

tre d'indication précise dans ce sens, en tête de ses œuvres, il laissait le cerveau de ses auditeurs libre d'imaginer quoi que ce soit: mieux, il ne prétendait qu'à écrire de la musique expressive, mais non descriptive. Une ou deux fois seulement il se départit de cette règle et cela nous valut la *Symphonie Pastorale*.

Encore dans cette œuvre (une de ses plus admirées), ne s'impose-t-il pas un programme étroit et qu'il faille suivre pas à pas. Non. Quelques indications vagues lui suffisent. Sa musique évoque des paysages ou des états d'âme plus que des scènes. Et cela vaut mieux ainsi. Elle y gagne d'être, en même temps plus musicale et plus profondément évocatrice.

Remarquons que c'est dans la *Symphonie en ut mineur* que Beethoven introduisit pour la première fois la voix triomphante et auguste des trombones. Il ne s'en sert du reste que dans l'éclatant *final en ut majeur* qui succède sans interruption au *Scherzo*.

Ce motif si mystérieusement pittoresque du *Scherzo* revient interrompre un moment le *final*. Ces retours en arrière, ces évocations du passé au milieu de l'entraînement du présent sont devenus d'usage assez courant dans les ouvrages modernes. Beethoven n'en est pas l'inventeur. Déjà Rust avait manié heureusement ce procédé indiqué aussi chez Corelli.

Sous l'opus. 70, paraissent les deux Trios en *ré majeur* et *mi bémol*. L'art du développement y est poussé jusqu'aux dernières limites. Le *Largo* du Trio n° 1 est d'une profondeur de pensée et d'une émotion vraiment poignantes. Le second Trio se caractérise par l'absence d'*Adagio* et du véritable *Scherzo* remplacés tous deux par deux *Allegrettos*, l'un à 2 temps, l'autre à 3, qui sont plutôt des *Intermezzi*.

Le 10^{me} Quatuor (op. 74) est digne de ses aînés. Il contient un superbe *Adagio*. Le *Scherzo* s'y précipite dans un mouvement tellement rapide qu'à un moment l'auteur croit devoir prévenir qu'il faut s'imaginer le battre comme un 6/8. Deux mesures à 3/4 formant ainsi une mesure à 6/4. C'était prévoir le *Scherzo* à 6/8 dont Mendelssohn fera usage.

Les variations du *final* sont délicieuses et brèves.

Trois Sonates portent les numéros d'op. 78, 79 et 81. La première, assez rarement jouée, est dans le ton peu usité jusqu'alors de *fa dièse majeur*. Elle ne comporte que deux mouvements vifs, on le regrette. Le premier est d'une rare élégance; le second, d'un mécanisme curieux. La Sonate suivante, en *sol majeur*, très gracieuse, n'a pas grande importance. Elle semble plutôt un regard en arrière. L'opus. 81 (*mi bémol majeur*) est plus sérieux. Il est le seul de Beethoven avec la symphonie pastorale qui porte un programme de sa main. Il met à chaque mouvement ces titres explicatifs: les *Adieux*, l'*Absence*, le *Retour*. Mais il ne souligne pas davantage son idée. Ce sont seulement des écrivains

indicateurs qui empêchent l'auditeur de s'égarer et précisent l'idée principale de chaque morceau.

La phrase des adieux est caractérisée par ces harmonies où se spécialisent assez souvent les instruments à gamme naturelle restreinte comme le cor:



La *Coda* contient un développement des plus curieux sur ce thème, et un passage fort osé où dans des réponses précipitées l'accord de tonique arrive à tomber sur l'accord de dominante et réciproquement.



Après le court *Adagio* de l'*Absence*, le Retour amène, dans la bousculade de ses traits, un chaleureux motif plein d'expansion, vraiment parlant.

Henri WOOLLETT.

(à suivre)



CAUSERIES MUSICALES

Lois naturelles et Empirisme

On a pris l'habitude de considérer qu'une LOI est un ordre à qui tout doit obéir.

