

convenir à un style authentiquement classique et français. Car enfin il n'y a aucun doute possible, c'est bien l'atmosphère légère et charmante de l'opéra-comique de jadis que nous retrouvons dans la partition de Dupérier, c'est bien cette tendresse et cet air de malice, c'est bien cette mesure exquise. Le compositeur peut évoquer J.-S. Bach ou Wagner, il peut terminer un acte par un chœur polyphonique : l'esprit de la chanson populaire règne sans cesse sur son style et lui confère les privilèges de l'unité.

Mais il faut renoncer à décrire davantage. Telle est l'insuffisance du discours quand il s'agit de musique que les mêmes phrases peuvent s'appliquer à des œuvres de valeur inégale et que l'esprit même d'une partition ne peut être défini avec quelque précision. N'y a-t-il pas, d'ailleurs, de l'imprudence à parler d'une œuvre dramatique qui n'a pas encore vu les feux de la rampe ?

Cependant, l'œuvre nouvelle de Jean Dupérier mérite d'être signalée à ceux qu'intéresse le renouveau de l'opéra-comique dont nous sommes les témoins. Puissent ces lignes être l'humble occasion qui dirigera vers un musicien digne d'être aimé quelques regards animés d'une curiosité sympathique.

Aloys FORNEROD.

■ ■

Arnold Schoenberg à Paris

I L y a, pour nous du moins, un « cas Schoenberg » que le récent séjour à Paris de l'auteur du *Pierrot Lunaire* nous invite à considérer sous un angle nouveau et qu'un contact plus profond avec son œuvre permet de résoudre partiellement. Constatons, tout d'abord, que maintes manifestations en l'honneur du novateur viennois (festivals, concerts, conférences, réceptions) ont été spontanément organisées et que les nombreux hommages qu'il a recueillis s'adressaient non seulement au musicien, mais aussi à l'homme, qui a su se rallier, ici, les sympathies les moins promptes à s'éveiller. Il faut avouer que le petit homme pétillant qui porte en lui le « phénomène Schoenberg » est des plus séduisants et que si la vivacité de son esprit, l'acuité de son intellectualisme ne sont point faits pour déplaire, on ne s'attendait guère à bonhomie aussi irrésistible. Ajoutez à cela une sollicitude sans affectation pour ses élèves, voire un dévouement où perce une réelle bonté et vous comprendrez mieux le prestige de ce novateur,

le culte que lui vouent ses disciples tels que Alban Berg, Webern, Wellesz. Et de fait, plusieurs jeunes musiciens de la classe de composition de l'Académie de Berlin où Schoenberg professe, ont accompagné leur maître à Paris. Durant les quatre semaines de son séjour, s'est créé un véritable petit mouvement schoenbergien qui nous a fait pénétrer plus avant une pensée peu nôtre, en dissipant nos préventions contre un art certes opposé au génie latin, mais non tant par son essence — comme on l'a trop souvent affirmé — que par certains de ses aspects. Son hermétisme, son côté spéculatif ne sauraient trouver ici de profond écho. Toutefois, nous pouvons parfaitement goûter la concision de la forme, le raccourci du langage, la fluidité sonore, l'économie des moyens, autant de caractéristiques de la manière schoenbergienne à qui répugne le style grandiloquent de mainte école germanique (à témoin la brièveté de certaines pièces, les effectifs instrumentaux réduits). Et ceci ne saurait nous déplaire et nous incite même à considérer avec attention une esthétique parmi les plus intéressantes du temps et qu'il n'est pas inopportun de tenter de déchiffrer. Il ne faut pas non plus oublier qu'un Ravel, qu'un Honegger y ont été sensibles et que Stravinsky a pu révolutionner la musique avec son *Sacre*, en partie grâce au précurseur Schoenberg. Je ne vais pas jusqu'à dire que nous pouvons goûter intégralement sa pensée abstruse, la comprendre aussi intensément que les Mittel-européens : la musique est un langage proprement national, obéissant à une syntaxe particulière à chaque race, répondant à ses besoins profonds qu'il exprime et que seuls les indigènes saisissent dans son essence. Je crois l'avoir montré dans la *Revue Pleyel* (août 1926), à propos du Festival International de Zurich et André Cœuroy l'affirme non moins péremptoirement dans son *Panorama de la musique contemporaine* (Edition Kra) dont le *Ménestrel* du 3 février donne l'intéressant extrait : *Sous le signe du National*. Cœuroy cite les cas de la musique orientale, de la musique nègre, des œuvres de Fauré, de Brückner, de Brahms qui sont peu ou prou comprises en dehors du sol qui les enfanta ; quoique, à mon sens, Brahms ait surtout été victime de la crise wagnérienne qui empêchait, en France, qu'on s'attardât à un musicien moins « neuf » et que je crois de plus en plus goûté de nos jours. Les cas de Brückner, Wolff, Reger, Mahler me semblent plus probants. Encore faudrait-il un contact permanent avec ces pensées étrangères à la nôtre et des volontés persuasives et persévérantes qui nous puissent les imposer. Le public, hélas ! ne désire guère s'instruire et le caractère français réagit si promptement qu'on ne puisse lui demander longtemps de la patience. A témoin le tumulte invraisemblable qui empêcha l'autre soir, au Concert Straram, de se faire une idée exacte du *Concert de Chambre* pour piano, violon et treize « bois » de Alban Berg (l'auteur du fameux *Wozzeck*). M. Straram, dont il ne faut plus louer l'admirable effort en faveur de la pensée musicale contemporaine et internationale n'a pourtant point l'habitude de nous imposer que de la musique d'avant-garde. Il équilibre si judicieusement la partie ancienne et mo-

