

LES IDÉES DE M. A. SCHÖNBERG

Peut-être les lecteurs impartiaux que les idées de M. Schönberg intéressent, mais pour qui elles restent encore obscures, ne seraient-ils point fâchés d'y voir apporter quelque précision. On ne saurait tenir rigueur à l'auteur du *Pierrot Lunaire* de ne point posséder suffisamment le maniement de la langue française pour exposer avec toute la netteté désirable ses conceptions artistiques. Il vaut mieux essayer de dégager les points essentiels de la conférence dont l'éminent musicien viennois voulut bien honorer l'*Ecole Normale* et le *Monde Musical*.

M. Schönberg s'attaque à deux notions — deux dogmes ! selon lui — qu'il faudrait se garder de confondre : d'une part la Tonalité, d'autre part la distinction admise entre la Consonance et la Dissonance. En effet, on peut être tonal en n'employant que des dissonances, ou bien écrire une musique exclusivement consonante et dénuée de tout caractère tonal : autrement dit, la consonance et la dissonance n'ont aucune action sur la tonalité. Séparons-les donc.

En face de la Tonalité, la position de M. Schönberg est la suivante. La Tonalité — et nous entendons par là la convergence des sons vers un centre de gravité nommé Tonique — est un moyen de créer l'unité musicale. Mais la grande erreur est de prendre ce moyen pour une fin. On ne fait pas de la musique pour être tonal. On est tonal pour faire de la musique. C'est du moins, jusqu'à présent, le procédé employé par les compositeurs. Mais, quelque naturel qu'apparaisse ce procédé, rien ne permet d'affirmer qu'il soit nécessaire et qu'il n'y en ait pas d'autre. On objectera que la Tonalité est la conséquence d'une loi physique irréfutable, à savoir les rapports existant entre un son fondamental et ses harmoniques. M. Schönberg en convient.

Mais, nous dit-il, une loi physique n'enchaîne pas plus la liberté de l'artiste que celle de l'attraction terrestre n'empêche l'avion de s'élever. Ici je me permettrai de faire observer que si l'avion s'élève, c'est précisément en vertu de cette loi même et que si, par miracle, il s'en affranchissait, son sort serait extrêmement précaire. De même qu'il peut monter aux extrêmes limites de l'atmosphère respirable tout en restant esclave du noyau central, de même le musicien peut s'éloigner autant qu'il veut du centre tonal sans cesser d'en dépendre étroitement. Qui se vante de renier son Dieu, le confesse par cela même. Malgré tout,

la thèse de M. Schönberg n'en subsiste pas moins et nous ne pouvons lui dénier le droit de dire : la Tonalité a fait son temps, cherchons un autre moyen de synthèse sonore.

La question de la dissonance est plus simple et ici M. Schönberg ne fait que prendre acte d'un état de fait qui existait avant l'exposé de ses théories. Pour lui il y a entre la consonance et la dissonance différence non de nature, mais de degré. Depuis nombre d'années, les musiciens avancés ont détruit à jamais la barrière qui prétendait séparer ces deux domaines. Les rapports entre les sons vont en se compliquant progressivement depuis l'octave juste jusqu'à l'intervalle chromatique le plus virulent. Mais il n'y a, en effet, aucune raison pour établir une coupure au milieu de cette série. Où la conception de M. Schönberg devient plus originale, c'est quand il entend exclure de sa musique les accords anciennement dénommés *consonants*, d'abord parce qu'ils sont usés, ensuite parce que leur présence *jure* au milieu des *dissonants* systématiquement employés. Selon lui, aucune esthétique n'a encore compris la valeur musicale et le rôle de la dissonance. Classiques et romantiques ont voulu lui assigner un caractère expressif pour la justifier. Or, M. Schönberg se détourne résolument de la musique expressive, pour se placer au point de vue de la musique *absolue*, laquelle ne tirerait que d'elle-même ses moyens d'existence artistique. Et il semble bien que dans son esprit, cette conception aboutisse à une sorte de logique musicale hostile à toute intrusion étrangère.

Enfin, il faut ajouter que M. Schönberg répudie aussi les moyens de construction traditionnels — et par conséquent conventionnels — c'est-à-dire la division de la phrase en plusieurs membres et la jonction des phrases pour aboutir aux plus hautes unités. Et nous sommes en droit maintenant de demander à ce musicien paradoxal : puisque vous renoncez à l'unité tonale, puisque vous refusez toute stabilité d'accord, puisque vous sapez les fondations de notre vieil édifice, qu'avez-vous à nous offrir en échange ?

M. Schönberg nous avoue d'abord qu'il en fut assez longtemps réduit aux œuvres *très courtes* ou s'en reposant sur des paroles pour cimenter les matériaux sonores désormais dispersés. Puis il convient qu'il est *nécessaire d'écrire des œuvres étendues*, que le fait de n'écrire

que des œuvres courtes n'est qu'un *moyen dilatoire*, et qu'il faut bien *compenser la perte des moyens de structure*. Il est regrettable que M. Schönberg ait arrêté son exposé à ce moment palpitant. Il tourne court en une phrase obscure dans laquelle il mentionne simplement une *méthode pour régler l'apparition des sons, des mélodies et des harmonies, à la ligne d'une figure fondamentale, construite selon les besoins formels de la pièce respective*. J'avoue qu'ici je comprends fort mal. S'agit-il d'une sorte de musique linéaire, relevant plutôt du dessin que du langage sonore, dans le caractère de l'arabesque ? Ceci est possible, mais aurait eu besoin d'explications. Sans doute l'auteur de la *Suite* du 15 décembre a-t-il compté sur son œuvre pour nous éclairer. Malheureusement je crains fort que pour beaucoup de nous cette clarté, que je ne nie pas, ne reste encore quelque temps dans les limites de l'infra-rouge ou de l'ultra-violet.

LUCIEN CHEVAILLIER.

L'Esthétique de M. Richard Strauss formulée par lui-même

M. Richard Strauss a accordé récemment à l'un de nos confrères étrangers une interview dont nous reproduisons les passages essentiels :

« Mozart — affirme M. Richard Strauss — est la source de toute ma culture musicale. L'opéra classique ne dispose, pour son dialogue, que de deux moyens : la prose pure et simple ou le récitatif sec du XVIII^e siècle, avec accompagnement de clavecin. Seuls, Beethoven et Marschner se sont servis, dans d'importants passages de leurs opéras, du « melologue » qui est si suggestif. Au contraire, dans les œuvres allemandes de Mozart, l'action véritable se déroule presque exclusivement en prose parlée, alternant avec des morceaux chantés en forme de *lied*, avec de grands finales à structure symphonique, avec des airs parfois précédés de récitatifs accompagnés par l'orchestre. Puis, dans ses œuvres italiennes, Mozart adopte le récitatif sec qui appartient en propre à l'opéra-comique italien.