

CHAPITRE IV

ESTHÉTIQUE

L'être humain correspond avec l'extérieur matériel par l'entremise des sens; parmi ces sens, deux sont particulièrement perfectionnés et en quelque sorte à longue portée, la *vue* et l'*ouïe*; c'est à eux seuls que s'adressent les manifestations d'art; à la vue, la peinture, la sculpture, l'architecture; à l'ouïe, la musique et la poésie, qui dans l'origine étaient indissolublement liées et ne formaient qu'un seul et même art, puis se sont séparées pour l'une, à l'aide des mots de la langue, préciser distinctement la forme de la pensée, l'autre exprimer avec une force incomparable l'état de l'âme. Car c'est là le rôle de la musique : elle dépeint ou elle provoque *un état d'âme* sans en déterminer les causes, tandis que sa sœur la poésie, faisant usage du langage articulé, l'explique et le commente comme le fait la légende sous le dessin. A vrai dire, elles se complètent l'une l'autre, et, malgré leurs scissions momentanées, elles tendent toujours à se réunir, car ce n'est que par l'association qu'elles peuvent atteindre leur maximum d'intensité et de pénétration, encore augmenté, dans l'opéra et le drame lyrique moderne, par le décor, résumant peinture, architecture, sculpture, et qui s'adresse aux yeux, ainsi que le costume et la danse; ici donc, tous les arts sont réunis pour converger vers l'effet général; mais s'il en est un qui, abandonné à ses seules ressources, nous transporte dans un milieu purement intellectuel et idéal, c'est certainement la musique plus que tout autre. On peut donc dire que, malgré ses attaches avec la physique et la physiologie, qui ne sont

que ses moyens de production, de transmission ou de perception, malgré ses liens avec les mathématiques, qui d'ailleurs régissent l'univers, la musique est le moins matériel et le plus éthéré des arts.

Les arts plastiques, sculpture et peinture, nous représentent des objets matériels connus, hommes, femmes, animaux, végétaux, minéraux même, des scènes historiques, mythologiques ou de pure fantaisie, mais nettement déterminées; la poésie nous adresse des discours complets, fait parler ses personnages, en précise le nom, le caractère, les actes; ici encore on voit la filière par laquelle l'esprit est ému. Bien plus mystérieuse est l'action de la musique; *des sons et des durées*, parfois même *le silence*, tels sont ses seuls moyens d'action sur l'intelligence, et c'est avec cela qu'elle doit provoquer l'émotion¹.

A l'envisager seule, c'est-à-dire dépourvue de tout aide et dégagée de toute collaboration, il est certain que sa plus haute manifestation, c'est la *Symphonie*. Ici, tout est fourni par le cerveau du musicien; son imagination a dû créer l'idée première et les motifs secondaires, leurs développements, les modulations, les variétés de rythme, le coloris de l'orchestration, sans être ni guidée ni soutenue par un art annexe; et tout l'ensemble d'émotions qu'il a su traduire par des vibrations musicales s'en va, à travers les molécules de l'air, provoquer, chez l'auditeur sensible, un état d'âme analogue à celui qui a présidé à la création de l'œuvre. Y a-t-il quelque chose de beaucoup plus subtil qu'une vibration aérienne? Y a-t-il quelque chose de plus grandiose que l'émotion produite par une belle Symphonie? La disproportion entre la cause initiale

1. Il n'y a pas lieu de mettre ici en ligne de compte le genre dit *descriptif*, dont le rôle est terminé quand il a imité quelques bruits de la nature, le *vent*, le *coup de tonnerre*, ou des *cris d'animaux*; c'est de l'enfantillage artistique.

et le résultat obtenu mérite de fixer l'attention et donne vraiment une haute idée de la puissance de l'art.

Aussi comprend-on fort bien le désir violent qu'éprouvent les natures ardentes d'arriver à créer à leur tour des œuvres grandes et émouvantes comme celles qui les ont passionnées d'admiration. Il ne suffit pas pour cela de savoir comment les sons sont produits, se propagent, peuvent se combiner entre eux, etc. ; tout cela, nous l'avons dit, c'est la grammaire. Tout un autre ordre d'études s'impose, difficile à définir, car il diffère essentiellement selon la nature et le caractère de chacun.

Essayons pourtant de voir comment on peut devenir compositeur, ou au moins *tenter* de le devenir, car il s'en faut de beaucoup que ce soit à la portée de tous.

A. — De la composition.

Bien que le titre de *Traité de composition* figure sur divers catalogues d'éditeurs, personne n'a jamais écrit un ouvrage qui enseigne réellement le moyen d'écrire de belle musique ; et s'il existait, cet ouvrage pourrait se résumer en trois mots : *Ayez du génie*.