derne de ses programmes que le public aurait pu lui accorder quinze minutes d'attention pour tâcher de le suivre dans l'exploration d'un domaine non encore viable pour le commun. Je persiste cependant à maintenir la conclusion optimiste de mon article précité et à ne point « considérer l'internationalisme musical comme une tour de Babel sans issue ». Qu'il me soit permis d'être optimiste précisément parce que ma situation ethnique à l'intersection de deux civilisations m'a habitué, dès l'enfance, à subir profondément et sans heurts deux cultures réputées incompatibles. Et l'expérience Schoenberg m'est personnellement une preuve nouvelle qu'il ne faut point désespérer de l'interpénétration musicale des races.

Je renvoie aux *Revue Musicale* d'avril, juillet et août 1926 les lecteurs désireux de connaître plus intimement l'auteur des *Gurrelieder*. Ils y trouveront, clairement traduites par Stephan Freund, les pages essentielles du livre que Egon Wellesz a consacré à son maître. Voici les faits les plus marquants :

Arnold Schoenberg est né à Vienne en 1874. Il est essentiellement autodidacte et si l'on peut lui assigner un maître se serait sans doute Gustave Mahler, pour lequel il nourrit une grande admiration et qui l'un des premiers reconnut en Schoenberg le futur grand musicien. Mais ce n'est là qu'une influence spirituelle. Zemlinsky, réputé chef d'orchestre à Vienne, à Prague, est le seul qui ait donné les premiers « conseils pratiques » à Schoenberg, qui s'est toujours complu à travailler seul. Sa connaissance de vingt instruments dont il joue sans le secours d'aucun maître ; la rédaction de ses écrits théoriques (son fameux *Traité d'harmonie* date de 1911) alors qu'il a dû compléter par lui-même ses études générales abandonnées ; son goût pour la peinture et son besoin spontané de s'extérioriser par le jeu des couleurs en une série de toiles exposées, en automne 1910, aux Galeries Heller, à Vienne, voilà autant de manifestations d'une volonté autodidacte, d'un tempérament spontané et original.

