



HAL
open science

Le “ chromatisme octavié ” - Une technique fédératrice d'esthétiques diverses au début du XXe siècle

Jacques Amblard

► **To cite this version:**

Jacques Amblard. Le “ chromatisme octavié ” - Une technique fédératrice d'esthétiques diverses au début du XXe siècle. 2019. hal-02314504

HAL Id: hal-02314504

<https://hal.science/hal-02314504>

Preprint submitted on 12 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le « chromatisme octavié » Une technique fédératrice d'esthétiques diverses au début du XXe siècle

Jacques Amblard, LESA (EA-3274)

Abstract : Au début du XXe siècle, divers compositeurs ont utilisé une technique mélodique en rupture ostentatoire avec le chromatisme wagnérien. Partant pourtant de ce dernier, cette manière consistait à changer d'octave l'une des notes d'un motif chromatique, engendrant un écart brusque, expressionniste (même si pas toujours viennois), *moderne* de façon économe. Or, si Prokofiev montrait là sa plus vive modernité au sein d'un néoclassicisme dominant, Varèse, depuis le bord esthétique « opposé », s'ancrait ainsi dans les derniers reliquats possibles, à ses yeux, du solfège organisé en demi-tons. Bartók, volontiers synthétiseur de ces deux collègues (avec d'autres encore) ne dédaignait pas non plus l'ingénieux procédé. Là encore, on voit que la *technè* fédère souvent quand l'esthétique divise (pour régner ?).

Ce texte bref fut prononcé à l'Université du Littoral-Côte d'Opale, à Boulogne-sur-Mer, en novembre 2006.

Rappelons que l'une des grandes ambitions au début du XXe siècle fut, en musique, de dépasser enfin le modèle fascinant de l'écriture de Wagner. Mais l'entreprise semblait difficile. Qu'écrire après *Tristan et Isolde*¹ ? Ce dernier opéra symbolise une écriture musicale hautement perfectionnée, semble-t-il, élaborée pour exalter un univers charnel, et cela par un truchement technique : le « chromatisme absolu », c'est-à-dire le fait que toutes les parties accompagnatrices (voire parfois la mélodie elle-même) évoluent tant que possible chromatiquement, soit par petits mouvements (les plus petits possible, demi-ton par demi-ton). Or, pour obtenir cet effet de sensuelle « proximité » entre les notes (on pourrait dire « promiscuité »), l'harmonie propose de moduler sans cesse par des accords de dominantes regorgeant de notes attractives (qui se « résolvent » alors juste au-dessus ou en dessous, ce qui engendre les dits chromatismes), ces modulations incessantes ne permettant jamais de conclure et créant cette « mélodie continue » (infinie) qu'on attribue généralement à Wagner. Au passage, l'Allemand a surtout tâché de transformer le plus de notes possible en notes attractives, c'est-à-dire en notes « aimantées », donnant ainsi l'idée de l'attirance magique qu'un corps peut exercer sur un autre et exaltant le sentiment de « l'amour » au sens où la modernité s'apprêtait à l'entendre

¹ Ce qui est bien résumé par le titre d'un article de Timothée Picard : « Comment faire un duo d'amour après Wagner ? » (Programme de l'opéra de Paris-Bastille pour *Tristan et Isolde*, 2005).

(amour le plus incarné qui soit, bien loin des amours courtoises également exaltées par la musique mais précisément à une toute autre époque : dans les chansons des troubadours et des trouvères).

Or, les musiciens du XXe siècle ont-ils réussi à échapper à la fascination, littéralement à « l'aimantation » du chromatisme ? Peut-être non. Plutôt que de dépasser celui-ci, il semble qu'ils n'aient souvent fait que montrer leur impuissance à le faire et qu'ils aient « écrit cette impuissance » dans quelque permanente mise en abyme. On remarque alors que les chromatismes perdurent dans certaines écritures, mais aussi que leur sont associés des ruptures par octaviation, comme la mise en scène permanente de la mise à mort du chromatisme (par le « coup de hache » de l'octaviation) sans que celui-ci ne meure jamais pour autant.

