

LE MENESTREL

4928 — 92^e Année — N^o 41.



Vendredi 10 Octobre 1930.

Notes sur la Musique allemande contemporaine ⁽¹⁾

IV. - SCHREKER, KURT WEILL, HINDEMITH

LE choix que j'ai fait de ces auteurs s'explique par le but que je me suis proposé. Le mouvement de rénovation musicale, parti de Vienne entre 1900 et 1910, s'est propagé en Autriche, en Hongrie et en Allemagne avec des fortunes diverses : l'œuvre des trois personnages auxquels je me suis arrêté refléchit de façon typique, en trois directions différentes, l'influence prépondérante de la doctrine de Schönberg, professée à Berlin même par son propre créateur.

Richard Strauss, plus âgé que Schönberg et dont la technique est déterminée depuis 45 ans, demeure complètement en dehors de la question.

Quant à Schreker, né en 1878 et dont les études musicales se sont faites à Vienne avec Gradener et Fuchs, il est considéré comme un des champions de la réaction contre Wagner. A quel point de vue ? Paul Bekker l'a expliqué dans une brochure consacrée en 1919 à Franz Schreker et à l'Opéra moderne ; il apparaît surtout que c'est dans le choix des sujets et dans leur traitement musical, plutôt que dans l'écriture elle-même. Schreker abandonne les dieux, les demi-dieux et leur métaphysique. Le grand argument de ses opéras, c'est l'amour humain évoluant dans des cadres historiques, réels ou fantaisistes. La musique prétend suivre de très près l'action, commenter fidèlement, exactement le texte et se dégage ainsi partiellement de toute la rhétorique compliquée du leit-motiv, aussi bien que des formes instrumentales utilisées par Berg.

Sommes-nous donc, avec Schreker, débarrassés de l'opéra wagnérien et du néo-romantisme ? Les Allemands l'affirment, mais pour nous la chose est moins certaine.

Si nous prenons deux de ses principales œuvres : *Der Schatzgräber* et *Irrelohe*, nous voyons bien que nous sommes sur terre, avec des hommes qui jouent humainement de l'amour et de la mort ; à l'analyse, nous constatons encore que la construction à longue échéance et concentrique de Wagner, est remplacée par une adaptation continuelle et méticuleuse des thèmes au sens du texte ; mais la musique prise en elle-même obéit-elle aux tendances rénovatrices ? Nous en doutons.

La culture de Schreker est toute romantique ; certaines de ses œuvres écrites en 1903 portent les noms de *Suite romantique* et *Ouverture fantastique* ; c'est dire

dans quelle atmosphère il travaillait à l'heure où Schönberg était déjà considéré comme un indésirable révolutionnaire.

Aussi toute sa musique reste imprégnée de l'ancienne technique : la ligne mélodique se rattache au chromatisme expressif, l'harmonisation est fondamentalement celle de Wagner, donc tout à fait tonale, et l'instrumentation ne fait que souligner par son épaisseur substantielle ces indubitables caractères. Pour nous, observateurs des bords de la Seine, la musique de Schreker demeure wagnérienne et néo-romantique. Les réminiscences mêmes sont significatives : en voici une dont on reconnaîtra sans peine l'origine.

