

# LE MENESTREL

4910 — 92<sup>e</sup> Année — N<sup>o</sup> 23.



Vendredi 6 Juin 1930.

Notes sur la Musique allemande contemporaine

## II. = SCHÖNBERG

- LA MUSIQUE -

(Fin) (1)

**E**n 1924, à l'occasion de sa cinquantième année, Schönberg est salué comme le créateur et le metteur au point de la théorie de l'atonalité, comme le rénovateur de la musique germanique et aussi, chose curieuse, comme le champion de la tradition. Il publie, cette même année, sous le n<sup>o</sup> 24, une *Sérénade* pour clarinette, clarinette basse, mandoline, guitare, violon, alto et violoncelle; la quatrième partie de cette *Sérénade* comprend de plus une voix de basse sur le texte d'un sonnet de Pétrarque. En vérité, il s'agit d'une sorte de « Suite » dont voici les sections : Marche, Menuet, Variations, Sonnet, Scène de danse, Lied sans paroles, Final. La forme de chacune de ces pièces est extrêmement soignée; leur coupe est traditionnelle, le choix des instruments qui nous paraît singulier se justifie toujours par leur groupement, l'écriture est *atonale*, les « variations » sont comme une préparation à l'op. 31, dont nous parlerons plus loin. Une certaine unité thématique existe à travers les 7 sections de cette *Sérénade*, et d'ailleurs, le Final ressemble de très près à la Marche du début. On y retrouve vers la fin la série d'oscillations de tonique-dominante que Schönberg a confiées au violoncelle sans doute pour rappeler le caractère distinctif de ce genre de composition; au début de la Marche, le motif principal est également souligné par des simulacres de cadences dont les points d'appui décalés irrégulièrement donnent l'impression que l'auteur a voulu parodier les cadences martiales de la basse. L'ex. 7, débarrassé des parties intermédiaires de guitare et de mandoline, fera comprendre la singularité de cette écriture.

Si maintenant nous franchissons un intervalle de trois ans, au cours desquels Schönberg finit d'édifier, outre une suite de piano et un quintette à vent, un important oratorio, à sa manière, et dont il a écrit le texte littéraire, nous atteignons en 1927 le *Troisième Quatuor* à cordes, op. 30, qui, à notre avis, représente Schönberg à sa maturité.

Il était resté vingt ans sans écrire de quatuor; de nouveau la sévérité, la pureté de cette forme l'invitent à formuler sa profession de foi musicale. « Par la subdi-

vision en quatre mouvements, écrit Erwin Stein en tête de la partition, comme aussi par l'allure et les traits

SÉRÉNADE Op. 24  
mes. 9 et suiv.  
Marche

Ex. 7



caractéristiques, l'œuvre répond à la tradition classique du quatuor. Toutefois la musique s'écarte fortement du classicisme non seulement par le style, mais encore par la forme. C'est ainsi que dans les reprises, les thèmes ne réapparaissent presque jamais dans leur forme primitive. Il n'est pas rare que, par exemple, lors des répétitions, le rythme soit conservé, mais la ligne mélodique modifiée ou vice versa... »

Le premier mouvement (Moderato) est animé, d'un bout à l'autre, par un rythme régulier de croches, tel un *moto perpetuo*: sur ce dessin s'expose et se développe le thème proprement dit en valeurs longues et d'une très grande simplicité mélodique; le thème II présente le même caractère, si bien que l'opposition classique entre les deux motifs principaux existe ici de façon permanente dans le sens *vertical*, entre la ligne thématique et le contrepoint rythmique des croches. Comparé à ses œuvres précédentes, et même à la *Sérénade*, ce « Moderato » paraît limpide, encore que parfaitement atonal.

Le second mouvement nous place en face de deux thèmes qui bientôt alternent en des variations dont les dessins, les rythmes ne sont pas sans analogie avec ceux de Beethoven, abstraction faite de la tonalité.

L'Intermezzo (III), qui affecte à peu près la forme du menuet, confie à l'alto un thème de 18 mesures formé de trois phrases; un thème secondaire suit, au violon; puis une sorte de Trio se développe en trois sections, et ramène une réexposition de la première partie.

La quatrième partie est un Rondo dont le motif musical affecte assez bien l'allure d'une danse: clarté, rythme, mouvement. Ecole de la fausse note, disent certains; mais d'être bien rangée, proprement exposée

(1) Voir le *Ménestrel* du 30 mai 1930.

et systématiquement, de nous réserver aussi de continuel imprévus, des perspectives toujours changeantes,

3<sup>e</sup> QUATUOR *mes. 5 et suiv.*

Ex. 8

la fausse note finit par être un élément esthétique avec lequel il faut compter. Schönberg allait nous en donner une preuve évidente dans une œuvre considérable écrite pour grand orchestre : les *Variations* (op. 31), publiées en 1929.

