

Propos de concert

////// SCHÖENBERG, OU LE MUSICIEN SAISI PAR LA SONATE

Disciples et amis de Schönberg viennent de célébrer ses soixante ans. Voici, publié par l'*Universal*, un hommage aux douze lustres du maître des douze demi-tons. Ce *liber amicorum* s'ouvre sur sa page la plus significative : le portrait-frontispice. Un visage d'hérésiarque gourmand de spiritualité et furieusement énergique, de cette sorte d'énergie que l'inquiétude paraît roidir plutôt que troubler. Que les amis de Schönberg ne s'en offensent : ce visage m'attache plus et m'éclaircit mieux que celui que leurs écrits me proposent.

Passons sur un impitoyable escholier, qui offre aux services de la critique musicale un mode de connaissance tant « en dehors et au-dessus du langage que *extra et supra rationem* ». Ne chicanons pas davantage sur l'abus constant du superlatif, encore que ces grands accords plaqués étonnent en la circonstance, et sous des plumes subtiles en diable et guère naïves. Ce qui, chez les exégètes de l'admirable musicien m'ennuie, c'est qu'ils semblent d'accord avec ses détracteurs pour constater en son art une rupture de continuité avec toute autre musique : louangeusement, ils donnent presque la réplique au poncif des bien-pensants que « ce n'est pas de la musique ». Et, à faire dater de Schönberg une ère nouvelle de la musique, ces musiciens trahissent une oreille étonnamment attachée aux conventions harmoniques !

Au vrai ce même conformisme, l'art même de Schönberg en est moins exempt que l'on ne pense.

C'est même ce qui fait la fascination, le tragique et les limites de cet art, que d'avoir négligé quelque très-anciennes habitudes du plaisir musical, pour mieux obéir à l'esprit à peine séculaire d'une tradition romantique.

Schönberg, croquemitaine des amis de l'harmonie agréable, n'entend pas fuir le consonant pour fronder Reber et Riemann ; mais au contraire pour suivre jusqu'au bout la pente des usages harmoniques que Reber et Riemann ont catalogués. M. Erwin Stein dit très-judicieusement « qu'ici l'accord parfait est prohibé au même titre que naguère les quintes et octaves en parallèles : pour ce que, comme celles-ci, il appauvrit l'écriture, « vide » la pluralité réelle des parties ». Un accord tout en harmoniques naturels d'un son ne serait plus qu'homophonie ! On ne révère pas mieux la nature ; on n'assujettit pas plus docilement le musical à l'acoustique ; on n'est pas plus respectueux des privilèges du mode d'*ut* que cet atonaliste.

Respectueux du mode, de la cadence d'*ut*, dans son dérivé, son interprétation romantique : la forme sonate. Sous le règne du Romantisme, la calme figure ornementale devint, quant à l'esprit et quant à la technique, porteuse de l'aventure symphonique que symbolise désormais la marche vers la dominante, la chute vers la tonique. Et le Romantisme musical, commencé par la rébellion contre le règne des formules et figures, mena à la dictature, combien plus opprimante, de ce schéma (1).

(1) Dans la Fugue, à travers une forme donnée (et dont les rigueurs ne visent que la syntaxe) une figure ferme et stable a licence de « fuir » vers sa libre expansion. Faire, à l'inverse, du cohérent avec du fuyant, promettre forme par le développement à des idées « dynamiques » et polymorphes, tel est le dessein de la Sonate.

La Sonate saisit la démarche de la pensée musicale — plus d'improvisation : mais du développement — plus de thèmes qui se suffisent : mais des motifs nés pour une bonne *exposition* ; saisit airs et danses, libres provinces de la *Suite*, pour en faire les départements bien centralisés de la symphonie (défense d'applaudir entre les mouvements !) ; saisit sens et dignité de l'art musical — plus de divertissement ni de méditation : mais du drame, un credo musical, Bayreuth militant.

Avec Schœnberg enfin, la Sonate saisit, plume et âme, le musicien et son œuvre tout entiers. Le principe des douze demi-tons (1) c'est le dynamisme de la sonate perpétué, prolongé vers l'infini. Voici l'œuvre sans cadre : entre son début plongeant comme dans les limbes mythiques du devenir sonore, et sa fin renvoyée aux calendes messianiques, un « instant de développement » (l'analogie du fameux « coin de nature ») — instant du développement de l'éternelle arabesque chromatique, des douze *sensibles* tendues vers leur résolution douze fois refusée. Et, comme dans le drame wagnerien, la cadence rompue amène la nouvelle scène, ici les œuvres se succèdent selon la règle de la continuité et du contraste des « péripéties » symphoniques.

