

Les pièces françaises de Grétry seront représentées devant l'Electeur de Cologne, et Beethoven qui étudiera profondément notre musique, en imprènera ses *Sonates* et bon nombre de ses *Symphonies*.

Mozart, lui-même, trouvera dans l'opéra-comique français de riches enseignements qu'il mettra à profit dans ses œuvres, en leur donnant cet air de fraîcheur et de jeunesse qui fera ses triomphes.

En un mot, toute la génération des maîtres du XIX^e siècle se rattache aux compositeurs, plus obscurs, mais qui ont des mérites indiscutables, de l'âge archaïque que nous venons d'étudier. C'est un bel héritage de richesses lentement accumulées au cours du XVIII^e siècle, que nous ont légué ces créateurs de notre Opéra-Comique, à qui nous devons la fortune et la gloire de notre scène lyrique.

VINCENT ROQUES.

La Peinture Musicale

et son application aux « Symphonies » de Beethoven (Suite)

Dans notre précédent article (1), nous avons établi une loi de parallélisme entre la gamme d'*ut majeur* avec la gamme colorée du spectre solaire. Nous avons établi cette loi, d'abord, par la correspondance de la note *sol*, que nous considérons comme la note unitaire, correspondant à la couleur également unitaire bleu (couleur de la lumière du jour), puis de l'accord parfait *do, mi, sol*, équivalant aux 1^{er}, 3^e et 5^e degrés de la gamme d'*ut majeur* et aux trois couleurs fondamentales. Par extension, les deux gammes sonores et colorées se « répondent », comme dirait Baudelaire.

vivons dans un monde de sons et de couleurs ; l'âme de Beethoven en fut pénétrée et son œuvre en est le reflet intégral. « Il n'y a que l'art et la science, disait-il, pour nous faire espérer la vie plus haute ».

Si Léonard de Vinci, Rubens, Delacroix peignaient en entendant de la musique ou une lecture attachante, qui est aussi une musique expressive quoique monochrome, cela signifie que ces peintres trouvaient dans cette ambiance, non seulement des sources d'inspiration, mais aussi des éléments d'épanouissement de leur génie. Ce parallélisme est reconnu par nombre d'artistes.



La Marche funèbre de la Symphonie Héroïque
(Traduction picturale par Gustave de Bourgogne)

Cette loi, qui est à la base de toute l'échelle musicale et colorée établie, il nous reste à la vérifier. Nous avons dit que toutes les *Symphonies* de Beethoven permettaient de contrôler cette loi de parallélisme des sons et des couleurs.

Pour notre part, nous devons faire l'aveu que notre œuvre picturale est antérieure à ce contrôle, que nous l'avons réalisée suivant les données développées antérieurement, et guidées par le seul culte profond que nous vouons au Maître de Bonn.

Nous abordons là un problème d'importance. Nous avons montré l'entité parfaite de la science et de l'art. De même, l'objet de la peinture musicale est une communion entre les deux arts : musique et peinture.

Nous avons indiqué antérieurement que la nature — qui renferme dans sa splendide synthèse exprimée plastiquement, sous les formes les plus pures, les éléments que nous dissocions pour la commodité de notre esprit — n'offre jamais ces différences. A la vérité, c'est tout ce cortège qui se déroule dans l'espace et le temps et atteint nos sens simultanément, qui éveille en nous un état condensé indéfinissable, d'admiration et de transport. Plus dans la représentation cérébrale de la nature, nous condenserons d'éléments, plus nous serons près d'elle. Nous

Voir le *Courrier Musical* du 15 mai.

Par suite de quelles correspondances mystérieuses Beethoven a-t-il été conduit à écrire chacune de ses *Symphonies* — nous devrions dire toute son œuvre — dans le ton correspondant à la signification spirituelle de sa couleur spectrale ?

Bien des artistes ont émis des hypothèses sur la signification des couleurs et des tons musicaux. Une mise au point de ces diverses conceptions, dénotant une large part de fantaisie, était nécessaire.