SCHREKER (IRRELOHE) Acte I



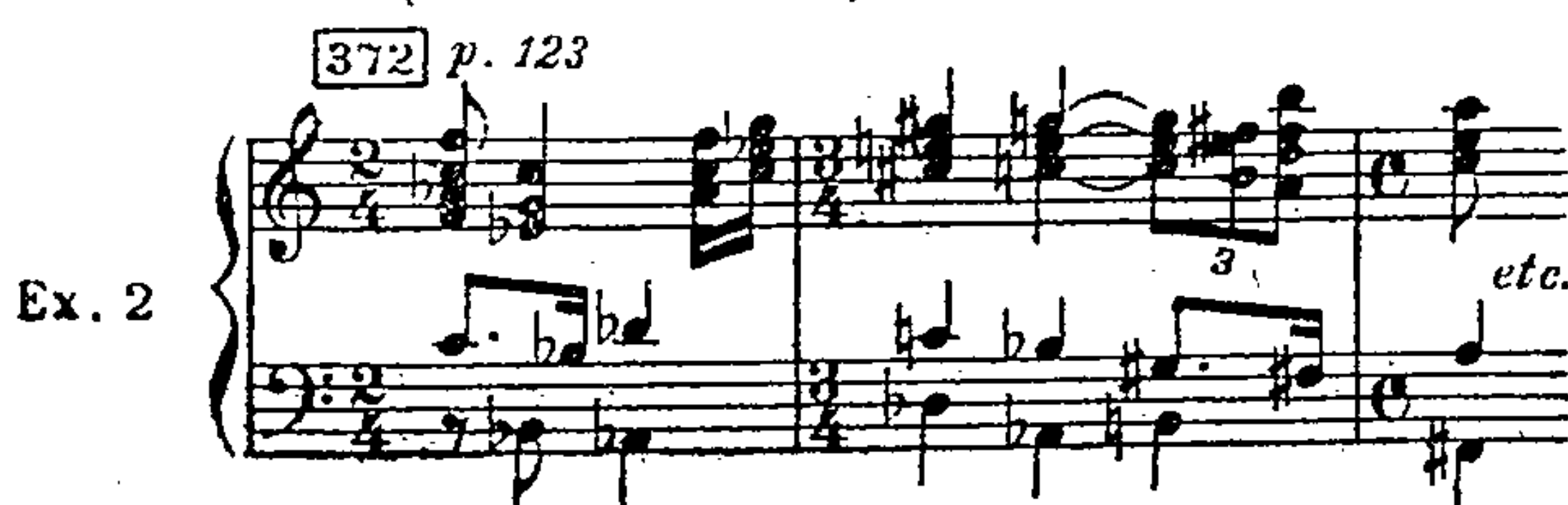
Ex. 1

Beaucoup d'autres du même genre pourraient être glanées.

Cependant si Schreker doit retenir notre attention, c'est que, parmi l'immensité de sa musique de théâtre, se manifeste à plusieurs reprises l'influence de la doctrine atonale. Un critique écrivait dernièrement : « Il y a (dans *der Schatzgräber*) quelques airs qui, par leur caractère indépendant dans la partition, nous montrent bien que Schreker, lui aussi, a tourné le dos à l'opéra romantique, quoique son canevas harmonique ne renferme pas moins de réminiscences wagnériennes et impressionnistes que de constructions bitonales très réussies... » (J. M. Schneider).

On peut préciser par quelques exemples cette admission d'ailleurs mesurée de l'extension tonale dans l'écriture de Schreker. L'exemple 2, emprunté à *der Schatzgräber* (le *Chercheur de Trésors*) est assez net.

SCHREKER (SCHATZGRÄBER)



