

3) *Quelques figures de la modernité*

Claude Debussy



Claude Debussy est né en 1862 à Saint-Germain en Laye. Ses parents, de condition modeste, n'ont pas pris conscience de la personnalité très éveillée et originale de leur fils.

Un séjour chez sa tante lui fera découvrir la musique. Cette dernière lui fait donner des leçons de piano par une élève de Chopin et il entre à 11 ans au Conservatoire de Paris. Cet esprit indépendant et visionnaire y vivra des années de patience vis-à-vis de ses professeurs.

Debussy à vélo

Il gagne sa vie en travaillant comme précepteur chez Madame Von Meck, la riche baronne russe, bienfaitrice de Tchaïkovski, qui l'appréciera beaucoup et se montrera généreuse avec lui. Ce sera pour lui trois années de voyages à travers l'Europe qui le mèneront à Rome, Naples, Florence, Vienne et Moscou. Même s'ils ne se sont jamais rencontrés, Debussy et Tchaïkovski se connaîtront par Mme Meck interposée et c'est sans doute Tchaïkovski le compositeur russe qui influencera le plus Debussy, avec Stravinsky.

En 1880, il entre dans la classe de composition d'Ernest Guiraud. Il est un peu Janus, respectueux de l'enseignement de ses professeurs mais par ailleurs, iconoclaste. Il devient un improvisateur virtuose montrant déjà en germe ce que deviendra sa personnalité.



Debussy jeune

Il se présente au Prix de Rome en 1884 et remporte le prix sur le thème de l'Enfant prodigue. Pour obtenir cette récompense, il a bien sûr composé son œuvre dans le plus pur style académique pour ne pas affoler le jury, grand conservateur de la tradition, en imitant Massenet ou Léo Delibes. Nous écouterons un passage de cette œuvre très académique.

Musique : *Debussy* Cantate « Le retour de l'enfant prodigue »



Il lui faut maintenant trouver sa voix et il entre à la Villa Médicis pour trois ans. Il détestera Rome, la Villa, la vie mondaine et ces partitions qu'il faut envoyer régulièrement à l'Académie. A Rome, il découvrira Roland de Lassus, Palestrina, qu'il admirera énormément pour leur science du contrepoint et qui auront une influence sur sa musique.

Debussy à la villa Médicis

Il échappe enfin à Rome et rentre à Paris en 1887. Il va, lors de plusieurs voyages à Bayreuth découvrir Wagner à travers *Lohengrin*, *les Maîtres chanteurs*, *Tristan et Isolde* et surtout *Parsifal*.



Ce dernier opéra influencera beaucoup son écriture, notamment dans *Pelléas et Mélisande* et le *Martyre de Saint Sébastien*. Debussy avait vis-à-vis de Wagner une attitude ambiguë mêlée d'admiration, de crainte, de moqueries acerbes.

Wagner

D'autres sources nourrissent le jeune Debussy : les expositions universelles de 1889 et 1900 à Paris. L'orient envahit Paris avec ses danseuses de harem, ces gamelans de Jogya et de Solo et leur gamme pentatonique qui rappellent la Renaissance, le théâtre ambulant de Cochinchine.

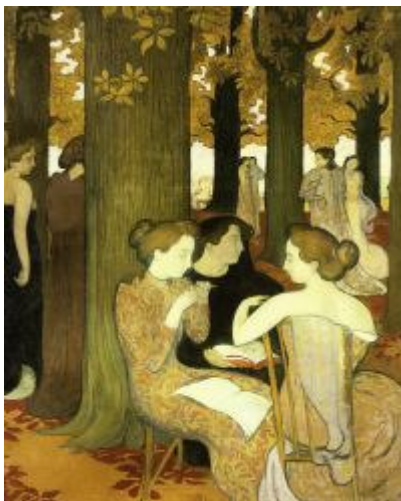


La lampe art nouveau de Debussy illustre l'influence de cet art en ces années de bouillonnement intellectuel créatif. En musique, l'Art nouveau est représenté par la *Damoiselle élue* composée par Debussy sur un poème de Rossetti, un préraphaélite anglais, dont on peut voir ici une œuvre au style si particulier.



La lampe art nouveau de Debussy

Œuvre de Rossetti



La partition sera illustrée par Maurice Denis, un peintre symboliste dont on peut découvrir ici le tableau intitulé « Les muses ».

