



Musique moderne de piano

C'est souvent au piano que la musique moderne s'est adressée pour tenter ses premières réalisations et ceci pour plusieurs raisons. La musique moderne avait besoin d'un instrument à tempérament pour se faire plus facilement comprendre car, dans tous les courants que nous aurons à caractériser par la suite, l'accord pur et naturel présentait quelque inconvénient pour l'intelligence claire des nouvelles créations musicales. L'accord du piano qui n'a aucun rapport avec le son naturel tel qu'on l'obtient dans les tonalités aiguës, convient tout à fait à une musique qui pour une part fait systématiquement abstraction de ce ton naturel (musique à douze tons) et d'autre part — comme dans la bitonalité et la polytonalité — représente l'alliage le plus compliqué de plusieurs systèmes de notes fondamentales. La nouvelle forme de tempérament dans laquelle l'intervalle d'octave lui-même perd de sa pureté par répartition régulière du comma de Pythagore sur 12 quintes et 7 octaves me paraît tendre plutôt à détruire les derniers soutiens du système naturel qu'à améliorer les intervalles de quinte (1).

Il y a une autre raison des préférences de la musique moderne pour le piano : c'est qu'elle a commencé par porter son effort sur la musique de chambre et les formes de dimensions restreintes, où elle trouvait un champ d'expérience plus favorable qu'avec un grand appareil orchestral

(1) Cf. L'article de KOLINSKI : *Zum Problem der musikalischen Temperatur*, Die Musik, Berlin, février 1929.

et sous la forme symphonique. Et en fin de compte les chances seront plus favorables pour l'exécution de toute musique problématique et d'une absolue nouveauté si elle est confiée à un seul plutôt qu'à un ensemble de nombreux exécutants. Or le temps paraît venu où l'intérêt pour cette musique moderne, qui a fait la relève des derniers représentants du romantisme, pénètre dans des milieux de plus en plus vastes au lieu d'être limitée à des cénacles d'avant-garde. Il faut reconnaître que la musique nouvelle a pourvu aux conditions nécessaires à cette expansion en produisant des œuvres qui n'imposent pas des exigences techniques trop grandes aux exécutants et leur permettent de se consacrer au travail de compréhension que requiert leur caractère de nouveauté.

C'est dans cet ordre d'idées que les deux plus importantes maisons allemandes d'édition de musique moderne : Universal-Édition, A.-G., Vienne et Leipzig, et B. Schotts fils, Mayence et Leipzig, ont publié des recueils d'œuvres de piano sans difficultés trop grandes et provenant de compositeurs de styles et de nationalités très divers. Il s'agit d'une série de six cahiers que l'Universal-Édition a fait paraître sous le titre : « Musik der Zeit » et de la collection en trois volumes : « Das neue Klavierbuch » aux éditions B. Schotts fils. En caractérisant dans ses traits essentiels au cours des lignes suivantes la musique moderne de piano, c'est à ces deux collections que nous nous référerons en première ligne.

L'extrême variété de leur contenu permet d'y trouver des exemples des différents moyens d'expression de la musique moderne.

Le chant populaire joue un rôle important dans la musique moderne de piano. Sans doute les transformations politiques consécutives à la guerre ont beaucoup contribué à ce fait. Le renforcement de la conscience nationale dans les états nouvellement fondés a orienté l'intérêt vers les airs nationaux, notamment dans les différents pays de race slave. N'oublions pas d'ailleurs que partout où, comme précisément pendant les premières décades du *xx^e* siècle, la musique d'art s'est trouvée à un tournant décisif de son histoire, la musique populaire lui offre une source intacte et inépuisable de possibilités nouvelles. La réaction spontanée et inévitable contre la complication toujours croissante de la facture musicale à la fin du siècle dernier devait déterminer une aspiration vers le primitif, qui cherchait nécessairement à s'alimenter aux sources de la musique populaire. La mélodie se libère du chromatisme romantique et se simplifie à tel point que les éléments en quinte commencent à y jouer un certain rôle. Le rythme reçut de la musique nationale de nouvelles

et saines impulsions. L'harmonie perdit sa suprématie et devint la servante de la mélodie.

A la vérité, la manière dont le compositeur traite la matière musicale qui lui est fournie par le peuple, varie beaucoup suivant les cas.

Nous écarterons comme désuètes les adaptations, disons les déguisements romantiques de mélodies populaires, destinés simplement à faire valoir la virtuosité des pianistes et étrangers à tout souci d'exprimer le contenu réel de la mélodie.

Nous nous trouvons alors en présence de deux procédés qui s'opposent dans cette mise en œuvre d'éléments populaires.

