

Le « Motif » et ses Conséquences

Il y a une conséquence inévitable pour les principes.

C'est leur disparition. Par une logique rigoureuse, tôt ou tard, directement ou indirectement, tout principe doit atteindre une limite qui lui est propre.

L'admission d'un principe, d'une règle dispositive, constitue en soi une limitation. Comme tout développement qui résulte d'un principe donné est obligé de se tenir à ses effets normaux, ce développement se restreint aux conséquences qui résultent directement des prémisses.

Mais il n'y a rien d'absolu.

Une fin n'est pas seulement un aboutissement, c'est en même temps un point de départ. Et effectivement les nouveaux principes sont les conséquences des anciens. Si l'on se place sur un terrain plus élevé, on voit les principes s'enchaîner, s'engendrer, avec leurs conséquences respectives; on voit les relations, existantes en dépit de ces limitations, régies par une causalité plus haute, qui plane à l'origine de tous les principes. Ainsi tout principe résulte *nécessairement* du développement d'un principe antérieur, et toute fin devient commencement. Quel que soit le point où l'on se place, toujours on constate dans un changement perpétuel la fin d'un principe et le début d'un autre, le passage d'un état ancien à un état nouveau. La durée n'y a qu'une valeur relative. Notre appréciation de ce changement dépend du point de vue que nous avons choisi : une fin semble cruelle à qui regarde en arrière; mais un commencement peut apparaître plein de promesses à qui envisage l'avenir.

Appliquons-nous spécialement à la musique.

La musique, l'art pur des émotions, repose elle-même sur une notion mathématique, celle des rapports : une harmonie sonore s'exprime en effet par une proportion numérique.

Pour connaître les principes de la musique et de la composition et pour découvrir la nature des motifs musicaux, il faudra s'occuper des nombres et de leurs rapports. Bien que la composition musicale soit un art créé de toutes pièces par la volonté de l'homme et de l'artiste, dans la recherche des motifs et de leurs conséquences on se heurtera nécessairement à l'inexplicable force créatrice, qui fait qu'un compositeur n'agit et ne produit qu'en obéissant à une volonté supérieure, et que nul ne peut comprendre. Il est impossible de soumettre cette force à la rai-

son; elle ne peut s'expliquer que par son existence et parce qu'elle s'impose au génie. La création en elle-même reste donc une énigme. Toute recherche scientifique, quelle qu'elle soit, dont une œuvre musicale est l'objet, nous place en définitive devant un fait qui est en soi un mystère et qui n'est autre que le génie.

Mais il est possible de dissocier les éléments de l'œuvre par l'analyse, et on pourra peut-être induire quelques causes partielles et prévoir certains effets. S'il est impossible d'atteindre l'esprit créateur, du moins, en étudiant l'œuvre, pourrions-nous faire des observations exactes, tant physiques que mathématiques; et retrouver les nombres et les proportions que le génie a bien dû combiner, sciemment ou non. C'est une erreur de fonder la théorie de la musique sur des sentiments. C'est plutôt l'inverse qui est vrai; et la théorie est notre seul moyen de comprendre d'abord l'harmonie des nombres. L'analyste tâche de se rendre compte des combinaisons que renferme tel accord; il les traduit en nombres dont il dégage les rapports; et c'est la comparaison de ces rapports qui constituera un système. Le compositeur — si expert soit-il — n'aura fait en somme que grouper des quantités.

Mais le travail du théoricien, quoique commandé par la nécessité de comprendre et par le besoin d'expliquer, n'est pas exempt d'inconvénients. Puisque nous ramenons à un raisonnement, fondé à la fois sur l'analyse et sur la synthèse, ce qui avait été conçu spontanément. De l'art nous voudrions faire une science. Mais ne serait-ce pas remplacer l'orgueil de l'artiste par les prétentions du savant? Et, du reste, le combien peu de valeur cette science sera-t-elle pour l'artiste! Elle ne fut entreprise que pour mieux comprendre l'art, mais, à ce point de vue aussi elle ne nous satisfait point. Tout ce que nous pouvons faire, c'est de dégager un ordre. Nous commençons par démembrer par l'analyse ce qui est composé; puis, nous unissons, par la synthèse, ces fragments, de façon à appliquer les règles d'un système donné : rien de plus en tout cela que des semblants de science, des raisonnements logiques, des éventualités psychologiques, mais il y manque toujours l'élément créateur. Nous n'avons fait que dissocier et regrouper des éléments simples; nous nous sommes rendus compte de quelques coïncidences numériques, de quelques liaisons arbitraires, parfois nous aurons dévoilé une préférence pour tel groupe de sons. C'est tout au plus une constatation de méthode, une étude détaillée, mais sans grande portée prati-

