

L'HYMNE A LA JOIE — BEETHOVEN

Les liens croisés entre musiques savantes et populaires

Historique du travail compositionnel

Dans les carnets de BEETHOVEN, on trouve pendant dix ans une élaboration progressive du thème musical de l'*Hymne à la Joie*. Il semble évident que, suivant son habitude, le compositeur cherche à obtenir, par un travail continu sur le matériau musical, un résultat qui approche ses intentions profondes. Ce petit texte voudrait montrer que, dans le cas présent, ses « intentions profondes », et conscientes !, (du moins partiellement au vu de son travail sur certains éléments musicaux : mélodie, rythme, prosodie, ...) étaient de parvenir à une « mélodie populaire » **puisque** le résultat a été celui-là.

Quelque soit la part que le conscient et l'inconscient — c'est-à-dire le travail raisonné ou instinctif — aient pu prendre respectivement dans l'élaboration du thème de l'*Hymne à la Joie*, une des explications à cette influence réciproque des traditions musicales savante et populaire doit sûrement être trouvée dans les **innombrables** arrangements de musique populaire que Beethoven a réalisés.

Le thème apparaît déjà dans la *Chorfantasie* en 1808-1809 (comme aussi dans une sonate pour piano dont je ne connais pas les références mais qui doit être de la même époque). La *9e Symphonie* étant de 1822—1824 dans son état final, on pourra remarquer dans le catalogue des opus de BEETHOVEN que la période allant de 1810 à 1818 est essentiellement consacrée à des **arrangements de mélodies populaires** (sauf erreur, surtout irlandaises ou anglaises, — il travaillait à la demande d'un éditeur de musique, amateur de ce type d'arrangements) pour trios (piano—violon—violoncelle), voix, chœurs, etc, **et non à des œuvres ambitieuses**, comme s'il s'agissait d'une période de maturation en vue de telles compositions dans le futur.

Or, quand on voit le résultat final du point de vue rythmique, c'est-à-dire quand il semble avoir enfin trouvé ce qu'il cherchait, on constate que ce résultat correspond à ce qu'on appelle *la rythmique infantine* (voir le célèbre article de Constantin BRĂILOIU), souvent confondue avec la *carrure* : quatre phrases de quatre pulsations (quatre noires ou huit croches ou toute autre combinaison). On retrouve dans l'*Hymne à la Joie* la périodicité par quatre, la régularité des motifs rythmiques, les quatre phrases (fois deux, à cause de la forme *Lied* c'est-à-dire **AABA**).

Noyau pentatonique des échelles heptatoniques

Les hauteurs, aussi, sont caractéristiques des tournures populaires avec une prédominance pour les notes *do - ré - mi - sol* (en solmisation relative !), avec le *fa* comme note de passage.

Je me permettrai ici un simple rappel sur la structure pentatonique qui soutient les échelles hexa- et heptatoniques. (Pour approfondir, voir la bibliographie.)

La structure pentatonique est la base de fonctionnement des échelles hexa- et heptatoniques si l'on veut bien tenir compte du fait que les quatrième et septième degrés constituent des *pyens*, terme repris à la musique chinoise pour désigner des notes mobiles tantôt naturelles tantôt altérées. C'est spécialement évident si on classe les modes heptatoniques (en solmisation relative) sur la tonique *do* pour les modes à tierce majeure, à savoir le *lydien*, l'*ionien* et le *mixolydien*, et sur la tonique *la* pour les modes à tierce mineure, à savoir le *dorien*, l'*éolien* et le *phrygien*.

À ce moment, la structure pentatonique apparaît comme le noyau central autour duquel gravitent les notes mobiles, les modes à tierce mineure apparaissant comme les relatifs mineurs des modes correspondants à tierce majeure. C'est une présentation très intéressante, spécialement si on classe ces gammes sur *fa* (et *ré*) au lieu du *sol* des classements hongrois car cela permet un rapprochement aisé avec des partitions anciennes du répertoire classique européen car, surtout au Moyen Âge et à la Renaissance, on trouve avant tout des échelles *par bécarre et bémol* dans le cadre de l'hexacorde.

Il faut d'ailleurs distinguer entre le quatrième degré, fréquent comme note de passage et le septième degré. La musique traditionnelle ignore la gamme majeure soit *d r m f s l t d'* qui est une vue de l'esprit de la théorie académique. La gamme traditionnelle est généralement *s, l, ti, d r m f s l d'*. Donc, la sensible *ti* n'apparaît généralement que **sous la tonique grave** et pas à l'aigu où les mélodies sautent du *sol* (ou du *la*) au *do*, aigu qui glisse vers la sous-dominante et où les musiques classiques présentent souvent un *si bémol* (*ta*). Cette utilisation de la sensible au grave apparaît bien dans la *Chorfantasie*.

Dans l'*Hymne à la joie*, on voit les phrases s'articuler autour de *m s r* ou *d m r/d r d*, le *f s* intégrant comme note de passage même quand il est sur un début de temps. Les finales utilisent le *r* (dominante de la dominante) pour les fins de phrases intermédiaires (ou *s*, substitut du *r*) et *d* pour les fins de section (phrases 4 et 8).

Influence grégorienne

Si on remarque que le thème mélodique est en fait celui de l'*Agnus Dei* de la messe grégorienne de la Vierge (le troisième Agnus c'est celui du *Dona nobis pacem*, qui convient particulièrement bien à l'esprit de la *Neuvième* !), on ne quitte pas l'influence populaire si l'on sait que le chant grégorien a été largement construit sur des mélodies traditionnelles. Je présente en juxtaposition deux phrases du chant (très répandu dans toute la francophonie) *J'ai descendu dans mon jardin* pour montrer la ressemblance avec les airs traditionnels.