Les premiers écrits de Schoenberg dénoncent l'amour que l'auteur et quelques amis qui formaient avec lui un groupe portaient à Brückner et surtout à Wagner. De ce dernier, *Tristan* et ses « chutes mélodiques » devaient influencer le futur novateur. Ses débuts ont été très difficiles et la majeure partie de son activité n'était nullement réservée à la composition. Musicien d'orchestre, chef de chœur, chef d'orchestre, professeur de plus en plus écouté, orchestrateur d'opérettes qui connaissent encore la célébrité (6.000 pages de musique commerciale !) ne l'ont toutefois pas empêché d'écrire ses premières œuvres : un *quatuor en ré*, des mélodies (qui, exécutées en 1898 commencent la série des scandales), un *sextuor à cordes* (*Verklaerte Nacht*, d'après un poème de Dehmel). De 1900 à 1901, l'auteur s'attèle aux *Gurrelieder*, une œuvre capitale dans la production Schoenbergienne et dont l'orchestration ne put être achevée qu'en 1911 à cause d'une vie matérielle très dure.

L'exécution à Vienne des *Gurrelieder* qui comportent un effectif imposant (5 solistes, un récitant, 4 chœurs et 120 musiciens) constitue le premier succès de

Schoenberg. Si les sortilèges de *Tristan* y ont un dernier écho, l'œuvre entière, surtout le chœur final, de grand effet, et le récit de la colombe, émouvant dans sa simplicité et son instrumentation diaphane, consacre définitivement le maître. Son poème symphonique *Pelléas et Mélisande* (1902-3) atteste d'une maîtrise orchestrale rarement égalée. Avec sa *symphonie de Chambre* (1906), le quatuor en fa dièse (avec chant) (1907) Schoenberg commence à explorer un domaine nouveau. Dès les *trois pièces pour piano* et surtout les *Cinq pièces d'orchestre* (1909) il rompt délibérément avec le passé et crée de toute pièce un monde sonore inconnu. Sans entrer dans les détails, ce qui distingue la nouvelle manière de Schoenberg, c'est le manque de symétrie dans la coupe rythmique, évitant ainsi la reproduction peu intéressante en soi, du même dessin mélodique (ce qu'on appelle en harmonie : *rosalies*, par allusion au procédé d'architecture où quelques rosaces symétriques tiennent lieu d'invention) ; d'autre part, la ligne mélodique s'assouplit étrangement en empruntant de grands intervalles (d'origine tristanesque) auxquels l'oreille n'était point habituée. Mais la grande révolution opérée par Schoenberg (indépendamment d'une instrumentation fluide et « d'exception ») consiste dans l'emploi systématique des douze demi-tons de l'octave tempérée. Cela revient à nier le ton, à établir le principe de l'atonalité. Jadis, le style diatonique s'était vu livrer rude combat par le style nouveau, appelé chromatique, mais les demi-tons chromatiques ajoutés à la gamme diatonique ne constituaient que des notes accidentelles dites de « passage », des ornements qui ramenaient obligatoirement la mélodie à une note de la gamme diatonique. Ce qui le prouve péremptoirement, c'est l'exiguité des touches noires du piano (demi-tons chromatiques) traités en parentes pauvres parmi les larges touches blanches (gamme diatonique) qui les logent dans une échancrure de leurs interstices. Ce momentané, tributaire du clavier de l'orgue, fut définitif et compliqua même la technique du piano. Mais ceci est une autre histoire. Le style chromatique, à support diatonique a trouvé son expression la plus extrême dans *Tristan*. Mais Schoenberg s'oppose à Wagner par la dissociation même de ce diatonisme chromatique, qui le conduit à nier toute tonalité, à supprimer ses centres attractifs et à traiter les intervalles dissonants en valeurs absolues, c'est-à-dire sans les résoudre, ne leur conférant aucune fonction expressive. Cela dérange évidemment les oreilles qui ont appris à discerner de l'art des sons dans les œuvres appartenant à l'école ancienne. Ajoutez à cela une pensée assez hermétique, une vision de profil, une écriture contrapunctique très serrée et l'on comprend la difficulté de pénétrer, à première audition, une conception aussi nouvelle. Mais la gloire est venue malgré le scandale. Le monodrame *Attente* (1909) créait avant la lettre le « Style expressionniste » qui devait triompher en Europe centrale après la guerre. Mais c'est le *Pierrot Lunaire* (1912) qui valut à Schoenberg la célébrité. Je ne dis point la popularité, car l'œuvre est exceptionnelle et s'adresse à l'élite. Toutefois, il n'est pas un pays où Schoenberg n'ait exercé une influence et

l'Europe Centrale semble presque entièrement sous son signe.

