

LA REVUE MUSICALE

QUATRIÈME ANNÉE

1^{er} Mai 1923

NUMÉRO SEPT

Arnold Schönberg et son œuvre

Pour nous, pour le petit groupe de musiciens viennois qui fûmes les premiers à admirer Schönberg, il est émouvant de voir comment son art, après de si longues années d'attente, s'impose à l'attention universelle.

Il y a environ dix-huit ans, quelques musiciens, peu satisfaits des enseignements usuels du Conservatoire, cherchaient un maître qui pût être aussi un modèle : ils se tournèrent vers le compositeur qui, disait-on, écrivait une musique bizarre et dont un sextuor à cordes et des mélodies étonnaient les musiciens d'âge et agaçaient les critiques. Ainsi se créa entre Schönberg et nous, les jeunes, cette union qui fit époque dans l'histoire de la musique viennoise. Nous trouvâmes en lui un maître comme nous n'en pouvions rêver de meilleur, et lui-même trouvait en nous un groupe de disciples prêts à le soutenir dans sa lutte contre tous ceux pour qui ses compositions ne paraissaient relever que du non-sens. Je doute que les jeunes générations, dans les pays où le poids de la tradition est moins pesant qu'à Vienne, puissent se faire une idée de l'héroïsme qu'eut à déployer Schönberg pour suivre sa route parmi les haines et parmi les soucis de l'existence. La moindre manifestation publique de son art suscitait une tempête. Aujourd'hui que celle-ci commence à se calmer, nous avons peine à comprendre comment il a pu surmonter ces traverses. C'est qu'il était soutenu par le sentiment de la valeur de son œuvre et par la foi qu'avaient en lui ses disciples. Ces difficultés continuelles ex-

pliquent aussi le nombre relativement restreint de ses œuvres et la force éruptive dont il a dû faire preuve pour les produire, souvent avec une rapidité qui déconcerte.

Je me rappelle fort bien les circonstances de ma première rencontre avec Schönberg. Sur le conseil d'un ami un peu plus âgé qui voulait aussi devenir musicien, je m'étais inscrit, mes études de gymnase terminées, au cours d'histoire de la musique professé à l'Université par Guido Adler. A l'Institut d'Histoire de la musique je fis la connaissance d'Anton von Webern et de Karl Horwitz, devenus tous deux élèves de Schönberg par l'entremise d'Alexandre von Zemlinsky (alors chef d'orchestre d'opérette au théâtre *an der Wien*). Ils me parlèrent de Schönberg. Celui-ci revenait de Berlin. Dans sa chambre se trouvait l'énorme et légendaire partition d'une œuvre immense, que l'on disait dépasser pour l'ampleur de l'instrumentation tout ce qui avait été écrit jusqu'à ce jour : les *Roucoulis* (*Gurrelieder*), commencés à Berlin, et achevés dix ans plus tard.

Malgré mon désir d'étudier la composition avec Zemlinsky, j'avais tellement entendu parler de Schönberg que ce fut lui que je choisis pour maître. Il demeurait dans la même maison que Zemlinsky, son beau-frère : une sombre maison de faubourg. Dans ce petit logement, une petite silhouette, ramassée, toujours en mouvement, ne cessant d'arpenter la chambre, l'esprit toujours tendu, la parole infatigable, — l'inévitable cigarette entre les doigts —, un visage plein mais bien dessiné, des lèvres mobiles et aisément ironiques, et des yeux bruns, admirables, attirants, gages d'une personnalité peu commune. Les années n'ont rien changé. Schönberg, qui a aujourd'hui quarante-neuf ans, a gardé la mobilité, l'esprit, l'intelligence aigüe qui me frappèrent le jour où je le vis. Le cercle de ses admirateurs a grandi, mais le groupe de ses disciples intimes est resté le même, à peine accru.

Schönberg rappelle les peintres de la Renaissance plus qu'il n'évoque les musiciens du temps passé. Son logis est comme un atelier, où il dispense son enseignement à ses élèves répartis en groupes, commentant avec eux les chefs-d'œuvre de la littérature et prenant prétexte des corrections aux travaux qui lui sont soumis pour développer des idées. Le dimanche

on fait de la musique ; on étudie en commun les œuvres nouvelles ; il se crée une atmosphère musicale à laquelle ne résiste nul de ceux qu'elle baigne et dont la puissance est évoquée par les variations du *second quatuor* à cordes ou par les merveilles contrapunctiques de *Pierrot Lunaire*.

