

L'Allegro non tanto qui suit, très polyphonique, remplace le Scherzo.

Enfin vient cette merveille d'inspiration qu'est le « chant d'action de grâce offert à la Divinité par un Convalescent ». Cette sublime prière, d'un recueillement si absolu, d'une élévation si haute, est écrite dans un ton de plain-chant, en mode Lydien (gamme de fa à fa avec si naturel). Cela lui donne un caractère tout spécial, une onction merveilleuse que n'obtiendrait pas notre tonalité usuelle.



Ce Molto Adagio, est deux fois interrompu par un Andante en ré majeur, à 3/8 tout réémittant de vie :



Le printemps semble renaître avec le retour du motif plus tumultueux encore et plus varié. Les trilles et les traits l'ornent de souples arabesques et le Molto Adagio de nouveau reprend, transformé cette fois; les blanches et les rondes remplacées par un rythme plus caressant de croches syncopées et de doubles croches.

La force est reconquise et un Allegro alla Marcia s'amorce pour bientôt s'arrêter devant le finale très franchement mélodique et rythmique. Ecrit dans la forme un peu amplifiée du rondo, il est d'allure joyeuse. Pourtant, la tonalité mineure jette sur cette joie quelque voile de tristesse vite éclairci.

Le 16^e Quatuor n'est autre que la Grande fugue tantôt libre, tantôt recherchée, colossale et ingénieuse. Le thème s'y transforme sans cesse en de curieux aspects.

Le 17^e Quatuor, en fa, op. 135, commence par un Allegretto assez court, très classique. D'une polyphonie aisée, Beethoven y revient, après les débordements grandioses des précédents Quatuors, à une forme plus arrêtée. Mais quelle admirable liberté d'écriture, quelle invention dans les thèmes, quelle nouveauté dans leur présentation! Le Scherzo est fait d'esprit et de verve. Dans la 2^e partie de ce Scherzo surgit une phrase de quatre croches qui, peu à peu prend plus d'importance. Le Trio est tout entier bâti sur ces quatre croches obstinément répétées par les bases qui ronflent et grondent, tandis que le premier violon sautille éperdument

sur une sorte de motif de danse villageoise.



Le Lento, en ré bémol, vient tout apaiser dans la langueur de ses nobles phrases d'une tristesse calme et comme résignée. Dans le Finale, Beethoven a placé sur son manuscrit deux motifs de trois notes dont le second n'est que le renversement du premier. Sous le premier mot, se trouvent ces mots: « Le faut-il? » Sous le second: « Il le faut! »



C'est sur cette interrogation douloureuse et sur cette affirmation vaillante que se développe tout le finale. La 1^{re} phrase lente et solennelle interroge anxieusement, alternant trois fois avec l'affirmation vive et franche qui lui répond. Et l'Allegro souligne définitivement la Volonté; et le tout s'achève victorieusement, bien loin du doute et de la souffrance, dans la joie et dans la lumière.

Telle est la dernière œuvre de Beethoven. La maladie du foie qui l'avait déjà terrassé ne l'avait pas abandonné complètement, elle le fut. En Décembre 1826, il fut atteint, à la suite d'un refroidissement, d'une congestion pulmonaire, heureusement enrayée; mais, des vomissements lui succédèrent, l'hydropisie se déclara. Les ponctions répétées furent impuissantes à soulager l'illustre malade. Le 26 mars 1827, il dit d'une voix faible, à ses plus chers amis, Schindler et Breuninger (le frère d'Éléonore qu'il avait tant aimée): « Plaudite amici, Comœdia finita est ». Quelques moments après, la Musique avait perdu le plus grand musicien qu'elle eut possédé depuis S. Bach.

