

Alfred Brendel

Caractère et traits caractéristiques dans la musique de Beethoven

traduit de l'anglais par Philippe Jaworski*

Chaque sonate de Beethoven possède son caractère propre. Mais n'est-ce pas là une platitude ? Ne peut-on se passer des concepts de « caractère » et d'« atmosphère » ? Les spécialistes ne cherchent-ils pas d'abord à comprendre la « structure » de l'œuvre musicale, abandonnant aux amateurs l'usage de la notion vague d'« effet poétique » ? Et les post-structuralistes ne dénoncent-ils pas depuis longtemps dans le « caractère » une pure illusion ?

Arnold Schoenberg, que nul ne songerait à accuser d'amateurisme, donnait le conseil suivant : « En composant fût-ce le plus modeste exercice, l'apprenti musicien devrait toujours avoir présent à l'esprit un certain caractère. Un poème, une histoire, une pièce de théâtre ou un film peuvent exciter l'expression d'humeurs bien définies. Les morceaux qu'il compose devraient présenter des différences marquées¹. »

Le concept de caractère, quand on le voit faire surface dans les écrits sur la musique, vers 1795, est destiné à corriger ce qu'il pouvait y avoir de dépréciatif dans le point de vue de Kant sur la musique instrumentale. Dans sa *Critique du jugement* (1790), Kant avait déclaré que la musique occupe « la place la plus basse parmi les beaux-arts », parce qu'elle « se contente de jouer avec les sensations² ». Pour Kant, la musique était un art agréable (*angenehm*), plutôt que l'un des beaux-arts. Des auteurs tels que Christian Gottfried Körner et Christian Friedrich Michaelis volèrent par la suite au secours de la musique, étayant leur argumentation d'exemples systématiquement empruntés à la sonate.

Au 18^e siècle, les auditeurs percevaient la sonate comme un genre éminemment privé, par opposition à la suite baroque. Au lieu d'une succession de danses plus ou moins rigoureusement définies, les sonates apparaissaient à présent comme des « études des diverses attitudes et passions humaines »³. Même le menuet – le seul mouvement de la suite qui trouvera sans encombre sa place dans la symphonie, le quatuor à cordes et la sonate – était susceptible d'assumer une certaine diversité de caractère : gracieux ou impétueux, solennel ou drôle. Cet élément distinctif – on pourrait parler ici de trait humain, personnel ou individuel caractéristique – définit la personnalité de la sonate avec plus de pertinence que la présence d'un soi-disant « mouvement de forme sonate ». Après tout, nombre de sonates sont totalement dépourvues de mouvements de ce type.

* Texte publié dans la *New York Review of Books* du 16 novembre 2000.

1. Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, ed. by Gerald Strang, with an introduction by Leonard Stein, St. Martin's, 1967, p. 95.

2. Immanuel Kant, *The Critique of Judgment*, transl. James Creed Meredith, Clarendon/Oxford UP, 1952, p. 195 (section 53).

3. Noël Antoine Pluche, *Le Spectacle de la nature*, 2^e éd., vol.7, Paris, Chez les Frères Estienne, 1745, p. 116.

Les ouvrages d'esthétique écrits à l'extrême fin du 18^e siècle nous apprennent que le caractère d'une œuvre musicale comportait, aux yeux des contemporains, deux éléments – l'un « psychologique », l'autre « moral » – et représentait un moyen terme entre ces deux sphères prétendument opposées. Körner, dans son essai « Sur la représentation du caractère en musique » (publié en 1795 dans la revue de Schiller, *Die Horen*), va jusqu'à parler d'un idéal masculin-féminin¹. (On songe à la remarque d'Anton Felix Schindler, le secrétaire et biographe de Beethoven, qui rapporte que Beethoven lui-même évoquait « les deux principes », masculin et féminin, en musique².) Körner précise que « le concept de caractère suppose une vie morale, la diversité dans l'usage de la liberté, et, dans cette diversité, une unité, une règle dans tout cet arbitraire »³. Et Carl Czerny, l'élève de Beethoven, nous explique que chacune des compositions de Beethoven « exprime une disposition d'esprit ou un point de vue particulier, installés et tenus tout au long, dont la pièce ne s'écarte jamais, même dans ses détails les plus fins⁴ ».