Les muses de Maurice Denis

En 1900, Debussy compose « *Trois nocturnes* » qui vont être l'occasion d'accoler une étiquette d'impressionniste à Debussy, ce qui lui déplait mais que d'un autre côté il encourage. Ne dit-il pas : « *Il ne s'agit pas de la forme habituelle du nocturne, mais de ce que tout ce mot contient d'impressions et de lumières spéciales* ». Nous entendrons un passage de *Sirènes*.

Musique : Debussy « *Sirènes* » (extrait des *Nocturnes*)

Les titres mêmes de ses œuvres vont dans ce sens : « *Feuilles mortes* », « *Brouillard* », « *Des pas sur la neige* », « *Voiles* »... On veut faire de lui le chef de file d'une musique impressionniste mais le concept est vague et personne ne peut en donner une définition claire. A cette époque là, on a tendance à qualifier d'impressionniste tout ce qui n'est pas académique. Le mot impressionniste devient synonyme d'art moderne. C'est le cas dans les arts graphiques, mais ça l'est aussi en musique.

Certains aspects de la technique musicale de Debussy peuvent cependant faire penser à l'impressionnisme. Dans le domaine orchestral, il est intéressé par les couleurs . « *Il parlait d'une partition d'orchestre comme d'un tableau* » fait-il dire à Monsieur Croche, son double, critique musical. Il traite avec un raffinement extrême certains instruments comme les percussions, les cuivres, leur donnant une nouvelle noblesse.



L'époque est riche et diverse et les arts se côtoient davantage qu'aujourd'hui. Par ailleurs, un certain panthéisme irrigue l'art. La nature est très présente et importante et Debussy appréciera les œuvres de Monet comme ses nymphéas.

Nymphéas de Monet

Il aimera la peinture atmosphérique de Turner , surtout ses marines et « *La Mer* » n'est pas sans évoquer la manière de Turner. Cette œuvre puissante à l'architecture pourtant légère qui porte le nom d'esquisses ressemble plutôt à une symphonie de par sa complexité

Turner, la mer



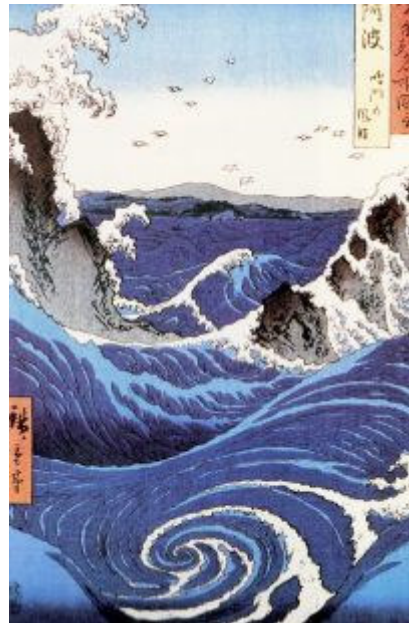
et son ampleur. Écoutons le 3^{ème} mouvement, « dialogue du vent et de la mer » de cette œuvre qui cristallise les impressions que Debussy a pu vivre au contact de cet élément.

Musique : Debussy « La mer – Dialogue du vent et de la mer »



Debussy à la plage

Il sera également influencé par les artistes japonais comme Hokusai, Hiroshige dont l'impact sur les peintres de l'époque tels que Gauguin, Degas, Van Gogh, Monet sera très important. Il connaîtra les œuvres d'Hokusai grâce à Camille Claudel qui en possédait des albums.



la vague Hokusai



Mallarmé

Les tenants du mouvement symboliste sont fascinés par la musique qui mieux qu'aucun art peut suggérer le lointain, le mystère, l'infini, l'indicible... Debussy aura pour maître à penser Stéphane Mallarmé avec lequel il collaborera.

En 1894, est donné le premier chef d'œuvre de Debussy : « le prélude à l'après-midi d'un faune », sur un poème de Stéphane Mallarmé. Cette œuvre ouvre une



ère nouvelle : celle de la musique moderne. La cantilène de flûte au balancement langoureux se développe sur une partition orchestrale d'une idéale transparence (bois, cors, harpes et cordes). L'extraordinaire nouveauté du langage mélodique, harmonique, rythmique et orchestral s'inscrit dans une forme libre proche de celles du lied et de la sonate. Debussy admirait profondément Mallarmé et il déclare n'avoir pas voulu réaliser une synthèse de son poème mais une illustration très libre.