que. Le Beau est, en soi, inexplicable! On pense avoir découvert ses règles, on pense que ces règles doivent s'imposer à tous, on parle même de lois artistiques. On les prouve, à la rigueur, en croyant saisir le mécanisme de certains effets. On suit les principes dégagés antérieurement... et parfois, souvent même, quand on a découvert des proportions nouvelles, on infirme ces principes, quitte à en établir d'autres à grand renfort de théorie. En voilà le sort des principes et de la théorie.

Mais un même sort les attend. Vraiment, on comprend peu de chose à la nature de l'Art, pas plus qu'on ne discerne le grand art de la Nature. C'est ainsi que l'on peut devenir très habile à manier des principes d'art sans être le moins du monde artiste.

Quoi qu'il en soit, nous voulons savoir. Une curiosité nous pousse quand même à rechercher ce qui fait l'essence de la Beauté.

Nous voulons envisager ce que sont en général les « motifs ».

Si les principes n'ont pas un fondement inébranlable, si la causalité n'est nullement générale, mais plutôt fortuite, n'y a-t-il pas autre chose? Pourquoi compose-t-on, si ce n'est pour mettre de l'ordre dans un ensemble chaotique de sons? On ne peut nier une force créatrice. Mais alors cette force doit découler d'une faculté, d'une énergie. Logiquement, la potentialité du génie doit obéir à des nécessités. Mais ces nécessités, quelles sont-elles? Cette harmonie que l'on a créée, où l'a-t-on prise? On a dit que le génie était conduit par une faculté occulte, mais les privilèges du génie ne se soustraient pas aux lois. Et on ne pourra pas dire que le compositeur ne raisonne pas; s'il suit un instinct, ce n'est pas le fait du hasard. A chaque instant il se sent importuné par une censure esthétique, qu'il applique lui-même involontairement à ce qu'il ose par instinct ou par sentiment; il peut également lui arriver de prendre nettement conscience de ses procédés techniques.

Abstraction faite de toute inspiration de génie, de tout talent spéculatif, la technique et la pratique de la composition reviennent à savoir *motiver*. Que l'on nous permette ce néologisme. Mais commençons par dire ce que nous voudrions entendre par *Motif*.

C'est là, dans la nomenclature de la musique contemporaine, un terme équivoque. A tort, selon nous, on n'a nommé motif que les motifs nettement perçus. « Motif », dit-on, « est ce qui est de courte durée et qui sert à un certain développement ». Tout

autre principe, dès qu'il n'est plus court, et tout autre principe d'harmonie générale, lorsqu'il sert d'une autre façon au développement sans qu'on le remarque ou le reconnaisse, n'est pas appelé motif. On voit l'équivoque : on laisse ce qu'on ne sait pas hors des difficultés. Pour la facilité on a insisté sur un sens spécial et on a omis le général.

Les vrais motifs prennent leur place aussi bien dans l'art que dans la science de la musique. L'art est une création et la science est un raisonnement, qui ne reproduit que le caractère officiel des règles; mais l'essence de tous deux est située dans la *motivation*. C'est-à-dire s'il y a des principes directeurs, poussant la raison à construire, guidant le compositeur, soit que celui-ci agisse par instinct ou par raisonnement; ces principes, avec leurs conséquences, devront se révéler également dans l'analyse des compositions. Quoique une théorie ne soit qu'une vérification méthodique, elle fournit néanmoins les motifs de composition. Dans le cours de la composition ils émanent de leur propre principe, qui est une puissance active agissant d'après des lois dynamiques, et que l'artiste subit consciemment ou non; dans les œuvres créées, ces tendances se retrouvent comme des éléments stabilisés, devenus pour ainsi dire des forces statiques.

