

LA REVUE MUSICALE

TROISIÈME ANNÉE

1^{er} Janvier 1922

NUMÉRO TROIS

La Visite au Musicien

PROLOGUE

Quand la petite porte de fer nous eut été ouverte, je vis d'abord un homme roux occupé à fendre du bois, et qui s'appuyait sur sa hache. Effaçant les dix années écoulées et la trace des actions extérieures, je retrouvai aussitôt le visage fort de mon Musicien ; et lui, effaçant aussi les années, sourit et revêtit sa jeunesse. J'allai du regard jusqu'aux mains dorées et paysannes, et j'y reconnus une puissance intacte. Répondant à ce muet langage, il passa du repos au mouvement avec cette vitesse de pensée que la machine humaine n'imité point, et fit voler une bûche en deux éclats jaunes. Et puis il vint à nous disant : « Il n'y a pas deux jours que je pensais justement à tes rêveries d'Esthétique. Ne disais-tu pas que le réel est hautement allégorique ? »

— « Tu me rappelles là, lui dis-je, une formule qui m'a occupé longtemps, sans que j'en aie tiré la moindre lumière. Mais voici ma nièce Christine qui meurt de faim et de soif. »

Nous entrâmes donc dans le petit château de briques, et la matière fut contentée en un instant, sur les ordres d'une grande femme à structure italienne et d'une simplicité animale, comme sont les reines d'opéra. Tout fut expliqué en peu de mots ; comment le soldat d'occasion promenait

sa nièce Christine en cette forêt d'Argonne, tremblante encore de la guerre ; comment le pèlerinage avait remis en son équilibre une enfant fatiguée de musique et livrée aussi pendant quatre années à l'indignation silencieuse. Il faut que toute amitié s'explique d'abord là-dessus ; mais ici toute parole fut inutile ; j'avais reconnu sur la table de lecture les bois de *Liluli* ; ce petit livre fait une frontière que je ne veux plus franchir. C'est ainsi qu'une rencontre due au hasard, et qui renouait une amitié parisienne, abolit, pour dix belles journées, tant de souvenirs lourds, tant d'inutiles colères, et me rendit la Musique et la Paix. Eux aussi attendaient cette Grâce, bien due à ceux qui n'eurent de colère que contre la haine. N'ayant donc point à nous taire sur ce sujet tragique, nous n'y pensâmes plus. Mais cette Paix hors du temps, ces libres discours, cette harmonie dénouée passent de loin ceux qui n'ont pas décidé et jugé ; il faut que leur propre Pensée leur soit importune. Aussi mépriseront-ils ces pages, et c'est très bien ainsi.

Tous nos plaisirs vrais supposent une Pensée déliée et sans réticences. Et le meilleur objet est l'objet beau, puisqu'il anticipe sur l'accord et soutient aussi les différences par la communauté du sentiment immédiat. Et, puisque la musique impose un tel sentiment mieux peut-être que tout autre objet, sans compter qu'elle divertit par le sérieux sans aucune convulsion, je ne m'étonne pas que les foules aient couru aux grands concerts, afin de goûter la Paix véritable. Mais attention. Dès que l'on ruse avec ses propres pensées, il faut se repaître de biens extérieurs. On peut faire tout de la Guerre, et même la diriger, sans crime, comme la commune conscience le sent sans aucune incertitude ; mais on ne peut pas la reconnaître ni la légitimer ; plus les raisons ici inventées ont d'apparence, plus la pensée est avilie ; par cette lâcheté inutile le laid est à demeure, et au plus profond de chacun, ainsi que je vois si bien sur tant de visages, égarés et hors de toute expression reposée depuis l'intime trahison. Comme le corps qui a cédé à la peur ne sait plus oser, ainsi la pensée qui a cédé à la force ne sait plus juger. Le refus du Vrai se marque d'abord par le refus du Beau ; car le Beau est toujours notre première assurance, et le seul objet du Jugement immédiat. Il y a donc condamnation et sans espérance, car qui a

grincé, c'est qu'il l'a voulu et juré. Si je vais chercher loin les visages d'Élus, ce n'est pas ma faute.

