

LE MENEESTREL

4915 — 92^e Année — N^o 28.



Vendredi 11 Juillet 1930.

Notes sur la Musique allemande contemporaine

A Jean Bérard, amicalement.

III. = Alban BERG

LINFLUENCE de Schönberg sur l'évolution de la musique germanique est considérable. Elle se fait sentir directement sur ses élèves de la première heure, tels que Anton Webern et Alban Berg; indirectement sur toute la nouvelle génération qui s'est développée dans une atmosphère de modernisme; et « par induction » en quelque sorte sur des compositeurs tels que Schreker, dont la formation a été complètement étrangère à la doctrine de Schönberg, mais dont l'écriture se teinte plus ou moins, depuis ces dernières années, des particularités schönbergiennes.

Le représentant le plus saillant, le plus qualifié aussi de la nouvelle école, est sans contredit Alban Berg. Il est âgé aujourd'hui de 45 ans, compte à son actif des œuvres assez nombreuses, caractéristiques et dont certaines très développées, jouit d'une autorité grandissante et fait l'objet dans la presse musicale d'études biographiques, critiques et esthétiques, qui le désignent comme un musicien classé.

Ses débuts dans l'existence et son entrée dans le monde de la musique sont assez semblables dans leurs grandes lignes à ceux de Schönberg. Né à Vienne le 9 février 1885 d'un marchand d'objets de piété bavaurois qui avait épousé une Viennoise, il fait ses études classiques, perd son père en 1900, passe ses examens et en 1904 entre avec de modestes appointements dans une administration d'Etat.

C'est à cette époque qu'il fait la connaissance de Schönberg — revenu à Vienne professeur de théorie musicale, — dont il devient l'élève; il lui soumet ses premiers essais, renonce en 1906 à son poste administratif, fait entendre une œuvre en public en 1907, et se consacre à certains travaux d'esthétique tels que l'analyse de *Pelléas et Mélisande*, de la *Kammersinfonie* de Schönberg, de l'opéra *Ferner Klang* de Schreker, etc.

En 1908, paraît sa première composition gravée pour le piano : une *Sonate en si mineur*; cette dernière indication nous prévient que Berg n'a pas encore adopté, à cette époque, la doctrine de l'atonalité. « Son harmonie est celle du « Tristan », écrit Willi Reich dans un article sur Berg; le style général, quant au piano, est beethovénien... » Bientôt la tendance nouvelle se fait sentir : l'abandon du chromatisme romantique comme moyen d'expression est sensible dans les *Quatre lieds* avec piano; en 1910, le *Quatuor* à cordes, en deux parties, tourne le dos à l'ancienne tonalité.

A partir de cette date, Berg a trouvé non sa formule définitive, mais l'orientation de sa technique; deux œuvres publiées entre 1911 et 1914 : *Cinq lieds* avec orchestre et *Quatre pièces* pour clarinette et piano, nous placent en face d'un style concis, de formules accusées, d'une condensation musicale et d'une brièveté complètement opposées à l'effusion néo-romantique qui dominait encore à cette époque. Peut-être, cependant, pourrait-on insinuer que Max Reger avait déjà donné parfois une semblable indication dans des pièces d'orgue fondées sur des motifs incisifs qui sont comme des raccourcis musicaux; nous ne savons dans quel sens aurait évolué Reger, mort à 43 ans en 1916; mais la recherche extrême dont témoignent beaucoup de ses compositions, et la fréquence de dessins mélodiques brefs et caractéristiques ont pu ne pas échapper à Berg; sans subir à proprement parler l'influence de Max Reger, il a pu découvrir chez son aîné la réalisation de tendances personnelles encore mal déterminées, mais dont l'évolution s'est trouvée hâtée.

En 1911, Alban Berg épouse Hélène Nahowska, incident sans importance dans la vie d'un compositeur, si nous n'apprenions que cette femme fut depuis lors pour l'artiste et pour l'homme une véritable Providence et comme le double de lui-même; de plus, le critique le plus clairvoyant et le plus écouté qu'ait rencontré Alban Berg.

