

Il est d'un haut intérêt pour l'art de rechercher les causes de la singularité des jugements qu'on a jusqu'à ce jour portés parmi nous sur les compositions qui appartiennent à la dernière époque de la vie de Beethoven. Deux ou trois critiques sont en possession de rendre compte des diverses productions musicales qu'on exécute soit dans les concerts, soit sur nos théâtres lyriques. Il seroit absurde et injuste en même temps de nier que ces écrivains accoutumés depuis plusieurs années à éclairer le goût du public et à former ses opinions, joignent à des connoissances variées, à un talent d'analyse très rare, une érudition toute spéciale. Comment se fait-il donc, lorsqu'il s'agit de Beethoven, que leurs jugements, tantôt écrit avec un ton dédaigneux, tantôt enveloppés dans une discussion timide et froidement scolastique, ne peuvent devancer l'opinion d'un public qui sent et ne comprend pas, et restent en arrière de l'opinion de cette nouvelle génération d'artistes qui comprend et sent à la fois?

Il faut le dire: ceux qui ne voient dans Beethoven qu'un musicien, ne se fait qu'une demi-idée de ce profond compositeur. Il y a deux hommes en lui, le poète et le musicien. Je serois presque tenté d'en indiquer un troisième, le philosophe. La poésie est ce souffle divin qui anime le génie, et les arts sont les instruments du génie. Dans Beethoven, le musicien n'est que le piédestal du poète. Comme musicien, il a ajouté de nouveaux développements à son art, il en a reculé les bornes, il l'a enrichi de découvertes. Comme poète, il s'élançait par delà les âges, et, chargé des dépouilles poétiques de toutes les époques, il rentre dans son siècle tout scientifique et tout moderne pour l'enivrer des inspirations du passé.

Il seroit impossible de rien comprendre aux dernières œuvres de ce grand maître, si on ne les envisageoit sous ce double point de vue, et si l'on s'obstinoit à les juger d'après un système arrêté *à priori*, en s'efforçant de les resserrer dans le cercle mesquin si ridiculement tracé par l'école. En partant de ce principe, que l'art est nécessairement subordonné à la puissance et aux caprices même du génie, il est absurde de critiquer l'art du compositeur, sous prétexte qu'il pêche contre telles ou telles formules arbitraires, abstraction faite du génie. L'élan poétique entraîne toujours des développements proportionnels dans l'art. Chaque génie fait le sien. Sans doute il y a de la poésie dans la symphonie en *sol mineur* de Mozart, dans les mélodies pleines de charme et d'expression de Haydn; mais il y en a plus encore dans Beethoven, et c'est pourquoi il est impossible d'assigner à la musique de Beethoven les limites fixées par Haydn et Mozart. Ces deux grands compositeurs écrivoient une symphonie comme une sonate de piano, comme un quatuor, comme toute autre œuvre musicale. C'étoit presque toujours le même plan, la même forme, la même facture. Beethoven au contraire est sous l'empire d'une grande pensée, et il épuise toutes les inspirations qu'elle peut lui donner. Ainsi, le cœur palpitant au souvenir des victoires de Napoléon, il compose la *symphonie héroïque*; dans la *pastorale*, il peindra toutes les scènes de la nature, le calme mystérieux de la nuit, le lever du jour, le chant des oiseaux, l'orage. Dans la symphonie en *la*, il fera un hymne d'un *andante*; il adressera dans l'*adagio* d'un quatuor une action de grâces à la Divinité. Ce n'est plus une œuvre musicale, c'est un poème.

Je sais bien que l'expression musicale et poétique étant nécessairement vague, elle échappe par cela même très facilement à ceux qui ne sont pas familiarisés avec la musique de Beethoven. Et de cette difficulté seule de saisir sa pensée, naît le préjugé qui fait regarder ses compositions comme le résultat d'une imagination brillante, mais désordonnée. Qu'on me cite pourtant un homme supérieur qui ait triomphé sans contradiction? Ne sait-on pas que le génie est obligé de faire en quelque sorte l'éducation du public pour se révéler à lui? Aussi ne suffit-il pas d'une seule audition pour juger une production comme la symphonie que nous allons examiner. Il faut la méditer et la méditer longtemps avant de se flatter d'en avoir mesuré la portée et d'entrer dans l'inspiration sous l'influence de laquelle elle a été écrite. Qu'on en juge par les longues études, les efforts inouïs auxquels il a fallu pendant un an se livrer, les découragements journaliers qu'on a été obligé de surmonter avant d'aborder en public l'exécution de cet ouvrage. Quant à moi, je rendrai compte de mes propres impressions.

