

Les pièces françaises de Grétry seront représentées devant l'Electeur de Cologne, et Beethoven qui étudiera profondément notre musique, en imprégnera ses *Sonatas* 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.

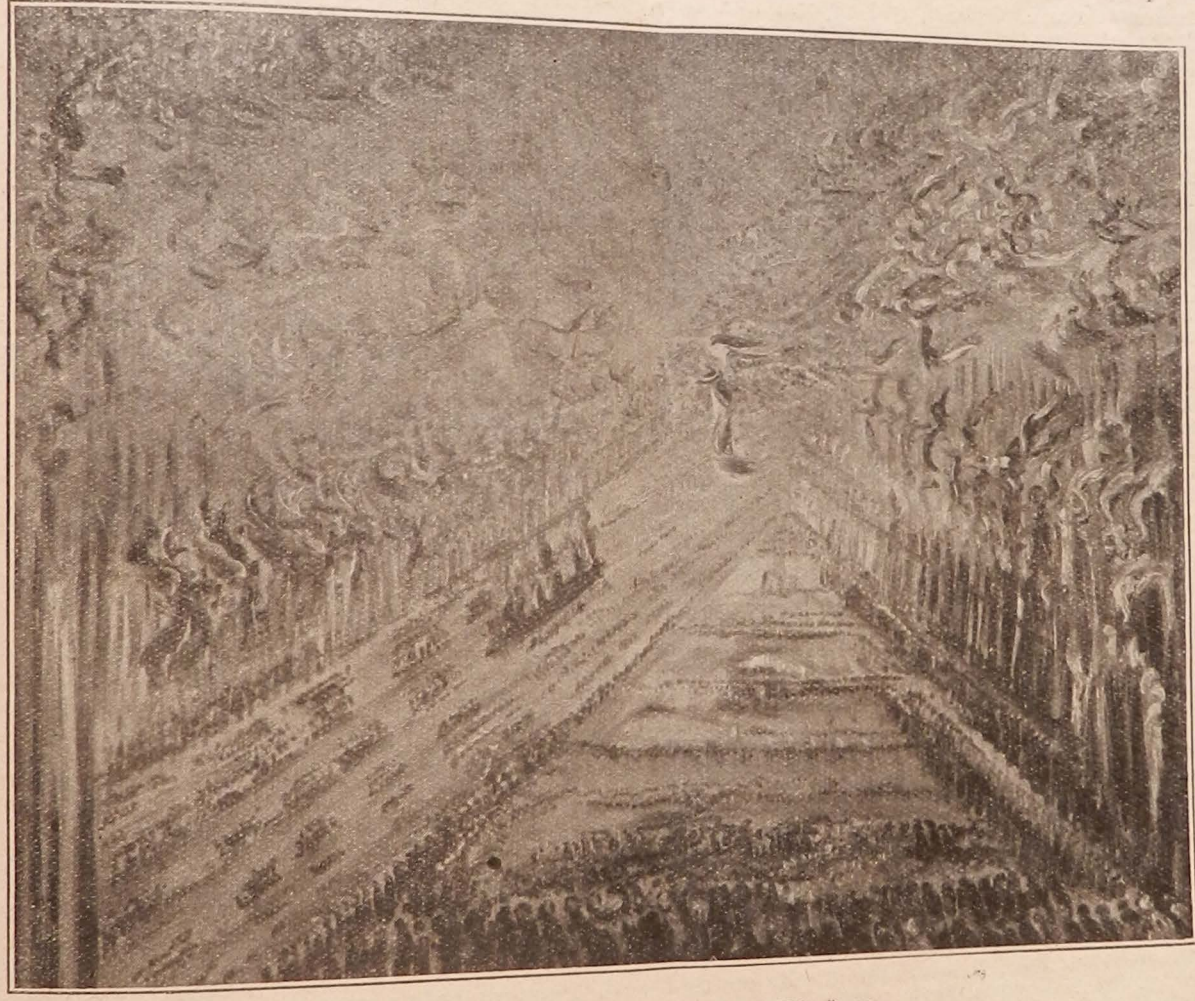
La Peinture Musicale

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 pétrie 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 guidés 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 dissociions 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

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-

Voir le Courrier Musical du 15 mai.

