

Communiqués du Conseil pour la recherche des Hautes Écoles suisses de musique

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 81

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

<http://www.e-periodica.ch>

POURQUOI BEETHOVEN NE NOUS A PAS LAISSÉ DE CONCERTO POUR VIOLONCELLE **Saisir les rapports entre Bernhard Romberg et Ludwig van Beethoven**

Par Walter Grimmer et Dominik Sackmann

Le présent article reproduit les échanges de courriel entre les deux auteurs. Cette correspondance avait pour but d'éclaircir autant que possible une question qui avait été à l'origine d'un projet de recherche de la HEMAD de Zurich (département musique) : Walter Grimmer, professeur de violoncelle jusqu'en 2002, souhaitait attirer l'attention sur le remarquable compositeur et violoncelliste Bernhard Romberg (1767-1840). Il proposa donc un cours de six conférences, pendant lequel seraient également travaillés les Concertos de Romberg pour violoncelle et orchestre. Dominik Sackmann rendit quelques services lors de la préparation du cours, en procurant des sources. Le cours lui-même fut suivi d'un concours entre les étudiants de violoncelle de la HEMAD de Zurich. L'œuvre clé était le 4^e Concerto pour violoncelle op. 7 en mi mineur, qui fut joué finalement par Benjamin Nyffenegger, accompagné par l'Orchestre de chambre de la Haute École de musique de Winterthour/Zurich, sous la direction de Marc Kissoczy. C'est de cette œuvre que traite la correspondance ci-dessous.

Pour l'impression, on a renoncé aux notes de bas de page. À part les biographies de Beethoven du XIX^e siècle, la source secondaire la plus féconde est la thèse de Herbert Schäfer, « Bernhard Romberg. Sein Leben und Wirken – Ein Beitrag zur Geschichte des Violoncellists », Bonn 1931.

Dominik Sackmann (D.S.) : Pourquoi Beethoven ne nous a-t-il pas laissé de concerto pour violoncelle ?

Walter Grimmer (W.G.) : À l'origine, j'ai choisi cette question comme sous-titre, pour me mettre au défi, mais aussi pour stimuler mes collègues. Le défi de vouloir répondre à une question aussi épineuse m'a alors poussé à rassembler tous les faits afférents accessibles.

On sait que l'opinion courante est que le violoncelliste virtuose le plus célèbre et le plus influent de l'époque, Bernhard Heinrich Romberg, aurait refusé une proposition de Beethoven, alléguant qu'il ne jouait que ses propres œuvres en public. Romberg est ainsi rendu responsable, jusqu'à nos jours, de ce que Beethoven n'ait pas écrit de concerto pour notre instrument. Ce ragot est cependant inadmissible, vu qu'on n'en trouve de preuve nulle part. Cette accusation superficielle m'a donc incité à étudier les relations entre les deux hommes du point de vue historique, artistique et humain.

D.S. : Commençons par le dernier angle cité ! Que sait-on des relations personnelles des deux musiciens ?

W.G. : À l'âge de vingt ans, Ludwig van Beethoven fait à Bonn la connaissance de Bernhard Romberg, son aîné de trois ans. Tous deux jouent dans l'orchestre de cour, Ludwig en tant qu'altiste, Bernhard comme violoncelliste solo, engagé personnellement

par le prince-électeur de Cologne, Maximilian Franz. Ce seul fait marque la différence entre les deux jeunes gens.

Bernhard Romberg avait déjà derrière lui quelques tournées de concerts avec son cousin et contemporain Andreas (1767-1821). Ils s'étaient produits en public dès l'âge de sept ans, notamment à Amsterdam, Francfort, puis Paris. Andreas Romberg était un violoniste virtuose aussi doué que Bernhard l'était au violoncelle ; ils avaient grandi et été élevés ensemble, ce qui fait que la presse les prenait souvent pour des frères – à tort. À Paris, ils rencontrèrent le violoniste italien Giovanni Battista Viotti (1755-1824), en 1784, dont le jeu eut une influence énorme sur Andreas, mais surtout sur Bernhard. Les découvertes techniques du jeune violoncelliste, notamment en ce qui concerne la main gauche, doivent en effet être attribuées largement à sa volonté de transposer les fioritures de Viotti du violon au violoncelle.

