

LE MENESTRÉI

4909 — 92^e Année — N° 22.

Vendredi 30 Mai 1930.

PRIX HEUGEL

LIVRETS

Il est rappelé que le jury chargé de juger le Concours de livrets a décidé qu'il n'y avait pas lieu de décerner le Prix.

*Les concurrents peuvent reprendre leurs manuscrits à la **Maison Heugel**, 2 bis, rue Vivienne, Paris, contre présentation du reçu qui leur a été délivré lors du dépôt de leur œuvre.*

Notes sur la Musique allemande contemporaine

III. = SCHÖNBERG

- LA MUSIQUE -

PRÈS avoir jeté un coup d'œil général sur le rôle de Schönberg dans le mouvement musical germanique contemporain, il est intéressant de pénétrer un peu plus profondément cette œuvre ésotérique.

Sans atteindre d'ailleurs les problèmes de tous ordres que soulève ou qu'a résolus la musique schönbergienne, notre intention sera seulement de montrer, avec plus de précision que nous ne l'avons fait précédemment, par quelles phases a passé cette technique à tendances rénovatrices et d'illustrer par quelques exemples notés les particularités d'une écriture qui demeure déconcertante pour bien des musiciens.

Lorsqu'on a examiné, sans parti pris et avec attention, les trente et quelques partitions qui constituent le bagage de Schönberg, on ne peut que conclure qu'il est fondamentalement classique. Il rejette les « libertés » des romantiques, leurs constructions fantaisistes, leur idolâtrie de l'« inspiration », leur besoin d'exprimer par la musique ce qui est étranger à la musique. Tout son effort s'emploie à construire de la musique pure dans les cadres traditionnels, ceux qui émanent de la vie sociale, qui sont comme la charpente de toute œuvre artistique parce qu'ils conditionnent et traduisent l'équilibre exigé par nos organes et notre intellect. Les formes vocales élémentaires, le plan des danses anciennes, celui de la sonate, la variation, voilà l'infrastructure sur laquelle s'appuie la construction schönbergienne. A ce titre, l'auteur de *Pierrot lunaire* mérite l'épithète de classique ; poussant même plus loin l'argumentation, Hans Eisler a prétendu que Schönberg, usant de procédés

antérieurs à ceux de Wagner, est un véritable réactionnaire ; seul l'emploi de matériaux nouveaux et, répétons-le, inédits l'a fait passer pour un révolutionnaire.

Par un autre caractère encore, la musique de Schönberg se rattache au classicisme : c'est par l'*asymétrie*. Aucune phrase ne s'étire ou ne se contracte pour s'enfermer dans la limite des barres de mesure : au sein d'une période, l'équilibre s'établit entre les différents fragments par la seule vertu de leur signification musicale, l'équivalence (et non l'égalité) des efforts et des repos, et sans souci du nombre de temps, ou de la carrière. Dans l'exemple suivant, emprunté au *Quatuor en ré mineur*, op. 7 (vers 1904), le thème initial est de cinq mesures et se divise en deux sections de deux mesures et demie : on voit aussi que la coupure n'existe qu'à la voix principale, les deux autres et surtout la basse ayant pour mission de créer la liaison, l'unité entre les deux fragments du thème.

