

LE MÈNESTREL

4933 — 92^e Année — N^o 46.

Vendredi 14 Novembre 1930.

Notes sur la Musique allemande contemporaine (1)

V. = WEBERN

TROISIÈME personnage de la trinité viennoise, Anton Webern n'en a pas moins une personnalité très accentuée que la technique des douze sons a mise en valeur, plutôt que de l'atténuer.

En 1924, Webern — à l'occasion de la cinquantième année de Schönberg — rappelait qu'il était son élève depuis exactement vingt ans ; c'est donc en 1904, à l'âge de 21 ans (car il naquit en 1883), que Webern commença son apprentissage de la nouvelle doctrine. Il devait bientôt, avec Alban Berg, devenir l'un des disciples favoris, puis l'ami indéfectible de Schönberg. Après la secousse mondiale, Webern s'installa en 1918 à Mödling, près de Vienne, comme professeur et compositeur. Il dirige également des orchestres et des chœurs corporatifs qu'il anime de son infatigable activité. Pionnier de la musique moderne, il n'hésite pas à imposer à ces groupements l'étude, la préparation minutieuse d'œuvres contemporaines considérables ou ardues, et il a acquis, à juste titre selon les critiques germaniques, la réputation d'un dirigeant de haute valeur ; dans certaines manifestations musicales à l'étranger, il s'est révélé comme un chef d'orchestre de premier ordre et en Hollande a été applaudi à l'égal de Mengelberg.

Avant d'en arriver là, Webern avait parcouru les mêmes étapes que Berg et que Schönberg lui-même.

En 1908, Webern aborde le public avec une *Passacaille* pour grand orchestre. Déjà, ses caractéristiques se déterminent : extension du sentiment tonal (ce n'est pas encore l'atonalité), maniement des masses instrumentales, souci de la forme, netteté des rythmes, clarté du coloris « qui, par la suite, écrit Willi Reich, atteindra la plus grande transparence ».

L'œuvre suivante (op. 2) nous fait déjà prévoir la prédilection de l'auteur pour la forme du canon qui reparaitra dès lors dans maintes de ses compositions.

Le sentiment de la tonalité s'élargit encore dans les *Lieds* avec piano des op. 3 et 4, puis avec les *Cinq Pièces* pour quatuor à cordes de l'op. 5, où s'affirme la personnalité de l'auteur : recherches des formes concises, dérivées des plans traditionnels, mais expurgées de toute dilution inutile.

Les *Six Pièces* pour orchestre (op. 6) marquent un nouveau progrès vers l'atonalité et dominant la critique par la netteté de la ligne mélodique et la maîtrise de

l'écriture orchestrale. « La quatrième de ces pièces, écrit encore Willi Reich, est tout à fait représentative de Webern. Sur un sombre rythme de marche, confié aux cuivres et à la batterie, s'élève une émouvante mélodie qui se trouve progressivement étouffée par le crescendo « de tonnerre » de tout l'orchestre... »

Vient ensuite une série de cinq œuvres (op. 7 à 11) parmi lesquelles nous rencontrons *Six Bagatelles* pour quatuor à cordes (op. 9) qui font pendant à l'op. 5, et *Cinq Pièces d'orchestre* (op. 10) qui font pendant à l'op. 6. On voit que, comme Schönberg, Webern reprend à plusieurs années de distance les formes qu'il a déjà traitées, mais pour les adapter cette fois à la nouvelle technique.

Nous sommes en 1926 ; les *Cinq Pièces d'orchestre* font sensation aux Fêtes musicales de Zurich ; Webern atteint la notoriété. Il fait alors un brusque crochet : son besoin de clarté, de sobriété l'incite à se tourner vers des textes simples qu'il traitera selon son tempérament ; il renonce aux littératures compliquées de Stefan George, d'où il a tiré des *Lieds* avec piano, de Rainer, Maria Rilke, qui lui ont fourni d'autres prétextes à de la musique pour chant et instruments et se tourne non seulement vers Goethe et Trakl, mais encore vers des textes religieux populaires et même vers ceux du bréviaire. Une curieuse série d'œuvres surgit alors, pour chant et instruments, dont nous donnerons plus loin quelque idée.

Webern s'achemine de plus en plus vers l'atonalité intégrale, et d'ailleurs la théorie des douze sons se précise chaque jour ; la notion « de série » est en évidence dans toutes les œuvres de Schönberg et de Berg depuis deux ou trois ans déjà ; le style purement atonal est adopté systématiquement dans l'op. 17 (manuscrit) et surtout dans l'op. 20 : *Trio* à cordes, qui porte la date de 1927. Depuis, Webern a publié une œuvre n^o 21, où il combine, sous le régime des douze sons, la Variation et le double-canon.