Beethoven dut avoir succombé au charme du jeu de Bernhard et à sa camaraderie. Ils suivaient alors tous deux des cours de piano et de composition de Christian Gottlob Neefe (1748-1798). De son côté, Neefe soutenait les jeunes musiciens par tous les moyens possibles, y compris dans la presse. Dès la première année de leur collaboration, il est évident que Beethoven écrivit pour son nouvel ami la partie délicate de violoncelle obligé de la cantate *Zur Erhebung in die Kaiserwürde Leopold des Zweiten* (WoO 88). Parmi les biographes ultérieurs de Beethoven, Gerhard Wegeler et le compagnon de Beethoven, Anton Schindler, font allusion aux rapports étroits entre les jeunes gens.

D.S. : Serait-il concevable que Beethoven eût écrit un concerto pour un autre violoncelliste ? Autrement dit, Romberg était-il la figure prééminente que même un Beethoven n'aurait pu ignorer s'il avait songé à écrire un concerto pour violoncelle ?

W.G. : Il y avait naturellement d'autres grands virtuoses pendant la jeunesse de Beethoven, notamment les frères Dupont, à Paris et à Berlin. Il est toutefois exclu que Beethoven ait jamais entendu l'un ou l'autre avant son voyage à Berlin, en 1796. Il ne faut pas oublier qu'il commença peu après de se plaindre d'un début de surdité. Quant à Joseph Reicha et Anton Kraft, de la génération précédant Romberg et Beethoven, ils ne pouvaient tout simplement pas rivaliser avec les ressources instrumentales du jeune génie du violoncelle.

Je crois que la conception idéale que Beethoven se faisait dans sa jeunesse d'un jeu impeccable du violoncelle fut marquée exclusivement par le jeune virtuose Bernhard Romberg, lequel accéda peu après au rang de « super-vedette » des solistes européens. À en croire la presse de l'époque, le virtuose conserva ce statut incontesté après la mort de Beethoven.

D.S. : *Que sait-on de l'opinion de Romberg sur les œuvres de Beethoven ?*

W.G. : Après le séjour commun à Bonn, la seule fois où Romberg fit de la musique avec Beethoven au piano fut une « Académie » privée, en automne 1796. À cette occasion, ils jouèrent la *Sonate n° 2 op. 5* de Beethoven. Quarante ans plus tard, cette expérience pourrait avoir suggéré au virtuose sa remarque tranchante, dans la *Méthode de violoncelle* (1839) : « Les sonates et duos ne sont pas destinés à l'exécution publique. »

Il faut malheureusement dire que Bernhard Romberg ne prit pas du tout goût au style tardif de Beethoven. On connaît deux épisodes pénibles qui prouvent cette incompréhension et cette aversion foncière :

- quand le grand violoniste Ludwig Spohr présenta un Quatuor de Beethoven (on ignore lequel) en hiver 1804-1805 au palais du prince Radziwill, devant un parterre illustre (Romberg était également invité), le violoncelliste lui fit cette remarque méprisante : « Mais, mon cher Spohr, comment pouvez-vous jouer un truc aussi baroque ? »
- en 1812, Romberg aurait dû tenir le violoncelle dans le *Quatuor n° 7 op. 59/1* pour le cercle musical du comte Soltikoff, feld-maréchal. Lorsque les musiciens voulurent répéter l'*Allegretto vivace*, « Bernhard Romberg, le plus grand violoncelliste de son temps, saisit la partie de basse qu'il jouait et la piétina comme une mystification indigne. Le Quatuor fut abandonné ». (Thayer)

D.S. : *Romberg eût-il quand même consenti à jouer une œuvre de Beethoven, si celui-ci la lui avait dédiée ?*