Schönberg rappelle Léonard de Vinci. Son invention est inépuisable. Les thèmes qu'il donne à ses élèves comme sujets de travaux suffiraient aux œuvres définitives d'autres musiciens, et tous les fragments qu'il dissémine sans compter ont autant d'ampleur que sa production publiée. Outre la création proprement musicale, son activité est sollicitée par la théorie de la musique, par la composition de poèmes pour ses expériences de drame et d'oratorio, par la construction d'une machine à écrire la musique, par la recherche de nouvelles empreintes d'imprimerie et d'une mise en pages plus claire des partitions d'orchestre, par le perfectionnement d'une méthode nouvelle pour rendre plus visibles les voix principales aux yeux du chef d'orchestre, par la réduction de piano de ses quatuors, de ses œuvres orchestrales et dramatiques. C'est un atelier toujours en plein travail. Les élèves apportent leurs travaux ; Schönberg corrige, indique pour telle modulation ou telle transition une infinité de solutions différentes afin d'éveiller l'imagination des élèves ; pendant des heures il examine les projets de réduction au piano de ses propres œuvres et discute longuement sur la transcription de telle ou telle mesure. C'est un homme de *métier*. On le voit bien quand il écrit dans son *Traité d'harmonie* : « Quand le menuisier sait quelles essences il doit employer pour un travail déterminé, il envisage entre l'œuvre et ses matériaux le même rapport que le théoricien de la musique qui, estimant la valeur d'un thème, détermine la longueur d'un morceau. L'enseignement que donne le menuisier à l'apprenti est fondé sur l'expérience et l'observation, comme l'est celui du théoricien musical. »

Ces paroles prouvent clairement que Schönberg forme des élèves, mais qu'il ne forme pas une « école ». Sans doute toutes les œuvres sorties du groupe ont un caractère commun, comme il arrive aussi aux productions d'une même époque ; mais en même temps aucun maître n'est plus soucieux de dégager en chacun de ses élèves le trait original : « J'espère que

mes élèves chercheront. Parce qu'ils apprendront que l'on ne cherche que pour chercher. Si la découverte est un but, elle marque souvent aussi la fin de l'effort. » Certes, tout mouvement d'art a ses épigones, talents de second ordre qui ne peuvent qu'imiter. Mais ceux qui ont vraiment compris Schönberg possèdent la flamme de l'incessante recherche et, par-delà l'enseignement du maître, arrivent à se trouver eux-mêmes.



Sur la vie de Schönberg il n'y a que peu à dire. Il est né à Vienne en 1874, et a composé très tôt de la musique de chambre pour un cercle d'amis intimes. Les quatuors de Haydn, de Mozart, de Beethoven et de Schubert lui ont donné ses premières et ses plus fortes impressions artistiques. Il ne se lasse jamais d'analyser ces œuvres, d'en disséquer la construction et de s'extasier sur l'art de leurs transitions. Cette étude l'a conduit à pénétrer ce mystère qui fait que d'une suite de plusieurs motifs naît une continuité : le fruit de ces études est une *Théorie de la continuité*. La connaissance qu'il fit alors de Zemlinsky lui fut extrêmement profitable ; car Zemlinsky lui donna, durant quelques mois, le seul enseignement régulier qu'il ait jamais suivi. Entre eux est née une amitié qui lie de façon touchante ces deux caractères si dissemblables.

En 1897 fut jouée en public la première œuvre de Schönberg : un quatuor à cordes en *ré* majeur. Au cours des années suivantes se manifesta l'activité productrice du musicien : premières mélodies, sextuor à cordes (*Nuit radieuse*) et la plus grande partie des *Gurrelieder*. Mais les ressources matérielles sont précaires. En 1901, Schönberg, qui a épousé la sœur de Zemlinsky, se fixe à Berlin ; mais les espoirs qu'il fondait sur cette nouvelle vie ne se réalisent pas. L'obligation d'orchestrer, pour vivre, des opérettes lui prend son temps et sa force au point qu'il ne peut continuer à travailler à ses *Gurrelieder* ; il arrive même à s'en désintéresser et seules les insistances de ses amis le décideront beaucoup plus tard à en achever l'instrumentation et à en compléter les parties manquantes. A Berlin devait encore être composée une autre grande œuvre, le poème

symphonique *Pelléas et Mélisande*. Puis, en 1902, Schönberg retourne à Vienne. Alors commencent à se grouper autour de lui ses disciples.