Nijinski dans son costume de faune

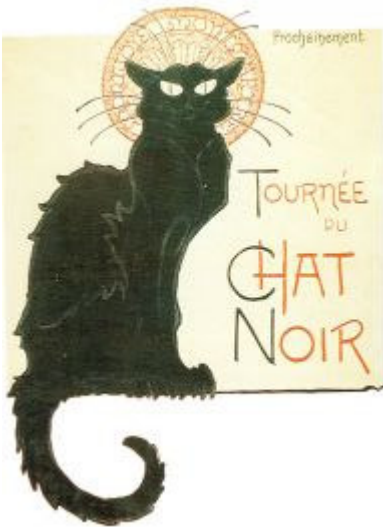
Cette œuvre deviendra un ballet que créera Nijinski dans le cadre des Ballets russes dont nous parlerons tout à l'heure.



décor du prélude à l'après midi d'un faune

Musique : Debussy « Prélude Après-midi d'un faune »

Parmi les amis fidèles de Debussy, il faut mentionner un être très original que Debussy rencontra probablement dans un des cafés qu'il fréquentait, peut être « Le chat noir » et où il jouait du piano. Il s'agit d'Erik Satie.



Le chat noir



Erik Satie

Debussy le prit un peu sous son aile en l'aidant matériellement mais aussi en orchestrant ses trois Gymnopédies. Leurs relations furent très ambiguës, mélange d'amitié, d'envie, d'humiliation, de fidélité.

Piano : *Satie « une gymnopédie »*
Interprétée par Lucie Turbil

Au chapitre de l'amitié, il faut citer également le poète Pierre Louÿs avec lequel il entretint une relation privilégiée pendant plus de dix ans. C'est à ce titre que naquirent, en 1897, les trois chansons de *Bilitis*, composées sur des poèmes de Pierre Louÿs à l'érotisme raffiné. *La chevelure* est la plus célèbre, avec son style prosodique si particulier qui annonce *Pelléas et Mélisande*.

Musique : *Debussy «Les chansons de Bilitis – La chevelure »*

Debussy s'intéresse aussi au jazz auquel il empruntera des accents comme dans « Le petit nègre » ou « Golliwogs cake walk ».

Piano : *Debussy « petit nègre »* et début « Golliwogs »
Interprété par Lucie Turbil

C'est l'époque où Debussy écrit la *Petite suite pour piano à quatre mains*, la *Suite bergamasque* (et son célèbre Clair de lune) et le merveilleux *Quatuor à cordes* dont les modifications constantes du thème donnent une extrême souplesse au discours mélodique. Nous en écoutons un extrait.

Musique : *Debussy « Le quatuor à cordes »*

1902, un nouveau chef d'œuvre absolu vient de naître : l'opéra *Pelléas et Mélisande*, composé par Debussy sur un livret de Maurice Maeterlinck. Il aura fallu près de dix ans pour qu'il voit le jour et qu'il soit un succès. Disputes avec Maeterlinck (qui reconnaîtra ses torts après la mort de Debussy), accueil détestable des musiciens conservateurs, difficultés pour trouver un producteur. Il faut dire que la partition ne ressemble à aucune partition d'opéra connue. Elle paraît formée d'impressions fugitives, de changements d'humeur jamais extériorisés.

Cette nouvelle technique d'écriture est fondée sur une partie vocale qui oscille entre la mélodie et le récitatif, sur l'emploi de motifs chargés d'associations psychologiques et sur un orchestre léger, conçu comme un ensemble de chambre, et qui par sa poésie éthérée le fait un peu ressembler à celui de *Parsifal*, la taille exceptée.

Écoutons un extrait de Parsifal.