Cette assertion n'eût pas manqué de plaire à Schoenberg, dont les œuvres montrent à l'évidence qu'il faisait sien ce principe. Son quatuor à cordes op. 7 est construit sur un programme de nature psychologique étonnamment détaillé, qu'il élabora dès les premiers stades de la composition, et qui comporte des indications telles que : « Révolte ; défi ; désir ; extase ; dépression ; désespoir ; peur de sombrer ; étranges émotions de l'amour ; désir de s'absorber totalement ; consolation ; soulagement (« elle et lui ») etc. Et tout ceci ne constitue qu'une partie du premier mouvement⁵. Ce programme, ainsi que les titres des mouvements de son concerto de piano, ne furent publiés qu'après la mort du compositeur⁶.

Dans une émission radiophonique, il évoqua une fois ses œuvres en ces termes : « Je ne saurais révéler leur origine spirituelle, et je dois avouer qu'il me serait bien difficile de la déguiser.⁷ » Cette formulation bizarrement contournée témoigne bien des émotions contradictoires de Schoenberg, ou, plus précisément, du difficile accord de ses émotions avec une rationalité musicale qui suppose qu'un ouvrage musical soit capable de convaincre sans l'aide de quelque procédé descriptif que ce soit. Les commentaires que fait Czerny de la sonate op. 81a de Beethoven, « Les Adieux », vont dans ce sens : « En outre, cette sonate [...] peut, ou mieux, devrait intéresser même ceux qui sont disposés à la goûter comme musique pure en oubliant les titres.⁸ » Pourtant, Beethoven, dans cette sonate, s'était également proposé de mettre en musique, d'une manière aussi claire que possible, les sensations et sentiments (*Empfindungen*) suggérés par les titres de chacun des mouvements – « Les adieux », « L'absence », « Le retour ».

Ces titres fournissent autant de clés qui permettent de comprendre le caractère de la musique, non seulement pour l'auditeur, mais surtout pour l'exécutant. (Ils permirent

1. Voir Christoph Khittl, *'Nervencontrapunkt': Einflüsse psychologischer Theorien auf kompositorisches Gestalten*, Vienne, Böhlau, 1991, pp. 85-86.

2. Voir Anton Felix Schindler, *Beethoven as I Knew Him*, ed. by Donald W. MacArdle and transl. by Constance S. Jolly, Dover, 1996, p.406. Schindler est évidemment un témoin peu digne de confiance ; mais ses commentaires expriment bien la puissance et la permanence de cette opposition masculin/féminin durant toute cette époque. Voir aussi Arnold Schmitz, *Beethovens « Zwei Prinzipie » : Ihre Bedeutung für Themen- und Satzbau*, Berlin, Dümmlers Verlagsbuchhandlung, 1923.

3. Christian Gottfried Körner, « Ueber Charakterdarstellung in der Musik », *Die Horen*, vol.1 (1795), p. 604.

4. Carl Czerny, *Ueber den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke* (1842), éd. établie par Paul Badura-Skoda, Vienne, Universal, 1963, p. 25.

5. Christian Martin Schmidt, « Schönbergs 'Very definite – but private' Programm zum Streichquartett op.7 », in *Bericht über den 2. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, Vienne, Elisabeth Lafite, 1986.

6. Voir Arnold Schoenberg, *Werke*, VIe partie, section B, vol.20, *Streichquartette 1: Kritischer Bericht*, éd. établie par Christian Martin Schmidt, Mayence, B. Schott's Söhne, 1986, pp. 109-110.

7. Arnold Schoenberg, *Stil und gedanke : Aufsätze zur Musik*, éd. établie par Ivan Vojtech, Francfort, S. Fischer, 1976, p. 273.