En raison d'une harmonie intrinsèque et d'une faculté créatrice, dans les deux cas, le « motif » est la vraie raison de la musique. Celle-ci, comme science et comme art, est à la fois stricte et libre. Et ce n'est qu'en se demandant quelles causes produisent tels effets, que la théorie peut présenter une réelle utilité : en remontant jusqu'aux principes fondamentaux nous aurons amené notre connaissance scientifique de la musique à ses limites extrêmes.

Je voudrais nommer « motif », en général, la cause musicale (1). Tout ce qui a quelque effet, quelque conséquence en musique, est motif. Or, de tout principe, de toute règle, de toute condition posée découlent des conséquences.

Il s'ensuit que la musique doit être envisagée comme une interdépendance de causes distinctes, donc, comme un développement de conséquences. Le pouvoir initiatif du motif (ou des divers motifs) devra dès lors diriger ce développement. La nécessité du développement, l'impulsion que reçoivent les conséquences, est déjà enfermée dans la nature du motif, et le motif ne représente pas seulement ce qui est, mais aussi ce qui sera. Toute exposition se réduit à un motif et commence par son principe : en expliquant, en développant, tout ce qui découle ne fait que le mettre en relief. De cette manière il peut y avoir un motif, ou plusieurs, mais il embrassera et la fantaisie et la raison. La fantaisie apparaît donc comme inhérente à tout motif,

car sans cela, en poursuivant une idée musicale, il serait possible de le combiner avec un élément externe : au contraire, on ne fait que développer le contenu même du motif. Et s'il y a liberté, cette liberté est interne. Le motif se manifeste lui-même dans son développement; sinon, ce n'est pas motif. Et on pourra encore définir le motif, cette cause musicale, comme un principe qui se suffit à soi-même.

Tout l'ensemble de sons qui constitue la musique est une chaîne souple et solide. Chacun des chaînons se relie à ses deux voisins. Le procédé par lequel nous comprenons la musique, à l'audition, consiste à fixer dans la mémoire ces liaisons entre l'antécédent et le suivant, et cela d'une manière logique, autant que possible. Si l'on prend quelque forme comme motif, tout ce qui suit, avec ses ressemblances ou ses différences, sera « par voie de conséquence ». Ces conséquences sont immédiates et illimitées. Toute conséquence voulue n'est qu'un choix. Mais le motif permet ce choix ou tout autre choix, lequel est plus ou moins arbitraire, influencé par les goûts de l'époque. Mais ce qui nous intéresse, c'est cette puissance du motif. En philosophie, nous voulons (depuis Kant) qu'il y ait en métaphysique des causes libres. Schoenberg a parlé d'une « force motrice » du motif. Cette force n'est autre que la liberté musicale qui renferme toutes les conséquences.

L'emploi du motif, la modération donc de cette liberté, fait le style. L'usage musical est une limitation arbitraire de relations, dérivée du motif. Quant au caractère de ce choix et aux conséquences qu'il comporte, il ne dépend entièrement ni de l'usage (soit historique, soit esthétique), ni de la fantaisie. C'est que toute œuvre d'art en général supprime et ajoute, détruit et introduit. La fantaisie détruit les barrières dressées par l'usage et introduit de nouvelles règles; la raison détruit l'infinité des conséquences en posant des bornes artificielles. Si donc l'idée motif est pleine, les conséquences qui en seront tirées, soit par la fantaisie, soit par le raisonnement, emporteront toute notion d'arbitraire.

En résumé, nous pouvons constater :

1° Qu'il y a une puissance en musique qui régit et la raison et la fantaisie : le motif ;

2° Que cette puissance est un pouvoir libre ;

3° Que l'emploi de cette liberté, l'action de cette puissance, entraîne des conséquences ;

5° Que pour notre pratique de l'art la composition se réduit à un choix parmi toutes les conséquences ;

5° Que ce choix emporte une conséquence d'usage, ou amène une préférence ou une détermination au nouveau ;

6° Mais que, en principe, la pleine suffisance du motif ne se trouvera jamais atteinte par un tel choix ;

7° Et que le seul moyen de nous repré-

senter un tel motif est comme puissance de proportions, c'est-à-dire par des relations subséquentes.