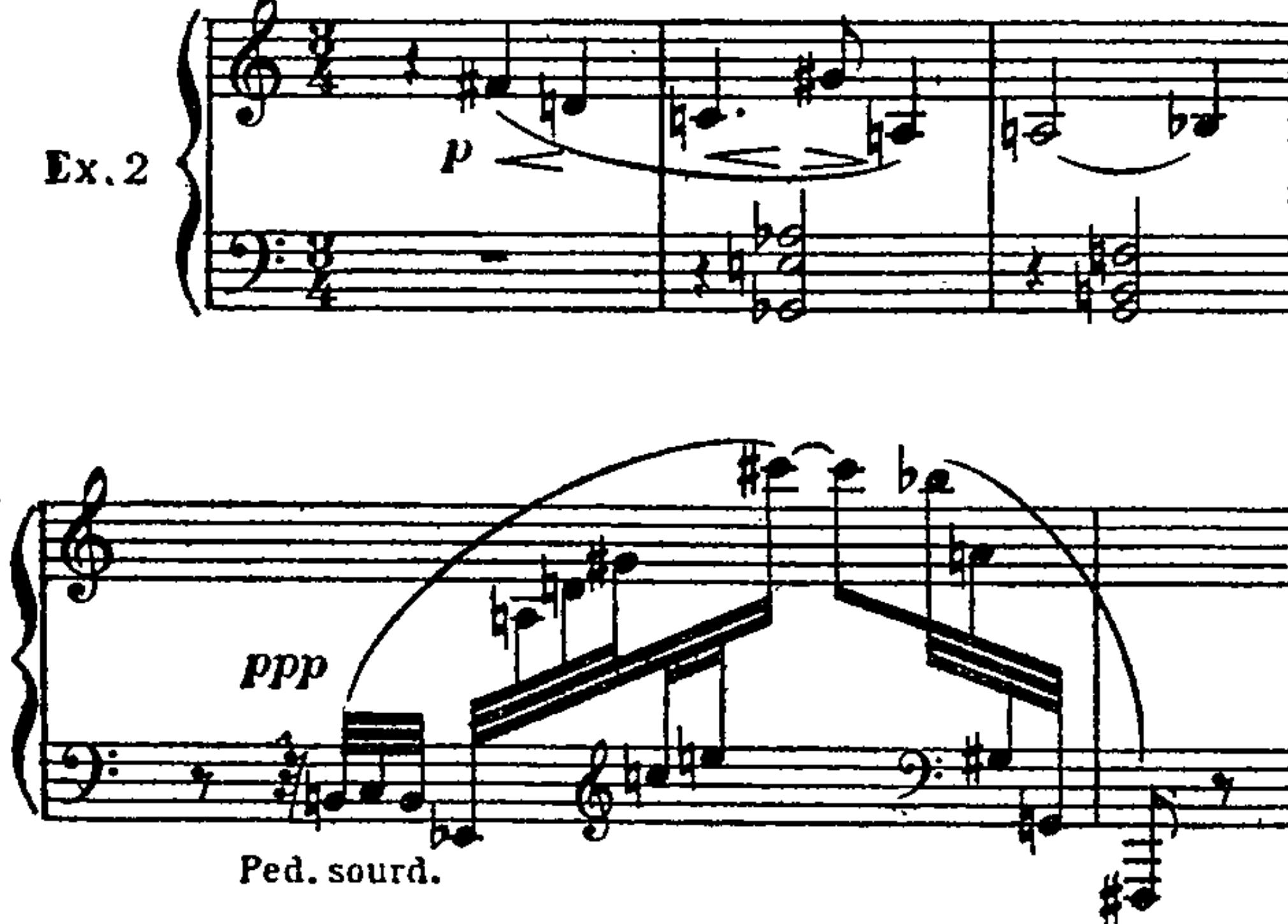
QUATUOR en RÉ MIN. (*début*)

Alban Berg, celui des compositeurs contemporains qui a le mieux compris Schönberg et s'est imposé la tâche parfois délicate d'expliquer la musique de son maître, fait remarquer que parmi les grands classiques, bien peu ont su dominer le rythme au point de négliger la carrure ; même chez Beethoven, les exemples de cette indépendance sont rares ; chez Schönberg, ils allaient se multiplier, devenir la norme et revêtir les aspects les plus déroutants.

Ces quelques mesures montrent encore qu'à cette

époque de la production de Schönberg la ligne mélodique et l'harmonie, bien que très en avance sur leur temps, ne s'éloignent pas encore de ce que nous appelons la *tonalité*. On ferait la même constatation en examinant *Pelléas et Mélisande*, une des œuvres symphoniques les plus importantes écrites par Schönberg, peu avant le *Quatuor*. Les « *Gurre-lieder* » se développent dans la même atmosphère; et pourtant ce qui nous paraît aujourd'hui anodin avait jadis soulevé la réprobation: à Berlin, *Pelléas* avait fait fuir les sérieux amateurs de musique; mais la tempête fut déchaînée en 1912 avec l'op. II: *Trois pièces* pour piano; la presse fut cinglante; Schönberg, traité de charlatan viennois, reçut des lettres où l'on comparaît sa musique aux sons désordonnés qu'un homme ivre tirerait d'un piano, etc. C'est qu'en effet, cette fois, Schönberg abordait le public avec une technique qui avait faussé compagnie, en apparence du moins, aux bons usages. Ce n'est pas encore complètement *atonal*, mais la notion de tonalité est élargie jusqu'à des limites absolument insoupçonnées à cette date; les cadences s'effacent, les rythmes s'estompent, les thèmes ne reparaissent presque jamais sous leur forme originale, l'écriture pianistique elle-même revêt un aspect peu engageant.