PREMIER CHAPITRE

RÉ MAJEUR

Michel ouvrit la caisse de son grand piano de Pleyel. C'était dans une chambre sonore, ouverte au midi. Il assura lui-même l'accord, en faisant chanter les cordes au frottement d'un bec de plume. « Voilà, dit-il, leur son purifié autant que la Mécanique le permet. Les marteaux ne feront qu'un bruit ; c'est ton affaire de le contenir, dit-il à Christine, et c'est la mienne de le surmonter. »

Je n'ai jamais considéré sans amitié cette grande harpe couchée, séparée du corps humain et des doigts. La musique qui sort de là gardera peu de chose du mouvement créateur. Le clavier, certes, est plein d'esprit, et je comprends Beethoven sourd. Mais qui croirait que les pieds ont seuls puissance de suivre les sons et de les tempérer par la résonance, assez tôt, et non pas trop tôt, selon l'intention de la main sensible à l'esprit seul ? C'est merveille que les progrès de l'art humain aient fini par mettre en scène tous les moyens d'expression du corps. Toutefois ce n'est pas merveille si ce qui court, hésite, frappe la terre, et éprouve les moindres penchans du corps équilibré, poursuit ainsi les sons dès leur départ, avant que l'irréparable soit accompli par le mécanisme ?

J'avais pensé tout haut pendant qu'il disposait le siège et la musique. « Voilà, dit-il, un maître qui parle bien, mais cela je le sais. Il s'agit maintenant de la première sonate de Beethoven. Si tu veux te jeter là-dedans, petite, je suis avec toi. »

Christine, en ses seize ans, a encore l'aspect d'une fillette, avec des mains fortes et un peu rouges. Mais quand elle eut cinq ans et qu'elle prit possession d'un clavier pour la première fois, ce ne fut pas un spectacle ordinaire. Ainsi fut-elle cette fois encore sur l'instrument. Lui, rassuré alors, empoigna le manche de son violon comme il empoignait sa hache, et ils partirent. Les sons ne peuvent être traduits. Je dirai seule-

ment qu'il n'avait plus ce son flatteur que j'avais entendu vingt ans avant, quand il préparait ses triomphes européens. La musique se trouvait ainsi à découvert, et ce que les violonistes craignent tant en Mozart, il le trouvait en Beethoven. Christine, au rebours, étendait un brillant tapis devant les pas du Récitant.

Quand ils eurent fini : « Tu iras loin, dit-il, si tu gardes la Modestie. »

« La Modestie, dis-je, qui est un état des muscles, et non pas une faible opinion que l'on forme de soi. »

« Vrai », dit Michel. « Mais, ajouta-t-il, je vois que nous n'aurons rien à dire de préliminaire. Tout ce que l'on enseigne, elle le sait. Ici sont les limites de l'Art. »

« Entends bien, dis-je, que c'est là qu'il commence. »

« Tu n'as pas perdu, dit Michel, cette habitude de métier, de parler pour les ignorants. »

L'entretien fut rompu là par les soins du corps et la promenade. Mais sur le soir nous nous retrouvâmes avec la première sonate ouverte sur nos genoux. « Ré majeur, dit Michel ; il faudrait savoir pourquoi cette première sonate est en Ré majeur ; et d'abord savoir ce que c'est que Ré majeur. Autrefois, me dit-il, tu savais tout. »

« Et, lui dis-je, j'ai depuis appris beaucoup d'autres choses. Tout musicien sait que la musique ne peut pas être transposée sans perdre beaucoup. J'ai connu un bon musicien qui avait composé au piano une agréable fantaisie, en Mi majeur. C'était bien ; mais, comme je le lui dis, ce n'était pas du Mi majeur ; et il en convint ; c'est qu'il avait composé sur un piano d'hôtel, un peu bas. »