Avec le génie *seul* on peut, en effet, créer de belles et grandes œuvres ; il en existe des exemples ; mais combien est alors pénible et long leur enfantement ! La véritable condition pour produire des œuvres viables, robustes, c'est de pouvoir associer au génie les trésors du talent acquis, de la technique et de l'érudition¹.

Que le lecteur veuille bien prendre la peine de faire lui-même quelques courtes recherches, il acquerra bien vite cette conviction, que tous les vrais grands maîtres

1. Une définition (que je crois inédite), par Gounod : « *Le génie, c'est un fleuve tumultueux, qui tend toujours à déborder ; le talent... ce sont les quais !* »

dont s'honore l'art musical sont avant tout de *grands penseurs*, très érudits dans leur technique spéciale, mais aussi fortement versés dans l'étude des lettres ou des sciences ; des philosophes d'ordre élevé, des gens enfin qui ont quelque chose à vous dire ou à vous apprendre, des impressions neuves ou de grands sentiments à vous communiquer.

Le génie est à l'art ce que l'âme est au corps, le principe immatériel qui le gouverne et le vivifie.

C'est là le génie, que l'étude peut parfois contribuer à développer, mais jamais créer de toutes pièces chez l'individu qui n'en est pas doué nativement ; c'est indubitablement un don naturel, la faculté de concevoir et créer des formes nouvelles, ayant la puissance communicative de faire naître l'émotion. On ne fera jamais un cours d'inspiration ; mais l'inspiration est contagieuse dans une certaine mesure, et la fréquentation d'hommes de génie, de grands artistes, peut tout au moins en favoriser l'éclosion, si le germe en existe à l'état latent.

A l'inverse du génie, le talent n'est jamais inné, et ne s'acquiert que par l'étude, avec l'aide du temps ; le musicien de talent, mais dépourvu de l'étincelle géniale, peut écrire de bonnes choses et même atteindre à une certaine élévation de style, surtout s'il possède la faculté de l'observation et de l'assimilation ; mais il dérive toujours visiblement de ses devanciers et n'emploie que leurs procédés ; quand il veut faire quelque chose d'original, on sent que cette originalité est cherchée, non spontanée.

Le talent est l'outillage du génie, et plus il sera perfectionné, assoupli, mieux le génie pourra se confier à lui et se manifester sans entraves.

L'homme de génie devance son temps ; il fraye la voie dans laquelle s'engageront par la suite ceux qui l'auront admiré ou auront subi son influence, fût-ce à leur insu. C'est pourquoi il est rarement compris de suite ; il vient, en

quelque sorte, parler une langue nouvelle, inconnue du public auquel s'adressent, finalement, les manifestations d'art; mais une fois que ce même public a appris par lui, avec plus ou moins de bonne volonté, de temps, ce langage nouveau, il comprend aisément ceux qui, emboîtant le pas derrière leur chef d'école, viennent glaner dans son champ et exploiter ses trouvailles. De là les grands succès d'artistes estimables, mais de deuxième ordre, tandis que le vrai génie est le plus souvent méconnu en son temps. Et ceci n'est pas vrai seulement en musique.

Puisque donc le génie ne s'enseigne pas et se définit à peine, il est inutile de nous y appesantir davantage; au contraire, nous pouvons étudier ici les moyens d'acquérir du talent; ces moyens sont principalement l'*observation* et la *pratique*.

Par *observation*, il faut comprendre l'étude intelligente, par l'audition, la lecture et l'analyse, des chefs-d'œuvre de différentes époques et de toutes les écoles. Cette analyse doit surtout porter sur la *forme* générale de l'œuvre, sa *coupe* et ses proportions, puis sur la *conduite des modulations*, enfin sur les *artifices* ou procédés de détail particuliers à chaque maître.

Le cadre restreint de ce livre ne me permet pas de multiplier les exemples; j'en donnerai pourtant quelques-uns de ce qu'il faut entendre par analyse, en les choisissant parmi les œuvres les plus répandues, celles que chacun peut se procurer aisément.

Par *forme*, j'entends ici le plan d'ensemble d'une œuvre, son architecture dans les grandes lignes, en laissant de côté les détails d'agencement qui sont du domaine de l'harmonie ou du contrepoint; la forme, ainsi comprise, c'est la grande charpente, l'ossature musicale; et si j'insiste sur cette définition, c'est que je la crois indispensable pour l'intelligence de ce qui va suivre. De même que la coupe d'un sonnet peut être décrite ainsi: « Deux qua-

trains suivis de deux tercets, » ce qui ne préjuge en rien de la longueur des vers et laisse une certaine liberté pour la disposition des rimes, les formes musicales ont aussi leur élasticité et ne visent pas plus le nombre des mesures que celui des notes. Nous ne parlons ici que des dimensions générales et proportionnelles d'un discours musical, dont nous étudions le plan schématique.

