

# Arnold Schoenberg



Ne nous étonnons point quand les hommes sont longs à reconnaître le génie. C'est le propre de l'originalité géniale d'avoir des idées que les autres, faute de prémisses, n'entendent pas, et de pressentir les ultimes conséquences d'un problème nouveau, alors que les autres en ont à peine entrevu les données. Ce qui distingue le grand Novateur, c'est l'allure foudroyante de son intelligence.

Son imagination créatrice en déclenche le mouvement qui, à son tour, l'entraîne : c'est le mouvement perpétuel.

Son esprit est rythmé par l'alternance de l'intuitif et du conscient. Et il est bien difficile de démêler, dans l'œuvre d'art, la part de l'inspiration, la part de la réflexion, du choix heureux, et celle de l'habileté technique, voire de la construction mathématique, parce que dans le génie tous ces éléments, loin de s'opposer, se pénètrent et se complètent. La combinaison contrapuntique la plus compliquée relève autant de l'inspiration qu'une mélodie, et une belle mélodie est aussi solidement « construite » qu'une bonne fugue.

Or, la foule croit l'art chose bien plus simple. Elle veut entendre de la belle musique comme « celle de jadis » et estime que le beau en musique est un concept invariable. Mais on ne peut demander au génie d'être de l'avis de la foule.



Les intellectuels sont plus ingénieux : ils ont découvert que l'art existe en fonction de son temps, que l'artiste doit être actuel et contribuer, pour son écot, à la solution des problèmes musicaux du jour. Mais l'actualité appartient surtout aux esprits de moindre envergure. Pour les grandes œuvres, la part de l'ambiance et de l'heure n'apparaît que plus tard, quand l'ensemble des courants intellectuels d'une époque se dessine plus nettement. Le grand compositeur obéit aux lois de sa propre nature et non point aux exigences des bonnes gens. Mais sa musique regarde même les bonnes gens, dussent-ils rester longtemps sans s'en apercevoir.

Je tiens Schœnberg pour l'un des esprits les plus universels de l'histoire de la musique. Combien de styles divers, et quelle maîtrise souveraine et toujours originale, qu'il usât d'un gigantesque orchestre (*Gurrelieder*) ou de quelques instruments (*Pierrot lunaire*), ou qu'il propose, aujourd'hui, une *musique de cinéma* ! Que de modes d'expression, depuis le romantisme le plus exaspéré, jusqu'à l'impressionnisme le plus délicat, jusqu'à la sérénité aérienne de la *Sérénade* et la pure spiritualité du *Troisième quatuor*. Aucun genre de musique qu'il n'ait enrichi de chefs-d'œuvre. Pourtant ses contemporains ont à se plaindre de lui : il n'y a pas moyen de le faire entrer dans un schéma. Il défie la classification. On a déjà inventé bon nombre de formules à son intention, mais aucune n'est pertinente. L'on dira : « Schœnberg est un romantique. » Certes, mais il a été le premier, en Allemagne, à se libérer du romantisme. Et non pas (comme certains jeunes d'aujourd'hui) par réaction contre une époque périmée. Ses premières œuvres datent d'un temps où le romantisme était bien vivant. C'était sa voie profondément personnelle qui se détournait du romantisme.

Elle ne s'en écarte pas brusquement. Dès les premières œuvres schœnbergiennes, nous apercevons des éléments antiromantiques (par exemple le *scherzo* de la *Kammersinfonie*, op. 9). C'est avec le *Pierrot lunaire* qu'il trouva son orientation décisive. Avec gentillesse et ironie, le romantisme est convaincu d'absurdité. On lui signifie son congé, mais on lui voue quelques regrets :

*O parfums des contes d'antan...*

Le chemin parcouru apparaît clairement. Les *Gurrelieder* (1900) : paroxysme de toutes les exubérances romantiques. 8 flûtes, 7 clarinettes, 10 cors, 7 trombones. Une œuvre de dimensions gigantesques remplissant une soirée d'opéra. De moindres dimensions, le sextuor est du même esprit.

