

# EGON WELLESZ

Laissons-le dire lui-même ce qui fut et demeure sa doctrine :

« Le XIX<sup>e</sup> siècle avait atteint un développement, jusque-là insoupçonné, de l'harmonie, au détriment de tous les autres facteurs. Mais, au milieu du processus de la chromatisation des voix et de l'abolition de la forme, a surgi une génération nouvelle. Et celle-ci a affirmé sa volonté de la forme. A l'anarchie de ces dernières années succède une période de synthèse. La recherche de l'originalité avait été le fleuron de ces temps. Chaque compositeur voulait absolument être autre que les autres, et, dans cette recherche, il perdait sa personnalité propre. Ce fut une fuite vers les choses extérieures... une fuite hors du sentiment profond, vers le geste et vers le grotesque. Le cycle de ces expériences est terminé. Au travers des ruines de ce qui fut, par les sentiers étroits d'une transition, la route va vers les vastes champs féconds d'un art nouveau. Sur eux se lève l'aube de l'idée, qui confère au jeu des sons leur sens plus haut, en union avec le sentiment de la race. Car les palpables réalités de ce monde se mêlent en mystérieuse union avec l'incommensurable, avec ce que nous ne pouvons atteindre que par l'intuition ou le pressentiment et là est précisément le secret de révélation d'une œuvre d'art. »

Ce jeune Viennois au regard doux, au fin visage, est représentatif de la race dont il se réclame comme des sources profondes de son art. Il émane directement, logiquement, de la tradition d'Autriche. Il écarte comme secondaire, l'importance d'une distinction entre le contrepoint linéaire et l'atonalité. Il veut que l'œuvre des compositeurs soit une expression personnelle de ce qui est profondément senti. Ainsi le compositeur sera en union avec le passé de sa race, avec l'hérédité qu'il porte en lui : il sera une pulsation du rythme des siècles.

Ce qui vivait et se développait en Wellesz — lorsqu'il vint de la musique de chambre (*Quatuors* pour instruments à cordes (*Op.* 14 et 20) à la symphonie — était en opposition avec l'emprise dominatrice de Wagner. Il se mettait en rébellion contre l'orchestre, facteur psychologique et médiateur entre la scène et le public.

Il demandait à la symphonie de collaborer avec la danse afin que, par là, la musique atteignît le degré suprême de clarté et que le rythme de la mélodie et l'harmonie elle-même fussent participants directs à la scène. Aussi Wellesz est-il avant tout le symphoniste de la danse. Il le fut d'abord dans *La Princesse Ginara*, dont Francfort et Hanovre donnèrent la création en mai 1921 et dont M. Max Meisterbernd disait : « C'est le retour à Mozart ou plutôt la naissance d'une école classique nouvelle dans la clarté de la forme et la pureté de l'expression. »

Puis ce fut le *Ballet Persan...* et *Achille à Skyros* (créé à Stuttgart en 1925) — magnifique ligne de tension instrumentale conduite en souveraine maîtrise, d'une force qui s'exprime dans la langue symphonique lui appartenant en propre.

Les *Nocturnes* (musique de danse) furent créées à l'Opéra de Berlin et les critiques parlèrent du mystère de mélancolie d'une fugue à trois voix et de la conscience du supra-naturel, latente en cet Autrichien.

*Alkestis* (créé à Mannheim en 1924, puis à Munster, Gera, Stuttgart, Cologne) était, après *Achille*, le second chaînon de la trilogie héroïque qui devait trouver son ultime expression dans *Le Sacrifice du Prisonnier* (Cologne, 10 avril 1926, sous la direction de Szenkar). En ces deux œuvres,

il y a un rayon de la sérénité de Gluck et du Laokoon, sérénité auguste dans la douleur. Symphoniquement, une extrême richesse, essentiellement moderne, et où, pourtant, se fondent et la cantilène grégorienne et le chœur antique, annonciateur et acteur du drame et enfin l'impulsion du rythme de la danse dans son sens sacré de liturgie suprême.

Wellesz nous disait dernièrement à ce sujet : « Mon intention, comme compositeur dramatique, est de vivifier dramatiquement l'opéra. Cette réforme du genre ne peut s'opérer que par la scène. Il faut que la scène soit plastiquement construite de telle manière que la musique puisse, en amples formes, exprimer le sens spirituel de l'action. Les lois de l'opéra sont autres que celles du drame parlé. C'est pourquoi toute œuvre destinée à l'opéra doit être sculptée de telle sorte qu'elle soit l'armature extérieure de la musique. A la parole chantée, il faut joindre et la danse et le geste plastique et ainsi je vais vers l'idéal que je cherche. D'aucuns ont assuré qu'il y a là quelque chose de la conception de Gluck qui représentait une synthèse des influences allemandes, françaises et italiennes. En effet, chez nous aussi (Wellesz, professeur de Science Musicale à l'Université de Vienne, est de lointaine souche hongroise) Danubiens, de Vienne, se croisent les rayons de l'Est, de l'Ouest, du Nord et de ce Sud, d'où sont venues vers nous les affinités latines, que nous portons en notre être complexe... »

Pour situer l'œuvre de Wellesz, dans l'ensemble de la symphonie moderne, peut-être n'est-il point de définition plus juste que celle du Dr Rosenzweig, de Vienne, quand il en dit : « Wellesz a surmonté l'intensité de l'altération ; il a opéré le retour à la diatonique laquelle, cependant, à cause de la dissolution de l'harmonie romantique, ne pouvait plus s'étendre qu'aux harmonies latentes de la ligne. Constamment apparaissent en ce style des tonalités simultanées qui sont en relations complètement nouvelles et ne répondent qu'à un seul terme : polytonalité. »

...Et Wellesz ajoute les quelques nobles lignes qui suivent écrites à notre intention.

*La forme est l'amphore de l'idée, multiple d'aspects comme l'idée elle-même et obéissant dans sa structure aux lois immanentes qui sont, non en vain mais au-dessus de nous.*

Egon Wellesz  
10 VII 1926

JEANNE B. PEYREBÈRE.

**JEAN JOBERT, E**  
44, rue du Colis

VIENT DE PARAITRE :

MAXIME JACOB : *Trois Impromptus-Caprice*  
L. CAREMBAT : *Duos, pour deux violons, d'apr*

SOUS PRESSE :

PAUL PARAY : *Fantaisie, pour piano et orce*