W.G. : Précisons que Beethoven voulut d'abord s'imposer comme pianiste virtuose, avant que la détérioration de son ouïe ne mette fin à sa carrière de soliste. Il n'écrivit le *Concerto pour violon op. 61* qu'en 1806 et ce, non « pour » tel virtuose fameux ; la décision de le proposer à Franz Clement ne vint qu'après. Dans le cas de la *Sonate à Kreutzer*, Beethoven avait fait lui-même l'expérience amère que le dédicataire ne se fut même pas donné la peine de jouer en public l'œuvre qui lui était dédiée. Beethoven fut en outre l'un des premiers compositeurs à n'écrire que sur commande. En dédiant une œuvre à un mécène, en général une personnalité de haut rang social, il pouvait escompter une rétribution généreuse pour son travail.

D.S. : *Inversement, il paraît peu croyable que, dans ses compositions, Romberg n'ait jamais fait référence à telle ou telle œuvre de Beethoven, car le nom de celui-ci était alors sur toutes les lèvres et ses œuvres jouées dans toute l'Europe !*

W.G. : Dans le 4^e *Concerto pour violoncelle op. 7* en *mi* mineur, donné en première audition le 3 mai 1807 à Leipzig, Romberg intitule le finale *Rondo alla Polacca*, ce qui pourrait n'être pas un hasard. Le *Triple Concerto pour violon, violoncelle, piano et orchestre* de Beethoven op. 56 (1804), qui se conclut également par un *Rondo alla Polacca*, a été imprimé lui aussi en 1807, après une première audition ratée, sans doute faute d'une préparation suffisante. Je ne parviens pas à me débarrasser de l'impression que le grand violoncelliste voulait montrer au grand compositeur comment écrire une *Polacca* !

D.S. : *Y a-t-il une explication à cette opposition et à cette concurrence croissantes ?*

W.G. : Il n'y a au jamais eu de conflit proprement dit entre les deux. Si les circonstances différentes ont favorisé un refroidissement de l'amitié après les trois ans passés en commun à Bonn, cela n'a pas de signification particulière.

En 1792, Beethoven s'installe définitivement à Vienne, où il doit affronter non seulement la surdité, mais aussi des difficultés d'ordre familial, ce qui le plonge dans une solitude plus ou moins complète. Romberg entame au contraire une carrière brillante de soliste ; il est surchargé par les concerts qu'il donne dans toute l'Europe, comme violoncelliste, compositeur (10 concertos pour violoncelle, 5 opéras, 16 quatuors à cordes, 5 symphonies et quelque 35 petits solos), enfin chef d'orchestre à la cour de Prusse – sans oublier qu'en 1822, il ouvre même une fabrique de pianos à Hambourg !

D.S. : *Dès sa jeunesse, Beethoven a été marqué par les idéaux politiques progressistes des Lumières. Les activités de Romberg ne révèlent en revanche aucun intérêt pour cet aspect des choses.*

W.G. : Le fait que Romberg ne se soit intéressé aux événements politiques de son temps que dans la mesure où ils contrecarraient ses projets et ses voyages, est ce qui le sépare complètement de son ami de jeunesse. Malgré toute la richesse de son invention, il ne s'est jamais éloigné du goût dominant du public ; à l'apogée de sa carrière, il transformera même le finale de son premier Concerto en *sol* majeur op. 2, sous prétexte que « le rondo lui paraissait avoir trop peu d'effet ».

D.S. : *Y a-t-il encore d'autres raisons de ces « plans de carrière » divergents ?*

W.G. : Si Beethoven incarnait l'élan, le progrès et l'invention, Romberg était enclin à la suractivité, à l'agitation, mais toujours dans une optique conservatrice. Sa conception de l'art n'évolua pas, de toute sa vie, ni son style de composition, moins encore sa technique de jeu, qu'il codifiera dans sa fameuse *Méthode*. Étant donné la divergence de leurs notions de l'art, il était exclu qu'ils se rejoignent, surtout pour ce qui est de Romberg.

