

Arnold SCHÖNBERG

Quelques-unes de ses œuvres premières. — Ses méthodes de composition.

Toute forme nouvelle de la symphonie est annonciatrice de ce qui sera. Elle ne reflète pas ce qui est déjà accepté par le consentement général du public. Elle demande, pour en arriver là, à être ouïe avec ce recul harmonique du temps qui permet l'accoutumance des masses jusqu'au point de l'évolution acquise.

Le message si complexe qu'apportait Schönberg se heurta tout d'abord à une hostilité à peu près unanime. Schönberg n'exprimait point de concept nettement défini. Il ne chantait point la douleur ou la joie ou le triomphe d'une *Pastorale* ou d'une *Eroica*. Il dissolvait de fuyants schémas de panthéisme fantomatique dans un prisme vibrant de sons torrentiels. Les ombres passaient, voilant de mystère leurs faces détournées. Il sondait le mystère du geste et, soudain, le stagnait dans une épouvante. Les voix lointaines d'inconnu jetaient leur appel parmi le miroitant et fluctuant clapotis des universelles ondes. Il était le symphoniste du subconscient et il imposait à l'esprit de faire abstraction de ce qui, musicalement fut, pour percevoir ce qu'il n'avait pas encore perçu dans les sons.

Et le public eut un ressentiment de cette violence qui lui était faite.

Essentiellement, en musique, Schönberg est un créateur. Dans ses affinités, il est de la famille de Mahler. Son prodigieux savoir technique et du contre-point n'a jamais enchaîné en une mathématique abstraction, sa création primesautière et individualiste jusqu'à l'intransigeance. Elle est si riche qu'elle se forge des formes nouvelles quand elle n'en trouve pas d'adéquates, déjà existantes, la pouvant exprimer.

La première œuvre importante de Schönberg fut son *Sextuor pour cordes* (Op. 4) *Nuit irradiée*. Les thèmes sont courts. Ils composent une structure élégante et libre d'entraves. Il n'y a là rien de traditionnel. Déjà Schönberg se dégage de la tonalité et se meut en ce rythme ailé qui lui est propre. Et peu à peu, à mesure que se précise ce qui est la « manière » de Schönberg, s'opère aussi la séparation totale d'avec la tonalité. Bientôt, après les *Gurre-Lieder*, formidablement orchestrés, venait le merveilleux poème symphonique : *Pelléas et Mélisande*, d'après le drame de Maeterlinck.

Tandis que nous fouillons dans l'œuvre immense, nous arrêtons nos regards sur ce : *Trois fois sept Poèmes* composés sur le *Pierrot Lunaire* d'Albert Giraud (pour voix parlante, flûte, clarinette, violon et violoncelle).

Dans son *Quatuor* (n° 11) Schönberg introduit des altérations d'accords de quarte qui sont absolument neuves. Il a, du reste écrit lui-même (*Harmonielehre*) : « Dans mes compositions, je « ne suis guidé que par le seul sentiment, et « la forme dans laquelle je dois m'exprimer « m'est imposée comme par une compulsion

« extérieure à moi, par une logique inconsciente « et inéluctable. »

Schönberg affirme ainsi les harmonies, forces existantes et encore insoupçonnées, qui se manifestent sous une suggestion supérieure.

Comprend-on mieux après cela ce que nous entendons par le « panthéisme fantomatique » de Schönberg ?

Dans son enseignement de la composition, il est allé plus loin encore, car il a dit : « Il n'y a pas de son inharmonique. Il en est seulement qui sont étrangers aux systèmes d'harmonie. Toute association de sons quelconques « est possible ».

Ce qu'on appelle tonalité serait donc seulement un truchement de corrélation logique, faisant de la pensée musicale un tout, cohérent et clos. La méthode par laquelle cet érudit du contrepoint a renouvelé l'enseignement musical, unit la science théorique la plus avertie avec le libre développement de l'imprévu propre à l'inspiration. Il a prêché l'évangile de la simplicité extrême, la complication étant souvent le manteau jeté sur le néant de ce que l'on a à dire et ajouté que parler quand on n'a rien à dire est un manque de probité artistique.