« Cette bonne aventure, dit Michel, prouve que ses oreilles ne croyaient point ses yeux. Mais qu'as-tu tiré de là ? Les musiciens sont-ils condamnés à l'anecdote ? »

« Ils le sont, lui dis-je, et je sais pourquoi. Mais je veux suivre l'autre discours, qui est meilleur. Les tons s'engendrent par modulation, en partant du ton d'Ut, et de deux manières ; regardons bien là. »

« Oui, dit-il ; mais je n'en comprends qu'une, je dis par les causes. Te souviens-tu du temps où, par la seule attaque de l'ut, nous nous plai-

sions à faire résonner d'autres cordes, et jusqu'à distinguer, dans le moment où le tumulte s'apaise, le *Si* bémol caché dans ces sons harmoniques, ce qui nous entraînait au ton de *Fa*. De *Fa* en *Si* bémol, *Mi* bémol et le reste, nous faisons le tour du clavier ; *Ré* majeur viendrait donc de *La* majeur. »

« Détour trop long. Ce n'est certainement pas ainsi que je rapporte le *Ré* majeur à l'*Ut* majeur, mais bien par les deux modulations d'*Ut* à *Sol* et de *Sol* à *Ré*, qui toutes deux remontent, au contraire. »

« Et c'est là un effort contre la pente naturelle des sons ; je le sens bien. »

« Mon cher, lui dis-je, si l'homme suivait la pente, il n'y aurait point de musique, ni même de sons, mais seulement des cris. Car tout son change par sa propre nature ; et tout majeur tombe au mineur, et tout mineur à l'informe complainte, et toute complainte à la plainte. Dont on ne s'avise point quand on est jeune, parce que la Nature se sauve alors de plainte et de complainte. J'ai mis vingt ans à apercevoir qu'il y a de la volonté dans la musique, et surtout dans notre musique, j'entends d'Occident et moderne. »

« La musique, dit-il, serait donc la lutte entre la Volonté et la Nature. Voilà un beau thème allemand. »

« Je ne méprise point, lui dis-je, nos Détourneurs Nationaux ; mais enfin notre esprit n'est point musicien du tout. Je me risque, à l'Allemande, à dire que celui qui chante en *Ré* majeur a déjà vaincu la nature deux fois. »

« Oui, dit-il. Deux fois il a nié la peine, l'abandon, l'esclavage. »

« En partant d'*Ut*, ajoutai-je, qui est équilibre, droite simplicité et acceptation réglée. Car ce n'est pas par hasard, ni sans rapport avec la commune constitution du corps humain, que le ton le plus naturel se trouve fixé à une certaine hauteur ; en ce ton chante l'homme moyen, en son moyen état. Mais, quand cela ne serait point, les passages ont toujours un sens. Toujours est-il, mon cher, qu'en ce cahier de dix Sonates, nous n'avons point le ton d'*Ut* majeur. »

« Serait-ce, dit Michel, parce que la Sonate piano et violon enferme par elle-même quelque lutte essentielle ? Cette métaphysique me ravit.

Mais ne forçons rien. Nous avons vaincu deux fois, nous sommes en *Ré* majeur. »

« Rapprochons-nous de l'œuvre, ajouta-t-il. Qui a une remarque à faire ? » Chacun avait une remarque à faire. « Je m'en tiens, dis-je, au ton. Le premier et le dernier morceau sont remarquables en ceci qu'ils retombent tous deux de *Ré* majeur à *Fa* majeur pour remonter au ton initial par *Ré* mineur. Comme évidemment rien n'est cherché dans ces passages, cette suite est de nature, et révèle quelque loi de l'affinité des tons. Mon idée est que *Ré* majeur étant vouloir, virilité, jeunesse assurée, n'est pas si loin du *Fa* majeur, qui, d'après mes rêveries dialectiques, marque les premiers pas de l'Amour ou le premier esclavage. Le *Ré* mineur est la chute immédiate du *Fa* en ses premiers jeux ; mais la remontée ne se fait guère attendre, à l'âge où nous sommes ; je la vois gracieuse dans le premier morceau, précipitée et impétueuse dans le dernier. Encore un mot sur les tons. L'andante est en *La* majeur ; il s'élève à la liberté paysanne, et touche au païen. Au reste, paysan et païen, c'est le même mot. La variation en mineur marque ici encore une chute, selon la structure de l'œuvre. Je vous laisse le reste à deviner. »