Comme toutes les autres symphonies, la *symphonie avec chœur* se compose d'un *allegro*, d'un *scherzo*, d'un *adagio*; c'est dans le dernier morceau que Beethoven a introduit les voix. Bien que les trois premiers puissent être considérés chacun comme formant un tout complet, ils ne sont ici que la préparation du grand drame final, dans lequel s'opère le dénouement. L'*allegro* est en *ré mineur*; il est néanmoins précédé d'une courte exposition en *la*. On verra tout-à-l'heure quelle a été l'intention du compositeur en disposant ainsi son introduction. Tout ce que les passions ont de plus impétueux et de plus volcanique est renfermé dans l'*allegro*. Un trait décisif, attaqué par trente archets avec une incroyable énergie, semble un de ces accents terribles qui résument la colère d'un homme, et forme le motif principal. Le poète se livre à ce premier élan de sa fureur. Après l'explosion, son ame affaissée retombe sur elle-même. Une foible lueur d'espérance semble la traverser: les hautbois commencent // 2 // -cent [commencent] une phrase mélancolique, les violons la répètent. Il voudroit se laisser aller à un sentiment tendre, mais les accents étouffés des trompettes, la voix souterraine des trombones, annoncent assez que ce calme n'est qu'apparent. Son imagination fait un dernier effort; elle se replie sur elle-même, elle interroge toutes ses idées, tous ses souvenirs; elle les abandonne, les reprend; ils s'entrechoquent, se heurtent. Enfin un long délire s'empare d'elle. Pour peindre ces fluctuations du désespoir, l'artiste a recours aux profonds développements de son art. La phrase expressive du hautbois reparoît encore, mais les violons la rejettent en mineur. Cependant la crise est pensée: on n'entend plus qu'un sourd mugissement des basses; il s'accroît, il s'enfle, semblable à une vague lointaine qui se grossit en approchant du rivage, et finit par s'y briser avec fracas. Le poète se réveille, il reprend ses sens, et ce long drame se termine par le trait vigoureux dont j'ai déjà parlé, et que tout l'orchestre frappe du même coup.

Dans le *scherzo*, un motif léger, sautillant, attaqué d'abord en canon par le hautbois, la flûte, la clarinette, le basson, s'échelonne peu à peu dans toutes les parties de l'orchestre et plane enfin largement dans le *tutti*. Sans l'abandonner un seul instant, le compositeur nous présente une infinité de

contrastes et de scènes variées, comme, en parcourant une perspective, on est frappé à chaque instant par des aspects et des accidents toujours nouveaux. Qui n'a été émerveillé de l'effet magique des timballes qui, à cinq reprises différentes, jettent leurs sons rauques à travers les mesures entrecoupées de l'orchestre; de ce rythme qui se prolonge d'écho en écho; de ces périodes mordantes d'ironie et de verve qui bondissent sur le veloute de l'harmonie; de ces images grotesques, fantastiques, sévères qui se poursuivent, se groupent, se séparent et forment au moyen des sons une véritable fantasmagorie de l'oreille? Dans le *trio*, le *deux-quatre* remplace le galop à trois temps. Le premier cor module un chant à contours naïfs et gracieux, sous la tonique que le second cor tient en pédale, tandis que les archets des premiers violons piquent un badinage sur la chanterelle. La réponse s'opère sur l'accord de dominante; les bassons se joignent aux cors et, montent en tierces arrondies; les basses s'élèvent lentement par demi-tons, et au moment où les accents du hautbois nous tiennent suspendus au-dessus de la tonique, une transition délicate nous jette dans une modulation inattendue qui s'exhale comme un parfum délicieux. Après cet épisode ravissant, le retour au motif du *scherzo* devient plus piquant; il nous entraîne dans sa course rapide, et au lieu de nous ramener, dans les dernières mesures, à la modulation favorite, le compositeur s'arrête et se contente de nous la laisser entrevoir dans le lointain.

