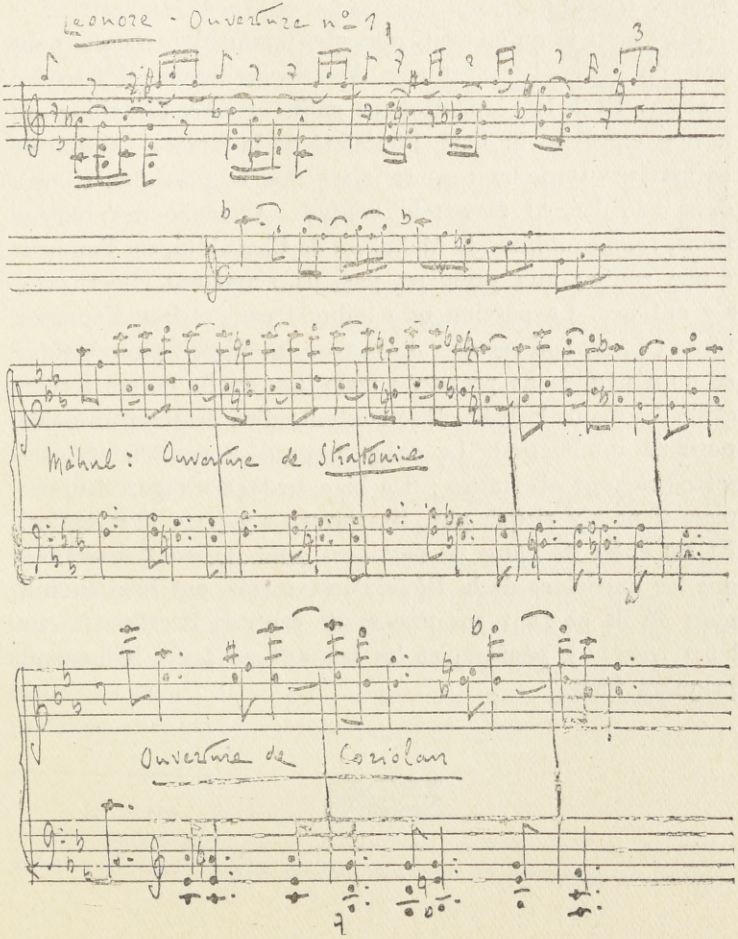
2. Cf. Schmitz.



parenté de certains thèmes d'ouvertures de Méhul avec

---

2. Cf. Schmitz *(suite)*.



ceux de Beethoven, etc... Enfin, faut-il rappeler que l'idée de la foudroyante fanfare des trompettes, dans les ouvertures de *Leonore* n°s 2 et 3, est issue d'une ouverture de Méhul, *Hélène !*

Mais c'est là qu'on voit, plus que jamais, le magique pouvoir du génie. Ce n'est rien d'avoir des idées. Il faut les réaliser. Et à la réalisation ne suffisent plus l'intelligence, le sens excellent de l'art, l'habileté de la forme, — quoique nécessaires toujours : — ce n'est que le portique. Entrez dans l'édifice, et élevez la voûte !... Chacune des indications, remarquables, de Méhul ou de Cherubini, est l'amorce d'une route ; aux premiers pas, ils s'arrêtent. Beethoven s'y enfonce. La passion ne s'indique pas ; il faut l'épouser toute ! Cherubini recule : il est trop intelligent pour ignorer ce qu'il néglige de prendre ; mais il se méfie de ses forces, et il s'écarte de la belle. Il se contente d'en dessiner un noble portrait intellectuel. Le sang manque à ses thèmes, ses mélodies sont abstraites ; il a bien établi les règles du jeu ; mais il ne s'y risque pas. Beethoven s'y jette tout entier. Et cet enfer de l'âme — passions, combats, souffrances, — que les musiciens de la Révolution, certes, ont bien connu, mais où ils ne sont pas pressés de rentrer, Beethoven, sur leurs traces, y pénètre, et les laissant au seuil, il descend jusqu'au fond.

La descente à l'abîme, et la remontée, ensuite, de la nuit au plein soleil : c'est l'impression maîtresse que produit *Leonore*.

Le tragique contraste et le *crescendo* de lumière ne sont pourtant réalisés avec maîtrise qu'à partir de la seconde moitié du premier acte — depuis l'air fameux de *Leonore*. Jusque là, Beethoven hésite, il se cherche ; il n'a qu'entrevu encore son vrai sujet. Quand il le découvre brusquement...

— « *Ach! brich noch nicht, du mattes Herz!...* [1] » il est bouleversé, — projeté dans une tout autre région de la musique. Trop tard pour rétablir la transition du *Singspiel* à l'opéra, de la comédie moyenne à la grande tragédie !... Certes, la tâche n'était point aisée ; mais elle n'était pas au-dessus des forces d'un Beethoven. Mozart l'avait bien pu ! Et même, Gluck, dont l'*Iphigénie en Aulide* et l'*Orphée* mêlent harmonieusement les plus hautes formes lyriques et les plus simples, les plus populaires...

Mais *Leonore* était un début, pour Beethoven. En la commençant, il abordait une *terra ignota*. Et son tort (qui se comprend) fut que, faute de pouvoir embrasser l'ensemble, ce continent nouveau, d'un de ses coups d'œil d'aigle qui dominent les champs de bataille de l'*Héroïque* et de l'*Ut mineur*, il s'appliqua bien sagement à commencer par le commencement. Il suivit l'ordre des morceaux, avec une patience exemplaire et une ténacité inouïe [2], contraignant

---

1 « *Ne te brise pas encore, cœur épuisé!* »

2. Cf. Nottebohm : *Cahier d'Esquisses de* 1803. — L'air de Marceline a nécessité quatre grandes esquisses et beaucoup de petites.

ses muscles d'Hercule à filer le rouet de la petite geôlière, à décalquer Mozart en des scènes familières, à faire tenir sa musique de géant dans les chausses de quelques fantoches sortis de la boîte aux chansonnettes de Leipzig ou de Paris.

Il va de soi qu'un tel labeur, chez un Beethoven, ne peut être absolument vain ; et ces premiers morceaux sont relevés par de fins détails d'orchestre, de délicates expressions du sentiment. Particulièrement réussis sont le *quartett en canon*, dont le développement vocalisé n'a pas été perdu pour le jeune Berlioz, dans son *Benvenuto*, — et le *duetto* d'une tendresse innocente, sur de jolis dessins fleuris de l'orchestre [1], entre Marceline et Leonore.

Mais il est visible que Beethoven n'est jamais pris au cœur, il travaille en écolier des petits-maîtres de *Singspiele*. Toute cette première partie du premier acte, cette station de demi-altitude — celle où fleurit Mozart — est froide et sent l'imitation, non de la nature, mais du livre. Même dans la seconde moitié de l'acte, les scènes et les personnages qui ne sont pas en sympathie avec les pensées de Beethoven ou avec ses passions, ne sont qu'à demi réussis. Le Pizarre est un traître de mélodrame, qui ne manque pas de gran-

---

Le duo de Marceline et de Jaquino, cette ombre de Mozart, exige de Beethoven une peine acharnée, mesure par mesure, afin de trouver l'accent et la mélodie convenables. De même, pour les trois numéros qui suivent. Et ce premier travail disproportionné n'a même pas suffi. Sauf l'air de Marceline, Beethoven n'en a rien conservé.

1. *Soli* de violoncelle, hautbois et bassons. Ce *duetto* (nº 10), absolument déplacé dans le drame, a été supprimé des représentations. Mais il mérite d'être connu ; et les concerts devraient l'inscrire à leur répertoire.

deur sauvage — (et Weber s'en est souvenu) — mais qui ne manque pas non plus de ridicule. Et dans la première version de la fin du premier acte (Pizarre, Rocco, Leonore ; — Pizarre et ses gardes), auprès de pages touchantes et assez neuves, règne une énorme convention d'opéra pompeux et déclamatoire. On dirait du Meyerbeer avant la lettre [1] !... C'est ici la revanche — la punition, pourrait-on dire — de la sincérité ! Beethoven ne peut pas mentir. Il a la nature d'artiste la moins faite pour simuler des sentiments qu'il n'éprouve point. Il lui faut aimer, haïr, croire, se passionner. A fond. Rien à moitié !

Il aurait dû franchement commencer le drame en plein cœur, à l'air de Leonore et à la scène des Prisonniers. Mais pour cela, il eût eu besoin de s'appuyer sur un de ces grands librettistes, formés à l'école de Gluck. Il n'avait autour de lui que des médiocrités, des habitués de théâtre, qui ne se trouvaient nulle part aussi bien à leur aise que dans les fades conventions, mille fois ressassées. Débutant au théâtre, il n'avait pas l'autorité pour leur donner l'assaut, comme Gluck. Encore moins, comme Gluck, la santé, l'encolure, pour monter sur la scène et livrer bataille, du geste et de la gueule, à tous ces routiniers, à tous ces menteurs : les acteurs, les chanteurs, les choristes et les instrumentistes, le librettiste et le metteur en scène !... Il était un infirme. Il n'entendait qu'à moitié. Il risquait qu'on lui dît : — « De quoi vous mêlez-vous ? Vous êtes sourd... » Il accepta donc. Il partit, des conventions établies.

---

1. De même, dans le *terzetto* n° 6 (Marceline, Leonore, Rocco).

Mais ce n est pas le point de départ qu il faut considérer, c'est le point d'arrivée ! — Ces conventions qu'il endosse, docilement, en peinant, cette redingote boutonnée, où son gros torse étouffe, pendant les dix premiers morceaux, — comme il les fait craquer et les déchire, d'un coup !...

LEONORE a parlé. Et parle par sa bouche l'immortelle Espérance...

— « *O Hoffnung!... Hoffnung!...* »

Elle était, en ces temps, la bonne déesse de Beethoven. Il était jeune encore (trente-cinq ans) ; aucune de ses blessures n'était inguérissable ; il était loin, encore, de la trist. Résignation, qui sera sa muse glacée, douze ans plus tard [1]. Déçu dans ses espoirs, il ne se lasse point d'espérer. Au milieu même de ses esquisses de *Leonore*, il écrit cinq grandes esquisses du lied : « *A l'Espérance* » [2]. La mélodie du lied

---

1. En la morne année 1817, où le *lied* : *Résignation*, op. 137, sera son *unique* composition originale. — J'en reparlerai, en son heure.

2. *An die Hoffnung*, op. 32, sur des paroles de Tiedge.

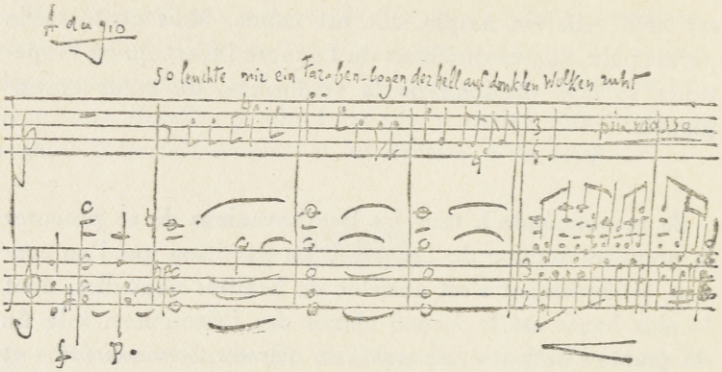
En écrivant ces lignes, je ne me doutais pas combien les faits me donnaient raison. Ce lied « *A l'Espérance* » était composé par Beethoven pour Joséphine de Brunsvik (comtesse Deym) qu'il aimait et dont il se croyait aimé, — dont il fut, peut-être, aimé. Et Joséphine était, en ces jours, la seule confidente de sa création musicale. Il venait lui jouer les premières scènes de *Leonore*. — (Voir à la fin du volume, la note III sur les sœurs Brunsvik.)

est belle, elle est ample, elle est calme. Mais comme elle paraît pâle, auprès du chant de Leonore ! C'est qu'ici l'espérance se lève du fond de la souffrance, du cœur ensanglanté.

Je recommande à tous les Beethoveniens de se procurer la première version de *Leonore* [1]. La partition que l'on connaît généralement s'est enrichie de beautés nouvelles, dont la plus haute est le second chœur des Prisonniers, à la fin du premier acte : « *Leb wohl, du warmes Sonnenlicht !* » et l'ensemble est mieux équilibré. Mais elle a perdu certaines pages uniques, dont la disparition nous laisse inconsolables. Elle nous livrait l'émotion de Beethoven, dans la pureté de son premier jet, dont aucune retouche de l'art le plus parfait ne peut compenser l'immédiateté. C'était le cas pour l'air de Leonore. Le nouveau récitatif qui l'amène est peut-être plus dramatique ; et l'adagio du ressouvenir avec sa vision mystique sur les hautes notes tenues des violons :

---

1. *Leonore, Oper in drei Akten*, Klavierauszug. Breitkopf, 1905. — Cette édition, précédée d'une préface de Erich Prieger, Bonn, novembre 1905, a été publiée pour le jubilé de la première *Leonore* (20 novembre 1805).

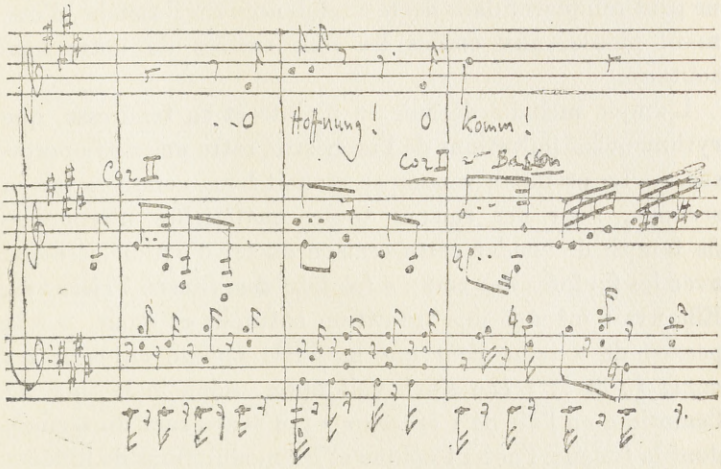


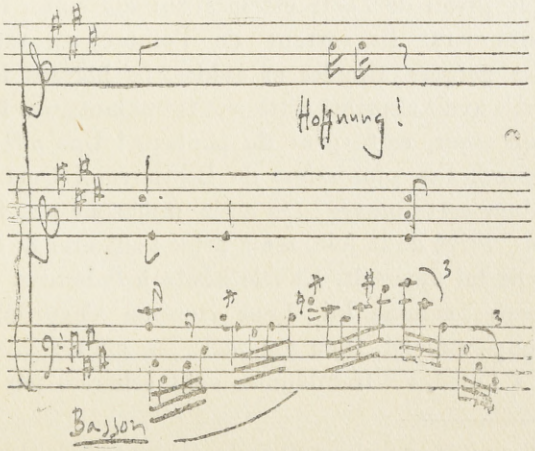
cet arc-en-ciel sonore a une beauté bien pure et bien nouvelle. Et pourtant, je regrette, dans la première version, le premier appel à l'espérance :

— « *O Hoffnung !... O komm !... Hoffnung !... O komm !...* » ce soupir presque parlé [1], auquel répond déjà, par avance, dans l'orchestre (les graves cors et les bassons), le chant de l'Espérance.

C'est comme si on la voyait venir sur les nuées... Elle tend les bras à l'infortunée... Et commence le lied auguste, l'hymne à l'espoir dans la douleur, cette prière des cœurs meurtris, qu'aucun d'eux ne pourra jamais redire ou écouter, sans des larmes cachées. C'est notre Beethoven, celui que nul autre musicien (et tant d'autres nous sont chers !)

1. « *sprechend oder singend* », a-t-on ajouté sur la partition.


Hoffnung! O Komm!
Cor II
Cor II = Basson

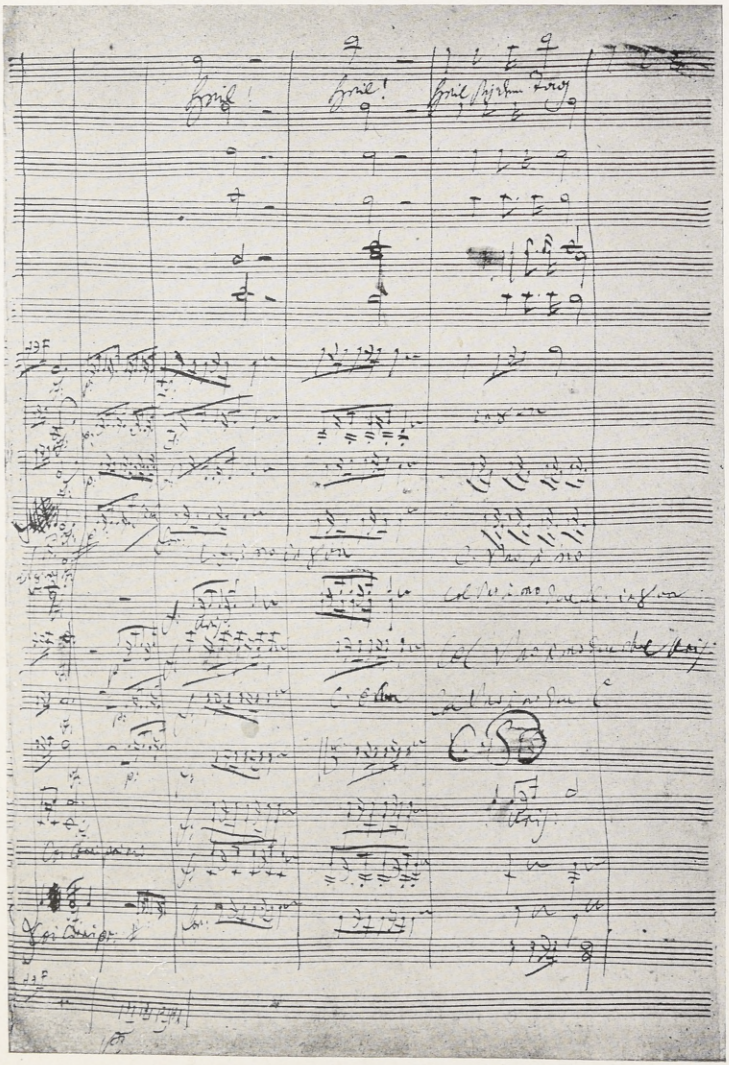

Hoffnung!
Basson

ne peut remplacer dans notre confidence : car il touche, d'une main pieuse, aux cordes les plus sacrées de notre âme solitaire.

L'ample mélodie déroule sa plainte et sa tendresse, que rythment les pulsations de l'orchestre, cette poitrine oppressée. — La première version se gardait bien, comme a fait la seconde, pour des raisons toutes matérielles d'économie de temps, de souder cette oraison au cri d'action héroïque avec les fanfares des cors : « *Ich folg' dem innern Triebe !* »... Elle avait ménagé une transition naturelle et émue, par la pensée de « *celui pour qui* la fidèle épouse *supporte ces maux* »; et la scène s'achevait après, selon la logique de l'émotion, en l'air de « *bravoure* » (au sens exact du terme), dont la fougue, l'accent épique et les modulations de lumière ensoleillées annoncent déjà les finales de Weber.

Mais le joyau de l'acte est la scène qui suit : le chœur des Prisonniers. Ils sortent de l'ombre, en tâtonnant. A petites gorgées, timides et avides, ils boivent le jour... Qui jamais avait exprimé cette joie tremblante, ces frémissements du cœur, cette peur du bonheur ! Une allégresse à voix basse... Ces *pianissimo* de Beethoven ! Quel rôle ils jouent dans cette œuvre ! On ne le remarque pas assez... [1] L'homme, privé de la joie, ose à peine l'effleurer de la main, quand elle lui apparaît. Et elle hésite à l'aborder. Elle est une blessée, comme lui. Leur émotion s'exprime d'une façon religieuse. Et Dieu s'y mêle, en effet : ... « *Gottes Hülfe...* » Les âmes tremblantes sont éclairées par sa pré-

1. Berlioz est le seul qui en ait profondément senti la signification.



Page du manuscrit de Fidelio.

PLANCHE XXVIII

WILHELMINE SCHRÖTER-DEVRIENT (1822).

sence... « *O Hoffnung! Rettung... O Freiheit, kehrst du zurück...* » Puis, elles retombent dans la peur, les chuchotements, elles s'appellent au silence, à la prudence... Mais sur cette foule frissonnante et ses murmures épeurés, l'orchestre chante le bonheur du jour, la jouissance de l'air dans les poitrines ; et sur les traits libérateurs des flûtes, des clarinettes et des violons, l'âme prisonnière semble s'évader [1].

La première version du poème imposait à Beethoven, pour terminer l'acte, au lieu de la redescente des prisonniers dans la nuit, une scène mélodramatique, dans le goût de Monsieur Scribe : le traître Pizarre exhorte ses sbires à la vigilance ; et ceux-ci, dociles, bien d'ensemble, protestent de leur dévouement, comme un chœur des *Huguenots*. Le musicien s'est donné un mal extrême pour traduire ces paroles, cette situation, dont il sentait la niaiserie ; et comme il était sincère, les premiers dessins qui lui venaient involontairement étaient bouffes [2]. Il effaçait, recommençait ; en désespoir de cause il interrompait le travail pour écrire une sonate, un triple-concerto, d'autres pages de *Leonore*. En vain ! La scène malencontreuse ne parvenait pas à l'échauffer ; il devait se résigner à un *finale* vide et boursouflé, qui lui pesait sur la conscience. Heureusement, lors du ramaniement de 1814, l'intelligence de Treitschke lui fournit les moyens de faire sauter cette fin ridicule, et

1. Une feuille d'esquisses nous révèle, une fois de plus, que ce motif instrumental est né dans le subconscient, avant que l'intelligence en ait reconnu la signification. Beethoven le destinait d'abord au *finale* du *Concerto en sol majeur*. (Cf. *Beethoveniana*, p. 13-14.)

2. *Zweite Beethoveniana*, p. 415.

il la remplaca par le divin chœur et quintette, qui termine maintenant l'acte. Ce second chœur des prisonniers fait pendant au premier, et forme avec lui un contraste et une harmonie parfaits : après la montée du tombeau, la retombée, — l'inexprimable mélancolie des regrets, du jour qui s'éteint, de l'espérance qui bat des ailes, et meurt...

Cette fois, Beethoven nous tient la main. Il ne la lâchera plus, jusqu'à la fin. Nous descendons, avec Orphée, au fond du royaume de la Douleur. Mais ici, la situation a changé : c'est Eurydice qui va sauver son Orphée.

Tout le troisième acte de la première version (le second de *Fidelio*, que l'on représente aujourd'hui) est un sublime Mystère religieux, un Saint-Sépulcre où l'âme agonise, et ressuscite... Où avait-on entendu de pareils accents, à l'Opéra, depuis *Alceste?* Mais le grand cœur de Gluck ne disposait point de tels moyens d'expression symphonique. Ces puissants accords, comme des piliers [1], ces résonances de voûte, ces basses qui soupirent, comme un Prométhée enchaîné, ces syncopes, ces arrêts du sang, ces battements à contre-temps, — mais par-dessous, toujours, ce large développement du flot, et sur cette souffrance sans révolte le sacre d'une infinie bonté !... Ah ! comme Beethoven se sent chez lui ! Plus de théâtre ! Le public est effacé. Il est le roi dans son château de la Solitude. Son Moi immense

---

1. Josef Braunstein a montré que Beethoven s'était souvenu, pour le début de cette introduction instrumentale, du début de sa *Trauerkantate* pour la mort de Joseph II.

le remplit. Et le monde entier — et chacun de nous — se reconnaît en lui — comme lui, seul et infini...

Après que l'orchestre a créé autour de nous l'abîme, la voix de l'âme, dans le silence, chante le désert où elle étouffe :

— « *Œd'ist es um mich her; nichts lebet ausser mir...* »

Mais elle ne lutte point, elle se résigne. Et le bel *adagio cantabile* en *la bémol majeur*, d'une religieuse douleur, rappelle le bonheur évanoui. On y reconnaît, à certains traits, la frémissante affirmation beethovenienne de la vérité :

— « *... Wahrheit, wagt'ich kühn zu sagen...* »

et l'héroïsme de la douleur acceptée, par la conscience du devoir accompli :

— « *Süsser Trost in meinem Herzen, meine Pflicht hab'ich gethan...* »

Dans la première version, ce caractère stoïque s'accusait jusqu'à la fin. Un *andante un poco agitato*, en *fa mineur*, viril et mélancolique, d'une agitation contenue, annonçait certains grands *lieder* de Schubert et de Berlioz, affirmait le : « *Fais ce que dois, advienne que pourra!* »

— « *Florestan hat recht gethan...* »

Il me semblait plus conforme à la vérité du caractère et à son énergie que l'hallucination un peu factice, qui lui a été substituée, dans le *Fidelio*, — ce *poco allegro* en *fa majeur:*

— « *... Und spür'ich nicht linde, sanft saüselnde Luft?...* »

où Florestan croit voir s'ouvrir les murs de sa prison : c'est une atmosphère tout différente, éclairée par le rêve, exsangue et décolorée. Elle a d'ailleurs sa beauté dramatique,

que Berlioz a éprouvée jusqu'à en défaillir d'émotion : il a décrit « cette mélodie sanglotante, ces palpitations de l'orchestre, ce chant continu du hautbois qui suit le chant de Florestan comme la voix de l'épouse... » — L'une et l'autre version s'achèvent *pianissimo*, dans l'épuisement.

