

LE MENEESTREL

4916 — 92^e Année — N^o 29.

Vendredi 18 Juillet 1930.

Notes sur la Musique allemande contemporaine

III. = Alban BERG

(Suite) (1)

SA MUSIQUE

Un phénomène curieux, que nous avons signalé précédemment et qui déçoit les prévisions des contempteurs de l'atonalité, c'est la permanence de la personnalité musicale à travers les exigences de la récente doctrine.

Tandis que Schönberg résout les nouveaux problèmes de l'écriture musicale par des équilibres miraculeux, Alban Berg nous propose la solution de la double souplesse mélodique et harmonique.

C'est qu'Alban Berg est foncièrement mélodiste : toute son œuvre en témoigne. Depuis ses premières compositions, presque indépendantes de Schönberg, jusqu'à la « Suite lyrique », nous retrouvons la même ligne doucement sinueuse avec une prédilection pour la descente lente de l'aigu au grave et de brusques remontées qui lui permettent de s'épancher à nouveau selon sa pente favorite. Non que ce soit une loi absolue du mouvement mélodique chez Berg, mais, sans aucun doute, une tendance instinctive, d'ailleurs corrigée, maîtrisée, équilibrée par la raison toujours dominante.

Conséquence logique : la trame harmonique présente le même caractère de souplesse, qu'elle soit engendrée par le complexe du contrepoint ou par la succession d'accords — qui sont plutôt des timbres — car l'un et l'autre participent à la nature ondoyante et chantante des éléments mélodiques qui leur servent de base.

Les *Sept premiers Lieds* (sieben früher Lieder) écrits vers 1907, publiés en 1925 et orchestrés alors par l'auteur qui ne renie pas ses premières œuvres, nous révèlent pleinement le mélodisme fondamental de Berg. Visuellement, c'est un peu la ligne de Fauré; à l'oreille, c'est autre chose; la subtilité tonale est beaucoup plus distante de la norme que celle du maître français; l'harmonisation comporte déjà des superpositions qui paraissent très « avancées » en 1907, plus lointaines et moins violentes que celles de Max Reger et utilise encore fréquemment la quinte augmentée qui eut tant de succès pendant quelques années et la gamme de six degrés ou « gamme par tons ». L'exemple 1 montre l'emploi harmonique et mélodique de ces éléments.

Trois ans plus tard, en 1910, Alban Berg écrit son premier quatuor à cordes (op. 3). La seule inspection

de la partition révèle le caractère éminemment mélodique de cette œuvre qui trahit, d'autre part, une exten-

NACHT
Très lent

PIANO
Ex 1

sion considérable du sentiment tonal et une variété de rythmes qui deviendra, avec la mélodie, l'une des dominantes de la musique d'Alban Berg.

Le premier mouvement est fondé sur deux thèmes, dont l'un peut être qualifié, selon la tradition, de rythmique, tandis que l'autre est mélodique. L'anacrouse descendante initiale joue un rôle important dans les développements et se propagera jusque dans la deuxième partie du Quatuor. Car c'est là une des particularités du style de Berg et, en général, de l'école de Schönberg : les différentes sections d'une œuvre, loin d'être étrangères les unes aux autres, manifestent leur parenté par des rappels de motifs, des adaptations de dessins, des réapparitions harmoniques ou instrumentales, par quoi l'auteur entend indiquer l'unité de sa conception. Dans la suite ancienne ou la *Partita* de Bach, les danses se succèdent sans autre souci que la convenance des mouvements; cette habitude s'est perpétuée dans la symphonie et le quatuor classiques, dont les différents panneaux ont chacun leurs thèmes, leur caractère et apportent même une certaine coquetterie à s'isoler et à s'opposer les uns aux autres.