DREI KLAVIERSTÜCKE N°1
mes. 9



Ces petites pièces font époque dans la production de Schönberg; elles contiennent en puissance les principes, les données, les particularités mêmes que le compositeur, qui a maintenant formulé sa théorie nouvelle de l'harmonie (1911), va développer inlassablement en s'acheminant vers l'affranchissement total de la tonalité et l'édification d'une technique de la composition sur les 12 sons.

Il faut noter dès à présent les écarts de septième majeure *mélodique* et l'habitude de placer deux sons chromatiques, normalement voisins, dans deux octaves différentes (voir les cinq dernières notes du trait de piano.)

C'est dans *Erwartung* (l'Attente) que se trouvent pour la première fois rassemblées toutes les singularités par quoi se signalait Schönberg avant 1914. Monodrame, dit l'auteur: il n'y a qu'un personnage en scène; tout se passe dans la pénombre; les trois premiers tableaux, courts, préparent le quatrième, qui est l'acte principal et final: ici, la Femme se trouve en présence d'un second personnage muet — et pour cause — le cadavre de son amant, à qui elle s'adresse en une longue plainte. J'ai déjà dit qu'à mon sens il n'y a aucun point

de contact entre cette conception du drame et celle de Wagner; il est donc inutile d'y chercher l'influence de *Tristan*.

Sans doute, il y a des thèmes; Schönberg prend même soin de nous les indiquer au moyen d'une sémiographie dont il usera désormais dans toutes ses œuvres; mais, un peu plus tard, ces thèmes prendront le nom de « séries »; une « série », c'est un groupe de sons que le compositeur présentera au cours de son œuvre, sous les aspects les plus divers; il en tirera la substance de tous ses commentaires.

Le début d'*Erwartung* contient deux thèmes principaux: l'un formé des deux premières notes (*sol* \sharp *si*), l'autre compris sous la ligature.