Durant les années de ce second séjour à Vienne redouble l'activité de Schönberg qui parvient peu à peu à voir clair dans tous les problèmes théoriques. C'est aussi l'époque où naissent les œuvres en grand nombre : les deux *Quatuors à cordes*, la *Symphonie de chambre*, et les œuvres du style nouveau : *Mélodies* sur les poèmes de George, les *Pièces pour piano* (op. 11), les *Cinq Pièces pour orchestre* et les deux ouvrages dramatiques. Cette période, qui ne comprend guère que neuf années, témoigne de l'étonnante puissance de travail du compositeur. Il donne des leçons tout le jour, et, en ses rares heures de liberté, compose des mélodies et jette le plan de nouvelles œuvres de musique de chambre, notamment une seconde *Symphonie de chambre* et un quatuor qui sont restés à l'état de fragments. C'est encore le moment où Schönberg se met à la peinture. Enfin il écrit, durant l'été de 1910, la plus grande partie de son *Traité d'Harmonie*.

Cet effort, malgré tout, restait sans écho. Mahler, qui toujours soutint Schönberg, était mort ; la vie et ses exigences dispersaient les amitiés. En 1911, Schönberg décida de regagner Berlin. C'est là que, à l'instigation de l'actrice Albertine Zehme, il composa *Pierrot Lunaire*. L'œuvre fut d'abord étudiée par un petit ensemble sous la direction de Schönberg, et une tournée fut organisée pour la faire entendre en quelques villes allemandes jusqu'à Vienne. *Pierrot Lunaire* avait, lors de la première audition, éveillé l'attention berlinoise. Des partis s'étaient formés, dans la haine comme dans l'enthousiasme : Schönberg devenait un compositeur avec qui désormais il fallait compter. On l'appelait à Amsterdam, Pétersbourg et Prague pour diriger ses œuvres. A Vienne, Schreker donnait la première audition des *Gurrelieder*. A Paris (juin 1913), Oskar Fried dirigeait le *Chant de la Tourterelle* (extrait des *Gurrelieder*) avec Marya Freund. Sir Henry Wood avait donné en 1912 les *Cinq Pièces pour orchestre* ; en février 1914, Schönberg était invité à les diriger lui-même à Londres.

La guerre arrêta cet élan. Schönberg revint une troisième fois à Vienne, mais n'y trouva pas le repos. Si beaucoup de projets furent ébauchés, quelques-uns seulement, comme les *Mélodies avec orchestre* (op. 22), se

réalisèrent. Cependant Schönberg commençait le poème d'un grand oratorio, achevé en 1917. La traduction musicale de cette œuvre dont les dimensions sont considérables, est encore à l'état de fragment. On y discerne le début d'une conception édifiée sur de nouvelles bases, dont la technique inouïe rappelle l'art des créations les plus complexes de Bach.

Les soucis de l'existence obligent de nouveau Schönberg à se consacrer à l'enseignement. Une nouvelle génération est là, qui cherche un maître et qui devine des affinités en tous pays. Alors se fonde la *Société des Auditions Privées* sous la direction de Schönberg. Elle n'existe plus ; mais sa courte existence a permis néanmoins de mesurer quel fut l'effort du musicien. Il avait loué un logement à Mödling. C'est là que vinrent se réunir presque tous les musiciens. Un bref séjour en Hollande n'interrompit pas ces réunions. De nouvelles œuvres furent ébauchées, les plans furent jetés de travaux théoriques (notamment d'une *Théorie du Contrepoint*). Si je ne me trompe, cette troisième époque indique que Schönberg rassemble ses forces pour une nouvelle série de productions qui marqueront sur sa route un pas nouveau.



L'essence de Schönberg, l'essence de sa musique est la logique la plus sévère. Logique dans l'harmonie, logique dans la suite des accords, logique dans la suite des motifs, logique dans la construction. Logique, aussi, dans l'évolution des œuvres et de leur substance mélodique, mais cette progression est si rapide que le musicien moyen ne le peut suivre.

