

LE MENESTREL

4895 — 92^e Année — N^o 8.



Vendredi 21 Février 1930.

Notes sur la Musique allemande contemporaine

A Monsieur Jean Couesnon.

I. = SCHÖNBERG

CEST une opinion assez répandue dans le public musicien que l'utilisation de la musique atonale, ou polytonale, émancipée des lois classiques, est d'origine française et date d'une quinzaine d'années.

Cependant les quelques curieux qui vers 1911 parcoururent le *Traité d'harmonie*, désormais fameux, d'Arnold Schönberg, comprirent qu'il y avait quelque part vers l'Elbe ou le Danube un foyer de révolution musicale : ce n'est pas à l'improvisiste qu'on écrit un in-4^o de 475 pages pour prouver que la hiérarchie traditionnelle des sons dans la gamme, au besoin chromatique, n'a aucune raison d'être, que les douze sons ont tous la même valeur tonale, qu'on en peut et doit dériver une technique, une construction, en un mot une esthétique beaucoup plus large que celle même des impressionnistes les plus avancés.

A la vérité, il y avait plus de 10 ans que notre auteur sapait l'École. Né en 1874, Schönberg, nous disent certains de ses biographes, s'adonna d'abord aux mathématiques; il s'orienta ensuite vers la peinture cubiste; enfin, intellectualisant les Nombres et les Couleurs, il crut trouver dans la musique la concrétisation et la conjonction de ses tendances les plus profondes. Cette démarche d'une intelligence active, inquiète, cultivée, est des plus curieuses et doit être retenue.

On aura compris que Schönberg est un cérébral; il écrit de lui-même : « J'ai moins publié que je n'ai écrit, et moins écrit que je n'ai pensé ». Rares sont les compositeurs qui méditent suffisamment leur doctrine pour la rédiger avec une logique rigoureuse, la confier à l'imprimeur et l'appliquer scrupuleusement à des œuvres destinées au public. C'est pourtant ce que fit Schönberg, et s'il est exact que sa formation première ait été scientifique, elle a laissé une forte empreinte sur tous ses travaux théoriques. Mais avant d'en arriver là il avait franchi d'autres étapes qu'il n'est pas inutile de connaître.

* *

Nous savons par les souvenirs de jeunesse de quelques-uns de ses amis, que les premières œuvres de Schönberg datent de 1893; il avait donc 19 ans, et pour une mélodie, obtint un prix décerné par une « Académie privée » de Vienne. Cette circonstance le mit en contact avec Zemlinsky, directeur d'un orchestre

d'amateurs auquel Brahms s'intéressait, et c'est ainsi que Schönberg devint « Brahmine ».

L'influence de Brahms était très grande à cette époque; au point de vue symphonique, c'était même la seule agissante, celle de Wagner se reflétant davantage sur le théâtre.

Les œuvres de Schönberg, écrites autour de 1893-95, trahissent sans aucun doute, paraît-il — car elles sont inédites — l'emprise du vieux maître autrichien; on y trouve déjà le caractéristique intervalle de quarte spécifique de la musique de Schönberg, mais dont on pourrait découvrir des traces dans les quatuors de Brahms.

Des morceaux de piano (1895), un *Quatuor* à cordes en *ut* (inédit), annoncent déjà le symphoniste, celui qui se sent capable d'ordonner les sons d'après leur logique propre, sans faire appel à d'autres notions que celles de la musique. Schönberg sentait sa vocation, des amis l'encourageaient; un jour, il soumit son quatuor à un maître estimé, Joseph Labor, qui l'orienta définitivement vers la musique. Schönberg avait environ 20 ans; il venait de perdre son emploi à la Banque qui l'occupait et connut des jours amers; des amis firent de lui, qui ne jouait pas de piano, un chef de chœur dans un orphéon ouvrier; on travailla du Brahms; Zemlinsky intervint sans doute un peu plus tard et Schönberg se rendit à Berlin comme chef d'orchestre; on atteignait le début du xx^e siècle, et le futur auteur de *Pierrot lunaire* écrivait des œuvres qui depuis furent éditées : la *Nuit enchantée*, les étonnants *Gurre-lieder*, *Pelléas et Mélisande*.