Le problème est moins simple qu'il ne le paraît tout d'abord : est-il possible d'écrire une œuvre de longue haleine, exclusivement instrumentale, fondée sur un seul thème, et ce au moyen de la technique atonale ? Se priver du secours de la tonalité, et des oppositions de tonalités et de modalités, pouvait paraître téméraire en pareil cas. Cependant Schönberg a apporté à ce problème, et sous forme d'une partition de 520 mesures, une solution qui, du point de vue objectif du moins, est irréprochable.

L'orchestre est au grand complet, avec 4 flûtes, 3 hautbois et un cor anglais, 5 clarinettes dont une petite et une basse, 4 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 4 trombones et un tuba, quintette à cordes, mandoline, harpe, celesta, xylophone, jeu de cloches, verge, tambourin et toute la batterie.

Malgré cet appareil imposant, l'orchestre, par suite de procédés propres à Schönberg, joue presque toujours *p* et même *pp*. Seuls quelques points culminants utilisent les *tutti* à grande intensité. L'auteur a d'ailleurs indiqué de façon générale ses idées sur ce point au moment où il terminait les *Variations* (1928).

L'œuvre débute par une Introduction, calme, qui contient des allusions au thème principal.

Celui-ci s'expose au violoncelle puis au violon, très clairement (ex. 9).

VARIATIONS D'ORCHESTRE Op. 31

Modéré

THÈME  
Violoncelle  
Ex. 9

Ensuite se déroulent neuf variations, s'opposant les unes aux autres par leur allure, leur mouvement, leur caractère, comme les parties successives d'une *Suite* : la première est modérée ; la seconde lente, mélodique ; la troisième en notes piquées, avec des *ff* ; la quatrième adopte le rythme de la valse, admet progressivement

tout l'orchestre, et finit *ppp* ; la cinquième est animée et requiert la nuance *forte* ; la sixième est un *andante*, entre les bois, les cordes, les trompettes bouchées ; la septième est un mouvement lent, « aussi *p* que possible » avec une longue et souple phrase de basson (ex. 10),

VARIATION VII

1<sup>er</sup> Basson  
Ex. 10

Lent

l'intervention des cuivres bouchés, puis de tout l'orchestre *ppp* et rappel du rythme de la valse ; la huitième, de 24 mesures, très rapide, aboutit par un incessant mouvement de croches à un *fff* ; la neuvième continue en quelque sorte la précédente et aboutit au Final, *assez vite* : courte introduction, exposition du thème rappelant la sonate, conduisant à une dernière transformation du motif principal et à un *Presto* qui forme la brillante péroraison de l'œuvre.

La variété des aspects sous lesquels est présenté le thème fondamental est incroyable, et chaque variation elle-même l'utilise souvent sous des formes diverses ; il ne paraît pas deux fois identique à lui-même, mélodiquement et ce, sans préjudice de l'harmonisation et de l'instrumentation qui atteignent à la virtuosité par l'imprévu de l'une et la clarté de l'autre. Sans doute bien des musiciens allemands, tels que Reger et Strauss, ont écrit des variations pour orchestre, mais aucune de leurs œuvres ne pourra être comparée à la partition de Schönberg qui a rempli les cadres de la *Grande Variation* avec des moyens neufs que beaucoup suspectent encore d'impuissance.

Enfin, le classicisme de Schönberg, décelé par sa recherche des formes dites anciennes, par ses quatuors et ses variations, vient de s'affirmer dans une dernière publication : Transcription pour grand orchestre de *Prélude et Fugue en mi bémol majeur* de J.-S. Bach. Sans doute, il n'y a rien à dire de la musique, de la tonalité, ni même de l'instrumentation qu'on ne peut analyser ici ; seul le geste doit être souligné, car il est caractéristique de la classe à laquelle Schönberg appartient comme musicien.

\* \* \*

Deux remarques s'imposent à la fin de cette étude : nous ne nous sommes pas attardés à certaines œuvres dramatiques ou vocales : *Pierrot lunaire*, *la Main heureuse*, etc... ; c'est qu'en effet — et Schönberg semble le reconnaître lui-même — tout son effort est dominé par la musique instrumentale, et plus exactement la musique pure.

Ensuite, nous nous sommes abstenus de toute appréciation d'ordre psychologique ; c'est objectivement que nous avons examiné cette musique que les uns qualifient de barbare, les autres de scientifique, les troisièmes de charlatanesque ; à la vérité, c'est celle d'un cérébral ; avec lui la musique change de plan : elle quitte celui du sentiment pour passer dans l'intellectuel et échappe ainsi à la grande majorité des auditeurs et même des compositeurs, pour qui c'est un axiome que la musique doit exprimer des sentiments ou au moins des états

d'âme. La musique de Schönberg n'est que de la musique, c'est-à-dire des équations sonores qu'il résout par des méthodes personnelles.