Je voudrais montrer, à l'aide de quelques thèmes empruntés à des œuvres diverses, la logique de cette évolution mélodique et prouver ainsi que le « nouveau style » de Schönberg dérive directement de son style de jeunesse. Il y a chez Schönberg des thèmes apparentés par un certain caractère « chantant ». C'est un caractère lyrique, qu'on retrouve aussi bien dans les mélodies que dans les thèmes de la musique de chambre ou dans les passages « de douceur » en ses opéras. Le type, encore inévolué, de ces thèmes se rencontre pour la première fois dans la mélodie sur le

poème de Dehmel *Attente*. On notera, comme un caractère du style de cette époque, que l'idée mélodique apparaît, non dans la partie vocale, mais au piano :

Erwartung. (Op. 2 N° 1).



Cette forme est plus développée dans une mélodie sur un poème tiré de « *Ce que chantait Georg von Trundberg* » (tiré du recueil populaire *Des Knaben Wunderhorn*).

(Op. 3 N° 1).



Ici la pensée musicale est déjà plus passionnée, plus expressive ; elle occupe deux mesures, dont le caractère inquiet est souligné par l'accompagnement en syncopes. Dans la suite, le thème — nouvelle gradation — est répété à un registre plus élevé.

Le thème apparaît pour la première fois avec toute son ampleur comme « motif de Tove » dans les *Gurrelieder* ; c'est aussi le motif le plus important de l'œuvre :

Gurrelieder.



Il occupe ici cinq mesures ; l'ampleur des intervalles a augmenté. L'accompagnement, qui reste syncopé, accuse l'expression passionnée.

La base harmonique des trois aspects du thème est toujours claire ; elle est conçue dans l'esprit de l'harmonie romantique. Mais sous la forme

où apparaît le thème dans la *Symphonie de Chambre* (comme motif secondaire du premier mouvement) :

Kammersymphonie (Op. 9).



la base tonale s'élargit. On voit nettement comment mélodie et harmonie ont été conçues d'un seul jet : l'harmonie se modifie comme la mélodie qui abandonne les intervalles usuels. Dans l'harmonie ce n'est plus le chromatisme de *Tristan* ; un nouvel élément apparaît, que certains appellent *l'atonalité*. (Des étiquettes, comme le mot *atonalité*, sont dangereuses. Inventées par la critique pour désigner des phénomènes nouveaux, elles risquent de se cristalliser en formules. Il n'y a pas, à proprement dire, d'« atonalité ». Quand on dit que tel passage est atonal, on veut dire seulement que les règles usuelles de la théorie ne suffisent pas pour expliquer la logique de sa construction et la fonction de ses accords.) Enfin deux derniers exemples empruntés, l'un au monodrame *Attente* (op. 17), l'autre au morceau *Colombine* (de *Pierrot Lunaire*) :

Erwartung (Op. 17).



Pierrot Lunaire (Op. 21). *Colombine*.



montrent, en même temps que la dernière phase de l'évolution mélodique de Schönberg, celle du thème lui-même, qui reprend une forme concise. Mais, dans le tout premier exemple, cette concision n'était que le signe

d'une technique non encore évoluée. Ici, elle signifie concentration. On mettrait aisément le même processus en lumière à l'aide d'autres thèmes, et l'on verrait que chaque phase dérive organiquement de la précédente. Aussi ne saurait-on trop conseiller à quiconque veut étudier l'art de Schönberg, de commencer son étude par les premières œuvres. On verra alors que ce ne sont pas des influences extérieures ou des hasards qui ont modifié son style, comme il arrive souvent chez d'habiles musiciens qui veulent à tout prix s'assurer un renom d'originalité, mais que cette évolution est le fait d'une nécessité interne, que seul connaît le génie.



Les deux mélodies publiées par Schönberg comme *opus 1* sont, en fait, des hymnes pour baryton, avec un accompagnement qui paraît être une réduction au piano d'une œuvre d'orchestre. Peut-être l'auteur avait-il le dessein d'écrire cette œuvre pour voix et orchestre : des considérations pratiques lui auraient fait préférer le piano. Les mélodies *op. 2* offrent une partie pianistique merveilleusement claire ; ce sont déjà des chefs-d'œuvre de souffle lyrique : *L'Attente* (Dehmel), *Jésus mendiant* (Dehmel), *Soleil en forêt* (Schlaf). L'*op. 3* est aussi un recueil de 6 mélodies, où l'on remarque un *Avertissement* passionné, sur un autre texte de Dehmel.