Le début d'*Octandre* (1923) de Varèse présente ce procédé de façon particulièrement claire. Le hautbois ouvre l'œuvre, seul, par la descente chromatique sol *b* fa mi mi *b*. C'est exactement ce qu'aurait pu écrire Wagner. Il s'agit même là d'un wagnérisme caricatural, plus vrai que nature, dans la mesure où le chromatisme occupe le premier plan (d'ailleurs le seul plan puisque le hautbois joue *solo*), le plan mélodique. La seule façon pour Varèse de faire entendre – de façon très économique – qu'il appartient au XXe siècle est alors d'ouvrir une brèche dans cette ligne en écrivant le fa (la deuxième note) une octave plus bas que ses congénères, en « octaviant le chromatisme ». Au passage, ceci permet de faire entendre deux intervalles dissonants (sol *b*-fa, non plus demi-ton mais 9^e mineure : demi-ton + octave ; et fa-mi, non plus demi-ton mais demi-ton moins octave), tous deux sonnante comme des octaves fausses, intervalles particulièrement goûtés par les modernités les plus radicales et notamment celle des trois Viennois (Schönberg, Berg, Webern) dont nous reparlerons plus en détail ci-après.

Voilà aussi une mise en abyme plutôt subtile et probablement inconsciente, de la part de Varèse comme de ses contemporains coutumiers du même procédé. En effet, qu'est-ce qu'une rupture ? Une rupture de la technique wagnérienne eût consisté à rompre réellement avec le chromatisme de Wagner, c'est-à-dire à n'écrire plus rien qui pût rappeler celui-ci à notre oreille, peu ou prou. Or ici, il n'y a pas rupture de cette technique mais plutôt technique de la rupture. Varèse nous présente une technique ancienne dont il « montre qu'il la rompt » sans qu'une nouvelle technique n'en naisse pour autant. L'esthétique est ici négative et la technique est littéralement destructrice. Varèse n'a pas « rompu avec » le chromatisme wagnérien mais « rompt avec lui en permanence », enchaîné à lui, il y a mise en abyme permanente de la rupture. C'est aussi peut-être parce que le langage se doit davantage de rompre plutôt que d'être nouveau. Varèse, comme son époque, vient d'entrer dans ce que Rancière appelle le « régime esthétique des arts » dans *Le partage du sensible*. Ce qui compte désormais est peut-être moins l'art que l'esthétique. L'art ne doit pas dire autre chose que ce que dit l'esthétique. Or, face à une rupture opérée par un art, l'esthétique, en tant qu'analyste de l'art, eût

parlé de cette rupture. L'art, *a priori*, eût « parlé simplement de son nouveau propos ». Le fait que l'art lui-même « parle de sa rupture » montre donc sans doute qu'il est devenu esthétique, c'est-à-dire qu'il est devenu son propre analyste, dans un mouvement réflexif, régressif (sur soi) que l'on pourrait envisager d'un point de vue critique et que Freud eût peut-être pu qualifier de narcissique et dès lors de morbide.

L'art analyste de lui-même rappelle d'ailleurs la position viennoise par excellence. Schönberg commença par analyser systématiquement, avec ses élèves Berg et Webern, les grandes œuvres du passé de manière à inventer ensuite, logiquement, le « langage qui devait suivre » dans une telle histoire de la musique très rationnellement étudiée. Pour faire histoire (et il le faut absolument) il s'agit d'abord de comprendre celle-ci. L'histoire est ainsi envisagée, en un sens, comme une ennemie à combattre ou du moins à dompter, pour littéralement se hisser sur elle, la chevaucher. Cette histoire au fond « effrayante » est bien ce monstre aveugle qui emporte l'humanité avec elle, dans un mouvement inexorable décrits par Hegel, puis Marx, les historicistes. Or il est possible – c'est la notre hypothèse – que celui qui est « conscient » de la dialectique historique imaginé par ces derniers doive se contenter alors d'imposer des antithèses plutôt que des synthèses. Car quel humain pourrait rationnellement se livrer seul à une synthèse gigantesque, celle de toutes les pensées (musicales, en ce qui nous concerne) préexistantes ? Une synthèse semble possible si elle est livrée « par l'histoire elle-même », c'est-à-dire par quelque inconscient collectif. Un individu pourra cependant proposer une antithèse dans la mesure où la destruction d'un système musical semble plus rapide que son édification. De plus et surtout, elle peut puissamment « exister par défaut », chaque aporie pouvant être considérée comme une antithèse du critère auquel elle se rapporte (par défaut) et qu'elle semble ainsi implicitement « nier ».

