

LA PEINTURE MUSICALE

et son application aux "Symphonies" de Beethoven (fin)

Notre collaborateur M. Gustave Bourgogne, termine aujourd'hui, la série des articles (voir N° du 15 mars, 1^{er} mai, 1^{er} juin 1932, 1^{er} janvier 1933) consacrés à la Peinture musicale, précisant ce qu'il faut entendre par cette appellation et développant en raccourci, une technique qui représente trente années d'études dans les domaines les plus divers. Actuellement il vient de participer à la première exposition des « Musicalistes », dont il est membre fondateur. Deux de ses œuvres y furent très remarquées. Depuis quelque temps, la direction de l'Opéra lui a demandé de prêter sa collaboration pour la réalisation pratique de la peinture musicale sur la scène.

Enfin, avec la *Messe en ré* et la *Neuvième*, nous atteignons le sommet de ce splendide édifice sonore qu'est l'œuvre symphonique de Beethoven.

C'est le Parthénon de la musique. « Il semble, dit Camille Maclair, que depuis cet acte, la musique ait rétrogradé, qu'elle ait perdu son temps à n'être qu'un art au lieu de se reconnaître qu'elle est : un Élément » (1).

Il faut analyser profondément la *Messe en ré* et l'entendre dans le cadre grandiose de l'Eglise Sainte-Madeleine à Paris, avec cette concentration religieuse qu'imposent la foi, la beauté du lieu, la grandeur de la pensée musicale, la splendeur de l'orchestration, pour comprendre et sentir que nous sommes en présence de l'un des plus grands chefs-d'œuvre de la musique. « Sortie du cœur, qu'elle aille au cœur », écrit Beethoven, en marge sur la partition. Cet élan vers l'infini, vers le divin, cette prière de toute sa vie, est transcrite là dans la langue la plus belle, la plus prenante. Nos graphiques, exécutés dans le champ sonore, nous ont permis de suivre le développement de chacune des parties.

La prière grecque du *Kyrie*, attaquée dans cette forme magistrale, pure comme une ligne droite, comme un « pilier d'angle » dit Nottebohm, si fréquente dans l'architecture beethovenienne (architecture qui obéit à la loi des nombres carrés et à l'accord parfait) fait un singulier contraste avec la prière latine du *Credo* qu'on dirait être « une représentation des joies du ciel », écrit V. d'Indy, telles que les comprenaient un Lippi ou un Giovanini da Fiesole. C'est en effet comme une fresque de la belle époque traduite en musique ; il faut y voir une danse mystique, une ronde de bienheureux foulant de leurs pieds nus les fleurettes des parterres célestes. Elle arrive de très loin cette ronde majestueuse, on l'entend à peine... Elle approche, elle est tout près de nous, elle nous enlace en ses pointes volutes, elle s'éloigne, elle disparaît presque, mais c'est pour revenir bientôt, plus nombreuse, plus enthousiaste, nous emporter dans un tourbillon et s'arrêter enfin, adorante, devant le trône du Tout-Puissant.

Le *Gloria* qui précède le *Credo* avec sa tempête de fanfares, est comme un cri de gloire ; il est si ample, que nous avons dû

Messe en ré, c'est évoquer en même temps le *Jugement dernier* de Michel-Ange. Cette liaison constante de la musique et de la peinture est un témoignage de plus en faveur de nos conceptions. Ainsi, la musique se colore, et la peinture s'anime de vibrations sonores. Mais c'est seulement par une technique ap-



LA MESSE EN RÉ
Credo

Interprétation picturale de Gustave Bourgogne

propriée de transpositions que nous atteignons les vraies sources d'inspiration.

La *Neuvième Symphonie* est trop connue pour qu'il soit nécessaire de l'analyser. « Paix intérieure et extérieure », écrit Beethoven. Cet hymne à la joie est la page la plus éloquente dictée à l'humanité. Hymne enfantée dans la douleur, dans l'isolement, dans la misère, la maladie et l'infirmité la plus cruelle pour un musicien. Au seuil de la mort, Beethoven chante la joie ! En quel ton ? En *ré*, comme la *Messe*. Ce ton orangé (plus sombre vers le rouge pour la *Neuvième* écrite en mineur), celui du maître, ce ton propre au génie créateur suivant l'hérémétique des tons, cette couleur de flamme, celle de l'Aube (deuxième symphonie) et de la foi.