Les œuvres « cycliques » de la fin du XIX^e siècle ont

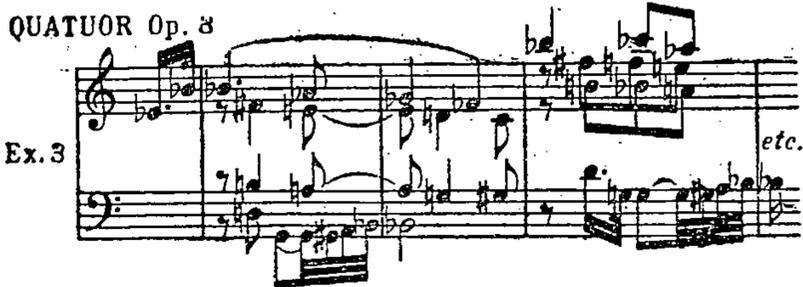
1^{er} QUATUOR Op. 3

Ex. 2

(1) Voir le *Ménéstrel* des 21 février, 6 juin et 11 juillet 1930.

réagi contre cette tradition et beaucoup de modernes ont adopté sur ce point les idées et parfois les procédés indiqués déjà par César Franck. C'est dans cet esprit que les cinq premières triples croches du Quatuor (op. 3) (*ex. 2*) sont employées, servant de prétexte à des travaux thématiques, de liaison entre les phases différentes du premier mouvement et réapparaissant d'abord sous des aspects approximatifs, puis sous leur forme originale dans la seconde partie de l'œuvre dont elles précisent ainsi l'unité.

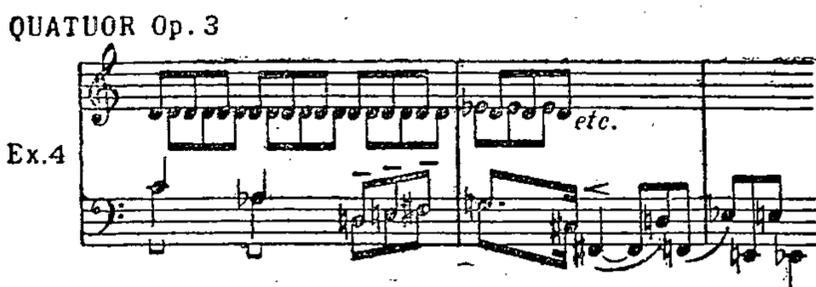
Le deuxième thème du premier mouvement, déjà ébauché comme contrepoint du motif principal, adopte l'allure mélodique propre à Berg, soulignée par une figure rythmique de la basse qui n'est pas sans analogie avec l'anacrouse initiale (*ex. 3*).



Quant à la réexposition, elle s'annonce normalement par la réapparition du premier motif, mais qui bientôt se modifie et si la dernière section est bien conçue dans l'esprit de l'exposition, elle en diffère profondément dans les détails du langage musical.

Ce qui frappe à l'analyse de ce Quatuor, c'est l'extrême variété de l'expression sonore, la concision des épisodes secondaires, qui ainsi finissent par prendre l'importance d'idées principales — si ce n'est qu'elles trahissent leur origine thématique — et répudient cette couleur grise, atténuée, conventionnelle et fatigante des « développements » classiques.

Le second mouvement présente les mêmes particularités, sauf que les épisodes affectent, plus encore que dans le premier, la forme de « variations » sous lesquelles on reconnaît assez facilement les thèmes des exemples 2 et 3, encore que le motif propre à cette section ne soit pas sacrifié.



Au point où en était arrivé Berg avec le quatuor (op. 3) il pouvait opter, en raison de sa tendance mélodique, soit pour le néoromantisme à la Reger, dont il avait déjà franchi les limites par sa liberté tonale, soit pour le schönbergisme, dont il n'avait pas atteint le point culminant. C'est cette dernière direction qu'il adopta. On s'en étonnera d'abord : pourquoi Berg, tout proche de l'effusion sentimentale, capable d'une musique qui, par éclair, se révèle voluptueuse, se tourna-t-il vers une doctrine en construction, intellectuelle et rationnelle? C'est qu'il en attendait sans doute des canons qui le mettraient à même de s'exprimer par des moyens plus riches, plus précis, plus essentiels et de ramasser sa pensée dans une durée plus brève que ne le permet la grammaire classique. Ainsi quelques syllabes latines en disent parfois autant que dix mots

allemands. Nous avons signalé que les *Quatre pièces pour clarinette et piano* et les *Trois pièces d'orchestre* précisent cet acheminement vers la formule qu'il entrevoit, et qu'enfin *Wozzeck*, malgré ses dimensions, est une illustration de l'esthétique nouvelle que se propose Alban Berg. Nous avons donné de cette œuvre considérable une analyse littéraire, que quelques exemples musicaux éclaireront.