On voit par ces détails que si Schönberg a été un révolutionnaire, il ne l'est pas devenu tout à coup; plusieurs années d'incubation, l'influence tenace de Brahms — et de Wagner — le contact quotidien de la musique moyenne, lui permettent de se découvrir lui-même et de concevoir une esthétique personnelle, au service de laquelle vont se mettre toutes les notions acquises, mais en ce qu'elles ont de pratique et même de mécanique; les influences intellectuelles, désormais, ne l'atteignent plus.

Si l'on fait abstraction des *Gurre-lieder* qui occupèrent Schönberg pendant plusieurs années, on remarque que toutes les œuvres éditées dans le début du siècle sont instrumentales : la *Nuit enchantée* fut d'abord écrite pour sextuor, ensuite pour orchestre à cordes (op. 4); puis vient *Pelléas et Mélisande* (1902-1903, op. 5), poème symphonique inspiré de l'œuvre de Maeterlink sans doute, mais en vérité une *symphonie*, dans laquelle « toujours, écrit Alban Berg, la forme symphonique de la musique pure est conservée ». C'est une vaste sonate pour orchestre, qui dure environ 45 minutes, repose sur 4 thèmes principaux qui déterminent, au sein de ce tout, les phases normales d'une œuvre classique. L'orchestre est très complexe, com-

prenant 42 parties d'instruments, sans préjudice de la batterie.

L'op. 6 est cependant un recueil de chant et piano; mais le N° 7 correspond au *Quatuor en ré mineur*, construit d'un seul tenant, comme *la Nuit enchantée* et *Pelléas*; le N° 8 est intitulé *6 lieder pour orchestre*; le N° 9 : *Symphonie de chambre* pour quinze instruments, en *mi mineur*; l'op. 10 : *second quatuor à cordes*, en *fa dièse mineur*. Mais ce quatuor présente la particularité de faire intervenir la voix humaine dans les troisième et quatrième parties; faut-il y voir l'influence de Malher?... le N° 11 : *trois morceaux de piano*.

Il faut bien conclure de cette orientation soutenue vers la musique instrumentale, à formes définies par la seule logique interne de la musique, que Schönberg a écarté volontairement toute injonction dont l'origine ne serait point exclusivement sonore. C'est pendant cette période qu'il a scruté la musique, qu'il l'a disséquée pour savoir si vraiment on en avait tout tiré, et sinon, comment il fallait s'y prendre et dans quel sens, pour la régénérer.

Ce qu'il avait pressenti, il le vérifie maintenant : la tonalité, telle que l'entendent les classiques, n'est qu'une convention, un passe-partout commode, dont la nécessité rigide ne repose sur aucun fondement sérieux; c'est une notion qu'il faut étendre, en rendant à chacun des douze sons de la gamme chromatique son indépendance, donc une valeur propre. Mais si la tonalité classique est reléguée aux accessoires, la construction classique, qui s'appuie sur elle, s'effondre; il faut en remplacer les lois par d'autres théorèmes dérivés de la nouvelle conception tonale. A cela s'emploie Schönberg. Enfin la pénétration des vues scientifiques dans le domaine de l'harmonie réagit sur l'écriture orchestrale, et là encore Schönberg a énoncé des principes absolument nouveaux, notamment l'éviction des doublures d'instruments à l'octave. Il est vrai qu'à l'époque qui nous occupe (1900-1910) notre auteur n'avait pas encore formulé ces principes; mais il était sur leur piste : il a même réalisé quelques exemples de leur application, et aujourd'hui, il s'y réfère lui-même.

