

# Comprendre l'Héroïque avec Romain Rolland

Jean Molino

Le premier volume de la grande somme beethovenienne, *De l'Héroïque à l'Appassionata* (1928), rédigé à la suite de l'invitation d'Adler à participer au centenaire de la mort du musicien – l'invitation date de novembre 1926 et, dans une lettre à Stefan Zweig du 24 octobre 1927<sup>1</sup>, Romain Rolland annonce qu'il vient de terminer en même temps la rédaction du premier volume du *Beethoven* et sa pièce *Les Léonides* –, couvre la période qui correspond aux années 1803-1806 : « 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. » (49<sup>2</sup>). Et l'ouvrage de Romain Rolland a certainement été un facteur important dans le transfert du nom de la *Troisième Symphonie* à l'ensemble d'une période de création et à un style spécifique, le style héroïque, période et style étant devenus des catégories bien établies dans la critique et la musicologie beethoveniennes<sup>3</sup>. Romain Rolland prend donc la vie et l'œuvre de Beethoven *in medias res*, au moment où le musicien, comme il l'aurait confié au violoniste Krumpholtz, veut « s'engager dans une nouvelle voie » (« einen neuen Weg einschlagen »). C'est évidemment un moment capital dans sa vie et son œuvre et, si Romain Rolland a décidé de commencer par cette période, c'est qu'il est surtout attiré par les périodes de crise et de lutte.

## Le premier mouvement de la *Symphonie héroïque* vu par Romain Rolland

Il consacre ce premier volume à trois œuvres : l'Héroïque op. 55 (1802-1803), l'Appassionata op. 57 (1804-1805), dont l'analyse est précédée d'une plus brève présentation des sonates précédentes, et *Leonore* op. 72 (versions 1 et 2, 1804-1806). Je choisis comme échantillon de son approche le premier mouvement de

l'Héroïque (52-70), étant donné en particulier que, comme l'écrit Lewis Lockwood, « Il n'y a certainement pas d'autre symphonie de Beethoven — pas même la Cinquième ou la Neuvième — qui ait provoqué un flot plus abondant de commentaires, d'ordre historique, analytique ou globalement interprétatif. » (Lockwood, 1982, 85). Romain Rolland, comme l'indique le titre de son ouvrage – « Les grandes époques créatrices » –, s'intéresse non seulement à l'œuvre achevée mais à l'homme qui crée et aux étapes de sa production : l'œuvre est inséparable de sa genèse. C'est pourquoi, se fondant sur l'ensemble des sources accessibles à son époque, comme en témoigne la longue note 1 de la page 50, il analyse longuement les esquisses du premier mouvement (52-62). Il insiste en particulier sur deux aspects du processus de création : d'une part la présence dès le début de quelques éléments fondamentaux qui se maintiendront jusqu'à la fin, comme, à la fin du développement, la « magique rentrée » du thème au cor (mesures 394-395)<sup>4</sup>, et de l'autre le long travail de mise au point ; c'est ainsi que « le rythme bondissant » des mesures 65-83 « 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 la forme définitive ! » (55).

Cette partie génétique comprend aussi l'étude de la forme, de la Grande Forme au sens de la « Formenlehre » traditionnelle. Pour Romain Rolland en effet, Beethoven n'est pas seulement un créateur dont le génie se situe dans son subconscient, c'est aussi un constructeur qui ne découvre que grâce à un travail constant les réussites profondément cachées de son inspiration : « Les esquisses sans nombre de cette deuxième partie montrent avec quelle ténacité et quel art souverain de critique sur soi-même il établit, une à

1. « Ich habe meinen beiden Werke abgeschlossen : den ersten Band des « Beethoven » und das Drama » (lettre de Romain Rolland à Stefan Zweig du 24 octobre 1927, in *Briefwechsel*, 2, 1987, 259) ; l'introduction au volume est datée d'« octobre 1927 ». Pour situer ce moment dans l'itinéraire musical de Romain Rolland, on se reportera à l'excellente mise au point d'Alain Corbellari, *Les Mots sous les notes. Musicologie littéraire et poétique musicale dans l'œuvre de Romain Rolland* (Corbellari, 2010).

2. Toutes les citations et références renvoient à l'édition définitive du *Beethoven*, publiée en 1966 aux éditions Albin Michel.

3. « Le 'style héroïque', ainsi qu'il a été nommé par Romain Rolland... » (Dahlhaus, 1987, 45) ; « Le style héroïque — une étiquette qui remonte aux écrits fleuris de Romain Rolland — en est venu à décrire non seulement la musique de Beethoven dans sa veine la plus triomphale, mais aussi le triomphe culturel de sa musique. » (Mathew, 2006, 159). Dans le monde anglophone, on renvoie souvent à l'article d'Alan Tyson (Tyson, 1969) qui ne mentionne pas Romain Rolland.

4. Dans son étude de l'Héroïque, Thomas Sipe fait crédit à Lewis Lockwood (Lockwood, 1992) de ce constat (Sipe, 1998, 102), déjà souligné par Romain Rolland (58).

une, en peinant, les assises de son énorme construction » (59). Et Romain Rolland n'hésite pas à expliquer à son lecteur ce qu'est une « Durchführung », un développement, qu'il appelle drôlement « l'Empire du Milieu » et dont il rappelle que c'est Beethoven qui en a fait la partie essentielle de la forme sonate, « le lieu même du génie » (56). Se fondant sur les analyses de Leichtentritt et Lorenz, il insiste sur la nouveauté révolutionnaire des proportions entre exposition, développement et réexposition ainsi que sur l'équilibre entre les différentes sections du développement. Un peu plus loin dans le même volume, à propos de l'*Appassionata*, tout en supposant qu'il s'adresse « à des musiciens, avertis des rudiments de l'art » (90), il rappelle ce qu'est une « *forme-Sonate* » en soulignant le rôle de Beethoven dans l'importance donnée au développement et à la coda et il conclut : « 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 » (91). Ne croirait-on pas, dans un autre style, entendre Charles Rosen ? On a l'impression que Rolland découvre en même temps que son lecteur les rudiments de la « Formenlehre » dont il fait lui-même l'apprentissage, puisque dans ses travaux d'historien et de critique, il ne s'était guère placé sur le terrain de l'analyse.

Quelle est alors l'attitude de Romain Rolland et sur quel plan se situe-t-il pour étudier la symphonie ? Comme il le dit clairement dès le début, il se considère comme un poète, mais comme un poète qui entend faire la leçon aux musiciens, aux techniciens de la musique : « Et les précisions où je vais entrer prouveront, j'espère, aux musiciens qui se méfient du jugement d'un poète sur la musique, que le poète, avant de chanter, a regardé... » (50). Mais il est significatif de constater qu'il restreint cette leçon aux études de genèse et de forme en général et, lorsque ces considérations ont été présentées, il passe à une interprétation poétique, à une interprétation rêvée : « 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. » (62-63). Il construit son interprétation à partir des topoi, des constantes dans la réception de Beethoven (« Rezeptionskonstanten ») mises en évidence par Hans Heinrich Eggebrecht (Eggebrecht, [1972] 1994) et qui trouvent dans la somme beethovenienne une de leurs expressions les plus systématiques. La musique de Beethoven est une « Erlebnismusik », une musique vécue comme expérience, qui est à la fois l'expérience du compositeur et l'expérience revécue par l'auditeur. Il y a dans l'interprétation de l'*Héroïque*, la superposition de deux schèmes. Le premier, qui se retrouve dans de nombreuses œuvres, est la

triade « Leiden-Wollen-Überwinden » (souffrance-volonté-dépassement), mais ici cette triade prend une coloration particulière parce que s'y juxtapose une seconde triade, qui est proprement celle que met en œuvre la symphonie, la triade « combat, révolution, victoire ». Les métaphores les plus fréquentes sont celles du combat de deux armées et dans le premier mouvement, nous sentons « les héroïques passions de la bataille » (61). Cette musique est la musique de la Révolution dans les deux sens, technique et politique, du mot. C'est une Révolution dans la musique, car la *Durchführung* marque la conquête d'un nouvel empire dans l'histoire des formes musicales : « il s'agit d'un Austerlitz de la musique » (56). Mais la symphonie est en même temps la musique de l'âge des Révolutions, car Beethoven a su « 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. » (61-62). Il y a donc dans cette musique – et c'est un des topoi relevés par Eggebrecht – un « ethos », une leçon morale et politique : la lutte contre l'obstacle et la souffrance conduit à la victoire, cette victoire que célèbre le Finale de la symphonie, dans lequel « la voix de la Mort se noie sous les hurlements de la Joie, dans une ruée de foule de la Révolution, qui piétine les Bastilles et franchit les tombes... » (78).