En 1914, à l'occasion des quarante ans de Schönberg et selon une coutume assez générale en Autriche et en Allemagne, Berg dédia à son maître, conseiller et ami, *Trois pièces d'orchestre*, dans lesquelles les dernières traces de la tonalité classique disparaissent. C'est à cette époque qu'il projeta de mettre en musique le drame de *Wozzeck* et qu'il en esquissa les premières scènes; la guerre vint interrompre à peu près complètement ce travail qui ne fut terminé qu'en 1920.

Wozzeck est une œuvre capitale non seulement dans la production de Berg, mais encore dans toute celle de l'Europe centrale contemporaine; il convient de s'y arrêter.

* * *

La partition de *Wozzeck* est sans doute la plus accentuée des réactions opposées à l'emprise du wagnérisme.

D'abord, le sujet du drame : nous abandonnons les Dieux, les héros, les légendes, pour pénétrer dans l'étude sociale, colorée d'idéalisme dans sa philosophie, réaliste quant à l'action. Le poème de Georges Büchners, écrit dans le premier tiers du XIX^e siècle, met en scène la caste militaire (le capitaine), les lettrés (le docteur), la soldatesque stupide et brutale (le tambour-major) et le paysan-soldat. *Wozzeck*, rêveur, poète, illettré d'ailleurs, bafoué par le capitaine et le docteur, puis trompé par sa femme Marie qui s'est éprise de l'herculéen tambour-major. Ainsi placé devant le néant de

sa propre vie, Franz Wozzeck tue sa femme, puis se noie. Nous sommes loin de *La Walkyrie* ou de *Tristan*.

Ensuite les moyens : suppression du leitmotiv, abandon du chromatisme expressif, de la mélodie continue et enfin de la monotonalité.

Après avoir renoncé aux procédés utilisés depuis plus d'un demi-siècle par Wagner et les wagnériens, il était nécessaire de reconstruire une esthétique. *Wozzeck* est la plus curieuse et la plus puissante tentative entreprise dans ce sens ; la plus réussie peut-être aussi.

Pour éviter le leitmotiv et la mélodie continue, Alban Berg se tourne vers la composition thématique, les formes classiques lui fournissent les cadres de son élaboration musicale.

Pas de prélude ou d'introduction : trois mesures suffisent au lever du rideau et le début du premier acte se déroule sur le plan d'une *Suite* dont le style est approprié à l'époque. Cette Suite s'enchaîne à un intermède orchestral qui permet au rideau de descendre puis de se lever sur la scène II. La substance musicale de celle-ci est engendrée par un groupe de trois accords dissonants, exposés d'abord à trois reprises avec beaucoup de relief, puis utilisés sous des formes et dans des rythmes très divers, comme s'ils servaient de prétexte à des variations harmoniques. Celles-ci s'enchaînent à une marche militaire (motivée par l'action), suivie d'une berceuse. Un dialogue entre Marie et Wozzeck s'appuie sur des motifs antérieurs, singulièrement sur « les trois accords », et nous atteignons, après un nouvel intermède orchestral, la scène IV : le docteur et Wozzeck. Elle débute sur un thème de *Passacaille* et se développe en 21 variations de ce thème. Lui-même est fondé sur le principe des « 12 sons » : lors de l'exposition, la voix du docteur est soumise à rude épreuve, tandis que les violoncelles énoncent à la basse et sur des rythmes imprévus les degrés essentiels du thème qui va, dès lors, se réexposer, se morceler, se pulvériser, pendant 160 mesures. Cette Passacaille est sans doute la plus extraordinaire adaptation de la musique instrumentale aux besoins de l'art dramatique ; elle mériterait à cet égard une analyse détaillée que les limites de cette étude ne permettent pas.

Une autre tentative du même genre consiste à introduire, au deuxième acte, la Fugue dans ses éléments essentiels comme cadre du développement dramatique.