« Pour moi, dit Michel, je veux faire des remarques sur les thèmes. Je retrouve dans les trois morceaux le thème montant, explicite surtout dans l'attaque du rondo, mais partout présent :

Allegro *Allegro con brio*



Andante con moto.



mais le voici, dans le premier morceau, joint à son contraire :



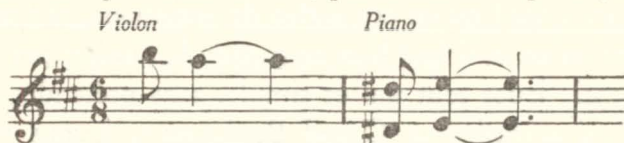
car il est impossible de ne pas reconnaître en ce dessin obstinément descendant l'esprit de l'autre motif :



présenté d'abord, en position subordonnée, par l'instrument mécanique, pendant que le violon affirme l'autre. Ce thème montant, je veux l'appeler le thème volontaire ; et, par opposition, j'appellerai thème naturel ce dessin en gammes que le violon reprend ensuite. J'admire la perfection de ce premier morceau, qui est presque tout mélodique. Remarquez comme les deux thèmes s'unissent dans le jeu qui suit l'échange des gammes :



ici déjà le rondo. Le premier thème de l'Andante est volontaire bien clairement ; le second est naturel et complémentaire autant qu'il me semble ; non sans retenue ; voyez comme il saisit en passant le ton de *ré*. Pour le rondo, il est volontaire à la fois et mécanique, comme tout rondo. Le thème amoureux en *fa* résiste un peu au mouvement, mais il y est finalement pris. Le récit qui termine tout, par traits en réponse,



m'a toujours étonné. J'y vois la nuance du soir, qui est dans tout final ; mais ce n'est qu'un moment de songerie ; le ton de *ré* est affirmé deux fois par la puissance mécanique, et c'est fini, il n'y a pas de doute. Ce n'est pas peu de chose qu'une fin qui soit vraiment une fin. A toi, Christinette. »

« J'aime, dit-elle, la variation sans thème. On retrouve un miracle pareil dans la dixième sonate. C'est alors que le thème chante le mieux, quand il n'y est plus. »

« Tu payes royalement les leçons, Christine, dit Michel. Voilà une

belle remarque. Car, quoique le thème y soit, il est néanmoins effacé par la mesure et par l'écriture, comme il doit l'être dans l'exécution. Et la vérité de cette quatrième variation est en effet dans la variation de la dixième sonate :



Et ces deux exemples me font apercevoir quelque chose d'étonnant sur la musique. Mais je vois que notre Alain ne peut tenir sa langue. »

« Je ne veux, lui dis-je, que faire revenir Platon, aux yeux de qui ce bruit, que les ignorants appellent musique, n'est que pour nous faire souvenir de la vraie musique. Et je vois que le grand Beethoven a fait exister aussi l'âme séparée et la musique sans le bruit. »

« Je dirai sans doute la même chose avec d'autres mots, répondit-il. J'ai compris assez tard qu'en ces sortes de variations, et quand le thème n'est plus dans les sons, il faut bien se garder de l'imiter par le rythme et l'expression, mais jouer tout uni et simple, sans prétendre à rien. Donc nous étant ainsi accordés au Grand Bonhomme, jouons maintenant le tout par nos moyens, afin de donner un corps à nos idées. Oui, sur ce violon de ménétrier, dit-il en interrogeant l'instrument ; car c'est folie de vouloir des sons beaux comme la musique. Et toi, Christinette, n'oublie pas que tu représentes la puissance mécanique. Ne te laisse pas vaincre sans combat. »

La musique n'exprime rien qu'elle-même. Mais cet objet sonore, justement parce qu'il effaçait tout objet, fut la Volonté jeune, avec ses chutes en rêverie, mais courtes, ses jeux païens et son allégresse.