L'œuvre de Beethoven a été féconde entre toutes. Si ses contemporains et ses successeurs les plus immédiats se bornèrent à imiter les œuvres plus abordables de sa première manière, si, longtemps les maîtres qui leur succédèrent puisèrent leur enseignement dans celles plus grandioses et plus fortes de la 2^e époque, c'est dans les dernières Sonates et les derniers Quatuors que la musique la plus moderne a pris les prin-

cipes de son émancipation. On n'a pas imité ces œuvres, elles sont inimitables et Beethoven a été jusqu'au bout de ses découvertes. On ne pouvait faire mieux, on peut faire autrement. Les audaces qu'elles renferment ont permis d'entrevoir qu'aucune formule traditionnelle ne peut se réclamer d'un rigorisme sacré. La tradition est un guide utile, nécessaire même, non un maître implacable; elle pose devant nous, non une barrière infranchissable mais une porte ouverte sur l'avenir. Il n'y a pas de forme immuable. Tout se transforme, la Sonate, comme autre chose. Nous aurons dans un chapitre suivant à étudier ce que devint ce plan générateur des chefs-d'œuvre entre les mains de musiciens si divers. Nous le constaterons: aucun d'eux n'a osé plus que Beethoven aucun n'a poussé si loin la volonté impérieuse de ses recherches, aucun n'a possédé aussi bien que lui l'étincelle créatrice. D'autres pourtant ont découvert de nouvelles beautés; pour être moins haute et puissante, leur inspiration n'en fut pas moins divine et nous nous inclinons devant eux. La cime altière de l'Himalaya n'empêche point d'admirer le Fusi-yama, la grâce de la Jungfrau ne faiblit pas devant la majesté du Mont-Blanc, les ombres énormes de S. Bach et de Beethoven n'obscurciront par le rayonnement de Schubert, de Schumann et de quelques autres génies.

H. WOOLLETT.



Le plaisir musical.

Ses différentes formes

Il n'est pas de plaisir qui soit si généralement goûté que le plaisir musical, et pourtant, c'est un de ceux qu'on a le moins étudiés. On l'a proclamé le plus grand, le plus profond; son apothéose n'est plus à faire; mais dès qu'il s'agit d'en parler, tout reste confus. La critique musicale a consisté longtemps à dire: ceci me plaît ou ne me plaît pas; telle musique est gaie, est triste. Mais qu'importe de connaître l'opinion particulière du premier venu, mieux vaudrait savoir le motif de cette opinion. Chacun jouit de la musique différemment; on proclame Beethoven le plus grand des musiciens, mais croit-on que tout le monde l'aime pour les mêmes raisons?

Tel ne recherche que des sensations agréables; tel autre veut goûter en plus le trouble délicieux produit dans l'imagination par la musique; les uns réclament encore une harmonie savante, une mélodie épurée; les autres des proportions dans l'œuvre, de l'unité à travers le morceau; enfin les vrais musiciens apprécient à la fois tous ces plaisirs. D'où viennent donc ces différences? C'est, croyons-nous, de l'éducation, mais surtout

peut-être de l'état de santé physique et morale. La musique charme notre organisme tout d'abord; elle flatte le sens de l'ouïe, comme les couleurs caressent la rétine. Plus tard, elle agit aussi sur l'imagination; à l'homme bien portant, elle fait entrevoir des mouvements et des paysages; elle exalte plutôt les sentiments si le sujet est malade ou nerveux. Enfin elle met en branle l'intelligence même, et du concours de toutes ces activités, fait surgir le plaisir esthétique proprement dit. Nous voudrions donc esquisser cette étude si vaste, en tracer du moins le plan général, en puisant parmi les nombreux matériaux que M. Dauriac a réunis dans ses ouvrages (1), et dont le choix atteste à la fois un très fin psychologue et un musicien de goût sincère et sûr.

