

BEETHOVEN

Symphonie N° 2

Symphonie N° 4

*

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LA N.D.R.,
HAMBOURG

DIRECTION :

**PIERRE
MONTEUX**



GUILDE INTERNATIONALE
DU DISQUE

BEETHOVEN

Symphonie n° 2 en ré majeur, op. 36

Symphonie n° 4 en si bémol majeur, op. 60

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LA N.D.R. (Norddeutscher Rundfunk), HAMBOURG

Direction : PIERRE MONTEUX

C'EST en 1801 que Beethoven commence à s'occuper activement de sa *Deuxième Symphonie*, et le gros du travail se situe à l'été de 1802 pour s'achever en octobre, dans le village vigneron de Heiligenstadt, aux portes de Vienne. Cette année 1801-1802 restera l'une des plus terribles dans la vie du compositeur ; à un état permanent de refus révolutionnaire devant la société qui l'entoure, à d'amères déceptions amoureuses où la disparité de situation sociale a joué son rôle, sont venues se joindre les souffrances physiques et les angoisses morales d'une maladie toujours croissante des oreilles ; l'été venu, dans le calme pastoral dont il avait espéré du moins une amélioration, Beethoven se trouve en face d'un verdict presque insoutenable de son « Destin » : il devient tout à fait, incurablement sourd. Et cette tentation du suicide, contre laquelle il avait déjà dû lutter l'hiver précédent (comme en témoigne le premier mouvement de la Sonate dite « au clair de lune », avec son glas persistant), revient plus obsédante ; c'est seulement au mois d'octobre que Beethoven trouve la force de la repousser définitivement ; à l'heure même où il achève sa *Deuxième Symphonie*, il écrit ce « Testament de Heiligenstadt » où il prend la résolution de continuer à vivre pour travailler au bonheur de l'humanité par ses œuvres futures.

Exactement contemporaine de cette crise tragique, la *Deuxième Symphonie* ne doit pourtant pas en être considérée comme le reflet psychologique ou l'expression musicale. Si elle lui correspond, plus que par certains accents pathétiques vite surmontés dans une atmosphère d'ensemble qui demeure optimiste, c'est par l'affirmation vigoureuse de ce volontarisme beethovenien qui permettra à l'homme Beethoven de surmonter l'épreuve, et qui s'exprime chez le musicien par l'énergique suprématie des schémas rythmiques dans le discours musical.

Après une introduction *adagio molto* qui s'assombrit vite et pourrait aussi bien convenir à une œuvre plus tragique (on remarquera, à la mesure 24, une suite d'accords en descente, sur l'arpège de ré mineur, qui annonce le début de la *Neuvième Symphonie*) éclate joyeusement l'*allegro con brio*. Joyeusement, mais non paisiblement ; une critique de l'époque évoquait à son sujet « un dragon transpercé qui ne veut pas mourir et multiplie ses rudes coups de queue ». Si on substitue au dragon le Beethoven qui s'écrie : « Je veux saisir le Destin à la gueule ; il ne réussira pas à me courber tout à fait », on n'est peut-être pas si loin de la vérité de ce premier morceau.

C'est la persistance encore juvénile de la joie de vivre qui anime au contraire le second morceau (*larghetto* en la majeur), avec son beau développement mélancolique et agité en la mineur, mais aussi avec l'ampleur mélodique et la profonde tendresse de ses chants ; on aurait envie d'évoquer « ce mauvais garçon qui sifflotait mains dans les poches » dont parle Apollinaire pour le dernier et le plus dansant des quatre motifs, exposé d'abord par les cordes seules avant que la réponse du cor ne l'embue d'une douceur nostalgique.

L'affirmation volontaire n'en retrouve que mieux son excellence dans le Scherzo (*allegro*), tout entier bâti sur l'élan ascendant d'une sonnerie de trois notes ; en son centre, un *trio* plein de fraîcheur et de paix ressemble étrangement (et plus encore dans telles esquisses préparatoires) à celui de la *Neuvième Symphonie*.

Plus vif, plus impérieux encore, le Finale (*allegro molto*) tient tout entier dans la première phrase, plus encore dans les deux notes ascendantes du début de cette phrase : plus qu'une interrogation, c'est un défi aussi dense que bref, une façon typiquement beethovenienne de redresser brutalement la tête, de regarder bien en face avec insolence et fierté, de foncer obstinément, une bonne humeur lourde de résolutions ardentes.

Des centaines de commentateurs ont mis dans la tête de milliers d'auditeurs que la *Quatrième Symphonie* était le poème d'amour déposé par Beethoven dans la corbeille de ses fiançailles avec Thérèse de Brunswick, en 1806. Or, l'œuvre a bien été écrite, d'un seul jet et presque sans esquisses, de la fin de l'été à la mi-novembre 1806, mais jamais Beethoven ne s'est fiancé à Thérèse, ni en 1806 ni une autre année ; et, une fois écartée cette erreur monumentale dont tous les biographes sérieux ont aujourd'hui fait justice, il faut en déblayer les abords de la *Quatrième Symphonie* pour l'écouter d'une oreille neuve.