Or, la principale grande forme typique de musique instrumentales, c'est la *Sonate*. *Sonate* s'entend le plus souvent d'une œuvre écrite pour un seul instrument, ou quelquefois deux, en *duo*; pour trois instruments, on l'appelle *trio*; pour quatre, *quatuor*; pour cinq, six, sept, huit, neuf, *quintette*, *sextuor*, *septuor*, *octuor* ou *ottetto*, *nonetto*; mais la forme générale reste la même. La sonate d'orchestre, c'est la *Symphonie*, et lorsqu'un instrument y joue un rôle prépondérant, un rôle de soliste, accompagné par l'orchestre, c'est le *Concerto*¹. En raison de son importance, il convient donc de décrire ici tout au moins la forme de la *Sonate*, telle que nous l'ont léguée nos classiques, et dans toute sa pureté.

La *Sonate* est une *suite de pièces* de caractères différents destinées à être entendues consécutivement; la première et la dernière doivent être dans le même ton², celle ou celles du milieu dans des tons voisins ou choisis de façon à ce que ces morceaux puissent se succéder sans dureté, sans heurt.

Toute *Sonate régulièrement construite*³ contient: un premier morceau qui s'appelle l'*Allegro*; un mouvement lent qui est l'*Andante* ou *Adagio*; et un *Finale* dans une allure

1. Dans le Concerto, la forme est un peu modifiée, comme on verra plus tard, mais on y retrouve toujours la *Sonate*.

2. Si le premier morceau est en mineur, le dernier *peut* être en majeur (même tonique): le contraire serait inadmissible.

3. Les plus purs classiques ont écrit des Sonates irrégulières, fantaisistes.

animée. Entre le premier et le deuxième morceau, ou entre le deuxième et le troisième, on peut intercaler une petite pièce courte telle que *Menuet, Scherzo, Intermezzo*. Voilà pour le plan général.

Le premier morceau, la pièce de fond, est astreint à une coupe fixe, qui est sa caractéristique. Il est construit au moyen de deux motifs, de deux idées musicales : le premier motif ou thème initial (le sujet), et une autre phrase, généralement de nature mélodique gracieuse, qui s'appelle deuxième motif ou phrase de caractère. Il est divisé en deux reprises; la première débute, nécessairement, dans le ton principal, et vient aboutir au ton de la dominante (si le ton principal est mineur, la première reprise peut aussi se terminer dans le ton relatif); la deuxième reprise effectue le retour au ton principal.

Examinons d'abord la première reprise. Après l'exposé du thème et après avoir bien établi la tonalité principale, un court divertissement¹ conduit à un repos sur la dominante; par équivoque², cette dominante est prise pour une tonique, et dans ce nouveau ton (le ton de la dominante), qui ne sera plus quitté jusqu'à la fin de la reprise, est présenté le deuxième motif; un nouveau divertissement et une courte coda, et cette reprise est terminée. L'usage classique est de la jouer deux fois, probablement pour que l'auditeur se pénètre bien des deux motifs principaux et les case dans sa mémoire.

Passons à la deuxième. Elle peut débiter de bien des façons; c'est la période où le compositeur peut donner le plus libre essor à son imagination et s'aventurer dans des tonalités éloignées, mais sans perdre de vue qu'il s'agit de ramener le sujet, qui doit être exposé une deuxième fois comme au début et dans le même ton, et aussi abou-

1. Ce mot a le même sens ici que dans la fugue.

2. Voir page 329.

tissant au même repos, sur la dominante; mais, cette fois, il n'y aura plus équivoque, la dominante restera dominante, et c'est dans le ton principal, qui ne sera plus abandonné, que le deuxième motif fera sa deuxième apparition; ensuite un divertissement, ne contenant que des modulations très passagères, ou pas du tout, une coda affirmant bien la tonalité, et la conclusion finale, la péroraison.