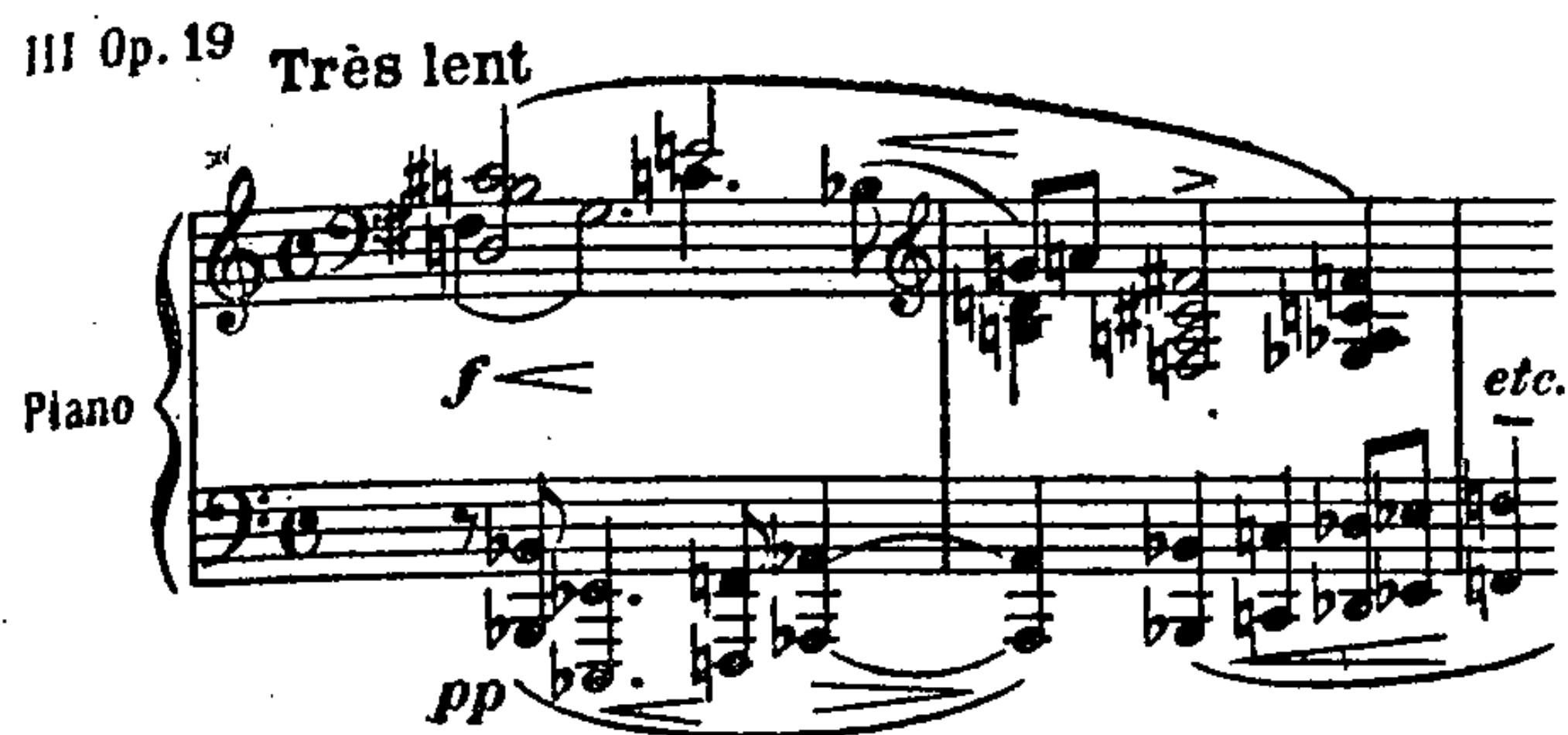
ERWARTUNG (début)



C'est de ces dessins, considérés tantôt horizontalement, tantôt verticalement, tantôt dans les deux sens, que Schönberg extrait toute la musique de son drame; sauf erreur, il n'y a pas une seule répétition intégrale des thèmes dans le cours du développement; leurs réapparitions se succèdent presque sans interruption et toujours sous un aspect nouveau, se pliant non seulement à la situation générale, mais encore aux moindres nuances du texte, et sachant revêtir les couleurs les plus sombres, adopter les rythmes les plus incisifs, comme les plus amples, supporter les harmonies les plus inattendues ou les contrepoints les plus libres; c'est une mosaïque, mais dont chaque élément diffère de ses voisins et miroite d'un reflet particulier tout en concourant à l'unité générale.

Un orchestre complet, puissant en cuivres et perpétuellement varié, est chargé de matérialiser les sonorités dont la composition et l'enchaînement peuvent encore nous surprendre: Schönberg, dit Paul Bekker à propos d'*Erwartung*, demeure un *harmonicien*: par là il se rattache à la tradition romantique; par là aussi il se distingue des jeunes générations; cependant il s'est séparé du chromatisme tonal de Wagner, Strauss et Schreker, il crée une nouvelle harmonie par la multiplication des degrés caractéristiques indépendants; de là le perpétuel changement de perspective auquel on assiste à l'audition de sa musique.