« ven que ses pieds foulent la terre, mais que sa tête commu-
niait toujours avec le ciel. » Oui, disait-il à Stumpf, en 1824,
« qui veut toucher les cœurs devra chercher en haut son inspi-
ration. 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 dé-
gager de la matière où, pour un temps, l'étincelle divine est
prisonnière. Pareil au sillon auquel le labourer confie la pré-
cieuse semence, son rôle sera de la faire germer, d'en obtenir
les fruits abondants, et, ainsi multiplié, l'esprit tendra à re-
monter 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 an-
ciens déclaraient surnaturelle. Nous remarquons que les *Sym-
phonies* qui répondent à cet ordre numérique sont celles répu-
tées 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'en-
fance, l'homme, le Dieu. D'après V. d'Indy, les trois compo-
siteurs 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 carac-
« tères particuliers, à la façon de construire de Haydn, se re-
« trouvent 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 édi-
fice 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 ma-
jeur* ?

On peut, en effet, se demander pourquoi Beethoven a écrit
sa première *Symphonie* en *ut majeur*, dont Oublicheff dit de
l'*Allegro* qu'il est « limpide, brillant, majestueux », expression
qui définit bien le lever du jour. Pour notre part, nos graphi-
ques nous ont évoqué cette vision. Et c'est pour cette raison
que nous l'avons appelée « l'Aurore ». D'ailleurs, la couleur cor-
respondant au ton d'*ut majeur*, est le rouge. C'est bien la cou-
leur 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* con-
tient 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 corres-
pond à la tonalité verte, donc qu'il symbolise la nature en quel-
que 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 poursui-
vre 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 « Pasto-
rale », 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 concert et du lortot, la
danse des paysans et l'orage, ensemble qui en fait un vrai ta-
bleau 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 traduc-
tion 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 des-
sein mélodique qui domine la *Pastorale* est un intervalle de Sixte
— *fa, ré* — très restreint, créant un sentiment de quasi immo-
bilité.

« Vincent d'Indy à propos de cette VI^e *Symphonie*, M. Elie Poi-
sée avait déjà

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

Autre fait très curieux également : M. J. Canteloube a éta-
bli un parallèle complet entre le thème initial de la VI^e *Sympho-
nie* et un chant de paysans auvergnats appelé « Grande d'Au-
vergne ». 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
« méprendre un thème de Bourrée auvergnate, avec un rythme
« syncopé caractéristique ». Deux thèses peuvent se soulever
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'igno-
rant peuvent donc concevoir dans un même esprit.

Evoquons maintenant la troisième *Symphonie*.
Nous remarquons que cinq *Symphonies* et la *Messe* en *Bé* 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 germina-
tive. « Je n'ai jamais vu artiste plus concentré, plus énergique
que Beethoven », dit Goethe.

Dans une étude sur « le mysticisme et symbolisme de la lan-
gue musicale de Beethoven », M. Paul Loyonnet dit que *mi bémol*
est l'état d'optimisme volontaire menant à la victoire sur le des-
tin (*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. Her-
« riot, 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 pre-
« mier des musiciens ; vous êtes la force héroïque, le plus grand
« et le meilleur ami de ceux qui souffrent et qui luttent, l'es-
« sence 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 Mar-
ceau, comme le pense M. Herriot, ni Bonaparte lui-même qu'il
y glorifie. C'est le génie humain vainqueur de la matière et des
infirmities 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 dièzes, 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'hu-
« manité véritable... La marche de cette conclusion est la direc-
« tion héroïque de cette œuvre d'art ».

Notons encore cette belle pensée, par laquelle Tchaïkowsky
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, re-
trouvant 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.