Je donne ici le plan d'un allegro de Sonate de Ph.-Emm. Bach, qui est considéré comme le créateur¹ du type; cette Sonate date de 1775 :

Première reprise.

| | | | |
|---|---|-------------|------------|
| — | Motif principal..... | 8 mesures. | La majeur. |
| — | Divertissement..... | 4 mesures. | — |
| — | Repos à la dominante..... | | — |
| — | 2 ^m e motif..... | 4 mesures. | Mi majeur |
| — | Divertissement..... | 22 mesures. | — |
| | (Modulations passagères si majeur, la mineur, ré majeur, mi mineur.) | | |
| — | Coda..... | 4 mesures. | — |

Deuxième reprise.

| | | | |
|---|--|-------------|------------|
| — | Développements du 1 ^{er} motif.. | 39 mesures. | Mi majeur. |
| | (Modulations passagères en fa # mineur, ut # mineur, sol # mineur, ré # mineur, si majeur, sol # mineur, ut # mineur.) | | |
| — | Retour du motif principal.... | 8 mesures. | La majeur. |
| — | Divertissement..... | 4 mesures. | — |
| — | Repos à la dominante..... | | — |
| — | Deuxième motif..... | 4 mesures. | — |
| — | Divertissement..... | 20 mesures. | — |
| | (Modulations passagères en mi majeur, ré mineur, sol majeur, la mineur.) | | |
| — | Coda..... | 4 mesures. | — |

Total : 121 mesures.

1. Je dis comme créateur, fixateur du type devenu classique, et non comme inventeur de la Sonate, que personne n'a inventée, et qui s'est constituée progressivement par les efforts et les innovations de plusieurs générations de compositeurs. Bien antérieurement à Ph.-Emm. Bach, les Italiens avaient la Sonate d'église, qui débutait par un Largo et dont le finale était presque toujours une Fugue; ils avaient aussi la Sonate de chambre, qui contenait un Prélude et

Ceci est un plan d'*Allegro* dans sa simplicité native, on pourrait presque dire naïve; il faut y admirer surtout la pureté des lignes et la belle entente des modulations, qui, tout en amenant de la variété, entourent comme une escorte le ton principal, ne s'en éloignent jamais et contribuent ainsi à affermir le sentiment de la tonalité; il faut remarquer aussi que cette coupe n'est pas sans quelque analogie avec le début d'une *fugue tonale*, dans laquelle le *sujet* se porte de la *tonique* à la *dominante*, comme le fait ici la première reprise, tandis que la *réponse*, représentée par la deuxième reprise, fait retour de la *dominante* à la *tonique*; l'emploi des divertissements et le choix des tons qui y sont effleurés, mineurs pour la plupart, afin de donner plus de relief à la reprise des motifs, sont un autre point de ressemblance.

De nombreuses modifications *de détail* peuvent être introduites dans ce plan sans en altérer les grands traits; en voici deux très fréquentes, et dont les auteurs qui ont suivi Ph.-Emm. Bach ont tiré un parti heureux :

1° Remplacement du premier repos à la dominante, et de l'équivoque qui en est la conséquence assez maladroite, par un repos à la dominante *du ton de la dominante*, celui vers lequel on se dirige;

2° Attaque de la deuxième reprise dans une tonalité éloignée, ce qui produit une surprise et détermine encore plus nettement la division du morceau.

On en a déjà imaginé et on en pourra tenter encore beaucoup d'autres, mais toujours sans toucher au grand

plusieurs petits *Airs de danse*, menuets, giges, pavanés, etc. De plus, non seulement J.-S. Bach avait écrit de nombreuses Sonates, mais j'en connais une de Dominique Scarlatti, datée de 1726, dont la coupe est identique à celle que j'analyse ici.

J'ai indiqué le nombre de mesures seulement pour donner une idée *approximative* de l'importance accordée à chaque tonalité; c'est nécessairement très variable.

principe primordial : *tonique-dominante, dominante-tonique*, sauf dans le cas où, la Sonate étant dans le mode mineur, on préférera terminer la première reprise dans le relatif majeur, c'est-à-dire le ton le plus voisin de tous. C'est un cas très rare.

L'*Andante* a une coupe moins déterminée. Ce peut être une simple *Romance* avec un milieu; ce peut être aussi un *Thème* avec des variations, comme Mozart et Haydn l'ont fait souvent; il y a encore la coupe des grands *Andante* de Beethoven, sortes de grandes Romances avec plusieurs strophes variées, où chaque reprise du motif est plus richement brodée et harmonisée que la précédente, et dont on peut trouver le modèle dans la Sonate op. 22, dans celle op. 31 (*en sol*), dans le *Septuor* et dans plusieurs Symphonies; enfin, il peut n'être qu'une simple introduction, plus ou moins étendue, précédant le finale et se liant avec lui.

Pour le *Finale*, la forme la plus fréquente est celle du *Rondo*, qu'on peut ainsi déterminer : un motif principal présenté trois, quatre ou même cinq fois, plus ou moins orné ou varié, chacune de ces reprises étant séparée de celle qui la précède et de celle qui la suit par un *divertissement*, et le tout terminé par une *coda* formant conclusion.