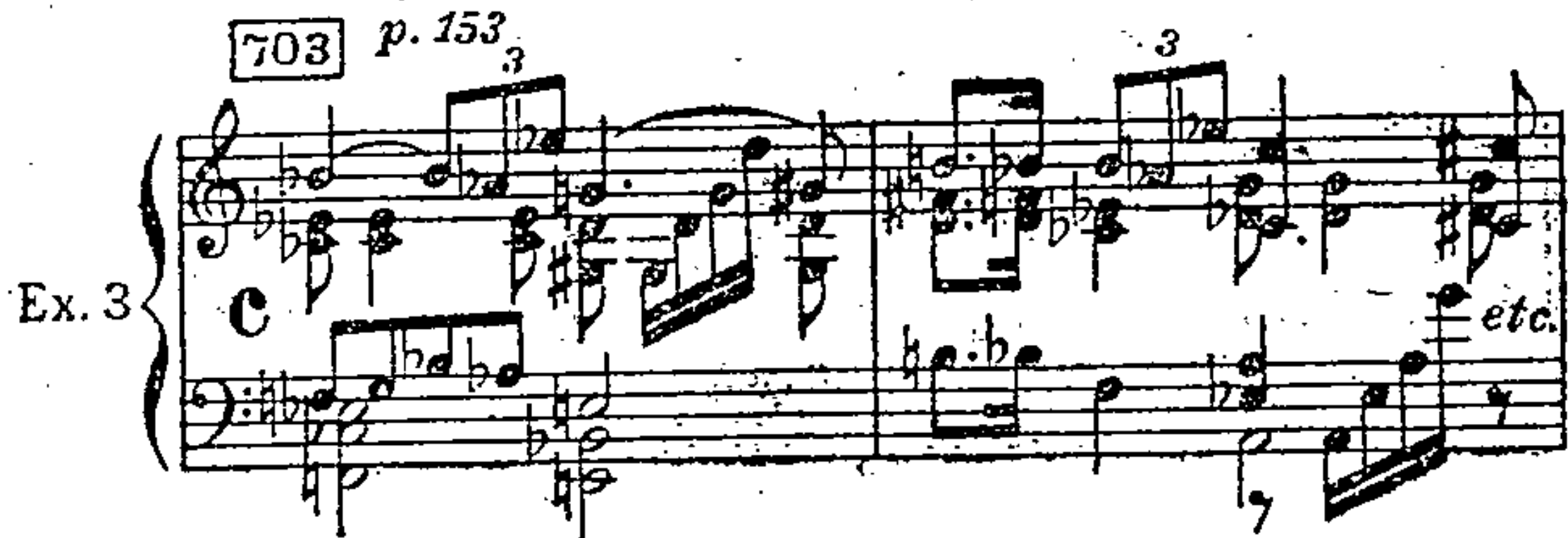
Ex. 2

L'exemple 3 s'analyse peut-être plus facilement, au point de vue scolastique, bien qu'il donne l'impression de polytonalité.

Quant à l'exemple 4, il montre plutôt l'emploi d'harmonies de septièmes sur une pédale.

(1) Voir le *Ménestrel* des 21 février, 30 mai, 6 juin, 11 et 18 juillet 1930.

SCHREKER (SCHATZGRÄBER)