Comme l'étude de genèse, l'interprétation poétique se fonde sur un certain nombre de points nodaux, d'événements musicaux frappants dans le déroulement du mouvement. Dans le premier chapitre de son livre *Beethoven Hero* (Burnham, 1995, 3-28), Scott Burnham, pour analyser les caractéristiques du style héroïque, se concentre sur le premier mouvement de la *Symphonie héroïque* et en retient les aspects essentiels suivants : le thème conçu comme personnage dramatique, le do dièse de la mes.7, le nouveau thème en mi mineur qui apparaît dans le développement et la rentrée du thème au cor à la fin du développement, juste avant que commence la réexposition. Ce sont déjà les points sur lesquels insiste Rolland. Après s'être débarassé du rattachement « trop simpliste » de la symphonie à Bonaparte, il pose clairement l'identification entre thème et personnage dramatique : « 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. » (64). Comme l'indique très justement Burnham, cette assimilation entre thème et personnage agissant est depuis le début une constante de l'interprétation des œuvres de Beethoven, en particulier de celles de la période héroïque (Burnham, 1995, 8 et 30). Du point de vue strictement analytique, on peut rattacher cette identification au caractère nouveau des

thèmes : au lieu d'apparaître comme autonomes et pleinement constitués dès le début, ce sont des germes de thèmes, des proto-thèmes (« Vorformen ») qui sont pris dans un processus continu de développement (Dahlhaus, 1987, 214-217). Si ces proto-thèmes peuvent apparaître formellement comme une première version de ce que Schoenberg appellera « variation développante », ils sont particulièrement aptes à évoquer l'évolution même d'un personnage, fournissant ainsi un point de départ à la construction d'un véritable récit musical.

Et c'est par rapport au développement de ce personnage, de ce héros en train de se faire, que Romain Rolland interprète le do dièse de la mes.7, déjà présent dans les premières esquisses : « 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 ! » (53). Cette interprétation du do dièse comme crise ou relâchement dans l'aventure héroïque est aussi une des constantes de l'interprétation de la symphonie, de Marx à Romain Rolland. Celui-ci souligne ensuite, à la fin de l'exposition, la violence des dernières mesures en citant, d'après la transcription pour piano, les mesures 147-148, dont il décrit l'effet sans identifier techniquement les accords : « La première partie de l'*Allegro* se clôt sur de cruels accords qui blessent, sur une plaie saignante. » (66). Lorsqu'il en vient à la *Durchführung*, c'est pour insister sur l'aspect dramatique de la musique : « 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. » (66). Il multiplie les métaphores de lutte, sans accorder une importance particulière au fameux nouveau thème en mi mineur, qu'il avait qualifié dans l'étude des esquisses de « bel épisode lyrique », dont la tonalité était présente avant même que la mélodie soit trouvée (58) et dans lequel il voit un des « îlots d'élégie » qui « surnagent çà et là, au milieu du torrent » (67). Il accorde évidemment une grande importance à la rentrée du thème au cor, déjà soulignée dans l'étude des esquisses : « Soudain, sur ce rideau de brume pourpre qui vacille, pianissimo reprend l'appel de la destinée ». Et, après avoir cité la transcription pour piano des mesures 382-395, il poursuit : « Le motif d'action héroïque, évoqué par les cors, remonte du fond de la mort » (68).

### Histoire des analyses

Le lecteur d'aujourd'hui peut être surpris et gêné par une rhétorique jugée d'un autre âge, mais ce qui m'intéresse est de savoir si derrière les fioritures de l'expression ne se cache pas une question toujours présente : peut-on en rester à une analyse purement interne de l'organisation musicale du « texte », c'est-à-dire de la partition ? Rien n'est plus significatif à cet égard que de suivre l'évolution des analyses de

l'*Héroïque* (Sipe, 1998, 67-75).

### La réaction antiromantique et organiciste

Après la guerre de 1914-1918 se produit en Allemagne une réaction contre l'interprétation romantique, historique ou psychologique, de l'œuvre de Beethoven et en particulier de l'*Héroïque*, réaction dont témoigne l'ouvrage d'Arnold Schmitz, *Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik* (Schmitz, 1927). Elle correspond en même temps à une évolution dans l'analyse qui, avec Riemann ou Schenker, devient de plus en plus précise en s'attachant à chaque mesure, à chaque détail de la partition. La plupart de ces analyses se fondent plus ou moins explicitement sur une conception organiciste de l'œuvre elle-même héritée du Romantisme. On voit alors se développer les travaux dans lesquels on cherche à mettre en évidence la parenté entre les divers motifs d'un mouvement ou de la symphonie entière. C'est ainsi que Fritz Cassirer, se fondant sur la conception goethéenne de forme et de métamorphose, propose de voir le premier mouvement construit à partir de deux « germes » présents dans les premières mesures, la triade initiale et l'inflexion chromatique des mesures 6-7 (Cassirer, 1925) et que August Halm établit un lien entre le motif initial de la symphonie et l'épisode en mi mineur du développement (Halm, 1929). Un peu plus tard, Walter Riezler consacre un appendice de son *Beethoven* à une analyse détaillée du premier mouvement qui se fonde aussi sur la parenté de ses divers motifs (Riezler, 1936). S'il insiste sur la complexité du mouvement et sur la richesse inouïe des idées musicales (« Gedanken »), il souligne que la cohérence de l'ensemble est assurée par trois éléments unificateurs : l'accord brisé du début ; des figures constituées par un mouvement circulaire autour d'un élément central plusieurs fois répété et que l'on retrouve aussi bien dans l'exposition (mes.44, mes.135) que dans le thème en mi mineur du développement (mes.284) ; et enfin le retour de rythmes syncopés qui brisent la mesure ternaire. Engelsmann étendra cette unification aux dimensions de l'ensemble de la symphonie (Engelsmann, 1940) et cette direction de recherche trouvera son couronnement aussi bien dans les analyses de Schoenberg que dans la généralisation et la théorisation qu'en proposeront Réti ou Keller. Romain Rolland participe pleinement de cette conception organiciste et il insiste à plusieurs reprises sur l'unité des œuvres. Si, à propos de la sonate op. 31 n° 2, il s'en prend à l'analyse des « cellules » musicales telle que la pratique le « maître de la *Schola* », c'est parce qu'il ne s'agit pas d'un « travail intellectuel, qui laborieusement couve et multiplie » ces cellules, mais d'un processus de type biologique : « 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 » (121). Et il précise en note : « Où le microscope " d'analyse cellulaire " ne voit que le bourgeon-

nement d'un motif de quelques notes, Beethoven portait déjà en puissance l'Idée de l'œuvre entier. Dans le gland, tout le chêne ». Mais, à la différence des travaux que je viens de citer, Romain Rolland en reste à des affirmations théoriques générales, sans les fonder sur des analyses précises.

#### Tovey versus Schenker

C'est dans les mêmes années d'entre-deux-guerres que paraissent deux analyses, celles de Tovey et de Schenker, qu'il est intéressant de comparer parce qu'elles symbolisent assez bien deux époques et deux conceptions de l'analyse. Dans l'article « Sonata Forms » de la quatorzième édition de l'*Encyclopaedia Britannica*, publiée en 1929 (Tovey, [1929] 1944, 219-228), Tovey présente une analyse schématique du premier mouvement de l'*Héroïque*, comparable à son analyse mesure par mesure (« bar-by-bar analysis ») des sonates pour piano (Tovey, [1931] 1998). Elle correspond assez exactement à ce que les partisans de l'analyse pure et dure qualifiaient avec mépris de visite guidée : Tovey note, mesure par mesure, les thèmes et leur réapparition, les grandes plages harmoniques et quelques indications rythmiques concernant les « parties accessoires » de la partition. Les données retenues sont celles qu'est capable de percevoir l'auditeur auquel s'adressait Tovey, « l'auditeur naïf » qui, selon lui, « possède déjà les bonnes sensations musicales, qui sont aussi immédiates que les couleurs d'un coucher de soleil ou le goût d'un repas. L'expertise vient de l'expérience, non d'explications verbales » (cité in Bent, 1987, 57).