La forme musicale du *Rondo* dérive de la forme poétique du *Rondeau*, dans laquelle un premier vers, formant une sorte de refrain, est répété à des périodes déterminées. Les premiers Rondos furent certainement la musique de Rondeaux; puis cette coupe s'introduisit et s'acclimata dans le genre instrumental.

Voici l'analyse d'un finale en forme de rondo; c'est le *Mouvement perpétuel* de Weber, finale de sa sonate op. 24. On y remarquera, comme dans toute œuvre bien construite, la prépondérance du ton principal, et le soin avec

lequel l'auteur a su éviter la répétition des mêmes modulations, sauf pour des périodes de très courte durée.

| | | |
|--|-------------------------|------------|
| Motif principal (1).... | 15 mesures..... | Ut majeur. |
| 1 ^{er} divertissement..... | 34 mesures..... | — |
| (Tonalités effleurées : ut mineur, la mineur, ré mineur.) | | |
| Motif principal (2).... | 15 mesures. | — |
| 2 ^{me} divertissement..... | 68 mesures. | — |
| (Modulations nettement établies en..... Sol majeur. et en..... Mi mineur.) | | |
| Motif principal (3).... | 15 mesures..... | Ut majeur. |
| 3 ^{me} divertissement.... | 105 mesures. | — |
| (Tonalités effleurées : ut mineur, la mineur, ré mineur). | | |
| Modulations caractérisées en..... Fa mineur, | | |
| Puis ensuite en..... La \flat majeur. | | |
| Puis encore en..... Ut mineur. | | |
| Motif principal (4).... | 8 mesures (écourté).... | Ut majeur. |
| 4 ^{me} divertissement. . . | 55 mesures. | — |
| (Modulations passagères en la majeur, ré mineur, la mineur, fa majeur, la mineur, ré mineur, mi mineur, puis, par une série chromatique d'accords 7, ut mineur, la mineur, ré mineur, ut mineur, etc.) | | |
| Motif principal (5).... | 6 mesures (écourté).... | — |
| Coda non modulante . | 10 mesures..... | — |
| Total... | 331 mesures. | |

Haydn et Mozart ont souvent donné l'exemple de finales taillés, non plus en Rondos, mais dans la forme du premier Allegro, dont ils ne diffèrent alors que par le caractère gai et enjoué du motif principal.

Les petites pièces accessoires, *Menuet* ou *Scherzo*, ont aussi leur coupe classique, qui est la même pour les deux; ils diffèrent par le caractère et le mouvement; le *Menuet* est toujours à 3/4, et empreint de la grâce cérémonieuse de la danse qu'il représente; le *Scherzo* (de l'italien *scherzare*, plaisanter) est léger, badin, spirituel; il peut être à deux ou à trois temps, mais toujours dans un mouvement vif

Quant à leur plan, il est des plus simples. Une première reprise, assez courte, se terminant soit dans le ton prin-

cipal, soit dans celui de la dominante, soit dans le relatif, de façon à pouvoir être recommencée, et une deuxième reprise, souvent un peu plus développée, finissant obligatoirement dans le ton principal, forment le corps du menuet ou du scherzo; puis vient le *Trio*¹, qui est construit de la même manière que le menuet, avec deux reprises aussi, et qui peut être soit dans le même ton, soit dans un ton voisin, ou tout autre s'enchaînant bien, car après le trio on reprend le *Menuet*, mais cette fois sans faire les reprises : c'est de tradition. Exceptionnellement, il y a parfois deux Trios, séparés par un retour du *Menuet*; en ce cas, on écrit de préférence chacun d'eux dans un ton différent. Il peut aussi y avoir une Coda.

L'*Intermezzo* n'a pas de coupe arrêtée.

Ces petites pièces épisodiques sont comme les hors-d'œuvre de la sonate, où elles jouent un rôle comparable à celui du ballet dans un opéra; elles opèrent une diversion, distraient un moment, puis l'action reprend. Je crois bien qu'Haydn et Boccherini ont été les premiers à introduire le *Menuet*, et Beethoven le *Scherzo*; l'*Intermezzo* est plus récent.

Il existe un grand nombre de Sonates irrégulières dans lesquelles l'auteur s'écarte du plan classique, tout en conservant l'esprit; je citerai comme exemples la Sonate

1. Je crois pouvoir signaler l'origine du mot *trio*, qui intrigue beaucoup de musicologues.

Dans nombre de répons de Palestrina et Vittoria (xvi^e siècle), écrits à quatre ou cinq voix réelles, la partie du milieu ou *verset* est confiée à trois voix seules, souvent même avec cette mention : *verset en trio*.