Musique : Wagner « Parsifal »



C'est sans doute l'utilisation des modes anciens (pentatonique) et la prosodie très innovante qui ont le plus heurté le public. Il faut dire que Debussy avait demandé aux chanteurs d'oublier qu'ils étaient des chanteurs et qu'ils ne devaient s'attendre à aucun air grandiose ou à aucun développement vocal qui puisse les mettre en valeur.

représentation de Parsifal



deux représentations de Pelléas

Nous allons maintenant entendre un extrait de *Pelléas et Mélisande*, la scène où Pelléas annonce à Mélisande qu'il va partir afin de mettre fin à la jalousie de son frère Golau, mari de Mélisande. La chevelure abondante de Mélisande joue un rôle important dans cette scène. Remarquez l'originalité de l'expression vocale intermédiaire entre le chant et le récitatif. Vous voyez ici Mary Garden qui créa le rôle de Mélisande.



Mary Garden

Musique : Debussy « Pelléas et Mélisande »

Debussy a innové dans bien d'autres domaines que nous allons évoquer rapidement :

- utilisation de gamme par tons (*Ma Mère l'Oie*) ; **Piano**
- emploi des notes conjointes (*Des pas sur la neige*) ; **Piano**
- introduction de comptines françaises (*Jardins sous la pluie*) ou la Marseillaise (*Feux d'artifices*). **Piano**.

La fin de vie de Debussy est pathétique. Il est atteint d'un cancer qui l'amoindrit terriblement alors qu'il est obligé de courir les tournées dans toute l'Europe pour survivre matériellement. Il écrira encore la « Sonate pour piano et violoncelle », le « Trio pour alto, flûte et harpe », « En blanc et noir » (pour 2 pianos) et « 12 Etudes pour piano », pour sacrifier à la tradition des maîtres du piano qui se doivent tous d'aborder la virtuosité.



Debussy vers la fin de sa vie

Piano : Debussy "Etude n° 1"

Interprétée par Lucie Turbil

Claude Debussy décédera à Paris le 26 mars 1918, jour anniversaire de la mort de Beethoven.

Béla Bartók



Nous allons maintenant consacrer une petite partie de cette soirée à Béla Bartók, compositeur Hongrois né en 1881 en Hongrie, décédé en 1945 à New York.

En quoi Bartók mérite-t-il de faire partie de nos compositeurs novateurs ? Il le doit surtout pour avoir refondé la musique nationale à partir de la musique folklorique hongroise.

Bartok à 35 ans

Pour ce faire, sillonnant la campagne, il a collecté, enregistré des centaines de chants populaires hongrois ou de pays du bassin du Danube comme la Roumanie ou la Bulgarie, musiques authentiques recueillies auprès des paysans.



Bartok dans un village

Jusqu'à cette époque, le folklore était utilisé dans la musique romantique comme ornement pittoresque par des compositeurs tels que Liszt ou Brahms qui confondaient musique populaire et musique tzigane ou csardas. Ravel n'a-t-il pas composé Tzigane dont nous allons écouter un passage.

Musique : Ravel « Tzigane »

Les recherches de Bartók n'ont pas un but archéologique. Il entend utiliser ses découvertes pour d'une part redonner vie au folklore et d'autre part purifier et enrichir la musique dite savante afin de créer une nouvelle musique nationale hongroise plus authentique.

Pour Bartók, le musicien moderne doit inventer son langage, son style, car il ne les reçoit plus tout faits de son époque. De plus, Bartók refuse le gigantisme du postromantisme tout comme l'atonalisme dont nous parlerons tout à l'heure.

Bartók a la conscience que seul l'archaïque mélos hongrois, l'archaïque mélodie hongroise, pourra régénérer la musique nationale. Le mélos permet à l'homme moderne de se purifier et de se délivrer par le folklore, à condition d'y pénétrer profondément pour s'emparer de ses forces créatrices.



Bartók empruntera à ce folklore réinventé ses rythmes, ses tournures mélodiques, ses particularités harmoniques et formelles, son esthétique. Il pourra ainsi réaliser la synthèse de la mélodie orientale et de la technique occidentale qui n'avait jamais encore été réussie en Hongrie.

Bartok écoutant ses enregistrements

Ses emprunts seront de plusieurs natures :

- une libre utilisation des éléments de la musique populaire, qui devient la langue maternelle musicale du compositeur ;
- un emploi de la chanson populaire comme modèle pour la création d'œuvres nouvelles ;
- le principe de la chanson populaire comme modèle spirituel pour l'artiste.

Pour illustrer la première manière, harmonisation et transcription de mélodies populaires, nous écouterons la danse transylvaine, un des 44 duos pour violon qui représentent l'équivalent des Mikrokosmos pour les élèves pianistes.