C'est évidemment aux antipodes de l'analyse de Tovey que se situe celle de Schenker, qui, publiée en 1930 (Schenker, [1930] 1997), ne pouvait être connue de Romain Rolland et constitue jusqu'à aujourd'hui l'analyse la plus détaillée et la plus ambitieuse de l'ensemble de la symphonie<sup>5</sup>. Mais un musicologue comme Riezler, tout en adressant les plus grands éloges aux travaux de Schenker, ajoutait que, dans son effort pour découvrir les relations internes des œuvres, il n'avait pu éviter, en particulier dans son analyse de l'*Héroïque*, les exagérations et les artifices (Riezler, [1936] 1944, 72). Il vaut en effet la peine de remarquer que, si les musicologues utilisent cette analyse pour éclairer un passage ou mettre en évidence une relation, on ne sait en fait pas quel est son statut exact. Si l'on admet avec Riezler que l'analyse (il met le mot entre parenthèses) d'une œuvre n'a comme but que d'aiguïser l'oreille de l'auditeur afin de lui permettre d'en mieux percevoir les relations internes (Riezler, [1936] 1944, 72-73), il est certain que les éléments et relations dégagés par Schenker n'ont à cet égard qu'une perti-

nence toute relative : comment entendre, comment être attentif à la multiplicité des relations mises en évidence ? Faut-il alors penser que, si ces relations n'éclairent guère sur les conduites de réception (esthétique), elles révèlent « la » structure de l'œuvre (niveau neutre) ou les stratégies de composition (poïétique) ? Jusqu'à ce que ce statut ait été précisé, il est bien difficile de se prononcer sur la pertinence des relations dégagées par l'analyse.

Par ailleurs, la volonté de retrouver partout à l'œuvre les principes de la conduite des voix selon l'orthodoxie du contrepoint fuchsien conduit Schenker à minimiser ou supprimer, comme le dit Lockwood (Lockwood, 1982, 93), des événements de surface qui sont souvent ceux qui jouent un rôle déterminant dans la perception de l'œuvre. Voici comment Schenker « explique » le Do# de la mes.7 : « A la mesure 7, cependant, la basse a, de façon surprenante, un C# au lieu d'un Db et cela dans le seul but de permettre au C# de remonter au D (voir le cresc. etc.). Ce mouvement ascendant se communique au soprano qui maintenant monte aussi dans un cresc. à la note voisine Ab2 (sf mesure 10) » (Schenker, [1930] 1997, 11). Le raisonnement est typique : le Do# est certes « surprenant », mais l'essentiel est de montrer qu'il est justifié par la conduite des voix ; cependant cette justification n'enlève rien à la surprise de l'auditeur et ne contribue en rien à l'expliquer. Voici maintenant ce que dit Schenker de la rentrée du cor à la fin de l'exposition (mesures 394-395) : « Dès les mesures 394-5 le cor, toujours dans l'harmonie de dominante, annonce la réexposition avec le motif des mesures 3-4, bien que cela corresponde à un accord de Mib. Mis à part le fait qu'une telle licence peut se justifier par une simple allusion à ce qui va suivre, le passage peut aussi être expliqué en termes d'harmonie ; voir *Harmonielehre*, p. 208. » (Schenker, [1930] 1997, 32). Schenker reconnaît la « licence » que se permet Beethoven, mais il veut, comme toujours, la naturaliser et l'on peut se demander si les deux « explications » ne se détruisent pas plutôt qu'elles ne se renforcent<sup>6</sup>. L'auditeur, qu'il soit ou non musicologue professionnel, se sent prêt à reprendre à son compte ce que, selon Rosen, Schoenberg aurait dit de l'analyse de Schenker : « 'Où sont mes passages favoris ?' se serait exclamé Schoenberg en voyant le graphique de l'*Héroïque* fait par Schenker. Les partisans de l'analyse linéaire ne prétendraient jamais que la ligne fondamentale est directement entendue au premier plan de notre conscience, mais il est troublant de constater qu'une analyse, quelle que soit sa pertinence, minimise les traits les plus frappants d'une œuvre. » (Rosen, 1976, 35). Ajoutons au passage que la « justification » donnée par Rosen du même

5. Je reviendrai sur les relations entre Romain Rolland et Schenker lorsque j'aborderai, dans la suite de ce travail, l'analyse des cinq dernières sonates et de la *Neuvième*, dans laquelle le dialogue avec Schenker est constant ; la meilleure introduction en français à l'œuvre de Schenker est l'ouvrage de Nicolas Meeüs (Meeüs, 1993).

6. Il n'est pas sûr que les explications de Schenker soient plus convaincantes que l'explication, quelque peu humoristique, donnée par Tovey : « 378. Accords de dominante pendant 20 mesures ; à la dix-septième mesure, le cor, incapable de supporter la tension, introduit prématurément (a) à la tonique. » (Tovey, [1929] 1944, 226).

Do# ne semblera sans doute pas plus convaincante à ce même auditeur : « le C# dissonant à la septième mesure ne trouve sa pleine signification que bien plus tard au début de la réexposition, quand il devient un Db et conduit à un solo de cor en F majeur ; cependant l'étendue sans précédent de la modulation dans le développement est réalisée sans le moindre affaiblissement du sens d'unité tonale ; et surtout les proportions sont fermement définies. » (Rosen, 1976, 393-394). Faut-il donc que l'auditeur attende à peu près quatre cents mesures pour enfin comprendre la pleine signification du do dièse de la mes.7 ?

#### Analyses formelles et retour des analyses historiques

Après 1945, on voit triompher les modèles formels d'analyse qui naissent de la conjonction entre le développement des musiques sérielles, la diffusion de l'œuvre de Schenker aux Etats-Unis et une atmosphère générale favorable aux modèles scientifiques tels qu'ils se développent en linguistique (linguistique distributionnelle et générative). C'est à cette époque que naît l'analyse au sens contemporain du mot (que l'on appelle « theory » aux Etats-Unis) : il ne s'agit plus de commenter librement la musique ou de fournir, dans un guide du concert, le minimum technique nécessaire à l'amateur sans formation particulière, mais de rendre compte de la musique d'une façon considérée comme scientifique. Les nouveaux modèles d'analyse se fondent généralement sur une conception « formaliste » de la musique que résume la phrase bien connue de Hanslick : « Que contient donc la musique ? Pas autre chose que des *formes sonores en mouvement*. » (Hanslick, [1854] 1986, 94) ; credo formaliste repris aussi bien par Stravinsky (« Je considère la musique, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. », Stravinsky, 1962, 63) que par Boulez (« La musique est un art non-signifiant », Boulez, 1981, 18). Mais l'analyse conserve au moins un principe de la tradition romantique qui, présent aussi bien chez Hanslick que chez Schenker, est maintenant intégré dans les formalismes, c'est le principe organiciste selon lequel l'œuvre doit être « une ». La théorie de Schenker pousse ce principe à l'extrême, puisque toute œuvre tonale, du moins l'œuvre géniale, est engendrée à partir d'une même structure fondamentale (Meeùs, 1993, 43-45), mais la plupart des autres modèles d'analyse reposent sur un principe analogue qui est à la base du structuralisme : tout « système », qu'il s'agisse de la musique, de la langue, de la poésie ou du récit, est réductible à une structure fondamentale qui en explique les propriétés essentielles (Molino, 1973).

On a ainsi vu se multiplier les analyses des grandes œuvres du répertoire, analyses dans lesquelles on s'attache à montrer leur cohérence en ramenant tout élément à première vue incongru à une logique plus profonde ; c'est ainsi, on l'a vu, que procède Schenker à propos de l'*Héroïque*. Mais il convient de remarquer

que ce souci de cohérence s'appuie par ailleurs sur le maintien des cadres traditionnels d'analyse : on conserve le cadre de la forme sonate tout en la décrivant avec une précision de plus en plus grande (Caplin, 1998 ; Hepokoski-Darcy, 2006). De ce point de vue, les œuvres de Beethoven présentent de nombreuses difficultés, car il est rare qu'elles correspondent aux schémas traditionnels (dont on peut rappeler qu'ils ont paradoxalement été établis a posteriori à partir d'une interprétation scolaire de ces mêmes œuvres). On aboutit alors à des questions dont on ne peut s'empêcher de penser qu'elles ont quelque chose de scolastique. William Horne vient de consacrer un long article à la question : où commence le second groupe du premier mouvement de l'*Héroïque* ? Et, au début de son article, il rappelle les multiples découpages qui ont été proposés pour rendre compte de l'organisation du mouvement (Horne, 2006, 96 et 103-104). Il est certain que la mise en série des premiers mouvements des œuvres antérieures de Beethoven à laquelle se livre Horne fait mieux connaître les stratégies poétiques du musicien, mais il est probable que Romain Rolland aurait pu légitimement se demander quelle contribution ces analyses apportaient à la compréhension de l'œuvre par l'auditeur même raisonnablement informé.