Une disposition analogue se retrouve dans le *Kyrie* ou le *Credo* de messes des mêmes maîtres, ou d'autres de la même époque, dans le but évident de donner plus de richesse à la reprise de l'ensemble; elle a été introduite par la suite dans des pièces instrumentales, des airs de danse, et le nom de *trio* est resté attaché au milieu de ces petites pièces, même lorsqu'il n'est plus justifié par le nombre d'instruments ou de voix mis en jeu.

en *ut* mineur, op. 27, une des plus grandes conceptions du génie de Beethoven, qui débute par un *Adagio*, après lequel vient un très court *Scherzo*, et dont le *Finale* affecte la forme d'un premier *Allegro*; du même, la Sonate en *la* \flat , op. 26, dont le premier morceau est un *Andante* varié; la Sonate op. 7 de Mendelssohn, dont les quatre parties s'enchaînent sans arrêt, et dont le *Finale* se termine par un rappel du début de l'*Allegro*, tel un serpent qui mord sa queue; le célèbre Quintette de Schumann, dont la péroraison est une fugue où le thème principal de l'*Allegro* et celui du *Finale* jouent les rôles de sujet et de contre-sujet; il y en a beaucoup d'autres parmi les chefs-d'œuvre, mais il faut les considérer comme des exceptions, ou pour mieux dire comme des œuvres fantaisistes conçues dans un style voisin de la Sonate, et ne portant ce nom que parce qu'il n'en existe pas d'autre pour les désigner d'une façon plus précise.

J'ai déjà dit que toutes les grandes œuvres de *musique de chambre*, depuis le *Duo* jusqu'au *Nonetto*, reconnaissent le même plan.

Dans la *Symphonie*, il reste identique, mais prend de plus vastes proportions. Les divertissements sont plus développés, les modulations parfois plus hardies, mais la conduite générale du discours musical et les grandes divisions restent les mêmes. Qui n'a remarqué d'ailleurs que les grandes Sonates de Beethoven, ses Trios, donnent l'impression de véritables Symphonies sans orchestre, dont on devine l'instrumentation absente comme sous de fidèles transcriptions?

La seule adjonction fréquente dans la *Symphonie* est celle d'une *Introduction* dans un mouvement lent servant de prélude au premier morceau, qui s'attaque ensuite sans interruption, comme d'ailleurs Beethoven l'a fait dans la Sonate Pathétique, qui suit ensuite son cours régulier.

L'*Andante*, le *Scherzo* ou le *Menuet*, et le *Finale* obéissent aux plans que nous avons décrits précédemment.

Nous arrivons donc au *Concerto*.

Ici, l'identité de coupe est un peu plus difficile à reconnaître, sans être douteuse pour cela. L'*Allegro de Concerto*, au lieu d'être scindé, comme celui de la Sonate, en deux reprises, dont la première se répète, est divisé en *trois soli*, précédés chacun d'un *tutti* nécessaire pour donner du repos au soliste, lui permettre de vérifier l'accord de son instrument si c'est un violoniste ou un violoncelliste, ou, s'il joue d'un instrument à vent, lui laisser le temps de rejeter l'eau accumulée dans ses tubes, opération peu élégante, mais indispensable.

Le *premier solo* correspond à la première reprise de la Sonate; comme elle, il expose le thème dans le ton principal, puis s'achemine vers la dominante pour y faire entendre le deuxième motif, et conclut dans ce même ton.

Le *deuxième solo* correspond au début de la deuxième reprise; il consiste donc en développements modulés tirés des deux motifs, en traits ingénieux, en combinaisons imprévues, souvent étrangères au sujet, en surprises, etc.

Le *troisième solo* correspond au reste de la deuxième reprise à partir du retour du thème initial jusqu'à la coda finale. Vers la fin de ce dernier solo, ou séparé de lui par un court *tutti*, se trouve un repos à la dominante accusé par un *point d'orgue*; à cet endroit, l'exécutant, s'il est doublé d'un improvisateur, est autorisé à introduire une *cadence* de son cru¹, qui peut varier depuis quelques traits de virtuosité jusqu'à une paraphrase développée de l'œuvre exécutée. (La cadence est un vestige non douteux des traditions de l'école italienne, où tous les airs de bravoure se terminaient ainsi.) Après la cadence, l'orchestre reprend et conclut.

1. Souvent l'auteur, méfiant, a la précaution d'écrire lui-même la cadence.

La dimension proportionnelle des *tutti* n'est nullement déterminée. Dans certains Concertos, le premier *tutti*, celui qui précède l'entrée du soliste, prend presque l'importance et la forme d'une première reprise de Symphonie¹; dans d'autres, il se borne à quelques mesures, comme pour appeler l'attention et imposer le silence; enfin, il n'est pas rare de le voir totalement supprimé, et le virtuose attaque alors seul et de suite le premier solo

De l'*Andante*, rien à dire; c'est celui de la Sonate.