Le premier se subordonne à la structure même de la mélodie populaire et y trouve exclusivement ses lois. Tout ce qu'on y ajoute a seulement pour but de lui donner son maximum d'effet et de la présenter sous ses traits les plus purs. Aussi les mélodies ainsi traitées paraissent-elles d'une indigence presque ascétique mais ces pièces sont d'une vivifiante fraîcheur, d'un caractère puissamment original. Le *Ungarisches Bauernlied* (Ballade) de Bela Bartok (W. E. IV, p. 18) (1) nous en offre un exemple typique. Ce compositeur est le plus vigoureux et le plus audacieux représentant de cette tendance. La mélodie primitive a subi ici le minimum de transformation. L'originalité du rythme a été intégralement conservée. Les compléments harmoniques semblent avoir le seul but de dégager plus nettement encore le profit de la mélodie. L'essentiel est ici de maintenir la primauté de la mélodie populaire, d'éviter que les traits d'adaptation moderne soient employés pour eux-mêmes et de veiller au contraire à ce qu'ils mettent parfaitement en évidence les traits plastiques du chant populaire.

L'autre procédé consiste à partir des moyens d'expression de la musique moderne et à tenter de les utiliser pour rendre accessible le contenu de la musique populaire. Il ne s'agit plus de mettre au service du chant populaire les moyens d'expression modernes mais au contraire de fournir à l'art moderne une matière brute intacte et qu'il saura utiliser. Il y a naturellement entre ces deux extrêmes de nombreuses positions intermédiaires.

Au nombre des compositions de la première catégorie se contentant de soutenir très sobrement la mélodie populaire à voix unique par de simples notes de soutien, parfois redoublées à l'octave, nous citerons l'*Albanischer*

(1) Nous citerons les recueils ci-dessus mentionnés : *Universal edition, Musik der zeit* vol. I, II, etc... par U. E. I, II, etc. et *Schott, das Neue Klavierbuch*, vol. I, II, etc... par SCHOTT, I, II, etc.

Gesang (Schott I, p. 14) de Josip Slavenski. Dans la *Chanson slovène* et la *Danse slave* (Schott, III, p. 6) du même auteur, l'accompagnement est déjà plus développé, également dans la *Chanson de la cornemuse* et l'*Allegro ironico* (Schott, I, p. 24) de Bela Bartok. L'*Improvisation sur une chanson paysanne hongroise* et *Deux chansons de Noël roumaines* (U. E., III, p. 4 et 5) de Bartok présentent une mise en œuvre plus large, quoiqu'encore limitée des procédés de l'harmonie moderne. Nous la retrouvons plus étendue dans une *Ballade contée à la chandelle* (Schott, II, p. 14) de Cyrill Scott. D'autres pièces ont un caractère tout à fait différent, par exemple, la *Mazurka* de Darius Milhaud (Schott, II, p. 29), les *Mazurkas* de Karol Zzymanowski (U. E., II, p. 32, 36). Ici la danse, la mélodie populaire, sont un prétexte, une invitation à faire de la musique moderne suivant la deuxième manière indiquée plus haut.

Considérons un deuxième point très important dans la musique moderne de piano, l'influence des danses modernes et de la musique de jazz. Elle s'est étendue à l'ensemble de l'activité musicale moderne et la musique de piano ne pouvait y échapper. Elle se manifeste surtout dans l'originalité des rythmes. Les syncopes les plus diverses sont admises.

Presque toutes les danses à la mode des vingt dernières années se retrouvent maintenant dans la musique d'art, leurs outrances sont souvent atténuées, leurs duretés tempérées, leur écriture plus artiste ; on y ajoute des raffinements et des complications. Dans la plupart des cas, le caractère de chaque danse est sauvegardé quoique les compositions aient complètement renoncé à servir d'accompagnement à la danse ; souvent aussi les caractéristiques de différentes danses se trouvent combinées en une danse de fantaisie de style moderne, simple « Danse » ou « Ragtime », « Ragecaprice », etc.

Ces danses sont largement représentées dans les deux recueils de piano mentionnés plus haut. Ils offrent des fox-trotts de Félix Petyrek (U. E. V., p. 27), de Wilhelm Gron (N. E. V., p. 32), L. A. Polowinkin (U. E. IV, p. 25) des bostons d'Erwin Schulhoff (U. E. IV, p. 27) et de Conrad Beck (Schott, III, p. 24). Les deux dernières compositions permettent de se rendre compte à quel point la stylisation a déjà été poussée. La pièce de Schulhoff garde encore entièrement le caractère du boston dansé, tandis que chez Beck le rythme est déjà si compliqué, les voix en contrepoint jouent un rôle si important et si décisif qu'il ne reste plus que quelques commencements de mélodies d'un caractère nostalgique pour rappeler le caractère de danse du morceau. Elles sont d'ailleurs introduites

sans tenir le moindre compte de la mesure. Nous trouvons des exemples de blues d'Éduard Bornscheim (Schott, I, p. 30) et d'Arthur Benjamin (Schott, III, p. 26). Celui-ci nous apporte une mélodie de saxophone nettement caractérisée offrant les raffinements et les complications de rythme les plus subtils et indiquée comme devant exprimer le « regret du pays natal ». Notons encore un tango d'Alois Haba (U. E. IV, p. 23), un one-step du célèbre pianiste de jazz Jean Wiéner (Schott, III, p. 14) et un « petit shimmy » de Bernhard Sekles (Schott, II, p. 8). Les danses de fantaisie caractérisées plus haut sont représentées par la *Danse* d'Ernst Toch (Schott, III, p. 30), le *Raz-Caprice* de Darius Milhaud (U. E. V., p. 28), l'*Air de danse* d'Arthur Willner (U. E. II, p. 14) et *Deux danses* de Paul Hindemith (Schott, III, p. 34). Ici le changement fréquent de mesure manifeste déjà d'une façon toute extérieure qu'on ne s'en tient pas strictement à un type déterminé de danse, bien qu'il soit on ne peut plus aisé de constater ici et là de nombreuses influences.