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que l'on assiste depuis un certain temps à un retour en force des interprétations contextuelles, qui, rattachant le plus étroitement possible la symphonie aux circonstances de sa composition, fournissent les éléments d'un programme : « Ce qui est intéressant, c'est que malgré la puissance de sa double métaphore de profondeur et d'origine, le modèle formaliste n'a pas réussi à supplanter la pulsion programmatique. » (Burnham, 1995, 27). C'était déjà le cas, pour le public français, avec le livre de Jean et Brigitte Massin, qui, « ayant systématiquement écarté toutes les données qui appartiennent en propre à la science musicale », avaient voulu rassembler « les renseignements historiques les plus sérieux et les plus authentiques possibles, sur toute la vie et sur toute l'œuvre de Beethoven » (Massin, 1955, Avant-propos). Mais c'est aussi le cas du côté des musicologues. Reprenant une direction longtemps laissée de côté mais à laquelle Romain Rolland se réfère souvent en signalant par exemple l'influence de Chérubini et autres musiciens de la Révolution française sur *Leonore* (179-183), Claude Palisca a souligné l'importance de ces musiques comme modèles de la Marche funèbre (Palisca, 1985). De même Carl Dahlhaus a insisté sur le côté « révolutionnaire », au sens politique du terme, de la musique de l'époque héroïque (Dahlhaus, 1987, 45) et Maynard Solomon a constamment souligné les liens étroits entre les œuvres de Beethoven, sa personnalité et le monde historique dans lequel il vivait (Solomon, 1977 et 1988). En particulier, plusieurs chercheurs ont insisté sur les liens unissant à l'*Héroïque* le ballet *Les Créatures de Prométhée* op. 43 (1800-1801). Le Finale de la symphonie est construit à partir d'un thème – ou plus exactement

d'un double thème, le « Thema » et le « Basso del Tema » des *Variations Eroica* op. 35 – déjà présent dans trois œuvres précédentes : le finale du ballet, la contredanse n° 7 des *12 Contretänze für Orchester* WoO 14 et les *Variations* op. 35. Lorsqu'il mentionnait ces trois œuvres, Romain Rolland y voyait un exemple du processus « subconscient » d'élaboration qui mène le créateur à la découverte du « vrai sens » du thème, qui se produit lors de sa réutilisation dans le finale de l'*Héroïque* : c'est une évolution semblable à la « mystérieuse croissance » qui conduira « jusqu'à l'épanouissement » le thème de l'*Ode à la Joie* (75-77). On comprend alors comment on peut rapprocher le Finale et la symphonie dans son ensemble du sujet du ballet : l'héroïsme n'est pas seulement celui d'un Bonaparte ou d'un Beethoven, il s'incarne dans la figure mythique de Prométhée qui symbolise les idéaux des Lumières (Floros, 1978 ; Schleuning, 1987 ; Geck-Schleuning, 1989 ; Burnham, 1995 ; Sipe, 1998).

L'évolution récente des analyses de l'*Héroïque* nous met ainsi en face d'un double mouvement : on prend en considération des éléments tantôt plus détaillés et tantôt plus abstraits de la partition, mais le problème « sémantique » n'est pas évacué pour autant. Ce qu'il y a de nouveau dans les analyses contemporaines, c'est qu'elles se fondent sur une étude parallèle et de plus en plus fine de l'organisation musicale et des significations. C'est, comme on vient de le rappeler, l'utilisation du thème du ballet, dont on peut suivre les transformations à travers les *Variations* op. 35 et jusqu'au finale de la symphonie, qui conduit à l'interprétation idéologique à laquelle elle fournit un argument de poids : comment penser que, lorsque le thème est repris par Beethoven dans l'*Héroïque*, il ne conserve pas quelque chose au moins de l'aura de significations qui lui était depuis le début attachée ?

### Comment comprendre l'Héroïque ?

Au terme de cette première étape du voyage de Romain Rolland dans le continent Beethoven, on voit peu à peu se préciser la question que Romain Rolland nous oblige à affronter : il s'agit d'esthétique ou, si l'on préfère, de « compréhension musicale ». On pouvait légitimement penser, à la fin du XIXe siècle ou dans la première moitié du XXème, que l'auditeur « éclairé » se donnait comme idéal de suivre le déroulement d'une sonate ou d'une symphonie en retrouvant les éléments d'une analyse traditionnelle, conçue, selon la formule de Leopold Mannes, comme une visite guidée (Mannes, in Salzer, 1982, vii) : grande forme, zones tonales, retour des thèmes et de leurs transformations perceptibles. Ce qui correspond à peu près aux analyses de Tovey pour les sonates de Beethoven comme pour le premier mouvement de l'*Héroïque* ou, sur un mode plus fruste, aux analyses

des symphonies de Beethoven proposées par Jacques-Gabriel Prod'homme (Prod'homme, 1906) ou Jean Chantavoine (Chantavoine, 1932) pour le public francophone. C'est précisément contre ces analyses « formelles » (mais encore bien trop peu formelles pour beaucoup de nos contemporains) que se dressait Romain Rolland, parce qu'elles laissaient de côté ce qui était pour lui l'essentiel, l'expérience humaine qui s'y exprime.

Le problème qui se pose est alors le suivant : pour comprendre une musique, suffit-il d'analyser les configurations que l'on dégage d'une partition ou faut-il faire appel à des sources d'information extérieures, que celles-ci proviennent du monde du créateur ou du monde de l'auditeur ? Ce sont les termes de la querelle qui oppose, pour reprendre les distinctions de Leonard Meyer, les « absolutistes », pour lesquels le sens de la musique réside exclusivement dans la perception de rapports présents dans l'œuvre – que ces rapports soient d'ordre exclusivement formel comme le veulent les formalistes purs ou que, comme le pensent les « expressionnistes-absolutistes », ces rapports formels aient par eux-mêmes une valeur kinesthésique et émotive –, et les « référentialistes », pour lesquels l'œuvre est riche de significations qui renvoient au monde extramusical (Meyer, 2011, 51-53). Et c'est le commentaire fondé sur ces réactions et significations que l'on a aujourd'hui l'habitude de classer sous la rubrique « herméneutique »<sup>7</sup>. Il s'agit en fait d'indiquer des relations plus ou moins directes entre des événements musicaux et des données d'ordre divers, extérieures à la partition : intentions et état d'esprit du créateur, contexte historique et culturel du musicien et de l'œuvre, réactions et affects de l'auditeur.

Et l'on voit ainsi apparaître ce que j'appelle le « nœud Beethoven », c'est-à-dire l'entrelacement complexe de musique, d'idées, de culture et d'histoire qui conduit bon gré mal gré le musicologue aussi bien que l'auditeur à sortir des frontières de la « pure musique ». Il semble en effet difficile sinon impossible, quand il s'agit de Beethoven, de séparer l'œuvre de la vie et de la personnalité de son créateur : comment isoler les œuvres de 1803-1806 de l'état dans lequel se trouve le compositeur au moment où il les écrit, de sa surdité commençante ou du « Testament de Heiligenstadt » ? Dans son *Beethoven*, un musicologue aussi « classique » que William Kinderman reconnaît la nécessité de replacer la *Symphonie héroïque* dans son cadre biographique : « Le Testament de Heiligenstadt mérite en particulier une attention renouvelée en relation avec le symbolisme de l'*Héroïque*. » (Kinderman [1995] 2009, 93). Et l'on voit déjà pourquoi la somme beethovenienne de Romain Rolland ne doit pas trop rapidement être renvoyée aux poubelles de la musicologie : dans son style d'époque et à travers une approche singulière, elle pose des problèmes

7. Même si le terme avait été utilisé par Kretzschmar (Kretzschmar, 1903), ce n'est qu'après la Deuxième Guerre mondiale et en particulier sous l'influence de Gadamer que la notion s'est répandue dans l'ensemble des sciences humaines.

musicologiques avec lesquels nous n'en avons pas fini.