Piano : *Bartok* «Mikrokosmos » (quelques extraits)

Interprété par Lucie Turbil

Musique : *Bartok* « duos pour violon »

Comme exemple de la seconde manière, nous entendrons un extrait de la « *Suite de danses* » dont les thèmes ont été composés par Bartók lui-même. Il s'agit de la 3ème danse dans laquelle se mêlent des influences hongroise, roumaine et même arabe.

Musique : *Bartok* « Suite de danses »

Dans le domaine rythmique, les folklores de l'Est ont un raffinement qu'ignore la musique savante occidentale du 19^{ème} siècle. On peut ainsi trouver par exemple des mesures bulgares asymétriques à 5/8, 7/8, 9/8 ou une mesure roumaine à 12/8. Bartók utilisera ces rythmes, en particulier le bulgare, qui donneront à sa musique sa violence, sa sauvagerie, son caractère impérieux. [Explications sur les rythmes.](#)

On retrouvera dans la musique pour instruments à cordes, percussion et célesta ces rythmes asymétriques soumis à d'incessantes variations.

Musique : *Bartok* « Musique pour cordes, percussion et célesta »

J'espère avoir réussi à vous montrer, par ces quelques exemples, l'apport spécifique de Bartók à la musique occidentale fondé sur la musique populaire de sa sphère géographique.



Bartok avant son départ aux USA

Nous ne pouvons malheureusement explorer la totalité de son œuvre qui le mérite pourtant. Découvrez donc, si vous vous ne les connaissez pas, les *six quatuors à cordes*, la *sonate pour deux pianos et percussions*, le *concerto pour orchestre*, la *musique pour cordes, percussion et célesta*, le *Mandarin merveilleux*, l'*opéra le Château de Barbe bleue*, etc.

Avant de quitter Bartók nous allons écouter son « *Allegro barbaro* », son premier chef d'œuvre pour le piano. C'est du folklore réinventé par Bartók sur une tonalité do-fa dièse, l'intervalle le plus agressivement dissonant pour nos oreilles classiques : le fameux triton dont nous avons parlé la dernière fois. Dans l'enregistrement que vous allez entendre, qui date de 1927, c'est Bartok lui-même qui est au piano, ce qui en fait un témoignage particulièrement émouvant.

Musique : *Bartok* « *Allegro barbaro* »

Stravinsky et les Ballets russes



Stravinsky en dandy

Ancien directeur des Théâtres impériaux à Saint Pétersbourg, Diaghilev eut l'ambition de transporter l'opéra russe à l'étranger et plus particulièrement en France. Il avait un rêve ambitieux, l'union intime des arts visuels du spectacle, arts de l'espace : costumes, décors, et des arts du mouvement : musique et chorégraphie.



Diaghilev

En 1906, il présenta au Salon d'automne, une gigantesque exposition intitulée « deux siècles d'art russe » qui conquiert les parisiens. Il poursuivit en 1907 avec un festival de musique russe. Puis en 1908, ce fut le coup d'envoi avec 2 soirées de ballets et 3 opéras, dont la première de Boris Godounov en France avec le grand Chaliapine.

La véritable première saison des Ballets russes se déroula au Châtelet et les spectateurs purent découvrir émerveillés les étoiles mythiques qu'étaient : la Pavlova, Nijinsky, Karsavina, Fokine...

Mais les programmes restaient un mélange d'œuvres russes, la plupart sans intérêt, de ballets plaqués sur des musiques non adéquates et Diaghilev dû admettre qu'il fallait faire un très gros progrès sur la musique. Il contacta les gloires de la composition de l'époque : Debussy, Ravel, Fauré... et un jeune musicien dont il avait entendu le Scherzo fantastique : Igor Stravinsky.



Ainsi naquit « l'Oiseau de feu ». Dans ce conte oriental, Stravinsky a réussi à échapper au russisme de Rimski-Korsakov, son maître, pour atteindre une musique née des spécificités russes mais de portée universelle.