Nous remarquons que la tonalité de l'œuvre est assise sur les deux piliers de *ré* et *si bémol majeur* liés par des accords en arpèges. A ces deux tons, correspondent, l'orangé et l'indigo violacé. Dans notre traduction colorée, c'est-à-dire dans un de nos tableaux, celui de l'*Adagio*, notamment, qui reflète « les échos les plus intenses du cœur », nous évoquons un monde supra-terrestre, parsemé d'édifices, sortes d'immenses temples élevés à la gloire de Dieu, dont les piliers rappellent des tuyaux d'orgues, traduisant par leurs groupements, rythmes et accords, l'orchestration totale, dont la tonalité dominante bleu-mauvé est celle de *si bémol majeur*. Ces espaces immenses où coule, comme un flot éternel, la vie spirituelle, impérissable, se matérialisant ici, en ses multiples aspects, dans la gamme des bleus, des orangés et des violets, seules quelques touches d'or et de cuivre illuminent ça et là, ce tableau mystique (voir n° du 1^{er} mars 1932).

L'étude de l'œuvre symphonique s'achève, brièvement esquissée. Nous avons vu s'élever ce vaste monument de la première à la dernière symphonie : écrites toutes par le maître suivant la loi de parallélisme que nous avons énoncée.

Deux symphonies en *ut* (la 1^{re} en majeur, la 5^e en mineur). Trois en *ré* (2^e en majeur, 9^e en mineur et la *Messe en ré majeur*), une en *mi bémol* (3^e), deux en *fa* (6^e et 8^e), une en *la* (7^e), une en *si bémol majeur* (4^e).

Toute la gamme des couleurs du spectre se trouve dans l'œuvre symphonique, sauf le bleu du *sol majeur*. Beethoven était un tourmenté ; toute sa vie, toute son œuvre en font foi. Or, la tonalité de *sol majeur* est celle de la sérénité, elle est fréquente dans l'œuvre de Mozart, mais rare chez Beethoven.

L'œuvre symphonique est ainsi identifiée, par une technique picturale nouvelle de transposition. Reste à savoir si la loi que nous avons énoncée, se vérifie également dans l'œuvre



LA MESSE EN RÉ
Kyrie

Interprétation picturale de Gustave Bourgogne

lui consacrer deux graphiques, donc deux tableaux, ainsi que pour le *Credo* que nous avons transcrit ensuite picturalement suivant notre vision, qui est en même temps, celles de V. d'Indy et de M. Camille Maclair. Visions que nous ignorions avant notre transcription picturale.

Quant au *Sanctus*, ce mystérieux instant de la communion du pain et du vin, Beethoven est parvenu à « sublimer le silence ».

Enfin, c'est dans l'*Agnus Dei*, que Beethoven a atteint le faite de la musique religieuse et de sa splendeur. Évoquer la

pianistique, si variée. Notre contrôle s'est exercé avec la même rigueur que pour l'œuvre symphonique. Ce sera d'ailleurs l'objet d'une autre étude.

Pour l'instant, retenons que la *Sonate dite Appassionata*, op. 57, sonate à laquelle Romain Rolland a consacré une analyse si attachante, est écrite en *fa mineur* (vert, celui du spectre assombri par le ton mineur) et dont Beethoven disait qu'elle évoquait la « Tempête » de Shakespeare.

N'est-ce pas là la couleur de l'Océan déchaîné ?

Pour d'aucuns, la *Peinture musicale* est un fait acquis, en ce sens, qu'il y a autant de musique dans une œuvre de Rembrandt ou Léonard de Vinci (1) qu'il y a de couleurs dans une œuvre de Beethoven. Il y a une vérité qui s'exprime par cet *Anderstreben* des Allemands, ou fusion des deux arts, et qui donne à une œuvre cette beauté indéfinissable où la matérialité s'évanouit. Fusion qui s'opère par une sorte de sonorisation de la couleur ou de la couleur qui chante par le son.

La *Peinture musicale* élargit le problème en quelque sorte, par une transposition plus adéquate, par une fusion plus complète des deux arts, par une technique qui comporte à la fois des données physiques, musicales et plastiques.

Certains artistes peintres (2) se sont bien livrés à des essais de traduction, dans une forme picturale fixant l'émotion que la musique leur a inspirée ; en objectivant le sujet musical lui-même. Ce domaine exclusif de la peinture émotive, ou essentiellement subjective, n'a rien à voir avec la dénommée « *Peinture musicale* », expression que nous avons donnée à notre technique. Fantin-Latour a bien peint certaines œuvres de Wagner suivant son rêve et il n'y a rien de musical dans ses

traductions. L'essentiel dans cette tentative est d'être musicien d'abord, peintre ensuite.