S'il y a un « nœud » ou un « cas » Beethoven, c'est qu'il s'agit sans doute du premier musicien pour lequel la situation musicale se présente d'une façon largement nouvelle. Pour la tradition baroque et galante, la musique instrumentale pouvait bien avoir des significations, mais celles-ci, comparables à celles que l'on trouvait dans la musique vocale et en particulier à l'opéra, étaient en partie codifiées et correspondaient à de grandes catégories affectives assez vaguement définies (*Affektenlehre*) ou à des « lieux communs » (*topics*) auxquels étaient attachées des significations conventionnelles ; par ailleurs, la musique instrumentale ne jouissait que d'un statut à tous égards inférieur à celui de la musique vocale. En accédant au sommet de la hiérarchie, la musique instrumentale se voit dotée, en particulier par les penseurs du Romantisme allemand, d'un sens spirituel : « La musique ouvre à l'homme un royaume inconnu totalement étranger au monde sensible qui l'entoure, et où il se dépouille de tous les sentiments qu'on peut nommer pour plonger dans l'indicible » (Hoffmann, [1810] 1985, 38). Mais en même temps toutes les productions artistiques, littéraires, plastiques ou musicales, sont considérées non plus comme le résultat d'une pure activité technique mais comme l'expression singulière d'une subjectivité originale ; elles apparaissent, pour reprendre la formule de Goethe, comme les « fragments d'une grande confession » : à l'« *Erlebnisdichtung* » incarnée par le jeune Goethe correspond l'« *Erlebnismusik* » de Beethoven. Le vide sémantique d'œuvres instrumentales de plus en plus longues et exécutées dans le cadre indifférent de la salle de concert où le silence des auditeurs devient peu à peu la norme (Johnson, 1995) se voit alors comblé par la fonction fabulatrice (Molino et Lafhail-Molino, 2003) de l'auditeur et du critique qui, avec ce qu'ils savent et ce qu'ils entendent, construisent une « interprétation » de la musique. Le phénomène essentiel, sur lequel l'historiographie et la théorie musicale n'insistent pas suffisamment, est qu'il s'agit de trouver un substitut aux significations qui étaient auparavant données par le texte ; il ne faut pas oublier que, même si pour une partie restreinte du public la musique instrumentale occupe le sommet de la hiérarchie des valeurs, la vie musicale est pour tous et même pour cette élite dominée par la musique vocale et en particulier l'opéra. Ce qui se produit à ce moment-là, c'est une véritable rupture à la fois culturelle et anthropologique : comment écouter une musique que l'on veut pure, c'est-à-dire littéralement purifiée des facteurs qui la rattachaient antérieurement à l'expérience humaine, la voix, le texte et le cadre social dans lequel on l'entendait ? Comme le souligne justement Carl Dahlhaus dans son livre consacré à la musique du XIXe siècle, si l'idée que la musique instrumentale peut être « comprise » était sans doute apparue autour de 1800, c'est seulement dans le cadre de la réception des œuvres de Beethoven qu'elle est devenue un facteur essentiel dans l'histoire de la mu-

sique et dans l'interprétation des œuvres. C'est en effet dans les discussions autour de ses œuvres que s'est cristallisée l'opposition entre les « formalistes » et les partisans d'une « esthétique du contenu » (Dahlhaus, 1980).

C'est bien cette mutation dont témoigne le compte rendu par Hoffmann de la *Cinquième Symphonie*, que l'on interprète le plus souvent de façon inexacte (Hoffmann, [1810] 1985). N'oublions pas d'abord qu'il s'agit, non d'un compte rendu de concert, mais du compte rendu de la partition, à l'occasion de sa publication chez Breitkopf et Härtel. Il est clair que l'on ne peut mettre sur le même plan les impressions d'un critique assistant à une « première » sans disposer de la partition – ce qui est proprement le travail habituel du critique – et le résultat de l'analyse d'une partition ou d'une audition faisant suite à l'étude de la partition. Il est d'autant plus frappant de voir Hoffmann accompagner une analyse dont on aime à souligner la précision et la pertinence techniques d'un commentaire qui explique en détail ce que signifie cette musique, commentaire qui constitue l'autre volet du compte rendu, inséparable du précédent et qui seul donne son plein sens à l'analyse technique. La musique est le plus romantique des arts et la musique de Beethoven est la plus romantique de toutes les musiques : « La musique instrumentale de Beethoven nous ouvre elle aussi le royaume de l'immense et de l'incommensurable. Des rais incandescents zèbrent sa nuit obscure ; nous apercevons des ombres titanesques qui ondulent comme des vagues, resserrent autour de nous leur cercle et, destructrices, ne nous laissent que la torture de cette nostalgie sans fin où tout l'élan joyeux qu'exprimaient à l'instant des accents d'allégresse, sombre et s'anéantit ; nous ne vivons plus que dans cette douleur qui engloutit sans les détruire l'amour, l'espérance et la joie, et veut faire éclater notre poitrine en unissant toutes les passions dans un tutti formidable – et nous sommes des visionnaires émerveillés. [...] La musique de Beethoven suscite le frisson, la crainte, l'épouvante, la douleur, et éveille cette nostalgie infinie qui est l'essence même du romantisme » (Hoffmann, [1810] 1985, 39-40). L'aspiration vers le spirituel et l'infini est-elle moins « sémantique » et moins « externe » que la souffrance, la lutte et la victoire ? Le seul avantage dont elle dispose est qu'elle est par définition inexprimable...

Très tôt donc la musique de Beethoven, et même chez ceux qui se livrent à une analyse précise de la partition, semble ne pas pouvoir se passer d'une interprétation sémantique. Il n'y a sans doute pas d'expérience plus surprenante pour un tenant de la musique et de l'analyse pures que de lire un des plus récents ouvrages consacrés à l'*Héroïque*, celui de Thomas Sipe, paru dans la collection bien connue des *Cambridge Music Handbooks* en 1998 (Sipe, 1998). Si quelques pages, dans un chapitre étonnamment intitulé « Interpretation », font une place restreinte à une analyse qui n'est guère plus approfondie que le schéma de Tovey,

le reste du volume (et une partie importante du chapitre cité) s'intéressent exclusivement à la genèse et à la réception, à la dédicace à Bonaparte et au « contexte esthétique » (« Aesthetic background ») de l'œuvre. Voudrait-on récuser ce témoignage parce qu'il proviendrait de ces nouvelles générations de musicologues passés par la « New Musicology » qui refusent le principe de l'autonomie de la musique, fondement même du purisme analytique (Beard and Gloag, 2005) ? Tournons-nous alors vers le témoignage de Carl Dahlhaus, qui, héritier de la tradition musicologique allemande et historien de la musique absolue, ne peut être soupçonné de dérive contextualiste. S'il porte un jugement sans indulgence sur l'œuvre de Romain Rolland dans la bibliographie de son *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, paru en 1987 et qui est son dernier ouvrage (Dahlhaus, 1987)<sup>8</sup>, rien n'est plus significatif des difficultés que présente le nœud Beethoven que la façon dont il traite de l'*Héroïque*. La symphonie occupe une place à bien des égards exceptionnelle dans l'ouvrage et c'est en particulier autour d'elle que se concentre la discussion portant sur les relations entre la vie et l'œuvre qui est en même temps une réflexion concernant les relations entre organisation musicale et significations externes (« I. Werk und Biographie », 29-73). Il faut, selon Dahlhaus, distinguer le sujet biographique et le sujet esthétique et, même si le sujet biographique peut intervenir dans la genèse de la création, c'est le sujet esthétique qui, à partir des éléments fournis par la biographie, construit l'œuvre. Mais il introduit aussi une autre distinction, dont le rôle est essentiel pour l'interprétation de l'*Héroïque*, la distinction entre exotérique et ésotérique : le « nouveau chemin » emprunté par Beethoven en 1802 se caractérise en effet par « une nouvelle relation entre les moments ésotériques et exotériques de la forme musicale, entre le pathos tourné vers l'extérieur et les structures latentes ». Il y aurait ainsi, derrière le geste révolutionnaire et la rhétorique qui s'adresse à l'humanité, une organisation beaucoup moins apparente, qui ne se fonde plus sur le traitement traditionnel des thèmes : d'un côté le diatonisme de l'accord arpégé de Mi bémol des mesures 3-6, de l'autre le chromatisme des mesures 6-7 qui, sous la forme d'une structure abstraite, en constitue « la contrepartie formellement constitutive » (Dahlhaus, 1987, 45-46).

Ce qu'entend l'auditeur sans préparation, c'est évidemment l'aspect exotérique, ce qui constitue proprement le caractère héroïque de la musique<sup>9</sup>. Quel est alors, pour reprendre la formule de Dahlhaus, le « matériau musical » du style héroïque (Dahlhaus, 1987, 47) ? Le modèle est, comme on l'a rappelé, la musique de la Révolution française, mais ce qu'il faut souligner,

c'est qu'il s'agit d'une musique militaire. On s'est récemment intéressé aux musiques « officielles » de Beethoven, de la *Victoire de Wellington* op. 91 à la cantate *Le Glorieux Moment* op. 136, traditionnellement jugées indignes du musicien et de l'homme des Lumières (Cook 2003 ; Mathew, 2006), mais, indépendamment de la discussion portant sur leur valeur artistique, ces œuvres ont quelque chose de commun avec les œuvres de la période héroïque, précisément leur caractère exotérique : elles utilisent des matériaux largement analogues. Pour mieux prendre conscience de ce caractère commun, il est commode de partir de la distinction établie par Leonard Meyer entre ce qu'il appelle paramètres primaires et paramètres secondaires : « Il est clair que certains paramètres ont une puissance formatrice plus grande que d'autres. Dans la musique tonale, par exemple, la mélodie, le rythme et l'harmonie sont dans l'ensemble plus importants que le timbre, la dynamique et le registre. » (Meyer, 1973, 88). Les paramètres primaires comprennent donc les hauteurs, l'harmonie et le rythme, tandis que les paramètres secondaires correspondent au timbre (avec les phénomènes d'attaque, de toucher etc.), à l'intensité, au tempo et au registre... Il est clair que l'analyse, de ses formes les plus traditionnelles à ses versions récentes les plus formalistes, s'intéresse à peu près exclusivement aux paramètres primaires et n'accorde le plus souvent qu'une importance minimale aux paramètres qualifiés de secondaires.

