

ESSAI SUR LE STYLE MUSICAL

VI

(Suite)

Il est, je crois, utile que nous revenions encore quelque peu, mon Cher Lecteur, sur le « 3^e thème » du 1^{er} mouvement de l'*Héroïque*, qui a fait, la dernière fois, l'objet de la fin de notre entretien.

Il convient, en effet, de délimiter avec plus d'exactitude ce qui, en propre, appartient à Beethoven dans ce passage. Le fait d'introduire un 3^e thème dans la seconde partie d'un allegro de Sonate n'était, en son temps, nullement une chose nouvelle. On en trouverait certainement des exemples chez les maîtres français, antérieurs à lui. Mais il s'en rencontre aussi chez deux musiciens dont l'œuvre lui était certainement plus connue : je veux parler de Domenico Scarlatti et de Philippe Emmanuel Bach.

Je vous le démontrerai mieux en vous mettant sous les yeux deux de ces exemples que j'ai rencontrés en feuilletant au hasard des recueils de pièces de ces compositeurs. Veuillez vous reporter, si vous en possédez une édition, à la *Sonate en fa mineur*, de Scarlatti (p. 22 du recueil de pièces de clavecin, publié par Hans de Bulow, éd. Peters). Après un 1^{er} thème énergique [ex. (1)] une « transition rythmique » conduit selon l'usage à un 2^e motif assez longuement développé, et qui est composé de trois éléments, d'ordre exclusivement rythmique, dont le 3^e emprunte la mesure à 3/4 dans un mouvement retenu, avant qu'une très courte *coda*, résumant le premier thème, ne vienne conclure la « première partie » dans le ton de la dominante mineure, *ut*. Ce deuxième thème n'a pas de tonalité déterminée comme cela a lieu d'ordinaire dans la *Suite*, forme qui, comme vous le savez, a précédé la Sonate : partant de la dominante de *ré b* (sixte napolitaine), le ton d'*ut* mineur ne s'établit que sur la cadence conclusive. Si nous examinons maintenant « la seconde partie » : — la partie *développement* —, nous verrons dès le début, qu'aussitôt après la réexposition en *la b* majeur du premier thème [ex. (1)] une phrase nouvelle (2) intervient. Le rythme des 2 noires qui la commence peut être considéré, évidemment, comme contenue en germe dans la cellule initiale du thème (1). Mais voyez combien la mélodie s'écarte de suite du moule rigoureux fourni par ce thème : voyez ce balancement absolument imprévu, causé par la répétition *trois fois* de suite du rythme de deux noires, hésitant sur la dominante de *la b*, pour se fixer en dernier lieu en *fa mineur*. C'est bien là réelle-

ment un thème nouveau (*). Après deux autres périodes symétriques la phrase conclut en *si b mineur*, et brusquement, par la *transition rythmique* de la « première partie », nous nous retrouvons, après cette excursion dans le domaine de la lointaine association des images, en pays connu. Il n'existe donc pas de doute possible : nous avons affaire ici à un *troisième thème*.

L'exemple fourni par Emmanuel Bach vous convaincra mieux encore, car les motifs y sont plus nettement délimités, et, la fantaisie s'y jouant avec moins d'élégance désinvolte peut-être que chez le maître napolitain, y échappe moins aisément à l'analyse rigoureuse. Il se trouve dans le final de la *Sonate en sol majeur* (N^o 4 du recueil publié par Bulow, éd. Peters, p. 50). Les ex. (3) et (4) vous montrent les deux éléments essentiels sur lesquels s'appuie la 1^{re} partie. La 2^e partie s'ouvre par un développement assez important qui emprunte ses divers éléments principalement au thème (3). Lorsque le rythme (deux doubles-croches, croche), que l'on trouve à la 3^e mesure du premier thème (3), s'est aminé au point de n'avoir plus que la valeur d'un dessin d'accompagnement de *mar:che* harmonique, un accord de *mi mineur, forte*, amène soudain une mélodie expressive (5) d'un développement assez considérable et que je regrette de ne pouvoir citer ici en entier, mais dont l'aspect général vous est suffisamment indiqué dans l'exemple ci-joint, pour que vous puissiez vous rendre compte que cette mélodie ne doit *absolument rien* à ce qui précède. C'est donc bien un *troisième thème*, mieux caractérisé encore que dans l'exemple précédent, et qui, mieux encore, affirme sa qualité par la soudaine modulation de *mi mineur* à *ut mineur*.

J'ai cité ces deux exemples, comme je vous l'ai fait remarquer, au hasard : on en trouverait facilement bien d'autres chez les deux compositeurs dont je viens de vous entretenir. Mais on en trouverait aussi chez deux maîtres plus proches de Beethoven, et dont l'œuvre lui était encore plus familière certainement : chez Haydn et chez Mozart.