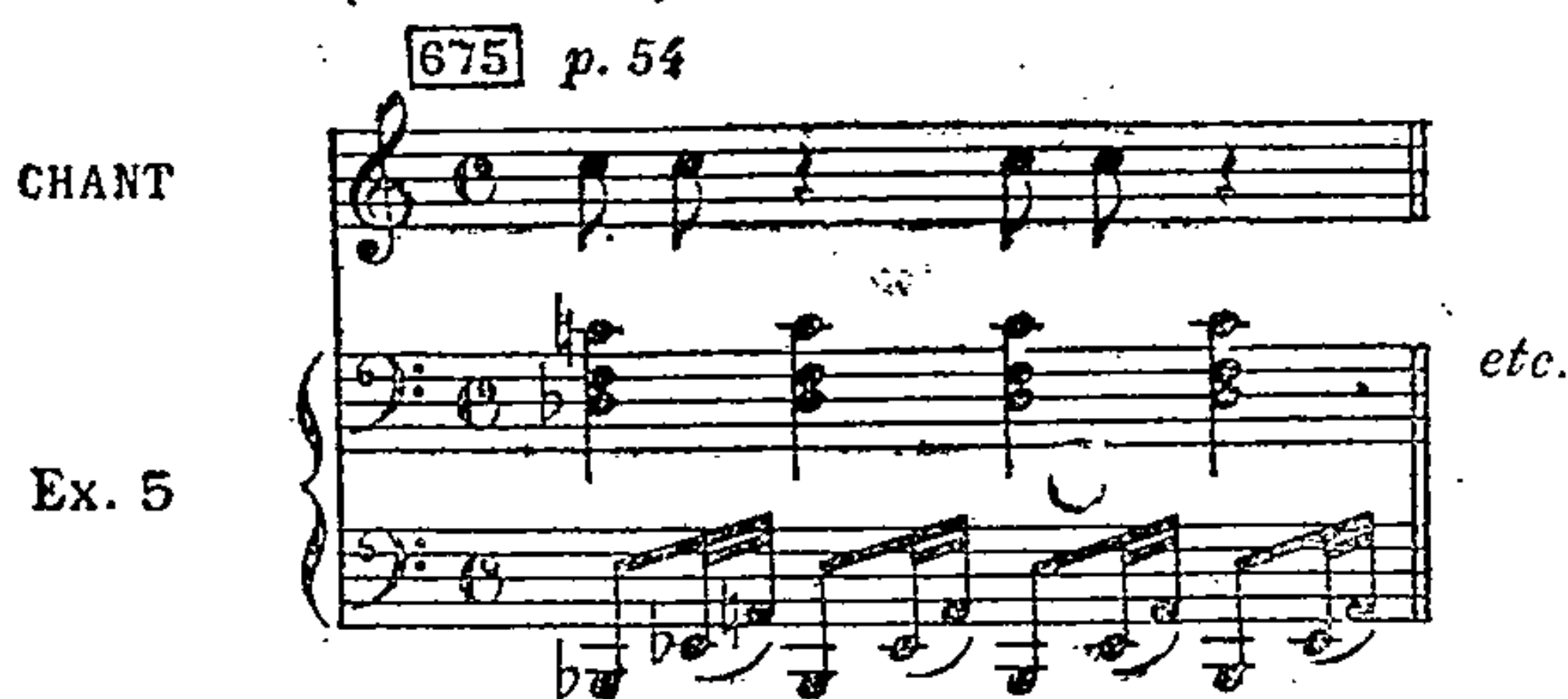


SCHREKER (SCHATZGRÄBER)



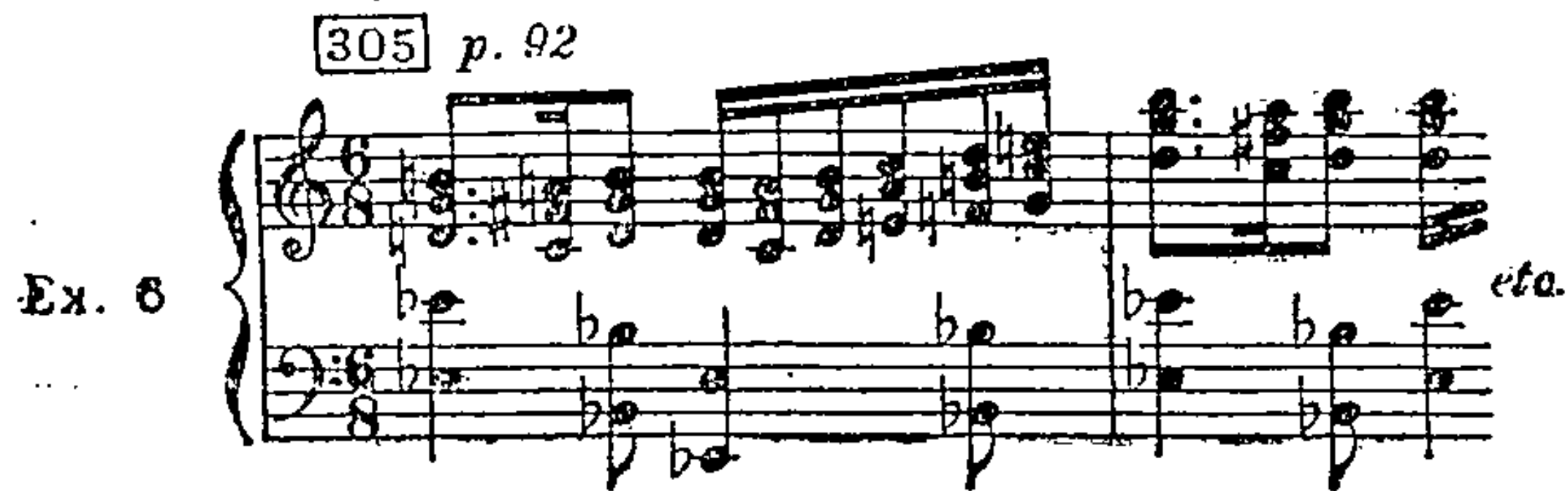
Dans *Irrelohe*, terminée en 1923, l'éloignement de la tonalité classique est beaucoup plus fréquent et plus accentué ; si l'exemple 5 :