Les caractères de luxuriance mélodique et de richesse dans les contre-chants, qui distinguent ces mélodies, marquent aussi la première grande œuvre de Schönberg, le sextuor à cordes *op. 4 Nuit radieuse*. C'était le temps où la plupart des compositeurs écrivaient des poèmes symphoniques pour grand orchestre : Schönberg s'avisait d'en écrire un pour six instruments à cordes. Ce sextuor est une œuvre comme seul pouvait l'écrire un jeune musicien passionné. Le poème de Dehmel n'a servi que de cadre. Il est exact que bien des traits dans la construction (ainsi les gradations symphoniques) et dans la mélodie rappellent Wagner ; mais quel jeune artiste n'a pas eu de modèles ? Le tout est de voir si cet artiste dépasse un jour ce modèle. C'est ce que fait déjà Schönberg, en cette œuvre, sur le terrain de l'harmonie, et peut-être aussi sur celui de la mélodie.

Au sextuor se rattachent les *Gurrelieder*, cycle de ballades en 3 parties de J. P. Jacobsen. L'écrivain danois exerçait alors un vif attrait. Les mélodies de Woldemar et de Tove, dans la première partie, comptent parmi ce que le lyrisme d'amour allemand a produit de plus beau, avec le *Chant de la Tourterelle* qui fut chanté à Paris.

La *Chanson du Fou* et le *Mélodrame* occupent dans l'œuvre une place prépondérante. Leur style présente des particularités que l'on pourrait déjà rapporter à la dernière période de Schönberg : motifs courts, changements de rythme, polyphonie basée sur un thématisme chromatique.

fluch tend durchraschelt der Fal ter die Hek ken, sprin gen die Frö sche nach

feuch ten Ver stek ken

L'esprit nouveau, qui n'apparaît que par endroits dans les *Gurrelieder*, se manifeste avec plus d'ampleur dans la première grande œuvre purement orchestrale, *Pelléas et Mélisande*. Ce poème symphonique diffère de ceux qui ont été écrits sur le même sujet en ce que Schönberg ne suit que très librement son guide littéraire et en ce qu'il conserve, en gros, la forme sonate, mais élargie. On ne voit guère d'œuvre de la même époque qui puisse lutter avec celle-ci pour la polyphonie. Sa construction est organique. J'ai eu l'occasion d'en feuilleter les esquisses. Dès la première

ébauche Schönberg note les thèmes avec toutes les voix d'accompagnement et les motifs de contraste ; et, dans la mise en œuvre, il préférerait supprimer une partie plutôt que d'en ajouter une nouvelle. *Pelléas et Mélisande* forme, à mon sens, le terme d'une évolution qui part de Liszt et qui tient le milieu entre la symphonie et le drame. Il ne semble point qu'un pas nouveau dans cette voie fût possible ; aussi Schönberg n'a-t-il plus rien écrit dans cette forme. Il s'est consacré dès lors — si l'on excepte les *Mélodies avec orchestre* op. 8 et les *Mélodies avec piano* op. 6 — à la musique de chambre.

Le *Quatuor à cordes* op. 7 a dans l'histoire de la musique de chambre autrichienne la même importance que, dans la française, le quatuor de Debussy. Tout y est neuf, de sensibilité et de forme, sans répudier organiquement la tradition classique. Voici le thème, par lequel débute l'œuvre :

Ses contours décèlent la grandeur de la conception chez Schönberg

à cette époque. Le motif se déploie en courbes de plus en plus prononcées, mais il se concentre dans le même temps qu'il progresse; les rythmes se pressent jusqu'à l'arrêt brusque de la dernière mesure. La voix médiane et la basse font avec le thème un saisissant contraste. La basse elle-même joue le rôle de motif : elle devient ensuite voix principale pendant que le thème passe à la basse. Au cours du développement les doubles croches du contre-chant se précipitent : triolets, quintolets, suite ininterrompue de doubles croches : c'est une tradition des classiques; ainsi à la fin de l'*Andante con moto* du quatuor posthume de Schubert en *ré* mineur.