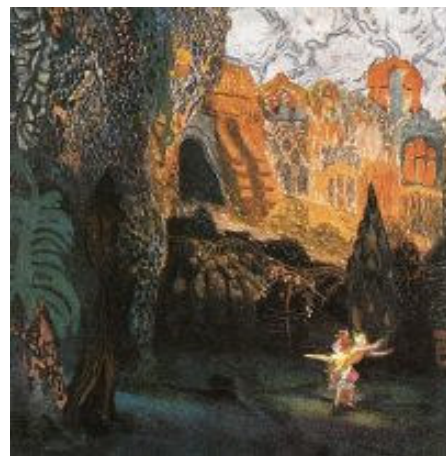
La partition, où tour à tour le mystère, la rutilance, le charme et la frénésie barbare s'opposent a conquis le public et la critique. La chorégraphie était de Fokine et le rôle titre était tenu par Karsavina. La réalisation de cette œuvre fut un merveilleux travail collectif, favorisé par l'intérêt de Stravinsky pour toutes les formes d'art.

Stravinsky en médaillon

Rien de semblable n'existait en France et cette œuvre, par sa haute valeur musicale, a redonné un nouvel essor au genre du ballet, une discipline qui se mourrait.

Musique : *Stravinsky* « L'oiseau de feu »

Diaghilev avait commandé un Daphnis et Chloé à Maurice Ravel mais comme la partition n'arrivait pas, il proposa à Stravinsky de développer une œuvre à laquelle il travaillait pour en faire un ballet. Stravinsky accepta et ce fut « Pétrouchka », la poupée amoureuse de la Ballerine et qui sera tué par son rival le Maure.



Décor de Petrouchka

Cet éternel héros malheureux est de tous les tréteaux des foires de la Semaine grasse pendant laquelle se passe la fête. La foule joue un rôle primordial dans cette œuvre ; foule immobile, tendue, grouillante, foule multicolore.

Stravinsky, pour qui « *toute musique n'est qu'une séquence d'élan et de repos* », va construire sa partition comme une architecture. Il utilise des matériaux divers comme le thème populaire « elle avait une jambe de bois », ou un orgue de barbarie aux notes manquantes, ou un air de cornet à piston... Bien que Stravinsky estime que la musique est impuissante à exprimer un sentiment, un état psychologique, un phénomène de la nature, il est difficile de nier tout rapport entre le spectacle forain et l'invention du compositeur.



dernière scène de Petrouchka

Stravinsky utilise la polyrythmie qui superpose un rythme à 2 temps à un rythme à 3 temps, créant des plans orchestraux très différenciés. Il fait de même avec les tonalités et les harmonies.

La création a lieu en 1911 avec une chorégraphie de Fokine et Nijinski en Petrouchka qui entre dans la légende avec ce rôle. C'est la première œuvre de Stravinsky vraiment originale et elle compte comme une des grandes dates de la musique contemporaine.

Musique : *Stravinsky* « Pétrouchka »

En 1910, Stravinsky eut la vision d'un grand rite païen qu'il traduisit en une série de tableaux de la Russie ancienne, sous le titre de « Sacre du printemps ». Ces scènes sont classées en 2 parties : « l'Adoration de la terre » par un groupe humain primitif et le « Sacrifice d'une jeune fille » afin de rendre propice le dieu du printemps. La chorégraphie est de Nijinski qui, s'il est un danseur admirable, est un chorégraphe très moyen. C'est un instinctif qui n'a aucune formation musicale, ce qui afflige Stravinsky qui l'aide du mieux qu'il peut.



Nijinski

Ce qui frappe dans cette œuvre c'est la polyrythmie aux accents sauvages et une riche polyphonie que Stravinsky ira chercher dans l'Ars nova ou la Renaissance.

La première représentation en 1913 fut une véritable bataille d'Hernani qui vit s'affronter comme des chiffonniers les tenants de la modernité et les conservateurs. Le succès vint heureusement très vite sous la baguette de Pierre Monteux.

Curieusement, le Sacre qui fut une des plus grandes révélations du 20^{ème} siècle, n'aura pas de descendance et n'inspirera pas véritablement les compositeurs. Elle n'aura pas de suite non plus chez Stravinsky qui reviendra même au néo classicisme.



Stravinsky par Picasso

Pour terminer, nous allons écouter quelques courts extraits du Sacre : Introduction, les augures printaniers, danse des adolescentes et glorification de l'élue.

Musique : *Stravinsky* « Le sacre du printemps » (3 extraits).