Un tel motif, en général, est la tonalité.

Nous désignons par tonalité la dépendance de tous les tons — en harmonie ou en mélodie — d'un ton principal, la tonique.

Ce motif général vise à une imitation de la nature. La nature du son est un composé d'un ton principal, fondamental, avec les tons aliquotes, les tons harmoniques.

Dans un seul ton on trouve donc, donné par la nature, toute dépendance et toute relation. Si c'est seulement depuis Rameau, Tartini et Helmholtz qu'on s'est rendu compte de cette nature composée du son et qu'on en a tiré des conséquences plus grandes, c'est bien depuis que l'on a pris conscience de la notion « tonalité » qu'on a déjà imité la nature dans une harmonie numérique en employant des relations arithmétiques et harmoniques entre les tons différents.

Il est très remarquable que la tonalité n'a pas toujours existé. Elle n'a pas son origine dans l'art ancien. La musique (selon les recherches sur l'origine des mélodies dans les « traits » anciens) est venue de l'Orient. Cette musique orientale, sémitique, indienne, fut probablement ornementale, et non modale, selon ce que nous entendons par ce mot. Il y avait d'autres motifs d'art. Mais aussi dans les origines de notre musique d'église se trouve déjà ce qu'on appellerait aujourd'hui « atonalité ». L'étude des neumes nous a fait connaître la vraie nature du plain-chant ; spécialement la psalmodie pour chœur (et divers types, appartenant à la lecture de la liturgie ancienne), dont nous possédons plusieurs spécimens du x^e siècle, était un organisme où une tonique n'avait aucune signification. Les psaumes, toujours chantés avec leurs antiphones, avaient autant de manières pour finir que les antiphones avaient des possibilités pour commencer. On appelait cela les « différences ». Et l'unité dans un chant était obtenue d'une manière autrement mélodique ; c'est-à-dire que le langage liturgique était devenu un discours relevé et vivifié, par des moyens d'accentuation fournis par les mots, et non par les tons. De ce récitatif primitif sont dérivées les formes d'art multiples qui devaient se ranger plus tard sous la tonalité. Mais cette tonalité se décèle déjà à l'époque où l'on ne peut parler de tonalité fixe. Elle est basée sur cette loi, qu'un même ton doit toujours enfermer (commencer ou terminer) une phrase musicale, pour que cette phrase reçoive ainsi une signification spéciale. Presque toutes les formes de chant qui n'appartiennent pas à la psalmodie pour chœur sont tellement définitifs ; ce sont les éléments de l'arrangement le plus ancien de Saint-Grégoire (viii^e siècle). Ces chants étaient décidément arrangés d'après des modes distinctifs ; et depuis le xi^e siècle, lorsque les offices rimés et d'autres inno-

(1) Arnold Schoenberg a défini le motif « ce qu'on veut comprendre comme tel ».

ventions vont faciliter les progrès, on voit de plus en plus se fixer cette domination d'une tonique comme centre de « tonalité ». Mais, à côté de ce développement tonal il existe ces pièces sans modalité fixe, psalmodies de source très ancienne, et qui furent fixées par des formules spéciales pour l'emploi de leurs 8 ou 9 tons. Gué de Cherlieu, le collaborateur de Saint-Bernard de Clairvaux, regardait ce manque de tonalité fixée dans la psalmodie comme indigne du caractère sacré. Par sa réforme liturgique (xii^e siècle) il faisait adopter dans la psalmodie antiphonaire de la messe la loi du ton final. Déjà Guido d'Arezzo (xi^e siècle) avait fixé un chant diatonique, et en complétant la diastématique, en introduisant une nouvelle manière d'écrire sur lignes, il ouvrit un passage au développement naturel de la tonalité fixe.