Tout le début de cet acte est conçu dans la forme générale de la Sonate ; vient ensuite un dialogue (le Capitaine et le Docteur) réalisé d'après le plan d'une Invention sur un motif donné, laquelle s'enchaîne à une Fugue (mesure 286) à trois thèmes (un par personnage, Wozzeck intervenant), dont le premier est celui de l'Invention, le second, le contre-chant de ce thème, et dont le troisième a été entendu dans la sonate du début : il semble caractériser Wozzeck. L'écriture de cette fugue, très libre, appropriée à l'action, au texte littéraire, n'en est pas moins solide, guidée par les principes traditionnels du genre, et en parfaite harmonie avec le style général de l'œuvre.

Au troisième acte, Berg revient à la Variation : le thème proposé, varié sept fois, aboutit à une courte fugue dont la tête du sujet n'est pas sans analogie avec le motif de la fugue du deuxième acte.

La situation se dramatise, le dénouement approche et Berg cherche des points d'appui hors des sentiers battus : la scène II au bord de la rivière, la nuit venue, se déroule sur un *si* frémissant à la basse, ou parcourant

l'orchestre dans tous ses registres, soulignant le clair de lune, martelant la brève scène du meurtre, bruissant tragiquement même le rideau baissé.

Un procédé analogue est employé à la scène suivante (au cabaret) dont la phase dramatique est soutenue par une septième majeure présentée sous divers rythmes. Enfin, après la noyade de Wozzeck, une surprise attend l'auditeur : un important épilogue orchestral de plus de 50 mesures, où l'on reconnaît au passage l'écho des motifs essentiels du drame, nous amène au thème de *Wozzeck*, point culminant de l'œuvre, et *tout cet épilogue est fondé sur la tonalité de ré mineur*, dont les cadences parfaites nous éloignent du régime atonal qui a dominé toute l'œuvre.

* *

Malgré la brièveté obligatoire de cette analyse, on aura compris que l'œuvre entière s'inscrit dans les cadres de la musique pure ; on discutera peut-être l'arbitraire du choix opéré par l'auteur parmi les formes qui lui étaient proposées ; mais d'abord, on peut affirmer, au seul aspect de la partition, que rien n'a été laissé au hasard et qu'une profonde réflexion a présidé, non seulement au plan général de l'œuvre, mais à la sélection de ses éléments constitutifs. Ensuite, l'unité, l'homogénéité de *Wozzeck* sont indéniables ; de la première à la dernière mesure, les thèmes sont préparés, exposés, rappelés ; quand ils ne jouent pas le rôle principal, ils servent de ciment, de crampons entre les différentes phases du développement musical, qui ainsi s'appuient, se soutiennent l'une l'autre avec un air de famille, très éloigné de la redite ou du leitmotiv, mais qui est le propre de la musique pure.

Restait l'obstacle du chromatisme expressif et de la monotonalité. Willi Reich fait remarquer qu'à l'époque où Berg aborda son opéra *Wozzeck*, la théorie des « 12 sons » était encore à ses débuts ; cependant Berg s'en est emparé ; il en avait compris le sens et deviné les ressources ; c'est à la série des 12 sons chromatiques, égaux et indépendants qu'il demande ses formules mélodiques et ses harmonisations, écartant du même coup la technique néo-romantique dérivée de Wagner. Il a résolu le problème qui consiste à écrire une œuvre considérable avec des moyens qui n'étaient encore qu'ébauchés et qu'il dut mettre au point, d'abord dans les grandes lignes, préalablement à son travail, puis dans leurs détails, au fur et à mesure de sa réalisation. La construction de *Wozzeck* est un prodige de réflexion et d'imagination, et l'écriture, un autre prodige de minutie et de recherche qui n'ont d'équivalents que chez Schönberg, au sujet de qui nous avons déjà employé spontanément des termes identiques.

Quant à l'orchestration et au traitement des voix, il n'est guère possible de les aborder ici.