L'Ecole de Vienne

Présenter l'Ecole de Vienne en 15 à 20 minutes est mission impossible. Je vais donc me limiter à vous donner quelques définitions et vous faire découvrir quelques œuvres emblématiques du **début** de l'Ecole de Vienne afin de ne pas trop vous effrayer et surtout vous donner l'envie de vous y plonger.

Comme nous l'avons vu la dernière fois, la plupart des compositeurs souhaitaient se débarrasser des règles du postromantisme et notamment abandonner son gigantisme. L'artisan principal de ce changement, après les efforts de Debussy, fut Arnold Schoenberg, musicien viennois, né en 1874.

Schoenberg



Les premières œuvres de Schoenberg sont dans la veine postromantique. Il s'agit par exemple des Gurrelieder dont nous avons entendu un extrait la

dernière fois, de Pelléas et Mélisande ou de l'admirable Nuit transfigurée dont nous allons écouter un extrait.

Musique : *Schoenberg* « La nuit transfigurée »

L'heure est au changement mais les compositeurs qui se veulent non-conformistes ont du mal à quitter le nid douillet de la logique harmonique, de la mélodie et de la tonalité. Schoenberg se livre alors à une réflexion théorique qui aboutit à la destruction de l'ordre tonal qu'à l'heure actuelle la majorité du public mélomane n'a toujours pas comprise et ne lui a pas pardonné.

Schoenberg adopte l'atonalité qui est l'absence de tonalité ou de respect des règles tonales et il invente le dodécaphonisme sériel. Il remplace la hiérarchie entre accords (le fait qu'un accord en appelle un autre) par un système égalitaire des 12 sons de la gamme chromatique (notes blanches plus noires sur un piano).

Il n'est plus possible de sentir comme chez Mozart qu'un accord en appelle forcément un autre de précis, que l'accord de fin va venir comme chez Beethoven, et la répétition de la note est interdite. On peut dire que c'est la démocratie appliquée à la musique par Schoenberg : tous les sons sont égaux.

Schoenberg se considérait comme une force historique inévitable. A quelqu'un qui lui demandait s'il était bien le grand maître il répondit « *Aucun autre a voulu faire ce travail, alors j'ai dû m'en charger* ».

Schoenberg instaure un certain nombre de règles impératives dont le respect doit mener à l'atonalité. En 1906 il compose sa première œuvre qui utilise ses nouvelles règles : la Symphonie de chambre opus 9 dont la première représentation sera un beau scandale. Elle inaugure également la mélodie de timbres qui sera largement utilisée par les Viennois.

Musique : *Schoenberg* «Kammersymphonie(symphonie de chambre)opus 9 – n°1

Pour subsister, Schoenberg mène une activité d'enseignement et ses premiers élèves sont Alban Berg et Anton Webern qui deviendront ses meilleurs amis. De son traité d'harmonie qui paraît en 1911, il dit « *ce livre est né de ce que m'ont appris mes élèves.* »

A cette époque Schoenberg se met à la peinture et exposera avec le Blaue Reiter, un groupe où il rencontrera Kandinsky, Klee, Kubin. On peut voir ici un auto portrait de lui.



Il compose six petites pièces pour piano dans un registre minimaliste que Webern adoptera. Je vais vous les jouer.

autoportrait de Schoenberg

Piano : Schoenberg Six pièces pour piano.
Interprétées par Lucie Turbil

Vers 1928 il compose les Variations opus 31 qui est une des œuvres les plus importantes de toute la musique contemporaine pour deux raisons :

- techniquement, c'est un inventaire de toutes les possibilités sérielles mises au point par Schoenberg, un « clavecin bien tempéré » pour le monde atonal ;
- esthétiquement, c'est une œuvre magnifique, la « 9 ème symphonie du 20 ème siècle » a dit un musicien. En voici un extrait.