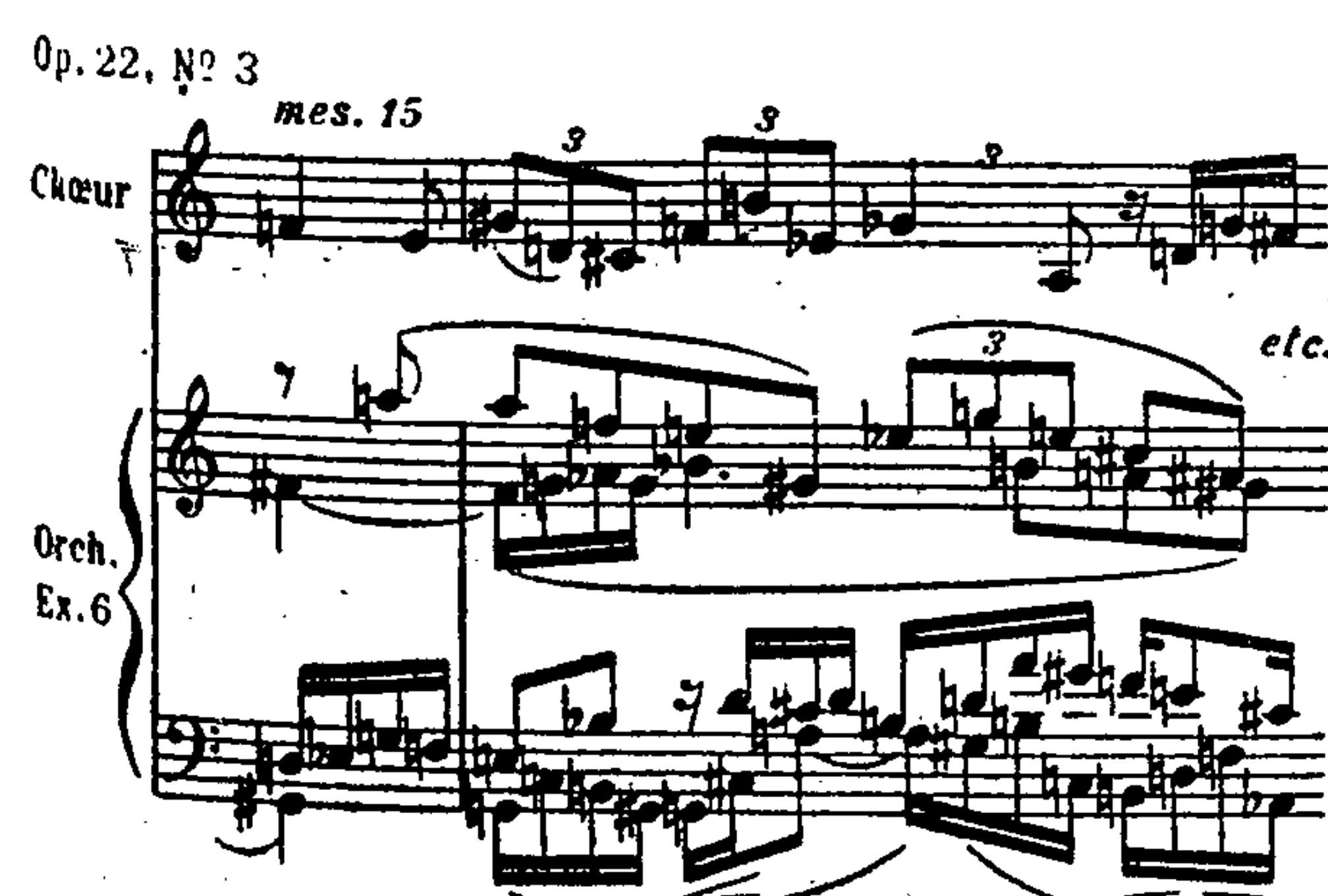
Cette extension du sentiment tonal, déjà sensible dans les *Cinq Pièces d'orchestre* qui précèdent *Erwartung*, s'accentue encore avec les *Six petits Morceaux de piano*, op. 19 (1913), brèves esquisses de quelques mesures dans chacune desquelles errent rapidement quelques rythmes, s'estompent quelques harmonies, comme celles-ci par lesquelles débute le n° 3.



L'op. 22 (1917), *Quatre Lieder* pour chant et orchestre, est très voisin par le type et l'écriture vocale du *Pierrot lunaire* déjà connu en France, commenté bien des fois sans ménagement, et qualifié d'« incomparable » par certains critiques anglais, tandis que tels de leurs confrères allemands font des réserves.