Penchés sur l'œuvre de l'auteur de l'*Héroïque*, comme sur un monde inconnu, que d'hommes ont cherché à y découvrir le mystère du secret beethovenien ! La glose, fruit de leurs recherches, qui en est résultée est immense. Elle s'est accrue encore en raison de l'aide apportée par les fameux « cahiers ». Pour notre part, nous pensons fermement que le génie est l'épanouissement d'un fruit mûr, nourrit par plusieurs générations, en harmonie parfaite avec le milieu : nous disons avec les sources créatrices.

Reprenant notre thèse du début, disant que les grandes époques de l'histoire sont caractérisées par la prédominance du

« Dans ses essais de technique et d'esthétique musicales, dit culte divin qui conduit vers la lumière, nous disons de Beetho-

ven que ses pieds foulait la terre, mais que sa tête communiait toujours avec le ciel. « Oui, disait-il à Stumpf, en 1824, « qui veut toucher les cœurs devra chercher en haut son inspiration. Sans quoi il n'y aura que des notes, un corps sans âme, n'est-ce pas ? Et qu'est-ce qu'un corps sans âme ? De la poussière, un peu de boue, n'est-ce pas ? L'esprit devra se dégager de la matière où, pour un temps, l'étincelle divine est prisonnière. Pareil au sillon auquel le laboureur confie la précieuse semence, son rôle sera de la faire germer, d'en obtenir les fruits abondants, et, ainsi multiplié, l'esprit tendra à remonter vers la source d'où il découle. Car ne n'est qu'au prix d'un constant effort qu'il pourra employer les forces mises à sa disposition et que la créature rendra hommage au Créateur et Conservateur de la Nature infinie. » Et il ajoute : « Son Altesse Impériale sait avec quel scrupule j'ai toujours rempli mes devoirs envers Dieu, la nature, l'humanité ».

Témoignage éclatant de la conception que nous nous faisons de notre second être intériorisé, pur reflet de toutes les pensées et les actes de notre vie. Avec une telle âme, l'œuvre de Beethoven ne pouvait qu'être divine.

Une loi curieuse est celle des nombres impairs, que les anciens déclaraient surnaturelle. Nous remarquons que les *Symphonies* qui répondent à cet ordre numérique sont celles réputées les plus belles.

L'accord *do, mi, sol* répond lui-même à cette loi des nombres impairs dans la forme ternaire. Celle-ci, qui répond aux trois dimensions des Pythagoriciens, est celle qui demeure jusqu'à Henri Poincaré. Cependant, si cette formule est respectée par Beethoven jeune, son évolution montre qu'il tend à franchir ce cycle ternaire.

L'évolution beethovenienne correspond à trois stades : l'enfance, l'homme, le Dieu. D'après V. d'Indy, les trois compositeurs qui exercèrent sur lui une grande influence, furent : « Ph. E. Bach, pour le style ; W. Rust, pour la pensée créatrice ; Haydn, pour l'architecture symphonique. Beaucoup de caractères particuliers, à la façon de construire de Haydn, se retrouvent dans l'œuvre de jeunesse beethovenienne. C'est aux *Sonates* et aux *Quatuors* de la dernière manière de Haydn, que Beethoven a pris cette constitution du grand thème en trois éléments, en trois phases distinctes, mais inséparables l'une de l'autre. » Ce triptyque correspondait à la forme classique d'unité de lieu, de temps et d'action. Beethoven, homme-dieu, a brisé ce cycle ternaire.

Voyons maintenant comment fut construit ce splendide édifice symphonique.

Ne sommes-nous pas frappés d'abord par ce rappel ternaire, que constitue le fait des trois 1^{res} *Symphonies* construites dans l'ordre progressif des notes formant la gamme d'*ut majeur* ?