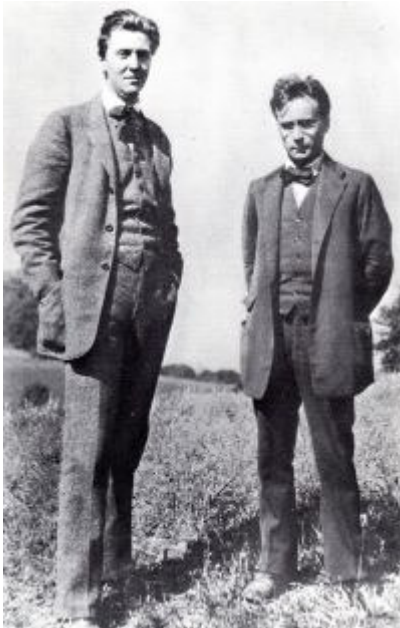
Musique : Schoenberg « Variations pour orchestre opus 21 »

Avant de quitter Schoenberg, sans avoir, de loin exploré toute sa production, je voudrais vous dire un mot d'une œuvre très particulière : le « Pierrot lunaire ». C'est une des œuvres qui eut le plus de succès du fait de l'originalité de sa conception : une récitante accompagnée de cinq instruments qui interprètent 21 petits mélodrames. Vous remarquerez la diversité des timbres obtenue avec si peu d'instruments grâce à l'immense imagination de Schoenberg. Remarquez également le « Sprechgesang », nouveau mode d'expression vocale, entre le chant et la récitation, inventé par Schoenberg. Alors que le chant maintient la note à la hauteur indiquée, dans ce procédé la récitante, dès qu'elle a atteint la hauteur recherchée, quitte la note en montant ou en descendant. Voici deux pièces du Pierrot lunaire : « Ivresse de lune » et « Parodie ».

Musique : Schoenberg « Le Pierrot lunaire (2 extraits) »

Le maître a dépassé son temps de parole et il ne reste plus beaucoup de temps pour ses élèves, aussi vais-je seulement présenter quelques traits majeurs de ces compositeurs et vous donner quelques idées pour découvrir leur œuvre

Anton Webern



Anton Webern est né à Vienne en 1883. Il sera tué accidentellement par un soldat américain en 1945. Deux traits caractérisent Webern : c'est le compositeur qui a écrit les œuvres les plus courtes (la dernière pièce de l'opus 11 ne dure que 13 mesures) et celui qui a appliqué le dodécaphonisme avec le plus de rigueur.

Sa concision fait considérer son œuvre comme « l'art de l'aphorisme », comme les Haïku japonais. Quand Schoenberg défend le minimalisme des 6 Bagatelles pour quatuor à cordes, il insiste sur l'incompatibilité entre brièveté et sentimentalité, ce qui explique parfois une certaine sécheresse que l'auditeur perçoit.

Berg et Webern

Pourtant, il y a chez Webern une très grande expressivité, inversement proportionnelle à la durée des œuvres. Écoutons la 3^{ème} et la 4^{ème} bagatelles extraites des 6 bagatelles pour quatuor à corde opus 9, qui font partie de la période aphoristique de Webern.

Musique : *Webern* « 2 bagatelles opus 9 »



Anton Webern

Pour illustrer la période sérielle, nous allons écouter un extrait de la symphonie opus 21. Cette œuvre est très importante mais elle rebute souvent l'auditeur par ses notes éparpillées, ses nombreux silences qui lui confèrent comme un caractère aléatoire. Webern a purgé sa musique de tout ce qui n'est pas essentiel, et aucune note n'existe pour sa couleur ou sa qualité évocatrice. Écoutons un extrait du 1^{er} mouvement.

Musique : *Webern* « Symphonie opus 31 »

Alban Berg



Alban Berg est né à Vienne en 1885 et est décédé d'une septicémie en 1935.

Sa personnalité va s'affirmer vers 1910 quand il va s'affranchir des règles tonales classiques. On peut discerner deux périodes dans sa carrière dont la charnière se situera vers 1926, avec la suite lyrique pour quatuor à cordes. C'est l'œuvre instrumentale la plus originale de Berg qui associe écriture classique et dodécaphonisme. Nous allons en écouter un extrait.

Alban Berg

Musique : *Berg* « Suite lyrique opus 3 »

La première période est caractérisée par un atonalisme expressif qui produira notamment l'opéra « Wozzeck », écrit sur un texte de Buchner, dont nous écouterons un passage pour terminer cette soirée.

La seconde sera marquée par l'utilisation du dodécaphonisme sériel. Elle donnera l'opéra « Lulu » resté inachevé, « le concerto pour violon à la mémoire d'un ange » qui évoque la mort de la fille d'Alma Mahler, « le vin », suite de lieder. Berg s'exprimera merveilleusement par la voix dans ses lieder et ses opéras.



Scène de Wozzeck

Musique : *Berg* « Wozzeck »