La même sourdine est maintenue pendant les scènes dramatiques qui s'enchaînent à celle-ci ; et Beethoven insiste sur cet effet, dans ses indications. En tête du tragique *duetto* des fossoyeurs qui suit le « *mélodrame* », — cette élégie épique — sur un accompagnement à la Schubert (trombones voilés, cors, contrebasses, contrebasson), dont le grondement enveloppe de ses vagues monotones la plainte des hautbois et clarinettes, — il a marqué :

— « *Ce morceau sera joué, d'un bout à l'autre, très doucement ; les sforzando et forte ne doivent pas être rendus trop fort.* [1] »

Depuis le début de l'acte, l'action a pris le ton d'épopée ; et il est le vrai. Le drame individuel est devenu Destinée. La plainte même de Leonore, creusant la fosse de celui qui va être sacrifié — (elle ne peut savoir encore s'il est son Florestan) — se dépouille de tout caractère romantique, trop subjectif ; elle s'élève à la majesté du récit ; sa douleur se transmue en une pitié universelle :

— « *Wer du auch seist, ich will dich retten...* »

A un seul instant — (« *Ich will, du Armer, dich befrein* ») — l'accent monte à un *sforzando crescendo*, mais sans dépas-

---

1. « *Dieses Stück wird durchaus sehr leise gespielt und die sf. und f. müssen nicht zu stark ausgedrückt werden.* »

ser le *mezzo forte ;* et c'est le point le plus haut de la scène : il exprime comme un transport du génie de la liberté. Alors, Rocco s'étonne du jeune homme qui parle avec lui-même. Puis, le travail reprend, et de nouveau la scène se termine *pianissimo.*

Mêmes demi-teintes dans le *terzetto* (Florestan, Leonore, Rocco). Les *crescendi* vont du *piano* au *piano*, en passant par un bref *sforzando*, presque aussitôt suivi du *piano:* (*sf. p.* très caractéristique de Beethoven). La mélodie de pitié, de douleur, de gratitude, y garde toujours sa ligne large, calme, sans romantisme. Le *più mosso* de la fin[1] ne sort pas du *piano*, et s'éteint encore dans le *pianissimo.*

Voici donc trois grandes scènes (et l'on peut dire : quatre, en comptant le chœur des prisonniers, terminant le premier acte), qui se déroulent dans le clair-obscur, avec une délicatesse de moyens, une pudeur d'émotion, absolument en désaccord avec l'image emphatique et empanachée, que se font de Beethoven ceux qui ne le connaissent point.

Elles ne contredisent pas moins la routine déclamatoire du théâtre d'opéra. Aussi, Berlioz notait-il que le public de son temps en était déconcerté ; à toutes ces conclusions *piano*, il répondait par un « *rigoureux silence* ». — Ce silence n'est pas un mal ! Nous ne demandons pas qu'on applaudisse, au théâtre. Nous demandons que le cœur, et non les mains, parle. Je voudrais que tous les musiciens, qui cherchent à pénétrer l'art de Beethoven, eussent sous les yeux, comme moi, telle partition manuscrite de *Leonore*, corrigée de sa

1. Leonore : — « *O mehr als ich ertragen kann!...* »

main. Ils liraient, *sur une seule page*[1], entre les portées, *sept fois*, récrit au crayon :

« *sempre piu piano ppmo* »

et encore au-dessus, — et encore au-dessous de la page, — d'une grosse écriture appuyée, la même injonction :

« *sempre piu piano ppmo* ».

Quand j'arriverai à l'analyse des œuvres de la fin, je relèverai les omissions dont, trop souvent, se sont rendus coupables les éditeurs des dernières sonates, où les *ff.* avaient été ménagés avec une extrême discrétion. Les « grosses notes » sont aussi choquantes, dans l'exécution de *Leonore*, que les grosses maritornes vociférantes, dans les chausses de *Fidelio*. On oublie trop, et il est urgent de le rappeler, que Beethoven est, aussi bien que de l'énergie et des puissants effets dynamiques. un maître de la demi-teinte et du clair-obscur. Si ses pleines lumières éclatent et brûlent, comme dans la péroraison, que nous verrons plus loin, de *Leonore*, c'est justement en raison de la stricte économie qu'il fait de son soleil, pendant la plus grande partie de l'œuvre.

Nous en avons ici le plus frappant exemple dramatique. Au long recueillement des trois premières scènes de la prison. où la douleur s'enveloppe d'ombre et s'exprime à mi-voix, succède sans transition la furie de Pizarre, qui se rue sur sa victime. Mais encore ici, combien les fureurs de

1. *Quartetto* du premier acte.

Beethoven diffèrent de celles d'un Wagner ! Qu'elles sont moins uniformément maintenues dans le colossal de la violence, plus nuancées et toujours mobiles comme un flot ! Pizarre débute *f.* et non *ff.* Sa rage monte du *pp.*[1] au *più cresc.* — *f. p.* — *cresc. sempre* — *più cresc.* — *il forte sempre più f.* — enfin *ff.* sur le délire de vengeance [2], auquel font écho les cors, trompettes et timbales [3]. — L'intervention de Leonore n'est pas signalée par un *ff.* mais par un *f. p.*

— « *Zurück !* » (« Arrière ! »)

suivi d'un *p.* de saisissement. Le *ff.* ne viendra qu'au cri de Leonore, se dévoilant :

— « *Tue d'abord sa femme !* »

Et, sur-le-champ, retombe le voile : — *decrescendo piano* (avec accompagnement des bois).

Quand l'agitation est à son comble, par le défi lancé à Pizarre, qui peu à peu se reprend de sa peur, le mouvement ne se précipite pas, comme le gros goût du public s'y attendrait ; là où nous lirions sous les paroles un flot torrentueux :

— « *Vais-je trembler devant une femme?* »

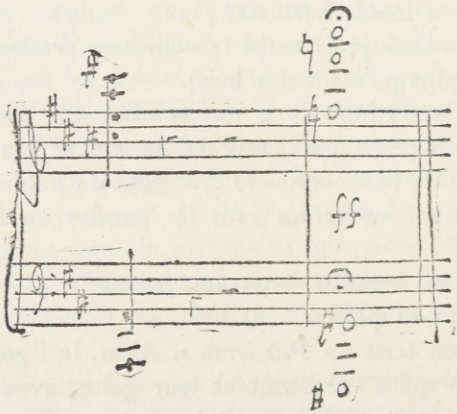
— « *A toi, la mort !* »

Beethoven écrit : « *Più lento* ». Ainsi, la ligne des deux adversaires qui s'affrontent et leur geste, avec son grand dessin plus orchestral que vocal, prennent une ampleur de

---

1. « *Il doit d'abord savoir qui déchire son cœur orgueilleux !* »
2. « *Als Rächer, als Rächer, Pizarro !* »
3. La réponse de Florestan est accompagnée par les bois et le cor.

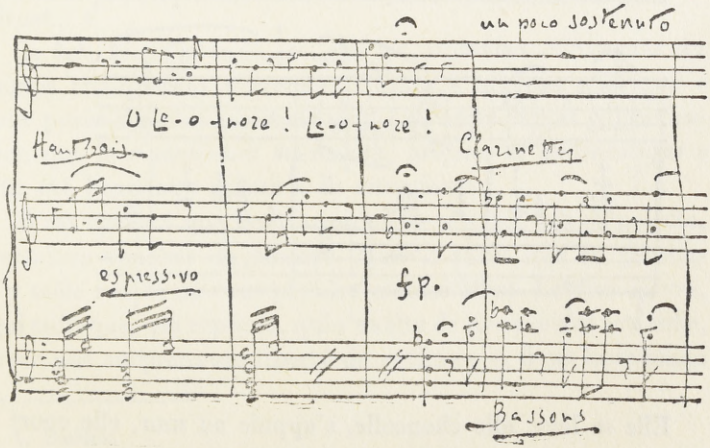
tragédie antique [1]. Et la fanfare de trompette, qui tombe alors de ce ciel de tempête produit la commotion d'un éclair. L'agitation des quatre personnages en est fauchée, du coup ; leur saisissement est un cri refoulé, et la libération miraculeuse s'exprime, non par un transport, mais par un recueillement, une prière. Ce n'est qu'après la seconde fanfare, et quand l'esprit troublé commence à discerner l'exacte situation, que se produit l'explosion des passions opposées. Et la scène finit — (pour la première fois de l'acte), — sur le *fortissimo*, et dans une telle agitation que la musique ne conclut pas, elle reste [2] sur un accord suspendu :



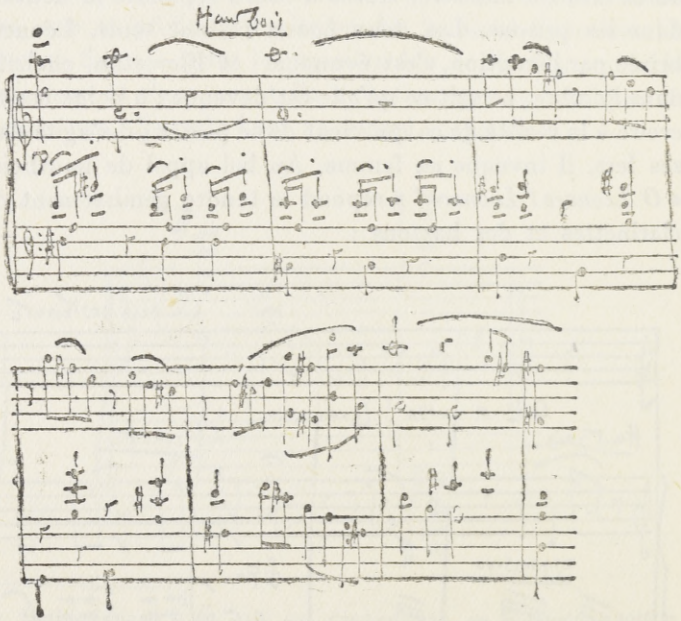
1. Berlioz décrit « *les voix qui s'interpellent, en brûlantes apostrophes, au milieu du tumulte de l'orchestre et de ce trait des instruments à cordes, semblable aux vociférations d'une foule agitée.* »... Il voit, dans cette scène, « *un miracle de musique dramatique* », auquel il « *ne connaît pas de pendant chez aucun maître ancien ou moderne* ».

2. Dans la première version.

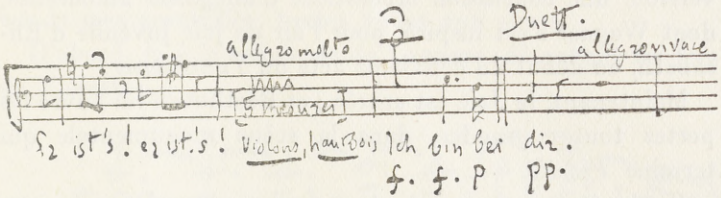
Ici, a lieu la plus regrettable des suppressions, dans *Fidelio*. Beethoven avait eu bien soin de ne point passer *ex abrupto* de cette mêlée musicale au duo d'amour ; et il avait évité, dans ce paroxysme, l'emploi du langage parlé. Il avait écrit un long et poignant récitatif-accompagné, *allegro ma non troppo*. Pizarre est remonté précipitamment, au-devant du ministre. Rocco a couru répandre la nouvelle dans les prisons. Les deux époux restent seuls. Leonore, brisée par l'émotion, s'est évanouie ; et Florestan, enchaîné dans l'ombre, ne sait ce qu'elle est devenue ; à peine ose-t-il croire à la réalité de ce qui vient de se passer ; il s'agite dans ses fers, il invoque sa femme. Au bel appel de hautbois : « *O Leonore ! Leonore !* » répond le tendre gémissement des clarinettes et des bassons :



C'est Leonore qui, encore sans conscience, parle au bien-aimé. Florestan pousse un cri ; il l'aperçoit, étendue, il veut, il ne peut la rejoindre. De nouveau se répète le soupir haletant des clarinettes. Leonore reprend ses sens ; et le chant du hautbois est comme la lumière qui lui est rendue :



Elle se lève, elle chancelle, s'appuie au mur, elle court à Florestan :



Un cri, accentué *f.* et non *ff.*, et qui s'achève aussitôt en *pp.* — Alors, seulement, commence le duo de passion éperdue... « *Quel amour ! Quels transports ! Quelles étreintes ! Avec quelle fureur ces deux êtres s'embrassent ! Comme la passion les fait balbutier !...* [1] » La course jubilante des violons s'entrecoupe d'arrêts d'extase *adagio*, profondément émouvants:

— « *Nach unnennbaren Leiden... Mein Mann an meiner Brust...* »

Ce fut, bien entendu, ce que les amateurs distingués du temps critiquèrent vertement ! Cette « *sauvage allégresse* » leur parut du plus mauvais goût ; ils rappelèrent à Beethoven que le « *sentiment silencieux, profond et mélancolique* » eût été beaucoup mieux « *de situation* » [2].

Il est curieux que Beethoven ait repris, ici, sur sa palette, certaines touches de Mozart. Mais il suffit que sa passion s'y mêle : et ce ne sont plus les mêmes êtres. Le duo enivré, qui suffoque, qui reprend, qui s'exalte de nouveau et retombe, avec une surprenante liberté de rythmes a, dans la seconde

---

1. Berlioz.
2. *Allgemeine Musikzeitung*, 8 janvier 1806.

version, une conclusion orchestrale d'allégresse amoureuse, dont Wagner s'est inspiré, pour l'air de joie juvénile d'Elisabeth, au début du deuxième acte du *Tannhäuser*.

Maintenant, la Joie est entrée ; et Beethoven lui ouvre les portes toutes grandes, dans la scène monumentale qui termine *Fidelio*.

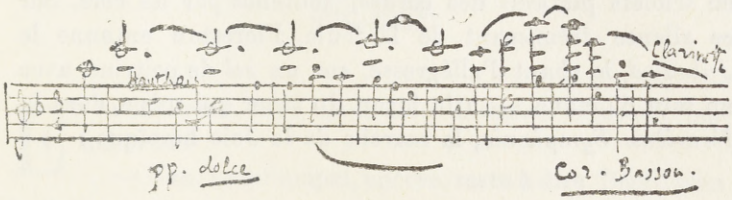
Il n'y était pas arrivé, du premier coup. Dans la première *Leonore*, le duo des époux était suivi d'un chœur des prisonniers, criant vengeance, à l'intérieur de la prison. On les entendait de loin, et Florestan rassurait Leonore inquiète. Les clameurs se rapprochaient. La troupe vengeresse entrait sur la scène. Puis, paraissait le ministre, apportant la liberté. Tout ce mouvement de scène était dramatiquement bon et frappant. Mais le grand poète musical, le chantre d'épopée, y renonça ; et il eut raison. Il comprit qu'après l'ivresse du duo, on ne pouvait plus rien supporter que l'explosion chorale et orchestrale de la fin, la fête d'un peuple entier. Pour des motifs analogues, il supprima des scènes suivantes un épisode excellent pour le drame mais qui coupait le jet de la joie : l'intervention de Leonore et Florestan, suppliant le ministre d'épargner à leur ennemi la peine du talion, l'emprisonnement dans le même cachot que Florestan vient de quitter...

— « *Le châtiment serait trop affreux*, disent-ils, *pour Pizarre, qui n'aurait pas, comme Florestan, sa conscience comme soutien.* »

Nous pouvons être sûrs qu'il en coûta à Beethoven d'éliminer ce passage, qui répondait à son sentiment propre, à sa haute humanité. Mais contre le moraliste, l'artiste

avait le dernier mot [1]. Et la grande Ode chorale se lance sur la mer ensoleillée, toutes voiles aux vents.

D'abord, la joie religieuse de Leonore, détachant les fers de Florestan :



ce bel air que Beethoven a repris à sa principale œuvre de jeunesse restée inédite jusqu'en ces derniers temps : la « *Cantate pour la Mort de Joseph II.* » La phrase est dite par les cinq voix *soli*, avec flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, puis reprise par le chœur qui lui donne toute son ampleur calme et sereine. Elle s'éteint *pianissimo* [2].

Immédiatement après, s'élève l'hymne triomphal à la Fidélité, le cantique à la Femme :

— « *Wer ein holdes Weib errungen, — stimm' in unsern Jubel ein!*

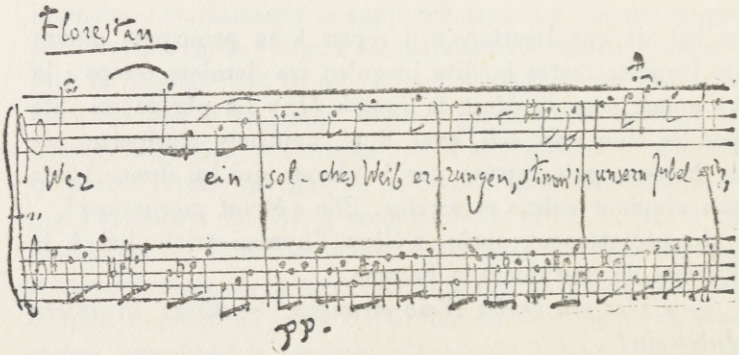
Chanté d'abord, dans la première *Leonore*, par le quatour des voix *soli*, il était indiqué : *maestoso*, — donc dans un

---

1. Je trouve moins heureux le transfert à Florestan, gêné par ses chaînes, du motif chancelant de l'orchestre, *meno allegro*, en *la majeur*, qui dépeignait d'abord l'héroïque Leonore, retrouvant sa faiblesse féminine, dès l'instant que son mari est sauvé.

2. Dans la seconde version, Beethoven fait chanter Leonore seule, d'abord, puis, les autres voix *soli*; et il resserre le chœur.

mouvement moins impétueux que celui qu'on prend aujourd'hui. Le chœur le répète. Une tendre phrase en duo des époux s'y glisse, comme un rameau fleuri. Aux acclamations du chœur *ff.* succède brusquement un *pp.* de l'orchestre en triolets *pizzicati* des cordes, soutenus par les cors. Sur ce silence frémissant de la foule, Florestan entonne le *Jubellied,* le chant d'allégresse, sur un *sol* de poitrine, avec un saut d'octave, — à la façon du ténor qui mène, dans la *Neuvième Symphonie*, la marche de la Joie héroïque :



Le quatuor des voix et le chœur l'accompagnent en sourdine.

Enfin, le plein éclat de toutes les masses chorales, — « *ff. sempre ff.* » — auxquelles Beethoven ajoute dans la seconde version, la voix de Leonore qui plane au-dessus de sa propre apothéose.

Et la Victoire finale, ses cuivres, ses timbales, ses clameurs

triomphales, ses flots de lumière blanche, — une orgie d'*ut majeur*.

Et maintenant, tout est-il dit ? L'œuvre n'est-elle pas achevée ?

— Non. Le principal, encore, reste à dire. Beethoven écrit l'ouverture.

Les ouvertures. — Cas unique, dans toute l'histoire de la musique. Quatre ouvertures pour un sujet. Un génie qui s'acharne, dix ans, parmi le torrent de ses passions, de ses œuvres diverses, à poursuivre dans ces symphonies pour un opéra... quelle réalisation, qui lui échappe ? Quelle idée le possède, qui, jamais satisfaite, réclame d'être exprimée[1] ?

---

1. Fixons d'abord la chronologie des quatre ouvertures. L'excellent ouvrage de Josef Braunstein : *Beethovens Leonore-Ouvertüren, eine historisch-stilkritische Untersuchung*, 1927, Breitkopf, nous permet de le dégager enfin des erreurs où, à la suite de Ignaz v. Seyfried, et de Nottebohm, la critique s'embourbait.

L'ouverture de *Leonore* n° 1 fut écrite en 1805, pour la première *Leonore* en trois actes, mais non donnée avec elle : car, exécutée d'abord en petit comité, chez le prince Lichnowsky, elle fut, d'un commun accord, écartée. (Cf. Schindler.) Non publiée, du vivant de Beethoven, elle parut d'abord en 1832, chez Haslinger, comme op. 138.

L'ouverture de *Leonore* n° 2 lui fut substituée par Beethoven, aux représentations, en trois actes, de 1805. Pour des raisons que nous dirons, sa puissante originalité la rendit incompréhensible au public.

Et Beethoven écrivit, pour la reprise, en deux actes, de *Leonore*

C'était bien un problème qui tourmentait Beethoven. Le problème de l'ouverture, en général. Il en fut obsédé, pendant une partie de sa carrière. Et malgré les réponses admirables et diverses qu'il y a données, on ne peut pas dire qu'il soit jamais arrivé à une solution définitive. Bien plus, on a l'impression qu'il s'est découragé, à partir d'un certain moment. Du moins, il renonce à poursuivre ses explorations géniales sur une terre nouvelle, que parcoururent après lui les maîtres du poème symphonique et du drame wagnérien.

Il avait à satisfaire, d'une part, aux exigences de la scène d'alors, qui ne s'accommodaient guère de son allure épique, — de l'autre, aux exigences contradictoires de son propre génie, où se heurtèrent, toute sa vie (nous l'avons vu, en étudiant ses Sonates), deux instincts souverains, également impérieux : l'instinct de l'expression, vivante et profonde ; — l'instinct de la belle, de l'ample, de la solide construction, — l'émotion et la forme. La vrai problème était (et, dans les quatre ouvertures de *Leonore*, Beethoven l'a posé et tenté dans toute son étendue) :

— « L'expression gouvernera-t-elle la forme ? Ou la forme, l'expression ? »

---

en 1806, l'ouverture n° 3, qui est universellement célèbre, aujourd'hui. — L'ouverture n° 2, non publiée, du vivant de Beethoven, parut pour la première fois en 1843, sous une forme abrégée, puis en 1853 et en 1905, dans les éditions de Jahn et de Erich Prieger. On vient d'en retrouver une nouvelle version manuscrite.

L'ouverture de *Fidelio* n° 4 fut écrite pour la reprise et le dernier remaniement de l'œuvre, en 1814. Bien que la moins importante des quatre — (et peut-être pour cette raison) — elle est demeurée, depuis, attachée aux représentations de l'opéra.

Dans tous les cas, il est entendu que, chez un Beethoven, la forme y doit toujours trouver son compte. Qui la sacrifie, n'est point un artiste. Mais qui voit et qui veut la forme seule, n'est qu'un petit artiste. Ne compte à nos yeux que celui qui est possédé par les deux exigences, et cherche à les harmoniser. Mais il le peut, dans l'un ou l'autre sens : — en attribuant la direction de l'œuvre, soit au grand constructeur, soit au poète en proie à l'idée passionnée. Cette double réponse a été donnée par Beethoven, dans les ouvertures de *Leonore* n°s 3 et 2.

Elles seules sont à retenir. L'ouverture n° 1 n'est encore qu'un essai indécis, qui ne satisfit pas Beethoven, mais qui le conduisit aux splendides découvertes des deux ouvertures suivantes. — L'ouverture n° 4 est une abdication devant les nécessités de la scène. Négligeons-la, pour l'instant !

Les trois ouvertures en *ut majeur*, — aussi bien l'ébauche n° 1 que les 2 et 3, qui sont des chefs-d'œuvre en deux ordres différents, ont un trait commun : la musique de Beethoven les a signées, non *Leonore*, mais *Florestan*. Le chant du prisonnier y est intercalé. Mais tandis que dans la première il est simplement épinglé, comme une citation, il devient la chair des ouvertures n°s 2 et 3 ; et surtout dans la deuxième il vit et il palpite ; il est un véritable *leit-motiv*, qui se développe et se transforme, en neuf façons diverses, passant par toute la gamme de l'action et des passions, tour à tour « pathétique, lyrique et guerrier ».

Cette innovation artistique sans précédent, qui devait avoir au XIXe siècle la fortune que l'on sait, nous éclaire en même temps sur la vision intérieure de Beethoven. Le sujet

de son chant dans les ouvertures de *Leonore*, c'est l'homme solitaire, muré, persécuté — c'est lui-même, Beethoven ; et c'est son rêve de bonheur et de victoire. Il ne s'agit pas seulement d'un thème musical personnifié ; Beethoven porte dans l'ouverture n° 2 l'essence de l'atmosphère dramatique et de l'action. Dès les premières mesures, le magicien évoque les murs de la prison, le demi-jour, et la plainte du malheureux enchaîné. Avec quelle hardiesse expressive il la fait moduler ! L'audace et le raffinement des dernières suites d'accords dans l'introduction *adagio* n'a jamais été par Beethoven renouvelée. Il était trop en avance sur son temps. C'étaient des perles jetées aux pourceaux. Cherubini lui-même se perdit dans ce « *fouillis de modulations* », et n'arrivait plus, disait-il, à retrouver la tonalité principale de l'ouverture n° 3, cependant assagie. — Le flot de l'action se rue dans l'*allegro*. Au milieu de ce fleuve fiévreux, la mélodie de Florestan reparaît sous différentes formes épisodiques, exprimant la douleur et l'espoir. A la *Durchführung* (la partie intermédiaire de l'*allegro*) est confié le rôle, qui lui convient par nature, de mettre aux prises les éléments opposés du drame et d'accuser leurs contrastes, ainsi que leur antagonisme. — Beethoven était là dans son élément, sur le champ de bataille musical que lui-même venait de créer, par la *Durchführung* de la *Symphonie Héroïque*. Mais ici, point de part laissée au doute ! L'intention se précise. A la fin de la *Durchführung*, culmine l'action tragique ; la violence des passions qui s'étreignent, comme un nœud de serpents, est, ainsi que dans la tragédie, tranchée d'un coup de hache, par la sonnerie des trompettes. Et ce qui

ajoute encore à la netteté de l'intention dramatique, c'est que, dans l'ouverture n° 2, cette fanfare vient, non de l'orchestre, mais de la scène et de loin. A cette apparition du *Deus ex machina*, qui résout la tragédie, répond, dans l'ouverture n° 2, la voix de Florestan, mais sous une lumière nouvelle, dans le revêtement de nouvelles harmonies : le prisonnier n'est plus enseveli dans la nuit, sa souffrance se fond, le bonheur vient, le bonheur est venu... Et la mélodie explose en un chœur de joie et de force qui débordent : l'éclatante *Coda*. Pour exprimer ce développement logique de l'action et sa conclusion triomphale, Beethoven a écarté délibérément la Reprise de l'*allegro*, que la tradition imposait à la forme symphonique de son temps [1].

L'innovation ne fut pas comprise. L'orthodoxie des maîtres du goût et de l'opinion se hérissa contre cette hérésie. Beethoven, non soutenu, fût-ce par une seule voix intelligente, lui-même tourmenté par ce problème de la forme et, je l'ai dit, obsédé par ses exigences de puissant architecte, fut pris de doutes devant sa magnifique audace. Il renonça à ce qu'il venait de conquérir ; il eut la rare abnégation de rejeter la géniale ouverture qui, sans un coup du hasard, eût été perdue pour jamais, et la vigueur plus rare encore d'en récrire une nouvelle qui, sans lui ressembler, l'égalait.

Cette ouverture n° 3, épurant le dessin, équilibrant les masses, rétablissant la reprise, et dégageant la symphonie

---

1. L'Ouverture de ce temps, telle qu'elle est pratiquée par Mozart et, à sa suite, par Beethoven, dans sa première ouverture : *Prométhée*, est essentiellement composée d'une *Introduction* lente, et d'un premier morceau de Sonate *allegro*, avec reprise, et sans *Durchführung*.

de la primauté des éléments poétiques, qui, dans l'ouverture n° 2, tenaient les rênes de la musique, revint aux lignes classiques de la *forme-Sonate* traditionnelle, — mais comme un Beethoven peut y revenir, en leur donnant une ampleur et une énergie impériales. Qui ne se souvient du grand *crescendo* de la fin, comme un torrent de montagne, grossi par les pluies d'orage, qui dévale en inondation ?