En que, dans l'opinion, une loi est une CAUSE; or dans la réalité une loi est une CONSÉQUENCE.

On ne crée pas une loi par l'imagination: on observe des faits, des séries de faits nombreux, et l'on en tire un principe général.

Archimède ressent qu'en entrant dans l'eau son corps subit une poussée égale au poids du liquide déplacé: il en tire un principe dont bientôt les conséquences nombreuses sont découvertes. C'est une loi naturelle.

La science est le résultat des choses et son but n'est pas de créer.

De même, la science musicale doit être une conséquence des choses observées.

Elle ne saurait nous apprendre ce qui SE-RA, elle ne saurait nous imposer ce que nous n'avons pas constaté par nos facultés musicales.

Elle nous dit ce qui FUT.

Elle nous raconte ce qu'ont fait les maîtres d'autrefois: elle ANALYSE leurs œuvres et en établit la SYNTHÈSE.

Elle observe les phénomènes auditifs sur le plus grand nombre des individus; elle classe ces individus en plusieurs parts: ceux-

ci sont indifférents aux phénomènes sonores, ceux-là y sont sensibles; voici un grand nombre d'hommes qui se reconnaissent entre eux, à des signes certains, comme musiciens, et qui, tous, ont un grand nombre de SENSATIONS MUSICALES SEMBLABLES: ce sont les sensations HUMAINEMENT musicales; ils ont encore des sensations PROPRES A LEUR TEMPS, A LEUR PAYS; enfin des sensations, peu nombreuses, PROPRES A EUX-MÊMES.

(1).

Et celui-là est HORS NATURE qui, pour raison d'éducation ou de naissance, ressent des impressions auditives qui contredisent les sensations communes à tous les hommes musiciens.

Ce sont ces sensations musicales — et aussi celles qui semblent hors nature — que nous examinons méthodiquement en ces causeries familières.

Dans un ouvrage précédent, l'enseignement empirique qui, peu à peu, est devenu de rigueur dans beaucoup d'écoles de musique, a été flétri. Il a été institué par des êtres doués de peu de sens musical et de peu de sens scientifique. Ces individus ont cru que le passé nous enseignait dans TOUS les détails des choses définitives et ils n'ont pas su distinguer ce qui était d'un temps d'un pays, d'un individu, et ce qui était commun à toutes les époques, à tous les hommes, à tous les pays: ou bien, nés antimusiciens et en proie à la manie musicale, ils ont, laborieusement (2), construit des lois de hasard. Il faut les combattre.

Le sens musical est un PHÉNOMÈNE NATUREL: en l'observant, on en trouve les lois et il les faut enseigner (3); mais on ne saurait créer ces lois. De plus, comme tous les sens, l'oreille est susceptible de PERFECTIONNEMENT, de TRANSFORMATION, mais à mesure qu'elle acquiert des sensations nouvelles, elle ne perd en rien les sensations passées. Ce qui est beau pour nous eût été atroce pour Platon, mais ce qui charmait auditivement Platon, nous peut toujours charmer.

Ces lignes disent à peu près quel esprit conduira nos familières causeries sur l'art musical.

Jean HURÉ.

(1) Nous verrons comment les divergences d'opinion en musique et certaines incompréhensions que l'on croit venir d'une personnalité innée, ont le plus souvent pour cause une insuffisance d'éducation musicale, de perfectionnement de l'oreille.

(2) Chose curieuse, et qu'il faut regretter, les individus très bien doués ont rarement le courage de se discipliner et de se soumettre à l'étude, à l'analyse... par contre les individus antimusiciens n'ont que discipline et méthode, ineptes, au reste, stériles ou néfastes.

(3) Il faut enseigner ces lois pour permettre à l'individu d'accomplir, en quelque temps, le travail considérable d'éducation auditive qui s'est réalisé au long des siècles... livré à lui-même il ne pourrait accomplir cette évolution qu'au prix de beaucoup d'efforts, et, du reste, partiellement.