SCHREKER (IRRELOHE)



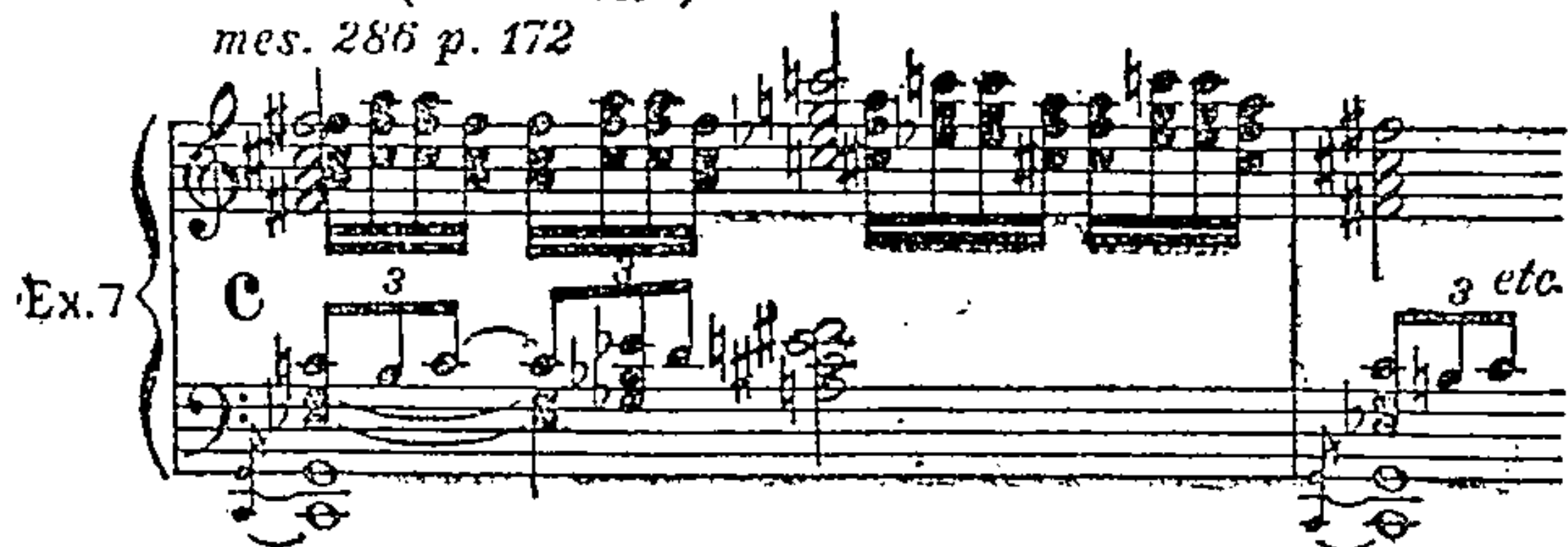
peut être déjà considéré comme démodé, tout l'intermède orchestral qui débute à la page 92 (de la partition piano et chant) laisse l'impression générale de la bitonalité ; le début est d'autant plus caractéristique qu'il s'appuie sur des basses cadentielles.

SCHREKER (IRRELOHE)



Un autre motif qu'on rencontre à plusieurs reprises est également conçu dans le même esprit.

SCHREKER (IRRELOHE)



Les dernières œuvres de Schreker, autant qu'on en peut juger par la critique, manifestent de plus en

plus la tendance vers la libération de la tonalité ; mais nous ne devons pas attendre que cette évolution devienne totale : toute l'éducation de l'auteur s'y oppose. Ce que nous devons, en définitive, retenir de lui, c'est que de malgré sa formation et en vertu sans doute de son rôle de rénovateur du théâtre dramatique, il accueille, comme moyens d'écriture et peut-être d'expression, les directions générales de l'école atonale à laquelle il fut complètement étranger au début de sa carrière.