Or, ce qu'il y a de commun aux musiques militaires, aux musiques officielles et aux musiques de la Révolution, c'est précisément le rôle qu'y jouent les paramètres secondaires et l'on peut dire qu'à bien des égards Beethoven est le musicien qui a fait entrer dans la « Grande Musique » les procédés caractéristiques de ces musiques faites pour le peuple. Et il faut rappeler que les études beethovéniennes, anciennes ou modernes, ne font le plus souvent aucune place à cette dimension. Un des rares musicologues qui aient accordé l'importance qu'il mérite à cet aspect de l'œuvre de Beethoven est en même temps compositeur ; c'est André Boucourechliev qui, faisant profiter l'analyse des nouvelles modalités de la création musicale depuis un siècle, a le plus clairement souligné le bouleversement qui se produit avec Beethoven (Boucourechliev, 1963 ; 1991). Voici par exemple comment il décrit, dans un langage que n'aurait pas désavoué Romain Rolland, l'effet produit par l'écoute d'une de ses œuvres : « A peine reconnu dans ce torrent de forces multiples, un fragment mélodique éclate en molécules dispersées dans les registres les plus extrêmes, ou se transforme en pulsations rythmiques, ou disparaît, en vahî par quelque crescendo venu des profondeurs, ou

8. Tout en lui reconnaissant un grand talent romanesque, il considère ses interprétations comme « des histoires biographiques et spirituelles imaginaires » (« imaginäre Lebens- und Seelengeschichten », Dahlhaus, 1987, 312), mais il faut souligner que, comme le fait observer Stefan Hanheide, Dahlhaus ne se fonde que sur la traduction allemande du premier volume et il ajoute : « Mais qui ne connaît que ce volume peut difficilement embrasser et apprécier les amples développements consacrés aux œuvres postérieures de Beethoven. » (Hanheide, 2004, 259).

9. Je renvoie la discussion du livre de Michael Broyles (Broyles, 1987) et de sa conception du style héroïque à une version plus longue de ce texte.



fusionne en une seule masse sonore, ou encore s'abolit dans un silence brutal. [...] C'est tout entier que cet univers est présent en vous, *il vous le faut tout entier*, avec ses volumes et ses poids, dans toute l'étendue de son immense registre, avec ses nuances mouvantes et ses contrastes brutaux, ses explosions rythmiques, ses mélodies, ses couleurs, ses silences. Pour donner corps à ce que vous entendez intérieurement, il vous faut, en vérité, non seulement 'fredonner' mais frapper du poing et du pied, gronder, imiter des instruments et faire des gestes – agir avec tout votre corps, mimer cette musique, comme Beethoven lui-même, au dire de ceux qui l'ont vu, lorsque l'œuvre en train de naître prenait possession de lui. » (Boucourechliev, 1963, 11-12).

Dans le style héroïque de Beethoven, les hauteurs et l'harmonie ne sont plus les seules dimensions stratégiques de la musique : d'une part le rythme prend une importance nouvelle et intervient maintenant de manière décisive les paramètres considérés aujourd'hui encore comme « secondaires », intensités, tempi, effets de masse, registres et silences. Ce nouveau matériau musical naît de la rencontre entre plusieurs évolutions : une évolution interne à la musique, mais aussi et sans doute surtout l'émergence d'un nouveau public et d'un nouveau rapport au public dans le cadre de la manifestation et de la fête, révolutionnaire ou non, dans lesquelles intervient la foule. Il faut évidemment rappeler ici la formule que j'ai déjà citée : avec la *Symphonie Héroïque*, le musicien a su « offrir au nouveau siècle, à cet âge qui inaugure, à coups de Révolutions et de batailles impériales, le règne de la multitude, – les premiers modèles, inégalés, d'un style monumental, à la mesure du nombre, du souffle, et de la vision des milliers d'hommes assemblés. » (61-62). Ce style monumental fait en particulier appel à des répétitions, des contrastes et des ruptures, procédés précisément fondés sur les paramètres « secondaires » du matériau, mais l'analyste ne les prend pas généralement en considération parce qu'il les juge trop extérieurs, trop grossiers, trop exotériques dirait plus élégamment Dahlhaus.

Le retour des thèmes et motifs est un procédé traditionnel, mais il prend maintenant un nouveau caractère, car les thèmes sont plus brefs et d'un caractère rythmique plus accusé et ils sont l'objet d'une répétition systématique. C'est ainsi que le fameux motif du premier mouvement de la *Cinquième Symphonie* est répété environ 267 fois et Schenker lui-même est bien obligé de reconnaître que ces incessantes répétitions constituent « semble-t-il, la principale source de jouissance pour ceux qui prennent un plaisir immédiat à écouter et à percevoir combien de fois ils peuvent reconnaître la répétition d'un motif » (Schenker, [1921] 1971, 171). Et il ne tient pas compte du fait que ce motif est moins un motif mélodique qu'un motif rythmique et que ces innombrables répétitions se transforment pour l'auditeur en présence obsédante. C'est un effet du même ordre que produisent ces interminables

répétitions d'accords qui résonnent, à la fin du premier mouvement ou du finale de l'*Héroïque*, comme « une succession de coups de marteaux » (Cook, 1998, 112).

Les ruptures et les contrastes se retrouvent partout dans les œuvres de l'époque héroïque et en particulier dans ces places stratégiques pour l'auditeur que sont les débuts et fins de mouvements. On passe presque à chaque instant du *piano* ou *pianissimo* au *forte* ou *fortissimo*, on entend se succéder *crescendos* et *decrescendos* et la tension est constamment entretenue par les *sforzandos* à temps ou à contretemps. On retrouve les mêmes effets dans le domaine des tempi, comme dans les dernières mesures du finale de l'*Héroïque* : l'*Allegro molto* (76 à la blanche), qui finit sur des *sforzandos* aux mesures 345-347, est immédiatement suivi d'un *Poco Andante* (108 à la croche, c'est-à-dire trois fois plus lent) qui commence *piano con espressione* et se termine aux mesures 424-430 par un *decrescendo* menant au *pianissimo* de la mes.430, auquel succède brutalement, à la mes.431, un *fortissimo* par lequel s'ouvre le *Presto* (116 à la noire) des 43 dernières mesures. Il ne faut évidemment pas oublier le rôle des silences. Le premier mouvement de l'*Héroïque* commence sinon par les trois coups du théâtre, du moins par deux accords *staccato* qui ont bien la même fonction : « Deux accords, deux gestes brutaux ouvrent l'œuvre : Silence ! Je vais parler ! Comme dans le « Testament d'Heiligenstadt » : J'interpelle le monde ! » (Boucourechliev, 1991, 70). C'est avec ces moyens que l'*Héroïque* évoque la lutte, le combat conduisant soit à l'échec et à la catastrophe soit à la victoire et au triomphe. Et ce sont bien ces mêmes moyens qui en font une musique populaire, au même titre que le théâtre populaire auquel Romain Rolland était si profondément attaché : « 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. » (61)

## Conclusion

Quelles leçons tirer du *Beethoven* de Romain Rolland ? Avec le triomphe de l'analyse formaliste pure et dure, on a longtemps pensé que comprendre une musique consistait à en maîtriser l'organisation telle qu'elle est révélée par des méthodes d'analyse de plus en plus raffinées. Même si en France le formalisme analytique a régné moins largement qu'aux Etats-Unis, il a un temps conduit au principe selon lequel la vérité de l'œuvre réside dans son organisation interne : l'idéal serait l'analyse pure d'une musique réputée pure. Et l'on peut très bien concevoir une écoute qui, fondée sur la connaissance des principes de construction de la forme sonate, acquise par la théorie, l'écoute et l'étude de la partition enrichie par les progrès de l'analyse, essaie de suivre le développement du premier mouvement de l'*Héroïque* en étant à chaque instant attentive aux événements reconnus par l'analyse qui en marquent la progression (rien n'interdit de le faire en ayant la partition sous les yeux ou en

l'ayant suffisamment mémorisée). Cette écoute peut être orientée par l'intention de reconnaître les grands principes d'organisation qui en constituent la « Grande Forme », mais aussi par l'attention exclusivement portée au déroulement local selon le modèle proposé par Jerrold Levinson (Levinson, 1997). En s'inspirant des conduites d'écoute proposées par François Delalande, on pourrait qualifier ces deux démarches d'écoute structurale globale et d'écoute structurale locale, la première étant proche de ce que Delalande appelle écoute taxinomique (Delalande, 1989, 1993, 2013). Mais pourquoi seraient-elles les seules écoutes appropriées ou correctes ? Il faut reconnaître l'extraordinaire variété des conduites d'écoute, sans parler des conduites d'écoute expérimentales : on peut écouter distraitemment la musique en travaillant, on peut rêver en l'écoutant dans une rêverie plus ou moins influencée par les caractéristiques de la musique, on peut aussi écouter la musique en l'interprétant comme un récit.