En ce fragment de l'*Héroïque* qui nous occupe, l'auteur des *Neuf Symphonies* n'a donc fait que suivre l'exemple d'illustres devanciers : il s'est borné à donner à une forme existant antérieurement de *plus amples proportions* : or ceci, déjà, si vous voulez bien l'observer, est une marque de son style. Le plan général, la conduite des thèmes restent les mêmes que chez un Scarlatti, un Emmanuel Bach, un Mozart, mais le moule étroit de la *Suite* est débordé. Les thèmes acquièrent une *personnalité*, en même temps

(*) Dans ce 3^e thème (2), aucun élément ne rappelle le « deuxième thème » : c'est pourquoi il ne m'a pas paru utile de citer celui-ci.

qu'une *tonalité* précise et bien délimitée. Ils sont faits d'éléments plus diversifiés et leur développement en acquiert plus longue haleine. Toutes ces tendances dont nous voyons les germes chez les maîtres précédents, Beethoven pour la première fois les réalise pleinement, introduisant ainsi dans la musique un style nouveau, une conception plus vaste, en même temps que plus personnelle. C'est pour vous le faire mieux saisir que j'ai mis sous vos yeux les deux exemples cités plus haut : j'ai choisi à dessein deux auteurs qui, eux-mêmes, possèdent chacun un style très caractérisé, si on les compare soit à leurs devanciers soit à leurs contemporains, pour mieux vous faire sentir comment Beethoven a su s'exprimer en un langage personnel, bien qu'il ait suivi le sillon creusé par eux avant lui dans un terrain défriché depuis longtemps déjà.

Mais outre cet agrandissement de la forme, nous avons encore d'autres choses à considérer dans le cas qui nous occupe, et qui vont préciser pour nous cette notion de style à laquelle nous nous attachons ensemble.

Si nous observons d'un peu près ce développement de l'*Héroïque*, nous remarquons que le compositeur n'y admet aucun élément nouveau ou étranger sans l'avoir préparé avec soin. Il sent qu'il ne saurait convenir à la dignité de son suiet qu'il en fût autrement, et avant tout, il veut qu'une *logique* inébranlable préside à l'édification de son monument sonore. Nous sommes loin ici de la fantaisie gracieusement débridée d'un Scarlatti ou d'un Emmanuel Bach. Le troisième thème lui-même, quoique assez différencié, présente, nous l'avons vu, des affinités sonores certaines avec les deux autres, et c'est seulement après avoir amplement développé ces deux derniers que Beethoven estimera qu'il peut et doit l'énoncer. Restriction de moyens dans un sens, allez-vous dire, richesse moins grande, peut-être, par conséquent ? Non point, mais richesse d'une autre nature, qui ne résulte plus ici des apports de la fantaisie, et de l'ingéniosité des associations d'images, mais bien de la simplicité même et de la grandeur des conceptions unies à une stricte ordonnance dans la synthèse déductive. En un mot, *style* complètement différent à travers des formes complétant presque identiques.

Si nous ne l'avons fait déjà, il resterait encore

à noter dans ce développement, ces soubresauts, ces accents de révolte, ces heurts violents, ces étrangetés mêmes telles, par exemple, que la rentrée, maintes fois signalée, du cor, sur les notes de l'accord de *tonique* de *mi* b, pendant que les premiers et seconds violons font entendre les deux notes caractéristiques de l'accord de *septième de dominante* du même ton, avant la réexposition du premier thème (***) et qui sont autant de caractéristiques d'un intense désir d'expression lyrique des mouvements de l'âme. Or c'est précisément à ce désir qu'est dû, pour une grande part, l'aspect nouveau qu'a pu présenter à ses contemporains le style de Beethoven. Chez un Scarlatti, chez un Emmanuel Bach ce lyrisme n'apparaît point aussi nettement : chez un Mozart même, bien qu'il commence cependant à se faire voir déjà il n'atteint pas encore à ce degré. Le style *romantique* était né, en poésie, avec Goëthe : mais c'est à Beethoven que devait revenir la gloire de lui donner naissance en musique. Et si nous réfléchissons à ceci, et qu'en même temps nous songeons à l'idée directrice qui anime la *Symphonie héroïque*, le développement de son premier mouvement s'éclaire pour nous d'un jour nouveau. Nous saisissons alors pourquoi le compositeur avant d'introduire un troisième thème dans le développement, épuise largement toutes les combinaisons issues des deux premiers. Cela ne vous représente-t-il pas, dès l'abord, très fortement, l'image du héros luttant obstinément pour la conquête de la gloire ? A ces appels d'énergie succède une lassitude profonde, que dépeint très exactement cet accord de 9^e mineure de dominante du ton de *mi*, attaqué d'abord avec force, venant ensuite décroître sur l'accord de 7^e et mourir enfin sur l'accord de tonique. Et le 3^e thème qui se présente alors n'est-ce point, pour nous, la pensée même de la mort, — antithèse essentiellement *romantique*, que la *marche funèbre* qui suit accentuera encore — qui vient montrer le néant de toutes les luttes et de toutes les ambitions humaines ?

(**) Je dois faire cet aveu qui surprendra peut-être quelques-uns de mes lecteurs, c'est que l'étrangeté et la rudesse de ce passage me frappent encore très vivement, quelque habitué que je sois aux dissonances les plus hardies auxquelles l'audition ou l'étude de mainte œuvre moderne a pu accoutumer mon oreille.