La musique, le plus immatériel des arts, semble ainsi pouvoir s'exprimer et se fixer dans une forme différenciée. La *Peinture musicale* peut-elle vraiment évoquer cet art impalpable et si pénétrant qu'est la musique, qu'on dit à juste raison, se suffire à elle-même ? Nous le croyons fermement ; d'autant plus que cette communion par synchronisme rythmique, recrée les sources d'inspiration, déterminant en même temps, un état particulier insoupçonné, comme le Yoga des Indous évoqué par R. Rolland. Ici intervient un phénomène particulier, psychique, dont nous avons développé la formation. Cette sorte d'hypnose n'est pas fantaisiste, puisqu'elle a donné lieu à maints contrôles. En ce qui nous concerne, formé depuis notre plus tendre enfance dans un milieu où était cultivé la musique et aussi la peinture, cette fusion des deux arts ne peut se dissocier. Toujours un art évoque l'autre simultanément. C'est une sorte de phénomène mixte, comme l'a découvert, récemment, L. de Broglie pour la lumière.

Reste la question de l'objectivité. Nos graphiques sont purement subjectifs, mathématiques en quelque sorte. Ils sont comme des coordonnées cartésiennes qui traduisent l'orchestration. Mais comme nous sommes peintres avant tout et que, ici, l'art prédominant est la peinture, la plastique l'emporte comme la musique dans le lied. Ainsi la fleur ne fait pas oublier la racine vivifiante.

Cette fusion des deux arts, musique et peinture, une fois établie, nous comprendrons avec le secours de notre interprétation de son œuvre symphonique par la peinture, que Beethoven fut plus qu'un musicien, il fut aussi le « héros de la conscience moderne ». Ce géant s'est sacrifié pour mieux glorifier l'homme devenu esprit, cette pure création divine comme la lumière de laquelle il est né, qui fait dire à Nordmann : « Dieu créa la lumière et un cerveau de Beethoven ».

GUSTAVE BOURGOGNE.

(Tous droits réservés)

Petites Histoires

Centenaire

La récente reprise du *Pré-aux-Cleres* a replacé dans le champ de l'actualité le nom de Ferdinand Hérold. Le centenaire de sa mort vient d'être passé, le 19 janvier. Car, cinq semaines après que son nom ne montât aux nues, porté par le succès de son chef-d'œuvre, le compositeur s'éteignait, atteint du mal de consommation.

Quels sont les ouvrages lyriques contenus dans le catalogue de Hérold, outre son fameux *Pré-aux-Cleres* ? *Zampa*, *Marie*. Là s'arrête généralement, l'érudition des mélomanes. Profitons donc de ce centenaire funèbre pour leur rappeler que Hérold débuta au théâtre en Italie avec *La Gioventù di Enrico Quinto* qui réussit. En 1815, rentrée en France ; il collabora avec Boieldieu à un *Charles de France* que monta l'Opéra-Comique. En 1817, il produisit *Les Rosières*, qui ne quittèrent définitivement l'affiche qu'en 1860, et *La Clochette*. 1818 vit naître *Le Premier venu*, 1819 *Les Troqueurs*, 1820 *L'auteur mort et vivant* et 1823 *Le Muletier* qu'on représenta jusqu'en 1850. Hérold s'en fut à ce moment à la recherche de chanteurs pour le Théâtre Italien. Lorsqu'il eût rempli sa mission, il composa *Lasthénie*, *Le Roi René*, *Le lapin blanc*. C'est à ce moment (1826) qu'il donna *Marie* dont le livret est de Planard. En 1827, 1828 et 1829 il écrivit respectivement trois ballets pour l'Opéra qui connurent une vogue durable : *La Somnambule*, *La Fille mal gardée* et *La Belle au bois dormant*. Suivirent *L'Illusion*, *Emmeline*, *L'Auberge d'Au-ry* et enfin *Zampa*, ou la fiancée de marbre, livret de Mélesville (1831) et *Le Pré-aux-Cleres*. Il laissa un *Ludovic*, à peine esquissé, que termina Fromental Halévy.

A l'heure où se répandit la nouvelle de la mort d'Hérold, une représentation du *Pré-aux-Cleres* allait commencer. Les spectateurs, animés par une même pensée collective, se retirèrent sans proférer une parole.

Histoires macabres

Nous avons annoncé, dans notre dernier numéro, que le ténor Vigno, après avoir débuté brillamment dans *Mireille*, à l'Opéra-Comique, le 1^{er} janvier dernier est mort subitement. Nous vous le confirmons.