L'action de la musique sur le corps, action immédiate, qui se produit dès les premières mesures du morceau, a reçu sa plus complète explication scientifique dans une observation due à M. Lechallas: les nerfs auditifs sont en communication directe avec le nerf pneumo-gastrique, et agissent, par son intermédiaire, sur la respiration, la circulation, la tonicité musculaire, le « thumos » aurait dit Platon. Mais depuis longtemps on avait remarqué ce pouvoir de la musique sur l'organisme par le son et par le rythme; les animaux eux-mêmes y sont sensibles; tout le monde sait qu'il y a des charmeurs de serpents, et des ours dansant dans les villages aux sons de la vielle ou de la cornemuse. Les enfants aussi, quelque enthousiastes qu'ils soient à crier, s'apaisent et s'endorment dès que la mère commence à chanter. Longtemps, le plaisir musical conserve ce caractère purement organique. M. Dauriac avoue que, jusqu'à l'âge de treize ans, il a mis sur le même plan de valeur esthétique la *Bénédiction des Poignards*, de Meyerbeer, et « une misérable polka de Paul Henrion, *Fifre et tambour* ». Même à l'âge mûr, les musiciens s'arrachent avec peine à cette influence physiologique des sons. L'orgue nous plaît, indépendamment de tout rythme, de toute harmonie, de toute mélodie (et beaucoup d'organistes savent en profiter), par la seule richesse de ses timbres, par leur combinaison; d'où la difficulté, même pour l'amateur, d'apprécier une œuvre d'orgue à la première audition. De même, si nous sommes aujourd'hui accoutumés à tous les instruments, l'histoire de la musique nous enseigne que les cuivres sont restés longtemps aux antipodes de l'art musical. Quant au rythme, son action est suffisamment démontrée par l'histoire et par la vie quotidienne. La musique a très probablement commencé par être une danse chantée, puis accompagnée par divers instruments; elle sort ainsi des rites de la religion, de la magie, et longtemps d'ailleurs cette origine lui a valu une très étroite réglementation. Autour de nous, les enfants, quand on joue du piano, font cent cabrioles, chantent, plus ou moins faux, des paroles inintelligibles, manifestent ainsi, pour

(1) *Psychologie dans l'Opéra française. Essai sur l'esprit musical, etc.*

parler la langue des philosophes, une élévation de la puissance motrice. Même chez l'adulte, cette exaltation est évidente; les fanfares guerrières, le chant des charpentiers ont pour but de susciter le courage, l'enthousiasme, bien plus que de régulariser les mouvements. Dans les concerts populaires, on bat la mesure avec la tête, les mains, avec les pieds; l'amateur même esquisse ces mouvements, involontairement; et s'il est vrai qu'un « plaisir intense est un plaisir qui imprime à notre organisme une secousse profonde... le plaisir musical peut être compté parmi les plus intenses » (1).

Mais le son ne reste pas isolé; indépendamment du rythme, il entre dans la trame des accords, dans la courbe cadencée de la mélodie, et par ce double moyen, agit plus fortement sur nous; ce n'est plus seulement le corps qui est affecté; c'est aussi et surtout l'imagination, d'où une sorte de bien-être spirituel, de gaieté générale; « dans un monde où l'on s'ennuie, dès qu'une dame se met au piano, toutes les langues marchent » (2). Le type des images suggérées paraît être d'abord le type moteur; « il me paraît impossible, dit M. Dauriac (3) d'admettre qu'on puisse non pas définir, mais commencer à caractériser une émotion musicale, sans recourir à des expressions du type de celles dont on se sert pour définir soit un geste, soit une attitude, soit un mouvement ». Entendez une fugue de Bach, un grand chœur joyeux de Hændel, le thème du feu dans la *Tétralogie* de Wagner, toujours vous verrez un mouvement, comme le flux des vagues sur le rivage, ou la marche d'une armée fanatique, ou le jaillissement souple de la flamme. La plupart des danses orientales suggèrent des attitudes. Dans la musique grégorienne elle-même où toute cadence semble rompue, on se sent transporté, attiré, ravi, en une ascension irrésistible.

En même temps le ton émotionnel est changé; soit que la musique fasse naître un état nouveau, soit qu'elle le maintienne, soit qu'elle l'impose, soit qu'elle l'oppose à d'autres, il en résulte toujours un trouble profond dans la vie sentimentale. Quelquefois la musique nous berce, nous distrait nous émeut doucement, produit un voyage de l'âme, achève l'oubli de soi dans une rêverie vaporeuse « nous donne l'illusion d'une âme non pas pensante, mieux que cela, vivante et vibrante ». Ou bien « Si les événements par nous remémorés ou imaginés sont du type pathétique ou tragique, sur le plaisir d'origine purement sonore, un autre plaisir se greffe, analogue à ceux que le drame fait naître. » (4) Parfois au contraire les compositeurs excitent notre bonne humeur par une alliance heureuse de sons ou de phrases; par exemple Mozart, Rossini, Auber, les Maîtres chanteurs font « naître en nous l'espèce de plaisir, assurément indéfinissable, mais

(1) M. Dauriac, *Esprit musical* 259.