Et maintenant, choisisse qui veut entre les deux chefs-d'œuvre ! L'un est drame symphonique ; l'autre est ode dramatique. On peut, comme Schumann (et comme aurait dû le faire l'école de Liszt et de Wagner [1]), préférer l'ouverture n° 2. On peut, comme les orthodoxes, préférer l'ouverture n° 3. Nous, préférons les deux ! Ce sont deux mondes complémentaires, qu'un génie égal à lui-même a fait sortir du néant. Dans l'un, le drame commande le lyrisme. Dans l'autre, le lyrisme est souverain.

Il est clair qu'aucune des deux ne convient comme Introduction à la pièce. Elles sont trop gigantesques. Elles écrasent les premières scènes. Comment redescendre de ces épopées au papotage de la famille du concierge ?

---

1. Braunstein fait remarquer que Wagner, qui a parlé, à diverses reprises et de façons fort différentes, de l'ouverture n° 3 de *Leonore*, semble avoir étrangement ignoré l'ouverture n° 2. Car, dans son Essai : *Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama*, 1879, comme dans son article : *Ueber Franz Liszts symphonische Dichtungen*, 1857, il reproche à Beethoven de s'être arrêté à mi-chemin et de n'avoir pas rejeté la reprise, qui rompt le cours du drame musical. Or, c'est justement ce que Beethoven avait eu le génie téméraire d'oser dans l'ouverture n° 2. On peut dire que cette œuvre est le véritable précurseur des poèmes symphoniques de Liszt et de tout le XIXe siècle.

L'ouverture n° 4, en *mi majeur*, est plus complaisante ; elle nous introduit dans la prison de Florestan par l'escalier de service. Elle est destinée au premier acte petit-bourgeois, sans être pourtant en contre-sens à l'idée générale de l'œuvre. Le lion Beethoven s'y est revêtu d'une peau de *Singspiel*. On l'y reconnaît, malgré tout. Mais les spectateurs au cœur faible ne seront pas effarouchés. A peine si le drame où on les mène s'annonce discrètement, sous la forme la plus atténuée : quelques mesures *adagio* de méditation, de prière, sans angoisse, sans ombre tragique, au début et à la fin, juste avant la *Coda*. Puis, un *presto* brillant, scintillant, presque une ronde, à la Weber. Je pense, irrévérencieux, à Bottom, quand il veut faire le lion :

— « ... *Je vous rugirai aussi doucement qu'une colombe à la becquée...* »

Le lion, ici, rossignolise...

Acceptons, sans enthousiasme, cette Introduction ! C'est la seule possible, en l'état actuel du drame, que Beethoven n'a pu dégager suffisamment de la trop longue comédie bourgeoise du premier acte.

Mais que ferons-nous des deux grandes ouvertures en *ut majeur?* Nous faudra-t-il les sacrifier ? Les renverrons-nous au Concert ?

Je crois que, pour l'ouverture n° 2, nous devons nous y résigner. Elle est un drame trop complet, elle ferait double emploi avec l'autre ; elle se suffit à elle-même.

Pour l'ouverture n° 3, la question se pose autrement. Ce n'est plus, comme la précédente, un résumé de l'action ; c'est son efflorescence lyrique, c'est sa transposition sur

le plan intérieur ; ou, pour user d'une métaphore qui est l'opposé de la première et qui est peut-être plus exacte, ce sont les racines du drame dans l'âme universelle. Les antiques avaient, pour remplir un tel rôle, le Chœur des tragédies, mais ils ne disposaient pas des moyens surhumains de la symphonie moderne, de ces Chœurs sans paroles, ces Océanides de l'orchestre, qui viennent battre de leurs vagues le rocher de Prométhée.

Beethoven a été, toute sa vie, obscurément tourmenté de l'introduction de cette forme lyrique nouvelle dans l'art musico-dramatique. De même que nous le verrons, dans la *Symphonie avec chœurs*, tâtonner sans fin avant de décider sous quelle forme, à quel moment précis, la voix surgira, comme la déesse Ionienne, de la mer instrumentale, — de même, dans *Leonore*, il cherche, par un instinct puissant, qu'aucun exemple ne guide, les routes qui conduisent, en sens inverse, du dialogue chanté au chœur de la symphonie. Mais s'il le réalise, pour lui, pour sa joie propre, comment aurait-il le crédit de l'imposer sur un théâtre de Vienne, devant la Routine assemblée ? Il est trop en avance, trop seul, et la force de conviction finit par lui manquer. Il renonce à intégrer sa symphonie à l'œuvre, dont elle est — sans jeu de mots — le chœur, et le cœur.

A nous de l'y replacer !

Je sais que cette innovation se heurte encore à beaucoup de résistances. Toutes les traditions du théâtre musical s'opposent à ce monstre nouveau : une ouverture dans le corps d'un acte. Un connaisseur aussi éclairé que Hermann W. von Waltershausen traite de « *catastrophe dramatique* »

l'exécution de l'ouverture n° 3 après la scène de la prison, — sans compter qu'elle rassasie l'oreille d'un festin d'*ut majeur*, avant l'orgie en *ut majeur* du finale [1]. J'en eusse pensé autant, avant d'en avoir fait l'expérience directe. Mais depuis qu'aux représentations du Centenaire, à Vienne, j'ai, avec toute une salle, subi l'effet souverain de la symphonie n° 3, s'ouvrant, arc triomphal, entre le duo d'amour dans la prison et l'apothéose chorale et populaire, au grand soleil, de la fin, — je me suis incliné sous la voûte de cette Sixtine sonore, et j'ai compris la géniale pensée de Beethoven. Cette ouverture, à cette place, révèle le vrai drame que Beethoven a voulu écrire, a écrit malgré son temps.

Du premier au second acte, nous l'avons vu monter de la comédie bourgeoise du XVIIIe siècle à la grande tragédie musicale, telle que Gluck l'avait conçue, — mais en osant la libérer de ses draperies antiques, dont la noble convention fausse ses mouvements. Nous l'avons vu dépasser même, par instants, les limites du sujet et du personnage tragique — du Florestan enchaîné — pour atteindre aux profondeurs de la Solitude, commune aux âmes des vivants. Cependant, le drame le tient lié, jusqu'à la fin de l'acte de la prison ; il en épuise toutes les rivières de douleur, de haine, de fureur et d'amour. Au duo, le drame est fini.

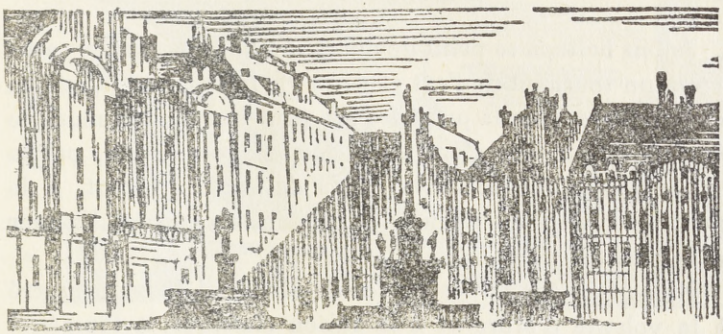
Alors, s'ajoute à la tragédie la création vraiment beethovenienne : la conclusion lyrique, l'Ode universelle : — la Symphonie n° 3 et la scène chorale. — Leonore, Florestan, disparaissent. Ils ne seront plus dans l'apothéose finale, que

1. *Zur Dramaturgie des Fidelio*, 1924.

que les choryphées du Peuple. Ce n'est plus l'aventure d'un couple humain que l'on chante. C'est la Liberté et l'Amour... Une immense symphonie avec chœurs, qui n'a de comparable dans la musique entière, que la dernière partie de la Neuvième, — mais, j'ose dire, plus belle, plus parfaite, débordante de jeunesse, rayonnante de bonheur : — car elle est le puissant rameau fleuri de l'arbre de la vie, à l'heure de la pleine sève, à l'apogée de l'An.

Et maintenant, nous apparaît le sens unique de *Leonore*, — ce chêne-roi dans la forêt. Je ne lui vois pas un second, qui lui ressemble. Elle n'a pas eu de successeur. A coup sûr, ce ne fut point Wagner et sa postérité. Wagner est une bouture de la symphonie de Beethoven, non de sa tragédie avec chœurs. Il ne pouvait bien la comprendre : il était trop encombré de métaphysique et marqué de ce gigantisme de la pensée, qui a sévi sur l'Allemagne en croissance du XIXe siècle — cet adolescent qui a poussé trop vite, disproportionné, de longs bras, de longues jambes, un sexe et un cerveau, peu de cœur, ou dévergondé...

La grande et classique humanité de *Leonore*, — inaugurée dans l'*Alceste* et *l'Orphée* de Gluck, ainsi que dans quelques scènes de Mozart, — reste comme un monument de la meilleure Europe, qu'au seuil du siècle XIX avaient entrevue Gœthe et Beethoven, — et que cent ans de tourmentes n'ont pas, depuis, permis de réaliser.



BEUNING écrivait, le 2 juin 1806, après le désastre de *Fidelio*, écrasé par la cabale et par l'indifférence, que Beethoven, atteint au cœur, « *avait perdu sa joie au travail.* »

Mais le fraternel ami, lui-même, ne connaissait point les réserves héroïques de l'ami ! A l'heure où il écrivait ces lignes, Beethoven avait déjà repris le travail. Et quel ? Il créait, depuis le 26 mai, les *trois quatuors Rasoumoffsky*, op. 59. [1]

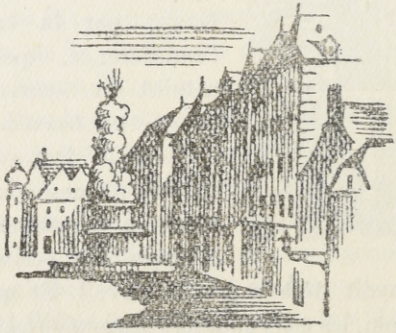
---

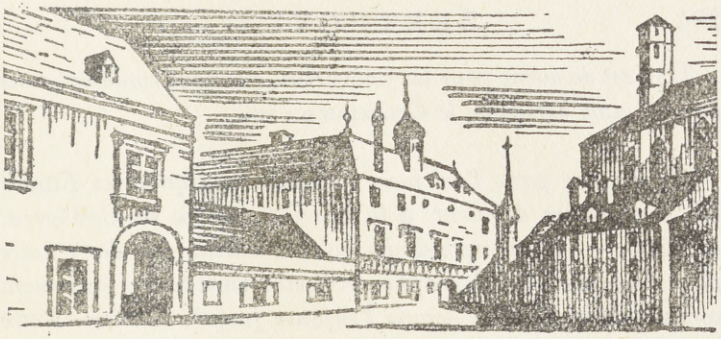
1. Et il écrit, la même année, le *Concerto pour piano en sol majeur*, e *Concerto pour violon* op. 61, la *Quatrième Symphonie en si bémol*. et les 32 *Variations sur un thème en ut mineur*. Un monde de beauté, Un monde nouveau, conquis... Nous le retrouverons par la suite.

Je fais halte, à ce point de ma route. Car nous somme arrivés à un tournant de l'art et de la vie intérieure. Je vois en ces quatuors, pour la première fois peut-être dans la musique de Beethoven, des éléments « démoniaques », qui, par la suite, vont s'affirmer. Les gonds de l'âme grincent. A la porte de bronze du monument romain, un étrange Visiteur a heurté...

Nous, fermons ici les portes de ce livre ! Il est consacré à la volonté d'ordre et à la raison classique, à l'impérial maître d'œuvre, qui domine tous les peuples du Rêve, vaincus et conquis. Dans les chapitres prochains, nous verrons peu à peu les guerres d'Indépendance, la revanche du Rêve.

Octobre 1927. R. R.





AVERTISSEMENT AU LECTEUR

I *l'auteur n'a point fait entrer dans ce volume le chapitre consacré aux* premiers Quatuors et Trios, *c'est que, suivant le plan adopté pour la* Sonate, *il préfère embrasser l'ensemble du massif, des sommets qui le commandent, et que ces sommets sont, pour lui, les* quatuors Rasoumoffsky *op.* 59, *et les* Trios Erdödy *op.* 70[1]. *Il en remet donc la description au volume suivant.*

---

1. Bien entendu, nous ne parlons ici que de la première chaîne de ces Alpes. Par derrière, nous verrons s'élever une seconde rangée.

Il en est de même pour les Concertos, *que nous contemplerons de leur cime aérienne, le* Concerto en sol.

Si, d'autre part, l'on nous demande pourquoi ces Etudes beethoveniennes débutent, à la trentième année de Beethoven, en 1800, *— nous répondrons qu'il n'entrait pas dans notre plan d'écrire ici la Biographie de Beethoven et le développement complet de sa nature, depuis l'enfance jusqu'à la mort. Notre dessein était de nous limiter à l'exploration des grandes Epoques de sa création, à ces crises puissantes de l'être, où il semble périr et se renouvelle. En vérité, notre œuvre se présente, selon le rythme de déroulement de cette vie même, comme un Oratorio des* Saisons. *— Mais nous commençons à la mi-printemps, à la prime-été. Et nous finirons, aux perce-neige des derniers quatuors — à la primevère, qui se fraie sa route dans le sol glacé.*

Nous ajouterons que, dans l'état actuel des recherches beethoveniennes [1], *l'histoire de la jeunesse du génie n'est pas encore suffisamment établie. Il faut attendre.*

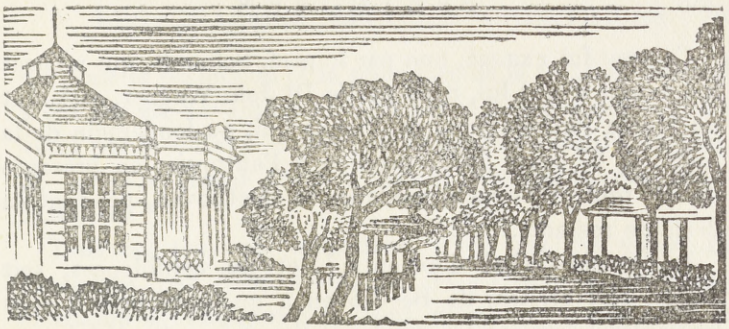
Et que l'on nous permette enfin de déclarer que nous ne considérons l'Essai actuel que comme le premier état d'une gravure très imparfaite, que nous aurons, par la suite même de nos recherches, plus d'une fois à retoucher.

R. R.

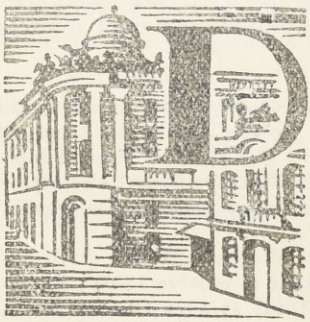
---

1. Je rends hommage aux beaux travaux de M. G. de Saint-Foix qui fait ici office de pionnier, ainsi qu'avec le concours de T. de Wyzewa, il le fut déjà pour la jeunesse de Mozart.

NOTE I



LA SURDITÉ DE BEETHOVEN



DANS son *Testament* tragique d'octobre 1802, Beethoven priait son médecin, le professeur Schmidt, de « *décrire sa maladie, aussitôt après sa mort* », et d'ajouter à « *l'histoire de son mal* » les douloureux aveux qu'il écrivait lui-même, — « *afin qu'autant que possible, le monde se réconciliât avec lui, au moins après sa mort* [1]. »

1. « *Ihr meine Brüder... sobald ich tot bin, und Professor Schmidt lebt noch, so bittet ihn meinem Namen, dass er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget Ihr dieser meiner Krankengeschichte bei, damit wenigstens so viel als möglich die Welt nac meinem Tode mit mir versöhnt werde.* »

Ce vœu fut exaucé, non par le prof. Schmidt, qui mourut longtemps avant lui, mais par le Dr Joh. Wagner, assistant au Musée Pathologique de Vienne qui, au lendemain de la mort, le 27 mars 1827, procéda à l'autopsie, en présence du Dr prof. Wawruch, médecin de Beethoven, pendant sa dernière maladie.

Le procès-verbal d'autopsie [1], et les confidences, soit orales, soit écrites, de Beethoven à quelques amis [2], sont les seules bases solides sur lesquelles puisse être bâtie une explication de la mystérieuse maladie. Bien des médecins et des musicologues s'y sont essayés ; toute une littérature a été consacrée à cette étude [3]. Et cependant, la lumière n'a point été faite complètement. Les avis s'opposent, sans qu'on puisse encore tout à fait expliquer par quel miracle

---

1. L'original a disparu. Copie en a été conservée par Seyfried, qui l'a publiée en appendice à ses *Studien* (1832). Theodor Frimmel est le premier qui l'ait rappelée au souvenir. Il a republié le texte intégral dans son *Beethoven Handbuch* (2 vol. 1928, Breitkopf.) J'en reproduis, à la fin de ce chapitre, toute la partie qui concerne les organes auditifs.

2. Lettres à Amenda (juin 1801) et à Wegeler (29 juin et 16 novembre 1801) ; Testament de Heiligenstadt (6 octobre 1802) ; Entretiens ave le Dr Aloys Weissenbach (1814) et avec Charles Neate (1815). — Ajoutez quelques témoignages d'amis : Ries, Czerny, les Giannatasio del Rio, Schindler, Seyfried, Breuning, etc.

3. On en trouvera le résumé dans l'excellent *Beethoven Handbuch* de Theodor Frimmel (1928), articles : *Taubheit* — *Krankheiten* — *Leichenöffnung*. — Tout un livre a été consacré par le Dr Waldemar Schweisheimer à l'influence de la maladie sur la vie et la création de Beethoven (*Beethovens Leiden, ihr Einfluss auf sein Leben und Schaffen*, 1922) — Voir aussi dans ma *Vie de Beethoven* de 1903 (74e mille, 1927, p. 13, note I) une petite bibliographie de la question.

du génie la perfection et la puissance de la création musicale n'ont pas été davantage altérées par le désastre qui — (on le verra par la suite) — a dévasté les centres auditifs, au point de ne plus laisser trace d'aucune perception des bruits extérieurs [1].

Tous ces travaux, cependant, n'ont pas été vains. En procédant par élimination, on est parvenu à restreindre le champ de l'énigme : et tout récemment, une note du Dr Marage, lue à l'Académie des Sciences [2], a orienté nos recherches vers une explication qui, à défaut de certitude, offre, me paraît-il, une grande vraisemblance. J'y ai trouvé une confirmation, par la science médicale, des résultats auxquels j'étais arrivé, de mon côté, par l'intuition psychologique et l'analyse des phénomènes musicaux.

Mais, avant de rendre compte de ces conclusions et de la correspondance échangée, qui a nous permis au Dr Marage et à moi, de confronter nos diagnostics et de les appuyer l'un sur l'autre, — je veux mettre le lecteur en présence des documents essentiels.

1. On raconte que Schuppanzigh surprit Beethoven, dans les derniers temps de sa vie, frappant violemment avec un tire-bottes contre un objet dur, afin d'entendre un bruit — et n'y parvenant point !

2. *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Sciences*, t. 186, p. 110 et 266, séances du 9 et 23 janvier 1928.

I. Lettre de Beethoven à Amenda (juin 1801) :

« ... *Sache que la plus noble partie de moi-même, mon ouïe, a beaucoup baissé. Déjà, au temps où tu étais encore auprès de moi, j'en éprouvais des traces, et je le taisais. Maintenant, c'est devenu toujours plus aigu...* [1] »

Or, Amenda était venu à Vienne, en 1796, et il en repartit en 1799. Sa vie en commun avec Beethoven est de 1798-99.

II. Lettre de Beethoven à Wegeler (29 juin 1801).

« ... *Depuis trois ans* (donc depuis 1798), *mon ouïe est devenue toujours plus faible ; cela doit avoir eu pour cause* (l'état de) *mon bas-ventre, qui naguère était déjà misérable, comme tu sais, mais qui a empiré ici : car je suis affligé d'une diarrhée continuelle, qui m'a rendu extraordinairement faible...* [2] »

Il ajoute que, malgré les médicaments fortifiants, le mal a empiré jusqu'à l'automne de l'an passé (1800), où il fut

---

1. « *Wisse, dass mir der edelste Theil, mein Gehör, sehr abgenommen hat, schon damals als Du noch bei mir warst, fühlte ich davon Spuren und ich verschwieg's, nun ist es immer ärger geworden...* »

Beethoven ajoute qu'il prie Amenda de « *garder comme un grand secret la chose de son ouïe, et de ne la confier à qui que ce soit.* » Par conséquent, il pensait encore en 1801 que les autres n'en avaient rien remarqué.

2. « ... *Nämlich mein Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden, und das soll sich durch meinen Unterleib, der schon damals, wie Du weisst, elend war, hier aber sich verschlimmert hat, indem ich ständig mit einem Durchfall behaftet war und mit einer dadurch ausserordentlichen Schwäche, ereignet haben...* »

maintes fois réduit au désespoir [1]. On lui ordonna des bains froids qui lui firent du mal, des bains tièdes, qui améliorèrent l'état général, mais non l'ouïe. L'hiver 1800-1801 fut « *vraiment misérable. D'effroyables coliques* [2] ». Il retomba au plus mal, jusqu'aux quatre dernières semaines (soit mai 1801), où le chirurgien Vering réussit à juguler un peu ces crises, avec de nouveaux bains tièdes, des pilules pour l'estomac et une infusion pour l'oreille [3]. Il est redevenu plus fort ; mais ses oreilles continuent de bruire, jour et nuit [4].

Depuis deux ans, (donc depuis 1799), dit Beethoven, il évite presque toute société, pour cacher sa surdité. Au théâtre, il doit se placer tout près de l'orchestre pour pouvoir comprendre l'acteur. « *Les sons aigus des instruments et des voix, si je suis un peu loin, je ne les entends pas... Quand on parle bas, j'entends à peine, j'entends bien les sons, mais pas les mots ; et, d'autre part, dès qu'on crie, cela m'est intolérable...* [5] »

III. Lettre de Beethoven à Wegeler (16 novembre 1801).

Vering le traite avec des vésicatoires aux deux bras ;

---

1. «... *wo ich manchmal in Verzweiflung war...* »
2 «... *wirklich elend. Wirkliche schreckliche Koliken...* »
3. «... *ein Tee fürs Ohr...* »
4. «... *nur meine Ohren, die sausen* (sifflent) *und brausen* (bourdonnent) *Tag und Nacht fort.* »
5. «... *Die hohen Töne von Instrumenten, Singstimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht... Manchmal auch hör ich den Redenden, der leise spricht, kaum, ja, die Töne wohl, aber die Worte nicht; und doch, sobald jemand schreit, ist es mir unausstehlich...* »

ce qui lui est pénible, car il est, à chaque fois, privé pendant deux jours de l'usage des bras.

Il convient que les « *sifflements et bourdonnements* » ont un peu diminué, « *particulièrement à l'oreille gauche, qui avait été celle où la maladie avait commencé* [1]. *Mais l'ouïe ne s'est en rien améliorée.* » Il n'ose même « *décider si elle n'est pas devenue encore plus faible.* » Du moins, le bas-ventre va mieux [2].

Plus loin [3], il parle pourtant de l'afflux de force qu'il sent monter en lui :

« *Ma jeunesse, je le sens, c'est maintenant qu'elle commence! Depuis quelque temps, la force physique grandit, plus que jamais. Et aussi mes forces d'esprit. Chaque jour, je parviens plus près du but que je sens, mais que je ne puis décrire... Oh! c'est si beau, de vivre mille fois la vie!...* [4]

---

1. Fait curieux : l'oreille gauche paraît avoir ensuite résisté plus longtemps à la surdité complète (Schindler).

2. *Est ist nun wahr, ich kann es nicht leugnen, das Sausen und Brausen ist etwas schwächer als sonst, besonders am linken Ohre, mit welchem eigentlich meine Gehörkrankheit angefangen hat, aber mein Gehör ist gewiss um nichts noch gebessert ; ich wage es nicht zu bestimmen, ob es nicht eher schwächer geworden. Mit meinem Unterleib gehts besser...* »

3. Dans l'intervalle, il a confié à Wegeler la résurrection morale que vient d'opérer en lui l'amour d' « *ein liebes zauberisches Mädchen* » (Guilietta). Il lui a dû les premiers moments heureux, depuis deux ans qu'il fuyait les hommes.

4. « *Meine Jugend — ja, ich fühle es, sie fängt erst jetzt an... Meine körperliche Kraft, sie nimmt seit einiger Zeit mehr als jemals zu und so meine Geisteskräfte. Jeden Tag gelange ich mehr zu dem Ziel, was ich fühle, aber nicht beschreiben kann... O, es ist so shön, das Leben tausendmal leben !...* »

IV. *Testament de Heiligenstadt* (6 octobre 1802).

« ... *Pensez que, depuis six ans* (donc, depuis 1796) *je suis tombé dans un état incurable, que d'imbéciles médecins ont aggravé...* [1] »

C'est la première fois que nous voyons Beethoven attribuer l'origine de son mal à une date aussi éloignée. Mais il faut remarquer que, par « *cet état incurable* », il ne spécifie pas sa maladie d'oreille. Si l'on se reporte à la lettre du 29 juin 1801, et aux notes de Wegeler (dans ses *Biographische Notizen*) sur son ami d'enfance, on voit que ce qui débutait en 1796, c'est « *la maladie du bas-ventre, où résidait* (d'après le diagnostic de Wegeler) *le principe de son infirmité, de sa dureté d'oreille et de l'hydropisie qui l'emporta.* » Il n'est pas question de surdité, avant 1798, au plus tôt (« *seit drei Jahren* », 1801).

Mais au moment où Beethoven écrit ce *Testament*, il est « *depuis une demi-année à la campagne* », sur le conseil de son médecin, qui lui a recommandé « *d'épargner son ouïe le plus possible* ». Et c'est peu avant, pendant une promenade d'été 1802, que s'est produite la scène pénible avec Ries. Ries a eu l'imprudence d'attirer son attention sur une mélodie de flûte, dans la campagne. Beethoven ne l'entend pas, et il est atterré. L'impression a dû être accablante, car il en reparle, quelques mois après, dans le *Tes-*

---

1. «... *Aber bedenket nur, dass seit sechs Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Ærzte verschlimmert...* »

tament [1]. C'était peu d'être privé de la société des humains ! Mais que la voix de sa meilleure amie, la Nature, lui fût retirée, il en tomba dans le désespoir. Peu s'en fallut, dit-il, qu'il ne se suicidât. Grâce à Dieu, l'énergie créatrice était trop impérieuse en lui ! A cette heure même de la pire détresse, elle débordait. Ce fut elle, elle seule — il le dit — qui le retint à la vie [2]. N'oublions pas que c'était à ce moment précis que le démon de la *Symphonie Héroïque* lui criait : — « Marche !... » Magnifique exemple de la toute-puissance de l'esprit, qui — tel l'apôtre Pierre marchant sur les eaux — porte le corps sur l'abîme !