* *

Je limiterais volontiers cette période de l'activité de Schönberg à la publication de son *Traité d'harmonie* (1911); désormais il s'occupera beaucoup moins des éléments de l'esthétique, qu'il a mis dix ans à dégager et à fixer, que de la doctrine de la composition qu'il édifiera dans ses œuvres musicales et dans ses écrits théoriques.

On imagine facilement que ses innovations ne furent pas accueillies sans résistance; bien qu'il ait eu la chance d'être secondé par le quatuor Rosé, et celle, inespérée, de compter parmi ses amis indéfectibles le chef d'orchestre, le musicien le plus cultivé, le plus intelligent, le plus progressif et aussi le plus vénéré de cette époque : Gustave Malher, Schönberg connut l'accueil glacial du public, ses réactions tumultueusement hostiles avec intervention de la police, les critiques dérisoires, les lettres insultantes. Sans doute avait-il prévu tout cela, qui est le lot des novateurs, car son indifférence à l'égard de l'opinion fut au moins égale à la persévérance qu'il apporta à l'élaboration de sa doctrine. Peut-être aussi l'appui moral de quelques amitiés profondes qui l'entouraient, le mysticisme qui teinte sa philosophie quotidienne — car les théosophes le reconnaissent comme des leurs — l'aidèrent-ils à négliger l'incompréhension

presque totale à laquelle se heurtaient ses œuvres; aussi bien le public ne pouvait s'y habituer, car chacune d'elles marquant un progrès dans la doctrine de Schönberg, s'éloignait par là même et d'autant plus, du courant réputé traditionnel et paraissait donc plus excentrique.

Le *Traité d'harmonie* fit beaucoup dans le monde musicien, et surtout dans celui de l'école, en faveur de Schönberg; on peut ne pas apprivoiser des oreilles, mais il est possible de convaincre des cerveaux; on admit enfin qu'il y avait autre chose, dans sa musique, que des maladresses et des naïvetés d'autodidacte; autre chose que personne n'avait, avant lui, découvert; qui peut-être bien pouvait enrichir la musique, élargir les conceptions artistiques et faire sortir de l'ornière les moyens d'expression sonores. A son tour, d'ailleurs, Schönberg faisait école : Anton Webern, Alban Berg, qui ont conservé à leur maître une affection sincère et ont adopté sans réserve ses vues et ses procédés, sont non seulement des amis, mais des élèves de la première décennie du siècle.

Quoi qu'il en soit, à la veille de la guerre, Schönberg, malgré qu'il ait perdu un appui solide en la personne de Malher, mort en 1911, s'était affirmé comme maître et comptait presque autant d'applaudissements que de coups de sifflet.

* *

La musique instrumentale ou symphonique avait servi à Schönberg à définir, formuler, construire les éléments fondamentaux de son art sous le signe de l'*Atonalité* : types de dessins mélodiques essentiels, structure et mode d'enchaînement des accords, forme et signification des cadences, détermination des plans harmoniques superposés, procédés d'exécution appropriés, etc. La musique pure se prête admirablement à de telles recherches, qui sont comme la métaphysique de l'art des sons, et dont l'application sous la forme simple et dépouillée du quatuor procure des joies intellectuelles de l'ordre de celles qu'on puise dans l'exercice des mathématiques supérieures. Dès qu'intervient le discours avec son support, la voix humaine, la musique s'éloigne de la pureté : elle perd son individualité et sans tomber au rang d'accessoire, est obligée de composer avec la parole, et même avec le geste.

Dans la musique dramatique, Schönberg a utilisé ses propres procédés techniques, mais il a voulu là encore rénover une forme en quelque sorte épuisée par Wagner et les Wagnériens.

On a proclamé que sa première œuvre véritablement scénique, *Erwartung*, ne serait sans doute jamais dépassée au point de vue de la spontanéité de l'inspiration et de la réussite incontestable de la composition.