8. Czerny, *Ueber den richtigen Vortrag*, p. 55.

aussi au dédicataire, l'archiduc Rodolphe, lui-même musicien, de juger si Beethoven avait su exprimer convenablement les sentiments suggérés par les titres.) Plutôt que de nier la présence de cet élément nommé « caractère » dans la musique de Beethoven ou de Schoenberg, nous devrions faire notre profit de l'aide que nous offrent ces sortes de notations verbales. Savoir que Schoenberg a conçu le premier mouvement de son concerto de piano sous l'intitulé « La vie était si facile » devrait peut-être décourager les interprètes de jouer le morceau dans un style un peu trop rêveur. Et quand bien même le compositeur masquerait-il « l'origine » de ses compositions et souhaiterait-il faire disparaître toutes les clés psychologiques, on devra reconnaître qu'il existe ici et là une sorte de cohérence musicale dont le ressort est d'abord psychologique. L'une des tâches les plus délectables de l'interprète est de deviner ces ressorts, même s'ils ne se sont pas laissés définir par des mots.

La première sonate pour piano de Beethoven, op. 2, n° 1, en fa mineur, fut, comme les essais de Körner et Michaelis, publiée en 1795. La recherche d'une « unité dans la diversité », qu'expriment les ouvrages d'esthétique de l'époque, est ici mise en œuvre avec force. Comparée à la pléthore d'idées qu'on trouve dans les deux autres sonates de l'op. 2, la variété, dans cette première sonate, semble sévèrement tenue en lisières. L'unité – qui consiste ici à faire dériver tous les thèmes des motifs exposés au début de la pièce – est nettement établie dans l'op. 2, n° 1. On en dirait autant du procédé beethovenien du « raccourci », qui brise peu à peu l'harmonie, le rythme et les éléments mélodiques afin de créer de longues plages de tension¹.

Tous les thèmes de tous les mouvements de l'op. 2, n° 1, sont directement ou indirectement dérivés de sa section initiale. Beethoven ne s'efforce pas à pareille concentration dans chacune de ses sonates. Un ouvrage comme l'op. 26, par exemple, semble obéir à une construction thématique si peu rigoureuse qu'on peut légitimement parler, comme le fit Edwin Fischer, d'une « composition psychologique », dont la cohérence d'ensemble se révèle grâce à la compréhension des rapports entre le caractère de chacun de ses mouvements². Par ailleurs, le matériau musical de certaines des sonates les plus ambitieuses et les plus émouvantes, telles l'op. 10, n° 3, l'op. 31, n° 2, l'op. 57 (« Appassionata »), l'op. 106 (« Hammerklavier »), et l'op. 111, manifeste un sens particulièrement aigu de l'économie.

Dans la musique de Beethoven, les motifs qui nourrissent l'œuvre sont presque toujours énoncés au tout début ; corrélativement, c'est dans les premières mesures ou les premières lignes de l'œuvre que l'on trouvera le caractère fondamental d'un mouvement. La sonate en ré mineur op. 31, n° 2 s'ouvre sur un thème dont les trois motifs correspondent à trois tempi différents. Un matériau musical a rarement été présenté à l'exécutant et à l'auditeur avec autant de clarté. La structure tripartite de ce thème contient au début un arpège solennel, à la fin une ornementation expressive, et, au milieu, une figure en escalier sur les notes la-fa-mi-ré, qui contient comme le code génétique de tous les thèmes de tous les mouvements, et revient à intervalles réguliers, de façon obvie ou travestie. Les deux autres motifs se retrouvent également dans tous les thèmes de la sonate en ré mineur. Seul le thème initial du troisième mouvement fait cavalier seul :

1. Pour une étude détaillée de ce procédé, voir « The Process of Foreshortening in the First Movement of Beethoven's Sonata op.2, n°1 », dans mon livre, *Musical Thoughts and Afterthoughts*, Princeton U.P., 1976, pp. 154-161 ; et William Kinerman, *Beethoven*, University of California Press, 1995, pp. 30-35.

2. Edwin Fischer, *Beethoven's Pianoforte Sonatas : A Guide for Students and Amateurs*, transl. Stanley Godman, London, Faber and Faber, 1959, p. 58.

l'ornementation a ici disparu. Mais elle réapparaît bientôt dans le second thème avec insistance, et même obstination.