Vous voyez ainsi comment l'expression du sentiment réagit sur le style. Dans la deuxième manière de Beethoven cette influence ne s'étend point encore jusqu'à la forme elle-même, qui reste encore traditionnelle, comme j'ai essayé de vous le montrer. Mais dans la 3^e manière le style prendra la prépondérance au point que la forme elle-même s'en trouvera parfois profondément affectée.

Cette réaction du style sur la forme traditionnelle est extrêmement intéressante et importante à étudier. Elle est bien loin, en effet, de se limiter au seul cas de Beethoven, car elle se produit chez tous les musiciens ayant véritablement un style. C'est ainsi que peut s'expliquer au cours des âges, les modifications plus ou moins profondes que cette forme a subi, et subira encore dans l'avenir.

Nous aurons l'occasion très probablement de revenir sur ce point dans les cas particuliers que nous examinerons plus tard. Pour le moment, et avant de clore ce déjà long entretien, je veux cependant vous en montrer un exemple.

Vous connaissez certainement la première fugue en *ut majeur* du *Clavecin bien tempéré*. Vous n'ignorez point non plus que, dans la Fugue, l'usage veut que l'on dispose une ou plusieurs *strettes*, genre de contrepoints conçus de telle façon que les entrées du *sujet* se fassent *sur lui-même*, à des intervalles de plus en plus rapprochés. Généralement, comme l'ordre logique semble le réclamer, ces *strettes* sont réservées pour la *coda* de la fugue. Cependant si vous examinez la fugue en question, vous verrez que Bach, immédiatement après la double exposition traditionnelle, entreprend le travail des *strettes*, dès la 10^e mesure, et cela avec la plus grande fantaisie, puisque ces *strettes* vont en *éloignant* les entrées du sujet au lieu de les rapprocher (ce que vous remarquerez notamment entre la basse et le dessus à la 15^e mesure). Et ce travail continue même aux dernières mesures; sur une pédale de tonique où vient se poser un *si b* fallacieux, jusqu'à ce qu'enfin le *superius* se résigne, non sans effort, à une pénible ascension vers l'*ut* au-dessus de la portée qui termine le morceau! Ne voilà-t-il pas la forme entièrement bousculée au profit du style dominateur? Je ne saurais vous dire l'intention expressive qui a pu guider Bach dans ce plan si libre d'allures, et aurais-je même quelque idée à ce sujet, je préférerais vous laisser le plaisir de la découvrir vous-même, ne voulant pas porter atteinte à l'essence même de la musique qui est de laisser toute latitude dans l'interprétation de l'idée. Mais j'ai tenu simplement à vous indiquer cet exemple très frappant de la réaction de l'idée sur le style, et du style jusque sur la forme elle-même, qui se trouve atteinte ici jusque dans son principe logique. (A suivre). **Etienne ROYER.**



LES PREMIÈRES

A L'OPERA

Le Chevalier à la Rose, Richard STRAUSS

Comédie musicale en trois actes

(Livret de Hugo Von Hofmannsthal)

R. Strauss termina cette œuvre le 26 septembre 1910 à Garmisch. Elle fut mise à la scène le 26 janvier 1911 à l'Opéra Royal de Dresde. Depuis cette date elle a été jouée fréquemment à l'étranger. L'Opéra de Paris en annonce la première représentation le 11 février 1927.

L'action se passe à Vienne dans les premières années du règne de Marie-Thérèse.

1^{er} Acte. *La chambre à coucher de la Maréchale princesse Werdenberg.* La princesse repose, à demi-cachée par un paravent chinois. A genoux sur un tabouret, Octave, jeune seigneur imberbe (soprano) lui dit sa tendresse passionnée et aussi sa jalousie. Un coup de sonnette léger interrompt le duo. Inquiétude... Octave prend son épée. Mais ce n'est que le petit nègre apportant le chocolat de sa maîtresse. La maréchale sort de l'alcôve. Un mouvement de valse soutient le dialogue des amoureux en train de prendre leur déjeuner. Allusions au maréchal qui chasse l'ours dans les lointaines forêts de Croatie... Tout à coup, nouvelle alerte : du bruit dans l'antichambre. Ce sont fournisseurs et gens de service... Une grosse voix domine, celle d'un cousin, le baron de Lerchenau, hobereau sans-gêne. Il bouscule les domestiques qui veulent l'empêcher d'entrer... La maréchale pousse prestement Octave dans une cachette. Il en profite pour se déguiser en camériste, et apparaît ainsi costumé devant le baron, lui causant une grande impression. Lerchenau est venu pour consulter sa cousine sur le choix du garçon d'honneur qui doit offrir à sa fiancée — une toute jeune et riche héritière fille d'un bourgeois parvenu, M. de Faninal — la rose d'argent traditionnelle. Pendant sa conversation avec la maréchale, il n'a pas quitté des yeux Octave, appelé Marianne pour la circonstance. Il lui fait à mi-voix des déclarations brusquées et lui offre de l'emmener souper. La maréchale gourmande son cousin. Malgré son prochain mariage, il prétend ne point renoncer aux plaisirs de la