DEUXIÈME CHAPITRE

LA MAJEUR

Quand, le lendemain, les deux bons artistes nous eurent présenté la deuxième sonate, en une exécution leste d'abord, et puis songeuse, enfin mesurée et sage, selon l'esprit des trois morceaux, je ne me retins pas de parler.

« Le contraste, dis-je, est bien saisissant entre cette sonate et la précédente. Et j'ai l'opinion que c'est seulement dans le contraste que l'on saisit la véritable ressemblance, ou l'Individuel Universel. Car, quand on a dit en quoi deux choses se ressemblent, on laisse échapper l'une et l'autre. »

« Trêve de discours platoniciens, dit gaiement Michel. Nous sommes ici en *La* majeur, et ce *La* majeur ne ressemble guère au *La* majeur de l'Andante avec variations dans la première sonate. »

« C'est autre chose, dis-je, de passer au *La* en partant du *Ré*, et autre chose de commencer en *La*. Le *Ré* signifie la volonté éprouvée ; le *La* affirme encore plus. N'est-ce point la contemplation païenne et les dieux au dehors ? Quant à la différence, je te la laisse dire, puisque tu l'as si bien articulée de ton archet. »

« Laissez-moi parler, dit la Belle Écouteuse, qui jusque-là n'avait rien dit. Je vois bien que vous essayez de raisonner sur deux sonates comme d'autres ont raisonné sur Britannicus et Mithridate, ou bien sur Hamlet et Othello. Mais je vois une différence, il me semble, qui est que le commentaire est dans ces cas-là du même langage que les œuvres. Personne n'oserait-il bavarder en musique dans un ton et puis dans l'autre, en essayant les moyens du Maître, et d'autres voisins, en des développements plus familiers ? »

« Schumann, dis-je, au sujet de la mort de Mendelsohn, a écrit quatre lignes de musique qui sont imitation, commentaire et jugement. Il a dominé sans peine. Mais, quand Schumann serait ici, Beethoven est insurmontable. Toutefois, puisque la modestie de jeunesse permet tout, je crois que, s'il existe jamais un collège de musique, il y sera fait de ces

commentaires musicaux, comme nous faisons autrefois des discours latins en imitant un auteur ou l'autre. »

« Présentement, dit Michel, on s'en tient aux rapprochements historiques, qui sont tout à fait extérieurs. »

« Mais nous, dis-je, nous tentons, avec les seules ressources du langage articulé, de décrire plus près de la chose. »

« Or, reprit Michel, le motif initial, en cette deuxième Sonate, descend évidemment. L'influence du Ré est oubliée ; le musicien joue et s'abandonne, non sans loi ; l'intervalle de seconde semble être la loi de ce morceau. Aussi quand le motif remonte par compensation, je retrouve encore une suite de secondes ; et je crois qu'en marquant ce caractère, on mettrait un peu d'ordre dans ce trait extrêmement rapide. »

« Ajoute, lui dis-je, qu'il y a de l'indétermination dans la seconde, plus que dans tout autre intervalle ; de là, toujours par compensation, cet accompagnement mécanique. »

« Vrai, dit Michel. Car voici, aussitôt après la leste remontée, un jeu de secondes éclairées par des tierces, et qui est pour raffermir l'intervalle chancelant :



Remarquez qu'après ces essais modulants, les secondes du ton sont énergiquement affirmées et redoublées,



Il y a donc de l'inattention au début, et presque de la frivolité, ramenée ensuite à l'ordre ; la musique ne fait que cela. »

« Mais, dit Christine, la fin de la première reprise est tout autre. Le mineur s'y montre, et surtout les larges intervalles, *mi la, ré si*. »