La concentration du matériau dans la sonate op. 106, « Hammerklavier », est peut-être encore plus surprenante. Tout, dans cette œuvre gigantesque, semble dépendre de l'intervalle de tierce : la construction des thèmes, mais aussi le choix des tonalités les plus importantes sont fondés sur cet intervalle. Charles Rosen a montré que les harmonies, dans certaines parties du premier mouvement et dans le développement de l'Adagio, progressent par séries de tierces descendantes¹. Dans l'Adagio, on ne dénombre pas moins de soixante-cinq progressions par la tierce, et on en compte encore vingt dans l'introduction Largo de la fugue.

On voit aisément, par ces exemples, que les motifs qui constituent l'armature d'une œuvre n'en définissent pas le caractère. Le caractère (ou l'ensemble des caractères) de la sonate « Hammerklavier » ne saurait se dégager de l'intervalle de tierce. Les motifs peuvent fortement contribuer à l'unité d'une pièce, mais c'est le plus souvent en un sens purement intellectuel. L'impression de cohérence se forme, ne fût-ce qu'indirectement, lorsque des motifs récurrents s'offrent à la perception inconsciente de l'auditeur. Mais l'« expression » musicale – à laquelle Jean-Jacques Rousseau ne consacre pas moins de six pages dans son *Dictionnaire de musique* de 1768 – ne dépend pas des motifs ou des constellations de motifs². Il faudrait plutôt dire qu'elle en fait ses outils.

Le caractère dominant d'un début de mouvement demeure tel jusqu'au bout. Les thèmes ou épisodes apparus plus tard ne sont guère susceptibles de menacer son hégémonie, même quand ils apportent contraste et variété. On pourrait peut-être citer au titre d'exception à cette règle la sonate en fa majeur, op. 54. Cette œuvre mal-aimée, pourtant fort originale, pose d'emblée deux caractères opposés. Il y a là un exemple parfait de ce qu'on appelait autrefois les principes contraires masculin et féminin, ou, pour utiliser une terminologie contemporaine, l'*animus* et l'*anima*. Mais même ici, l'*anima*, qui est au commencement de l'ouvrage, a le dernier mot, tandis que le mouvement final de cette sonate propose une synthèse des deux principes.

Il est de la responsabilité de l'interprète d'incarner les différents caractères de l'œuvre. À l'instar des individus, semble-t-il, chaque sonate possède des qualités et des potentialités qui lui sont propres. La vie d'un caractère est la somme de ses attributs. Si l'interprète ne respecte pas les limites de ces attributs, il donnera du caractère une image inexacte. Un caractère musical peut être marqué par des contradictions, un même cœur battant à deux ou même trois rythmes différents dans une même poitrine. (Dans les écrits d'Anton Reicha, l'un des principaux théoriciens de la forme sonate, les sections d'un mouvement de forme sonate portent ces titres merveilleusement dramatiques : « exposition », « intrigue » et « dénouement³ ».) On peut voir éclater, dans les trois ou quatre mouvements d'une sonate – pour peu qu'elle ne se déroule pas sur un sol émotionnel d'une cohérence exceptionnelle, comme dans la sonate op. 31, n° 3 de Beethoven –, une grande variété de conflits ; pourtant, le finale confirme généralement le caractère du premier mouvement, quoiqu'un peu modifié. Même dans les sonates dont le mouvement central présente un contraste marqué avec les autres, comme la sonate dite « Clair de

1. Charles Rosen, *The Classical Style : Haydn, Mozart, Beethoven*, second ed., Norton, 1997, pp. 404-434.

2. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768 ; réimpr. Georg Olms, Hildesheim, 1969.

3. Anton Reicha, *Traité de haute composition musicale ou Cours de composition musicale*, vol. 2, Paris, Richault, 1826, p. 299.

lune », op. 27, n° 2 (« Une fleur entre deux gouffres », aurait dit Liszt), ou l'op. 31, n° 2, « La Tempête » (un ange entre deux démons, pourrait-on proposer), ou, en d'autres termes, même dans les sonates dont les mouvements extrêmes sont entièrement écrits en mineur et le mouvement central ne quitte pas un instant la sphère du majeur, nous ressentons le lumineux mode majeur comme le complément qui accentue d'autant la puissance ténébreuse de la partie en mineur.