(2) M. Dauriac, *Esprit musical* 252.

(3) id *Psychologie dans l'Opéra français* : préface XVII.

(4) M. Dauriac, *Psychologie dans l'Opéra français*. 94.

non moins assurément reconnaissable que que nous donnent les gens d'esprit. » (1) De même, aux mélodies faciles, aux harmonies caressantes comme celles de Haydn ou de Mozart, est inhérent un sentiment de grâce et de souplesse. Au reste, « toute forme de musique est liée à une forme de société » (2) et la musique s'habille différemment suivant la mode: inquiétude morale, raison sûre d'elle-même, scepticisme railleur, emphase pathétique, ou simplement gaieté saine et gracieuse, sans arrière-pensée.

Il arrive souvent que l'action combinée des images motrices et de la suractivité sentimentale, favorise l'apparition d'autres images, liées moins directement à la musique. Les expressions de mélodie fraîche, musique chaude ne sont pas de simples métaphores; certaines modulations, quelques accords, quelques timbres produisent la sensation d'un courant d'air tempéré qui caresserait le corps; Berlioz donne très souvent au plus haut degré cette impression; certaines pages des *Troyens* produisent d'emblée l'enchantement heureux du climat méditerranéen. (3). D'autre part si les cas d'audition colorée sont rares, il y a pourtant une musique descriptive que Hændel et Liszt ont illustrée le plus heureusement; ce n'est souvent qu'une suggestion par analogie, car il est très difficile de rendre adéquatement en musique les sons naturels, et d'ailleurs impossible de reproduire directement des scènes populaires ou des paysages. Mais « si complète est la musique, si puissante est sa prise sur l'imagination, qu'elle ne laisse rien à désirer; et ce qu'elle suggère à l'esprit est infiniment plus riche que tout ce que les yeux peuvent voir », (4). « Peut-être même l'absence de tout spectacle est-elle favorable à l'accroissement d'intensité de l'image » (5). L'écharpe d'Yseult s'agit violemment dans l'orchestre, mais paraît molle et morte sur la scène, ridiculement. Une troupe de figurants n'ajouterait rien, je pense, au souffle qui emporte la marche militaire hongroise de la *Damnation*. C'est qu'ici l'imagination vagabonde tout à son aise, à travers toutes les formes de la perception; elle associe, comme il lui plaît, arbitrairement et vogue si loin de la réalité qu'elle semble la perdre de vue. Cependant quelques lois générales président à ces associations. A moins qu'on ferme les yeux, la musique grégorienne et palestrinienne s'écrase contre les voutes de Saint-Sulpice; une fugue de Bach ne se développe pas dans une chapelle du XV^e siècle; les symphonies de Haydn seraient ridicules dans la galerie des machines. Puis les associations, une fois faites tendent à se maintenir; un morceau gauchement exécuté la première fois, aura bien du mal à nous plaire; les vieillards aiment surtout la musique de « leur

(1) M. Dauriac, *Psychologie dans l'Opéra français*, 18.

(2) M. R. Rolland, *Musiciens d'Autrefois* 3

(3) Voyez aussi dans la *Damnation*, l'air *D'amour l'ardent de flamme*.

(4) M. R. Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui*, 73.

(5) M. Dauriac, *Esprit Musical*, 219

temps », parce qu'elle réveille en eux des souvenirs de jeunesse. L'imagination est en effet peu à peu suppléée par la simple mémoire, l'association mécanique et paresseuse; on jouit moins de la musique que du cortège des souvenirs qu'elle traîne après elle.