(Le Concerto ne comporte pas de Menuet, quelques tentatives modernes ont été faites d'y introduire le Scherzo.)

Le *Finale* est généralement conçu dans la forme Rondo, mais toujours entrecoupé de *tutti*, dont l'utilité n'est pas seulement de laisser reposer l'exécutant, mais aussi, en supprimant pour un temps le timbre de son instrument, de donner plus d'intérêt à sa rentrée

Comme l'*Allegro*, le *Finale* peut contenir une cadence destinée à faire briller le virtuose.

Plutôt que de m'appesantir sur cette description déjà longue, je préfère donner ici, en entier, et non sans quelques détails, le plan d'un Concerto célèbre avec ses proportions; cela contribuera à bien faire saisir au lecteur ce qu'il faut comprendre par *analyse* d'une œuvre au point de vue de son architecture, et je n'aurai plus à y revenir au sujet d'autres formes de composition.

Voici donc comment est construit le troisième Concerto, en *ut* mineur (op. 37), de Beethoven, pour piano et orchestre. Dans le premier morceau, il faut admirer la sobriété des modulations; on est toujours en *ut*, majeur ou mineur, ou en *mi bémol*, ton relatif, ou en *sol* mineur, ton de la dominante; d'autres tonalités ne sont que touchées en passant; aussi l'aspect général est-il imposant et grandiose.

1. C'est ce qui a lieu dans le Concerto analysé ci-après.

| | | |
|------------------------|--|----------------|
| ALLEGRO. | Ton principal..... | Ut mineur. |
| 1 ^{er} Tutti. | 1 ^{er} motif..... 16 mesures... | — |
| — | Divertissement..... 33 mesures... | — |
| — | 2 ^{me} motif..... 12 mesures... | Mi ♯ majeur. |
| — | »..... 8 mesures... | Ut majeur. |
| — | Divertissement..... 35 mesures... | Ut M puis min. |
| — | Coda..... 8 mesures... | Ut mineur. |
| 1 ^{er} Solo. | 1 ^{er} motif..... 19 mesures... | — |
| — | Divertissement..... 33 mesures... | — |
| — | 2 ^{me} motif..... 16 mesures... | Mi ♯ majeur. |
| — | Divertissement..... 19 mesures... | — |
| — | Coda..... 28 mesures... | — |
| 2 ^{me} Tutti. | Divertissement..... 7 mesures... | — |
| — | Modulation à la domin. 16 mesures... | Sol mineur. |
| 2 ^{me} Solo. | Développements divers. 60 mesures... | — |
| — | Modulations passagères en : <i>fa</i> mineur, <i>ré</i> bémol majeur, <i>ut</i> mineur (ton principal), <i>si</i> bémol mineur, et retour en | Ut mineur. |
| 3 ^{me} Tutti. | Reprise du 1 ^{er} motif... 8 mes. d'orch. | — |
| 3 ^{me} Solo. | Divertissement..... 23 mesures... | Ut majeur. |
| — | 2 ^{me} Motif..... 8 mesures... | — |
| — | »..... 8 mes. d'orch. | — |
| — | Divertissement..... 19 mesures... | — |
| — | Coda..... 28 mesures... | — |
| 4 ^{me} Tutti. | Faisant repos à la dom. 13 mesures... | — |
| — | <i>Cadenza ad libitum.</i> | — |
| Péroraison finale..... | 27 mesures... | Ut mineur. |
| LARGO. | Ton principal..... | Mi majeur. |
| Solo. | Thème..... 12 mesures... | — |
| Tutti. | id..... 12 mesures... | — |
| Solo. | Dialoguant avec l'orchestre et aboutissant au ton de..... 14 mesures... | Si majeur. |
| — | Modulations passagères en : <i>sol</i> majeur, <i>la</i> mineur, <i>mi</i> mineur. 14 mesures... | — |
| — | Retour du thème..... 12 mesures... | Mi majeur. |
| — | avec variantes modulées. | — |
| Tutti. | Reprise du thème..... 8 mesures... | — |
| Coda. | Concertante..... 17 mesures... | — |
| RONDO. | Ton principal..... | Ut mineur. |
| Solo. | Motif (1)..... 8 mesures... | — |
| — | Petit divertissement... 18 mesures... | — |
| — | Motif (2)..... 6 mesures... | — |
| Tutti. | Reprise du motif..... 23 mesures... | — |