Elle est en si bémol majeur ; c'est peut-être la première et la plus importante indication de sa signification car, dans l'œuvre complète de Beethoven depuis 1800, cette tonalité ne sera donnée qu'à quatre autres œuvres de première importance : le Quatuor de la *Malinconia* (op. 18 n° 6) en 1800, le Trio « à l'Archiduc » en 1811, la Sonate pour piano op. 106 en 1818 et le XIII^e Quatuor suivi de la Grande Fugue en 1825. Chaque fois, le recours au si bémol prend le même sens ; il marque l'instant où, au sortir de fièvre et d'orages passionnés, Beethoven se retrouve vainqueur, ayant conquis le droit d'en recueillir et d'en mériter le fruit. Le survol momentané d'une étape accomplie — étape que jalonnent ici *Léonore*, les *Quatuors Razumovski* et la *Sonate Appassionata* — donne naissance à un regard paisible et bienveillant en même temps qu'à l'expansion du lyrisme.

C'est bien au drame de *Léonore* (alias *Fidelio*) que nous reporte l'introduction *adagio* avec sa descente qui semble nous conduire jusqu'au cachot de Florestan et son atmosphère angoissée ; et c'est la libération du captif que chante l'*allegro vivace*, amené sur un mystérieux roulement de timbales qui reprendra son importance dans la *coda*. Son thème initial débute par une série de rafales ascendantes qui donnent au morceau tout son sens d'espérance combative ; au centre du développement apparaît un dessin nouveau, suite d'amples montées étagées comme une solennelle proclamation, qui répond à la douloureuse descente de l'introduction ; et on notera la sourde violence avec laquelle, dans la *coda*, les rafales du début s'appuient sur le roulement des timbales.

L'*adagio* en mi bémol majeur qui suit est bâti sur deux données : une donnée rythmique presque toujours présente, exposée seule pour débiter et pour conclure le morceau, pulsion tambour fondamentale du cœur qui ne cesse de battre, de désirer, de s'enfiévrer ; et une donnée mélodique, dont la tendresse limpide ressort mieux en se détachant sur le maintien obstiné de ce rythme, avec son thème principal six fois varié, et son thème secondaire (confié pour l'essentiel à la clarinette) ; les deux thèmes sont indiqués expressément *cantabile*, mais l'intervention croissante des cors sur la fin appelle à une gravité virile cette évocation si pure du bonheur et de l'amour dont le désir fait battre le cœur sans trêve.

C'est encore une virile sonnerie des cors qui clôt le troisième morceau (*allegro vivace*), d'une complexité architecturale nouvelle : un *scherzo* triple, comportant un développement, encadrant par deux fois un *trio* ; on notera dans ce *trio* l'importance affective du grondement impatient des basses sous le thème paisible ; on notera surtout qu'à chacun de ses trois exposés, le *scherzo* débouche sur une fanfare dont les quatre notes évoquent fraternellement le thème de la *Cinquième Symphonie* : ce captif au cachot duquel l'introduction nous faisait descendre, c'est Beethoven lui-même aux prises avec son Destin.

L'*allegro ma non troppo* du finale offre à nouveau la combinaison de motifs rythmiques et mélodiques ; en particulier, trois accords en coups de fouet activent l'élan en même temps qu'ils opposent leur barrage à des épanchements mélodiques prématurés. Et la *coda* est des plus significativement beethoveniennes, avec sa fausse conclusion, son ample redémarrage sur l'insistance accrue du rythme moteur, puis son ralentissement pianissimo pour un ultime et lucide regard sur le chemin parcouru, et enfin ce débordement fougueux qui brise à bon escient tous les obstacles sur sa route.

Jean et Brigitte MASSIN

Né en 1875, PIERRE MONTEUX est depuis un demi-siècle l'une des figures les plus attachantes de la musique internationale. Après avoir fait de très brillantes études au Conservatoire National de Paris, il fut alto solo de l'Opéra-Comique et des Concerts Colonne, mais ne tarda pas à se faire une telle réputation de chef d'orchestre que Diaghilev lui confia la direction musicale de ses Ballets Russes. C'est ainsi que Pierre Monteux créa le *Sacre du Printemps* de Stravinsky, ses *Jeux de Debussy* et *Daphnis et Chloé* de Ravel. A Paris, il fonda les Concerts Monteux, et aux U.S.A. (pour son premier séjour, de 1914 à 1924) il dirigea régulièrement l'Orchestre du Metropolitan Opera de New York et l'Orchestre Symphonique de Boston. De 1924 à 1934, il assista Mengelberg dans la direction du Concertgebouw d'Amsterdam, puis revint en France pour y créer l'Orchestre Symphonique de Paris et repartit enfin aux Etats-Unis qu'il ne quitta plus guère jusqu'en 1950 et où il poursuivit la plus étonnante, la plus brillante carrière qu'on puisse imaginer. A son retour en Europe, on le vit à la tête de toutes les plus célèbres phalanges qui le réclamaient. Depuis 1961, il est également chef permanent de l'Orchestre Symphonique de Londres.