Le *Quatuor op. 7* se joue sans interruption. Il débute par un *allegro*, puis vient un long développement, auquel se rattachent un *scherzo*, un *adagio* et un *rondo* reliés par de nouveaux fragments du développement du premier *allegro*; finalement, une *coda* tirée du premier mouvement.

Ainsi : I. Thème et développement.

II. Scherzo. Développement et reprise du thème.

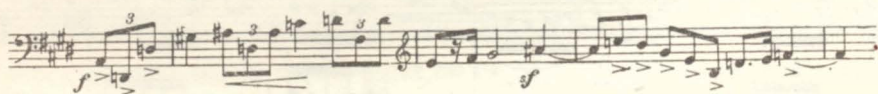
III. Adagio. Reprise des thèmes secondaires de I. Transition.

IV. Rondo. Finale. Développement. Coda.

Cette architecture, Schönberg l'a conservée dans son œuvre suivante, la *Symphonie de chambre*, *op. 9*, écrite pour les instruments solos. Après quelques mesures d'introduction le cor donne un motif énergique formé par la superposition de cinq quartes :



dont dépend l'harmonie de l'œuvre entière. Puis apparaît au violoncelle le thème principal, dont la mélodie se base sur une gamme par tons entiers :



J'ai déjà indiqué dans mon petit livre sur Schönberg (1) que la nouveauté de ce thème devait être cherchée non pas dans sa ligne mélodique, mais

(1) Ce livre a été analysé dans la *Revue Musicale* du 1^{er} mai 1921.

(N. D. L. R.).

dans sa concision et sa plénitude. Ici, pour la première fois, Schönberg a su exprimer sa pensée sous une forme correspondant à sa vraie nature, en opposition avec la coutume habituelle des thèmes longuement étirés. — Comme dans le quatuor, le scherzo se rattache directement au développement ; puis vient un développement nouveau qui conduit à l'adagio. A la place du finale apparaît un troisième développement des thèmes du premier mouvement. — L'œuvre fut donnée d'abord à Vienne avec des solistes pour chaque partie de cordes ; sous cette forme elle suscita une vive opposition. Il convient, pour une première audition, de garnir plus abondamment les pupitres : la compréhension devient alors plus aisée.

Avec cette symphonie de chambre, Schönberg commence à s'éloigner de la tradition et à dépasser son époque. Tout indique une évolution du style. Mais l'auteur hésite devant le pas décisif. Il écrit alors ses deux *Balades*, le chœur *Paix sur la Terre* et l'admirable *second quatuor à cordes* op. 10. Les thèmes sont de plus en plus brefs ; les transitions disparaissent ; l'essentiel seul demeure. Extérieurement le thème principal garde encore la tonalité de *fa dièze mineur* ; mais avec le troisième thème les limites de la tonalité sont franchies ; le thème pourrait figurer dans une œuvre de la dernière époque.



L'évasion hors de la tonalité est encore plus décisive dans le démoniaque scherzo, l'un des morceaux les plus hardis et les plus fantastiques

qui aient jamais été écrits pour quatuor à cordes. Dans le troisième et le quatrième mouvement apparaît une partie vocale : Schönberg introduit ainsi dans le cadre de la musique de chambre la méthode de Mahler dans ses Symphonies. Alors que le troisième mouvement, qui représente l'adagio, prend la forme d'un thème avec variation, le dernier est conçu en forme libre de sonate. Et quelle hardiesse, quelle liberté dans chaque voix :

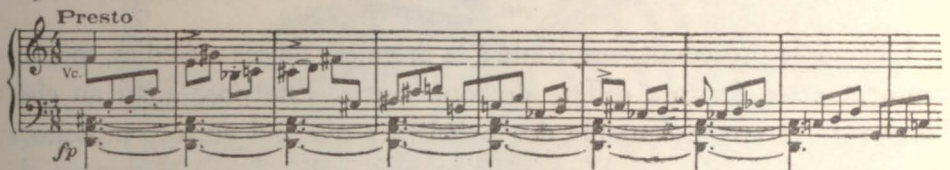


De tels motifs commencent à faire leur apparition dans les œuvres de Schönberg ; ils sont la marque de son nouveau style. Un développement mélodique, qui eût exigé auparavant plusieurs mesures, n'en demande plus qu'une seule pour conclure.