L'orchestre nécessite de 50 à 60 cordes, 4 flûtes, 4 hautbois, 4 clarinettes et 1 clarinette basse, 3 bassons et 1 contrebasson, 4 cors, 4 trompettes, 4 trombones, 1 tuba contrebasse, 1 batterie complète, un xylophone, un célesta et des harpes ; sur la scène, il faut alternativement une musique militaire, un orchestre de bal et un orchestre de chambre « à la manière d'Arnold Schönberg ».

Le chant est traité instrumentalement, dans le style atonal, avec des écarts scabreux ; s'il n'y a pas de « parlé », il y a de la déclamation chantée, telle que l'a définie et employée Schönberg dans *Pierrot lunaire*,

c'est-à-dire que la voix observe exactement le rythme musical, mais en ce qui concerne la hauteur des sons, passe d'un degré à l'autre par tous les intermédiaires qu'utilise le langage courant ; les notes indiquées sont donc « frôlées » plutôt que tenues.

L'œuvre a reçu plusieurs exécutions en Europe centrale et a provoqué parfois des réactions semblables « à celles qui accueillirent jadis *Tannhäuser* à Paris », écrit à peu près un critique autrichien. A notre connaissance, aucun fragment n'en a jamais été donné en France.

* * *

La discipline musicale, telle que la comprend Berg, ne permet pas d'écrire rapidement, au moyen de procédés, de recettes, de clichés tout faits. Chaque œuvre nécessite du temps, de la méditation. Après *Wozzeck*, nous devons à Alban Berg un *Concerto* pour violon, piano et 13 instruments à vent. C'est une partition importante, de près de 800 mesures, terminée en 1924, dédiée à Schönberg pour son cinquantenaire et entièrement fondée sur les « 12 sons ». La partie de piano surtout exige un interprète doué d'une rare virtuosité, bien que la diversité et la complication rythmiques n'atteignent pas le niveau de ce qu'elles sont dans *Wozzeck*, où d'ailleurs les difficultés se trouvent réparties entre les exécutants. La forme du *Concerto*, rajeunie, est loin d'avoir une mauvaise presse en Allemagne et en Autriche : elle s'y trouve d'ailleurs abordée par des compositeurs de premier ordre et ce *Kammerkonzert* de Berg n'y est pas isolé.

Plus récemment, en 1927, parut une partition pour quatuor à cordes : *Suite lyrique*, qui comprend six pièces allant de *l'allegretto gioviale* au *largo desolato* ; rien du « quatuor » classique dans cette succession qui est plutôt l'expression d'états d'âme personnels exposés selon une gradation de plus en plus dramatique. Erwin Stein, qui a présenté cette *Suite* au public, écrit : « En grande partie ... l'œuvre est strictement composée selon la technique de « Schönberg », c'est-à-dire sur les « 12 sons ». De même que dans les œuvres précédentes, les différentes sections de cette *Suite* s'apparentent les unes aux autres par des rappels de thèmes, de rythmes, d'harmonies, qui créent l'unité de style et de conception indispensable à une telle composition. L'étude de la 1^{re} et de la 6^{me} parties, surtout, donnera une excellente idée de l'écriture harmonique atonale à 4 voix, et aussi des problèmes rythmiques que l'auteur propose à ses interprètes. On pourra d'ailleurs rapprocher cette composition de la *Sérénade* d'Arnold Schönberg, écrite vers 1924 pour un groupe de 7 instruments, et avec laquelle elle présente une évidente analogie d'écriture.

* * *

J'ai cherché, dans les lignes qui précèdent, à dégager les caractères essentiels de la doctrine de Schönberg reflétée par ses élèves en la personne d'Alban Berg. Comme on l'a vu, il ne s'agit plus d'essais d'avant-garde plus ou moins frondeurs, de professions de foi tapageuses, mais exclusivement littéraires et auxquelles aucune réalisation ne correspond.