* * *

Et d'abord, s'il y a des thèmes directeurs ils peuvent être qualifiés de « leit-motiv » au sens wagnérien; on ne peut pas dire qu'il y ait le « thème du Capitaine » ou le « thème du Docteur ». Celui qui pourrait qualifier de « thème de *Wozzeck* » n'apparaît nettement que dans l'acte II, après avoir été seulement préparé dans l'acte I. En revanche, les motifs directeurs jouent le même rôle que dans la musique symphonique; ils deviennent, sous leurs multiples aspects, la substance même du commentaire musical. Encore ce dernier terme est-il trop étroit : la musique de *Wozzeck* est beaucoup plus qu'un commentaire, elle impose ses formes, elles-mêmes engendrées par la logique interne et le rythme immanent des thèmes; elle absorbe le texte et l'amalgame à son complexe sonore.

Un des principaux motifs de la partition apparaît à la quatrième mesure.

C'est lui qui fait, d'abord, tous les frais de la scène, tantôt comme dessin principal, tantôt comme secondaire, sous des formes variées dont nous donnons quelques-unes (en B. C. D. E.) et permettant à d'autres formules de s'amorcer pour reparaître à leur tour au cours de la partition.



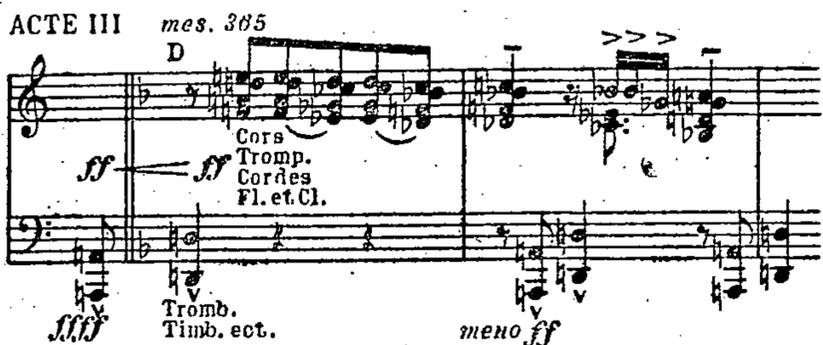
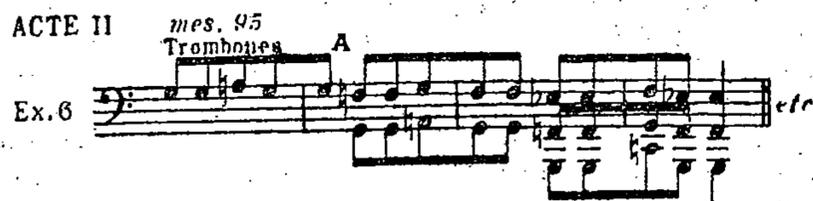
C'est encore ce même motif (A) que nous retrouvons dans l'invention de l'acte II (dialogue du Capitaine et du Docteur) sous la forme A, puis dans la *fugue* (même forme) dont il constitue le premier sujet, sur trois qu'elle comprend; on le rencontre encore sous des formes plus lointaines dans la fin du deuxième, puis dans le troisième acte.

Le second motif essentiel de cette partition apparaît dans l'acte II (mes. 95) sous l'aspect suivant (A).

Il surgit plus loin sous une forme assez proche de l'aspect B qui doit être considéré comme le type définitif de ce thème, annoncé dès le premier acte dans la Passacaille avec le dessin C. et qui éclate, à la péroraison orchestrale du troisième acte, dans un tutti formidable, en une succession de septièmes majeures soutenue par de puissantes cadences en *ré* (forme D).

Au surplus, l'effet est saisissant de cette tonalité fixe s'opposant tout à coup à l'atonalité qui a régné pendant des centaines de pages, et dont elle n'est, en quelque sorte, qu'un « cas particulier ».

Ces deux motifs (*ex. 5 et 6*) sont les piliers de l'œuvre : le premier s'affirme dès le début, trouve son point culminant dans la fugue centrale et va, dès lors,



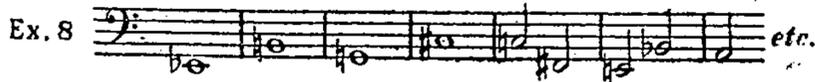
en s'atténuant; le second s'affirme dans la fugue, paraît y combattre le premier, puis envahit de plus en plus les développements jusqu'à la fin. On pourrait épiloguer interminablement sur les intentions de l'auteur, à l'égard de cet agencement. Bornons-nous ici à constater le fait sans en rechercher les causes profondes.