En tout état de cause, il semble naturel que les Viennois « analystes » aient proposé, parmi les premiers, le « procédé analyste », le « manifeste esthétique de la rupture » qu'est donc le chromatisme à accident d'octave. On en trouve un bon exemple dans la première des *6 petites pièces pour piano* op. 19 (1911) de Schönberg, à la quatrième mesure. La main droite, qui présente plusieurs lignes simultanément, exécute sur son plan le plus aigu sol *b* fa mi mi *b* ré do#, etc. Comme dans l'exemple d'*Octandre* de Varèse, et selon – par hasard ? – les mêmes notes exactement, c'est encore le fa qui vient s'exiler une octave plus bas.

On trouve l'ancêtre du procédé dans l'œuvre de Mahler, autre Viennois que Schönberg et ses élèves estiment d'ailleurs à sa juste valeur, comme un moderne encore ignoré par son époque (laquelle le considère au mieux comme un romantique sujet à quelques bizarreries d'écriture passagères). Chez Mahler cependant, ce chromatisme octavié n'est pas anti-wagnérien en tant que « anti-romantique et dissonant » mais, bien au contraire, romantique exacerbé. On peut prétendre que le passage le plus lyrique du très expressif *Adagietto* de sa Cinquième Symphonie (à

la mesure 56) voit précisément son lyrisme engendré par un tel accident d'octave du chromatisme. Mais c'est que, dans ce cas précis, les deux notes (encore – est-ce un hasard ? – sol *b* séparé de fa à l'octave en dessous, séparé par non pas un demi-ton mais une neuvième mineure) appartiennent au même accord de sixte et quinte (si *b* ré *b* fa sol *b*) et sont donc reliées intimement (séparées par un octave ou non) par un rapport de résonance. L'octaviation sonne alors comme quelque mystérieuse « grandeur » sentimentale et non pas – précisément – comme une dissonante anti-sentimentalité. Voilà qui montre une fois de plus, au passage, que « l'harmonie peut absoudre ce que la mélodie semble condamner » et que cette absolution, rétrospectivement, semble alors *même mélodiquement* aboutir à une amélioration (ici une exacerbation mélodique hautement expressive). Schönberg, Berg, Webern, s'ils ont reconduit le procédé mahlerien, ont commencé donc par le « vider de sa substance harmonique », ce qui finalement, a inversé sa direction esthétique, faisant de lui un outil négatif, anti wagnérien et non pas supra wagnérien comme dans l'idée de Mahler. Cette idée expressive est d'autant plus manifeste chez Mahler qu'elle devient presque un petit élément de son style. C'est ainsi qu'elle réapparaît sur le même accord dans l'adagio initial de son œuvre testamentaire inachevée (la Dixième Symphonie), là encore, incontournable, exactement sur le climax expressif du début du mouvement.

Plus surprenant peut paraître l'emploi de ce même chromatisme octavié dans l'œuvre de Prokofiev. D'autant plus qu'on pourrait parler dans son œuvre de véritable élément stylistique, comme dans le cas de Varèse. Les broderies chromatiques, dans les thèmes de Prokofiev, sont ainsi parfois violemment accidentées vers le bas (à l'octave en dessous), ainsi dans le thème de la « haine des Capulet et des Montaigu » dans le ballet *Roméo et Juliette* ou encore au début de la partie soliste du finale du Second Concerto pour piano. On pourrait même hasarder que ces accidents présentent ce que l'œuvre de Prokofiev a de plus moderne. Phénomène singulier, ce procédé technique précis semble fédérer des courants aussi différents *a priori* que celui des Viennois, courant atonal de pure avant-garde, de Varèse (lequel semble plus radical encore dans son souci non seulement de sortir de la tonalité mais du concept de la « note » lui-même) et du néoclassique Prokofiev, encore suffisamment tonal (et donc non pas « formaliste bourgeois » comme les précédents auront pu être qualifiés par la politique culturelle de l'U.R.S.S.) pour avoir toujours su se préserver des foudres de Jdanov et de Staline. Mais si Staline supporte un tel chromatisme octavié dans l'œuvre de son compatriote, c'est que celui-ci, comme dans l'œuvre de Mahler, conserve un repère de résonance (celui des accords qui harmonisent la mélodie tonale « chromatique accidentée » ou non). C'est ainsi que la même technique mélodique, en apparence, se révèle bien différente selon que le paramètre de telle ou telle harmonie (employant des « accords classés » traditionnels comme chez le Russe ou dissonante chez les Viennois et Varèse) lui soit ajouté. Finalement, la même technique mélodique peut servir des esthétiques différentes, différentes même si le procédé en lui-