Le *Pierrot Lunaire* comporte 21 poèmes (du poète belge Albert Giraud, traduits en allemand par Hartleben), accompagnés par cinq instruments (piano, flûte ou petite flûte, clarinette ou clarinette basse, violon ou alto, violoncelle) qui réalisent une matière sonore des plus variées, tour à tour impalpable dans sa fluidité et brutale dans ses cris rauques. La partie vocale n'est pas proprement chantée, mais déclamée, *quasi parlando*, sur des notes déterminées, procédé qu'inauguraient déjà les *Gurrelieder*. L'ensemble est d'un très grand effet et après plusieurs auditions, captive par sa poésie intense et sa sobriété incisive. Paris avait applaudi et sifflé le *Pierrot* dès la mémorable « première » (décembre 1921) organisée par Jean Wiener qui tenait le piano. Darius Milhaud dirigeait et Marya Freund disait la partie vocale. De nouvelles exécutions en 1922, 1923 et 1924 confirment le succès de l'œuvre. Le public parisien avait pris un premier contact avec l'art schoenbergien en 1913 aux « Grandes auditions de France » (orchestre Colonne sous la direction d'Oscar Fried), où Marya Freund chanta le *Récit de la colombe* (*Gurrelieder*). Elle donnait encore les *Jardins suspendus* dès 1920 au concert du groupe des « Six », en 1922 avec Auric, en 1926 avec Salzedo, ainsi que le *Quatuor* avec voix avec « Pro Arte » (1922) et Rosé (1924). En 1923, aux Concerts Padeloup, le regretté André Caplet dirigeait les *Cinq pièces d'orchestre* (l'une des œuvres les plus heureuses du maître) pour lesquelles le sympathique Florent Schmitt essayait des coups, voulant réduire au silence un réactionnaire trop bruyant.

Comment Paris allait-il accueillir le novateur viennois, après cette préparation quelque peu insuffisante ? Le premier festival Schoenberg à la nouvelle salle Pleyel avec le concours de l'orchestre Colonne valut au musicien de véritables ovations. L'exécution sous la direction de l'auteur fut de premier ordre, grâce à l'excellence des interprètes et le nombre des répétitions (une vingtaine en quinze jours !). Au programme *Deux chorals* de J.-S. Bach orchestrés par Schoenberg, le *Récit de la Colombe*, *Pelléas et Mélisande* et *Pierrot Lunaire*. Le second festival organisé par le Comité de la S. M. I. (Société Musicale Indépendante), dont Arnold Schoenberg fait partie, nous fit connaître quelques œuvres de musique de chambre. Steuermann mit en relief le dynamisme saisissant des *Pièces pour piano*. La *Suite* pour trois clarinettes, trois « cordes » et piano est l'œuvre la plus récente du maître ; sa facture originale, l'extrême liberté des parties, des sonorités inouïes, une admirable cadence pour piano solo confèrent à la *Suite* une vie intense qui subjugue et permet de la ranger parmi les pages les plus significatives de Schoenberg. *Quatre Mélodies* (op. 6), déjà anciennes, gardent une indéniable fraîcheur et trouvèrent en Marya Freund l'interprète la plus émouvante qui soit. La troisième, *Vie de Rêve* qui fut bissée, part d'un *pianissimo*, augmentant sans cesse jusqu'à un cri aigu et témoigna de la maîtrise exceptionnelle de la cantatrice polonaise. Plus qu'une chanteuse, elle est une

véritable figure de la musique et trouva dans l'interprétation du *Pierrot Lunaire* qui terminait encore ce second festival, des accents inouïs qui resteront gravés dans toutes les mémoires. Si l'on songe que chacune de ces courtes mélodies ne s'appuyant sur aucune note d'un accompagnement d'ailleurs insaisissable, soulève par sa complexité métrique et son intonation (en dehors de toute norme), des difficultés monstrueuses — la « première » du *Pierrot* fut précédée de soixante répétitions — on peut juger de l'effort désintéressé que demande l'exécution de pareille œuvre dont Marya Freund est l'unique interprète actuelle. De plus, le seul jeu de son masque, les subtiles nuances dont elle colore son timbre, déterminent une atmosphère irréelle et vivante à la fois, où les images les plus singulières comme les plus opposées, s'éveillent spontanément, s'éteignent et renaissent sans altérer la pureté, la continuité du style.