Beethoven, de son côté, ne négligeait aucune occasion de participer de loin aux succès de son compagnon de jeunesse. On connaît l'existence d'une lettre du 12 février 1822 où il notait : « ... Si tu ne m'as pas vu te rendre visite, songe à l'éloignement de mon logis... et en fin de compte, il n'y a pas besoin entre nous des compliments oiseux... Si j'en ai la moindre possibilité, je te verrai assurément encore, avec ton épouse et tes enfants, que je salue d'ici de tout cœur. »

En 1823, le compositeur écrit : « ... de Paris aussi, j'ai reçu des invitations concernant des œuvres de moi, et aussi de Diabelli, à Vienne, bref, on s'arrache mes œuvres... » Cette conjoncture aurait peut-être signifié la dernière occasion pour Beethoven d'écrire un concerto pour violoncelle. Mais avec tout le respect qu'on lui doit, seul, pour Beethoven, le plus grand violoncelliste – y compris du point de vue commercial – serait entré en ligne de compte pour un tel événement, et celui-ci se nommait justement Bernhard Romberg. Le « pat » artistique qui s'était installé entre les deux grands hommes, et qui était dû aux limites musicales du violoncelliste – pour ne pas dire à un blocage artistique – empêcha manifestement la création d'une œuvre concertante du maître sourd pour le troisième instrument soliste après le piano et le violon.

Je peux encore illustrer la différence de nature entre les deux musiciens par un détail qui touche même la pratique de l'exécution. Ce n'est qu'en 1817 que Beethoven adopta le métronome de Maelzel, et encore à contrecoeur. Romberg utilisait en revanche un étalon-temps depuis 1809, pour ne laisser subsister aucun doute quant à la virtuosité de ses compositions. Son cinquième Concerto en *fa* dièse mineur op. 30, imprimé cette année-là, porte pour la première fois une indication métronomique.

D.S. : N'y avait-il donc pas de médiateurs qui eussent pu rapprocher les parties, dans ce pat, comme tu l'as appelé, et qui, comme nous le savons, n'obtinrent pas qu'une nouvelle œuvre destinée à Romberg vît le jour – après l'air déjà mentionné avec violoncelle obligé de la Kaiser-Kantate (WoO 88) ?

W.G. : Le premier qui serait entré en ligne compte est Ferdinand Ries. J'ai déjà mentionné que Romberg avait étudié avec Beethoven chez Neefe. Outre son travail à l'orchestre de cour de Bonn, il donnait déjà des leçons de violoncelle, de basse continue et de contrepoint à un garçon de douze ans, Ferdinand Ries, fils du *Konzertmeister* de l'orchestre et professeur de violon de Ludwig. Ferdinand Ries devint par la suite un des élèves préférés de piano de Beethoven, qui le chargea même d'un certain nombre de transcriptions.

Lors d'une tournée, en 1812, Romberg retrouva son ancien élève pour un voyage en Ukraine et dans le Sud de la Russie. Il ne fit cependant pas de tentative de médiation entre Beethoven et Romberg.

D.S. : N'y a-t-il pas quand même chez Romberg des traits plus délicats, qui montrent que cet homme d'action témoignait aussi de l'intérêt pour des choses qu'il traitera de « truc baroque », pour des raisons toutes différentes, et peut-être par carriérisme ? Je pense aux finesses qui ressortent de l'analyse du *Quatrième concerto pour violoncelle op. 7*.

W.G. : Dans ce Concerto en *mi* mineur, on trouve un passage ravissant dans le finale *alla Polacca*. Il s'agit des trente mesures précédant la coda. Le violoncelle solo accompagne avec beaucoup de délicatesse (le compositeur indique *alla gamba*, c'est-à-dire avec un léger effet de chevalet) les violons de l'orchestre, qui entonnent au premier plan une vaste séquence mélodique. Il y a là des figures descendantes, en quarts, tritons et quintes. L'épisode peut être compris comme une simplification du premier ou du second thème, qui a une allure nettement espagnole, d'un point de vue harmonique et rythmique. Puis le soliste passe au premier plan avec un élan brillant, avant de s'apaiser et de faire entendre une dernière fois le thème de la polonaise. Ce genre de raffinement compositionnel et instrumental laisse loin derrière lui maintes pièces de répertoire de l'époque.