Quatre ans encore, Beethoven se raidira dans la négation orgueilleuse de son infirmité, devant le monde. Et ses amis doivent prendre bien garde à ne pas lui laisser voir qu'ils l'ont remarquée, car il se met en fureur. Jusqu'à ce qu'enfin, vaincu, plus grand encore par sa défaite, il écrive, en 1806, sur une feuille d'esquisses du *finale* du *troisième quatuor Rasoumoffsky* (op. 59, n° 3) :

— « *Que ta surdité ne soit plus un secret, même en art !* [3] »

---

1. «... *Aber welche Demütigung, wenn jemand neben mir stund und von weitem eine Flöre hörte und ich nichts hörte, oder jemand den Hirten singen hörte und ich auch nichts hörte. Solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung; es fehlte wenig und ich endigte selbst mein Leben..* »

2. « *Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück. Ach, es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte, und so fristete ich dieses elende Leben, wahrhaft elend...* »

3. « *Kein Geheimnis sei dein Nichthören mehr, auch bei der Kunst !* »

Nous suivrons, pas à pas, dans les autres volumes, « *la lumière qui s'éteint.* »

Essayons maintenant d'en chercher les causes.

Nous devons d'abord faire connaître celles que Beethoven et ses amis attribuaient à sa surdité :

Nous avons vu que, pour Wegeler et pour Beethoven (lettre du 29 juin 1801), l'entérite était inculpée.

Pour Breuning, il s'agissait d'une inflammation articulaire, causée par l'excès des ablutions glacées.

Cette hypothèse se rapproche de celle du manuscrit Fischhoff, qui parle d'une imprudence de Beethoven. En 1796 ou 1797, un jour d'été, il se serait mis, tout nu, en sueur, à la fenêtre, en plein courant d'air ; et il y aurait contracté une « *dangereuse maladie* » (« *gefährliche Krankheit* »).

Beethoven précise lui-même, dans une conversation tenue en 1814, avec le Dr chirurgien Aloys Wissenbach, qui était son ami intime et un médecin d'une grande valeur professionnelle, un témoin sûr : — Le point de départ de ses maux aurait été « *un terrible typhus* » [1]. — Vers quelle

1. « *Er hat einmal einen furchtbaren Typhus bestanden; von dieser Zeit datirt sich der Verfall seines Nervensystems und wahrscheinlich auch der ihm so peinliche Verfall des Gehörs.* »

Notons que cette donnée peut s'accorder avec celle du manuscri

date placer ce typhus, dont aucune lettre ne fait mention ? Probablement à l'été 1797, au retour de son voyage de virtuose à Berlin : car, de mai à octobre 1797, s'ouvre une lacune dans sa biographie.

Enfin, dans un autre entretien, en 1815, avec Charles Neate, dont le témoignage ne peut non plus être contesté, il accuse une cause différente : — une chute violente sur le dos. Travaillant chez lui, il entendit venir quelqu'un qu'il ne pouvait souffrir ; il se retourna violemment, perdit l'équilibre, et s'étala tout de son long « *comme au théâtre... Lorsque je me relevai, je me trouvai sourd, et je le suis resté. Les médecins disent qu'il y a eu une lésion du nerf.* » (« *Die Aerzte sagen, der Nerv sei verletzt* ».)

Mais il importe de remarquer que cet accident ne peut guère avoir eu lieu avant 1801. Car Beethoven dit à Neate :

— « *J'étais alors occupé à écrire un opéra.*

— *Fidelio?*

— *Non, ce n'était pas Fidelio.* »

L'importun en question était le premier ténor, qui lui avait déjà fait récrire trois fois un air sur le même texte, et qui revenait une quatrième fois. — Or, ceci ne peut se rapporter qu'au *Christ aux Oliviers*, dont Beethoven s'occupait, entre 1801 et 1803, date de la première exécution. L'accident pourrait donc être arrivé en 1802, peu avant le *Testament de Heiligenstadt*. Ainsi s'expliquerait, non pas

---

Fischhoff. On pourrait diagnostiquer une grippe infectieuse, à forme intestinale. Les expériences de ces dernières années nous ont montré nombre de cas d'otites, consécutives de ces infections.

l'origine du mal, mais son aggravation et la crise de désespoir.

Reprenons ces observations :

Aucune des causes invoquées — ni les refroidissements, ni la chute (tardive), ni même l'intoxication organique par maladie infectieuse — ne paraît à la science moderne, suffisante pour déterminer, *à elle seule*, la surdité de Beethoven, — tout en ayant très probablement *contribué* à la provoquer, ou à l'aggraver.

Ici, je fais appel au diagnostic du Dr Marage, qui s'est spécialisé, depuis trente ans, dans l'étude de l'audition et de ses variations, et qui, depuis 1900 a recueilli des milliers d'observations de surdités [1]. Dans une récente communication à l'Académie des Sciences — s'appuyant sur les faits principaux attestés par Beethoven, dans les lettres à Wegeler, que j'ai citées plus haut [2], — il commence par éliminer diverses formes d'otites, qui avaient été mises en cause :

« *On ne se trouve pas*, dit-il, *en présence d'une surdité due à des otites moyennes avec suppuration, car dans ces sortes de surdités, les sons graves et les sons aigus disparaissent les premiers, les sons du médium continuant à être enten-*

1. Dr Marage : *L'Audition et ses Variations*, 2e édition, 1924 ; — *Physiologie de la Voix*, 1925 ; — *Education et rééducation des centres auditifs*, 1913. — Et une quantité d'études se rapportant aux mêmes questions.

2. Particulièrement, sur ceux-ci : — que la surdité de Beethoven affecte d'abord les sons aigus ; qu'elle est accompagnée ou précédée de sifflements et de bourdonnements ; qu'il *entend* la voix basse, mais qu'il ne la *comprend* pas ; qu'il ne peut supporter la parole criée.

dus. — On ne se trouve pas en présence d'une otite scléreuse, car dans ces affections les sons graves disparaissent les premiers, les sons aigus étant souvent entendus d'une façon exagérée, au début de la maladie [1] *; et chez Beethoven c'est le contraire qui s'est produit.*

« *Mais lorsque la surdité débute par les sons aigus, et surtout lorsqu'elle est précédée de bourdonnements, de sifflements et de sensibilité exagérée pour la voix criée, il s'agit de lésions de l'oreille interne, en comprenant, sous ce nom, le labyrinthe et les centres cérébraux, d'où émergent les diverses branches du nerf acoustique... C'est (dès* 1798*) de la labyrinthite et non de l'otite scléreuse. Plus tard, en* 1801*, sa surdité augmente et suit l'évolution normale de ce genre. Alors, il entend encore les mots ; mais il ne les comprend pas ; en effet, il n'entend plus que les voyelles ; les bruits consonnes ont disparu, car ceux-ci durent trop peu de temps, souvent vingt fois moins que les sons voyelles. Enfin, en* 1816*, la surdité est complète, pour tous les sons...* »

Dans sa note à l'Académie, le Dr Marage s'était contenté de définir la surdité de Beethoven, sans en déterminer la

---

1. Je dois dire, que sur ce point, le Dr Marage se trouve en désaccord avec les diagnostics allemands, résumés par Frimmel *(Beethoven-Handbuch* : article *Taubheit)*, qui conclut à une *Otosclerose*, alléguant que les récentes études de cette maladie montrent que les sons aigus sont les premiers à y disparaître. — Le Dr Georges Canuyt, directeur de la clinique des oreilles à la Faculté de médecine de Strasbourg, dans son étude sur la *Surdité de Beethoven*, conclut aussi à une « *otite scléreuse bilatérale à forme trophique et hyperémique, type juvénile.* » — Je ne suis pas qualifié pour prendre position dans ce débat.

ou les causes. Je me suis permis de le questionner sur ce point ; il m'a répondu, avec son grand et bienveillant savoir ; nous avons eu là-dessus toute une correspondance ; et je crois utile de fixer les résultats auxquels elle me semble conduire :

En premier lieu, procédant toujours par élimination, le Dr Marage écarte des causes invoquées pour la surdité de Beethoven :

a) *les otites moyennes catarrhales ou scléreuses*, qui donnent un autre genre de surdité ;

b) *le typhus*, agissant sur les centres auditifs : car la surdité se serait développée complètement après la maladie ;

c) *les refroidissements et la grippe infectieuse* : ils auraient produit des otites moyennes graves, dont les traces se seraient retrouvée à l'autopsie ;

d) *la chute violente sur le dos, et la commotion cérébrale* qui en est la conséquence : en ce cas la surdité n'eût pas été précédée de bourdonnements [1] ;

e) *la syphilis*, qui a été quelquefois alléguée : elle amène un genre et une évolution de surdité absolument différente.

Reste une *labyrinthite*, qui a pu être provoquée par deux causes principales : l'une qui est cérébrale, l'autre qui est intestinale.

---

1. Une réserve à faire, cependant, sur ce point : la chute ayant eu lieu seulement vers 1802, ses effets n'ont rien à voir avec les bourdonnements, qui l'avaient précédée ; mais elle a pu accélérer brutalement l'évolution de la surdité.

Tous les renseignements concordent pour faire diagnostiquer une entérite pseudo-membraneuse, ancienne, invétérée [1]. Beethoven, qui n'a pas eu la sagesse ni les moyens de la soigner à temps, a pendant des années « fabriqué » des toxines ; et cette auto-intoxication a pu se porter sur les centres auditifs [2]. Le terrain a été ainsi préparé pour la surdité.

Mais la vraie cause, directe et profonde, c'est dans le cerveau même de Beethoven qu'il la faut chercher. — Et ici, les observations du Dr Marage rejoignent, d'une façon frappante, les miennes :

« *Les sujets*, m'écrit le Dr Marage, *chez lesquels se développe une surdité débutant par les sons aigus, sont le plus souvent des intellectuels surmenés... Toutes les fonctions sont normales, jusqu'au moment où apparaissent les bourdonnements et la surdité. L'ouïe de Beethoven avait été remarquablement fine jusqu'alors. Un organe hypersensible sera plus facilement attaqué par la maladie... L'oreille interne et les centres auditifs de Beethoven, hypersensibles et soumis à un travail intensif, surmenés, se sont congestionnés...* »

Or, j'avais, de mon côté, en étudiant l'essence du génie créateur de Beethoven, été saisi par l'aspect de « *concen-*

---

1. Beethoven le savait bien : il l'appelle : « *sa maladie habituelle* » (Lettre de 1805 à Seb. Mayer : « *J'ai depuis hier des coliques douloureuses (Kolikschmerzen, meine gewöhnliche Krankheit.* »)

2. Le Dr Marage m'a communiqué la fiche d'un curieux cas analogue : les troubles d'audition d'un ténor de l'Opéra, causés par intoxication intestinale, et qu'on a pu guérir, au moyen d'un régime approprié.

tration forcenée », qui en est la caractéristique et qui le distingue de tous les musiciens de son temps. Je l'avais mis en lumière dans mon discours de commémoration à Vienne [1] :

« *Chez aucun musicien, cette étreinte de la pensée n'est plus violente, plus continue, plus invincible que chez Beethoven... Toutes ses compositions portent l'empreinte d'un extraordinaire parti-pris d'unité... Son œuvre entier est marqué au sceau d'une volonté de fer. On sent le regard de l'homme qui s'enfonce dans l'idée avec une fixité terrible. — Et ce n'est pas seulement, comme on pourrait le croire, le fait du solitaire muré en soi par la surdité, que ne vient plus troubler aucun bruit extérieur. Bien avant la surdité, le même trait s'accuse...* [2] *C'est une disposition de nature. Dès l'enfance, Beethoven s'absorbe dans sa vision intérieure, cette vision sans yeux, de tout le corps et l'esprit à la fois. Quand l'idée l'a frappé soudain, en pleine rue, au milieu d'une promenade ou d'une conversation, il a, comme il disait, un « raptus » (un transport), il ne s'appartient plus, il appartient à l'idée, il ne la lâche plus, qu'il ne l'ait possédée. Rien ne le distrait de la poursuite. Il a décrit à Bettine, en des termes hallucinés, cette chasse effrénée. « ... Je la poursuis, je l'étreins, je la vois fuir et se perdre dans la masse bouillonnante. Je la ressaisis avec une passion renouvelée, je ne peux plus m'en séparer ; il me faut la multiplier dans un spasme d'extase,*

1. Pour le centenaire de Beethoven, 28 mars 1927 (publié dans le *Festbericht* du *Beethoven-Zentenarfeier*, Vienne 1927, et dans la *Revue Musicale* d'avril 1927). — Cf. Chap. I de ce livre.

2. J'en citais quelques témoignages, dans ses œuvres de jeunesse, antérieures au départ de Bonn.

en toutes les modulations... » *Cette poursuite passionnée, cette multiplication de l'idée saisie, ployée, domptée, qu'imposent à l'auditeur le martèlement du rythme, les répétitions hallucinées, la brûlure sensuelle des colorations d'orchestre et des modulations, produisent sur l'esprit et les sens naïfs, sincères, qui se livrent, un effet d'hypnose, un Yoga. Comme le Yoga de l'Inde, une fois qu'on l'a atteint, on l'emporte avec soi, en marchant, en parlant, en travaillant, dans tous les actes de la vie quotidienne. Il est sous-jacent. Comme une huile aromatique, injectée sous la peau...* »

Ce n'était point au hasard que j'employais, par trois, quatre, et cinq fois, dans mon Étude, ce mot de « *Yoga* ». Mes travaux m'avaient mis, au cours de la même année, en contact avec certains des plus grands esprits de l'Inde contemporaine, qui ont pratiqué le *Yoga*, — notamment avec l'extraordinaire Ramakrishna, ce maître incomparable de la contemplation religieuse, et avec son puissant disciple, Vivekananda [1]. J'avais lu, décrit, chez eux, avec une étrange précision, tous les degrés de cette concentration *yogiste*, avec les effets physiologiques et moraux de ce qu'ils appellent la montée, dans les canaux du corps, du *Kundalini Sakti* (de l'essence de la force). Mais ils en connaissaient les dangers, pour y avoir, comme Ramakrishna, par miracle, échappé ; et ils en prémunissaient leurs disciples. Ils leur interdisaient de s'y livrer, au hasard, et sans une intérieure nécessité : ils savaient bien que ces exercices de concentration passionnée, sans mesure, me-

1 Je prépare un ouvrage sur ces deux personnalités.

naient toujours au bord de l'apoplexie cérébrale, ou de l'aliénation mentale. Certains de ces voyants ressortaient de leurs accès de *yoga*, les yeux rouges, sanglants, « *comme mangés par les fourmis* ».

Toutes ces images me revinrent à l'esprit, en songeant aux poussées congestives, que Beethoven éteignait brutalement par ses ablutions glacées. Et, quand je connus le diagnostic du Dr Marage, je lui fis part des observations qu'on vient de lire ; je lui demandai s'il n'y avait point analogie entre les états de cette concentration *yogiste*, et 'absorption violente, tenace, continue, absolue, de Beethoven dans l'idée fixe. Est-ce que l'otite n'a pu être provoquée par ce régime cérébral, en vérité génial et meurtrier ? Ainsi, les dispositions naturelles psycho-physiologiques auraient, chez Beethoven, provoqué la catastrophe. Et celle-ci aurait, à son tour, renforcé, décuplé, les dispositions de nature [1].

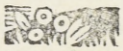
Le Dr Marage acquiesça entièrement à ma suggestion : « *La cause de la surdité de Beethoven*, m'écrit-il [2], *me semble être la congestion de l'oreille interne et des centres auditifs* [3], — *congestion due au surmenage de l'organe par la concentration forcenée, la fixité terrible de l'idée, comme*

---

1. Lettre du 4 février 1928.
2. 6 février 1928.
3. Et il ajoute, dans une autre lettre : « *Les vésicatoires aux bras* (ordonnés par le Dr Vering en 1801) *étaient indiqués : ils agissaient comme porte d'élimination des toxines : c'est l'analogue de nos abcès de fixation actuels. D'où amélioration immédiate des bourdonnements.* »

vous le dites si bien. Votre comparaison avec le yoga de l'Inde me paraît très exacte... »

La conclusion à laquelle on se trouverait, en ce cas, amené, par la force des faits, serait celle-ci, bien autrement tragique que tout ce que cette glorieuse infortune a inspiré à l'imagination et à la pitié : — la cause de cette infortune était dans Beethoven, elle était Beethoven même ! C'est son destin, c'est lui, comme un Œdipe, qui fit la catastrophe. Elle était, dès le début, inscrite dans sa nature, comme une loi de son génie.



Le génie de Beethoven (je devrais dire son « démon ») a fait sa surdité. La surdité, à son tour, n'a-t-elle pas fait le génie ? Ou n'y a-t-elle point aidé ?

Ceci est la contre-partie de la question ; et le Dr Marage l'a aussi nettement posée, — sans la résoudre. Car la réponse (s'il en est une), ne peut être donnée sans le concours des musiciens. Mais ceux-ci, à leur tour, doivent prendre conseil des données du médecin.

Le fait important, ici, n'est pas tant la *surdité* que les *bourdonnements :*

« *Si Beethoven avait été atteint d'otite scléreuse*, écrit le Dr Marage, *c'est-à-dire s'il avait été plongé dans le noir acoustique*, intus et extra, *à partir de* 1801, *il est probable, pour ne pas dire certain, qu'il n'aurait écrit aucune de ses*

œuvres [1]. *Mais sa surdité, d'origine labyrinthique, présentait ceci de particulier que, si elle le retranchait du monde extérieur, elle avait l'avantage de maintenir ses centres auditifs dans un état constant d'excitation, en produisant des vibrations musicales et des bourdonnements qu'il percevait parfois avec tant d'intensité... Si elle avait supprimé les vibrations extérieures, elle avait augmenté les bruits intérieurs...* »

Il se pourrait donc qu'elle eût chargé sa palette de couleurs nouvelles, et qu'elle lui communiquât une exaltation auditive, certes souvent pénible, tyrannique, obsédante, mais qui devait souvent aussi s'accompagner d'euphorie [2].

Interrogeons en effet les cahiers d'observations médicales [3]. — Les malades atteints de labyrinthite entendent souvent, dit le Dr Marage, de beaux airs instrumentaux, des chants splendides qui les illuminent, mais qu'ils s'épuisent

---

1. « *J'ai connu*, ajoute-t-il dans une lettre, *quelques cas de surdité complète pour tous les sons, sans bourdonnements : les sujets étaient atteints d'une mélancolie profonde et voulaient vivre seuls, à l'écart. Ils n'avaient pas de poussées congestives ni de périodes d'excitation. Si Beethoven avait eu ce genre de surdité, je crois qu'il n'aurait jamais été le grand musicien...* »

2. C'est l'aspect que Beethoven, composant, offre à ceux qui l'observent. A quel point les douleurs même de Beethoven pouvaient s'accompagner d'euphorie créatrice, le montre un fait, attesté par Wegeler, qui en fut témoin : — Deux jours avant la première exécution de son premier *Concerto pour piano en ut majeur*, (vraisemblablement au printemps de 1800), Beethoven, en proie à une crise violente de douleurs intestinales, écrivit le joyeux *Rondo* du *Concerto* (Cf. *Beethoven als Freund der Familie Wegeler*, p. 44.)

3. Dr Marage : *Fonctionnement de l'oreille à l'état pathologique*, 1910.

à saisir, sans pouvoir les retenir au passage. (Ne reconnaissons-nous pas Beethoven, à travers rues et champs, à la chasse de ses hallucinations ?)

Mais en dehors de cette ivresse, qu'il n'est pas rare en effet de sentir dans ses œuvres, jusqu'à la frénésie, est-il dans sa musique des traits caractéristiques qu'on puisse attribuer à ces excitations ? Et à partir de quand ?

Le Dr Marage voudrait faire remonter à 1796 l'origine des bourdonnements. Je ne me permettrai point de discuter son raisonnement médical [1], bien que, d'après les lettres de Beethoven que j'ai citées, je ne puisse remonter au delà de 1798. Mais, musicalement, il m'est bien difficile de relever un changement dans sa sensibilité. En tout cas, il ne paraît pas affecter avant 1800 — (au plus tôt) — l'invention harmonique et la modulation. Celles-ci sont beaucoup moins complexes et « dissonantes », au sens de l'école, que chez Haydn et Mozart, pour ne point parler, naturellement, de Jean-Sébastien. Il est peu de musique plus fermement consonnante ; et aucun maître, sauf Hændel, n'a manifesté un amour aussi immodéré pour l'accord parfait. Mais l'influence pathologique se serait-elle exercée justement dans le sens de cette uniformité, de cette affirmation appuyée, de ces coupes carrées, que nous notions

---

1. « *Car*, dit-il, *si l'origine labyrinthique est établie, ce genre d'affection débute toujours par des bourdonnements. Or, la lettre à Amenda de* 1801 *semble marquer une perte de* 60 % *d'audition. Pour en arriver là, il a fallu au moins trois ans, époque où l'acuité pour les sons aigus a baissé. Ajoutez deux ans de bourdonnements sans surdité : vous avez* 1796. »

plus haut [1], de cette raideur, parfois, « d'homme armé » ? Il n'est guère possible, en ce cas, de la distinguer de la nature même de Beethoven ; et une telle recherche serait de peu d'intérêt. En vérité, je n'arrive à relever, dans cette période préliminaire à la catastrophe de 1802-1803, que sur l'âme de Beethoven, et non sur sa technique, l'empreinte de son mal : les sauvages sursauts et la mélancolie. Même durant la période d'exaltation souveraine, que j'étudie dans ce livre, la raison volontaire garde le contrôle constant et la maîtrise absolue sur tous les éléments qui lui viennent des sens ; rien n'est laissé au hasard ; et les chocs acoustiques les plus inattendus, comme la fameuse rentrée des cors avant la reprise du premier morceau de l'*Héroïque*, si elle a pu avoir sa source dans une hallucination auditive a été (nous l'avons vu) froidement calculée, voulue et imposée, pendant tout le long travail du morceau. Ce n'est qu'à partir de l'époque des quatuors Rasoumoffsky (1806) que je distingue nettement un ébranlement dans la maison et la brusque intrusion d'étranges éléments qui ont forcé la porte.

Mais je ne nie aucunement qu'ils ne s'y soient glissés déjà subrepticement depuis une dizaine d'années. Le propre du génie est de plier à son service tout ce qui constitue ou déforme sa nature, ses forces comme ses faiblesses, et jusqu'à ses maladies. Le maître, en cette espèce, a été Gœthe ; et si j'ai le temps de peindre, un jour, le portrait que je lui dois, je montrerai comment il a su faire des éléments

1. Cf. p. 177.

morbides qui abondaient en lui un principe de richesse et de force spirituelle. Beethoven, beaucoup moins conscient, mais d'instinct plus puissant, a, par le seul courant de son énergie vitale, emporté dans son flot tous les obstacles, et il les a broyés dans le riche limon que roule le fleuve de sa substance. Quand je vois énumérés [1], parmi les vibrations anormales qui assiègent l'oreille du malade : — les obsessions rythmiques de régiments qui passent, les lourds pas de multitudes qui martèlent la terre, le roulement de chariots qui s'éloignent dans la nuit, les coups répétés de marteaux qui frappent sur une poutre de fer, le teuf-teuf de deux trains arrêtés sous la pluie torrentielle, la furieuse psalmodie d'une foule soulevée, — ou, dans un ordre d'impressions tout différent, des fanfares, des cloches [2], une immense volière d'oiseaux qui « chantent *juste* », etc. — pouvons-nous défendre à notre souvenir d'évoquer ces musiques de Beethoven, qui sont remplies d'oiseaux, ainsi qu'un jour de mai, ces rythmes incessants de marches militaires, ces lourdes chevauchées, ces bolides qui passent dans l'*Appassionata*, cet Océan qui déferle, ces peu-

---

1. Dr Marage : *Fonctionnement de l'oreille à l'état pathologique.* (Voir note, fin du chapitre, page 313.)

2. Et ceci prêterait quelque vraisemblance au récit du chanteur Lablache, qui prétendait que Beethoven, mourant, lui avait dit ce mot saisissant : « *Entendez-vous la cloche ? Changement de décor !* » (« Hört Ihr die Glocke ? Die Decoration wechselt ») (Allusion aux théâtres de Vienne, où la cloche donnait le signal des changements de scène). Voir Lenz : *Beethoven, eine Kunststudie*, I, 1885, p. 78. — On a nié, jusqu'à présent, que la surdité de Beethoven lui permît d'entendre des cloches. Mais précisément, ces cloches sonnaient en lui !

ples rugissants, et — pourquoi pas ? — ces coups furieux du Destin qui heurte à la porte ?

Oui, tout cela est possible. Mais nul ne peut le prouver. — Et en tout cas, ce qui compte, ce n'est pas que ces bruits aient été perçus, mais *comment* ils l'ont été. Le miracle est qu'ils aient été transformés par l'esprit en œuvres d'art. Chacun de nous peut entendre, dans ses nuits d'insomnie et de fièvre, le grondement de son sang, qui bruit dans ses artères. Mais il n'est donné qu'à Beethoven de mettre en marche, sur ces rythmes, les peuples de ses Symphonies. Et c'est là le génie : — Du Chaos, il fait un monde.

Je crois utile de donner ici le texte du procès-verbal d'autopsie. Pour la traduction, qui exige la parfaite connaissance des termes médicaux dans les deux langues, je me suis adressé à un maître oto-laryngologiste de la Faculté de Strasbourg, M. le Dr Emile Wennagel, qui a eu la bonté de s'en charger. Je lui en adresse tous mes remerciements.