Parmi les manifestations en l'honneur du maître, signalons le dîner offert par M. Luchaire à l'Institut International de Coopération Intellectuelle (S.D.N.). Il réunissait des personnalités politiques, des membres de la presse, le poète Heinrich Mann, le pionnier le plus ardent du rapprochement franco-allemand, la cantatrice Marya Freund, le pianiste Steuermann, Henry Prunières, l'architecte viennois Adolf Loos dont les écrits théoriques eurent une grande répercussion dans le monde entier, quelques musiciens français parmi les plus réputés qui ont pu s'entretenir avec l'auteur des *Gurrelieder*. Il prit un contact plus sérieux avec la pensée française contemporaine lors d'une soirée musicale organisée par la Duchesse de Clermont Tonnerre en son ravissant hôtel de la rue Raynouard, où Maeterlinck conçut jadis son *Pelléas*. Quand se furent tués les musiques de Roussel, Schmitt, Ravel, Honegger, Milhaud, Hoérée, Poulenc (fidèlement interprétées par les cantatrices Régine de Lormoy, Marcelle Gérard, la harpiste Laskine, le pianiste Pierre Maire, le flûtiste Marseau et le quatuor Roth), une visite au jardin enthousiasma Schoenberg, auteur d'une partition d'après *Pelléas* qui avait déjà inspiré Debussy. Sous le plus authentique clair de lune que faisait luire de sa lampe de poche Lucie Delarue-Mardrus en personne, l'atmosphère frémissante de la scène du parc du fameux drame se récréa de toutes pièces et le banc de pierre, la lumière irisée se jouant parmi les branches complétèrent l'illusion. Signalons aussi un après-midi musical où le maître dirigea — en bon Viennois — une valse de Johann Strauss orchestrée par lui-même et où Steuermann fut étourdissant dans sa transcription pour piano de la *Symphonie de Chambre*. M. Prunières, directeur de la *Revue Musicale*, organisa une réception où se coudoyèrent des vocalises arabes, la musique de Ravel (quelle talentueuse pianiste que Mlle Caffaret !) et des airs américains modulés par la « scie » de Gaston Wiener. M. Mangeot, directeur de l'Ecole Normale de Musique, eut l'heureuse idée d'inviter Arnold Schoenberg à faire une conférence sur ses propres théories : ce fut du plus haut intérêt. D'ailleurs, l'auteur publiait ici même (15 janvier 1928) une étude : *Conviction ou connaissance*, qui retra-

çait, en substance, sa causerie. Enfin, le remarquable quatuor Roth qui a rapidement conquis la notoriété, et doté Paris de concerts de quatuor permanents, avait inscrit à sa deuxième séance le *quatuor* avec chant. L'auteur, reconnu parmi les auditeurs, fut l'objet de longues ovations qui s'adressaient en partie à Madame Freund et aux quartettistes hongrois.

Arnold Schoenberg garde de l'accueil que lui réserva Paris un souvenir impérissable et je suis assez tenté d'attacher à ce séjour plus d'une vertu. Il permet, en effet, de poser nettement le « cas Schoenberg » et, sinon de le résoudre, du moins de l'envisager avec moins de prévention, de le réduire, méthodiquement. Tout d'abord, un contact prolongé avec la pensée schoenbergienne, élaborée sous le contrôle direct de l'auteur, avec toute la fidélité désirable, nous l'a rendue plus familière tout en l'éclairant. En second lieu, nous sommes forcés de constater — par les échos de l'extérieur — l'importance qu'a prise l'atonalité dans le monde entier et en particulier en Europe Centrale, où des milliers de jeunes musiciens subissent son envoûtement comme créateurs, ou encore, comme simples mélomanes. De nombreuses individualités et non certes parmi les moins musiciennes, ne pensent donc pas comme nous, se nourrissent de tout autre pâture que la nôtre. Cela fait réfléchir tout être loyal et soucieux de ne point accepter gratuitement les lieux communs en matière d'esthétique.

