

L'âge de la « sensibilité »

C. P. E. Bach et L. van Beethoven

C'est en 1772 que furent publiés, à Hambourg, les six *Concerti per il cembalo concertato* (WQ 43) de **Carl Philipp Emanuel Bach**, deuxième des quatre enfants musiciens de Jean-Sébastien Bach. Le fils vénérat son père ; mais un monde, déjà, l'en sépare. Aux alentours de 1750, date de la mort de Jean-Sébastien, les arts (et pas seulement la musique) ont découvert un nouvel univers, placé sous le signe de l'*Empfindsamkeit* (la « sensibilité »). Signe éloquent de cette découverte, les indications d'exécution que Carl Philipp Emanuel fournit pour certaines de ses sonates, indications inimaginables sous la plume de Jean-Sébastien : *andante ma innocentemente, arioso ed amoroso, adagio affetuoso...* Et dans son *Essai sur la véritable manière de jouer des instruments à clavier*, le compositeur écrit : « Pour émouvoir, soyez ému vous-même. » Aucun doute : au cœur des Lumières, un autre monde est en train de naître, un monde d'expressivité et de subjectivité qui, un demi-siècle plus tard, s'épanouira dans le Romantisme.

Mais nous n'en sommes pas encore là. Si l'on écoute les œuvres de Carl Philipp Emanuel au sortir d'un récital Schumann, leurs épanchements nous paraîtront bien discrets, et leur *amoroso* presque imperceptible. Malgré l'*Empfindsamkeit*, nous sommes encore à l'époque de l'*Aufklärung*, et si l'art commence d'être sensible aux mouvements du cœur, il n'en oublie pas l'esprit, ni l'humour. Oui, au temps de la nouvelle « sensibilité », le cœur scintille d'esprit. Le phénomène est particulièrement frappant dans la littérature de cette époque. En 1768, Laurence Sterne publie le *Voyage sentimental à travers la France et l'Italie*, ouvrage qui,

comme son titre l'indique, est placé sous le signe du « sentiment », mais qui frappe surtout le lecteur d'aujourd'hui par son extraordinaire et constant humour, et par une « sensibilité » qui est d'abord subtilité, vivacité spirituelle. Des qualités que l'on retrouve dans les œuvres de Diderot, grand admirateur de Sterne... mais qui fut aussi en correspondance amicale avec Carl Philipp Emanuel Bach (il lui réclama des sonates à l'usage de sa fille, claveciniste). Quant à Sterne lui-même, le compositeur le connaissait bien, grâce la traduction allemande du *Voyage sentimental*, à laquelle contribua son ami Lessing, dramaturge et philosophe. C'est précisément Lessing qui traduisit le mot anglais « sentimental » par le mot allemand « empfindsam ».

Une sensibilité vive, subtile, spirituelle : c'est bien cela qu'on peut entendre dans le *Concerto* en do mineur (WQ 43 n° 4) de Carl Philipp Emanuel Bach. Dans l'*allegro assai* initial, l'orchestre énonce un thème vigoureux, rapide, inquiet, en rythmes pointés. Puis l'instrument soliste entame une course presque haletante, en triolets de croches. L'ensemble donne une impression complexe, où se mêlent l'allégresse et la tension.

Puis, brusquement, c'est le *poco adagio*, une splendide méditation de l'orchestre, sur laquelle vont bientôt se déployer les broderies du soliste. Et derechef, le passage au mouvement suivant, *tempo di minuetto*, se fait sans transition. Comme un ciel d'où le vent chasse les nuages. Nous nous retrouvons soudain dans une atmosphère de gaieté bonhomme. Le soliste joue une mélodie très simple, mais agrémentée de subtils décalages rythmiques.

Ce n'est pas la fin de nos surprises : le quatrième et dernier mouvement reprend le matériel thématique du premier. La course inquiète a recommencé. La composition tout entière nous découvre sa vraie nature, qui est cyclique – on pourrait ajouter : cyclothymique. Dans ce dernier mouvement,

resurgissent aussi des échos de l'*adagio* et du *minuetto*. Oui, l'atmosphère de l'œuvre se modifie constamment, comme change l'humeur d'un voyageur qui rencontre sans cesse de nouveaux paysages, de nouveaux êtres, qui réagit vivement à leur contact, et dont la sensibilité, à chaque fois, est sollicitée, troublée, émue, sans que l'esprit perde ses droits. Dès lors, on peut bien dire de l'œuvre de Carl Philipp Emanuel qu'elle est un *Voyage sentimental*.

*

C'est dans une de ses époques créatrices les plus fécondes, au temps de *Fidelio*, de la *Symphonie Héroïque* et de la Sonate *Appassionata*, que **Ludwig van Beethoven** écrivit son unique et célèbre *Concerto pour violon*, opus 61. Cette œuvre, créée le 23 décembre 1806, est certainement l'une des plus paisibles et des plus lumineuses qu'il ait jamais composées. On a l'impression, d'ailleurs, qu'elle n'est pas écrite *pour* le violon, mais *par* le violon : les mélodies du soliste sont l'émanation directe de cet instrument capable de chanter tendrement et longuement dans les tessitures les plus aiguës, sans jamais crier ni s'essouffler. Beethoven, connu pour ses ruptures, ses à-coups, ses sursauts, Beethoven qui fait si souvent violence aux instruments, et qui, notamment dans ses derniers quatuors, traitera les cordes comme des percussions, semble ici complètement subjugué par la douceur féminine du violon, et soumis à son chant, tel Hercule aux pieds d'Omphale.