D'une autre façon encore on voit s'établir ce motif prédominant et général. Les théoriciens et les maîtres de musique, sous l'influence de Boèce et ayant étudié ses schémas de tons, imposaient une division du plain-chant en tons authentiques et tons plagaux.

Les authentiques sont expliqués comme la réunion d'une quinte et d'une quarte au-dessus d'une tonique, dans les tons plagaux on joint une quarte au-dessous à une quinte au-dessus d'une tonique. On fixait de telle manière pour la mélodie un « ambitus », une étendue, dans laquelle la tonique avait une place déterminée. En même temps l'arrangement de la psalmodie se faisait d'après le système de l'octocordes, le système des huit tons de l'église, différents à cause de la place du demi-ton.

On avait le fondement d'un grand art. Les conséquences furent importantes en raison du principe. La nécessité de faire valoir un ton fondamental s'emparait de nos idées musicales. On a poursuivi ce but essentiel rigoureusement jusqu'à nos jours. On n'avait qu'à développer un seul principe; presque toutes nos règles, toutes nos lois, chaque fois nouvelles, peuvent se rapporter à cette idée de tonalité préconçue.

La plus grande conséquence et la plus directe de notre tonalité, ce fut la fixation d'une notion absolue pour les consonances et les dissonances. C'est ainsi que dans le chant grégorien, c'est-à-dire dans la mélodie, certains intervalles prirent un caractère absolu. Ces intervalles sont placés sur une échelle diatonique, expliqués arithmétiquement comme le résultat d'une union d'hexacordes et comme calculables par les relations numériques des quintes. Dès lors l'octave et la quinte, dont le rapport avec la tonique est traduit par les nombres les plus simples, seront des consonances; les autres des dissonances.

La signification de ces notions prendra une importance encore plus grande, quand la musique mesurée (au xiii^e siècle) deviendra à côté du plain-chant un art nouveau, spécial et polyphonique. En polyphonie dissonant veut dire simplement ce qui ne forme

pas un accord permis, mais cette notion d'accord permis est naturellement relative. On a fait de ce relativisme un paradoxe, on n'a voulu que consonances ou dissonances, et on a toujours perdu de vue que la distinction n'est que relative et qu'il n'y a entre les intervalles qu'une différence quantitative et que la barrière qu'on dressait entre eux était purement arbitraire. La quinte et l'octave furent les consonances parfaites, les autres furent inconciliables avec le système.

L'art du contre-point a bâti sur ces notions ses règles, sa méthode. A mesure que les intervalles sont moins simples, leur emploi reste plus longtemps défendu. Et on a dû conquérir au fur et à mesure toutes les libertés et l'on est enfin parvenu aujourd'hui au point où les conséquences inévitables dépassent le système et l'ont mené jusqu'au bout.

Si les lois du contre-point étaient donc organiques et fondamentales, l'histoire et les conséquences sont allées d'un train lent. Depuis le ix^e siècle le contre-point n'était qu'une expérience en polyphonie. L'organum et la diaphonie introduisent un ensemble systématique de tons simultanés, en quintes et octaves. On s'y accoutume. Mais si bien qu'on s'en lasse bientôt. Et, à part on tente des tierces; on fait même de très étranges mélanges et des pièces tout à fait irrégulières. Mais l'art va lentement. Vers le xii^e siècle s'est développé le « déchant ». On y va au delà des valeurs égales pour les notes, on ose des mélismes, des fleurettes, des tons étrangers, à 2, 3, 4, même à 5 voix. C'est un contre-point orné, procédant par mouvement contraire comme dans l'organum.