Tout musicien qui refusera d'admettre provisoirement ce point de vue devra s'interdire à jamais d'ouvrir une partition de Schönberg.

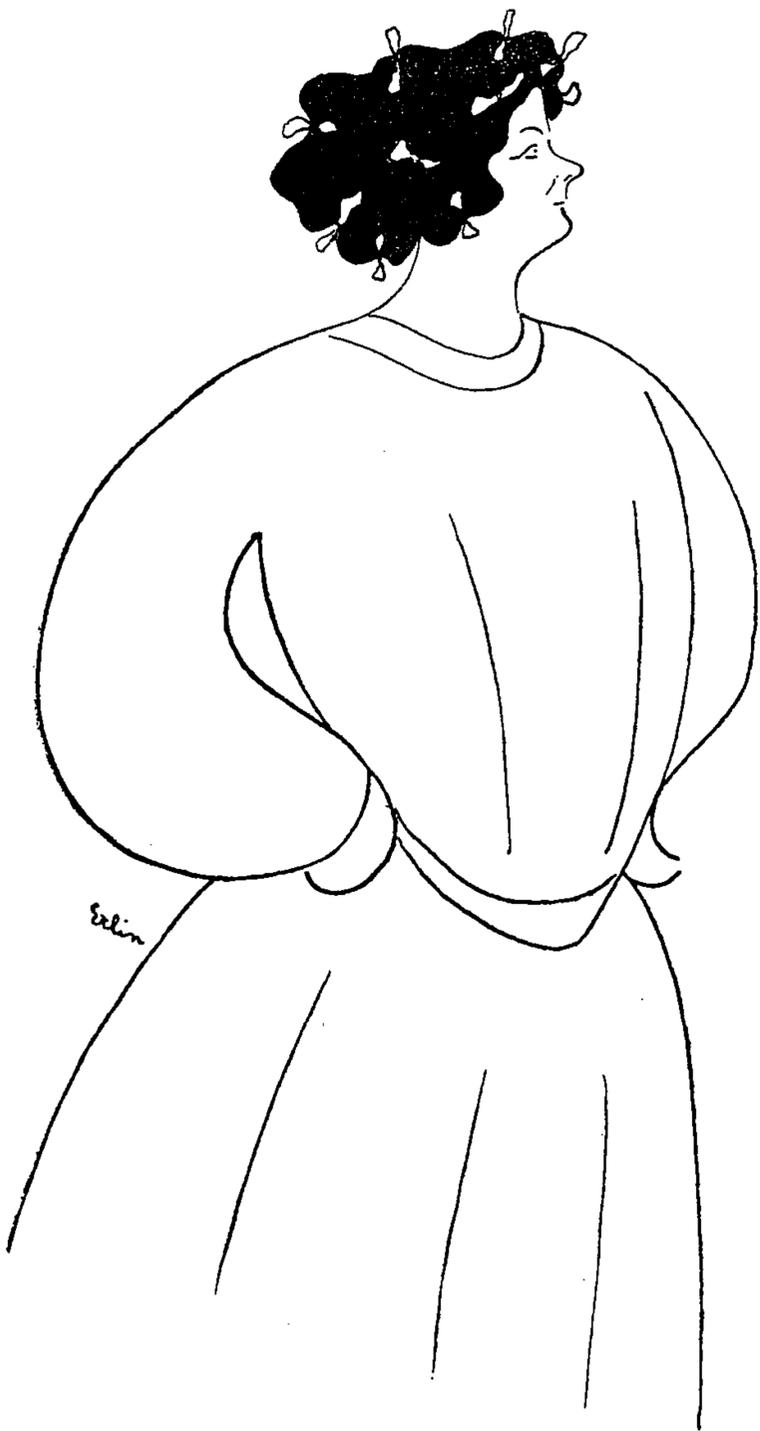
A. MACHABEY.