On trouverait une exception à ce schéma dans les sonates en deux mouvements, dont la structure binaire suggère une opposition. Dans le cas de l'op. 111, nous avons la turbulence, puis la paix, ou encore le monde réel et le monde mystique. Dans la sonate op. 90, on songe au commentaire attribué à Beethoven lui-même, qui aurait évoqué « un conflit entre la tête et le cœur », suivi d'un très lyrique « entretien avec la bien-aimée¹ »

On peut aussi comprendre l'idée de « caractère » dans un sens plus large, moins personnel. Plus que des « attitudes et passions humaines », certaines sonates semblent renvoyer l'écho d'éléments de la nature environnante – la nature vue à travers le filtre d'un tempérament. Dans la sonate op. 53, « Waldstein », l'impression d'espace et de profondeur à trois dimensions est le résultat de plusieurs facteurs : la très large perspective harmonique, qui intègre maintenant, très naturellement, les médiantes ; l'extraordinaire ampleur des thèmes principaux, où l'on trouve des sauts d'intervalles caractéristiques et inhabituels ; l'utilisation généreuse de notes, résonances et séquences répétées ; une nouvelle manière de traiter un timbre pour en suggérer les qualités sensibles (proche/lointain, haut/bas, clair/obscur) ; enfin, le très large éventail des dynamiques. Une idée de motif peut, exceptionnellement, contribuer à cette impression : par exemple, le saut de vingt tons et demi-tons dans le thème initial. L'exécutant devrait présenter cet énorme intervalle comme le progrès ascendant d'une voix unique, élargissant ainsi, d'emblée, la perspective de l'auditeur.

Les mouvements extrêmes de la sonate « Waldstein » sont pour moi comme des paysages qui se déroulent devant l'œil musical. En conséquence, j'aimerais laisser libre cours à ma fantaisie. Et c'est ainsi que j'imagine, dans le premier mouvement, un ciel bas, immense et un horizon obstrué ; par contraste, dans le Rondo, je me trouve perché dans les hauteurs, écoutant le chant d'un montagnard. Dans les vallées, on danse : les deux épisodes du Rondo possèdent le caractère d'une danse russe, du genre de celles des quatuors op. 59, « Rasumovsky », et de la coda de la sonate op. 57, « Appassionata ». Les mouvements extrêmes de la « Waldstein » nous mènent vers la lumière : là, nous sortons de nous-mêmes, tandis que l'Adagio nous fait rentrer dans l'intimité ténébreuse de notre être.

La sonate « Waldstein » est souvent perçue comme un pur morceau de bravoure. Je voudrais ici suggérer qu'une lecture attentive des notations de Beethoven peut nous aider à mieux comprendre les éléments psychologiques de l'ouvrage. La « Waldstein » est la seule des sonates pour piano de Beethoven dont tous les mouvements commentent *pianissimo*. Et il n'existe peut-être pas d'autre sonate avant celles de Schubert, où les longueurs cumulées des sections *pianissimo* jouent un rôle aussi grand. Certes, le *pp* de Beethoven n'est pas le *pianissimo espressivo* de Schubert, mais plutôt, presque toujours, un *pianissimo misterioso*, pour reprendre la formule de Rudolf Kolisch, et parfois un *pianissimo dolce*, comme dans le thème initial du finale de la « Waldstein ».

1. Czerny, *Ueber den richtigen Vortrag*, p. 47.

Les pédales indiquées par Beethoven dans ce Rondo, qui produisent le genre d'effet qu'on interdit aux jeunes pianistes – un manque de clarté harmonique – ne sont que trop heureusement ignorées par les adultes. Sans elles, le thème du Rondo serait d'une banalité digne d'une boîte à musique. Je suis aujourd'hui convaincu que le but de ces indications de pédale n'est pas essentiellement de rendre perceptible la présence continue de la basse, mais de créer, grâce à des contours harmoniques subtilement indéfinis, un jeu fluide de va-et-vient entre tonique et dominante. Ce qui devrait en résulter n'est sûrement pas une opacité, mais un état diaphane.