« Il serait donc vrai, ajoutai-je, que la musique ne laisse jamais un mouvement de l'âme sans correction ni remède. La chute est subite après ces jeux éginétiques ; et cette remontée, par la modulation comme par la marche du motif, est comme une revue du sérieux ; ce que l'unisson exprime énergiquement aussi. »

« La deuxième reprise, dit Michel en tournant les pages, me paraît affirmer encore mieux les jeux de seconde et les droits de la frivolité, qui, après un retour du sérieux dans un ton encore plus près du sentiment naturel, triomphe finalement dans le pur badinage. »

« Attention, dis-je ; nous descendons avec l'andante au ton mineur de même nom, bien plus bas, dans l'ordre des sentiments voulus, que ne serait le mineur relatif. Car le *La* mineur est la chute de l'*Ut*, et l'*Ut* est déjà retour au sérieux équilibré, je dirais presque à la cérémonie. Voici donc [la pudeur obéissante, et l'essai des sentiments tendres, mais sans choix encore. »

« Pour le motif, dit Michel, je vois qu'il reproduit en montant une suite de secondes qui nous est déjà familière,



et c'est une raison pour soutenir le mouvement. Il faut ici de l'animation, sans quoi le majeur expressif de la seconde phrase ne serait point assez préparé. »

« La seconde partie de l'andante, dis-je, est en *Fa* majeur. C'est l'amour même en son commencement, car c'est la première soumission aux forces extérieures. »

« Et, ajouta Michel, le jeu des secondes ne peut rien donner de plus

tendre. J'ajoute que l'expression détermine ici cet intervalle redoutable, et c'est un des passages qui assurent le mieux, à ma connaissance, la justesse de la troisième corde. Mais quelle unité en cette fantaisie ! »

« Le dernier morceau, dit Christine, m'a toujours étonné ; il ne ressemble à rien au monde ; il n'est ni gai ni triste, ni vif ni lent. »

« Pour moi, répondit Michel, c'est le motif sérieux du premier morceau



mais remonté au niveau du *La* majeur, et encore allégé par les syncopes. Sérénité et équilibre vital. »

« Ce que le passage en *Fa*, dis-je, marque encore mieux, par l'empire de la règle et du vouloir ensemble. Mais les secondes reviennent partout. Voyez ce retour en *La*



qui dessine de nouveau la première mesure de l'andante ; on y sent de l'impatience. La fin est de sérénité libre. »

« Je demande, dit Michel, à faire encore une remarque sur ce dernier morceau. Car le piano, puissance mécanique, n'arrive pas une seule fois à conduire le premier motif à sa terminaison ; voyez comme il module en *Si* mineur. Ces quatre mesures, il y a bien longtemps, m'ont fait entendre que la musique est quelque chose, mais j'y vois maintenant que la Sonate entre piano et violon est quelque chose aussi. Cela me rappelle tant de souvenirs où tantôt le mécanicien accompagnateur reste au-dessous de la musique, tantôt au contraire l'ambitieux virtuose voudrait faire oublier l'autre partie de l'homme, celle qui résout en surmontant. Sans aucun doute le piano est femme. »

« Le piano seul, dis-je, n'est nullement femme. »

« Aussi, répondit-il, n'y a-t-il point de ressemblance, mais point du tout, entre les sonates pour piano du même Beethoven, et ces sonates-ci. Et le concerto pour piano est encore une troisième espèce. Ce monde des

arts est réel et solide. On le sent, cela va de soi ; mais il est sain aussi de le penser. »

TROISIÈME CHAPITRE

MI BÉMOL MAJEUR

Un temps plus frais et un bon feu de bois. Michel soigne son Pleyel comme une bête de prix et ne s'occupe jamais de son violon. « Parce que, dit-il, le violon dépend plus de l'homme, au lieu que l'instrument mécanique est subordonné aux forces extérieures ; si les marteaux sont paresseux, l'artiste n'y peut rien. »