En dehors de ces deux éléments directeurs, quelques motifs méritent d'être signalés, par exemple les trois accords qui servent de prétexte au développement de la scène II (*ex. 7*) et qu'on retrouve en plusieurs endroits,

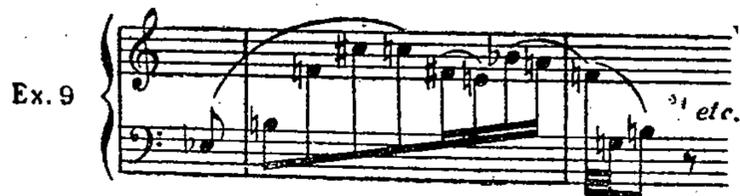


notamment dans la onzième variation de la Passacaille. Celle-ci, elle-même, est fondée sur l'ossature suivante,

PASSACAÏLLE



répartie en des rythmes extrêmement variés, passant de l'orchestre à la voix, et contrepointée d'un motif exposé préalablement aux instruments pour être repris par le chant (*ex. 9*).



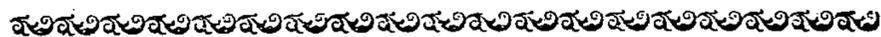
Il n'est pas possible, dans une aussi brève analyse, de relever les dessins secondaires qui servent de lien entre les différentes idées de l'œuvre, ni surtout de faire ressortir comment les différentes sections, les fragments, les mesures, les temps, s'appellent les uns les autres, s'imbriquent les uns dans les autres, se consolidant,

s'expliquant mutuellement sans laisser de place à un remplissage disparate.

Un dernier exemple (*ex. 10*) précisera le style mélodique de Berg, tel que nous l'avons signalé plus haut :



ici la voix de Wozzeck adopte bien la courbe générale descendante partant de sommets rapidement atteints et utilisant, au surplus, le thème caractéristique (3^e de la fugue) qui domine la strette finale du Trio fugué du deuxième acte.



Concours du Conservatoire

(Suite)

Harpes

(Lundi matin 7 juillet).

Les deux harpes, la diatonique et la chromatique, jadis sœurs ennemies, vivent maintenant sur le pied de paix, chacune avec ses attributions bien déterminées dans la musique. Elles viennent de fournir l'une et l'autre des concours remarquables devant le jury qui se composait de MM. Henri Rabaud, Maurice Emmanuel, Marcel Samuel-Rousseau, Marc Delmas, Jacques de la Presle, Nicanor Zabaleta, Jean Risler, Marcel Grandjany; secrétaire, M. Jean Chantavoine.

Harpe chromatique.

L'instrument ingénieux dont l'invention est due à M. Gustave Lyon, directeur de la maison Pleyel, est professé par M^{me} Lénars qui présentait six élèves. Le morceau de concours était une charmante page de M. Henri Février, *Intermezzo*, fort bien écrite pour l'instrument, et d'une fantaisie qui répondait bien à son titre. La lecture à vue, difficile, était de M. Jean Gallon. Trois concurrentes ont été récompensées.

Pas de premier prix.

Second prix. — M^{lle} Perrot (premier accessit en 1928), très en progrès sur les années précédentes, avec un son étoffé; la lecture à vue a été assez bonne.

Premier accessit. — M^{lle} Borot, dont on voit le nom pour la première fois sur la liste des élèves, a quatorze ans; elle a de sérieuses qualités musicales; son exécution a eu du brio; et la lecture à vue a été satisfaisante; voilà une belle promesse.

Second accessit. — M^{lle} Sebright, dont le jeu est correct, sans avoir toujours la netteté désirable; le déchiffrement n'a été que passable avec quelques accrocs de justesse.

Le second prix de 1929, M^{lle} de Vasselot, n'a pas été promue au premier rang; M^{lle} de Vasselot connaît certes à souhait sa technique; mais elle ne s'est pas révélée musicienne dans la lecture à vue. Il en a été de même de M^{lle} Parant (premier accessit de 1929), qui, bonne exécutante, a déchiffré sans rythme. Quant à M^{lle} Fricotelle, qui concourait pour la première fois, sa sonorité est grêle et son mécanisme n'est pas encore au point.

Harpe à pédales.

Les sept jeunes filles que présentait M. Marcel Tournier ont toutes obtenu une nomination; le jury pouvait-il mieux