Dans les *Quatre Lieder*, la traduction musicale du texte requiert de la voix humaine une étendue et une robustesse qu'on ne doit pas rencontrer facilement; des écarts considérables, des intervalles difficiles, donnent à la ligne vocale un aspect tourmenté, désarticulé, instable, un peu sauvage, aggravé d'un commentaire orchestral toujours en travail et déroutant, quant à la tonalité; une fois de plus, on reste étonné de la minutie de Schönberg : ayant tracé la ligne générale de son œuvre, il l'orne, la submerge, la poudroie d'infinis détails

MACH MICH... (Chant et Orch. Op. 22, N° 3.)



dont chacun est l'objet de sa sollicitude et doit contribuer à l'unité ou au coloris général de la composition. On verra, par l'ex. 5 emprunté au n° 3 de l'op. 22, le peu de secours que la voix peut attendre de l'harmonisation et dans l'ex. 6 l'importance accordée par Schönberg à la trame orchestrale, qui cesse d'être un simple accompagnement pour devenir partie intégrante de l'ensemble musical.

D'ailleurs, à partir de cette époque Schönberg semble être en possession de la technique qu'il a imaginée pour se passer de la tonalité fondée sur les principes de Rameau. Un recueil de piano édité en 1923 (op. 24) nous révèle une indifférence complète à la tonalité classique.

(A suivre.)

A. MACHABEY.

LA SEMAINE MUSICALE

Athénée. — *Le Cœur y est*, comédie musicale en trois actes et quatre tableaux de M. Raoul PRAXY, couplets de MM. R. BERNSTEIN et F. VIMONT, musique de MM. Philippe PARÈS et G. Van PARYS.

De plus en plus, réagissant contre l'opérette qui utilisait les moyens du music-hall, les auteurs et compositeurs français cherchent à écrire des opérettes ayant par elles-mêmes un intérêt dramatique et pouvant au besoin se passer d'un déploiement fastueux de mise en scène et d'un très grand nombre de personnages. *Française* marque une réussite indéniable dans ce sens; *le Cœur y est*, que vient de monter l'Athénée, a sans doute plus de parenté avec nos anciens vaudevilles que le spectacle du théâtre Caumartin, mais n'en témoigne pas moins, chez les cinq collaborateurs qui l'ont signé, de la même connaissance du public, de la même expérience du théâtre et du même souci de faire, avec des moyens simples, une œuvre soignée.

La pièce est tirée d'une comédie de M. Raoul Praxy, qui avait déjà vu — sous le titre de *Dollars* — le rideau se lever bien souvent sur elle. C'est une pièce à tiroirs, pratique, élégante, commode comme une malle Vuitton; les scènes s'emboîtent bien, les couplets sont gentiment amenés, la présentation est charmante — ce sont déjà beaucoup de qualités. On sent que M. Raoul Praxy a beaucoup pratiqué nos classiques, car en dehors des citations dont il assaisonne son dialogue, certaines bribes de scène ne sont pas sans évoquer la *Mégère apprivoisée*, *le Dépit amoureux* et autres œuvres de génie dont je ne le blâmerai pas d'avoir eu, par-ci, par-là, quelque réminiscence. Il y a aussi, — et je ne l'en blâmerai pas davantage — un peu de Labiche dans *le Cœur y est*. Mais arrêtons ici nos comparaisons; comme disent nos voisins de la rive droite (du Rhin): *Si tu me compares à Goethe, je te comparerais à Lessing*.

Toute l'action de M. Raoul Praxy est fondée sur un quiproquo : une charmante enfant, qui a peut-être été élevée aux Oiseaux mais qui n'a plus la vertu pour ceinture, prie une de ses amies d'enfance, rencontrée par hasard à Deauville, de se substituer à elle pendant vingt-quatre heures, pour recevoir un oncle bardé de dollars, qu'elle n'a jamais vu, et qui la déshériterait s'il savait quelle vie elle mène. L'amie d'enfance — pure et séduisante, mais terriblement misogame — est avec sa mère qui voudrait bien la marier. Paraît un Américain : l'oncle sans doute ? Non, le filleul d'amour de la poulette. Lorsque le véritable oncle surgit, l'action est