Curieuse, peut-être unique figure que ce compositeur qui est aussi peintre. Il exprime dans sa peinture cette même nostalgie du schéma qui court tout au long de ses polyphonies comme une éternelle plainte de mystérieux errants. Celui-ci est hanté par la possibilité de telle expression de visage qui eut pu être, par ce qui aurait pu épouvanter tel regard ou convulser telle main. Par Schönberg le peintre, on conçoit mieux Schönberg le compositeur, né sur cette terre celtique de Vienne, procréatrice d'imaginations illimitées. Autour de Schönberg s'agite l'école « atonale » et il faut entendre de quels sarcasmes elle accueille, frondeuse, les « ante-diluviens » attardés dans la tonalité. Prophètes de la musique des douze tons, ils la défendent des calomnies qui tendent à la définir « principe négatif ». Ils l'annoncent au contraire féconde et mettant un terme à la paresse d'esprit qui consiste à se cramponner à un ton uniforme auquel on adapte, et son rythme propre et ses idées, son moi enfin, au lieu de lui garder comme son bien suprême sa propre expression mélodique. Nous recommandons là-dessus la très intéressante brochure de J. M. Hauss, de Vienne (*Von Melos zur Pauke*).

Et il est bien certain du reste que, ni le maître ni les disciples ne sont le moins du monde négateurs des classiques magnificences et des romantiques poèmes qui les précédèrent. Mais sans doute apportent-ils la voix multiple et chercheuse de notre génération, révélation d'un élément nouveau dans l'inexploré infini de l'esprit humain.

Jeanne B. PEYREBERE.

EURYTHMIE

C'est le titre d'une suite de poèmes de M. Jean Royère ; c'est aussi une nouvelle manière de danser. « L'Eurythmie, dit le programme, extériorise au moyen de gestes les réactions qui se produisent dans tout notre être lorsqu'un son musical ou parlé vient frapper notre oreille. D'ordinaire, ces réactions sont refoulées et demeurent limitées aux organes immédiats du langage ou au système nerveux qu'elles surexcitent. Il s'agit de leur frayer une libre voie d'expression à travers tout l'organisme. C'est à quoi parviennent les gestes eurythmiques. L'Eurythmie résulte donc de l'intuition artistique des impulsions qui peuvent animer le corps humain, lorsqu'une sonorité le fait vibrer. Elle retrouve le rapport véritable entre un son articulé et le geste qui le prolonge... Par la technique toute spéciale dont elle a perfectionné l'expression des bras et des mains, l'Eurythmie inaugure une phase nouvelle dans l'art de la danse. »

Telle est la doctrine. Freudisme au petit pied, elle est basée sur un soi-disant refoulement des excitations auditives dans les centres nerveux supérieurs qu'elles surchargent et qu'il importe d'alléger par des gestes opportuns. Pompeux contre-sens physiologique. Il ne saurait y avoir surcharge pour un esprit qui associe normalement les idées. Une note, une phrase évoquent une foule d'images verbales ou visuelles, sans qu'il soit nécessaire d'y ajouter des gestes. A

moins qu'il ne supplée une carence d'images associatives naturelles, le geste eurythmique apparaît donc conventionnel. Il va même à l'encontre du mouvement naturellement suggéré par un rythme connu. C'est ainsi qu'à entendre un menuet, si vous ou moi esquissons les premiers pas de cette danse, ou bien nous repaissons en esprit de visions d'autrefois qui s'y rapportent, nous ne sommes pas eurythmistes. L'exécution d'un *Menuet* de Beethoven pousse les eurythmistes de la troupe du Goetheanum de Dornach (Suisse) à des élans soudains et à des brassées dans l'espace qui ne rappellent en rien ce que nos simples imaginations construisent.

Mêmes allures précipitées, entrecoupées d'explorations mimées pour eurythmer Victor Hugo ou Leconte de Lisle. La traduction eu-gesticulatoire d'une vieille ballade écossaise où il s'agit d'un certain Edward qui a tué son faucon, son coursier et son père, aurait dû nous faire ressentir profondément toute l'horreur d'une histoire aussi sanguinaire. Les danseuses et le danseur eurythmistes ont eurythmé de leur mieux ; ce fut, par contraste, le seul instant comique de cette grave soirée d'initiation à l'Eurythmie, « phase nouvelle dans l'art de la danse ». Non, petit essai d'éclipse pédagogique. Les étoiles demeurent. Argentina monte au zénith.