Le dernier mouvement du *Second Quatuor* et les *Trois pièces pour piano* op. 11 marquent le début de la nouvelle phase schönbergienne, celle de l'évolution personnelle. Mélodie, harmonie, rythme et forme constituent un tout dont aucun élément n'est sacrifié. A une extraordinaire abondance de motifs correspond une égale richesse d'accords. C'est la loi du contraste qui règne. Souvent un accord exprime ce qui jadis nécessitait une phrase entière ; les pauses elles-mêmes commencent à jouer un rôle jusque-là inconnu. L'opposition entre la consonance et la dissonance n'existe plus ; le changement des accords se fonde sur un contrepoint latent des sons séparés. Certains compositeurs furent de hardis novateurs mélodiques, d'autres étendirent le domaine de l'harmonie, d'autres enrichirent celui du contrepoint. Schönberg est cela tout ensemble. C'est pourquoi son œuvre est, pour tant de musiciens, à la fois si incompréhensible et si fascinante. Mais la façon dont Schönberg compose ses mélodies est devenue autre. Une étude de Schönberg, *Le rapport de la musique au texte*, parue dans le *Blaue Reiter* (édité par Marc et Kandinsky) montre bien comment le compositeur envisage, en créateur, les rapports du verbe et du son dans le lied. Il a remarqué qu'il avait composé beaucoup de mélodies d'après l'impression sonore des premiers vers et n'avait pris qu'ensuite

conscience du contenu poétique de l'œuvre (1). Et, à son grand étonnement, jamais il n'avait mieux rendu les intentions du poète que lorsqu'il s'était abandonné à cette impression première. C'est pourquoi il n'a jamais cherché à établir un lien extérieur de traduction exacte entre tel mot déterminé et la musique, mais il a conçu une musique dont l'esprit répondît à celui du texte. Si parfois dans le détail texte et musique semblent divers, le parallélisme n'existe pas moins, mais sur un plan supérieur. C'est ainsi qu'il faut comprendre les quinze mélodies du *Livre des Jardins suspendus* de Stefan George, les deux ouvrages dramatiques *Attente* et *la Main Heureuse*, les *Quatre Mélodies avec orchestre* op. 22, et *Pierrot Lunaire*. Le principe reçoit son application la plus large dans *Herzgewächs*, mélodie pour soprano aigu avec accompagnement de célesta, harmonium et harpe.

Trois œuvres, par leur époque et leur contenu, sont étroitement liées : les *Trois pièces pour piano* op. 11, les *Cinq pièces pour orchestre* op. 16 et le monodrame *Attente* op. 17. Dans chacune des *Cinq pièces pour orchestre* une idée formelle est poussée jusqu'à sa limite ; dans l'une c'est un rythme, dans l'autre c'est un accord, dans une autre encore ce sont des variations de motifs. Des passages homophones comme celui-ci :



alternent avec une polyphonie presque surabondante. L'orchestre est traité comme un soliste ; chaque mesure révèle une nouvelle combinaison de timbres. Dès l'ébauche Schönberg note l'instrumentation exacte, car la mélodie et l'harmonie de ses œuvres d'orchestre sont liées dès l'origine avec le timbre. On retrouve le même principe dans le petit cadre de *Pierrot Lunaire*. Les *Quatre mélodies avec orchestre*, qui sont l'œuvre la plus récente de Schönberg, présentent, intensifiée et développée, la même technique d'instrumentation :

(1) La lettre inédite que nous publions en « Variété » confirme pleinement cette vue.
(N. D. L. R.).

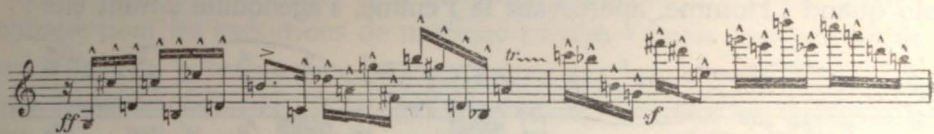
Lass dei ne Hand
 Vi.
 Trp. *espr*
 Vc.
 — (wenn auch zu spät nun) hilf ber - eit
 Cl. à 6
 Trb. *pp*
pizz.
p
pizz.