Il accorde ; il fait jouer les pédales. « Un piano est comme un orchestre ; ce sont des bruits auxquels on ouvre la porte, et comme des diables délivrés. »

« L'orchestre, dis-je, est fait d'hommes dont chacun tient les sons en constante surveillance ; ce sont des forces humaines, non mécaniques. »

Là-dessus il rit de bon cœur. « Ne prends pas au sérieux un musicien d'orchestre ; c'est un homme qui gagne sa vie et qui ne s'étonne de rien. Les orchestres de Paris sont les meilleurs du monde, et l'instrumentiste parisien a des mains pleines d'esprit. Il est aussi peu musicien qu'on voudra ; seulement la masse, si elle est convenablement réglée, efface beaucoup, et chacun imite ce qui survit. Mais il faut une puissante idée musicale pour surmonter ce bruit mécanique. »

« Voilà, dis-je, une opinion qui ferait une émeute dans l'orchestre. »

« Toute opinion, dit-il, dès qu'elle est inventée, fait émeute partout. Mais tu vis en sauvage ; tu ne sais pas ces choses-là. »

« Si sauvage que je sois, j'ai essayé plus d'un propos sur la guerre, et j'ai vu d'étranges visages. »

« Ne vise pas trop haut, philosophe. Ce n'est pas qu'ils tiennent plus ferme là-dessus, mais bien parce qu'il existe une doctrine obligatoire et des sanctions ; cette idée leur donne presque le courage de penser, après quoi nos étourdis se font très bien tuer. Mais n'entrons pas dans la politique. »

Là-dessus Christine parla : « Vous battez les buissons, parce que la troisième sonate est la plus difficile des dix à mettre sur pied. N'est-ce pas vrai ? »

« Cette enfant, dit Michel, a raison. L'adagio a des doubles cordes en accompagnement que l'on place comme il faut une fois sur dix peut-être. Et le premier morceau veut de l'esprit, comme l'auteur en avertit. »

« Mais, dis-je, le rondo sauve tout, par une assurance incomparable. Ne sommes-nous pas en *mi* bémol majeur ? »

« Et c'est, continua-t-il, la troisième marche de l'enfer. »

« Oh, dis-je, le paradis est par là aussi. Selon la nature agenouillée, nous sentons d'abord la tendresse, et c'est le *fa*, et puis la gravité, et c'est le *si* bémol, et puis la liaison des sentiments à la nature extérieure, et c'est le *mi* bémol. Ici l'amour doit rentrer dans l'ordre, et voilà toute notre sonate. »

« Ce serait trop beau, répondit Michel, si c'était vrai. Mais les idées sont propres à diriger notre attention sur les choses. Et ici il est bon de réfléchir avant d'exécuter. Examinons ces pages difficiles. »

« Le prologue, dis-je, est comme hésitant et retenu, je dis pour la mélodie, car le ton est au contraire affirmé, comme font toujours les retards. Aussitôt après, des fragments de thème qui se répondent. Quel contraste encore avec la volonté décidée de la première sonate, et avec la légèreté insouciant de la seconde ! Nous sommes en *mi* bémol, vous dis-je, et nous sentons la prise des passions ; l'Univers est lourd. Enfin nous voilà partis dans un dialogue précipité et suspendu. »



« Il faut que cette manière émouvante soit liée à ce ton-là par dessous, dit Michel, car je retrouve quasi la même manière de dire dans le final en *ut* mineur de la septième sonate.