Henri AIMÉ.

LE THÉÂTRE CLASSIQUE Universitaire

Originale et intéressante, l'organisation créée sous ce titre, présidée par le recteur de l'Université de Paris, M. Lapie, et par M. Paul Léon, directeur des Beaux-Arts. Son but est de donner la vie aux ouvrages classiques en les faisant interpréter dans l'intimité du collège, illustrer, commenter ; réalisation qui dépasse la sécheresse de la leçon de classe et de la froide analyse.

Notre rédacteur en chef, M. Ch. Tenroc, ayant demandé à M. Georges-G. Toudouze, l'éminent animateur de cette idée féconde, si l'entreprise était réservée exclusivement aux grandes œuvres de la littérature ou si la musique devait y trouver quelque participation utile à la pénétration de notre art lyrique, a reçu la réponse suivante que nous nous faisons un plaisir de reproduire :

« Mon cher confrère,

« Je m'empresse de vous faire savoir que, dans l'organisation pédagogique de travaux pratiques qui, sous le nom de « Théâtre classique universitaire » a été constituée par accord officiel entre le recteur de l'Université de Paris et le directeur des Beaux-Arts, et dont mes collaborateurs et moi travaillons à développer l'action purement scolaire dans le sens de la préparation pratique aux examens, une part a été réservée effectivement au *classique lyrique et musical*. La présence dans le bureau exécutif, en particulier de mon camarade de la villa Médicis, qui est en même temps mon vieil ami et mon collègue au Conservatoire, Marcel Samuel-Rousseau, est justement destinée à marquer plus spécialement cette indication, à laquelle M. le recteur Lapie attache d'ailleurs un grand prix.

« Déjà dans diverses circonstances, plusieurs de nos séances pédagogiques ont été accompagnées d'interventions musicales.

« Nos débuts, cette année, ont été forcément très modestes ; mais les résultats pratiques obtenus dans les classes par ces premiers efforts nous ont apporté les meilleurs encouragements, auxquels des attentions aussi bienveillamment sympathiques que la vôtre ajoutent le plus précieux appui.

« Nous allons, à partir de la rentrée, développer notre action en conservant, bien entendu, le caractère strictement pédagogique sur lequel est basé notre effort.

« GEORGES-G. TOUDOUZE. »

Nous ne pouvons que féliciter notre distingué confrère d'une initiative et d'un dévouement si précieux, dont les chefs d'établissements scolaires attestent l'utilité. Nous sommes, en ce qui nous concerne, particulièrement heureux de voir associés aux grands noms de Corneille et de Molière ceux de Mozart et de Beethoven. Et nous souhaitons à cette œuvre les généreux concours auxquels peut prétendre son effort de culture nationale.

C. M.

AVIS IMPORTANT

Nous avons l'honneur de prier nos aimables ABONNÉS, pour économiser du temps et de l'argent, de vouloir bien nous adresser directement et DE SUITE à nos bureaux,

32, RUE TRONCHET, Paris (9^e)

le montant de leur abonnement venant à expiration le 15 juin.

Passé cette date, nous en ferons le recouvrement à domicile et serons alors obligés de majorer la quittance du montant des frais.

Le C. M.

LES LIBRAIRIES FLAMMARION

Galleries de l'Odéon et 4, rue Rotrou, 4
PARIS (VI^e)

possèdent dans leur rayon spécial des *Galleries de l'Odéon*, le plus grand assortiment de

MUSIQUE d'AUTEURS CLASSIQUES et MODERNES

et un grand nombre de

PARTITIONS BROCHÉES et RELIÉES

Envoi gratuit et franc du Nouveau Catalogue Général de Musique, comprenant 64 pages, donnant un choix considérable d'ouvrages d'enseignement, Piano à deux mains et à quatre mains, Musique instrumentale et de chambre, Chant et Piano, Albums divers, soldes et occasions.

Indépendamment des 8.500 titres annoncés dans cet important catalogue, nous fournissons dans le plus bref délai possible la musique à tous les Éditeurs français et étrangers.