D.S. : C'est certainement aussi le cas du découpage subtil de l'andante (A1, A2, B1, B2, B1', A2') ou, dans le premier mouvement, de la seconde exposition par le soliste, qui évite le second thème, après l'intervention du tutti, en reprenant le premier thème, mais dans la tonalité du second (sol majeur). Citons enfin la conclusion étonnamment brève du finale, qui trompe toutes les attentes de l'auditeur et empêche ainsi délibérément la routine de s'installer.

W.G. : Il faudrait encore citer la combinaison du premier et du second thème dans le développement du premier mouvement. Tout cela montre que Romberg était loin de se soumettre au schéma conventionnel du concerto, contrairement à beaucoup de ses contemporains (Beethoven excepté).

D.S. : Y a-t-il ici ou là le moindre signe démontrant que Beethoven ait été influencé par une composition de Romberg ?

W.G. : Dans les Quatuors à cordes op. 1 de Romberg, publiés par Breitkopf & Härtel à Leipzig, le violoncelle « plane » par endroits au-dessus de l'alto, qui joue alors le rôle de basse, ce qui produit un effet presque magique et irréel. Beethoven n'a osé ce tour d'instrumentation que très tard, par exemple dans le finale du *Quatuor n° 15 op. 132*.

D.S. : Ce que je n'ai trouvé dans aucun concerto plus ancien, c'est la cadence de soliste intégrée et même accompagnée par l'orchestre, dans le premier mouvement, telle que Beethoven l'a utilisée ensuite, en 1809, dans son Concerto pour piano n° 5 op. 73, en ajoutant « non si fa una cadenza, ma s'attacca subito il seguente ».

W.G. : En 1808, Beethoven dut avoir assisté à l'exécution ratée de l'opéra de Romberg *Ulisses und Circe* au Theater an der Wien. Il est même possible qu'il ait pu jeter un coup d'œil sur la partition ou que des témoins lui en aient parlé. Toujours est-il qu'il note dans ses carnets : « Il [Romberg] a fait exécuter *Circe*, un opéra, [au théâtre] an der Wien, mais l'ouvrage a déplu. – Il cherche à mettre en relief la partie au détriment du tout, ce qui est une fausse ambition. Sur ce point, les acteurs sont d'ailleurs aussi contre le poète. – Nous autres philosophes de l'art ne jugeons que sous l'angle du tout. »

Tes questions complexes sont très intéressantes et ne sont pas négligeables, en effet, vu la personnalité éminente et le professionnalisme de Romberg dans tous les domaines. Comme nous ne pouvons nous fonder que sur un petit nombre de renseignements fiables et que nous dépendons largement de conjectures et de déductions par analogie, je considère tes questions comme audacieuses et passionnantes.

Si le grand Beethoven a reproduit plus tard un schéma de comportement – à savoir la tutelle de son père – qui lui avait été imposé dans sa jeunesse, en exerçant une surveillance obsessionnelle sur son neveu Karl, il pourrait avoir connu un même travers sur le plan artistique et sur celui de la carrière. La légèreté frappante, la vitesse incroyable et le pragmatisme que Romberg manifesta toute sa vie pourraient avoir gêné Beethoven très tôt, malgré son admiration pour les grandes qualités de son ami. Les obstacles bien connus que Ludwig a toujours dû affronter, il n'a jamais pu les traiter « à la légère » !

Qui sait si Beethoven ne nous aurait pas légué un Concerto pour violoncelle s'il n'avait jamais vu Bernhard Romberg de sa vie ?