On a voulu aussi y découvrir l'influence de Wagner, plus particulièrement de *Tristan*; il faut entendre par là une influence toute psychologique, ou peut-être même une simple similitude dans la façon de considérer l'Amour et la Femme. Ni l'écriture, ni l'orchestre, ni la scène ne peuvent être comparés à leurs homologues wagnériens; on est en face d'une conception nouvelle du drame, qui s'exprime non seulement en dehors des moyens habituels, mais dans une atmosphère d'irréalité où son essence même occupe seule tous les plans, rejetant comme inutiles l'action proprement dite, la mimique, le décor pour ne conserver que l'idée, sous la

forme d'une fusion intime, presque indiscernable du verbe, des timbres et de l'harmonie.

Schönberg approchait de la quarantaine lorsqu'il écrivit *Erwartung*; les critiques allemands, qui considèrent cette œuvre comme la manifestation parfaite de l'auteur, sont sans doute dans le vrai.

Cependant, il n'en reste pas là : tour à tour, reprenant le piano, les instruments, le chant, Schönberg leur applique les procédés qu'il n'a cessé de perfectionner, d'affiner, de maîtriser et dont il fait à nouveau l'essai sur des formes qui ont déjà servi à ses expériences plusieurs années auparavant. C'est ainsi que dans la dernière période de sa production, qui arrive jusqu'à nous, nous rencontrons des recueils de pièces pour le piano, des groupements de quelques instruments, accompagnant éventuellement la voix humaine (*Sérénade*), un mélodrame, *Pierrot lunaire*, dont le texte est emprunté à notre littérature, un quintette d'instruments à vent, un important oratorio, *l'Echelle de Jacob*, dont le poème est rédigé par Schönberg lui-même, enfin une œuvre pour grand orchestre, *Variations*, qui fut exécutée dernièrement en Amérique avec un succès douteux.

L'auteur a d'ailleurs exposé ses tendances : la réduction du nombre des instruments à l'orchestre s'impose dans des pays civilisés tels que l'Europe occidentale ; une écriture harmonique judicieuse évitant les redoublements, l'évocation des contrastes au moyen des teintes de l'orchestre et non des différences d'intensité, d'autres conditions encore, permettent de supprimer plusieurs instruments, qui en revanche demeurent nécessaires si l'on veut se faire comprendre de peuples jeunes, comme les Américains, sur lesquels il est illusoire de prétendre agir autrement que par des moyens un peu naïfs, directs, outranciers au besoin.

Les *Variations pour orchestre* sont la mise en application la plus exacte, la plus parfaite de tous les principes élaborés, retouchés, sublimés par Schönberg depuis bientôt 30 ans, et qui seront exposés dans le *Traité de composition sur les 12 sons* dont la publication, à ma connaissance, n'est pas encore réalisée.

Ce traité sera sans doute étudié avec passion par les apprentis-compositeurs ; il ne nous apprendra que peu de chose sur Schönberg, car c'est dans sa musique même qu'il faut l'examiner.

J'ai dit qu'elle est celle d'un cérébral, mais d'un cérébral doué d'une puissance de réflexion, d'attention, de persévérance et de travail qu'on rencontre rarement à ce degré chez les musiciens — et même chez d'autres ; à l'âge de 56 ans, Schönberg a produit une quarantaine d'œuvres seulement, dont plusieurs, il est vrai, considérables ; chacune d'elles est un prodige de méditation ; on a la certitude, en lisant le moindre morceau de piano, que rien n'a été laissé au hasard, qu'il n'y a pas de remplissage, pas une note à ajouter, à supprimer, à modifier. Sans doute, sommes-nous déroutés par ces contrepoints qui prennent plaisir à cheminer en dehors des sentiers qu'ils devraient suivre normalement ; par ces notes qui ne se placent pas dans les alvéoles toutes faites de notre honnête harmonie ; comme qu'on s'y prenne, il n'y a pas moyen de faire coïncider la trame sonore de Schönberg avec les gabarits classiques : cela tombe toujours à côté.