On peut, en effet, se demander pourquoi Beethoven a écrit sa première *Symphonie* en *ut majeur*, dont Dutilleul dit de l'*Allegro* qu'il est « limpide, brillant, majestueux », expression qui définit bien le lever du jour. Pour notre part, nos graphiques nous ont évoqué cette vision. Et c'est pour cette raison que nous l'avons appelée « l'Aurore ». D'ailleurs, la couleur correspondant au ton d'*ut majeur*, est le rouge. C'est bien la couleur du lever du jour. Nous pouvons y retrouver le symbole d'une naissance, de celle d'Adam, par exemple, qui est « rouge ». Quoique d'aspect mozartienne, cette première *Symphonie* contient un élément nouveau d'importance : le Scherzo substitué au Menuet employé par Mozart.

On notera que l'*Andante* est en *fa*, c'est-à-dire qu'il correspond à la tonalité verte, donc qu'il symbolise la nature en quelque sorte. La seconde *Symphonie* est écrite en *ré* et la troisième en *mi*. Plus exactement en *mi bémol majeur*. Et nous verrons pourquoi. Cependant, la correspondance des couleurs et des tons n'est pas encore nettement prouvée. Il serait logique de poursuivre en observant l'ordre chronologique. Mais, pour plus de clarté, nous préférons commencer par étudier la *Symphonie* la plus connue et surtout la plus objective : la sixième, dite la « Pastorale », du nom que lui a donné Beethoven lui-même. Nous nous appuyons sur cette *Symphonie*, car, en dépit de la note écrite au début de l'*Allegro* par Beethoven, disant « plus sentiment que peinture », le compositeur s'est empressé d'ajouter aussitôt : « plus grand est le ruisseau, plus grave est le ton ». Nous retrouvons dans cette *Symphonie* des éléments descriptifs, comme la scène au bord du ruisseau, le duo du coucou et du loriot, la danse des paysans et l'orage, ensemble qui en fait un vrai tableau vivant de la nature. « Quand le rossignol prélude, écrit Maurice Barrès, on entend pas une parole, un chant, mais une immense espérance ».

Maintenant posons à des peintres le problème de la traduction picturale de la *Pastorale*. Nous affirmons pour notre part que, picturalement, ces peintres feront une interprétation de la nature avec prédominance du vert. Reportons-nous au tableau n° 2 publié le 15 mai (voir page 258), et nous trouvons que la couleur correspondant au ton de *fa*, est le vert. Le dessin mélodique qui domine la *Pastorale* est un intervalle de Sixte — *fa, ré* — très restreint, créant un sentiment de quasi immobilité.

« Vincent d'Indy, à propos de cette VI^e *Symphonie*, M. Elie Poiree avait déjà observé le caractère pastoral de cet intervalle

« de tonalité de *fa majeur*, qui est un phénomène « d'audition « colorée » très plausible, qui lui paraissait correspondre à la « couleur verte ».

Autre fait très curieux également : M. J. Canteloube a établi un parallèle complet entre le thème initial de la VI^e *Symphonie* et un chant de paysans auvergnats appelé « Grande d'Auvergne ». M. Canteloube, à qui un villageois le faisait entendre, d'ajouter : « Mon brave homme chantait en *fa majeur* ».

Prise isolément, cette rencontre pourrait être considérée comme l'effet du hasard. « Mais ce n'est pas tout, dit encore M. Canteloube, dans le Scherzo de la même *Symphonie pastorale*, se trouve un solo de hautbois, puis de cor, qui reproduit à s'y « reprendre un thème de Bourrée auvergnate, avec un rythme « syncopé caractéristique ». Deux thèses peuvent se soutenir pour expliquer ce cas étrange de correspondances.

La première est celle de l'émigration, la seconde, celle de Potier, l'ancien conservateur de la Céramique grecque au Musée du Louvre, déterminant que des milieux semblables créent des façons de penser analogues. On a retrouvé au Mexique des vases façonnés au VI^e siècle avant notre ère, identiques de formes et de décors aux vases grecs de la même époque. Deux races s'ignorant peuvent donc concevoir dans un même esprit.

Evoquons maintenant la troisième *Symphonie*.

Nous remarquons que cinq *Symphonies* et la *Messe en Ré* se groupent autour du ton de *ré majeur*, ton prédominant de son œuvre symphonique, tandis que sa musique de chambre tourne autour de *mi bémol*. Il y a dans ce phénomène de concentration, un fait qui nous révèle une nature créatrice, car le ton de *ré mineur* correspond au rouge-orangé, qui est d'essence germinative. « Je n'ai jamais vu artiste plus concentré, plus énergique que Beethoven », dit Goethe.