L'exemple précédent, emprunté à la première de ces mélodies, montre comment cette écriture diffère de toute autre. Elle pose aussi au chef d'orchestre et aux exécutants des problèmes que nul autre compositeur ne saurait résoudre. La difficulté d'exécution des dernières œuvres de Schönberg provient de ce que chaque musicien est un soliste, dont la partie exige une indépendance qui cependant est soumise à l'ensemble.

Il serait intéressant de reprendre l'idée exprimée au début de cet essai et de montrer, non seulement comment une idée mélodique naît, se développe et prend sa forme concise, mais quels types d'inspiration mélodique se sont développés chez Schönberg et quelle forme ils ont prise en chaque œuvre. Comme exemple de mélodie lyrique, douce et sans emphase, on peut prendre la cantilène des 6 clarinettes à l'unisson au début de la mélodie pour orchestre (op. 22) *Seraphita*, accompagnée par de simples accords de violoncelle.



C'est une mélodie au large flot, pleine d'unité quoique formée d'une suite de motifs brefs et contrastés, mais qui se complètent et forment progression (La longue mélodie de la flûte dans *Pierrot Lunaire* offre un exemple analogue). Un exemple de mélodie passionnée est fourni, dans la même mélodie, par un passage des violons, soutenu par des accords brefs et secs aux trombones :



Pour qui connaît bien l'œuvre de Schönberg, il est facile de retrouver des traces de motifs analogues dans ses productions les plus récentes. Ces thèmes ont une telle personnalité que quiconque a entendu *une* œuvre de Schönberg reconnaît l'auteur dans toutes les autres.

Il reste enfin à parler des deux ouvrages dramatiques, écrits en 1909 et 1910. Depuis longtemps les partitions sont prêtes, mais jusqu'ici aucun théâtre ne s'est trouvé pour les monter. Toutes deux, quoique posant des problèmes différents, sont très courtes et sont à l'opéra usuel ce que sont (si l'on peut dire) les pièces de Strindberg au drame ordinaire. Le rapport est même plus étroit encore. Schönberg a tenté de résoudre les mêmes problèmes que Strindberg. Il part d'impressions subjectives, esquisse une action en même temps qu'une musique, dont la puissance immédiate est aussi forte que la psychologie de Strindberg.

Dans le premier ouvrage, *Attente*, Schönberg a demandé à une jeune

poétesse, familière de son groupe, de créer une action où une femme fût amenée à vivre, en un espace de temps très court, toute la gamme des sentiments et des passions. Cette femme qui va rejoindre son amant dans une forêt baignée de lune découvre son cadavre devant le seuil d'une rivale. Jamais sans doute tâche plus ardue n'a été imposée à une cantatrice, car tout le jeu de l'action, avec tous ses contrastes, est concentré en elle seule. Il serait malaisé de donner par des exemples une idée de la musique d'*Attente* : c'est un flot ininterrompu, où aucun motif n'est répété ni même fixé. En outre, pas de construction au sens habituel : l'œuvre a été écrite, comme en état de transe, en quinze jours à peine.

La genèse de *la Main Heureuse* a été plus longue. Schönberg a cette fois écrit lui-même son texte. Seuls les passages essentiels de l'action sont chantés ; les autres sont mimés. Un chœur au début, un chœur à la fin encadrent le tout. Ici encore il est impossible de décrire, ou de choisir dans la richesse de cette musique. Quelle chaleur dans la mélodie du violon solo quand l'Homme, apercevant la Femme, s'agenouille devant elle :



Il faut longuement étudier cette partition avant d'en saisir toute la beauté ; mais plus on la lit et plus on la découvre.

Et cette impression est bien celle que donne toujours Schönberg. Il n'a pas autant de fécondité que d'autres, mais ce qu'il écrit est plein, neuf et grand. On en aura de plus en plus le sentiment à mesure que s'achèveront les grandes œuvres qu'il projette en ce moment. Il n'est pas de ceux dont l'importance historique se mesure à telle ou telle œuvre particulière ; mais sa personnalité est tout entière en chacune, comme elle est dans ses écrits théoriques, dans son activité de pédagogue ou de penseur. Je crois qu'il aborde désormais la phase des œuvres parfaites.

EGON WELLESZ.