— ?... !... Nous vous avions cru sur parole. — C'est bien de l'honneur que vous nous faites. Mais ayant lu quelque part qu'il devait chanter à la Salle Favart alors que nous le pensions descendu au tombeau, nous vous assurons qu'hélas ! il n'est pas ressuscité le troisième jour...

Dans une église de Birmingham. Le bedeau, tout en vaguant à ses occupations, écoute l'organiste jouer, dans le sanctuaire désert, la *Marche funèbre*, de Chopin. Les accents du morceau montent, poignants, dans la nef. Mais, bientôt, à la sereine mélodie du Trio succède le *da capo*. La musique n'y ressemble plus à ce qu'elle était au début. Le rythme s'en alanguit, elle devient discordante, cacophonique. Que se passe-t-il ? Le bedeau ne comprend pas. Il monte à la tribune.

Il y trouve l'organiste, un tuyau à gaz entre les dents, tombé sur les claviers de son instrument qui fait maintenant entendre un bruit de tonnerre. Une lettre est placée à côté de lui, sur son banc, dans laquelle il dit son bonheur de s'en aller vers d'autres mondes bercé par une musique qui lui était chère.

Le musicien a joué sa propre marche au tombeau.

Exigence

Le pianiste, M. Georges Boskoff, s'étant trouvé subitement grippé, ne put, au tout dernier moment, venir jouer l'un des concerts composant l'importante série de récitals qu'il donne depuis plusieurs mois. Le temps matériel avant manqué pour prévenir le public, par voie de presse, de la défection du virtuose, nombreux furent les auditeurs qui se présentèrent au contrôle de la salle pour s'entendre dire... qu'ils n'avaient, hélas ! qu'à se retirer.

Vers 10 heures, arrive un monsieur, confortablement mis. L'organisateur s'avance vers lui et, sur le ton le plus aimable :

— Je suis désolé, dit-il, mais M. Boskoff étant souffrant, le concert n'a pas lieu.

— Comment, le concert n'a pas lieu... Mais c'est impossible ; je suis là...

— ...La fièvre... dans son lit, monsieur...

— Dans son lit ! C'est une plaisanterie ! Un artiste comme M. Boskoff est malade et ne se fait pas remplacer !...

Fidélité

A Briare est mort, dans sa quatre-vingt-cinquième année, l'organiste de l'église Saint-Etienne de cette ville, M. H.-A. Nibelle, père du distingué maître de chapelle de Saint-François-de-Sales de Paris. Nous ne pensons pas que beaucoup de musiciens aient donné un exemple de fidélité à leurs fonctions comparable à celle dont fit preuve le défunt. Lorsqu'il s'éteignait, il y avait soixante-treize ans qu'il touchait l'orgue de Saint-Etienne. Il avait donc pris possession de sa charge à l'âge de douze ans...

Vocation

M. Josef Suk, le musicien tchécoslovaque réputé, n'avait encore, en ce temps-là, que six ans. Deux semaines avant que ne tombât la fête de son papa. Mme Suk mère l'envoya chez M. Planchy pour qu'il lui apprit à jouer quelque chose sur son violon. Un imprromptu ne manquerait de faire plaisir au père. M. Planchy lui mit dans les doigts : *Saute, petit chien* et *Sur la verte prairie*.

Le jour de l'anniversaire : récitation des compliments d'usage. Puis, le bambin dit : Papa, je t'aime tant que je vais te jouer quelque chose sur mon violon. Et il s'exécuta.

Lorsqu'il fut parvenu au bout de son répertoire, son père le regarda et lui posa cette question :

— Alors, mon enfant ; tu veux devenir musicien ?

Le petit Suk était bien élevé, donc obéissant. Un « oui » tomba de ses lèvres.

— Eh bien, tu le seras, répondit le père.

« Et je le fus », conclut M. Josef Suk qui raconte ce souvenir du temps de sa jeunesse dans *Tempo*.

Echange

Nous lisons dans une revue suisse : « La seule salle absolument comble de cet hiver fut réalisée par M. Jacques Cortot ». Nous savions bien que M. Alfred Cortot et M. Jacques Thibaud collaboraient le plus amicalement du monde et qu'une affection vieille de bien des lustres les unit. Nous ne pensions point cependant qu'ils pussent l'intimité jusqu'à échanger à l'occasion leur prénom sous prétexte qu'à leurs yeux Alfred ou Jacques c'était tout un...