Mais le poète a pris son essor vers une région plus élevée. On dirait que les bruits de la terre viennent d'expirer dans les derniers accords du *scherzo*. Les instruments à vent entrent successivement sur chaque temps d'une mesure lente et donnent l'accord parfait. On croiroit entendre les sons religieux de l'orgue qui se prolongent sous les voûtes du temple, au moment où le dernier aveu du jour vient mourir dans la longue nef. A cette musique toute idéale, toute contemplative, pleine d'onction comme la prière, l'autre s'ouvre à de grandes pensées. Tout-à-coup, d'autres accents produisent sur elle d'autres impressions. Une mélodie voluptueuse se balance mollement sur la mesure à trois temps. Il y a ici deux idées. Dans le cours du poème le compositeur veut s'élever, par gradation, des jouissances terrestres aux joies ineffables qui découlent du sein de la Divinité. C'est sa pensée dominante. Dans l'*adagio*, il est indécis, il flotte, il hésite encore entre le Ciel et la terre; il oppose les sensations humaines aux chastes délices de l'extase. Est c'est ce qu'exprime tout ce morceau, profonde composition qui peint merveilleusement cet homme *double* dont parle Racine, et que la religion seule nous révèle.

Jusqu'à présent nous avons vu Beethoven suivre le plan tracé dans ses autres symphonies, avec cette seule différence qu'ici il taille plus largement dans son art et découvre des proportions qui consternent l'imagination. Nous allons le voir maintenant s'isoler de toutes les traditions reçues, et, par la seule force de son génie, produire une de ces créations neuves et originales, dont il n'existe nulle part de modèle, et dont rien de ce qui est n'a pu lui donner l'idée. D'abord, à cet accord rauque et sauvage attaqué soudainement par les instruments à cuivre, à cet orchestre qui se précipite et roule avec fracas sur une harmonie

rocailleuse, on se figure entendre la Sybille impatiente du dieu qui la presse, mugir dans son antre:

..... *Immanis in antre*
Bacchatur vates, magnum si pectore passit
Excussisse deum.

L'orchestre se tait. La voix grave et solennelle des contrebasses entonne un récitatif. Il est interrompu par les trombones; l'orchestre recommence sa phrase; mais, tout haletant comme la déesse, il s'arrête. Le récitatif continue. L'orchestre, impatienté, impure de nouveau silence aux basses, et leur jette le premier motif en *la* de l'allegro; forcé de l'abandonner, il veut saisir celui du *scherzo*; vaincu pour la cinquième fois, il recommence l'*adagio*. Les contrebasses l'emportent enfin; elles murmurent seules, à l'unisson, un chant religieux. Les violes, les violons, s'en emparent successivement et se le cèdent les uns aux autres pour l'orner d'accompagnemens, jusqu'à ce que l'orchestre tout entier, subissant la loi du vainqueur, répète unanimement ce motif sur un mouvement de marche dont les violons marquent le rythme. Après une ritournelle pleine d'éclat, les trombones et l'orchestre font encore entendre de nouveau l'accord terrible; alors une voix s'élève, et, sur la mélodie du récitatif des contre- // 3 // -basses [contrebasses], elle prononce des paroles dont voici le sens: *Amis, il est temps de mettre fin à ces accents profanes; faisons entendre des chants plus purs qui respirent une jolie céleste*. L'orchestre obéit, les violons, les flûtes, les hautbois reprennent le chant religieux, tandis que l'accompagnement du basson imite les modulations du serpent des églises. La voix principale, un quatuor d'ensemble et le chœur chantent alternativement l'hymne à la gloire du Créateur, et célèbrent sa bonté qui s'étend sur tous les êtres depuis l'insecte jusqu'au chérubin. Ces paroles sont tirées de l'*Ode à la Joie* de Schiller, et c'est à M. Loèves-Veimar, à la fois poète et musicien, que l'on en doit la traduction.