La sonate en ré majeur, op. 28 (qui ne s'appelle pas « Pastorale » par hasard), mène dans deux directions distinctes. Un Andante introverti en ré mineur interrompt une scène champêtre et met fin au tendre plaisir qu'elle a suscité chez l'auditeur, avant de devenir à son tour le théâtre de deux orages. L'organisation psychologique tripartite de cet Andante mérite un examen attentif. Les première et troisième sections (celle-ci étant une reprise ornementée de celle-là) font alterner un calme sévère et une lamentation douloureuse. La partie médiane, elle, nous offre le surprenant contraste d'une scène bucolique en majeur ; dans ce passage, l'innocence est entièrement épargnée par la mélancolie ou la peur. C'est d'ailleurs, d'après Schindler, le commentaire que fit Beethoven au comte Lichnowsky, à qui la sonate est dédiée (*Beethoven as I Knew Him*, p. 210). Encore une fois, même si l'attribution à Beethoven est erronée, la remarque reflète bien l'esthétique de l'époque de Schindler.

Il est donc d'autant plus troublant de voir pareille candeur devenir angoisse et horreur dans la coda. Que fait Beethoven pour nous conduire vers la lumière du jour, après l'amère résignation de la conclusion de ce mouvement ? Avec prudence et humour, il nous ouvre peu à peu les yeux. Le Scherzo est entièrement consacré à la restauration de la tierce majeure. Celle-ci perdure avec le fa dièse, qui avait été comme un point de fixation tout au long des quarante mesures du développement de l'Allegro initial.

Dans les sonates op. 28 et op. 53, l'interprète et l'auditeur sont invités à partager la communion musicale du compositeur avec la nature. Mais il est aussi des pièces qui nous confrontent à une puissance supérieure, plus élémentale que personnelle, plus angélique qu'humaine. On trouve ces deux cas dans la sonate en ré mineur op. 31, n° 2. Les mouvements extrêmes sont d'essence élémentale, et l'Adagio est angélique. Czerny, qui, à l'évidence, connaissait cette sonate bien mieux que la plupart des autres, parle du « caractère tragique » de l'œuvre, mais il note également « la qualité romantique-pittoresque de la couleur du tableau »¹. L'anecdote que raconte Czerny sur le finale, qui aurait été inspiré à Beethoven par la vue de cavaliers passant au galop sous ses fenêtres, est à mes yeux plus significative que l'idée de Schindler (dont Czerny ne fait pas état), soulignant l'affinité de ce morceau avec *La Tempête* de Shakespeare. Pour l'exécutant, rien ne saurait être plus suggestif en matière de rythme et de tempo que « le mouvement continûment passionné » (ce sont les termes de Czerny) du cheval et de son cavalier².

L'indication de Czerny relative à « la qualité pittoresque du tableau », et donc à l'effet pictural, est également utile. De l'op. 31, n° 3, Czerny affirme qu'il est « plus déclamatoire [*sprechend*] que pittoresque ». De fait, dans cette sonate, seul le menuet est lyrique, et même un peu larmoyant dans sa seconde moitié.

1. Ibid., p. 48.

2. Ibid., p. 49.

Que dire de la première de ce groupe de trois sonates ? Lorsque Beethoven rassemble trois sonates sous un même numéro d'opus, il veut toujours montrer combien peuvent être différentes des sonates écrites dans son style du moment. Rapprochée de la picturale sonate en ré mineur – comme peinte à fresque –, et de sa sœur en mi bémol majeur, volubile et pétillante d'esprit, la sonate en sol majeur op. 31, n° 1 m'apparaît comme une danse, une chorégraphie interprétée par des danseurs ou des mimes dont les mouvements tendent nettement vers le comique grotesque.

