



Contrepoints

Les œuvres de Mahler ne s'entendent guère à Paris, et c'est grand dommage.

Gustave Mahler est en quelque sorte le Flaubert de la symphonie. Toutes les révoltes et détresses généreuses couvant sous une syntaxe fouillée. Le même pudique et puissant lyrisme, en coulisse des scènes, ici symphoniques, là romanesques. La faute de goût voisinant avec les merveilleuses réussites de forme. Toute la gamme des ironies : depuis la banalité claironnante des « idées reçues », jusqu'à celle qui, en sourdine, masque un attendrissement obsédant.

Ce tumultueux kapellmeister ressemble, plus qu'au génie lui-même, à la carcasse décharnée et frémissante d'un grand génie humain. Tout comme l'homme de Croisset. Et il partage avec lui ce don de l'atmosphère, du féerique changé en fantômal par quelque mauvais sort, et du sourire poignant qui circule à travers ses symphonies, épopées par l'accent et les dimensions.

Mais épopées sans casque, sans mythe et sans philtre.



Depuis le jour où le sage Verlaine demanda aux poètes

De la musique encore et toujours,

les rythmes lyriques de l'âme latine semblent se métamorphoser en rythme musical. Désormais les visages et les paysages acceptent les miroirs du musicien.

Et si la musique française, ennemie des lourds tintamarres, a pourtant la discrète verdeur des choses classiques et leur solidité, c'est qu'en Debussy ou Ravel agissent, transmutes en musique, de séculaires puissances formatrices, faisant, de vieil art, musique nouvelle.

Au lieu qu'à Vienne, c'est la musique qui, vieille comme elles, court les rues. Ni pierre ni paysage qui n'ait sa valse, son lied, son oréade ou dryade symphonique. Ici, l'on comprend les choses musicales à demi-mot. C'est bien dans cette ville que devait naître, autour du fascinant Schoenberg, une musique toute en allusions fugaces et en plans raccourcis, en triple ellipse et quinte essence.

Debussy, contre le système « administratif », arbore des quintes et des octaves capricieuses et anti-cadentielles. Schoenberg, puisque système il y a, passe du système tonal à d'autres axiomes, comme un mathématicien qui passe, de la géométrie euclidienne, à une non-euclidienne.

Ces expériences libératrices qui relèvent du bon sens musical et se légitiment exactement dans la mesure qu'elles aboutissent à une forme valable, n'ont rien de commun avec la rébellion romantique contre la forme, au nom de la sincérité improvisatrice.

Le terme *atonal* a contre lui sa laideur pharmaceutique et de bonnes raisons.

L'oreille, plus preste que l'analyse, découvre toujours sa tonique, sa dominante — c'est justement ce qui lui permet d'apprécier les détours et artifices qui semblent faire la nique au sens tonal. Et puis, ce n'est pas tant l'harmonie, grammaire souple et stable, qui par l'écriture viennoise est mise en cause, que le contrepoint, syntaxe mouvante du langage musical.

Le contrepoint dit *tonal*, est l'art des lignes *en faisceau*, permettant à tout endroit, *point contre point*, des coupes harmoniques. Ravel, récemment encore (avec le premier mouvement de sa *Sonate pour violon et piano*) nous donna un fameux exemple du genre. Debussy le manie souverainement, en alternance avec une pseudo-polyphonie de parallèles homophones.

Le contrepoint dit *atonal*, est l'art des lignes *entr'arc-boutées*, chacune innervée de cadences latentes, de modulations *en nappe*, et dont la logique se justifie, non pas *point contre point*, mais *ligne contre ligne*.

Traces de contrepoint ainsi compris, se trouvent chez Beethoven (voir les *Variations sur un thème de Diabelli*). Les Viennois le pratiquent avec fanatisme, et avec un accent de clan qui ne messied pas à ces seigneurs de grande lignée musicale. En musique française, je n'en découvre guère d'exemples que chez Albert Roussel (voir l'énigmatique exorde de *Pour une Fête de Printemps*) et chez Maurice Emmanuel, dont les *Sonatinas* et les chœurs de *Salamine*, alliant le polymodal au polyrythmique, parlent un langage d'une nouveauté étrange et rappellent, avec des accents tout différents, l'esthétique musicale des Viennois.



On reproche à Schœnberg et à son école, la chinoiserie de leurs règles syntaxiques.

Voire ! Mais, quant à Schoenberg lui-même, le « mandarin fougueux », nous semble une espèce assez peu banale du genre chinois. Car la fougue, qui anime les innombrables *gruppetti* de sa « première manière », se retrouve dans ses œuvres les plus décantées, ne fût-ce qu'en ses fulgurants rappels de motif *per diminutionem triplicem*.