Tout-à-coup la scène change. Le *si bémol* du basson résonne seul au grave par intervalles. Les tierces de la flûte et du hautbois marquent un rythme gai et sautillant, les notes sèches des trombones, les *grupetti* de la petite flûte donnent à ces accents le caractère d'une danse villageoise et je ne sais quelle allure antique. Je cherche à pénétrer l'idée du compositeur, et je m'aperçois, à ma grande surprise, quelle est toujours la même, quoique sous une autre forme. Ici je désespère de rendre l'impression de cette scène sublime, de cet effet d'orgue porté jusqu'à l'illusion au moyen des instruments à vent et des basses, de ces mille voix qui retentissent comme dans une vaste cathédrale, de ces large unissons empruntés au chant grégorien, de ces éclats des trombones, de ces groupes des flûtes et des clarinettes, de ces voix graves qui murmurent des sons sourds et étouffés au moment où le poète invite les astres, les *millions*, toutes les créatures à courber le front devant le Créateur suprême et à lui chanter un *Te Deum* solennel.

Il étoit réservé à Beethoven de réaliser au dix-neuvième siècle les idées sublimes que les philosophes orientaux s'étoient formées de la musique: «La musique, dit le *Li-Ki*, est l'expression de l'image de l'union

de la terre avec le Ciel.» L'on croit voir ici cette divinité dont parle *Hoai-Nan-Tse*: «Les deux premiers instruments, nommés *seng* et *hoang*, servoient à Niuva pour communiquer avec les huit vents par le moyen des *kouen* ou flûtes doubles, elle réunit tous les sons à un seul et accorda le soleil, la lune et les étoiles: c'est ce qui s'appelle un concert parfait, une harmonie pleine; sa lyre étoit à cinq cordes; elle en jouoit sur les collines et sur les eaux; le son en étoit fort tendre; elle augmenta le nombre des cordes jusqu'à cinquante, afin de s'unir au Ciel et pour inviter l'Esprit à descendre.»

C'est aussi en se pénétrant des hautes idées de l'antiquité sur la voix humaine comparativement aux instruments que l'auteur les a réservées pour le dernier morceau, tout consacré à chanter les louanges de Dieu. Kant a délini le beau: «L'apparition immédiate de l'infini dans le fini.» Cette pensée s'applique merveilleusement aux compositions poétiques de Beethoven. Donnez une voix aux montagnes, aux vallées, aux fleuves, aux vents, aux éléments, à toute la nature, la musique de Beethoven représente cet immense concert. Tantôt il prend son vol dans l'espace, et, voyageur aérien, il découvre un monde nouveau; tantôt, dans sa vaste sphère musicale, rassemblant les inspirations de toutes les époques, il se joue entre les traditions religieuses du moyen-âge et la verve scientifique des temps modernes. Jamais compositeur n'offrit un semblable mélange de chants naturels, de mélodies simples, et d'une harmonie compliquée et scabreuse. Et voilà le génie auquel on fait subir, en France, une longue quarantaine! Les artistes du Conservatoire se sont bien promis de l'abréger, et, pour obtenir ses lettres de naturalisation, ils n'ont qu'à montrer l'homme.

La symphonie avec chœurs est une de ses dernières œuvres; il la composa à la fin de sa carrière. Il ne l'entendit jamais; il étoit devenu sourd. Du fond de l'isolement où l'avoient jeté ses infirmités, accablé de dégoûts et d'ennui, il la lança dans son siècle comme un défi à la postérité. Après sa mort, arrivée à Vienne le 26 mars 1827, on frappa une médaille en l'honneur du Barde-musicien, avec cette devise: *Le temps destructeur n'atteindra pas celui qui a devancé le temps.*

Dimanche dernier, pendant et après le concert, l'émotion des exécutants étoit visible. Heureux les artistes qui jouissent ainsi des bienfaits du génie et qui ont la conscience que leurs efforts ne seront pas perdus pour l'art! L'impression n'a pas été moins extraordinaire sur une partie de l'auditoire. L'exécution a été en tout digne de cette grande production. M. Habeneck tient l'orchestre sur la pointe de son archet. Je ne cite aucun des autres artistes, il faudroit les nommer tous.

L'AVENIR, 3 avril 1831, pp. 1-3.

Journal Title:	L'AVENIR
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	dimanche
Calendar Date:	3 AVRIL 1831
Printed Date Correct:	Yes
Pagination:	1 à 3
Title of Article:	CINQUIÈME CONCERT DU CONSERVATOIRE. – SYMPHONIE AVEC CHŒUR DE BEETHOVEN. [Feuilleton de l'Avenir]
Subtitle of Article:	None
Signature:	J. D'ORTIGUE
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Front-page feuilleton
Cross-reference:	Reprise dans <i>le Balcon de l'Opéra</i>