Si cela ne force pas encore notre admiration, cela retient cependant notre attention : une œuvre qui révèle une telle volonté, une telle unité de conception, une telle logique, une telle foi, et qui somme toute ne peut

pas être classée autre part que dans la musique, une telle œuvre peut-elle être un mensonge, ou même un accident ? C'est peu probable, surtout si l'on considère que le mouvement déclenché par la doctrine recueille des adeptes et que ceux-ci occupent aujourd'hui les premiers rangs parmi les musiciens allemands.

En résumé, Schönberg s'est détaché du courant néo-romantique qui se prolonge encore avec Strauss, Schrecker, Korngold et quelques autres ; il élargit la notion de *tonalité*, il en déduit une doctrine, une théorie de la composition, en rédige le code, l'illustre d'œuvres profondément pensées, organise, en un mot, solidement l'esthétique de la nouvelle école ; certains prétendent qu'il est de 50 ans en avance sur l'évolution musicale. Ce n'est pas impossible ; l'avenir vous dira alors si son effort a été compris et comment il a été prolongé.

A. MACHABEY.

LES GRANDS CONCERTS

Société des Concerts du Conservatoire

Voici enfin un peu de Schubert. Je croyais la Société brouillée avec ce maître exquis... Seule, entre toutes, elle a laissé passer toute l'année de son centenaire sans le fêter ! Nous escomptions pourtant la grande *Symphonie en ut*, sinon la « tragique »... C'est l'« inachevée » que nous avons eue, cette fois ; ou du moins, celle que Schubert passe pour avoir laissée inachevée, mais qu'il peut bien aussi avoir considérée comme achevée ainsi. On frémit de la mentalité de ceux qui, sérieusement, ont entrepris cet « achèvement » ! Il est permis de regretter que ces doux mouvements, où vibrent toute la grâce, toute la fantaisie de Schubert, ne soient pas suivis de deux autres ; mais la jouissance qu'ils offrent à l'auditeur est très complète tout de même. Le public l'a chaleureusement marqué. Il n'a pas été moins épris de la *Sarabande* et de la *Danse* de Debussy, admirablement mises en valeur, et de cette page si romantique, si haute en couleur, si ensoleillée, que Liszt a appelée les *Préludes*.

M^{me} Long a été acclamée, de son côté. Il y a beaucoup de concertos de piano plus intéressants que ceux de Chopin (c'était le *Concerto en fa mineur*, cette fois), mais il n'y a pas beaucoup de pianistes qui lui donneraient autant de relief que celle-ci. La légèreté, la limpidité, le style de son jeu sont un charme, quoi qu'elle fasse entendre. Dans les *Variations Symphoniques* de César Franck, ils sont au-dessus de tout éloge. Avec elle, le passage rêveur et en demi-teinte fait immédiatement penser au jeu de cette touchante *Lucie*, de Musset :

Ce n'était qu'un murmure : on eût dit les coups d'aile
D'un zéphir éloigné glissant sur les roseaux
Et craignant, en passant, d'éveiller les oiseaux !

Henri DE CURZON.

Concerts-Colonne

Samedi 15 février 1930. — A ce concert ne figuraient que des œuvres contemporaines, toutes d'un intérêt soutenu.

C'est toujours avec plaisir que nous écoutons *Children's Corner*, où l'esprit de Debussy transparait à travers toutes les fantaisies de la composition.

Le *Journal de Bord* de Jean Cras nous fait faire un pittoresque voyage musical à travers le monde.

Phildylé de Duparc (cette mélodie où le musicien a trahi le poète et dénaturé le caractère d'une œuvre, avec un art admirable et qui lui fait tout pardonner) a été chanté merveilleusement par M^{lle} Heilbronner, de l'Opéra-Comique, dont la voix souple et chaude a été encore longuement