Mais pour que le plaisir soit complet, il faut une part à l'intelligence. Nous sommes ainsi faits qu'une vie toujours heureuse nous ennuie, une musique trop facile nous semble monotone. Plus un organe est exercé, plus il demande à dépenser son énergie; il faut à notre esprit des difficultés à vaincre, et de même qu'on ne lit plus à trente ans la Bibliothèque rose, de même la musique ne peut s'en tenir éternellement aux mélodies populaires pourtant si fraîches. Or, l'élément sur lequel s'exerce l'intelligence est la partie plutôt formelle de la musique: la mélodie, entendue comme le rapport des notes dans leur succession, et non plus comme le sillage continu qu'elles laissent après elle dans la conscience; et l'harmonie, ou simultanéité des sons. D'une part, en effet, « une musique que l'on sait trouver chantante, est toujours une musique que l'on comprend; » (1) d'autre part, on prendra double plaisir à suivre un concert, si les accords laissent apercevoir tout ce qu'ils contiennent. Puis l'intelligence poussera plus avant ses travaux, dans la poursuite et l'entrelacement des thèmes, dans la recherche de l'unité à travers le morceau, dans la compréhension des parties convergentes de l'œuvre, en un mot dans tout le développement plastique de l'émotion musicale. C'est pourquoi les connaisseurs aiment tant les grandes œuvres classiques de Bach, Hændel, Mozart, où tout est merveilleusement équilibré, et semblerait parfois d'une régularité sèche s'il ne s'y mêlait un sentiment puissant, et fort, et grand comme l'ordre lui-même.

C'est surtout ici que se révèlent les différences entre le profane et l'amateur; sans doute le même médiocre, toute musique qui plaît, par cela seul qu'elle plaît, exerce notre goût et fait travailler notre intelligence » (2); mais l'intelligence n'aime pas toujours à travailler; bien des gens n'apprécient que ce qu'ils comprennent sans effort, du premier coup, et par là s'explique l'extraordinaire faveur dont jouit la musique italienne; de même, « si un opéra fait plus de plaisir à la vingtième représentation, c'est que l'on comprend mieux la musique. » (3). Au contraire l'amateur veut des difficultés à résoudre, des tours de force à comprendre, des traits de génie à pénétrer. Au fond ce travail est une jouissance, et aboutit à un plaisir nouveau; celui de l'obstacle renversé. « Il n'y a entre le connaisseur et le soi-disant béotien que de la distance et une distance que le connaisseur s'oublie parfois jusqu'à rendre à peu près insensible. Lui aussi, il aime à se détendre; les

autres n'aiment qu'à se détendre, et c'est peut-être leur droit. » (1).

Enfin, au-dessus de tous ces plaisirs et les résumant tous, est le plaisir esthétique proprement dit, qui résulte de la communion de dispositions, d'émotions, d'idéal avec l'auteur; car, si l'on admet la définition de M. Bergson: (2) « l'objet de l'art est d'endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité, et de nous amener ainsi à un état de docilité parfaite où nous réalisons l'idée qu'on nous suggère, où nous sympathisons avec le sentiment exprimé, » nous serons parvenus au sommet du plaisir esthétique, quand, avec l'aide de la cadence et surtout de l'émotion suggérée, nous arriverons à prévoir la pensée de l'auteur dans ses oscillations et ses élans superbes; pour jouir pleinement d'une œuvre musicale, il faut donc s'y abandonner entièrement, comme à un rêve; alors Chopin, Schubert semblent venir jusqu'à nous et nous dire leurs tristesses en un mystérieux épanchement où nous souffrons bientôt tout ce qu'ils souffrent; alors *la Flûte enchantée* nous transporte au contraire en pleine lumière, sur la scène, où nous rions et sautons follement avec les personnages; alors Beethoven nous impose ses croyances et ses désespoirs, ses joies et ses inquiétudes, son exaltation ou sa torpeur. C'est l'extase en la pensée de l'auteur, c'est l'oubli de tout ce que nous avons de mesquin, d'égoïste, d'actuel, la suprême félicité de l'âme partagée, la vie élargie, dépersonnalisée, hors du temps.