On a vu, par ce rapide exposé, l'évolution continue et d'ailleurs double de Webern : parti d'une technique voisine de celle du néo-romantisme (ou post-romantisme), il se dirige par étapes vers l'atonalité, substituant la construction rythmique — ou thématique selon la terminologie allemande — au plan tonal ; en même temps, il s'éloigne des masses sonores pour se rapprocher de la simplicité des petits groupes d'instruments, et par conséquent d'une clarté d'écriture qui contraste non seulement avec celle de Berg, mais même avec celle de Schönberg, bien qu'elles relèvent toutes de la même doctrine.

* *

Sur vingt et une œuvres connues de Webern, trois seulement sont écrites pour grand orchestre ; deux pour quatuor à cordes ; une pour trio à cordes ; huit pour

(1) Voir le *Ménestrel* des 21 février, 30 mai, 6 juin, 11, 18 juillet, 10 et 17 octobre 1930.

chant et quelques instruments, le reste pour instruments ou chant avec ou sans piano.

Les groupements de chant et instruments sont des plus curieux par le choix de ces derniers : les six mélodies sur des poèmes de G. Trakl sont écrites pour une voix, une clarinette, une clarinette-basse, un violon, un violoncelle.

Les *Cinq Chants spirituels* (op. 15), que Willi Reich considère comme le point culminant du lied chez Webern, comportent un accompagnement de flûte, clarinette (et clarinette-basse), trompette, harpe, violon (et alto).

Les *Cinq Canons* de l'op. 16 (1924) sont écrits pour chant, clarinette et clarinette-basse. Ils donnent une idée très exacte de l'écriture de Webern.

WEBERN FÜNF CANONS I

Ex. 1

CHANT $\text{♩} = \text{environ } 88$

CLARINETTE

CLARINETTE BASSE

Chris-tus fac-tus est pro no-bis. etc.

L'exemple 1 donne le début du Canon n° 1 pour chant, clarinette et clarinette-basse; ces deux instruments sont notés, selon l'habitude de l'école schönbergienne, avec leurs sons réels; il n'y a donc rien à transposer. On voit que le chant et la clarinette sont en imitation à la seconde, tandis que la clarinette-basse fait entendre le motif par mouvement contraire; il en sera de même durant les treize mesures de cette pièce. Les rencontres les plus inattendues se produisent, la notion de l'ancienne tonalité disparaît; la ligne mélodique répartit ses éléments normalement voisins dans des octaves différentes : ainsi le thème initial s'écrit, selon les coutumes de la tonalité classique, sous la forme de l'exemple 2.

Ex. 2

De même le dessin de l'exemple 3.

Ex. 3

CHANT

CLARINETTE

CLARINETTE BASSE

Propter quod et etc.

tiendrait dans un *ambitus* restreint; la dispersion de ces sons, l'enchevêtrement des voix ou leur parallélisme, la simultanéité de degrés très voisins créent une atmosphère spéciale, mouvante, qui plus encore que *Wozzeck* ou *Pierrot-lunaire* déconcerte nos vieilles habitudes.

Dans le n° 11, *Dormi Jesu*, le canon se fait par mouvement contraire entre la voix et la clarinette, et la pièce se termine ainsi.

WEBERN FÜNF CANONS II

Ex. 4

CHANT

CLARINETTE

cantans o-rat: blande ve-ni dom-nu-le

Le n° IV est un *Asperges me, Domine* en canon simple entre la clarinette-basse et la voix, on y trouve un des très rares exemples d'une syllabe répartie sur deux degrés (*hyssop*); de façon générale, le chant est strictement syllabique. De là, cette concision voulue, recherchée par Webern.

WEBERN FÜNF CANONS IV

Ex. 5

As-perges me, Do-

mi-ne hyssop-

Le recueil se termine par un *Crucem tuam* à trois parties qui fait pendant, pour la disposition, au n° 1. Il exige une étendue et une souplesse de voix peu communes si l'on en juge par les mesures finales (ex. 6 A).

Ex. 6

A

ve-nit gau-dium in univer-so

B

mundo

On remarquera une fois de plus que les derniers sons chromatiques « arpégés » pourraient s'écrire comme en B.

Le *Trio* à cordes, op. 20, en deux parties, écrit en 1927, nous fait aborder la musique pure, telle que peut l'écrire Webern en pleine possession de sa technique et, aussi, ayant atteint la maturité (il avait 44 ans). Erwin Stein admet que chacune des deux parties de ce *Trio* répond au plan classique : la première adopte la forme du rondo, mais en mouvement lent, la seconde celle de la sonate.