Procès-verbal d'autopsie de Beethoven
par le Dr Joh. Wagner,
assistant au Musée Pathologique de Vienne [1]

« ... Der Ohrknorpel zeigte sich gross und regelmässig geformt, die kahnförmige Vertiefung, besonders aber die

1. *Obductionsbericht über den Leichnam des P. T. Herrn Ludwig van Beethoven welcher in Gegenwart des Herrn med. Doctors und Professors Wawruch in seiner Wohnung pathologisch untersucht und hierüber nachstehender Befund erhoben wurde.*

Muschel desselben war sehr geräumig und um die Hälfte tiefer als gewöhnlich; die verschiedenen Ecken und Windungen waren bedeutend erhaben. Der äussere Gehörgang erschien, besonders gegen das verdeckte Trommelfell, mit glänzenden Hautschuppen belegt. Die Eustachische Ohrtrompete war sehr verdickt, ihre Schleimhaut angewulstet und gegen die knöchernen Theil etwas verengert. Vor deren Ausmündung und gegen die Mandeln bemerkte man narbige Grübchen. Die ansehnlichen Zellen des grossen und mit keinem Einschnitte bezeichneten Warzenfortsatzes waren von einer blutreichen Schleimhaut ausgekleidet. Einen ähnlichen Blutreichthum zeigte auch die sämmtliche, von ansehnlichen Gefässzweigen durchzogene Substanz des Felsenbeines, insbesondere in der Gegend der Schnecke, deren häutiges Spiralblatt leicht geröthet erschien. Die Antlitznerven waren von bedeutenter Dicke; die Hörnerven dagegen zusammengeschrumpft und marklos, die längs derselben verlaufenden Gehörschlagadern waren über eine Rabenfederspule ausgedehnt und Knorpelicht. Der linke viel dünnere Hörnerve entsprang mit drei sehr dünnen graulichen, der rechte mit einem stärkeren hellweissen Streifen aus der in diesem Umfang viel consistenteren und blutreicheren Substanz der vierten Gehirnkammer. Die Windungen des sonst viel weicheren und wasserhältigen Gehirns erschienen nochmal so tief und (geräumiger) zahlreicher als gewöhnlich. Das Schädelgewölbe zeigte durchgehends grosse Dichtheit und eine gegen einen halben Zoll betragende Dicke... »

Traduction du procès-verbal d'autopsie par M. le Dr Emile Wennagel [1].

« ... Le cartilage de l'oreille apparaissait de grande dimension et de forme régulière. La fossette scaphoïde, et surtout le pavillon, étaient très vastes et avaient une fois et demie la profondeur habituelle. Les divers angles et saillies avaient un relief très accusé. Le conduit auditif externe contenait des pellicules épidermiques brillantes, notamment dans la région du tympan, qui en était rendu invisible.

La trompe d'Eustache était fortement épaissie, sa muqueuse gonflée et quelque peu rétrécie vers la partie osseuse. Devant l'orifice tubaire et vers les amygdales, on voyait de petites fossettes cicatricielles.

L'apophyse mastoïde était grande et ne présentait aucune rainure. Les cellules en étaient de dimension considérable et tapissées d'une muqueuse hyperémiée. On pouvait constater la même hyperémie dans toute la substance du rocher, traversé de vaisseaux sanguins importants ; et cela notamment dans la région du limaçon, dont la lame spirale membraneuse apparaissait légèrement rougie.

Les nerfs faciaux étaient d'épaisseur considérable ; les acoustiques, au contraire, atrophiés et privés de myéline.

---

1. La traduction donne le mot à mot, partout où il est à peu près compréhensible en français. Elle cherche à s'en éloigner le moins possible dans les autres passages. Ce n'est toutefois pas toujours possible, le français étant parfois obligé de préciser davantage. (Note du traducteur.)

Les artères acoustiques qui les accompagnent étaient distendues, au point de dépasser le calibre d'un tuyau de plume de corbeau ; elles étaient (de consistance) cartilagineuses. Le nerf acoustique gauche, beaucoup plus mince que le droit, avait pour origine trois filets très minces grisâtres, venant du quatrième ventricule ; le nerf droit, une seule racine, plus forte, d'un blanc clair. Leur [1] zone d'origine, dans le quatrième ventricule du cerveau, était marquée par du tissu cérébral beaucoup plus ferme et plus hyperémié qu'alentour.

Le cerveau avait une consistance beaucoup plus ferme et contenait une moins grande proportion d'eau que ce n'est le cas en général. Les circonvolutions apparaissaient d'une profondeur double et plus nombreuses qu'à l'ordinaire [2].

---

1. « On peut traduire : « *leur* », ou « sa » zone d'origine. La tournure employée manque de précision. Il semble cependant plus conforme à ce qui précède de rapporter la remarque qui suit aux deux côtés du quatrième ventricule et non au seul côté droit. » (Note du traducteur.)

2. Le sens de ce paragraphe pourrait être, aussi :

« Les circonvolutions du cerveau apparaissaient d'une profondeur double et plus nombreuses que ce n'est le cas, en général. Le reste de la substance cérébrale était beaucoup plus mou et contenait une plus grande proportion d'eau. »

L'incertitude d'explication est causée par le petit mot *Sonst* », si employé en allemand, où il offre une extrême commodité à l'écrivain qui ne tient pas à trop préciser sa pensée ; mais il est bien gênant pour le traducteur, qui cherche à serrer de près le sens logique du texte.

Dans le même paragraphe, le mot « *geräumiger* », placé entre parenthèses, n'a pas été traduit. La signification en paraît si vague que

La calotte crânienne présentait dans toute son étendue une grande densité et une épaisseur d'un demi-pouce environ... [1] »

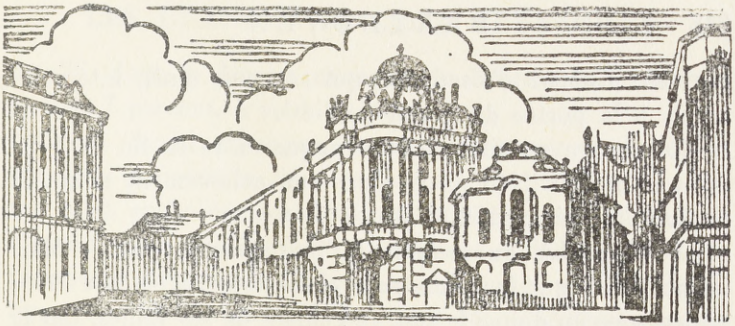
---

l'auteur du texte allemand semble avoir voulu marquer sa propre incompréhension. (A moins qu'il n'y ait eu là plus tard une interpolation erronée ?) (Note du traducteur.)

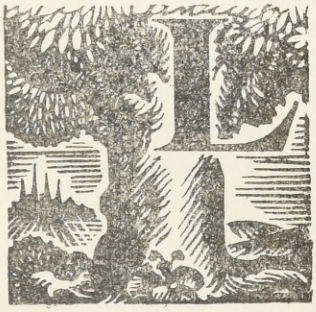
1. Si insuffisant que reste pour la médecine actuelle un procès-verbal d'autopsie aussi vague, la description garde un intérêt certain pour nous : car elle est la seule qui nous ait conservé l'aspect de l'oreille de Beethoven. (Note de R. R.)

Depuis que cette étude a paru, M. le Dr Marage a bien voulu se déclarer en complet accord avec elle, dans une communication du 2 décembre 1929, à l'Académie des Sciences, reproduite dans les *Comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences*, t. 189, p. 1036. Sur les textes que je publie, il appuie, en le confirmant, son diagnostic d'une otite interne (et non d'une otosclérose), causée par surmenage des centres auditifs.

NOTE II



UN LIVRE D'ESQUISSES DE BEETHOVEN, EN 1800.



Le *Livre d'Esquisses* F. 91 de la Bibliothèque d'Etat de Prusse, à Berlin, nous est un parfait miroir de Beethoven, en 1800. Nous avons la possibilité de le consulter directement. Non seulement Nottebohm en a donné un très bon résumé dans sa *Zweite Beethoveniana* [1] ; mais on vient d'en publier une reproduction complète, traduite en notation courante [2]. C'est le

1. Gustav Nottebohm : *Zweite Beethoveniana*, Leipzig, 1887 (p. 230 et suiv. : *Ein Skizzenbuch aus dem Jahre* 1800.)

2. *Ein Notierungsbuch von Beethoven*, vollständig herausgegeben von Karl Lothar Mikulicz, — Breitkopf, Leipzig, 1927.

seul des *Cahiers d'Esquisses* qui soit mis ainsi, intégralement, à la portée du grand public [1].

Nottebohm en circonscrit l'époque entre la fin de 1799 et le début de 1801 [2]. Je place son achèvement avant le douloureux hiver 1800-1801.

Le *Prométhée* en remplit la plus grande partie. Mais on peut dire que la *sonate pour violon*, op. 24, — la « *Printanière* » — en donne le ton, et l'enlace de ses vrilles. Car le cahier débute par la phrase initiale du dernier morceau ; les esquisses des quatre morceaux bourgeonnent et poussent leurs ramilles à travers tout le cahier ; et surtout, le délicieux enroulement mélodique du premier morceau revient perpétuellement : il commande et entraîne à sa suite, sous la plume de Beethoven, bien des dessins d'autres œuvres, — et jusque dans la dernière page.

S'entremêlent à cette œuvre : la *sonate pour violon*, op. 23, — la *Deuxième Symphonie*, dont le travail acharné se prolongera encore longtemps après, — les premières esquisses de la première *sonate quasi una fantasia*, op. 27 n° 1, toute de grâce mondaine, — et la *sonate pour piano*,

---

1. Ajoutons la publication fac-simile d'un cahier de vingt pages du temps de la *Neuvième Symphonie* et des *Variations de Diabelli*, (W. Engelmann, Berlin 1913), — et les récentes publications du *Beethovenhaus* à Bonn : *Beethovens Unbekannte Skizzen und Entwürfe*, 3 livraisons parues, 1924.

2. Des œuvres esquissées dans ce livre, le *Prométhée* a sa première représentation, le 28 mars 1801 ; les sonates op. 23 et 24 paraissent en octobre 1801. — Nottebohm a émis la supposition que l'op. 26 était destiné au mariage du comte Moritz de Fries, qui fut célébré le 15 octobre 1800.

op. 26, dont le dernier morceau, le *Scherzo* et la *Marche funèbre* [1] percent, à tout moment.

D'une façon passagère, apparaissent encore quelques dernières pousses du *Premier Quatuor*, op. 18 nº 1, — celui qui était probablement destiné à Amenda et écrit l'année d'avant, mais que Beethoven remania en 1800 ; — les deux premières mesures de l'introduction « *grave* » de la *Pathétique*, op. 13 (parue en 1799), dont la réminiscence impérieuse fait irruption dans le premier morceau de la *Deuxième Symphonie*, qui la noie, — comme si Beethoven avait voulu y retremper son énergie, — et la première idée de la *Bagatelle* pour piano, op. 33 nº 7.

Je ne parle point des très nombreuses esquisses d'œuvres qui n'ont jamais été écrites : *Sonates*, *Sinfonie*, *Scena stromentale*, etc. L'annonce de quelques-unes est très belle.

Dans l'ensemble de ce livre, le ton dominant est celui du théâtre, du salon, du libre jeu musical. En dépit de la *Marche funèbre*, d'un caractère tout extérieur et théâtral,

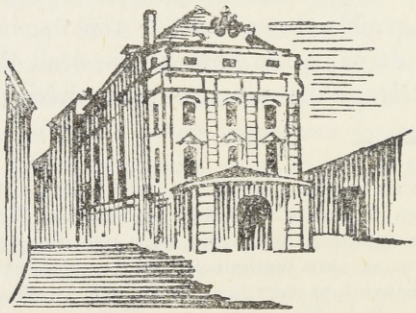
---

1. Mais jamais le mot « *funèbre* » n'est inscrit ; et l'insouciance du jeune musicien à marier ensemble les émotions les plus diverses, voire les plus opposées, se marque avec une complète naïveté, non seulement dans sa note préliminaire à la composition de la Sonate, et dans la désinvolture avec laquelle (p. 57) la Marche s'entremêle avec le sourire de la *Primavera* (le motif du premier morceau de la *sonate pour violon*, op. 24), — mais dans l'étonnante aventure qui lui fait, subitement, du rythme de Marche funèbre, indéfiniment répété, tomber à pieds joints dans les premières mesures de la « *sonate quasi una fantasia* », op. 27, nº 1 (p. 137). — Il est évident qu'aucun souci douloureux ne l'oppresse. Il est le libre artiste qui joue avec ses émotions.

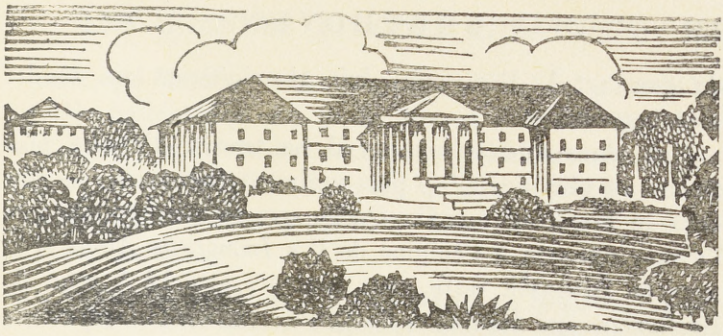
la Muse tragique n'apparaît qu'en personnage de ballet, dans une esquisse de *Prométhée ;* et la mélancolie même ne retrouve plus les accents émouvants qu'elle avait, deux ans auparavant, dans le *largo* de la *sonate*, op. 10 n° 3... Année d'activité heureuse. Le jeune génie sent ses ailes qui lui poussent, il veut voler plus haut [1] !

---

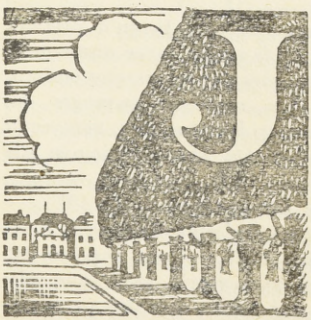
1. Cf. la lettre de Beethoven à Matthisson, 4 août 1800 :
« *Vous savez vous-même quels changements apportent quelques années chez un artiste, qui va toujours plus loin* (der immer weiter geht) : *plus grands sont les progrès qu'on accomplit en art, moins on est satisfait des œuvres précédentes...* »



NOTE III



LES SŒURS BRUNSVIK ET LEUR COUSINE DU « CLAIR DE LUNE »



J'AI dit combien Beethoven avait été favorisé par l'amitié féminine, — surtout à l'époque de sa jeune gloire à Vienne, entre 1799 et 1806. Ce « *wilde Mann* », cet « homme sauvage » (qui le fut malgré lui), rencontra parmi les femmes de l'aristocratie une affectueuse compréhension. Beaucoup avaient des dons musicaux et furent de remarquables interprètes

de son art [1]. Beaucoup lui témoignèrent un tendre attachement.

Mais dans aucune maison il ne trouva d'amitié plus fraîche et plus fidèle, — plus vraiment fraternelle, — que dans la famille Brunsvik. Quelle que soit la réponse que l'avenir donnera à l'énigme de l' « *Immortelle Aimée* », le nom de Brunsvik reste pour toujours attaché à celui de Beethoven, qui lui-même l'inscrivit, au front de deux de ses plus belles œuvres. Le frère et les trois sœurs ont rivalisé, pour lui, d'affection et de respect. Et deux des sœurs, qui l'aimèrent, qu'il aima, ont été des créatures d'élite, des âmes les plus charmantes et les plus hautes de leur temps [2].

---

1. Presque toutes ses amies, — depuis la bonne princesse Lichnowsky, Thérèse et Joséphine Brunsvik, Giulietta Guicciardi, la comtesse Erdödy, jusqu'à la « *Dorothea-Cecilia* » de l'op. 101, la baronne Ertmann.

2. A très peu d'exceptions près, ceux qui ont, jusqu'à présent, parlé de Thérèse de Brunsvik, l'ont fait de fantaisie, avec une regrettable légèreté. Très peu ont recouru aux sources ; et ces sources étaient, jusqu'à aujourd'hui, très incomplètes. Les meilleurs ouvrages qui ont été consacrés aux Brunsvik, de beaucoup les plus sûrs, sont ceux de La Mara : *Beethovens Unsterbliche Gelieble. Das Geheimniss der Gräfin Brunsvik und ihre Memoiren*, Leipzig 1909, Breitkopf, — complété et corrigé par : *Beethoven und die Brunsviks*, Leipzig 1920. — Les livres de M. André de Hevesy : *Petites amies de Beethoven*, Paris 1910, — et : *Beethoven, vie intime*, Paris 1927, — ont apporté des pocuments intéressants, et ils sont écrits avec esprit, mais sans solidité historique ; leur thèse principale, qui repose sur des présomptions sans preuves, ne tient pas debout. J'ajoute que la lecture hâtive de quelques lettres et fragments du *Journal* de Thérèse n'a point permis à l'auteur de reconnaître la grandeur exceptionnelle du carac-

Celle qui domine tout le groupe, Thérèse, n'atteindra au rôle éminent qu'elle garde devant l'avenir, que dans une période de la vie de Beethoven, postérieure aux années que nous étudions ici. Ce n'est qu'aux approches de sa trente-cinquième année, après de dures épreuves, avouées

---

tère, de l'intelligence et de la vie de Thérèse de Brunsvik. L'ironie a beau jeu avec les héros de l'esprit et les saints. Mais l'ironie n'est pas de mise.

Qui veut vraiment connaître Thérèse de Brunsvik doit aller droit aux documents de première main, à ses propres écrits. Ils sont de deux espèces :

1° Les *Mémoires*, écrits par elle, en 1846, continués en 1852, interrompus en 1855, (c'est-à-dire quand elle avait déjà de soixante-dix à quatre-vingts ans). Ils sont d'une fraîcheur de souvenirs étonnante pour ce haut âge ; et certaines pages ont un charme d'impressions délicieux. Mais il va de soi que l'on ne saurait se fier entièrement à l'exactitude de toutes les dates ; la mémoire a pu broncher ; et le récit va et vient avec un certain désordre qui s'explique par l'incroyable activité et les tâches multiples que Thérèse porta jusqu'au bout sans plier. Ces *Mémoires* avaient été publiés intégralement par La Mara, (et c'est son principal mérite, dans son premier livre de 1909. Malheureusement, quand l'auteur, abandonnant la thèse qu'elle y soutenait, publia son second livre de 1920, elle n'y reproduisit plus les *Mémoires*. Or, ce second livre a si bien fait tort au premier que celui-ci, non réimprimé, est devenu introuvable. Une publication, à part, des *Mémoires* de Thérèse, s'impose aujourd'hui, en France comme en Allemagne.

2° Beaucoup plus important, mais encore plus inaccessible, est le *Journal* intime de Thérèse, resté jusqu'à ce jour inédit. Il appartient a la baronne Irène de Gerando, née comtesse Teleki, dernière héritière du sang et des souvenirs de la famille Brunsvik. Thérèse a rédigé ce journal, d'une façon suivie, depuis 1809-1810 jusque vers 1853. Il est loin encore de livrer toute la vie intime et surtout les événements de cette vie ; mais il fait pénétrer au plus profond de cette âme religieuse : dans le sanctuaire de sa foi, de ses doutes, de

ou cachées, finalement surmontées, que lui sera révélé le sens de sa mission religieuse et humaine, qui l'a rendue l'égale, par le cœur et par l'intelligence, du grand ami Beethoven et des plus saintes âmes de femmes sur la terre. Quand le moment sera venu, dans un autre volume, je lui consacrerai l'autel de reconnaissance auquel elle a droit [1]. Ici, je ne veux qu'indiquer sa place dans le cercle intime de Beethoven. Mais sa sœur Joséphine occupe auprès de lui, en ces années, un rang privilégié.

---

ses douleurs, de ses combats. C'est une confession magnifique, dont il est difficile d'épuiser la richesse en une courte étude. Je dois à l'amitié de Mlle Dr Marianne de Czeke, d'avoir pu prendre connaissance intégrale des six premières années (1809-1814), qui embrassent l'époque principale du problème beethovenien. Et si elles ne m'ont pas apporté la clef de l'énigme que je cherchais, j'y ai trouvé un trésor que je ne cherchais pas : une grande âme parente de celle de Beethoven.

1. L'année 1928 doit le lui élever en Hongrie. On y fête le centième anniversaire de la première crèche ouverte par Thérèse, dans l'Europe du Centre, sous le nom de « *Kinderbewahranstalt* », « *Engelgarten* » (1er Juin 1828). A sa mort, la Hongrie avait 88 asiles d'enfants, sans parler des autres établissements d'éducation et de bienfaisance auxquels Thérèse avait donné tout son bien. Le gouvernement hongrois a eu la noble idée de faire, à cette occasion, éditer un choix des écrits de Thérèse, que rassemble le zèle pieux et savant de Mlle Dr Marianne de Czeke. La publication annoncée doit paraître dans la série : *Fontes Historiæ Hungaricæ Ævi Recentioris*, fondée par la Société d'Histoire Hongroise, sous le titre : *Korompai Gróf Brunsvik Teréz Naplói és Iratai. Szerkesztette, bevezetéssel és magyarázó jegyzetekkel ellátta Dr. Czeke Marianne. (Les Journaux et écrits de la comtesse Thérèse Brunsvik de Korompa, rédigés, annotés et pourvus d'une introduction par Marianne de Czeke, Dr. Ph.)* — On prévoit deux volumes d'extraits. La publication de l'ensemble du *Journal* exigerait au moins quatre volumes, grand in-8 de 600 pages chacun.

Je me bornerai donc à une esquisse rapide de la vie des quatre frère et sœurs Brunsvik, dans leurs rapports avec Beethoven, au cours des années qui vont de la *Sonate du Clair de Lune* à l'*Appassionata*. Ainsi que les Brunsvik, leur cousine Giulietta y a droit de cité [1].

Les Brunsvik de Hongrie prétendaient tirer leur origine du duc de Braunschweig, Henri le Lion, qui, au XIIe siècle, partit en croisade avec ses fils. L'un des fils, au retour, s'arrêta en Hongrie, où il fonda sa race. Au XVIIIe siècle, le *Hofkanzleireferendar* (haut fonctionnaire de cour) Antoine I de Brunsvik, seigneur de Korompa, fut fait comte par Marie-Thérèse, en 1775, sous le nom, que garda sa lignée, de « Brunsvik de Korompa ». Il était le grand-père des amies de Beethoven.

Une remarquable étude « caractériologique » [2] de Thérèse de Brunsvik, par le Dr méd. Margit Révész, a retrouvé la source de ses dons multiples dans sa riche hérédité. Du côté paternel — Brunsvik — une abondante culture et un goût raffiné, l'amour des arts, des sciences, et un intérêt

---

1. La plus âgée des quatre jeunes filles, Thérèse, avait en 1800 vingt-cinq ans. La plus jeune, Giulietta, en avait seize.

2. *Charakterbild der Gräfin Therese Brunsvik, vom Standpunkt der Psychologie und der Vererbungstheorie*, von Dr Margit Révész.

spécial pour la pédagogie, qui préoccupait l'aristocratie éclairée de ce temps, touchée par l'aile de la Liberté. Du côté maternel — barons Seeberg — une énergie tenace et serrée, qui faisait contrepoids à la mobilité d'esprit des Brunsvik.

L'aînée des quatre enfants [1], Thérèse, filleule de l'impératrice, était la favorite du père et partageait ses pensées. Il se passionnait pour la cause de l'Indépendance Américaine et pour la liberté dans son propre pays. « *Je fus élevée*, dit-elle, *avec les noms de Washington et de Benjamin Franklin* ». Il adorait la musique ; et l'enfant, à trois ans, mise au clavier, était capable, à six ans, de jouer en public, devant la noblesse de Budapest, un *Concerto* de Rosetti, accompagné par l'orchestre.

---

1. Voici les dates de naissance et de mort des quatre enfants Brunsvik :

Maria Theresia (notre Thérèse) 1775-1861.

Franz de Paula (l'ami de Beethoven) 1777-1849.

Josefine (qui devint comtesse Deym, puis baronne Stackelberg) 1779-1821.

Karoline (Charlotte, comtesse Teleki) 1782-1840.

Giulietta Guicciardi (1784-1856) était leur cousine germaine. Sa mère, Susanna Brunsvik, était la sœur de leur père, Anton II.

Je ne parlerai point de la plus jeune des trois sœurs Brunsvik, Charlotte, qui ne fut pas la moins aimable ni la moins sacrifiée. Mais elle était d'un caractère plus pondéré, plus résigné ; et sa vie s'écoula sans bruit, dans le château perdu de Valachie, où l'avait enfermée un mari misanthrope, homme de grand mérite, mais bizarre, sauvage, qui l'aimait jalousement. C'est d'elle que sont sortis les derniers survivants, aujourd'hui, de la famille Brunsvik.

Quant à Franz, comte Brunsvik, le grand ami de Beethoven, nous le retrouverons dans les chapitres suivants.

« *Je me souviens*, écrit-elle, *quand on me hissa sur le tabouret et que je jouai sans aucune peur.* »

Elle était si avancée qu'elle eut bientôt fait de dépasser son professeur. Elle lui rendait le devoir donné, en disant que c'était trop facile : — « *Etwas Schwereres !* »...