Nous sommes trop enclins à ne vivre que chez nous, en nous et pour nous, à ne mirer le visage de nos tendances qu'au miroir de notre propre entendement, pour ne pas craindre, pour nos plus riches floraisons, l'anémie. Car elle semble indubitable si nous puissions indéfiniment à un sol, nourri de sa propre substance et l'usage du croisement, certaines des lois qui le régissent (celle de Mendel, par exemple, relative à la couleur du pelage) confirment mes affirmations et peuvent nous donner des indications non superflues. Le fait qu'il existe, au dehors, d'autres idéals esthétiques aussi précis, intéressants, évolués et justifiables que le nôtre, devrait nous mettre en garde contre le critère unilatéral que la critique dite « avancée » veut assigner à notre art. Cette tendance dont nous sommes presque prisonniers consiste à prendre comme unique vérité le contrepied du romantisme et de l'impressionisme — lisez « chromatisme, grandiloquence » et « raffinement sonore, mièvrerie » — contrepied qu'on nomme *objectivisme* — à savoir « diatonisme, équilibre, robustesse » — et qu'on pourrait taxer plus équitablement de retour à la *pensée*, aux formes classiques du XVIII^e siècle. J'y reviendrai plus loin ; le bon sens d'ailleurs nous dit que tout dépend de l'esprit de l'œuvre et que le style diatonique peut conduire à l'hypertrophie sentimentale et le chromatique (je pense à Roussel, à Honegger) faire naître des œuvres sobres et pures de tous éléments affectifs. Reprenant mes affirmations, je constate que le seul musicien mittel-européen qui ait subi l'influence de Debussy de façon sensible est précisément Schoenberg. Il lui doit peut-être cette sobriété de palette qui l'a isolé parmi ses compatriotes pour les dominer ensuite et qui permet encore

certain rapprochement avec nous. Prenons aussi l'exemple de Honegger. Il a trouvé dans l'atonalité — surtout pour son admirable *Antigone* — les principes d'un renouvellement, d'un assouplissement auxquels on ne s'attendait guère et qui lui vaut une place si singulière dans la musique d'aujourd'hui (française, serais-je tenté d'ajouter ; car la taxer d'allemande me paraît davantage inexact). D'autre part, je sens parfaitement ce qui, dans l'art d'un Schoenberg, ne s'adresse pas au Français actuel et l'oppose même à ce que nous aimons essentiellement. Alors que le *diatonisme* et la *tonalité* triomphent de plus en plus chez nous (Ravel leur est toujours resté fidèle ; Stravinsky les a fortifiés surtout depuis *Pulcinella*, point de mire de toute une jeunesse ; Falla et Casella les idolâtrant), Schoenberg, au contraire, spéculait librement sur les douze demi-tons, élargissant, en quelque sorte, le chromatisme de *Tristan*. Là, sans aucun doute, commence la plus grande divergence *actuelle*. Je dis *actuelle*, et non de *principe* ; car nous avons suffisamment aimé Wagner, défendu Franck (dont les parents étaient allemands) pour oser affirmer que nous ne sommes pas fermés à tout chromatisme. Et le langage debussyste qu'annoncent déjà Guiraud, Massenet et Chausson est-il d'essence vraiment diatonique et ne porte-t-il pas une première atteinte sérieuse au principe tonal ? Que reproche-t-on, au juste, à l'inventeur de l'*atonalité* ? La non authenticité de son système qu'on voudrait taxer d'artificiel ? La *tonalité* est également arbitraire, d'un point de vue général, et les deux principes tout en s'opposant peuvent parfaitement coexister de même, objecte Schoenberg dans sa conférence, que la loi de la chute des corps n'empêche l'avion de monter. On lui accorde la subtilité éthérée de son harmonie, mais l'accuse de désagréger, par l'atonalité, le rythme et la mélodie. Le rythme ? Le *Pierrot* est certes rythmé, la dernière *Suite* davantage encore — il ne faut pas juger tout Schoenberg d'après son *Quintette* à vent — et rien dans ses théories ne s'oppose aux recherches rythmiques. (Elles sont, toutefois, plus essentielles chez un Stravinsky, et c'est librement que le maître viennois leur sacrifie moins). La mélodie ? Nous percevons difficilement la sienne parce que nous aimons trop la nôtre, beaucoup plus facile à saisir, à retenir : d'où notre réputation imméritée de musiciens légers, superficiels en regard de la profondeur germanique. Il est difficile de trancher cette question. Ce qui n'est pas mélodie pour les uns, l'est pour les autres et vice-versa. Des exemples ? On a longtemps dénié à Berlioz, Wagner, Franck, et Debussy, même au Gounod de *Faust*, le moindre sens mélodique, et cela en France ! Non, ce que l'on reproche surtout à Schoenberg c'est son romantisme (qu'on m'excuse ce mot vague qui ne signifie plus grand chose), le choix de certains de ses textes littéraires pour lui opposer le « style dépouillé », et surtout « l'objectivisme » que je tiens pour l'une des plus notoires erreurs d'interprétation de la critique contemporaine. Cela ne m'empêche nullement de tenir Stravinsky pour un génie, Ansermet pour un esthéticien d'une clairvoyance rare, mon ami Boris de Schloezer, dont les idées s'étaient