La relation entre caractère et structure dans cette sonate est particulièrement significatif. La structure, considérée en elle-même, peut sembler comporter maint défaut inexplicable. Il nous faut prendre en compte le caractère comique de l'ouvrage pour voir que tout ce désordre structurel apparent cache un ordre. Mais si l'on se contentait d'appréhender le seul caractère du morceau, les conventions formelles qu'il transgresse resteraient incompréhensibles. Quiconque dénie à la « musique absolue » la capacité d'incorporer des intentions et des effets comiques donnera à cette pièce une note médiocre (ce qu'ont souvent fait les critiques). Il ne manque pas d'indications relatives au comique dans les deux premiers mouvements. Celle, exceptionnelle, que porte le mouvement lent – *Adagio grazioso*, qui est presque une contradiction dans les termes – n'est pas sans suggérer le traitement ironique auquel Beethoven soumet le style galant des deux Rondos antérieurs op. 51 ou des Romances pour violon, op. 40 et op. 50.

Assigner à des compositions des qualités qu'on désignera au moyen d'adjectifs tels que « éloquente », « picturale » ou « dansante » peut aider à comprendre également d'autres sonates. À ces caractéristiques, il faudrait en ajouter une quatrième : « chantante », qu'on peut appliquer aux pièces dans lesquelles l'élément lyrique l'emporte sur l'élément verbal, ou dans lesquelles la parole est entièrement absorbée par le chant.

Au fond, l'interprète devrait faire son miel de tout ce qui étaye notre compréhension des caractères ou caractéristiques de la musique dans une œuvre donnée. Les quatre éléments constituent un concept fort intéressant : le finale de la sonate en ut dièse mineur, op. 27, n° 2 de Beethoven, a un rapport aisément identifiable au feu, de même que le finale de sa sonate en mi bémol majeur, op. 31, n° 3, portant l'indication « *Allegro con fuoco* ». Le Rondo de l'op. 2, n° 2, et le second mouvement de l'op. 54 ne sont pas sans évoquer l'élément liquide. Le premier mouvement de la sonate op. 109 plane à quelques centimètres au-dessus du sol : la ligne des basses suit les voix supérieures aussi légèrement que possible. Par opposition, la ligne des basses du second mouvement gratte la terre, pour ainsi dire. Et le troisième mouvement mêle la terre et l'air : il est tout à la fois survol et repos. Et, soit dit en passant, toute bonne exécution d'un ouvrage a besoin de sa bouffée d'air pur, afin que la musique ne meure pas d'asphyxie comme sous une cloche de verre.

La musique peut tout à fait se livrer à des combinaisons d'éléments naturels. Dans le thème fugué de la sonate « Hammerklavier », on peut découvrir autre chose que des embrasements ou des lueurs de braise : l'impétuosité du courant, des vents d'orage, l'enracinement tenace des basses. En un sens, ce final est le plus élémental de tous les mouvements jamais écrits par Beethoven. Il libère les forces des éléments, et les tient cependant sous le plus strict contrôle de la structure. Ceci n'est qu'un exemple montrant que la structure et le caractère peuvent non pas se conformer, mais se lier l'une à l'autre comme deux figures contraires. La fugue, mais aussi les deux premiers mouvements de la sonate « Hammerklavier » sont maniaques ; l'immense *Adagio*, par contraste, singulièrement dépressif, avec de soudaines et violentes extases.

S'efforcer de saisir au moins quelques-unes des caractéristiques expressives d'une œuvre, sa tonalité psychologique, ou encore son atmosphère, aide à s'éveiller aux nuances du langage. Bien des choses – dont, peut-être, l'essentiel – resteront indicibles. Cependant, le langage peut stimuler la perception et conforter le travail de la mémoire psychologique. La conscience des oppositions binaires amène à bien des clarifications. Des couples tels que calme/agité, raide/flexible, opaque/translucide, actif/passif, réel/irréel, public/privé, têtu/accommodant, dévot/malicieux, ou sublime/profane aiguissent la discrimination. Dans la sonate op. 110, par exemple, le sublime troisième mouvement naît du profane deuxième. De tels exercices n'ont d'autre but que de former la conscience à aller au-delà des ressemblances et des analogies, et de percevoir ce qu'il y a de particulier et d'inhabituel dans une œuvre donnée.