Quant à l'école, elle doit être étrangement souple, cette scolastique qui a su former à la fois le style d'un Webern, tout en petites ogives pointues, incantatoires et sadiques, et le langage fiévreux et confiant d'Alban Berg.



Thème, sens grec du mot, signifie *chose posée* — alors que le *motif* est un *agent de mouvement*.

Le contrepoint « français », contrepoint de thèmes, part de l'accord tonique et se plait à y revenir, fût-ce après maintes hardiesses tonales, bitonales, voire polytonales.

Le contrepoint « viennois », tout en motifs, *hait l'accord parfait qui apaise les lignes*. Ses arrêts et tenues sont des élans cabrés. D'où la prédilection de cette école pour les trémolos, glissandi, saccades subites : pour tout effet qui même dans l'immobilité rappelle le mouvement.

A cet égard, le brusque pizzicato de la *Pièce pour quatuor* illustrant ces remarques (mesure 4) est fort caractéristique.

Cette pièce, petit adagio doucement *cantabile*, est d'ailleurs plus significative de l'Ecole, que de la manière de Webern. Remarquez la forme stricte de ce menu organisme : *exposition* (que termine ledit pizzicato), *développement* (mesures 5 à 10), *réexposition* miniature.



En sortant d'entendre le *Pierrot lunaire*, une spirituelle musicienne, mi-agacée, mi-admirative, traitait Schœnberg de Giraudoux musical. Tous deux, en effet, ont semblables façons de taquiner leur vocabulaire, de confesser les accents aigus et circonflexes et de réapprendre, l'un aux mots, l'autre aux notes, le salutaire étonnement de se trouver ensemble.



Le caractère du contrepoint dicte le choix de l'orchestre.

Du côté des *thèmes*, toute une psychologie instrumentale : flûtes nerveuses, violons éloquents, trombones lyriques et gaffeurs.

Du côté des *motifs*, orchestre abstrait, chaque timbre utilisé d'après l'intensité et le mordant que tel arc contrapuntique réclame à tel endroit.



Magnifié par Couperin et Rameau, le clavecin, ainsi que le piano, chez Mozart, chez Haydn et chez Schubert, aura presque toujours l'air de remplacer quelque orchestre ou quatuor.

De même aujourd'hui, le piano qui fleurit à Paris, voisine, à Vienne, avec la harpe, le xylophone et le célesta.

En revanche, on y adore le quatuor malléable, vibrant et linéaire.



Je ne cesse de m'étonner des ressemblances entre ces deux grands Wagnériens d'église et de concert, César Franck et Antoine Bruckner (1) (dont chacun dut ignorer jusqu'au nom de l'autre).

Tous deux fervents et prolixes. Mêmes trouvailles harmoniques et contrapuntiques et mêmes fioritures naïves. Même souci de grandes architectures cycliques, joint à l'indifférence quant aux proportions. L'un et l'autre magistral et magister tour à tour. Parenté frappante dans la coupe et la courbe de ces thèmes tendant toujours à s'épanouir en choral...

Ebahissant parallélisme — si bien qu'à M. Paul Stefan, réclamant un Romain Rolland pour présenter Bruckner en France, on est tenté de répondre par l'amical reproche de n'avoir, lui, Stefan, dans son ingénieux arbre généalogique des post-beethovéniens, offert la moindre petite branche à César Franck.



Ce fut une gageure bien ravélienne que d'imaginer sa *Valse*, hommage aux musiques de Vienne en *poème chorégraphique*. Car rien n'est moins autrichien que le ballet, au pinacle en France.

Or, la *Valse*, avec son élan intérieur et son *rubato*, la valse aux ondoyantes hésitations, brusquement cabrée entre Dominante et Tonique, tourbillonnante dans ses *codas*, semble appeler la Symphonie, préfigurer le dynamisme gothique de ses expositions, la tension de ses développements et la détente de ses rentrées.

Tandis que la marche étale des danses françaises, les grâces mesurées de la gavotte, la symétrie des menuettes révérences, la pompeuse prestesse du rigaudon, sont faites, dès leur naissance, pour s'intégrer à un ensemble d'heureuses juxtapositions — telle la Suite, de souples enchaînements — tel le Ballet : ordres latins, en Architecture Musicale.

Frederik GOLDBECK.

(1) 1824-1896. Voir l'article de P. Stefan, p. 197.