toujours sur une science réelle, pour l'une des intelligences les plus persuasives qui soient, afin de saisir tout ce qui sépare Schoenberg de l'auteur des *Noces* et de nous. Qu'ils me pardonnent et se rassurent. Je ne ferai point, ici, le procès de cet « isme » nouveau, qui m'entraînerait trop loin. Je ne nie point qu'aux théories objectivistes — émises par un ou deux critiques et acceptées sans contrôle par le reste du troupeau — ne corresponde une tendance musicale réelle qui est bien d'aujourd'hui ; mais cette tendance est moins la conséquence de l'objectivisme que du retour aux formes classiques, à l'équilibre des XVII^e et XVIII^e siècles. *Le Tombeau de Couperin*, le *trio* de Ravel, certaines œuvres de Kœchlin étaient déjà des prophéties auxquelles on ne prit suffisamment attention ; le génie d'une Wanda Landowska à qui l'on doit la renaissance du clavecin et des interprétations traditionnelles de Mozart agit péremptoirement et avec *Pulcinella* le mouvement est nettement défini. En quoi se singularise-t-il ?

Schloezer, dans son étude sur Auric (*Revue Musicale* janvier 1926) signale le « manque de conflit » de cette musique ; ajoutez le souci de la musique pure, débarrassée d'éléments affectifs, littéraires et picturaux, enfin la considération de l'art des sons comme une fin en soi et non plus un moyen expressif et vous aurez à peu près le credo objectiviste. J'oubliais l'essentiel, mais que je me refuse absolument à prendre au sérieux à savoir : Le style objectif ne poursuit pas le beau. Il suppose de la part du musicien l'unique question *comment ?* et non *quoi ?* Or, je pense qu'il est inutile de démontrer qu'un créateur, digne de ce nom, se pose toujours les deux questions : *Quoi ?* et *Comment ?* ou ne s'en pose aucune. Ce qui fait précisément la supériorité des musiciens du XVIII^e siècle c'est leur équilibre entre la forme et le fonds, entre le *quoi ?* et le *comment ?* Et c'est la seule leçon que nous puissions tirer du classicisme et que certains esthéticiens n'ont comprise qu'à moitié. Ceci est à coup sûr un lien commun ; je ne crois cependant pas inutile d'en rappeler le sens à propos de cet objectivisme que je tiens pour une fausse interprétation du retour au XVIII^e. Ce retour peut toutefois constituer un enseignement ; quoique sa véritable raison n'est qu'une réaction, sans doute non superflue. Mais nous en sommes déjà les prisonniers et abdiquons nos plus belles conquêtes sonores pour ne pas rester en place et reculons au lieu d'avancer, car imiter n'est pas forcément renouveler.