Tout son concerto irradie d'une lumière intense mais sereine. Les deux premiers mouvements sont de longues méditations, presque toujours en demi-teintes, sans nulle brutalité ni brusquerie, et baignent dans un bonheur étonné. Le troisième mouvement est plus « beethovénien » par sa vigueur et sa carrure, mais il ne dément pas la joie des deux précédents, ni

leur sérénité. Il comporte d'ailleurs un deuxième thème en mineur, d'une grande beauté méditative, qui contraste avec la joie simple et presque paysanne du premier thème : au-dessus de l'humanité souriante, la tendresse des dieux. Et peut-être, plus simplement, la tendresse de la femme : Beethoven aurait écrit cette œuvre exceptionnellement heureuse au temps de ses fiançailles secrètes avec Thérèse Brunsvik.

En tout cas il paraît difficile, voire inimaginable, de transcrire pour le piano, instrument qui *frappe* ses notes une fois pour toutes, ce concerto placé sous le signe d'une « mélodie infinie », jouée par un instrument qui fait de chaque son une création continuée, lui insufflant, tant qu'il dure, une vie toujours neuve. En outre, le violon est essentiellement monodique, et le piano polyphonique. Dès lors, si l'on se croit obligé d'enrichir la partie de piano pour que les deux mains de l'exécutant soient convenablement occupées, comment éviter d'estomper, voire de noyer la mélodie dans un flot d'harmonies superflues, après l'avoir déjà cassée à coups de marteaux ?

Mais d'abord, pourquoi Beethoven, deux ans après l'œuvre originale, écrivit-il cette transcription (qui portera le numéro d'opus 61 a) ? La cause pourrait en être l'insuccès du concerto dans sa version première. L'œuvre fut accusée en effet d'être touffue et dépourvue d'idées – accusations qui nous paraissent aujourd'hui le comble du contresens. Il est également possible que Beethoven, après avoir dédié l'opus 61 à son ami Stephan von Breuning, ait voulu faire plaisir à son épouse, Julie, qui était pianiste, en lui offrant l'équivalent pianistique de cette œuvre. Ou bien l'idée lui fut-elle suggérée par Muzio Clementi, pianiste et éditeur, qui lui commanda la partition ? La question reste ouverte.

Ce qui est sûr, c'est que la transposition de Beethoven est sans mystère : presque toujours, la main droite du piano reprend textuellement la partie du violon, tandis que sa main

gauche l'accompagne à l'aide de broderies plutôt sommaires (tierces, arpèges, batteries). Parfois, elle double simplement la main droite à l'octave. Parfois encore, suprême audace, des dessins en triolets de croches, dans la version pour violon, deviennent pour le piano des dessins à peine plus fournis, en doubles croches.

Il est rare que Beethoven affronte vraiment la question fondamentale que pose une telle transcription : comment faire *durer* au piano, à intensité constante, le son d'une note longuement tenue au violon ? C'est théoriquement impossible. Le compositeur compense parfois ce handicap à l'aide du *trille* prolongé, qui régénère en quelque sorte l'intensité de la note frappée, et peut donner l'illusion qu'elle conserve durant plusieurs secondes son énergie initiale.

Mais il faut bien l'avouer : de manière générale, l'opus 61 a est une *transposition*, bien plus qu'une *transcription*, puisque c'est presque sans changement que la partie du violon passe à la main droite du piano, tandis que la main gauche ne fait que de la figuration. La beauté de l'œuvre subsiste, bien sûr, mais comme fragilisée par l'absence du violon.

Notons cependant une singularité frappante de l'opus 61 a : la *cadence* du premier mouvement. Beethoven décida de l'écrire pour piano et *timbales*, alliage unique dans l'histoire des cadences de concertos pour piano. Pourquoi les timbales ? Parce qu'elles jouent un rôle-clé dans le premier mouvement de l'œuvre. Ce sont elles qui l'ouvrent, en solo, répétant quatre fois un *ré* mystérieux et doux. Mais dans la cadence, Beethoven fait sonner ses timbales avec force, avec insistance, tandis que le piano multiplie les accords puissants et les traits fulgurants. La belle sérénité du concerto s'en voit quelque peu troublée. Néanmoins cette cadence, en elle-même, est attachante à force de singularité.

Tout bien pesé, qu'est-ce qui justifie l'existence de l'opus 61 a ? Cette œuvre hybride n'est-elle pas une simple curiosité ? Peut-être. Néanmoins, le fait de la coupler, dans un enregistrement, avec un concerto de Carl Philipp Emanuel Bach, est d'un grand intérêt : Bach avait écrit pour le clavecin ; le recours au piano tend à « moderniser » son univers. Tandis que de son côté, le piano quasi monodique de Beethoven a quelque chose d'archaïque et de curieusement dépouillé, qui fait reculer son œuvre dans le temps. Si bien qu'à nos oreilles, les deux concertos tendent à se rapprocher, témoignant d'une « sensibilité » presque comparable, à la fois vive et sereine, et d'une même expressivité, profonde et sans pathos. Pour Carl Philipp Emanuel Bach, les orages du Romantisme sont encore loin. Pour Beethoven, ils sont vraiment tout proches, mais dans cette œuvre étrange, il les tient en respect.