Dans une étude sur « le mysticisme et symbolisme de la langue musicale de Beethoven », M. Paul Loyonnet dit que *mi bémol* est l'état d'optimisme volontaire menant à la victoire sur le destin (*mi bémol* étant le relatif majeur d'*ut mineur*).

Dans une étude que nous avons faite du groupement des œuvres diverses du maître, nous avons contrôlé, suivant nos prévisions, la prédominance des tons de *ré majeur* et *mi bémol*.

« Il s'élève si hardiment et il arrive toujours trop haut pour retomber toujours *maestoso mi bémol majeur* ! dit M. E. Herriot, parlant de l'Héroïque, mais il est grand et élève l'âme. « Il invite ses amis à s'embrasser sous l'aile de la joie, comme les héros immortels des Champs-Élysées ». Et Romain Rolland de dire : « Cher Beethoven, vous êtes bien davantage que le premier des musiciens ; vous êtes la force héroïque, le plus grand et le meilleur ami de ceux qui souffrent et qui luttent, l'essence d'une conscience qui voit en elle, en Dieu ».

Pour nous, l'Héroïque dépasse le champ d'une épopée de gloire militaire qu'il aurait écrite en *mi majeur* (ton jaune du spectre). L'idée est beaucoup moins objective. Et ce n'est ni Marceau, comme le pense M. Herriot, ni Bonaparte lui-même qu'il y glorifie. C'est le génie humain vainqueur de la matière et des infirmités humaines. C'est Beethoven lui-même ! Là, le ton se hausse vers les nues, il devient ton d'or, jaune doré, jaune mêlé d'orangé, le ton favori de Louis XIV, de Napoléon, de l'aigle vainqueur, d'où la tonalité de *mi bémol majeur*, les tons bémols étant plus clair, plus lumineux, plus transparents que les tons en dièses, qui, eux, sont plus sombres et plus opaques.

Nous avons relevé dans *Les Symphonies de Beethoven*, de M. Prod'homme, ce jugement sur l'Héroïque :

« R. Wagner a longuement étudié la III^e *Symphonie*, en a « croyons-nous, donné la véritable signification. D'abord, dit-il « l'expression héroïque doit être prise dans le sens le plus large « du mot et non pas seulement comme s'appliquant à un héros « militaire. Nous comprenons surtout, sous le nom de « héros », « l'homme entier, auquel tous les sentiments purement humains « d'amour et de douleur et de force appartiennent en propre, « dans toute leur plénitude et force. Nous saisissons l'objet exact « que l'artiste, dans la musique compréhensive de son œuvre, « nous fait percevoir. L'étendue artistique tout entière de cette « œuvre est remplie de sentiments puissamment pénétrants, « d'une individualité forte et complète, à laquelle rien de ce qui « est humain n'est étranger, mais qui contient en soi toute l'humanité véritable... La marche de cette conclusion est la direction héroïque de cette œuvre d'art ».

Notons encore cette belle pensée, par laquelle Tchaïkovsky nous éclaire sur cette troisième *Symphonie*, où « Beethoven a « érigé d'abord la force merveilleuse, immense de son génie « créateur ».

Nous voudrions pousser l'analyse plus loin, mais la place nous manque. Berlioz, lui, voit dans l'*Andante*, le « convoi de Pallas dans ses souvenirs virgiliens » ; dans le *Scherzo*, « les jeux funèbres de guerriers de l'Iliade autour des tombeaux de leurs chefs ». Visions que nous avons réalisées sans connaître l'opinion de Berlioz. Notons que le grand visionnaire qu'était Beethoven, avait lu Plutarque, Virgile, Dante, Shakespeare, retrouvant en eux des frères dont la pensée bouillonnante s'exprimait par le verbe, alors que la sienne s'élevait plus haut encore sur les ailes dorées de la musique.