A quelqu'un qui pourrait s'étonner de cette inspiration puisée par BEETHOVEN dans le chant grégorien, je ferai remarquer que, quand il était enfant, il a été maîtrisien et je citerai un texte concernant la *Missa Solemnis* (1819-1827) qu'il « pensa d'abord composer uniquement à partir du plain-chant grégorien » (cité dans *Encyclopédie des musiques sacrées*, t.3, p.22).

Si on examine le thème de la *Chorfantasie* (je n'ai pu le faire pour la sonate de piano qui utilise le même thème), on remarquera qu'il s'agit plus d'une conformité à un même schéma (mélodique et rythmique) qu'un thème varié.

Voyant tout ce que BEETHOVEN a utilisé comme matériaux préexistants, on pourrait mettre en doute son génie créatif. Mais c'est au prix d'un travail acharné de composition (et de réflexion, c'est trop évident) qu'il a obtenu ce résultat. Son génie est probablement d'arriver par ses efforts à ces formes musicales si simples qu'elles paraissent évidentes au point que les peuples européens se sont reconnus (dans leur cas, de façon beaucoup plus intuitive) dans cet hymne et l'ont adopté comme le leur. (Au contraire, le manque de génie n'est-il pas souvent révélé par un schéma brouillon et lourd ?). Une seule fois BEETHOVEN quitte le schéma rythmique disons «populaire» en anticipant la phrase 7 d'une croche prise sur la phrase 6 : le véritable génie se manifeste aussi par cette touche originale car elle indique que, si génie il y a, il n'est jamais enfermé dans des limites inamovibles. De plus, cette petite exception au schéma rythmique permet de mettre celui-ci particulièrement bien en valeur mais de manière très subtile. Sans oublier non plus tout le travail de variation auquel il se livre dans l'entièreté du final de cette symphonie.

Toute cette réflexion sur les enrichissements mutuels qui peuvent être observés dans les formes les plus instinctives et les plus savantes de la musique — malgré, ou surtout, après ce qui vient d'être dit, n'est-ce pas dans cette catégorie qu'il convient de placer la *Neuvième Symphonie* ? —, toute cette réflexion, donc, voudrait exprimer ma conviction profonde du grand intérêt qu'il y a à jeter des ponts entre la composition ou l'analyse du répertoire savant et l'ethnomusicologie.

En appui de cette remarque, on peut rappeler l'influence du populaire par exemple sur le plain-chant, la lauda italienne, sur Dufay, Binchois, et tous les compositeurs de messe du Moyen Age, sur la chanson polyphonique de la Renaissance, sur l'opéra comique français (bergerettes, ...), sur les romantiques, chez Stravinsky, ou dans l'école française,.... N'est-ce pas là un sujet qui mériterait des développements très riches, mais qui dépassent bien sûr le cadre de cet article ?

Bibliographie

Constantin BRĂILOIU, *La rythmique enfantine*, in *Les colloques de Wégimont*, Paris-Bruxelles, Elsevier, 1956. Version légèrement remaniée du tiré à part *Le rythme enfantin*, sept. 1954. Réédition par Gilbert ROUGET dans Constantin BRĂILOIU, *Problèmes d'ethnomusicologie*, Minkoff Reprint, Genève, 1973, p. 265-299.

Constantin BRĂILOIU, *Sur une mélodie russe*, in *Musique russe*, II, Paris, Presses Universitaires de France, 1953. Réédition par Gilbert ROUGET dans Constantin BRĂILOIU, *Problèmes d'ethnomusicologie*, Minkoff Reprint, Genève, 1973, p. 341-405.

Michel SEPULCHRE, *Structures rythmiques et mélodiques des enfantines de Wallonie*, conférence prononcée à Tournai dans le cadre du VI^{ème} Symposium International Zoltán KODÁLY, le 10 août 1983. Texte inédit repris dans le *site en construction* : <http://aburtale.spymac.net/>

Encyclopédie des musiques sacrées, t.3, ouvrage en collaboration sous la direction de Jacques PORTE Éditions Labergerie, Paris, 1970, p.22.

Structures mélodiques et rythmiques de l'Hymne à la Joie

«Hymne à la joie» — opus 125 (1822-1824)

«Chor fantasie» — opus 80 (1808-1809)

Freu - de, schö - ner gö - tter - fun - ken, Scheichelnd hold und lie - blich kli - ngen
 To - chter aus E - ly - si - um, u - nsers Le - bens Ha - rmo - ni - en,
 wir be - tre - ten feu - er - trun - ken, und dem shö - nhei - tssinn e - ntschwingen
 Hi - mmli - sche, dein Hei - lig - tum ! Blu - men sich, die e - wig bluhn.
 Dei - ne zau - ber bi - nden wie - der, Fried und Freu - de glei - ten freu - ndlich
 was die Mo - de streng ge - teelt. A wie der we - llen we - chsel - spiel ;
 lle Menschen We - rden Brü - der, was sich drä - ngte rauch und feind - lich,
 Do - na no
 wo dein sa - nfter Flü - gel weilt. o - rdnet sich zu Hoch - ge - fühl.
 bis pa - cem.

Messe de la Vierge (Messe 9 — Agnus 3)

...pour y cuei - llir du ro - ma - rin ...
 Gen - til co - qu'li - cot nou - veau !

«J'ai descendu dans mon jardin» (folklore francophone)
 (à comparer aux deux dernières phrases de l'Hymne à la Joie !)

Schéma rythmique des enfantines