*
* *

Kurt Weill suivit une marche contraire. Appartenant à la jeune génération, il trouve dans l'école même les échos de la nouvelle doctrine et prête l'oreille aux tentatives autrichiennes, françaises, italiennes, américaines même, qui se donnent pour but d'échapper à la tyrannie de la tonalité.

Doué pour le théâtre léger, Kurt Weill excelle à écrire de courtes pièces, généralement un seul acte, qui obtiennent un rapide succès. L'une des plus connues a pour titre *le Tsar se fait photographe* ; le sujet assez puéril et invraisemblable se déroule à Paris dans le cadre de la vie moderne : téléphone, complot politique, magnésium, phonographe, tango, etc... Cette atmosphère justifiait les audaces de l'atonalité et Weill en a usé largement ; on aurait tort de croire, qu'à l'imitation de Berg, il en a tiré un principe de construction : ce n'est chez lui qu'un procédé d'écriture. *Le Tsar* fourmille de fragments qui ne sont explicables harmoniquement qu'en ayant recours à la théorie nouvelle.

Dès le début, la brusque modulation du chœur d'hommes, placé dans l'orchestre, nous avertit du style général de l'œuvre.

WEILL (DER ZAR)



C'est également sur ce motif, mais un demi-ton plus haut, qu'elle se termine. Une bonne partie des dessins mélodiques procèdent plus ou moins visiblement de ce leit-motiv fondamental.

Weill accompagne volontiers la voix d'un mouvement régulier de doubles croches à l'orchestre.

WEILL (DER ZAR)



WEILL (DER ZAR)



L'exemple 9 nous montre les libertés qu'il peut, en pareil cas, prendre avec les lois habituelles de l'harmonie; la voix n'a aucun secours à attendre des instruments; malheur à celle qui perd le fil directeur.

L'exemple 10 est encore plus brutal et ne le cède en rien d'ailleurs au suivant.

WEILL (DER ZAR)

CHANT

Ex. 11



Cette petite partition, quelque peu grinçante, écrite vers 1927, laissait bien augurer de l'avenir: l'opéra-minute, cultivé en Allemagne, pouvait entre les mains de Kurt Weill devenir une carte d'échantillons, ou une série d'essais de la doctrine atonale. L'auteur devait cependant, sur ce point, décevoir toutes les attentes. Ses œuvres suivantes, presque toutes destinées au théâtre, atténuent la polytonalité, l'abandonnent même. Il aborde des sujets d'extrême simplicité, les commente d'une musique de plus en plus dépouillée, et réduite finalement à la discipline de Rameau. *Die Dreigroschen Opéra* (1928) nous révèle l'évolution de Weill; le sujet est imité de *the beggars opera* de Jean Gay (1723) qui fit échec à l'opéra-comique italien établi à Londres. C'est une suite de courtes scènes, airs, duos, trios, chœurs, traités très simplement, soit en forme de canon, soit sur des rythmes de boston, de tango, de schimmy, de blues, de marche; sans doute, tout est bien bâti, l'harmonie est pleine, la mélodie est carrée, l'orchestration sonore; mais Weill se soustrait complètement à l'influence de Schönberg, et même de certains de ses confrères français et allemands. On pouvait croire que le choix du sujet, son époque, l'avaient incité à adopter l'ancienne technique; mais *le Vol de Lindbergh*, écrit en 1929, d'abord avec Hindemith, puis repris par Weill seul, témoigne du même souci volontaire de simplicité; c'est elle qui nous déconcerte, nous reportant à l'époque de Haendel, sauf que les formes adoptées sont obstinément celles de danses modernes du nouveau Continent Nord et Sud. En présence de ce revirement, il est permis de tout attendre de Kurt Weill, même une volte-face contraire; ne doit-on pas considérer cependant, qu'au point de vue tout au moins de l'écriture dramatique, il est définitivement perdu pour la lutte renovatrice et l'école d'avant garde? Il est vrai qu'il y trouve sans doute une facilité dans le succès qui compense chez beaucoup le sentiment de la défection.