Au reste, nulle instruction suivie. Les quatre enfants poussaient comme des sauvageons. Ils vivaient huit mois de l'année, dans leur seigneurie de Martonvásár fondée par le grand-père, sur la *Puszta* hongroise, possédée, ravagée, cent cinquante ans, par les Turcs. C'était un désert marécageux, une immense étendue toute nue, le royaume de la fièvre : on ne s'en souciait point [1]. C'était, pour les enfants, le paradis sauvage de la liberté illimitée. Le père, toujours absent, à Vienne, pour ses occupations officielles, dont il ne s'occupait guère, homme du monde, homme aimé, amoureux. La mère, toujours en course, à cheval, à travers champs, dirigeant tout, rudement, menant d'un poing de fer l'œuvre de défrichement, de canalisation, de reboisement, qui devait faire plus tard de ce Martonvásár une terre modèle ; elle correspondait en latin avec les hauts fonctionnaires du domaine. L'éducation de ses enfants était

---

1. « *Nous avions tous des fièvres persistantes. Ma mère eut, quatre ans de suite, la fièvre quarte, sans rien faire pour la combattre et sans rien changer à sa vie.* »

Cette insouciance devait, par la suite, être chèrement payée. Cette race des Brunsvik a été décimée par la « fièvre nerveuse » (comme on disait alors) ; et Joséphine, la sœur chérie de Thérèse, en souffrit jusqu'à la mort.

son moindre souci [1]. Intelligents, ardents, ils lisaient tout ce qui leur tombait sous la main : romans, livres latins que le frère rapportait du gymnase, volumes de poésies, empruntés, qui les enivraient [2]. Un libre développement délicieux, périlleux. Il s'amassait en eux une somme d'énergie, qu'ils ne savaient à quoi dépenser. Aucun guide, aucun modèle. Les quatre enfants étaient très unis et s'aimaient passionnément. De cet amour, Thérèse devait, plus tard, être la victime, de la part de sa cadette, Joséphine, qui en abusa. Quand ils avaient de onze à quatorze ans, ils composèrent très sérieusement une petite République. « *Encore aujourd'hui*, écrit Thérèse arrivée presque au terme de sa vie, *je ne sais rien de plus heureux et de meilleur.* »

Le père mourut quand elle avait dix-huit ans, en 1793. Les tragédies de l'Europe, les troubles dans les Pays-Bas, la mort de Joseph II, la Révolution Française, la guerre malheureuse avec les Turcs, avaient ébranlé sa santé, déjà atteinte. Thérèse ressentit ce deuil plus profondément que le reste de la famille. La mélancolie développa les forces religieuses de sa nature. Mais chez cette fille d'une mère

---

1. « *La bonne mère était un esprit fort, en matière d'éducation. Elle prétendait que l'éducation et l'instruction n'avaient aucune influence sur le caractère et l'intelligence. Ce que l'homme doit devenir, il le devient : c'est écrit. Tout ce que les hommes font pour y rien changer, est nul ou nuisible.* »

2. « *Un jeune monsieur me donna les Odes de Klopstock : ce fut ma Bible. Un autre me donna les poésies de Matthison et de Salis : le tout m'enivra. J'écrivais prose et vers, j'apprenais par cœur, je retenais une pièce pour l'avoir lue une ou deux fois... Nous étions abandonnnnés à nous-mêmes, nous poétisions à cœur joie...* »

énergique, la contemplation même avait un caractère actif ; et sa foi au divin (en toute humilité) était une foi en soi, l'instinct d'une mission future. Elle avait, dans son petit jardin au milieu du grand parc, fait élever un monticule orné d'une pyramide de marbre rouge, dédiée à la mémoire de son père. Elle y restait assise, des heures ; et un jour, à cette place, elle se voua solennellement, dans l'esprit d'emphase héroïque du temps, au rôle de « *Prêtresse de la Vérité* ». Sans emphase, toute sa vie, elle a tenu le vœu. Elle a été la fière servante, meurtrie, jamais lassée, du Vrai.

Vint le jour où les poulains sauvages de la *Puszta*, ivres d'air et d'espace, furent, sans préparation, conduits dans la grande ville, afin d'y être dressés. Ce fut bref et brutal... « *Notre mère nous mena de la Kinderstube* (de la chambre d'enfants) [1] *à Vienne. Nous fûmes là, dix-huit jours et trois heures. Et tout fut décidé. A dater de ce temps, les jours les plus amers et les événements les plus tragiques furent notre lot...* »

Mais ces jours s'étaient ouverts par une dernière quin-

1. Elles n'étaient plus, pourtant, par l'âge, des enfants. Mais leur vie à la campagne les avait gardées plus jeunes que leurs vingt ans Et Thérèse conserva toujours sa jeunesse du cœur.

zaine d'insouciance heureuse, qu'inaugura la visite à Beethoven.

Par tout ce qui précède, on imagine combien ils devaient s'entendre avec lui. Le libre fils du libre Rhin, l'indompté, qui étouffa toujours dans les murs d'une cité, dut voir venir à lui, avec une joie éclatante, les petites dryades qui lui apportaient, avec l'air et l'odeur des forêts et des plaines, leur jeune enthousiasme. — Mais il fallut aller le chercher, au haut de ses trois étages de la place St-Pierre. Beethoven ne se dérangeait point pour faire visite à quelque Excellence que ce fût, à moins qu'elle ne fût jeune et jolie. Il attendait, sur son Mont Ida. Leurs Excellences : Tesi (Thérèse), Pepi (Joséphine), et la mère, escaladèrent allègrement les marches raides.

Thérèse nous a laissé de cette excursion un si charmant récit que je ne résiste pas au plaisir de le redire :

— « *Ma sonate de Beethoven avec accompagnement de violon et de violoncelle* [1] *sous le bras, comme une fillette qui va à l'école, j'entrai. L'immortel, le cher Louis van Beethoven fut très aimable et aussi courtois qu'il le pouvait. Après quelques phrases de part et d'autre* [2], *il m'installa à son piano*

---

1. Un des *trios*, op. 1. — On aimerait à penser que le poétique *largo en mi majeur* de l'op. 1 nº 2, fut le premier entretien de Thérèse avec Beethoven.

2. En français dans le texte. Thérèse entremêle constamment, surtout dans son *Journal*, le français et l'allemand. Des pages entières sont en français. C'était la « *langue favorite* » de sa mère. « *Elle ne pouvait pas comprendre*, ajoute Thérèse, *comment je pouvais trouver plaisir à la prolixité allemande.* » (*Mémoires*).

désaccordé, et je commençai aussitôt; je jouais bravement, et je chantais l'accompagnement de violoncelle et de violon. Il en fut si transporté qu'il me promit de venir chaque jour dans notre hôtel du Griffon d'or. C'était dans la dernière année du siècle passé, au mois de mai [1]. *Il tint parole; mais au lieu de rester une heure, depuis midi, il en restait quatre et cinq: il n'était jamais las de relever et de courber mes doigts, que j'étais habituée à tenir à plat et tendus en les levant* [2]. *Le noble (artiste)* [3] *doit avoir été très satisfait de moi: car pendant seize jours, il ne manqua pas une seule fois. Nous ne nous apercevions pas de la faim, avant cinq heures de l'après-midi. La bonne mère jeûnait avec nous. Mais les gens de l'hôtel étaient indignés...*

« *C'est alors que fut conclue avec Beethoven l'amitie intime, l'amitié de cœur, qui dura jusqu'à la fin de sa vie. Il vint (chez nous) à Ofen, il vint à Martonvásár; il fut reçu dans notre République* (Societäts-Republik) *de personnages d'élite. Il y avait (dans le parc) un rond-point planté de superbes tilleuls: chaque arbre avait reçu le nom d'un membre (de notre société); et même en l'absence douloureuse de ceux-ci, nous nous entretenions avec leurs représentants* (Sinnenbildern), *et ils nous informaient. Très souvent, le matin, après le bonjour échangé, je demandais à l'arbre et ceci et cela que je voulais éclaircir; et jamais il ne me laissait sans réponse!...* »

---

1. Par conséquent, en mai 1799.
2. Thérèse avait pris des leçons de clavier avec un organiste, maître des chœurs à la cathédrale St Peter, de Vienne.
3. « *Der Elde...* »

« *Les dix-huit jours à Vienne furent occupés sans répit. Mère nous conduisait aux fabriques et aux ateliers ; tout ce qu'on pouvait voir nous fut montré. Tante Finta, une dame du monde avec quatre filles, arrangea des promenades : Prater, Augarten, Lustgarten à Dornbach ; et partout, on goûtait. Théâtre. Les soirs, on dansait. Et, au retour, à l'hôtel, entre dix et onze heures, on prenait des glaces au Graben, on riait, on plaisantait. A quatre heures du matin, on se retrouvait debout, déjà, et habillées, pour courir, dès cinq heures, dans les champs... Ah ! c'en était une vie ! Et Beethoven qui était aussi de toutes les parties, devait être cependant satisfait ! C'était une passion*[1] *! Donc, la nuit, il fallait s'exercer* (au piano) *! Les voisins, désespérés, décampaient. Nous étions jeunes, fraîches, enfantines, naïves. Qui nous voyait, nous aimait. Les adorateurs ne manquaient point...* »

Beethoven qui ne les quittait plus, leur dédia [2], au départ, les *Variations à quatre mains* sur le *lied :* « *Ich denke dein* » (« Je pense à toi... »)

Hélas ! quelques semaines après, l'une des deux, la plus jeune et la plus jolie, Joséphine, était mariée, malgré ses larmes, à un homme de cinquante ans qu'elle n'aimait pas et que lui imposait une mère impérieuse, indifférente aux volontés des filles, et de peu de jugement [3].

---

1. « *Das war eine Passion !...* »
2. A Thérèse et à Joséphine.
3. Le Comte Jpseph Deym, directeur et propriétaire (sous le nom de Müller) d'une célèbre Galerie d'Art. — Le récit, par Thérèse, de la rencontre avec Deym, du coup de foudre qu'il reçut à la vue de Joséphine, de l'habileté de son jeu à capter les bonnes grâces de la

La musique et Beethoven lui furent une consolation, — en attendant la venue (qui ne tarda point) de ses enfants, qu'elle adora. Pendant l'automne et l'hiver 1800, Beethoven visite Pepi assidûment ; il vient tous les trois jours lui donner des leçons, et il est « *scharmant* »[1]... Ils se sentaient d'autant plus rapprochés que la pauvre Joséphine, bien que mariée à un comte authentique, se trouvait, avec lui, mise en quarantaine par l'aristocratie. Il y avait très longtemps, le comte Deym, son mari, avait dû, à la suite d'un duel malheureux, disparaître sous le couvert d'un nom roturier ; et maintenant qu'il reprenait son titre, ses pairs refusaient de le reconnaître. Ils vivaient donc isolés : ce dont il se consolait aisément, avec sa jolie femme. Mais elle, n'avait pas les mêmes raisons de se satisfaire de sa société. Aussi, celle de Beethoven lui en était plus chère ; et l'aristocratique jeune femme qui, plus tard, devait durement reprocher à sa sœur Thérèse des manières et des goûts

---

mère, de la scène des fiançailles imposées, et du désespoir de Joséphine, en larmes, se jetant au cou de sa sœur, après avoir dit le fatal « Oui », et la suppliant d'épouser Deym à sa place, — est encore une des meilleures pages — ironique et touchante — des *Mémoires*. Elle vaut d'être connue.

Deym ne manquait point de valeur, et il était digne d'estime. Joséphine en lui refusa pas la sienne, ni même, généreusement, son affection, après que, l'année suivante, Deym, en partie ruiné, se vit rejeté par la mère, qui avait fait ce mariage imprudent. Mais les lettres, si tendres, de Joséphine à ses sœurs, montrent sa mélancolie et souhaitent que ses chéries soient plus heureuses qu'elle et plus libres dans leur choix. (La Mara : *Beethoven und die Brunsviks*).

1. Lettre de Joséphine, 28 octobre 1880. C'était pourtant l'époque où Beethoven était le plus souffrant.

roturiers, ne faisait pas grief de sa roture au grand ami, qui la vengeait de son isolement — et qui en profitait. Mais ils étaient trop honnêtes, tous les deux, pour envisager l'idée de rapports amoureux, tant que le mari vivrait. Et s'ils commencent d'être pris, ils ne se l'avouent point.

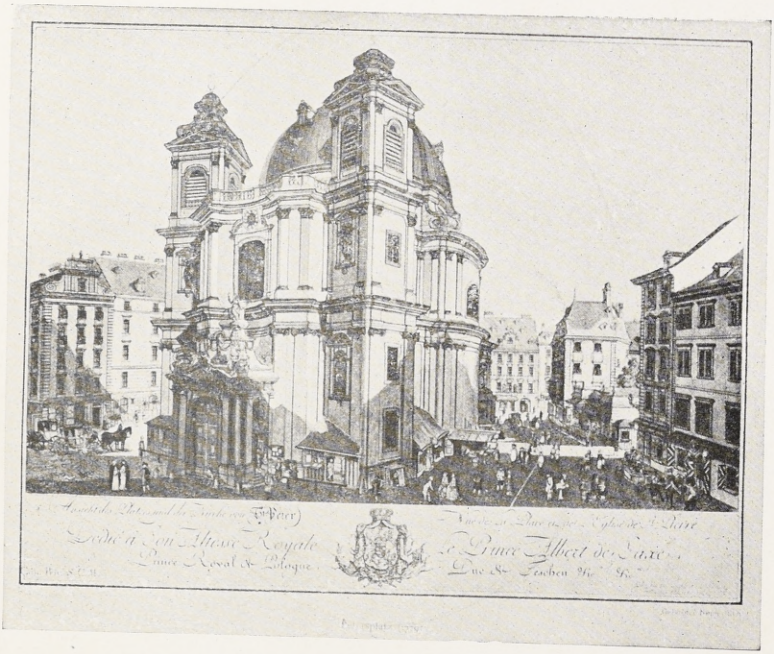
Mais voici qu'à la fin de 1800, paraît Giulietta Guicciardi. Elle arrivait d'Italie [1]. Elle était à peine plus âgée que la Juliette de Shakespeare, et pas moins séduisante. Mais sa nature ne la destinait pas au tragique. Il n'y a qu'à voir sa jolie miniature qui date de ce temps [2], son malin minois, ses yeux vifs et certains de son pouvoir, sa belle bouche gourmande, son fin corps grassouillet, et qui se tient très droit. Elle n'a qu'à se montrer (elle le sait), tout de suite elle fait sensation, dans les salons de Vienne. Certaines petites remarques des cousines Brunsvik, non dénuées de malice, nous donnent à penser que « *la belle Guicciardi* », comme on l'appelle aussitôt à Vienne, les jette un peu dans l'ombre [3]. Sur-le-champ,

---

1. Son père, le comte Guicciardi, venait d'être nommé, à Vienne, *Hofrat* à la chancellerie de Bohême.

2. Cette miniature, provenant de la succession de Beethoven, ppartient aujourd'hui au Dr. Breuning, de Vienne.

3. Correspondance des trois sœurs : — « *Vous savez qu'elle s'entend à se faire valoir.. (dass sie sich geltend zu machen versteht...* »)



Place de l'église Saint-Pierre, à Vienne.

PLANCHE XXX

Joséphine Brunsvik, Comtesse Deym.

Beethoven prend feu. La période brûlante de cet amour semble s'étendre du printemps à l'automne 1801 [1] ; et la pleine passion s'est sans doute déclarée à Korompa, pendant l'été 1801, chez l'oncle Brunsvik, qui a réuni autour de lui et de ses filles ses jeunes et jolies nièces, Brunsvik et Guicciardi [2].

Que la passion ait été encouragée, il est difficile d'en douter, bien que plus tard Giulietta et les siens aient nié même qu'ils en aient eu connaissance [3]. Mais un dessin de la main de Giulietta [4] trahit la « *Vergognosa* », qui se cache, pour mieux voir : il représente Beethoven — un Beethoven jeune, mondain, avec des favoris [5], dans une

---

(janvier 1801). — Ailleurs, elles plaisantent le choix que Giulietta dans des tableaux vivants, a fait de Niobé, « *pour se rendre intéressante (um sich interessant zu machen...* »)

1. Lettre de Beethoven à Wegeler, 16 novembre 1801.

2. La tradition du pays attache au parc de Korompa le souvenir de Beethoven, composant sa Sonate du *Clair de lune*.

3. L'attitude de la famille a été, par la suite, d'écarter ce sujet gênant. La petite-fille de Giulietta, la baronne Gisela Hess-Diller Gallenberg, qui a bien voulu me communiquer quelques détails précieux, m'écrit : « *On défendait absolument chez nous toute allusion à l'amitié de Giulietta et de Beethoven, qu'on traitait de maître à musique. Ma sœur et moi, nous en étions désespérées, et nous en avons toujours souffert.* »

4. Reproduit dans le livre de La Mara : *Beethovens unsterbliche Geliebte.*

5. C'est le même Beethoven affiné, gentilhomme romantique, à la Châteaubriand, qu'a peint, sur sa demande, Isidor Neugass, et dont le portrait, envoyé par lui-même aux Brunsvik, se trouve aujourd'hui en possession de Mme Hugo Finaly, à Florence. (Car la veuve du dernier Brunsvik, mort en 1899, est devenue en second mariage marchesa Capponi ; et les reliques de Beethoven ont passé en Italie.)

élégante redingote serrée à la taille, qui, le poing sous le menton, et le coude appuyé sur la balustrade du jardin, dévore des yeux la fenêtre de Giulietta, au rez-de-chaussée ; et elle, dissimulée derrière les rideaux, épie l'étrange Roméo.

En tout cas Beethoven n'avait aucun doute qu'elle ne le payât de retour. Sa lettre de novembre 1801, à Wegeler, dit formellement : « *Elle m'aime et je l'aime...* [1] » Et, en 1823, causant avec Schindler, il écrit sur un Cahier de conversation ces mots catégoriques : « *J'étais bien aimé d'elle et plus que jamais son époux...* [2] » Il l'a même accusée d'avoir tiré parti, plus tard, de sa passion pour elle et de l'avoir exploitée [3]. Ces mots cruels, que je suis bien forcé de citer, car ils sont entrés dans l'histoire, ont pesé sur la mémoire de la gracieuse femme ; et tous les Beethoveniens ont fait la surenchère. Il est probable que Beethoven, s'il l'avait pu prévoir, eût été le premier à regretter ces propos. Notons qu'il avait pris la précaution de les écrire en français, pour que nul de son entourage ne pût les lire, en dehors de Schindler, dont les commérages malveillants venaient de les provoquer : (Schindler était le type du bon ami, qui croit de son devoir de rapporter fidèlement à l'ami ce qui peut

---

1. «... *die mich liebt und die ich liebe...* »

2. En français dans le texte. Mais Beethoven ajoute : « *Il* (Gallenberg) *était pourtant plutôt son amant que moi...* »

3. «... *Par elle j'apprenois de son misère* (à Gallenberg), *et je trouvois un homme de bien qui me donnoit la somme de* 500 *florins pour le soulager. Il était toujours mon ennemi, et c'étoit justement la raison que je fisse tout le bien possible... Arrivée à Vienne* (en 1822), *elle cherchait moi pleurant, mais je la méprisois...* » (Suite de la conversation par écrit, en français, avec Schindler, 1823).

le plus l'irriter ou l'affliger). Quel a été le crime de Giulietta ? De n'avoir pas aimé celui qu'elle encourageait peut-être à l'aimer ? Elle ne devait pas avoir beaucoup à faire pour cela ! Il suffisait de ses yeux. Elle était la *Primavera:* elle n'aime point, on l'aime ; et c'est très juste ainsi, il faut lui être reconnaissant. Beethoven était injuste, comme tous les amoureux déçus. Et l'amertume de sa rancune, vingt ans après, prouve seulement la profondeur de la blessure. Ce qui l'atteste encore, c'est qu'il ait conservé jusqu'à sa mort, dans son sanctuaire secret, le portrait de la *Giovinetta.*

Pour le moment, en 1801, il lui donne des leçons ; et comme il se refuse à recevoir de l'argent d'elle, elle lui fait cadeau d'une douzaine de chemises, cousues par ses belles mains. Elle était bonne musicienne, peut-être pas aussi vraie artiste que Thérèse, car Beethoven souvent se fâche, jette les cahiers par terre, piétine de colère. Mais elle est assez habile pour jouer très joliment [1] ; et les Guicciardi se font honneur du maître, dans leurs soirées. C'est pendant l'hiver 1801-1802 qu'il dédie à la « *Damigella Contessa* » la *Sonate du Clair de Lune*, qui paraîtra, au début de mars 1802.

Déjà la désillusion est venue. — Dès les premiers mois de 1802, les préférences de Giulietta se montrent ouvertement pour le jeune comte Gallenberg, d'un an à peine plus âgé, et qui était intime avec elle depuis son arrivée à Vienne [2].

1. « *Julie joua sehr hübsch le trio avec clarinette de Beethoven* ». (Lettre de Joséphine Brunsvik.)

2. Lettre de Joséphine Brunsvik, janvier 1801

— Le 6 octobre 1802, Beethoven écrit son *Testament de Heiligenstadt*. Mais cette lettre tragique marque beaucoup plus le faîte de la crise de passion — (et la courbe retombe après) — que le début du désespoir. De plus, dans cette douleur, l'amour déçu ne tient que la seconde place ; et la vraie tragédie est dans son état de santé, qu'il sait maintenant incurable.

Il n'était donc pas sans avoir vu les difficultés, sinon l'impossibilité, d'un mariage avec Giulietta, même au temps où il se croyait aimé d'elle [1]. La déception qu'elle lui préférât Gallenberg, si amer que ce fût, ne pouvait être pour un homme jeune encore et débordant de forces une catastrophe, comme le fut, dix à douze ans plus tard, le renoncement forcé à « *l'Immortelle Aimée* », — son dernier hâvre de salut. Il eut assez de maîtrise sur ses sentiments pour ne point rompre ses relations mondaines avec Giulietta ; et la preuve décisive nous en est apportée par une lettre de Giulietta à Thérèse, qui est du 2 août 1803 [2].

---

1 « *C'est la première fois que je sens que le mariage pourrait apporter le bonheur. Malheureusement, elle n'est pas de ma classe; maintenant, en tout cas, je ne pourrais pas me marier; il faut encore que je me débrouille bravement.* » *(ich muss mich nun noch wacker herum tummeln.)* (Lettre à Wegeler, 16 novembre 1801.)

2. M. A. de Hevesy l'a datée, par inadvertance, de 1800. Mais il n'y a aucun doute possible pour la date d'août 1803. Car il est question, dans la lettre : 1° de l'oratorio de Beethoven *(Christ aux Oliviers)*, qu'on va donner à l'Augarten : or, la première exécution est du 5 avril 1803, et le concert à l'Augarten, du 4 août 1803 ; 2° des « nouvelles œuvres » de Beethoven, les *Bagatelles* (op. 33), les *Variations* dédiées aux Odescalchi (op. 34). Or, les unes ont paru en mai 1803, les autres, au cours de la même année.

Nous y voyons Beethoven, en visite chez Giulietta, dans l'année qui suit le *Testament de Heiligenstadt*, et la petite coquette, trop sûre de ses attraits, qui se vante de lui avoir lavé la tête [1]. Une autre lettre de Joséphine Brunsvik, écrite au cours de l'été, confirme les visites de Beethoven dans la maison Guicciardi. Elles durèrent peut-être presque jusqu'à la veille du mariage avec Gallenberg (3 novembre 1803) et du départ du couple pour Rome.

Entre temps, Pepi (Joséphine) regagnait dans le cœur de Beethoven la place que Giulietta lui avait momentanément enlevée. « *Der göttliche Beethoven* », ainsi qu'elle le nommait, l'enchantait de sa musique, de ses quatuors, de son septuor, de ses sonates, de ses « *divines variations* ». Et c'était elle qui jouait la sonate écrite pour Giulietta [2]. Toutes les nouvelles sonates qui, en ce temps,

---

1. « ... *J'ai parlé avec Beethoven... Je l'ai querellé là-dessus (ich zankte ihn darüber aus), il m'a tout promis...* »

C'est dans cette même lettre qu'elle parle de son « comte Robert » comme d'un romantique héros, que son destin oblige à quitter l'ingrate patrie, « *pour chercher à Naples le bonheur qui ne fleurit pas ici pour lui.* » — Le fatal jeune homme n'oublia pourtant point d'emporter en voyage la plus belle fleur de Vienne. Mais la rose a ses épines... Le mariage ne resta pas longtemps heureux ; et les deux étourdis eurent, matériellement, beaucoup à souffrir.

2. Lettre de Pepi à Thérèse, 6 avril 1802, — où elles discutent sur le « *con sordino* » de la sonate.

« *ouvraient un nouveau chemin* », (de la déclaration même de Beethoven) — après les deux sonates *quasi una fantasia*, la « *Pastorale* » et les deux premières op. 31 (parues en août 1802) — étaient aussitôt portées à Joséphine, qui les lisait avec ravissement et écrivait à Thérèse : « *Ces œuvres anéantissent tout ce qui a été écrit avant.* [1] »

On conçoit que Beethoven soit toujours plus attiré par cette femme qui le comprend si bien, par cette belle et bonne, intelligente, artiste, pleine de grâce et d'esprit, dont le charme avait conquis Vienne. Son pouvoir de séduction était d'autant plus irrésistible qu'il était plus innocent : selon le mot d'un de ses soupirants passionnés, « *elle ne s'en doutait pas* [2]. »

On voit, dans sa correspondance, Beethoven qui s'empresse auprès d'elle, qui se fait exigeant, impérieux [3]. Il

---

1. « *welche alle vorher gehenden vernichten* ».

2. Lettre du comte Wolkenstein à Thérèse, 18 juin 1806. — Il lui confie son amour pour Joséphine, le coup de foudre qui l'a frappé, à leur première rencontre, « *sa force enchantée* » (« *ihre Zauberkraft... Ihrer unbewusst, entzücket sie um so mehr* ») (La Mara.)

Thérèse, qui trace de sa sœur, en 1809, un ravissant portrait où elle se compare à elle et se déprécie humblement, dit :

« *Il est certaines personnes qui, par une volonté ferme, ont su atteindre à une élévation, où l'ont peut ensuite se laisser aller sans risques ; on s'y repose sans jamais être exposé à devenir bas et commun ; en ces personnes, tout est enobli, jusqu'à la nonchalance. J'ai cet exemple sous les yeux : jamais Joséphine ne sera commune, quoiqu'elle s'abandonne et ne se gêne plus. Elle est toujours bien, et gracieuse, et élevée ; elle s'est acquis un tact, un goût fin à la perfection : et tout ce qui n'est pas tel lui répugne... Et voilà ce goût épuré pour ce qui est beau et non beau !...* » (*Journal* inédit, en français dans le texte.)

3. Lettre de Joséphine, octobre 1803 : « *Beethoven est si ardent à*

ne s'agit encore que de musique ; ou la musique est le prétexte.

Mais, à la fin de l'année 1803 le mari Deym disparaît. Une pneumonie l'enlève en quelques jours, l'hiver, à la suite d'un voyage à Prague. Il laisse sa jeune femme avec quatre enfants et des affaires embrouillées, où elle n'entend rien [1]. La santé de Joséphine est, à dater de ce temps, ébranlée. Elle souffre de fièvres nerveuses, dont elle ne se remettra jamais [2]. Le chagrin de son deuil, son désarroi, l'aristocratique fragilité de cette plante de serre que brise un souffle un peu rude, la livrent aux surprises du sentiment. Et Beethoven, de qui ne la sépare plus la barrière, de l'honneur conjugal, voit aussitôt s'ouvrir la porte de l'espérance. Sa passion s'enflamme. Dès l'été 1804, il est le voisin de campagne de Pepi, et il la voit souvent [3]. Mais

---

la tâche (eifrig), *il exige* (verlangt) *que je le sois aussi; vous pouvez vous figurer ce que cela veut dire!...* »

1. Sur la situation matérielle des Deym, à cette époque, — sur la *Kunstgallerie*, que Deym possédait et dirigeait, — sur cette immense bâtisse, avec quatre-vingts chambres meublées à louer — je passe sans insister. On trouvera les détails dans les deux petits livres de La Mara, et dans les Mémoires de Thérèse.