Le contre-point prend son nom au xiv^e siècle, quand le système s'achève, dans l'art nouveau. Déjà on trouve chez Philippe de Vitry (mort en 1361) la défense des octaves et des quintes parallèles (dans son traité sur l'ars nova). Puis, chez Franco de Cologne, Marchettus de Padoue, pour nommer deux théoriciens très connus de leur temps, on trouve pour les consonances et les dissonances des déterminations obligatoires, devenues classiques du reste. Jean de Muris, p. ex., donne déjà (en 1350) toutes les règles principales du contre-point et que nous admettons encore de nos jours. L'unisson, l'octave, la quinte sont des consonances parfaites; la tierce, les sixtes majeures et mineures, des consonances imparfaites; les autres intervalles (avec la quarte) des dissonances. Chaque pièce doit commencer et finir par la tonique. Les parallèles en quintes et en octaves sont fausses; les consonances imparfaites peuvent aller en mouvement parallèle; et le mouvement contraire est le mouvement général. — Nous n'avons presque rien changé à ces lois au cours de l'histoire. Nous n'avons que très graduellement, aux points non exposés et comme des essais d'artiste, risqué les nouveautés, par transition presque insensible: la cambiata, les diverses autres notes de

passage, les dissonances sur temps forts, la quarte préparée et la quarte résolue, la septième libre, etc. Ces notes se sont introduites toutes comme exceptions qui confirment la règle (Comme, pour l'harmonie, se sont introduites dans les cadences les accords de la sixte et de la quarte, la sixte napolitaine, les accords de la septième diminuée, etc.).

Règles, aussi bien qu'exceptions, étaient les conséquences d'une seule cause: exprimer une tonalité comme fixée.

Une autre conséquence, comme une limitation du motif de la tonalité, ce fut la basse continue (la basse fondamentale, comme on l'appelait aussi, ou basse chiffrée). Au commencement (vers 1600) c'était probablement une institution des organistes pour aider à conduire et à reproduire les morceaux polyphoniques chantés. Mais par son aide on se procurait une méthode artistique pour se représenter par les chiffres le changement de consonances en dissonances, et inversement. Alors on obtint un art tout spécial d'accords, c'est-à-dire un art de tonalité fixe en chiffres.

Les divers modes d'église restaient longtemps dans la musique. Presque mille ans. Mais peu à peu des libertés et des déformations se glissaient. Alors vint un raffermissement: nos deux seuls modes, de Majeur et de Mineur, sont les resserrements des tons d'église. C'était en même temps une concentration nouvelle du motif tonal. Le nouveau dualisme tonal conserve les mêmes principes qu'on respectait autrefois dans plusieurs modes; ce sont des rétractions d'anciennes tonalités. Le développement devait se faire par conséquences très dures.

Maintes fois on a tâché d'échapper aux conséquences. Au commencement du contrepoint on a fait des combinaisons fantastiques; dans les premiers motets, des xii^e et xiii^e siècles, dans les madrigaux primitifs et dans les chansons polyphoniques populaires de ce temps, on trouve des parallèles d'octaves et de quintes, mais aussi des parallèles de quarts et de secondes! Et des accords à 4 ou 5 tons différents sont fréquents. Et dans un temps plus avancé on peut citer de semblables exemples. Remarquez par exemple la tonalité « flottante » dans les motets de J. Chr. Bach, ou quelques passages indéterminés dans les motets du grand Johann Sebastian. Pour choisir quelque chose de très connu, prenez entre autres ce bel exemple dans l'œuvre de l'illustre maître: le choral en la mineur de la Passion de Saint-Mathieu (dont Bach a travaillé le même thème encore dans quatre autres chorals de cette passion). Cette pièce commence par une introduction de 4 mesures en la mineur strict..., mais les 8 mesures qui suivent ne fixent pas moins de 11 tonalités différentes, à l'aide d'autant de modulations régulières.

Et ainsi il y a partout des exemples à citer où on aboutit à des déviations du principe. Mais en général on a consacré la tradition!