Revenons à Schoenberg et constatons avec étonnement que lui aussi écrit une musique exempte de conflit, d'intentions littéraires (dans ses œuvres sans texte) et pure, en ce sens qu'elle nie les buts expressifs et constitue une fin en soi. Les seules critiques, que pourrait formuler une conscience, ramenée au zéro esthétique et suffisamment détachée de son propre idéal, ne sont donc pas ici. Le premier reproche qu'on serait tenté de faire c'est la déclamation « forcée » du *Pierrot Lunaire* qui ne convient point à la langue française ni davantage au verbe allemand. Mais il s'agit là d'un cas particulier. Ces glissandi vocaux qui

tendent à la suppression des degrés pour aboutir au *continuum sonore* nous paraîtraient plus naturels si nous pratiquions le récitatif italien, effleurant sans s'y appuyer les notes de sa prestesse ailée, ce récitatif, auquel on reste fidèle en Allemagne, notamment dans Mozart et dont Lully constatait déjà notre incapacité à la réaliser. Il reste une seule critique qui, celle-là, me semble fondée (je l'ai plus d'une fois formulée d'ailleurs) : le fait pour une musique d'être dans tous les tons à la fois, ou dans aucun, d'appartenir à tous les plans sonores partant, à nier leur existence revient à lui ôter, du moins à lui restreindre, le sens de l'espace, du mouvement, de la gradation, de la nuance. Le mélange de toutes les couleurs ne produit que du gris tandis que du choix judicieux de quelques-unes d'entre elles naît un échange perpétuel d'alliances, de contradictions, d'équilibre tour à tour rompu et retrouvé. Autrement dit l'atonalité qui nie le ton, supprime implicitement les changements de ton, c'est-à-dire les modulations auxquelles la musique doit, à mon sens, son plus grand charme. Charme du visage sans cesse renouvelé, charme des perspectives inattendues à chaque tournant tonal, charme de la surprise (1). On reconnaissait un maître à la façon d'aiguiller une modulation et sa perte est la seule raison qui me fasse craindre l'hégémonie totale de l'atonalité. Peut-être est-ce là encore une illusion et ma pensée risque-t-elle d'être sujet à caution. Notre difficulté de saisir une langue aussi peu familière que celle de Schoenberg nous empêche peut-être de réperer le ou les choix particuliers que l'auteur peut faire parmi les douze demi-tons. Ces choix peuvent donner naissance à des plans partiels dont les combinaisons entre eux amèneront des fluctuations de coloration tenant lieu de modulations (j'emploie le mot modulation dans son sens le plus large et quasi général). Alban Berg semble un exemple de cet état intermédiaire entre les principes tonal et atonal. Mais il faut laisser à Schoenberg la gloire d'avoir été le pionnier ardent qui a découvert un sol neuf et libre et que d'autres cultiveront sinon mieux, du moins selon leurs besoins personnels. Nous devons donc admirer un effort aussi grand, que louable et utile et tendre, pour notre profit même, à pénétrer, sans préjugé, l'œuvre d'un tel penseur. Je voudrais en guise de conclusion, caractériser une des singularités de style qui m'apparaît assez nettement chez Schoenberg. Sa musique ne nous touche pas tant par sa nature, sa substance (j'allais dire sa masse) que par son étrange vertu créatrice, libérant en nous des possibilités nouvelles, de même qu'un phare n'est point le paysage qu'il découvre dans la nuit, mais le truchement nous le rendant sensible.

Arthur HOERÉE.

(1) La gamme par tons entiers de Debussy présentait des caractères identiques. Semblable en tous ses points (pas de sensibles, de dominantes, ou autres notes caractéristiques) elle n'en fixait aucun, ne conduisait nulle part, comme un ruban sans fin.