2. Toute cette race des Brunsvik, si affinée d'esprit et de cœur, avait les nerfs fragiles. Joséphine mourut d'une consomption nerveuse *(Nervenschwindsucht)*. Sur ses six enfants, cinq moururent jeunes. Sa mère souffrait de fièvres nerveuses. Son frère Franz fut, jusqu'à sa maturité, maladif et pas très normal d'esprit. Thérèse, la plus débile dans sa jeunesse, sut le mieux résister, et survécut à tous. Mais elle eut des luttes continuelles à livrer contre sa propre nature.

3. Joséphine, souffrante, avait dû louer une maison de campagne, à Hietzing ; et Thérèse, qui lui tenait compagnie, écrit, en juin 1804 : « *Nous avons fait visite à Beethoven, qui a très bonne mine* (sehr gut

c'est pendant l'hiver que son assiduité devient si vive et si ardente qu'elle inquiète les sœurs de Pepi ; et l'on se préoccupe, non pas d'y mettre un terme — (car chacun l'aime dans la famille Brunsvik) — mais certaines limites. Le danger n'est pas seulement dans l'exaltation de Beethoven, que les Brunsvik connaissent, mais dans la faiblesse de Pepi, qui (on le voit par la suite) était de celles qui sont victimes, moins de leur propre cœur, que de celui des autres : car elles ne savent pas dire non.

Il est aisé de suivre, par les lettres de Charlotte à Thérèse et à Franz, en novembre-décembre 1804 [1], ce roman amoureux :

« *Beethoven est extraordinairement aimable* (aeusserst liebenswürdig), *il vient tous les deux jours, il reste avec Pepi pendant des heures* » (20 novembre). Pepi est la première à connaître ses pensées les plus secrètes, la première à laquelle il joue « *plusieurs magnifiques morceaux* » de l'opéra qu'il compose. Et il n'est pas indifférent pour nous d'apprendre que cette image féminine était associée aux premières inspirations de *Leonore*.

---

aussieht), *et qui nous a promis de venir. Il ne veut pas voyager cet été, et peut-être, il habitera à Hütteldorf, de sorte que nous serons très proches.* »

Il est à remarquer que les nouvelles données par Thérèse, Charlotte et Pepi, sur l'état moral et la santé de Beethoven, en cette année (l'été de l'*Appassionata*), ne concordent pas du tout avec celles écrites par son fidèle compagnon Breuning. Tandis que celui-ci est inquiet de la fièvre nerveuse et de l'humeur sombre qui le rongent, Beethoven ne se montre aux trois sœurs que riant et rayonnant. — Mais peut-être ce sont elles qui lui apportent le soleil.

1. Cf. La Mara.

Un mois plus tard, « *cela devient un peu dangereux* [1]. » Le 21 décembre, Charlotte écrit à Franz : « *Beethoven est presque chaque jour chez nous, il donne à « Pipschen » des leçons, — vous m'entendez, mon cœur !...* [2] »

Au début de janvier 1805, même note soulignée :

« *Presque chaque jour, il vient, et il est infiniment aimable* (unendlich liebenswürdig). *Il a composé un lied pour Pepi.* »

Mais Pepi demande qu'on ne le montre à personne : c'est un secret !

Le 20 janvier, Thérèse ne cache plus son appréhension :

— « *Mais, dis-moi, Pepi et Beethoven, qu'en doit-il advenir?* (was soll daraus werden?) *Il faut qu'elle soit son propre gardien.* (Sie soll auf ihrer Hut sein !) *Je crois que c'est à son intention que tu as souligné, dans la partition que tu m'envoies, les mots* : « Ihr Herz muss die Kraft haben nein zu sagen. » (*«Votre cœur doit avoir la force de dire non. »*) *Un triste devoir, si ce n'est pas le plus triste de tous !...* »

On ne peut être plus explicite. Quant à savoir pourquoi Thérèse et Charlotte jugeaient l'union impossible, il n'est pas besoin de chercher loin les motifs : ils abondaient. Le

---

1. « *Beethoven vient très souvent... C'est un peu dangereux, je te l'avoue...* (Das ist etwas gefährlich, gestehe ich dir...) » (19 décembre). — Déjà à la fin du mois précédent, Thérèse, absente de Vienne, mais avertie par Charlotte, écrivait, avec précautions, à Pepi, de ne pas tant faire de musique, à cause de sa santé. Et l'on voit par le passage cité d'une lettre de Charlotte, qu'elle avait exprimé à celle ci ses appréhensions.

2. En français dans le texte.

sentiment de race, d'abord, — quoique, plus tard, Joséphine, causant avec Thérèse, dise mélancoliquement que « *bien rarement il est permis à une certaine classe de choisir un compagnon selon son cœur...* [1] » Mais surtout l'incompatibilité d'humeur. Les Brunsvik étaient trop intimes avec Beethoven pour ne pas être instruits du caractère intraitable de leur grand ami, et de l'accablante menace de cette surdité progressive, dont la nuée pesait sur son avenir. Les deux sœurs de Pepi avaient les meilleures raisons pour la mettre en garde contre une telle liaison. La fragile œuvre d'art, qu'était l'exquise Joséphine, élégante et malade, ne se levant de sa chaise longue que pour ses réceptions mondaines ou ses exercices de piano, inapte à la vie pratique, — la voit-on dans les mains d'un Beethoven ? Ces deux mondes différents, ces deux malades ensemble, qu'eussent-ils fait, l'un de l'autre ?

Plus tard, Thérèse s'est pourtant reproché d'avoir con-

---

1. Et elle ajoute que « *un grand malheur* » (29 mai 1810), (*Journal* inédit de Thérèse.)

Mais le mot même : « *rarement* » n'exclut donc pas toute possibilité. Et les trois sœurs Brunsvik étaient capables de considérer Beethoven, non seulement comme leur égal, mais comme leur supérieur. — Au reste, leur frère Franz devait faire plus tard un mariage bourgeois, avec une musicienne.

Je dois pourtant ajouter que Joséphine, par la suite, affichera un sentiment très vif d'orgueil aristocratique, dont le *Journal* inédit de Thérèse enregistre souvent l'expression. Ce trait semble s'être affirmé et durci, après son second mariage avec le baron Stackelberg. Peut-être le souvenir de certaines humiliations dans la société de Vienne, aux premiers temps de son mariage avec Deym, lui était-il resté cuisant.

tribué à les séparer. Dans son *Journal* inédit, que Mlle Dr Marianne de Czeke a bien voulu me communiquer, elle laisse, quarante ans après, échapper un regret saisissant, qui sonne comme un remords. Longtemps après que Joséphine et Beethoven, tous deux, ne sont plus, en mars 1847, elle écrit :

« *Beethoven... lui qui était intimement apparenté d'esprit avec elle!... L'ami de maison et de cœur de Joséphine! Ils étaient nés l'un pour l'autre, et...* [1]

(ici, je donne les mots allemands, dont le sens peut être double) !

« ... *und lebten beiden noch, hätten sie sich vereint!* »

Cette phrase serait déjà frappante, si nous la traduisions : « *S'ils vivaient encore, ils se seraient unis.* » Mais, au jugement de Mlle de Czeke et de certaines autorités linguistiques consultées, le style de Thérèse et le parler viennois du temps, où le « *und* », dans le sens hypothétique, est une tournure spéciale, autoriseraient à lire : « *Ils vivraient tous les deux, s'ils étaient unis!...* » [2]

---

1. ...« *Beethoven... dem inning Geistesverwandten... Josephinens Haus und Herzensfreund! Sie waren für einander geboren und lebten beide noch, hätten sie sich vereint.* »

2. Depuis que la première édition de ce livre a paru, Mlle de Czeke a retrouvé dans les manuscrits de Thérèse toute une série de passages, qu'elle a bien voulu me communiquer, et qui ne laissent plus aucun doute sur le grand amour mutuel et l'union projetée de Beethoven et de Joséphine. J'en donne la primeur à mes lecteurs français :

1817-1818 (après la page datée du 12 juillet) : — « *Ob Josephine nicht strafe leidet wegen Luigi, o Weh! — seine Gattin — was hätte sie nicht aus diesem Heros gemacht!* » (« Joséphine ne supporte-t-elle

Les sœurs eurent donc leur part de responsabilité dans la décision de Joséphine ; mais, en tout cas, cette décision ne pouvait être blâmée ; on peut croire que Joséphine, d'elle-même, la jugea nécessaire. Et « *son cœur eut la force de dire non* ». — Je n'irai pas jusqu'à croire avec La Mara qu'il lui en coûta beaucoup ; mais même sans fort penchant, sa bonté naturelle a pu souffrir de faire souffrir. Et ces doutes intérieurs, et ces incertitudes lui causèrent des tourments. Sa santé s'en ressentit. On la voit, en janvier, reprise de ses crises nerveuses, cruelles douleurs de tête, profonde mélancolie, d'où seule la musique la sortait. J'imagine que, dans les mois qui suivirent, Beethoven fut, de quelque

---

pas ce châtiment, à cause de Louis ? o malheur ! — sa femme !.. que n'aurait-elle pas fait de ce héros !... »

1846 février. — « *Beethoven !... warum nahm ihn meine Schwester J. nicht zu ihren Gemahl als Wittwe Deym? Sie wäre glücklicher geworden als mit S. ! Mutterliebe bestimmte Sie auf eigenes Glück zu verzichten.* » — («Beethoven !... Pourquoi ma sœur Joséphine ne l'a-t-elle pas épousé, quand elle était veuve de Deym ? Elle eût été plus heureuse avec lui qu'avec Stackelberg ! C'est l'amour de ses enfants qui l'a décidée à renoncer à son propre bonheur. »)

1846. — ... « Comme Beethoven a été malheureux, malgré ses si grands dons d'esprit ! Dans le même temps, Joséphine était malheureuse ! Le mieux est l'ennemi du bien. Tous deux ensemble eussent été heureux — peut-être... »

Dans la même année 1846. Thérèse lisant la biographie de Beethoven, dit, à propos de « trois lettres à Giulietta : « elles doivent être adressées à Joséphine, qu'il aimait passionnément. » (« ... *sie werden wohl an Josephine sein, die er leidenschaftlich geliebt hat.* »)

Il est remarquable que le premier passage cité, de 1817-18, ce cri de douleur : (« *Joséphine ne supporte-elle pas le châtiment, à cause de «Louis?* ») est daté de ce fameux mois de juillet, qui est celui de la « *Lettre à l'Immortelle Aimée* ».

façon, averti. Car, lorsque paraîtra, en septembre 1805, le *lied* écrit pour Pepi et qui lui était dédié [1], la dédicace est supprimée.

S'il y eut explication entre eux, elle fut affectueuse. Nulle trace de brouille. A la fin de mars, Joséphine parle encore avec le même chaud intérêt du « *bon Beethoven* » [2]. Pendant l'été 1805, ils sont encore voisins, à Hetzendorf [3]. Puis, l'éloignement se fait. Ils ne se rencontrent plus qu'à de rares occasions. Dans l'hiver suivant 1805-1806, Joséphine, à Ofen, chez sa mère, est une reine de beauté et d'esprit, parmi les fêtes que dirige le grand-duc de Toscane ; elle suscite de brûlantes et aristocratiques passions. Dès lors, sa vie s'écarte de celle de Beethoven. A partir de l'été 1808, elle sera sous l'emprise du baron Stackelberg, qu'elle épousera en février 1810. Puis, viendront les soucis accablants de ménage et d'argent. Et quand, en 1811, Thérèse lui parle de Beethoven, lui demande un petit service qui concerne l'ami, Joséphine ne répond pas. Le passé est éteint. Le pénible présent occupe toute la pensée [4].

---

1. *An die Hoffnung (à l'Espérance)*, sur un texte de l'*Urania* de Tiedge.

2. « *Der gute Beethoven...* » (24 mars). C'était quelques jours avant la première exécution publique de la *Symphonie héroïque* (7 avril 1805) ; et Joséphine y fait allusion.

3. Beethoven travaillait alors à *Fidelio*.

4. Dans les chapitres suivants, nous reviendrons sur la vie ultérieure des Brunsvik. Nous nous en tenons ici aux dates assignées. Leurs limites enclosent complètement le roman d'amour entre Beethoven et Joséphine.

Nous n'avons jusqu'ici parlé de Thérèse qu'incidemment. Pendant cette période, elle ne tient dans la vie de Beethoven qu'un rôle de second plan. Elle a, d'ailleurs, beaucoup moins que ses deux sœurs, l'occasion de le rencontrer. Elle est la moins favorisée ; elle vit, le plus souvent, hors de Vienne, à Martonvásár, ou à Ofen, chez sa mère, dont le caractère autoritaire et l'étroitesse, d'esprit lui donnent à souffrir. Ajoutez que sa santé est, à cette époque, extrêmement délicate et contribue à l'isoler. De telles circonstances n'ont pas peu contribué, sans doute, à former sa puissante originalité [1].

---

1. Isolée, d'esprit... Entendons-nous ! Mais non pas séparée du monde, où elle a des triomphes éclatants. Il est peut-être utile de les rappeler : car il s'est créé une légende de Thérèse contrefaite, disgraciée ; et les « bien informés » vous diront que cette « laideur » lui interdisait d'être aimée de Beethoven. J'avoue n'avoir point reçu, comme eux, ces confidences de Beethoven qui, si j'en crois une lettre célèbre à Franz v. Brunsvik, l'embrassait volontiers. Mais il me paraît que, dans la société aristocratique, elle n'a point manqué d'adorateurs. Sans parler de son « Toni », qui fut une passion partagée, on verra plus loin, dans sa cour, de grands seigneurs blasés comme le grand-duc de Toscane ; et même, après sa quarantième année, le baron Podmaniczky la fatiguera de ses poursuites et de ses demandes en mariage, qu'elle éconduira pendant quatre ans. — On ne connaît ses traits que par un seul portrait de jeunesse (*a*), dont une mauvaise copie, probablement brossée par elle, se trouve dans la maison de Beethoven à Bonn. L'original, par Kallhofer, au château de Korompa (dont nous avons la bonne fortune de pouvoir, grâce à la bienveillance des comtesses Chotek, donner, pour la première fois, une excellente reproduction), a un tout autre caractère : de beaux traits, intelligents et énergiques, une expression pure et ardente, un regard intense, une bouche attrayante, une sève vigoureuse. Une lettre de 1808, qui décrit un buste d'elle, parle de « *son regard ardent et voilé*

Tous ceux qui ont parlé d'elle, jusqu'à ce que la connaissance des *Mémoires*, d'abord, puis du *Journal*, ait rétabli sa vraie image, l'ont inexactement représentée. Leur tort général a été d'attribuer à la jeune Thérèse des traits de Thérèse mûrie. Aucun homme, aucune femme, ne doit être

---

et de ce charmant sourire qui ne la quitte jamais » (« Ihr lebendiger und doch umschleierter Blick, das liebenwürdige Lächeln, das Sie nie verlässt... »). — Ne croit-on pas reconnaître ces traits dans la sonate intime, op. 78, qui lui est dédiée par Beethoven ?

Elle avait un défaut de la taille, dont nous n'aurions rien su, si elle — et elle seule — n'y avait fait allusion dans ses *Mémoires* et dans son *Journal* : preuve qu'il n'était pas très apparent et qu'elle parvenait à le dissimuler. Qu'était-ce, au juste ? Dans une poésie, jointe au *Journal (Des Mägdleins Rosen)*, où elle revoit mélancoliquement son passé, elle semble faire allusion à un accident, à une côte brisée :

« *Der schöne schlanke Gliederbau*
Des muntern Kindchens ward
Zertrümmert und eine Rippe brach... »

Mais il faut voir là, sans doute, une licence poétique : car il ne serait pas vraisemblable que la fille à la côte brisée fût l'enragée danseuse (et danseuse admirée, choisie par des archiducs), que Thérèse fut en ce temps.

Ailleurs, elle parle d' « *einem gekrümmten Rückgrat* », ou « *d'un corset pour les épaules* », qu'elle met seulement le matin. — Il est probable que sa vie sédentaire, pendant une époque de sa jeunesse, lisant trop, rêvassant, lui donna une tendance à fléchir un peu la colonne vertébrale. Dans une note de 1809, elle se prescrit à elle-même : « *Je veux redresser ma taille par une extrême vigilance, et s'il est possible, paraître tout à fait droite.* » (29 mars).

Deux saisons à Karlsbad (1807-1808) et la vie au grand air, simple et saine, qu'elle mena à partir de 1809, paraissent l'avoir entièrement refaite et fortifiée. Le demi-siècle qui lui restait à vivre témoigne d'une extraordinaire résistance : car elle ne s'y ménagea point. Ecrasantes fatigues, épreuves de toutes sortes, ruines et deuils, rien ne lui fut

dépeint en un portrait unique, qui résume l'ensemble de la vie. Et plus ils sont vivants, plus le résumé est faux, car ils ont plus changé. Ceux qui ne peuvent admettre la possibilité que Thérèse et Beethoven, qui se connaissaient depuis 1799, aient attendu dix ans pour se rapprocher [1], montrent qu'ils ont été épargnés — (ce n'est pas tout avan-

---

épargné. « *Ma vie entière,* écrit-elle plus tard, *est pareille à un champ de bataille...* » « (Einem Schlachtgemezl gleicht Dein ganzes Leben... »). Elle conserva, jusqu'au bout, une énergie indomptable.

(*a*) — C'est par erreur que l'amusant portrait des deux sœurs, reproduit dans le livre de M. A. de Hevesy *(Beethoven, vie intime,* p. 32) est dit par lui : « *portrait de Thérèse et Joséphine* ». En réalité (nous le tenons de la famille), il représente Joséphine et Charlotte... Et ceci est un exemple du pouvoir de l'imagination : car M. de Hevesy, prenant la jolie Joséphine pour Thérèse, a cru reconnaître, sous « *le voile aux plis savants* » qui « *cache les epaules* », l'infirmité supposée de Thérèse.

1. Ceci ne doit pas laisser entendre au lecteur que nous considérions Thérèse comme *l'Immortellle Aimée* de 1812. C'est une autre question, que nous examinerons en son temps. Je dirai seulement ici, qu'après avoir scrupuleusement étudié tous les documents intimes qu'il est actuellement possible de connaître : (car les lettres de famille restent encore inabordables) — après en avoir longtemps, amicalement, discuté avec Mlle Dr de Czeke, qui a eu la bonté de me les communiquer, je ne suis pas arrivé aux mêmes conclusions qu'elle. L'hypothèse de l'*Immortelle Aimée* ne me paraîtrait pas en désaccord avec ce que je connais du vrai caractère de Thérèse et des circonstances de sa vie, aux dates indiquées. Quant aux documents mêmes, ils offrent assez d'étranges coïncidences avec le roman supposé, pour qu'un historien plus imaginatif que scrupuleux bâtisse sur ces données ce qu'il souhaite de trouver. Je ne me laisse pas tenter. Je réserve le mystère. J'attends que des faits plus précis viennent nous l'éclaircir.

En tout cas, et la question de l'*Immortelle Aimée* entièrement réservée, il est certain que Thérèse et Beethoven sont devenus amis et très proches, dans les années qui vont de 1806 ou 1807 à 1812.

Comtesse Thérèse Brunsvik.

L'église Saint-Étienne, à Vienne.

tage !) — par les surprises de la vie. Ils n'imaginent pas que le Beethoven d'après 1810 ait pu être un autre homme que celui de 1800. Et pas davantage, la Thérèse d'avant 1809 n'était celle du *Journal* écrit par elle, passé la trente-cinquième année. La vie est une rude école. Et la pauvre Thérèse a subi, comme Beethoven, de douloureuses épreuves, avant d'en arriver, comme lui, au repliement religieux sur soi et à la virile « *Ergebenheit* »...

— « *Résignation!... O dur combat!...* [1] » soupire Beethoven.

Et Thérèse :

— « *Souffre et renonce!* [2] »

Les notes intimes de Thérèse, qu'il nous a été donné de connaître, déchirent enfin les voiles qui recouvraient le « *dur combat* » du cœur et la crise — (ou, plus exactement, la succession de crises) — qui la transforma tout entière.

La première révélation que nous apporte le *Journal* intime, (dont je ne me permettrai de parler qu'avec une discrétion extrême, pour respecter le vœu de ceux qui en sont les dépositaires [3]), c'est l'admirable sincérité de cette

---

1. « *Ergebenheit, innigste Ergebenheit in dein Schicksal!... O harter Kampf!...* » (*Journal* de Beethoven, en 1812).

2. « *Dulde und entbehre!* » (*Journal* de Thérèse, vers la même époque).

3. J'ajoute que, par ses dates, ce *Journal* sort des cadres de notre présent volume. A part quelques feuilles détachées, il n'est vraiment régulier et suivi qu'à partir du printemps 1809, — époque où, se trouvant sous l'influence de grandes impressions morales (six mois avant le séjour chez Pestalozzi) et de douloureuses crises intimes, Thérèse eut une véritable « illumination ». J'y reviens, un peu plus loin.

âme. Bien des hommes, bien des femmes, de la France et de l'Allemagne de l'ancien temps, ont su se regarder dans le miroir et se décrire intrépidement. Mais il est rare que l'amour-propre n'y trouve pas son compte ; et l'on n'avoue certains vilains traits que pour s'enorgueillir de sa confession publique, comme l'Impénitent de Genève ; — ou bien, à la façon de ces coquettes du XVIIe et du XVIIIe siècles, on s'arrange pour que les défauts fassent mouche sur le visage et que les ombres du portrait le rendent plus piquant. Rien de pareil chez Thérèse. Elle n'écrit pas pour le public, ni pour sa vanité ; elle fait sa confession, au sens propre, son examen de conscience religieux [1] ; et elle ne s'épargne

---

1. Certaines des plus émouvantes « *Réflexions sur moi-même* », (qui ouvrent son *Journal*), ont été écrites à Pise, pendant un triste voyage où elle était tout à fait isolée, abandonnée par ceux qu'elle aimait : dans sa chambre d'hôtel, elle n'avait d'autre compagnie que le tic-tac de sa petite montre... « *Ich erinnere mich noch in Pisa, dass ich so allein gelassen wurde, dass mich der Gang meiner kleinen Uhr als das ein einzige Mobile erquickte, das mich umgab...* » C'est le 12 avril 1809, mercredi de Quasimodo. Quinze jours avant, à Florence, le Mercredi Saint, elle avait eu cette illumination sacrée, dont elle ne nous livre pas exactement le secret (*a*), mais dont la vibration profonde persista, toute sa vie, — au point que le Mercredi resta toujours pour elle un jour saint et qu'elle le consacre désormais à la concentration en Dieu : « certains de ses Cahiers sont réservés uniquement à son « *Heiligen Mittwoch* »). On revit avec elle l'atmosphère de ces jours, les cloches de Florence, le deuil sacré des églises, cette contagion de regrets, de souvenirs nostalgiques et de recueillement... Mercredi Saint... Du fond des cœurs chrétiens remontent, avec les larmes qu'évoque la Passion, toute la mélancolie des fautes qu'on a commises, les meurtrissures de la vie. Les cœurs vraiment chrétiens ne songent pas à les atténuer, bien moins encore à s'en faire une parure. Ils disent leur

point, car elle est seule avec Dieu. Elle ne se pardonne rien. Elle ne se laisse rien passer [1].

Et cette lucidité du regard, qui pénètre sans faiblesse dans les replis de sa pensée, se trouve unie chez elle avec une flamme intérieure, une imagination déréglée [2], qui semble contradictoire avec ce besoin absolu de vérité, C'est parce qu'elle en connaît les faiblesses, les dangers. que, seule avec elle-même, elle s'acharne à les poursuivre et à les dénoncer. Mais elle a beau être avertie, sans cesse elle retombe ; et ces chutes qui l'atterrent, ces combats, ces révoltes, donnent à la vie intérieure de cette jeune fille,

---

mea culpa. Thérèse ne manque pas à ce devoir de loyale et lucide humilité. Et quand, après le déroulement des voiles de la Semaine Sainte, après l'endormement ensoleillé de la Semaine de Pâques, reviennent les jours ordinaires et leur monotonie, accrue pour Thérèse par la solitude de Pise, terre auguste de la mort, et par l'abandon des siens, elle prend la plume (12 avril, mercredi anniversaire) et elle ouvre la porte à sa Confession d'un demi-siècle.

(a) Un an après, le 28 (29) mars 1810, elle écrit : — « *Un an est accompli avec ce jour, dans lequel la grâce de l'Eternel me plaça dans une situation, où me fut accordé un regard profond dans l'intérieur de moi-même et de la vie morale. De cette époque, date une complète réforme de ma façon de penser et de mon être. Je commençai à pénétrer ce que je suis et ce que je devais être. Et je commençai la grande réforme...* »

On ne peut être plus cruelle pour une femme, que Thérèse ne l'est souvent pour elle-même. Elle se soufflette de jugements outrageants.

2. « *Dieser ungezugelten Phantasie* » *(cette fantaisie débridée)*, écrit-elle de soi. — « *So bin ich ein Imaginationsmensch — dieser müssten Schranken gesetzt werden* ». *(* « *Je suis un être d'imagination. Il faut y mettre des bornes !* » *)* (1809).

par ailleurs imparfaitement douée pour s'exprimer [1], un pathétique caché qui, plus tard, atteindra à la grandeur, et, par éclairs, à la sublimité... Ah ! qu'ils se doutent peu de ce qu'elle fut vraiment, ceux qui la jugent intellectuelle et froide !

Qu'ils lisent les lettres écrites à ses sœurs, en 1805 [2], où elle leur dit la passion qu'elle ressent pour un jeune officier [3], — notamment la lettre à sa mère, du 29 septembre 1805 où, celui qu'elle aime ayant disparu, dit-on, dans une bataille contre la France, elle croit le voir en rêve, tout sanglant, et écrit :

---

1. L'âme dépasse l'expression : elle était trop brûlante, complexe et bouleversée. Il eût fallu, pour la maîtriser dans le style un génie non seulement du cœur, mais du métier, dont sa classe, son monde et sa vie agitée n'enseignaient point la discipline. Thérèse, qui parle ou qui lit une quantité de langues anciennes et modernes, écrit également mal l'allemand et le français ; ils s'entremêlent en son *Journal*. Mais de la confusion de ce style incorrect jaillissent çà et là des éclairs de passion, de douleur, d'héroïsme, des intuitions saisissantes. L'âme vraiment noble, vraiment vraie, se débat sous l'enveloppe où elle est exilée. Et elle se sait exilée et trahie par soi-même. Elle l'exprime, parfois, magnifiquement.