Dans les formes musicales aussi on trouve la confirmation de la loi tonale. — Les chants populaires, d'abord peut-être détachés de principes de tonalité, sont bientôt interrompus par des reprises tonales. Et dans le cours du temps les mélodies deviennent de plus en plus faciles, c'est-à-dire avec une dépendance de plus en plus étroite avec une tonique. Dans les pièces liturgiques, les motets, les parties des messes, mais aussi dans les madrigaux et plus tard dans les pièces instrumentales, toute variation et toute imitation tend à la même fin : le perfectionnement d'un motif initial, spécialement dans les formes régnantes du canon et de la fugue. La fugue devient bien la forme définitive pour assujettir une certaine tonalité. Le thème est lui-même une cristallisation de tonalité, et par sa limitation aux quintes et à l'hexacorde il est tellement dominateur. Et l'imitation est elle-même une conséquence du motif : le but est de faire — dans toutes les formes — ressortir la tonalité, par des intervalles apparents. La condition fondamentale est donc comme soulignée par l'imitation. Dans un canon polymorphe, la plus absolue des formes de canon, le thème est strictement limité à quelques intervalles possibles — il faut qu'il s'imité par ses propres ressources, en double contre-point, en augmentation, diminution, en mouvement contraire, etc. Dans la fugue le thème doit se prêter uniquement à la possibilité d'en déduire une cadence tonale ; la tonique et la dominante y prennent une place expressive, et le thème peut cadencer par la réponse qui s'y trouve. Vincent d'Indy a bien remarqué que la fugue est une grande cadence définitive ; le sujet, une fois qu'il est énoncé, ne peut

subir aucune transformation, puisqu'il sera exposé perpétuellement : *sans jamais être développé*. Ceci est donc la rigoureuse conséquence quand on veut bien fixer la tonalité : un développement reste interdit. C'est le paroxysme du style. Nous savons bien que dans ce style strict il y a encore une infinité de moyens d'expression. Bach en a donné à peu près tout ce qui est possible. Et dans la dernière œuvre sortie de sa plume, il a encore trouvé moyen de composer sur un thème unique, dans une tonalité fixe, et en employant toutes les formes du contre-point et du canon, 19 fugues et 4 grands canons doubles. Ce sont en réalité des variations sur un thème en forme de fugue. Des variations qui, par leur stabilité tonale, commencent bien vite à mettre notre patience à l'épreuve.

Si l'œuvre de Bach est de préférence cadencante, retombant continuellement sur la même tonique ou sur son mode, faisant un repos complet dans un ton, traitant chaque ton individuellement, le sens musical n'étant pas suspensif..., l'œuvre de Beethoven est habituellement modulante, conduisant successivement dans les modes parents, amenant des contrastes pour ces modes divers, et faisant ressortir une tonalité par des parentés de quintes ; et cela de suite, deux modulations alternant toujours.

Dans la tonalité beethovénienne la variation, le principe qui sert à tirer les conséquences de tout motif, n'est plus une imitation directe, mais un changement consécutif. Un second thème naît, par contraste, non plus par ressemblance. Rien n'y est aussi strict ; dans la sonate, comparée à la fugue, en prévision d'un changement de caractère, la durée d'une tonalité fixe est

relativement courte. La tonalité s'impose donc par une activité plus libre. Par conséquent, les cadences et les modulations ne sont que relativement différentes. On pourrait nommer les pièces de Beethoven des cadences étendues. (Et on pourrait nommer de cette manière les digressions tonales dans les développements des fugues de Bach des modulations limitées.)

La conséquence de la sonate fut la sonate cyclique, avec un thème permanent. En même temps que le motif, le thème, au cours de la composition et tout en se modifiant, reste présent et reconnaissable, on met en usage un emploi plus intense du contre-point varié et de l'imitation. De sorte que c'est devenu une combinaison de cadence et de modulation formaliste : une forme sonate-fugue-libre.

Et la Variation ? C'est la dernière conséquence quand on veut présenter à tout prix des aspects différents. Le thème maintenant, au lieu de se révéler, ne résulte que du sens tonal général ; ou bien le sens tonal est un motif pour le changement général du thème. Ici la musique est à peu près une devinette : quel est donc le motif ? Et quelles sont les conséquences ? ! Mais c'est toujours à l'aide de cette tonalité voulue, d'une manière ou d'une autre, qu'on parvient à résoudre de semblables énigmes ; la tonalité, resserrée ou élargie, peut être le motif pour qu'un thème ne se montre qu'en notes extrêmes, en accents principaux. Et, dans un sens contraire, une ressemblance de thème peut motiver une cadence, ou... une tonalité suspensive !

R. A. D. CORT VAN DER LINDEN.

(A suivre.)