Sur ce point, revenons une fois encore à Schoenberg. Dans le chapitre intitulé « Caractère et état d'esprit » de ses *Fondements de la composition musicale*; nous lisons ceci : « Il est faux de croire que les indications de tempo déterminent le caractère du morceau. Tel est du moins le cas dans la musique classique : il n'existe pas un caractère d'adagio, mais des centaines, pas un caractère de scherzo, mais des milliers.¹ »

Cette remarque constitue une fine critique de ce que Rudolf Kolisch, ami, gendre et interprète de Schoenberg, avait tenté de démontrer vingt-quatre ans plus tôt dans son essai controversé, « Tempo et caractère dans la musique de Beethoven », à savoir qu'il y a chez Beethoven « des catégories typiques de tempo, correspondant à des catégories de l'expression »². Kolisch, on le sait, associait les indications métronomiques de Beethoven qui sont parvenues jusqu'à nous, ainsi que les mesures et le tempo, à des « types » expressifs, et soutenait, par exemple, que la catégorie « Allegro ma non troppo 6/8 » possède « un caractère sombre et passionné. Les motifs fondés sur des 16èmes alternent avec des formations trochaïques ». Et il donne en guise d'illustration le finale de l'op. 28 et la fugue de l'op. 110³.

Même les plus enthousiastes admirateurs de Kolisch auraient bien du mal à accepter de définir ces mouvements comme « sombres et passionnés ». Je me compte au nombre de ceux qui vénèrent ses enregistrements des quatuors réalisés en 1929, mais il faut prendre ses remarques sur le tempo et le caractère avec une certaine méfiance. Lorsque je rendis visite au vieillard qu'il était alors, il ne me parut plus si sûr de lui-même sur ce point. Bien auparavant, le 16 novembre 1943, Theodor W. Adorno lui avait écrit : « Je ne crois pas possible de construire les 'types' beethoveniens à partir d'un aspect isolé tel que le tempo ; bien souvent, ce qui est mis en jeu est un ensemble d'éléments hétérogènes...⁴ »

David Satz, qui fut l'élève de Kolisch et demeura longtemps son assistant, précisera plus tard que « pour Kolisch, comme pour tout musicien sérieux, le tempo ne représentait qu'un aspect de l'exécution ; aucun élément de l'exécution ne devrait être négligé aux dépens d'un autre⁵ ». Si important que soit le tempo dans la constitution du caractère de l'œuvre, on ne saurait définir celui-ci sans prendre en considération tous les

1. Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, p. 93.

2. Rudolf Kolisch, « Tempo and Character in Beethoven's Music », *Musical Quarterly*, vol. 29 (1943), p. 176 ; version allemande révisée dans Rudolf Kolisch, *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*, Munich : text+kritik, 1992 (*Musikkonzepte* 76/77, p. 9.

3. « Tempo and Character », p. 291.

4. In Theodor Adorno, *Beethoven : Philosophie der Musik*, éd. établie par Rolf Tiedemann, Francfort, Suhrkamp, 1993, p. 256.

5. David Satz, « Nachwort » to Kolisch, *Tempo und Charakter*, p. 168.

autres traits de la pièce. Chez Beethoven (mais, soit dit en passant, cela vaut aussi pour Schoenberg), les indications de métronome doivent être souvent ajustées en fonction de ces « autres éléments de l'exécution ».

Structure et caractère sont liés l'un à l'autre : ils peuvent œuvrer de conserve ou entretenir une relation de fructueuse tension. Mais les interprètes ne devraient jamais croire qu'il suffit de comprendre la structure d'une œuvre pour en appréhender le caractère, l'atmosphère ou la qualité spirituelle. L'exécutant devrait plutôt s'attacher à considérer la structure et le caractère comme deux fonctions qui procèdent, pour ainsi dire, de différents versants de la même œuvre, avec l'espoir de les unir un jour l'une à l'autre, en ce point où la souffrance de l'interprétation fait place à l'apaisement d'une expérience satisfaisante. Que le caractère d'une composition musicale (ou du moins de celles de Beethoven) intègre des composantes psychologiques et morales, comme le prétendaient les ouvrages d'esthétique de l'époque, est une idée qui demeure valide pour l'interprète d'aujourd'hui. On peut toujours discuter des éléments de nature psychologique ; sur les composantes morales, il est préférable de rester silencieux. On ne fera guère mieux qu'essayer d'en démontrer les contenus.