2. Publiées partiellement dans LaMara : *Beethoven und die Brunsviks*, p. 57, 65.

3. « *Ce sentiment qui commande la plus faible de mes actions, ce contentement* (Befriedigung) *intime, qui me rend indifférente pour tout ce qui n'est pas lui, cette inquiétude profonde, cette anxiété* (Bangigkeit), *ce ravissement* (Wonnerauch), *ces indicibles mouvements de l'âme, cette transformation* (Umwandlung) *complète de tout mon être moral... Je comprends autrement, je vois autrement, tout m'apparaît dans une lumière plus haute, plus claire, comme si un voile m'était arraché des yeux... Je vis une nouvelle vie... Et je pleure du bonheur qui me remplit...* » (février 1805).

« — *Maintenant, tout m'est indifférent; je n'ai plus qu un désir: me venger sur les Français! Tuer celui qui a tué mon bien-aimé!...* »

Il se peut que cette passion se trompe dans son objet, qu'elle soit illusoire, comme ses sœurs le redoutent [1], et comme elle sera la première plus tard à le reconnaître et à s'en accuser ; — mais n'est-ce pas le propre de la passion, cette ivresse des sens et de l'imagination, ce vertige embrumé qui ne permet plus de distinguer les autres ni soi-même !... — Que ne puis-je publier certains extraits du *Journal* de 1810 qui m'ont été confiés, où Thérèse, épouvantée, se retrouve au bord d'abîmes moraux, vers lesquels une bourrasque de passion, foudroyante, inattendue, l'a jetée, et découvre les forces sauvages, les coupables pensées qui viennent de passer en son subconscient ! [2]... Cette frêle

---

1. Lettre de Charlotte à Thérèse, 18 février 1805 : « — *Oh! ne t'abandonne pas à quelque illusion sur l'amour, et cherche à t'éveiller de cette léthargie, avant qu'il soit trop tard!...* » — Charlotte sait bien que sa « *Tesi s'est souvent illusionnée...* » Elle connaît son « *imagination surexcitée...* »

2. — Ailleurs : « *Souvent, je sens en moi une secousse violente, je me trouve dans un abîme, sans savoir comment j'y suis arrivée...* »

« *Il me semble que tout est fini pour moi, que tout est en ruines. O Dieu! sauve-moi...* »

Il est bien souvent, dans le *Journal*, question du combat contre sa « *Sinnlichkeit* » :

« *Mein Kampf soll gegen meine Sinnlichkeit sein...* » (1809).

« *Ich bin der Sinnlichkeit gefangen gegeben. Sie ist es, die mich beherrscht...* » (1810).

Et de quelque façon qu'on s'efforce parfois de diminuer la portée de cet aveu, il reste qu on la sent constamment près d'être emportée,

fille — (si résistante ! qui survécut à toute sa famille, et vécut quatre-vingt-six ans !) — cette chaste femme, qui ne connut autour de son cou que les petits bras des enfants des autres, des milliers de petits orphelins qu'elle adopta, — était, risquait toujours d'être la proie des puissances de l'âme inconnue, et livrée aux hasards de leurs coups de vent. Et elle le savait, avec honte et effroi. Elle était faite pour comprendre le tragique de l'*Appassionata*, qui fut dédiée à son frère, et qu'elle fut la première à entendre, peut-être à jouer.

Au reste, elle avait une sûre intelligence, un grand goût de l'esprit, qui la menait, d'instinct, au plus haut, au plus beau. En janvier 1805, envoyant à ses sœurs *Guillaume Tell* de Schiller, qu'elle vient de découvrir, elle écrit :

« — *Vraiment, aussi longtemps que Schiller et Beethoven créent, on ne doit pas souhaiter de mourir !...* »

Et ce mot de la jeune fille sur Beethoven va rejoindre, à plus d'un demi-siècle de distance, celui de la vieille femme, évoquant le souvenir du grand ami disparu et rapprochant

---

malgré son énergie et sa haute raison, par la première surprise des sens et de l'imagination :

« *Der Augenblick beherrscht mein besseres Wollen, auch das augenblickliche Gefühl herrscht... (Ma meilleure volonté est servante de l'instant ! Le sentiment d'un instant est mon maître !...* ») (mai 1810.)

Pour cette fière femme, quel sursaut de révolte et quelle humiliation !

« *Qu'à la première tentation, je m'abandonne sans résistance ! Quand serai-je ferme et sûre de moi ? Quelle angoisse !... Ai-je seulement conscience des passions qui sont en jeu ?...* »

sa figure de celle du Christ [1]. Elle était, par l'esprit, la compagne secrète des génies. Et elle en avait conscience, quand elle écrivait, en cette même année 1805, non sans un orguei qu'elle devait plus tard se reprocher durement :

« — *Après les génies viennent immédiatement ceux qui savent reconnaître leur prix.* [2] »

Son talent musical était grand. Un ami, qui assistait à de brillants concerts, dit en 1805 qu'il les donnerait tous, « *pour entendre Thérèse jouer une seule sonate de Beethoven.* » — Et, en 1808, une autre lettre parle de « *ses jolis doigts, qui jouent les sonates de Beethoven, d'une façon qui tourne la tête au maître et à ses disciples.* [3] » Elle n'était pas seulement pianiste ; avant d'avoir reçu les leçons de Beethoven, elle avait étudié l'harmonie et le contrepoint sous la direction d'un organiste ; et en 1805-1806, pendant les fêtes musicales organisées à Ofen pour le grand-duc de Toscane, Thérèse avait la science et l'autorité nécessaires pour assumer, plusieurs mois, la co-direction des concerts symphoniques [4], avec le compositeur Spech, en même temps qu'elle

---

1. « *Hat Beethoven seine oder unsere Zeit erquickt? Seine Zeit hat ihn nicht verstanden. Christus*, sans comparaison ». (« *Beethoven a-t-il apporté son verbe de réconfort à son temps, ou au nôtre ? Son temps ne l'a pas compris. Christ, sans comparaison.* », (c'est-à-dire, *sans vouloir les comparer*). (Journal de Thérèse, des dernières années : cf. La Mara : *Beethoven und die Brunsviks*, p. 93.)

2. « *Nach den Genies kommen zunächst diejenigen, die sie zu schätzen verstehen.* » (2 février 1805.)

3. « ... *diese hübsche Finger spielen die Sonaten Beethoven in einer Weise, die dem Meister und seinen Jüngern den Kopf verdreht.* » 7 août 1808.)

(24. On y exécutait des oratorios (*Mémoires* de Thérèse).

y tenait excellemment la partie de contralto. Ses principaux succès étaient dans la déclamation poétique et lyrique. Elle dessinait et peignait. Ajoutons que son esprit était également attiré par les sciences, et qu'elle revendique plus tard pour les femmes le droit à leur connaissance [1].

C'est assez dire la richesse de cette nature. Et pourtant, elle eût couru le risque de se perdre, comme la plupart des femmes de l'aristocratie, dans les mille riens sans suite d'une oisiveté inutile et fortunée, sans les rudes secousses et la crise morale, qui, entre sa trente-troisième et sa quarantième année, retournèrent de leur soc son âme tout entière et lui furent une seconde — la véritable naissance.

Ce douloureux enfantement d'une haute destinée s'expose, sans aucun voile, dans son *Journal*. Le plus intime ne peut encore être publié. Du moins, je puis assurer à ceux qui me liront que je n'y ai pas trouvé une ligne, un aveu, qui n'ajoute au respect pour la mémoire de Thérèse. Je comprends cependant que les dépositaires de ces papiers se méfient d'un certain public, qui laisse la trace de ses doigts sur les secrets du cœur. Je me bornerai donc à esquisser l'évolution morale de cette âme féminine, en les premières années du siècle.

La brillante jeune fille qui était venue trouver Beethoven, au printemps de 1799, était bien insouciante de l'avenir ; et la vie lui paraissait un rêve heureux. La vie

---

1. « ... *L'astronomie, la physique, la chimie... sont très à la portée d'un jeune enfant et surtout d'une fille qui a du génie. Ces choses sont faites pour les femmes, et ce n'est qu'un absurde préjugé qui nous en priva.* » (*Journal*, 1810.)

commença par séparer les trois sœurs qu'unissait une affection passionnée. Après le mariage de Joséphine, Thérèse resta isolée dans le château de sa mère. Elle avait une sensibilité très vive, et un excès d'imagination, qu'alimentaient les lectures et les rêves. C'était une grande songeuse ; son existence retirée et oisive, alternant avec des périodes de fêtes mondaines et vides, pendant plusieurs années, encouragea, en même temps que cette fièvre d'esprit, une tendance à fuir toute activité régulière et même tout effort physique. Sa santé en souffrit, d'autant plus que cette tendance était contraire à sa vraie nature. On le vit bien, par la suite : l'héroïsme de l'action était sa température normale. Ce besoin refoulé risquait de fausser tout son être. Dans l'exaltation de ce somnambulisme, où elle se complaisait, elle prit (c'est elle qui le dit) une trop haute idée de soi, et des autres un dédain offensant. Cette attitude n'était point faite pour lui concilier les sympathies ; et son caractère en conçut de l'amertume. Elle se montrait autoritaire, d'une franchise rude et cassante [1], qui la mettait en opposition avec toute sa famille, même avec Joséphine, qu'elle adorait. — Et c'est ici que se révèle, sous la

1. Des manières brusques, le ton rude... « *meinen rauhen Ton* »..., comme elle s'en accuse plus tard. La jeunesse passée dans la *Puszta* sauvage qui lui avait donné des façons cavalières, une impétuosité de parole, une violence dans la discussion, qu'il lui fallut difficilement réprimer, et qui lui attira souvent le blâme dédaigneux de l'aristocratique Joséphine. On la voit, dans le *Journal*, aussi prompte à se jeter au cou des gens qu'à s'emporter contre eux, et dans l'un comme dans l'autre cas, à tout livrer de soi, de ses secrets les plus chers, quitte à le regretter amèrement, un moment après, — et à recommencer...

plume de Thérèse, l'étrange ascendant de la petite cadette. Pepi, veuve et mère de quatre enfants, à vingt-cinq ans, dominait l'aînée, de sa supériorité d'expérience et de sa certitude d'être aimée. Thérèse n'avait de passion que pour Joséphine, et elle ne pouvait s'empêcher de la heurter ; elle apportait partout le malaise et l'orage. Joséphine, qui venait de perdre son mari et qui était gravement ébranlée, avait besoin de toutes ses forces pour maintenir son équilibre moral ; elle se sépara, sans indulgence, de cette sœur tourmentée et tourmenteuse... « *Je sens encore*, écrit Thérèse, *toute l'amertume, la douleur et le désespoir qui me prirent, lorsqu'après plusieurs tentatives* (pour vivre ensemble), *elle me dit, pour la dernière fois, qu'elle ne pouvait me garder chez elle, que je l'abaissais elle-même, que je l'empêchais d'avancer, et que, dans son état maladif, ayant quatre enfants et une grande maison à conduire, il lui était impossible d'avoir sur moi l'influence qu'elle désirait... Je partis, et me crus détachée d'elle pour jamais...* »

C'était pendant l'été 1804, à l'époque même où Beethoven, leur voisin de campagne, écoutait bruire en lui la tempête de l'*Appassionata*.

Une autre tempête dévastait le cœur de Thérèse. Elle avait le sentiment d'avoir tout perdu : amitié et amour. Nuit complète. Des mois de désespoir, où s'imposait à elle la comparaison de son total abandon avec le bonheur des autres : Joséphine entourée d'enfants, admirée, adulée par la société, courtisée par Beethoven ; la plus jeune sœur, Charlotte, fiancée, bientôt mariée... Après avoir rongé, des mois, sa solitude, son énergie révoltée veut à tout prix

regagner l'estime et l'amour, dont elle ne peut se passer. Mais à réaliser son plan, elle met le même emportement. D'abord c'est, de novembre 1804 à novembre 1805, cette passion, que j'ai dite, pour un jeune officier (Toni) qui, semble-t-il, l'aimait ; mais on s'opposa à l'union. Puis, dans l'hiver 1805-1806, à Ofen, elle est prise d'une furie d'amusement et de fêtes, où elle veut jouer, où elle joue le premier rôle. Exemple frappant de la force démoniaque qui couve en cette fille brusque et sauvage, taciturne, violente, et un peu disgraciée ! Elle a résolu de se faire aimer et admirer, rechercher, courtiser. Elle réussit, splendidement. Elle est — elle devient belle, gaie, spirituelle, animée, amusante, elle a tous les talents : admirable musicienne, « *reine de la déclamation* » dramatique et lyrique, « *avec de vains discours et mille bagatelles, une toilette infinie* », elle a « *des succès incroyables* ». Elle est princesse des salons. On la recherche et on l'aime. Il n'est pas jusqu'au grand-duc de Toscane, qui ne s'éprenne d'elle [1]. La joie la transfigure. Avec le bonheur, rentrent en elle le calme, la douceur, les sentiments aimants. Elle songe au mariage. Mais, ainsi qu'elle le dit, cette victoire apparente ne répondait pas à une victoire intérieure. Une femme ordinaire s'en serait contentée. Mais il y avait chez Thérèse, comme chez sa sœur Joséphine, un fond de sérieux moral et surtout (chez Thérèse, bien plus que chez Joséphine) d'intrépide vérité, qui ne se leurrait point sur le vide de l'âme et ne pouvait s'en contenter.

---

1. « *J'ai dédaigné d'être l'Egérie du Numa florentin* », écrit-elle plus tard (1818) — Cf. La Mara.

C'était en 1807. Joséphine, séparée de Thérèse depuis longtemps, lui écrivit pour lui demander de revenir auprès d'elle et de l'aider dans l'éducation de ses filles. Thérèse, fière de ce revirement dans le cœur de sa sœur aimée, brûlante du désir de courir se jeter dans ses bras, n'a pourtant pas laissé toute rancune de l'offense de naguère ; et ses nouveaux succès dans le monde lui inspirent une répugnance à accepter la vie d'humble affection et de dévouement domestique, que lui offre Pepi. Elle répond, de façon évasive, elle remet à plus tard, et elle part en voyage pour Karlsbad. Plus tard, elle regrettera amèrement d'avoir perdu cette dernière occasion de s'attacher pour toujours le cœur de Joséphine : car Joséphine, qui s'éloigne de nouveau, va, l'année suivante, rencontrer celui qu'elle épousera et qui fera le malheur de sa vie. Et Thérèse, sans s'expliquer dans sa confession de 1809, laisse entendre que, pour elle aussi, « *le malheur de sa vie entière* » a été décidé en ces deux années.

Que s'est-il passé entre 1807 et 1809 ?

Sans chercher ici à élucider ce mystère, et sans voir aucun lien entre ces troubles inconnus et la présence de Beethoven, — nous devons constater que c'est à ce moment que Beethoven entre dans le cercle plus intime de Thérèse. Elle n'avait jamais cessé de s'intéresser à lui, comme artiste ; et Beethoven ne manquait point, quand il voyait Joséphine ou Charlotte, de lui faire transmettre par elles « *alles Schöne und Liebe* »[1]. Mais ces amabilités ne sortaient pas des for-

1. 10 novembre 1804. — « *Toujours il demande après toi.* » (Charlotte à Thérèse, 20 novembre 1804.)

mules de la courtoisie ordinaire. Elles deviennent plus familières en 1807, quand il prie Franz d'embrasser pour lui sa sœur Thérèse, et qu'il taquine celle-ci, en lui rappelant qu'elle avait promis de faire son portrait [1].

Franz fut l'intermédiaire. Le frère et la sœur aîné s'étaient rapprochés davantage, du fait que tous deux n'étaient point mariés [2]. Et Franz était passionnément épris de la musique de Beethoven. On peut même dire que c'était sa seule passion : car, jusqu'à la quarantaine, bien passée, où l'amour se vengea, ce garçon faible et maladif, bien doué et désœuvré, montrait une indifférence aux femmes, dont on le plaisantait. Ses sœurs l'appelaient « *le chevalier Glaçon* » (« *der eiskalte Ritter* »). Il est assez burlesque que cette frigidité ait eu les honneurs de l'*Appassionata*, qui lui fut dédiée. (Le fut-elle bien à lui, ou à travers lui à d'autres ?) ... Mais pour le seul Beethoven, il fut, il resta de flamme. Beethoven lui envoyait les manuscrits de ses œuvres à peine terminées [3]. Il allait se réfugier chez lui, en Hongrie ; et c'est dans son château qu'il semble avoir achevé l'*Appassionata*, pendant l'été 1806. Il était traité par Franz comme un membre de la famille. Leur mutuelle amitié prit, entre 1807 et 1812, un caractère fraternel... « *Bruder! Theurer*

---

1. « *Küsse deine Schwester Therese, sage ihr, ich fürchte, ich werde gross, ohne dass ein Denkmal von ihr dazu beiträgt, werden müssen.* » (11 mai 1807). — Cf. Thayer, III. 30.

2. « *Tout le monde se marie; seuls, toi et moi n'y voulons point penser...* » (Thérèse à Franz, 14 octobre 1804.)

3. Notamment les quatuors Rasoumoffsky, que Franz ne se pressait pas de lui rendre. (16 novembre 1807.)

Bruder!... » lui écrivait Beethoven, qui devait même, dans une lettre de 1812, attester que Franz était son seul frère, — plus frère que ceux de son sang[1].

On peut donc croire qu'un courant d'affectueux intérêt circulait régulièrement, par Franz, entre Beethoven et Thérèse ; et la joviale commission du 11 mai 1807 arriva à son adresse. Nous verrons, par la suite, que Beethoven reçut de Thérèse, non seulement « *son beau portrait* », mais un dessin allégorique où elle le représentait sous la forme d'un aigle qui fixe le soleil[2].

Mais ceci appartient à la période suivante, que nous réservons pour un prochain volume, avec la question de la fameuse Lettre de Beethoven « *à l'Immortelle Aimée* », — puisqu'il est établi maintenant qu'elle est de 1812.

Pour la période qui nous occupe, Beethoven et Thérèse commencent seulement à se découvrir, tardivement. Aussi bien, Thérèse commence à peine à se découvrir elle-même. Les années 1807 et 1808, où elle passe les étés à Karlsbad, sont pour elle une époque — la dernière — de joies et d'agitation mondaines. Elle a reconquis la santé. Elle voit assez souvent Beethoven, en ces années. Mais il semble que le souvenir de l'affection de Joséphine pour lui la domine encore. Le nom de l'un appelle dans sa pensée le nom de l'autre[3].

---

1. « *Leb wohl, theurer Bruder, sey es mir, ich habe keinen, den ich so nennen könnte...* » (été 1812) Cf. Thayer.

2. Lettre de Beethoven à Thérèse, que celle-ci, heureuse et flattée, recopie dans une lettre à sa sœur Joséphine (2 février 1811).

3. Dans une lettre, qui figura à une vente récente (Berlin décem-

Au cours de l'année 1808, tout va changer : aussi bien la vie de Joséphine que celle de Thérèse et la route de sa pensée. Pendant l'été, Joséphine viendra prendre sa sœur à Karlsbad. pour l'emmener en Suisse. Elles vont visiter Pestalozzi à Yverdon. Joséphine se préoccupe de l'éducation de ses enfants. Mais c'est Thérèse qui reçoit le rayonnement moral de l'apôtre, — « *du petit homme indiciblement laid* (c'est elle-même qui parle), *mais d'une bonté céleste, d'une gigantesque énergie, qui dominait de loin tout ce qui est vulgaire...* » Pestalozzi allume en elle l'étincelle de la divine flamme [1], qui après avoir couvé encore quelques années, la brûlera tout entière : le génie passionné des œuvres d'assistance

---

bre 1921 : Cf. catalogue d'autographes Leo Liepmannssohn, n° 47), et qui est de l'été 1808 (non pas 1807, comme l'indique, par erreur, le catalogue), Thérèse dit : « *Beethoven sah ich die letzten Tage sehr viel...* » *(J'ai vu Beethoven très souvent ces derniers jours...* ») Et parlant d'un portrait, que vient de faire de lui un certain Neigart, elle demande qu'on envoie le portrait à Pepi. — De même, en mars 1807, quand la jeune sœur Charlotte voit un enfant dont le regard et l'expression la font songer à Beethoven, le première pensée qui lui vient est : « *Comme je voudrais que Pepi l'eût vu !* »

1. « *Da übertrug er sein Feuer der Liebe in meinen Geist !...* » (« C'est là, (à Yverdon), qu'il a transmis son feu d'amour dans mon esprit... ») « *Dort lernte ich kennen, was mein Geist bedurfte : Wirkung auf das Volk. Das Wort war gefunden. Von da an hörte alle egoistische Selbstbildung auf ; dem Vaterland weihten wir aus als Erzieherinnen seiner Massen. Ihnen Kräfte, Zeit, dem künftigen Geschlechte Liebe !...* » (Là j'ai appris à connaître ce dont mon esprit avait besoin : « l'action sur le peuple ». Le mot était trouvé ! A partir de cet instant cessa toute préoccupation de culture de soi, égoïste. Nous nous vouâmes à la patrie, comme éducatrices des masses. A elles, nos forces, notre temps ! Notre amour aux générations à venir ! ») *(Mémoires).*

éducative et d'action sociale, dont la Hongrie va célébrer, en cette année, la magnifique création — l'amour des enfants pauvres et abandonnés — l'universelle maternité.

Joséphine contribuera à cette évolution, — non sans égoïsme, en se déchargeant sur Thérèse du lourd poids de l'éducation de ses nombreux enfants. Car elle a rencontré chez Pestalozzi le baron esthonien Christophe Stackelberg, qui s'est emparé d'elle et qui sera son second mari. Ses préoccupations s'enferment dans le cercle de sa maison et des siens ; et elle y attirera, elle y sacrifiera, à son service, le dévouement de Thérèse. La grandeur de Thérèse est qu'elle aimera son sacrifice, au point de s'en faire une source de nouvelle vie et de bonheur. Mais ce ne sera point sans une période de méditations passionnées, dont le *Journal* de Thérèse est le témoin ; elles ne furent pas épargnées par le doute et la douleur. Qu'en ce temps, plus qu'en aucun autre, Beethoven et Thérèse aient été près de se comprendre et de rapprocher leurs destinées, c'est ce que, psychologiquement, je jugerais possible et naturel, — sans que, pourtant, je veuille prétendre que cela a été [1]. Nous remettons

1. Mon sentiment actuel — au point où je me trouve de l'étude des documents communiqués, — est que, s'il ne serait nullement impossible que Thérèse eût rencontré Beethoven, aux lieux et dates indiqués, et qu'elle eût provoqué en lui, dans un de ses moments d'exaltation et de faiblesse passionnées, la crise dont témoigne la fameuse lettre à l'*Immortelle Aimée*, — il est presque certain qu'en un pareil cas, Thérèse devait se reprendre, après, et renvoyer la lettre : car elle ne s appartenait plus, elle ne pouvait plus disposer d'elle pour une vie conjugale ; elle était prise désormais par un tourbillon de devoirs, dont le plus pressant n'était pas sa mission religieuse et sociale, qui

à plus tard l'examen de la question. Qu'il nous suffise ici de dire que ces années (1809-1813, qui dépassent le cadre de notre volume) seront pour tous les deux l'âge de la grande crise, d'épreuves, de déceptions, de bouleversement intérieur [1]. La vraie Thérèse naît. Le jeune Beethoven meurt.

---

devait couver encore bien des années, — mais la ruine de sa sœur Joséphine, les catastrophes domestiques s'abattant sur les siens, précisément en ces mois qui exigeaient d'elle un dévouement entier, à eux, à leur salut — un sacrifice absolu. Tous ces événements, qui ne peuvent trouver place ici, je compte les raconter dans une étude spéciale, consacrée à Thérèse de Brunsvik.

1. Leurs caractères sont, alors, singulièrement proches. On est surpris de trouver, sous la plume de Thérèse, des pensées qui sonnent comme des mots fameux de Beethoven :

« *Je ne veux plus confondre la bonté avec la faiblesse. Je n'étais jamais bonne, quoique je le crusse :* la véritable bonté est alliée à la force... »

Et plus loin :

« *La bonté stérile est une véritable faiblesse d'esprit et de caractère... Un homme qui s'en contente est une bonne bête ; mais s'il y joint des prétentions, il est le plus malheureux et le plus méprisable des êtres...* » (*Journal* inédit, 1809).

Ailleurs, Thérèse exprime dans les mêmes termes que Beethoven son aversion pour le « *Kleinlichkeitsgeist* » *(l'esprit de petitesse)* « *Er ist mir verhasst.* » *(Journal*, 1816, Cf. La Mara, p. 86).

Et quel souffle héroïque !... Sont-ils de Thérèse ou de Beethoven, ces mots : « *Ohne Gefahr und Kampf ist kein Sieg.* » (« *Sans combat et sans danger, il n'est point de victoire !* »).

Ailleurs, elle souligne à plusieurs reprises des paroles qui étaient une pensée favorite de Beethoven et qu'il a mises en musique : « *Edel sei der Mensch, hülfreich und gut !* »

Mais comment s'étonner de ressemblances de pensée, quand on voit, par le *Journal* de 1811 (16 avril), la place que Beethoven tenait parmi les directeurs de sa pensée :

« *Welch himmlisches Vergnügen, in schönen Seelen und ihren Schrif-*

ten, das Erhabene, das Göttliche im Menschen zu finden : Gœthe... Horder vor Allen, und van Beethoven... etc. »

(Quel céleste plaisir de trouver en de belles âmes et en leurs écrits, le sublime, le divin dans l'homme, — en Gœthe... en Herder, surtout, et en Beethoven.)

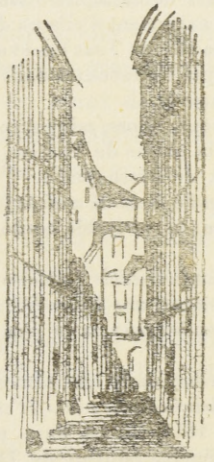


TABLE DES GRAVURES

Le cliché de la page 219 reproduit une page de la Sonate *Clair de lune* (presto agitato).

Les bandeaux et culs de lampe évoquent des aspects de Vienne à l'époque de Beethoven. Le bandeau de la page 63 représente la maison d'Heiligenstadt où Beethoven rédigea son testament ; celui de la page 323, le château de Korompa, résidence de la famille Brunsvik.

TABLE DES MATIÈRES

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 20 NOVEMBRE 1947
PAR F. PAILLART
ABBEVILLE (D. 2178)
(O. P. L. 31.0832)
N° d'édition : 152
Dépôt légal : 4e Trimestre 1929.

R. ROLLAND

1

BEETHOVEN