même contient une « esthétique de la rupture » en soi et que de ce point de vue, tous ces compositeurs semblent égalisés dans un même souci de faire histoire, de se montrer « modernes », en *rupture* au moins, tous, avec le chromatisme wagnérien, qu'ils appartiennent à telle ou telle « chapelle esthétique » ou non. Que cette technique particulière – ces détails mélodiques – ait pu se montrer fédératrice se voit encore confirmé par le fait que Bartók, toujours soucieux de synthétiser tous les grands types de modernités (viennoise, française, russe), en ait également fait un élément de son style.

Le fait que les Français dits « impressionnistes » (Debussy, Ravel...) ou que Stravinsky aient pu, de leur côté, se passer de ce procédé de « rupture affichée plutôt que consommée » serait peut-être le gage d'une certaine assurance de leur part, comme si ces compositeurs avaient suffisamment cru inventer un nouveau langage, sans penser, dès lors, à devoir se départir ostensiblement de Wagner quand ils l'avaient déjà fait de manière évidente. C'est que les Français, grâce à leurs nouveaux accords enrichis, sonnent bien différemment de l'auteur de *Tristan* de même que le Russe, depuis le *Sacre du printemps* (1913), ne doute sans doute pas qu'il ait composé le premier grand chef-d'œuvre incontournable du XXe siècle. Ces compositeurs ont pu rester conjoints, mélodiquement (et pas même chromatiques), dans la mesure où ils inventaient de nouveaux types d'accords (enrichis en harmoniques pour les Français et polytonaux pour le Russe) et de nouvelles façons de les faire évoluer dans le temps (par parallélismes pour les Français et par répétition furieuse, *ostinato*, chez le Russe).

L'octaviation du chromatisme est-il donc, finalement, un aveu d'impuissance ? Insistons, pour finir, sur le fait que Stravinsky, en particulier, semble échapper, en même temps qu'au procédé décrit dans ce texte, à bien des affres et des doutes qui minent presque tous ses contemporains. Sa modernité rythmique à elle seule, obstinée, semble l'avoir hissé au-dessus des esthétiques de ses collègues. Cet *ostinato* fascinant ne se contenta pas de conquérir immédiatement son époque, il influença le XXe siècle dans son ensemble, jusqu'aux obstinations technoïdes de la musique populaire des années 90, en passant par la « mise en boucle » mélodique, elle aussi obstinée, de *Boléro* (1928), l'œuvre la plus célèbre du répertoire savant, ou la technique fondatrice, éminemment répétitive, des « minimalistes » Américains dans les années 60 (Reich, Glass, Riley qu'on a du mal à ne pas appeler les « répétitifs », comme cela arrive couramment dans la littérature musicologique et comme eux-mêmes sans doute ne le souhaitaient pas) ; il influença notamment à la fois, à la même époque, la modernité et la post-modernité.

Or, ce chromatisme octavié a-t-il pu, de son côté, influencer durablement la musique ? On peut en douter, comme si sa charge d'antithèse historique, son esthétique de rupture même le condamnait à ne vivre que brièvement. C'est que le concept de rupture, dans son sens le plus évident, semble devoir être sec, bref, et c'est ainsi qu'il se condamne lui-même, peut-être, au moment même de son énonciation. Or, si le procédé a bien été éphémère,

remarquons finalement que cette obsolescence ne fut pas le fait du modernisme absolu ou du néoclassicisme (à l'opposé, semble-t-il), mais des deux pôles à la fois. Voilà qui, pour une fois, réconcilie des esthétiques traditionnellement opposées, quand bien même celles-ci ne se rejoindraient que dans une chimère commune.