(A suivre.)

A. MACHABEY.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL

(pour les seuls abonnés à la musique)

Nos abonnés à la musique trouveront, encarté dans ce numéro, *Almanach*, d'Albert Doyen, extrait de *Voix du Vieux monde*, chansons et chœurs, poèmes de Georges Duhamel.

LA SEMAINE MUSICALE

Opéra-Comique. — *La Grand'Mère*, comédie lyrique en deux (?) actes, d'après VICTOR-HUGO, adaptation de Paul MILLIET, musique de M. Charles SILVER.

Le soir même de la reprise des abonnements de quinzaine, l'activité de l'Opéra-Comique s'est, dans l'attente de créations plus importantes, manifestée avec modestie par la première représentation d'un court ouvrage nouveau.

Le librettiste candidement audacieux que fut Paul Milliet a tiré une adaptation lyrique de *la Grand'Mère*, un petit acte posthume de Victor Hugo qui, depuis la mort du poète, a pris place en tête du recueil publié sous le titre *Le Théâtre en liberté*.

Le théâtre d'Hugo vaut moins par les sujets eux-mêmes que par une magnificence verbale peu favorable à la musique; c'est d'ailleurs fort souvent le cas du théâtre en vers. Aussi ses drames ne peuvent-ils fournir la matière d'une œuvre musicale qu'à la condition d'être résolument transposés par un librettiste qui, conservant seulement l'essentiel de l'affabulation concrète, ne s'attache aucunement à rappeler quoi que ce soit du texte original. C'est le cas de *Rigoletto*, dont le succès fut assuré non plus par le sujet mais par la musique, qui ne se trouvait asservie ni au rythme de l'alexandrin ni au lyrisme purement littéraire qui anime maintes scènes du *Roi s'amuse*.

M. Paul Milliet, dans *la Grand'Mère*, est resté à mi-chemin, substituant au texte d'Hugo une prose ou des vers blancs qui paraissent le plus souvent bien ternes, mais s'efforçant tout de même, dans les passages d'émotion, d'évoquer le verbe du poète, dont la musique ne semble que pouvoir affaiblir l'effet, malgré tout le talent du musicien. Il a, dans une large mesure, dénaturé l'ouvrage et s'est en outre livré, à l'égard des vers d'Hugo, à un véritable travail de mutilation qui fait penser à certaine fâcheuse « adaptation » des *Burgraves*.

On connaît le sujet, assez mince, de *la Grand'Mère*, dont M. Paul Milliet a transporté le cadre de Hanovre en Angleterre, sans doute pour fournir un prétexte à l'emploi de certaines danses inspirées du folklore local et qui sont d'ailleurs assez réussies. L'action se passe en 1795. Un jeune noble, Charles, a fui le château familial pour aller à Paris où il a épousé la fille d'un libraire, Francine, dont il a eu trois enfants. La Terreur oblige le jeune ménage à regagner le pays natal et à se réfugier sur un territoire appartenant à la mère de Charles, laquelle se propose de le faire incarcérer et d'envoyer sa femme au couvent. Elle s'entend, à cet effet, avec son intendant. Mais au moment où les soldats vont intervenir et où Charles s'apprête au suicide, la grand'mère, dissimulée derrière un arbre, assiste, émue, aux ébats des trois enfants et pardonne aux jeunes époux, auxquels elle ouvre ses bras.

Cette courte anecdote, assez banale en soi, a inspiré à M. Charles Silver une partition qui vaut par la sincérité et la franchise. Pas plus que dans *la Mégère apprivoisée*, qui fut son plus grand succès, M. Silver ne cherche à témoigner d'une originalité et d'une personnalité ostentatoires. Il reste jalousement fidèle, au point de vue de la langue musicale, à la tradition la plus éprouvée, mais cette langue est claire, l'expression en est juste sinon très intense, et elle s'enveloppe d'une instrumentation bien équilibrée, qui s'éclaire, au point de vue théâtral