Et, bien que ce thème module en *si* bémol et revienne plus loin en *sol*, le ton d'*ut* mineur domine impérieusement sur tout ce morceau. »

« Mais, dis-je, dans ce final c'est le destin tout seul, puisque c'est le mineur relatif. Dans notre majeur de la troisième, j'attends quelque redressement, et je ne l'attends pas longtemps ; nous voici, par une énergique remontée, au niveau du motif principal ; il se montre enfin, en *si* bémol, qui module en *fa* ; le ciel s'éclaircit et le dialogue reprend, mais sans précipitation ni interruption. »

« Non pas affirmer, dit Michel, en ces traits rapides ; laisser courir au contraire ; sécurité du sentiment intime. Oui, il faut reprendre le premier dialogue coupé, mais d'après l'esprit du motif principal, qui établit l'équilibre. »

« C'est clair, lui dis-je. Tout ce premier morceau est partagé entre l'inquiétude et la grâce du sentiment. La liaison de l'un à l'autre se fait par le motif principal, qu'il faut donc poser avec tous les caractères d'une chose inaltérable, surtout quand il revient en *mi* bémol. »



« Il reste, dit Christine, cet unisson de quelques mesures en *ut* bémol.



Qu'est-ce que ce ton-là ? »

« Il fait partie, répondis-je, de ce que j'appelle les tons ambigus, j'entends qui peuvent venir d'*ut* naturel par deux chemins. Aussi je n'y verrais pas une chute du sentiment, mais plutôt un passage de pure musique ; et je demande que l'on chante ce passage pour lui-même. »

« Tu veux faire entendre au violoniste qu'il risque de manquer de naturel, parce que le ton est peu usité. Au reste je reconnais ici la partie du motif principal qui redescend, et cette seule pensée changera le son ; car la sérénité est bien le caractère de ce motif, on ne peut s'y tromper ; mais on se tromperait aisément sur ce ton d'*ut* bémol. »

« Ces divagations font toujours apparaître quelque chose, dis-je à mon tour. Je reconnais maintenant le motif principal dans ce chant magistral de l'adagio



mais en *ut* majeur, alors, ce qui est, Madame, dis-je à la Belle Écouteuse, le commentaire musical du premier morceau ; car l'*ut* majeur représente l'état naturel, c'est-à-dire l'équilibre de société. Cet adagio est nuptial et ordonné comme un cortège. Et toute la difficulté qu'on y trouve est qu'il y faut la Grandeur en plein jour, qui est Majesté. Ici les jeux du sentiment sont repris et surmontés par la Cérémonie. Les silences en ce morceau seront essentiels ; il faudra les affirmer et non les effacer. »

« Ce passage de rêverie en *fa* mineur, puis en *ré* bémol, dit Christine, ce serait comme une prière, un silence encore. »

« Oui, dis-je, mais aussitôt agité ; ce mouvement remontant, qui revient en *sol*, serait comme un geste passionné. »

« Je comprends, reprit Michel, les silences de la fin, et surtout les trois accords solennels. Mais encore mieux je comprends le rondo, qui, après la purification, fait revenir la joie de nature, sans orgueil ni vouloir, en confiance et abandon. »

« En *mi* bémol », dit Christine. Et de rire.

« Mais, dis-je à mon tour, laissez encore parler le pédant. Remarquez que cette joie est autant réglée que vive ; les caprices du sentiment sont entièrement dominés. Ce n'est pourtant pas la pureté qui est exprimée en cette ronde entraînante. Nous sommes en *mi* bémol, oui, et c'est bien la matière qui danse ; cette joie a un corps ; et c'est la force du ton qui revient à la fin par ces impérieuses imitations descendantes. »

« Et je trouve ici, dit Michel, à vérifier la loi de compensation. Car ce

rondo est plein et explicite ; le silence et la réticence y manquent tout à fait. »

« J'y vois, dit Christine, une foule en mouvement ».

« Oui, dis-je ; et, dans le second morceau, une foule qui écoute. Mais dans le premier, la solitude. »

« Amour, Serment, Fécondité, dit Michel. Cela n'est pas mal. Mais écoutons ce que va dire la Sonate elle-même. »

Comme il fallait s'y attendre, la Sonate effaça tous les commentaires. Du moins il me sembla que j'étais disposé à bien l'entendre. Eux la jouèrent sans inquiétude, un son portant l'autre.

(à suivre)

ALAIN.