Quelques recueils de mélodies, des débuts de Schoenberg, le classent mélodiste de haute envolée. Le poème symphonique *Pelléas et Mélisande* (1902) est déjà malgré ses grandes dimensions d'une conception plus mesurée et de formes plus sobres. Mais c'est encore une œuvre authentiquement romantique. Il en est autrement du *Quatuor à cordes*, composé deux ans plus tard. Thèmes d'une coupe romantique, si l'on veut, construction, à coup sûr, plus classique. C'est la première œuvre de Schoenberg dans laquelle chaque voix, prise individuellement, est taillée dans une même matière thématique. Plus de fioritures : tout y est, développements de thèmes et de motifs. On sait quelle importance ce principe de composition, principe d'« objectivité musicale », prendra par la suite, chez Schoenberg : il l'a conduit au fameux « système des douze demi-tons ». Dans la *Kammersinfonie*, le « constructivisme » s'accroît. C'est de cette œuvre, innovatrice à plus d'un point de vue, que date cet « orchestre de chambre » moderne, où, à la place de la phalange traditionnellement préétablie, ne s'emploient que les instruments strictement indispensables pour traduire avec précision la pensée du musicien : principe de réalisme musical et nullement romantique. D'elle aussi date le style (préfiguré dans le *Quatuor*) qui, vingt ans plus tard, ayant acquis droit de cité, s'appellera « style linéaire ». La conception de la polyphonie s'y trouve modifiée. La multiplicité des parties sur une même base harmonique, telle que nous la trouvons dans *Tristan* et chez Richard Strauss, et polymélodique à souhait, chez le Schoenberg des *Gurrelieder* et de *Pelléas*, sert à intensifier l'expression. Or, les « voix » prennent de l'indépendance dès *Pelléas* et, dans les œuvres suivantes, elles s'écartent de plus en plus de la base commune. A l'opposé de la mélodie qui porte en elle une harmonie latente mais déterminée, ou dont les intervalles successifs « dessinent » l'harmonie, on en vient de plus en plus à une *mélodie pure* et non point *harmonique*. La polyphonie devient un faisceau de voix indépendantes et réelles, et qui pensent moins à rendre plus intense l'expression qu'à obéir à un principe d'économie : l'exposition concentrée du discours musical.

L'ouvrage suivant, le *Deuxième quatuor* (avec chant), achevé en 1908, s'enchaîne logiquement aux créations antérieures de Schoenberg. Son premier mouvement contient peut-être les premières traces de polytonalité en musique. C'est la dernière œuvre dans laquelle Schoenberg ait indiqué un ton : *fa dièse mineur*, et encore dans les trois premières parties seulement. Dans la quatrième où il n'est plus guère possible de préciser une tonalité, Schoenberg renonce à toute armure. Ce quatuor inaugure la musique dite atonale — terme d'ailleurs fâcheusement impropre.

Il a été peu remarqué jusqu'ici, qu'en renonçant aux tonalités anciennes, le style de Schœnberg se modifie encore dans un autre sens et qu'à partir de ce moment il penche de plus en plus vers l'impressionnisme. Et ceci dans toutes les œuvres — ou à peu près — que l'on a l'habitude de ranger dans sa « seconde manière », y compris *Pierrot lunaire*, les lieder du *Livre des jardins suspendus* et ses deux œuvres scéniques : *Attente* et *la Main heureuse*, les *Pièces pour piano* (op. 19), le lied à vocalises *Herzgewächse* et les *Pièces pour orchestre* (op. 16), dont la troisième contient ce chef-d'œuvre de l'impressionnisme : l'accord chatoyant qui symbolise les miroitements du soleil sur la mer. Sans vouloir trancher la question souvent discutée des rapports entre le romantisme et l'impressionnisme, l'impressionnisme de Schœnberg semble être en effet la sublimation de ses penchants romantiques. Dès ses premières œuvres, on trouve des épisodes impressionnistes : ainsi le prélude des *Gurrelieder* et, dans *Pelléas et Mélisande*, les parties auxquelles correspondent dans le drame les scènes de la fontaine et celle des souterrains. Par la suite une forme plus classique prend son essor dans la *Kammersinfonie* et dans les deux *quatuors*. La période impressionniste de Schœnberg a interrompu pour un temps cette évolution. C'est vers cette époque qu'il écrivit des pièces plus courtes dans des formes plus relâchées, au moment même, d'ailleurs, où déjà son *Mode des douze tons* s'annonçait.

Les œuvres d'une fermeté classique, composées par Schœnberg dans ces dix dernières années, renouent nettement par la forme avec la Tradition. La *Sérénade* (op. 24), le *Quintette pour instruments à vent* (op. 25) et le *Troisième quatuor* (op. 30), poursuivent le développement de la forme commencée avec la *Kammersinfonie*. Sans doute il y a tout un monde, au point de vue du style, entre le deuxième et le troisième quatuor : la disparition des vieilles tonalités. Mais leur rapport apparaît lorsqu'on parcourt du regard l'ensemble de l'œuvre de Schœnberg.

Ses œuvres les plus récentes — *Variations*, pour orchestre ; l'opéra *D'aujourd'hui à demain*, la *Musique pour une scène filmée* et une série de chœurs *a cappella* — achèvent l'image qu'offre la « manière classique » de Schœnberg. Ce sont là musiques d'un abord plus facile, encore qu'assez ardu pour ceux qui ne connaissent pas la genèse du style schœnbergien. Car il n'y a guère d'autre moyen de se familiariser vraiment avec la musique de Schœnberg que d'étudier ses œuvres, de les étudier toutes, dans l'ordre de leur création.

Erwin STEIN.