C'est bien ce qu'ont fait de nombreux critiques et commentateurs de l'*Héroïque* depuis le début du XIXe siècle et, comme on l'a vu, c'est sans doute l'œuvre pour laquelle s'est le plus constamment imposée une interprétation narrative. Si après l'âge de la pureté on s'intéresse à nouveau à ce genre d'interprétation, c'est dans une perspective renouvelée : sous l'influence des études littéraires et du développement de l'étude du récit, le problème est reposé dans le cadre d'une hypothétique narratologie musicale<sup>10</sup>. Sans entrer dans le détail des discussions qui opposent partisans et adversaires de ce programme de recherche, je voudrais revenir sur ce qui constitue le centre du débat : le récit est-il présent dans la musique ou lui est-il ajouté de l'extérieur ? Sous cette forme, je crois que la question n'est pas bien posée.

La première difficulté vient de ce que la surface de la musique n'est pas assez fidèlement décrite avec les instruments et les méthodes habituelles d'analyse. Car une œuvre musicale n'est pas un objet ou une structure, c'est un procès qui se déroule dans le temps et dans lequel se produisent événements et processus. Il faut donc, comme nous y invite la musique de Beethoven, récrire l'analyse et remplacer le discours sur les relations entre éléments, caractéristique du discours analytique habituel, par une chronique des événements et processus tels qu'ils se succèdent dans le temps musical et cela sans se fonder exclusivement sur les savoirs musicaux établis. Il ne s'agit donc pas seulement des événements et processus auxquels s'intéressent les analystes (retour des thèmes, cadences, modulations et Grande Forme) mais aussi et surtout de ceux qui sont produits par les paramètres dits secondaires : les répétitions d'accords, les contrastes de rythmes, de registre et de masse, les montées et rup-

tures d'intensité organisent aussi ou plus fortement la musique que les articulations de la forme sonate théorique avec lesquelles elles ne coïncident plus (Boucourechliev, 1963, 15). On est ainsi conduit à décrire la musique et celle de Beethoven en particulier non comme une structure ou comme une organisation aux proportions bien équilibrées mais – métaphore pour métaphore – comme un entrelacs de lignes de forces, comme un flot sonore dont la « turbulence », cette agitation et cette violence qui frappaient les contemporains, ne peut pas plus être décrite par les principes habituels de l'analyse que la turbulence des fluides ne peut être adéquatement décrite par les équations de Navier-Stokes. Pour le dire en termes familiers, la musique de Beethoven est une musique dans laquelle il se passe des tas de choses et il s'en passe à chaque instant. C'est précisément à cause de cette turbulence, de la fréquence et de la violence de ces événements et de ces processus que, plus que les musiques antérieures, elle constitue ce que Jean-Jacques Nattiez a appelé un « proto-récit » (Nattiez, 2011), qui semble naturellement exiger le complément d'un véritable récit.

La deuxième difficulté vient du dogme ou fantasme de la musique pure qui est encore dominant, du moins chez les analystes de la Grande Musique. Pour une musique pure, il faut évidemment l'écoute pure que j'ai déjà évoquée. Mais la question fondamentale, que l'on ne pose jamais et qu'il ne faut pourtant pas esquiver est la suivante : la musique se suffit-elle à elle-même ? A moins que l'on ne se donne une consigne stricte comme celle de suivre exclusivement la construction formelle d'une œuvre, la musique ne suffit pas à occuper et remplir la conscience (et c'est pourquoi les « vrais » analystes préfèrent « entendre » la musique à partir de la seule partition). La musique, pour reprendre la formule de Susanne K. Langer, est un symbole incomplet (« an unconsummated symbol ») : elle appelle donc la symbolisation. N'oublions pas qu'elle a été à tout au long de son histoire accompagnée par un contexte qui venait la compléter : la voix et le texte, la cérémonie, la fête, le décor et l'action de l'opéra. Les écoutes traditionnelles comme les conduites d'écoute les plus fréquentes aujourd'hui sont des écoutes mixtes, dans lesquelles la conscience est partagée et oscille entre l'attention à la musique et une pensée qui vagabonde à partir de l'horizon d'attente de l'auditeur, à partir de ce qu'il sait de l'œuvre, de son créateur et du contexte dans lequel elle est née. Il faut donc conclure que si le récit n'est pas dans la musique, il n'est pas non plus en dehors et cela parce que d'une part il y a dans la musique un proto-récit et que d'autre part la musique n'est pas complète si la fabulation ne vient pas s'y greffer. Il ne s'agit donc pas de savoir ce que l'auditeur entend lorsqu'il est confronté à la musique pure sans information « extérieure » :

10. Sur la narratologie musicale, on consultera les mises au point de Jean-Jacques Nattiez (Nattiez, 2010 et 2011), Imberty et Gratier, 2008 ainsi que les actes d'une journée d'études organisée à l'Université de Lausanne par Raphaël Baroni et Alain Corbellari le 28 octobre 2011 : « Rencontres de narrativités : perspectives sur l'intrigue musicale », *Cahiers de Narratologie*, 21, 2011 (<http://narratologie.revues.org>).

l'auditeur ne peut échapper à la nécessité d'évoquer des images, d'égrener des souvenirs, de suivre le fil d'une rêverie ou d'un récit. Il est vrai qu'à la fin de l'audition, la fabulation, pour tout le monde mais surtout chez un écrivain, peut se donner libre cours et perdre contact avec l'œuvre, mais elle ne fait souvent que développer les germes présents au cours de l'audition.

Romain Rolland a-t-il eu tort d'accompagner son étude de genèse et son analyse, bien frustes selon les exigences des historiens et analystes d'aujourd'hui, par des récits ? L'histoire des interprétations de l'*Héroïque* montre qu'on ne se débarrasse pas facilement du « nœud » Beethoven et plus généralement des problèmes posés par l'audition des grandes œuvres de « musique pure » du XIXe siècle. C'est pour répondre à cette situation que les créateurs eux-mêmes ont inventé la musique à programme : loin d'être le résultat d'une imitation indue de la littérature, cette innovation manifeste leur conscience des insuffisances de la musique pure. Romain Rolland a su garder ce que j'appellerai avec Rouletabille les deux bouts de la chaîne. Il souligne à chaque instant le souci et la volonté de construction de Beethoven et il aurait sans doute été tout prêt à accueillir certains au moins des progrès constamment réalisés dans l'analyse « formelle » de sa musique comme il le fait dans les volumes suivants de sa somme beethovenienne pour les cinq dernières sonates ou la *Neuvième* en reconnaissant sa dette à l'égard de Schenker. Mais jamais pour lui un excessif

souci de la forme ne doit conduire à oublier l'autre face de la musique, l'« ordre d'émotions successives et liées » (63) qui engendre le récit : la valeur pérenne de ses analyses est d'avoir affronté le nœud Beethoven en soulignant l'irréductible présence de l'autre dimension de son œuvre.

Je voudrais, à mes risques et périls, prolonger le rêve interprétatif de Romain Rolland par une suggestion quelque peu provocatrice – que les fanatiques de la musique pure me pardonnent ! – : pourquoi ne pas faire précéder les auditions de l'*Héroïque* de la lecture de la rêverie narrative de Romain Rolland ou d'un autre récit rédigé dans la même intention, comme le prévoyait Berlioz pour la *Symphonie fantastique* ? Pourquoi même ne pas accompagner les auditions – serait-ce une atteinte à la dignité de l'Art ? – de projections illustrant ces récits, dans l'esprit de ce qu'avaient tenté de faire les artistes musicalistes de la première moitié du XXe siècle<sup>11</sup> ? Il s'agirait d'une autre façon d'écouter la musique classique, en accord avec notre nouvelle culture d'hypermédias et de mondes virtuels, en lui donnant le complément narratif qu'elle appelle et je me demande si une telle entreprise ne répondrait pas à l'esprit même du théâtre populaire tel que le concevait Romain Rolland.