Tant que l'harmonie reste attachée à la tonalité, il y a pour elle deux moyens possibles de complication : 1^o faire appel à des dissonances brutales, provoquées par l'extrême pluralité des tons employés et par les altérations de la tonalité ; 2^o employer des harmonies simples en elles-mêmes, rendues étranges seulement par les tons qui les entourent. Ces deux procédés se trouvent avoir été préparés de loin par la musique romantique. Certains cas de ce genre peuvent se trouver déjà dans Schubert, à moins que remontant plus loin, on veuille considérer la sixte napolitaine comme le point de départ du deuxième procédé. L'auteur de ces lignes a mis en évidence l'emploi systématique de ces raffinements harmoniques par Richard Strauss (1), notamment dans la cadence. Dans ce cas la composition d'un accord en soi entraîne la fonction, sans que l'accord se trouve au degré qui lui convient. Voici, à défaut des développements que l'on trouvera dans mon étude sur Richard Strauss, un exemple montrant comment en ce sens un accord reçoit une couleur moderne par des accords de fonction de tons étrangers. Le passage est emprunté à un menuet de Wilhelm Gross (U. E. IV, p. 34).

Les accords de 7^e, sur *si bémol* et *mi bémol* (+) et (+ +) représentent nettement l'accord de septième dominante sur *ut* ; l'accord de sixte et quarte *ut, fa, la* de la cadence se résout dans l'accord *si, mi, sol dièse* (+ + +). En d'autres passages de la même composition apparaît un

(1) Cf. *Die Kadenzbehandlung bei Richard Strauss*, dans « Zeitschrift für Musikwissenschaft », 8^e année, N^o III, p. 161, Leipzig 1925.

autre procédé de style moderne, consistant en une suite momentanée d'accords parallèles (de quarte, de quinte et de sixte) qui reviennent s'insérer dans la phrase harmonique et traduisent une intention archaïsante.



Les œuvres pour piano de Matthias Hauer, Arnold Schönberg et autres, absolument affranchies de l'écriture tonale, affectionnent naturellement les dissonances violentes, absolues pour éviter que l'auditeur ne soit ramené à percevoir suivant le système tonal. Ce n'est pas le lieu de nous étendre sur les principes de la musique à douze tons de ce groupe de compositeurs (1). L'emploi simultané de plusieurs tons s'est introduit furtivement dans la musique à l'occasion d'effets grotesques ou intentionnellement étranges. Il n'y a par exemple absolument rien de problématique dans l'impression obtenue par Félix Petyrek quand, dans son *Salzburger Kiritag*, il laisse paisiblement coïncider deux tonalités différentes. Tout le monde a entendu assez souvent deux orgues de barbarie jouer ensemble dans une fête populaire pour deviner sans peine le sens attaché à cet effet. Mais le fait qu'un semblable écart se trouve ensuite exploité pour d'autres buts a d'assez nombreuses analogies dans l'histoire de la musique. Comme en soi l'effet obtenu est intéressant, on l'introduit dans des cas où il n'y a plus rien pour l'expliquer. Par exemple, il est impossible d'expliquer en dehors de considérations proprement musicales que la *Marche des soldats de plomb* de Félix Petyrek utilise aussi simultanément deux tonalités. En réalité, il n'y a eu là qu'un prétexte pour trouver de nouvelles possibilités harmoniques. Dans les compositions de Petyrek la séparation des deux tonalités est du moins si parfaite que la main droite joue dans une tonalité et la main gauche dans l'autre, ce qui dans son système est indiqué par deux signes différents. Par contre, et

(1) Cf. entre autres, l'exposé de l'auteur dans son article *Tonal und atonal*, « Musikpädagogische Zeitschrift », Vienne, XVI^e année, n^o 2-3.

dans d'autres œuvres les deux tons fondamentaux s'entremêlent volontiers, ce qui mène alors à l'emploi systématique et continu de la composition bitonale.

S'il nous a été possible d'indiquer ici quelques traits caractéristiques, quelques formes du développement de la musique moderne de piano, nous ne pouvions naturellement songer à épuiser en si peu de lignes la question. Nous sommes aussi trop près de cet art pour pouvoir en fixer historiquement les contours. Du moins pouvons-nous espérer avoir fourni quelques points d'appui à l'observation, à l'utilisation de quelques faits et avoir ainsi aidé à la compréhension de cette musique.

Roland TENSCHERT

Traduit par J. Peyraube.