Nous sommes en présence d'un effort raisonné, puissant et soutenu, qui transporte la musique sur le plan intellectuel, où l'esprit critique joue à l'aise et la création musicale se soustrait à des dogmes surannés. On peut objecter que l'emprise schönbergienne est aussi tyrannique que celle des Conservatoires : pourtant Alban

Berg devint le disciple de Schönberg en 1904 ; en 1907, il écrivait *Sept lieds* pour chant et piano qui le rapprochent de nos musiciens français, plutôt que de ses compatriotes ; nous avons vu plus haut qu'il mit encore plusieurs années à adopter la technique de son maître. Le libre examen paraît être à l'origine de l'éducation musicale moderne en Allemagne ; la direction adoptée dépend d'une mûre réflexion, non pas de la fantaisie, ni de l'autorité dogmatique. Un fait remarquable et qui s'oppose complètement aux méthodes françaises, c'est que les chefs actuels de l'enseignement officiel, en Allemagne et en Autriche, n'ont reçu ni formation, ni consécration officielles.

Ecartons par conséquent toute hypothèse, toute insinuation qui tendrait à nous faire négliger l'importance du mouvement musical allemand contemporain. Fondé sur 30 ans de travail et d'expérience, illustré d'œuvres considérables qui s'imposent par leur sérieux, leur solidité, leur complexité et leur logique, ce mouvement doit retenir l'attention de tous les musiciens qui cherchent un précédent significatif à l'indépendance dont ils rêvent.

Ils verront que leurs confrères germaniques la doivent avant tout à l'esprit philosophique, à un effort désintéressé et de longue haleine, et à une indifférence totale à l'opinion du public. Un tel mépris des contingences est le fait d'une aristocratie intellectuelle : mais n'en est-il pas en France ?

A. MACHABEY.

~~~~~

## CONCOURS DE ROME

L'Académie des Beaux-Arts s'est réunie le 5 juillet sous la présidence de M. Sicard, assisté de M. Ch.-M. Widor, secrétaire perpétuel, en vue du jugement pour l'attribution du Grand-Prix de Rome de Composition musicale. A la Section de Musique (composée de MM. Alfred Bachelet, Alfred Bruneau, Gustave Charpentier, Georges Hùe, Gabriel Pierné, Henri Rabaud) qui se trouvait au complet, avaient été adjoints MM. Henri Büsser, Paul Dukas et Raoul Laparra.

La cantate de concours avait pour titre *Actéon* et pour auteur M. Paul Arosa. Réjouissons-nous de n'avoir pas à renouveler, cette année, les doléances qui sont devenues une sorte de cliché inévitable. Le texte de M. Paul Arosa, peut-être un peu développé, mais fort bien conçu en vue de la mise en musique et d'une tenue littéraire peu commune, offrait aux candidats l'occasion de manifester à plusieurs reprises leurs aptitudes de symphonistes et possédait, en outre, un contenu lyrique qui en faisait vraiment une excellente œuvre de théâtre en raccourci. Dans la forêt antique hantée par les dieux, un faune rêve et, accompagné par les derniers soupirs de la brise, joue une lente mélodie sur sa syrinx. Il s'endort, mais est bientôt réveillé par une rumeur ardente : c'est Actéon qui chasse et arrive haletant, encourageant ses chiens pour l'hallali. Il ne tarde pas à s'étendre dans les roseaux qui le cachent et il goûte un instant de repos dans l'apaisement sylvestre, quand apparaît Diane, rêveuse, sans arc ni carquois, invoquant les naïades en s'approchant de l'étang qu'agite un mystérieux murmure. Actéon, extasié, lui clame son amour avec une passion sans cesse grandissante, malgré l'anathème de la déesse, offensée par ce sacrilège et qui le menace de mort. Mais peu à peu troublée, Diane se laisse gagner par un frisson inconnu dont le charme l'opresse, lorsqu'éclatent le rire et la voix moqueuse du faune qui module une danse lascive. Diane se ressaisit, veut chasser