mai 2013

*Jean Molino est professeur honoraire à l'Université de Lausanne.*

## Bibliographie

- Beard, David, and Gloag, Kenneth, 2005 : *Musicology. The Key Concepts*, London, Routledge.
- Bent, Ian, with William Drabkin, 1987 : *Analysis*, The New Grove Handbooks in Music, London, Macmillan.
- Boucouché, André, 1963 : *Beethoven*, Collection Solfèges, Paris, Seuil, 1963.
- Boucouché, André, 1991 : *Essai sur Beethoven*, Arles, Actes Sud.
- Boulez, Pierre, 1981 : *Points de repère*, Paris, Christian Bourgois.
- Briefwechsel*, 1987 : Romain Rolland-Stefan Zweig, *Briefwechsel 1910-1940*, Berlin, Rütten und Loening, 2 volumes.
- Broyles, Michael, 1987 : *Beethoven : The Emergence and Evolution of Beethoven's Heroic Style*, New York, Excelsior Music.
- Burnham, Scott, 1995 : *Beethoven Hero*, Princeton University Press.
- Caplin, William E., 1998 : *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press.
- Cassirer, Fritz, 1925 : *Beethoven und die Gestalt*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt.
- Chantavoine, Jean, 1932 : *Les Symphonies de Beethoven*, Paris, Mellotée.
- Cook, Nicholas, 1998 : *Music. A Very Short Introduction*, Oxford University Press.
- Cook, Nicholas, 2003 : « The Other Beethoven : Heroism, the Canon, and the Works of 1813-14 », *19th-Century Music*, XXVII/1, 3-24.
- Corbellari, Alain, 2010 : *Les Mots sous les notes. Musicologie littéraire et poétique musicale dans l'œuvre de Romain Rolland*, Genève, Droz.
- Dahlhaus, Carl, 1980 : *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Athenaion.
- Dahlhaus, Carl, 1987 : *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber, Laaber Verlag.
- Delalande, François, 1989 : « La terrasse des audiences du clair de lune : essai d'analyse esthétique », *Analyse musicale*, n° 16, juin 1989, 75-84.
- Delalande, François, 1993 : *Le Condotte musicali*, Bologne, CLUEB.
- Delalande, François, 2013 : *Analyser la musique, pourquoi, comment*, Paris, INA.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich, [1972] 1994 : *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Laaber, Laaber Verlag.
- Engelsman, Walter, 1940 : « Beethovens Werkthematik, dargestellt an der 'Eroica' », *Archiv für Musikforschung*, 5, 104-113.

11. Un colloque a été consacré en 2006 à l'Université de Lausanne à l'un des fondateurs de ce mouvement, Charles Blanc-Gatti, et une exposition sera consacrée au Centre Pompidou, en automne 2013, à un autre fondateur du mouvement, Henry Valensi.

- Floros, Constantin, 1978 : *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag.
- Geck, Martin und Schleuning, Peter, 1989 : 'Geschrieben auf Bonaparte'. *Beethovens 'Eroica' : Revolution, Reaktion, Rezeption*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt.
- Halm, August, 1929 : « Über den Wert musikalischen Analysen, I : Der Fremdkörper im ersten Satz der Eroica », *Die Musik*, 12, n° 2, 481-484.
- Hanheide, Stefan, 2004 : « Die Beethoven-Interpretation von Romain Rolland und ihre methodischen Grundlagen », *Archiv für Musikwissenschaft*, 61/4, 255-274.
- Hanslick, Eduard, [1854] 1986 : *Du Beau dans la musique*, précédé d'une « Introduction à l'esthétique de Hanslick » par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Christian Bourgois.
- Hepokoski, James, and Warren Darcy, 2006 : *Elements of Sonata Theory : Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 1810 : « La Cinquième Symphonie de Beethoven », *Allgemeine musikalische Zeitung*; traduction française in Hoffmann, *Ecrits sur la musique*, Lausanne, Editions l'Age d'Homme, 1985, 38-51.
- Horne, William, 2006 : « The Hidden Trellis : When Does the Second Group Begin in the First Movement of Beethoven's Eroica Symphony ? », *Beethoven Forum*, Fall 2006, vol. 13, n° 2, 95-147.
- Imberty, Michel et Gratier, Maya (dir.), 2008 : « Narrative in Music and Interaction », *Musicae Scientiae*, Special Issue.
- Johnson, James H., 1995 : *Listening in Paris. A Cultural History*, University of California Press.
- Kinderman, William [1995] 2009 : *Beethoven*, Oxford University Press.
- Kretzschmar, Hermann, 1887 : *Führer durch den Concertsaal*, I, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Levinson, Jerrold, 1997 : *Music in the Moment*, Cornell University Press.
- Lockwood, Lewis, 1982 : « 'Eroica' Perspectives : Strategy and Design in the First Movement », in *Beethoven Studies*, vol. 3, ed. Alan Tyson, Cambridge University Press, 85-105.
- Lockwood, Lewis, 1992 : *Beethoven : Studies in the Creative Process*, Harvard University Press.
- Massin, Jean et Brigitte, 1955 : *Ludwig van Beethoven*, Paris, Le Club Français du Livre.
- Mathew, Nicholas, 2006 : « Beethoven and His Others : Criticism, Difference, and the Composer's Many Voices », *Beethoven Forum*, Fall 2006, Vol. 13, N° 2, 148-187.
- Meeüs, Nicolas, 1993 : *Heinrich Schenker, une introduction*, Liège, Mardaga.
- Meyer, Leonard B., 1973 : *Explaining Music. Essays and Explorations*, University of Chicago press.
- Meyer, Leonard B., 2011 : *Emotion et signification en musique*, Arles, Actes Sud.
- Molino, Jean, 1973 : « Structures et littérature », *Archives Européennes de Sociologie*, XIV, 106-125.
- Molino, Jean et Lafnail-Molino, Raphaël, 2003 : *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud.
- Nattiez, Jean-Jacques, 2010 : « Récit littéraire et 'récit' musical. A propos d'une illusion homologique », in *La musique, les images et les mots*, Montréal, Fides, 89-139.
- Nattiez, Jean-Jacques, 2011 : « La narrativisation de la musique. La musique : récit ou proto-récit ? », in Raphaël Baroni et Alain Corbellari, ed. « Rencontre de narrativités : perspectives sur l'intrigue musicale », *Cahiers de narratologie*, 21, 2011 (<http://narratologie.revues.org>).
- Palisca, Claude, 1985 : « French Revolutionary Models for Beethoven's Eroica Funeral March », in *Music and Context*, Harvard University Press, Cambridge, Mass, 198-209.
- Prod'homme, Jacques-Gabriel, 1906 : *Les Symphonies de Beethoven*, Paris, Delagrave.
- Riezler, Walter, [1936] 1944 : *Beethoven*, Zürich, Atlantis Verlag.
- Rolland, Romain, 1966 : *Beethoven. Les grandes époques créatrices*, édition définitive, Paris, Albin Michel.
- Rosen, Charles, 1976 : *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, London, Faber and Faber.
- Salzer, Felix, 1982 : *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, New York, Dover Editions.
- Schenker, Heinrich, [1921] 1971 : [*Der Tonwille*, vol. I, Tonwille Verlag : « Beethoven : V. Sinfonie », 27-37] ; traduction anglaise : « Analysis of the First Movement of the Symphony N° 5 », in *Beethoven. Symphony N° 5 in C Minor*, edited by Elliot Forbes, Norton Critical Scores, New York, Norton, 164-182.
- Schenker, Heinrich, [1930] 1997 : [*Das Meisterwerk in der Musik : Ein Jahrbuch*, Vol. III, München, Wien, Berlin, Drei Masken Verlag, « Beethovens Dritte Sinfonie zum erstenmal in ihrem wahren Inhalt dargestellt », 25-101] ; traduction anglaise : *The Masterwork in Music*, Volume III, Cambridge University Press, 1997.
- Schleuning, Peter, 1987 : « Beethoven in alter Deutung : Der 'neue Weg' mit der 'Sinfonia Eroica' », *Archiv für Musikwissenschaft*, 44, 165-194.
- Schmitz, Arnold, 1927 : *Das romantische Beethovenbild : Darstellung und Kritik*, Berlin und Bonn, Dümmler.
- Sipe, Thomas, 1998 : *Beethoven : Eroica Symphony*, Cambridge Music Handbooks, Cambridge University Press.
- Solomon, Maynard, 1977 : *Beethoven*, New York, Schirmer.
- Solomon, Maynard, 1988 : *Beethoven Essays*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Stravinsky, Igor, 1962 : *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël.
- Tovey, Donald Francis, [1929] 1944 : « Sonata Forms », in *Musical Articles from the Encyclopaedia Britannica*, London, Oxford University Press, 208-232.
- Tovey, Donald Francis, [1931] 1998 : *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas (Bar-by-bar Analysis)*, London, The Associated Board of the Royal Schools of Music.
- Tyson, Alan, 1969 : « Beethoven's Heroic Phase », *Musical Times*, 110, 139-141.