Voilà pour la construction générale.

Le principe de composition consiste à appliquer la Variation aux thèmes et aux motifs, ce qui est encore classique. A partir de là, nous tombons dans la technique nouvelle, qui, rejetant tous les procédés de composition fondés sur la tonalité, adopte d'autres moyens

de déduction. « Thèmes et motifs sont immédiatement variés de diverses façons. Une « série de notes » fournit la matière fondamentale de tout le morceau comme dans la composition à « douze tons » de Schönberg. Chez Webern, les parties concertantes s'assemblent comme dans une mosaïque dont les éléments sont des fractions d'une de ces séries... »

Ce qui déroute tout d'abord dans l'analyse des œuvres de Webern, et singulièrement de ce Trio, c'est que la « série » initiale une fois identifiée ne reparaît jamais semblable à elle-même; la « reprise » d'un thème, c'est son utilisation sous une forme dérivée, approchée et parfois difficile à reconnaître; on ne peut plus s'appuyer sur l'harmonie, puisque Webern semble l'ignorer et que ses atomes musicaux courent les uns après les autres, selon des affinités qu'il est seul à connaître, ni sur l'agencement tonal, puisque la tonalité n'existe plus. Le meilleur moyen, croyons-nous, étant donné le souci de la forme, chez Webern, c'est de déterminer approximativement à quel type appartient la pièce considérée, puis à quels endroits doivent normalement reparaître les thèmes principaux : nous découvrirons alors de place en place des « mosaïques » qui utilisent, mais dans des arrangements nouveaux, les éléments de mosaïques principales ou accessoires; ce seront leurs réexpositions, leurs reprises, et nous constaterons, du même coup, le parfait équilibre rythmique de Webern.

Pour donner une idée du groupement kaléidoscopique des éléments musicaux du premier mouvement, nous notons ci-dessous deux exemples : le premier (ex. 7)

TRIO A CORDES I^{re}

Ex. 7 Très lent mes. 4

n'est autre que le thème fondamental, le second (ex. 8)

Ex. 8 mes. 16

en est la réexposition qui clôt la première section du mouvement; on voit bien qu'il existe une parenté entre ces quelques mesures, mais à quoi elle tient, on pourrait presque affirmer que c'est à leur « musicalité générale » et à certaines figures rythmiques. On ferait la même constatation en comparant à l'exemple 7 les troisième et quatrième réapparitions de ce thème dans la section finale de ce rondo lent.

Le second mouvement comporte une introduction « très expressive » puis une Sonate « très animée », avec reprise intégrale de l'exposition, un développement et une réexposition; les caractéristiques générales sont toujours les mêmes, la variété thématique est extrême, subtile et tend des pièges sans nombre à l'analyse. On relève cependant quelques superpositions harmoniques comme au début du thème, (mes. 10).

Ex. 9 Très vif mes. 10

Ex. 10 mes. 45

et quelques lignes mélodiques (mes. 45).

Notons, d'ailleurs, des rappels de motifs de la première; destinés comme dans les œuvres de Berg à créer l'unité générale de l'œuvre:

* *

Si Schönberg est l'algébriste de la musique nouvelle, si Berg en est le poète, Webern paraît en devoir être le micrographe : à la manière des corpuscules du mouvement brownien, ses doubles, ses triples croches perpétuellement mouvantes, escaladant les portées, passent d'un instrument à l'autre, d'une octave à la suivante avec une rapidité, mais aussi une précision qui éveillent l'idée d'un monde atomistique où tout serait réglé par compas et par mesure. Nul, comme Webern, pour faire coïncider à point nommé un harmonique ultra-aigu avec un son plein, un *do dièze* avec un *do naturel* et un *ré*; chacune des voix semble évoluer tout exprès pour aboutir à ces superpositions, les provoquer en cours de route et sa musique se développant presque toujours dans la nuance *p* ou *pp* paraît être quelque poussière acidulée et précieuse se jouant dans le soleil.

N'est-ce pas répéter en même temps que la nouvelle technique loin d'engendrer l'uniformité permet aux personnalités les plus diverses de se manifester, d'évoluer normalement, d'adopter des formules esthétiques conformes à leur tempérament? L'étude exclusivement objective de ces trois auteurs vient de le prouver.

A. MACHABEY.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL
(pour les seuls abonnés à la musique)

Nos abonnés à la musique trouveront, encarté dans ce numéro, Rondeau, de Georges Auric (N° 9 de l'Eventail de Jeanne).