| | | | |
|---------------|---|-----------------|---------------------|
| <i>Solo.</i> | 2 ^{me} divertissement..... | 71 mesures.... | <i>Ut mineur.</i> |
| — | dialogue avec l'orchestre, et module en... puis revient directement en..... | | <i>Mi ♯ majeur.</i> |
| — | Motif (3)..... | 32 mesures.... | <i>Ut mineur.</i> |
| | (Avec cadenza <i>ad libitum</i> intercalée.) | | — |
| <i>Tutti.</i> | Reprise du motif..... | 23 mesures.... | — |
| — | 3 ^e divertissement..... | 109 mesures.... | <i>La ♭ majeur.</i> |
| <i>Solo.</i> | Suite du divertissement, avec modulations en <i>fa</i> mineur (épisode fugué), en <i>mi</i> ma- jeur, et retour au ton principal..... | | <i>Ut mineur.</i> |
| — | Motif (4)..... | 8 mesures.... | — |
| <i>Tutti.</i> | Reprise du motif..... | 13 mesures.... | — |
| <i>Solo.</i> | 4 ^{me} divertissement..... | 88 mesures.... | — |
| — | avec prédominance du ton d'..... | | <i>Ut majeur.</i> |
| — | Modulations éphémères en <i>ré ♯</i> majeur, <i>mi ♭</i> mineur, et retour à la dominante. | | — |
| — | <i>Presto final</i> | 50 mesures.... | — |
| <i>Tutti.</i> | —..... | 6 mesures.... | — |

Le choix, pour le Largo, de la tonalité éloignée de *mi* majeur a pour but évident de causer une forte diversion, et de reposer l'oreille des tons qui, déjà exploités dans l'Allegro, vont reparaitre dans le Finale; c'est un procédé très fréquent.

Le 1^{er} morceau est à $\frac{4}{4}$, le 2^{me} à $\frac{3}{8}$, le dernier à $\frac{2}{4}$; il est bon de chercher aussi la variété par les rythmes.

Il faut remarquer également, dans la coupe du Rondo, l'heureuse proportion des divertissements et l'opportunité des modulations. Le premier divertissement, tout court et comme enclavé dans le motif principal, ne quitte pas le ton initial, qu'il contribue à bien établir; le deuxième, plus long, va toucher le ton relatif majeur; le troisième, très développé, fait entendre pour la première fois le ton de *la* bémol, qui, bien que voisin, n'a pas été utilisé dans l'Allegro, et semble avoir été réservé pour amener ici de la variété; puis il se permet quelques modulations lointaines; tandis que le quatrième et dernier, proche de la fin du morceau, s'attache à raffermir le sens tonal en ne quittant pour ainsi dire pas le ton d'*ut* majeur. (Beethoven,

d'ailleurs, est de ceux qui aiment à affirmer énergiquement la tonalité lors de la conclusion; le Finale de la cinquième Symphonie se termine par un même accord parfait répété pendant vingt-neuf mesures, précédé de six cadences parfaites et de quinze autres mesures sur l'accord parfait d'*ut* majeur.)

Plus encore que dans la Symphonie et la Sonate, il arrive fréquemment au compositeur qui écrit un Concerto de sacrifier à la virtuosité et d'adopter une coupe fantaisiste, s'écartant du plan traditionnel dans le but de mettre en relief les qualités de l'instrument ou de l'instrumentiste; c'est absolument logique. Les deux Concertos de Mendelssohn pour piano, celui du même pour violon, le Concert-Stück de Weber, sont de remarquables exemples de formes exceptionnelles. Quand le rôle de l'orchestre prend une telle importance que l'instrument solo cesse d'être prépondérant, on voit apparaître des appellations comme *Concerto-Symphonique*, ou même *Symphonie avec alto solo*, comme l'*Harold* de Berlioz, etc. On a aussi écrit des *Symphonies concertantes* pour deux instruments avec accompagnement d'orchestre; il existe même de Beethoven un *Concerto en trio* pour piano, violon et violoncelle (op. 56), qu'on ne joue jamais, je ne sais pourquoi, car il est très remarquable. Ce sont là des genres hybrides, sortes de traits d'union entre le Concerto et la Symphonie, et par cela même très intéressants à étudier.

Je me suis attardé à plaisir sur la coupe de la Sonate et de ses dérivés, à cause de sa prépondérance dans tout le domaine instrumental, depuis le simple solo de clavecin, de piano ou de violon, jusqu'au développement complet des forces symphoniques; mais ce type, malgré son importance incontestable, n'est pas le seul qu'il faille connaître.

Une autre forme orchestrale est celle de l'*Ouverture*, qu'il sera bon d'analyser aussi, quoiqu'on n'en fasse plus guère (il ne faudrait pas prendre pour type celle de la *Flûte*