Ainsi, nous croyons qu'il n'y a pas suspension complète entre les plus bas degrés du plaisir musical et ses entières manifestations. Le compositeur lui-même semble réunir dans son travail les diverses jouissances que peut ressentir l'amateur. « La phrase mélodique, modelée sur l'émotion vivante, avant que la raison ait pu la déformer est comme la chair immatérielle de son cœur; les harmonies qui viennent vêtir le thème de leurs caresses subtiles nous instruisent sur les sens de l'artiste; on retrouve dans le rythme, si je puis dire, la largeur de sa poitrine, sa respiration morale; le développement des phrases, la marche du morceau parlent éloquentement de son intelligence, du mécanisme de ses idées, de l'ordre et de la raison qui règnent dans son cerveau. » (3). Mais l'artiste ne se contente pas seulement de jouir de sa vie exprimée, il anime aussi le monde extérieur; il dégage de la confusion sonore des forêts balancées par le vent, des prairies où bruissent les insectes, des villes mêmes où siffle et ronfle la vie quotidienne, tout ce qu'il y a de musical, de beau, de vivant, et recompose ainsi dans sa tête la gigantesque symphonie du monde, dont il transporte les fragments palpitants dans ses œuvres, heureux si la réflexion n'a pas éteint la vie rien qu'en s'appliquant à elle.

Charles PINEL.

(1) M. Dauriac. *Esprit Musical*. 250

(2) id — 203

(3) Stendhal, *De l'Amour*. 29

(1) M. Dauriac. *Esprit Musical* 250

(2) *Données immédiates de la conscience* 11

(3) M. R. Rolland. *Histoire de l'opéra avant Lully et Scarlatti* 9.

Simple contribution à l'étude des Mouvements Musicaux

La détermination exacte du mouvement dans lequel doit être exécutée une œuvre musicale donnée est un problème d'importance capitale pour l'interprète vraiment consciencieux. Que le mouvement, en effet, soit pris trop lentement ou trop vite et le caractère même de l'œuvre envisagée peut — de ce fait seul — se trouver complètement modifié. Sur ce point, tout le monde est d'accord. Mais, reconnaître la nécessité de toujours jouer dans des mouvements justes est fort bien; fixer la valeur exacte de ces mêmes mouvements serait beaucoup mieux et c'est malheureusement ce que, jusqu'à présent, bien peu de musiciens ont essayé de faire. La plupart d'entre eux, lorsque le hasard les oblige à aborder ce terrain délicat, trouve plus commode de critiquer en invoquant, selon les circonstances, soit la tradition, soit leur sentiment personnel, toutes choses susceptibles en somme de rendre une polémique intéressante, mais absolument incapables par contre de faire progresser la question d'un seul pas.

Or, nous voudrions attirer aujourd'hui l'attention sur un fait généralement négligé de l'histoire de la musique et sur les conclusions qu'il est possible d'en tirer, conclusions qui nous paraissent de nature à éclairer une des faces de la question et pourraient, croyons-nous, servir de première base à une étude générale des mouvements musicaux.

L'histoire des symphonies beethoveniennes embrasse une période de 24 années, avec en outre cette particularité curieuse que les 8 premières s'échelonnent sur un espace de 12 années (1800-1812; la 9^e étant séparée de la 8^e par un espace égal de 12 ans (1824). Or, c'est en 1817, c'est-à-dire à une époque à peu près moyenne entre l'apparition des deux dernières symphonies que le métronome fut inventé par Maelzel, ami de Beethoven, de sorte que le maître fut un des premiers à faire usage de l'instrument nouveau, précisément pour l'indication des mouvements dans ses symphonies antérieures.

Grâce à cet ensemble de circonstances, Beethoven, à deux reprises et par des procédés différents, s'est prononcé sur la valeur des mouvements dans lesquels il désirait voir exécuter les divers temps de toute la première partie de son œuvre symphonique:

— Une première fois, lors de l'apparition même de l'œuvre, par emploi des termes italiens conventionnellement adoptés par tous les musiciens;

— Une seconde fois, quelques années plus tard, par adjonction à ces termes conventionnels d'une indication métronométrique beaucoup plus précise.

Une comparaison minutieuse de ces deux notations devient par suite extrêmement intéressante.

Tout d'abord, nous sommes obligés de reconnaître que les diverses tentatives fai-