## LA SEMAINE MUSICALE

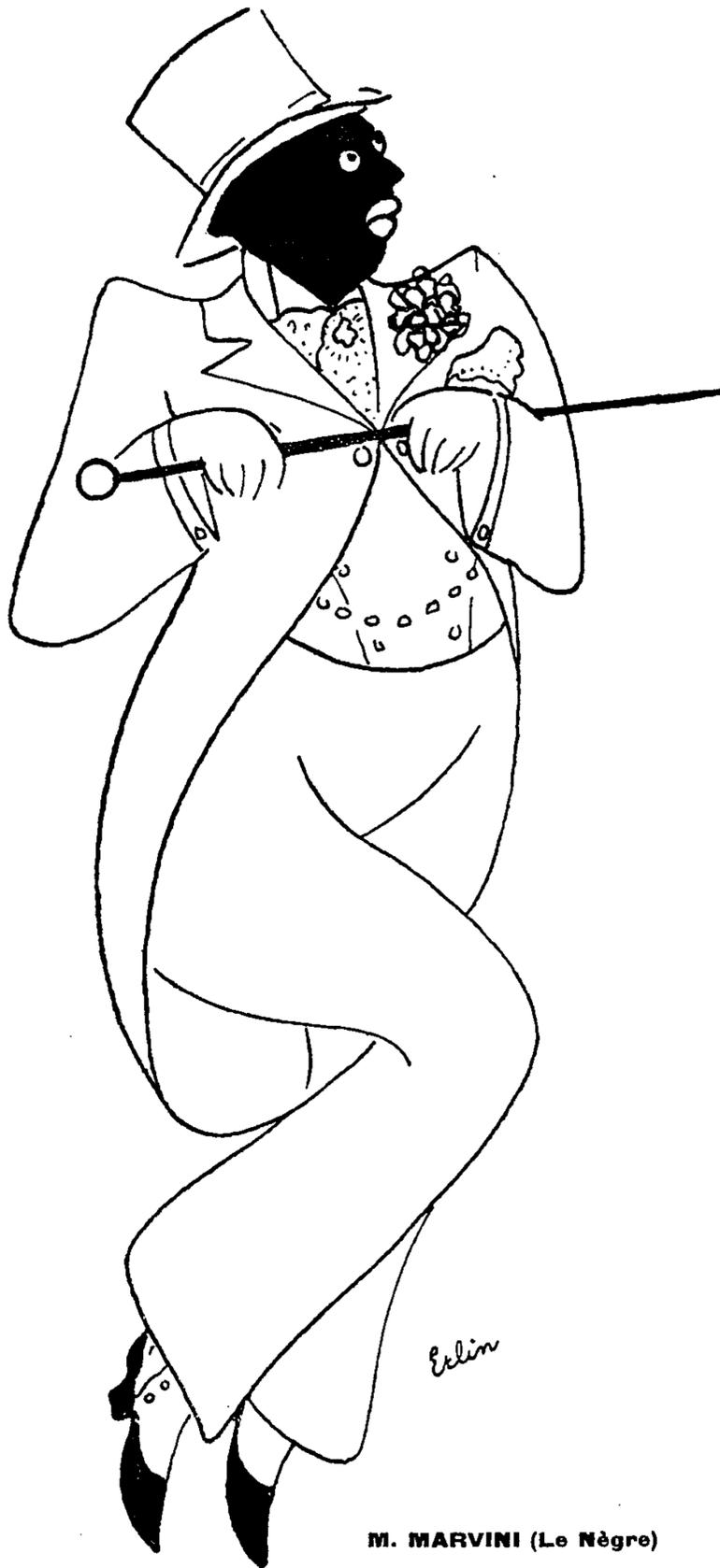
Théâtre National de l'Opéra-Comique. — *Angélique*, opéra-comique en un acte de NINO, musique de Jacques IBERT; — *le Fou de la Dame*, chanson de geste en un acte d'André DE LA TOURRASSE et Jean LIMOZIN, musique de Marcel DELANNOY; — *Rayon des Soieries*, opéra-bouffe en un acte de NINO, musique de Manuel ROSENTHAL.

Entre tous les efforts tentés par nos musiciens dans le désarroi de l'esthétique contemporaine, le souci de rendre notre second théâtre lyrique à sa véritable destination n'est pas le moins significatif — ni le moins méritoire.

Le compositeur français, sauf exceptions rarissimes, n'est vraiment à l'aise que dans les ouvrages de demi-



M<sup>lle</sup> MAGUY GONDY (*Angélique*)



M. MARVINI (*Le Nègre*)

caractère. On l'invite depuis quarante ans à forcer son talent. Depuis quarante ans, des conseillers maladroits ou perfides lui glissent dans la main la fiole de poison, le poignard ou le pistolet, puis l'abandonnent aux désordres des passions et tout finit comme dans ces *faits divers* où le meurtre n'entraîne que trop souvent le suicide du meurtrier...

On aime que MM. Masson et Ricou aient pris à tâche de servir — mieux : d'encourager le dessein des compositeurs qui leur ont offert de raccrocher et de rafraîchir l'enseigne méprisée de leur théâtre. Après la reprise du *Roi malgré lui*, après le *Roi d'Yvetot*, après *George Dandin* et le *Sicilien*, voici *Angélique* et *Rayon des Soieries*, portant à six le nombre des opéras-comiques qui auront paru en une seule saison sur la scène de la rue Favart. Ajoutez à cela *le Fou de la Dame*, chanson de geste où se rajeunit la tradition de l'opéra-ballet. Renouveau hardi, mais qui réveille trop agréablement l'attention du public pour ne pas emporter vivement sa sympathie sur les ailes de la gaité.