Ainsi, dans la contribution la plus rigoureuse de cet *Hommage*, mon vieil ami T. Wiesengrund-Adorno a sans doute raison de saluer en Schœnberg le parfait « musicien dialectique ». Le titre de la présente note vise au même constat, sinon à la même adhésion. Car Adorno conclut que « après Schœnberg l'Histoire de la musique ne sera plus chose du Destin mais chose du Conscient. » Et il adjuge à Schœnberg, en tant que libérateur, sa place « dans le paysage de celui qui trouva le premier l'expression dans le domaine du conscient », du rêve de liberté : Beethoven.

Faut-il vraiment penser que, pour aller au bout de l'orgueil, de l'*hybris* romantique, l'artiste, après avoir usurpé, avec Wagner, la charge du prêtre, se dispose, avec Schœnberg, à revendiquer le rôle de la Parque? Je ne le crois pas. Je pense à l'émouvant *scherzo* de la symphonie schœnbergienne, à ce *Pierrot lunaire*, où la fantaisie et l'improvisation sont si désespérément incantées dans la géhenne du romantisme dialectique...

Et quant à Beethoven, sa libération s'annonce (par quel hasard de prescience?) en une « action de grâces d'un convalescent, en mode lydien. En ce mode lydien qui n'est pas le mode aux harmoniques naturels, mais un vieux mode d'art, une figure fixe, réfractaire au dialectique tourbillon de la Sonate Debussy le reprendra.

Je lis cette pensée de Schœnberg lui-même (1911) : *Le génie se met à l'école de la nature, de sa propre nature, le talent se met à l'école de l'art.*

Toute l'impasse, toute l'hérésie romantique est là ; et tout ce que le perspicace Busoni — admirateur de la première heure — pouvait découvrir de « naïveté frisant la barbarie », à côté du « naturel, de la clairvoyance et de la droiture », dans la « renaissance du sentimentalisme » qu'il entrevoyait (2) ici. Le signe du génie,

(1) J'en rappelle en bref le mécanisme : une arabesque de sons dont l'ordre est librement choisi dans la gamme chromatique forme le motif de chaque morceau, lequel se construit entièrement avec des accords et contrepoints tirés de l'arabesque choisie.

Le fait que cette arabesque touche tous les degrés chromatiques sans jamais revenir, pendant son déroulement, sur le même degré, lui confère sa tension harmonique particulière, analogue (et en fait dérivée, étant donné le chromatisme du système) de la tension d'une « note sensible » vers sa résolution.

(2) *Von der Einheit in der Musik*, Berlin 1922, p. 170.

mais ce serait plutôt de saisir le flambeau à l'école de l'art, à l'école des choses qu'il a été donné aux humains de parfaire... non pas *la* Sonate, mais, les Sonates. Et les fugues. Et les Modes.

Mais l'art de Schœnberg se sauve par quoi l'art se sauve toujours : par ses vertus classiques, par le *fini* des œuvres. Perfection arrachée à une esthétique qui idolâtre le romantique Infini. Si l'art doit « danser en ses chaînes » jamais art ne porta plus allègrement d'aussi fatales entraves.

Schœnberg c'est une fulguration inattendue et splendide dans le crépuscule du siècle romantique de la musique. L'Allemagne qui le renie, lui devrait cent fois le Prytanée.

F. G.

Afrique du Nord

//// TUNIS

L'année a été funeste aux Associations. La *Société des Concerts Symphoniques* a disparu et du côté italien, la tentative d'un groupe nouveau a connu un échec net et d'ailleurs mérité.

Seules les sociétés qui font venir d'Europe quelques artistes ont tenu. Aux *Amis de la Musique* qui organisent leurs concerts en accord avec les sociétés analogues d'Alger et d'Oran, on a remarqué le Quatuor Kedroff, l'admirable jeune pianiste Alexandre Uninsky, les récitals Hubermann et Panzera. La Section Musicale de la « Dantq Alighieri » nous a fait entendre notamment le trio formé par le célèbre compositeur Casella, ce qui a permis de faire prendre contact au public tunisien avec des œuvres importantes de l'école italienne contemporaine : la *II^e Sonate* de Casella, pour violoncelle et piano et le merveilleux *Trio en la* de Pizetti.

Braïlowsky fit salle comble et a suscité quelques vives controverses entre les mélomanes.

Les amateurs de danse ont assisté avec enthousiasme aux deux soirées données par Argentina au Théâtre Municipal.

Du côté de la musique orientale de nombreux événements également. On a déploré la mort du baron d'Erlanger, dont les travaux musicologiques étaient appréciés. Le professeur Ali Derwich, du Conservatoire du Caire, a fait, à l'Ecole Supérieure de Langue et Littérature arabe, un cours sur la rénovation de la musique orientale du plus haut intérêt. Il y a présenté en particulier un système de notation très analogue, d'ailleurs, à celui que le R. P. Collongettes a préconisé il y a déjà longtemps pour les musiques d'Orient. Avant son départ, le professeur Derwich a organisé avec le violoniste égyptien Sami Chawa et les exécutants de l'ancien orchestre de M. d'Erlanger, un concert très intéressant où l'on a entendu, notamment, quelques *Quaçaid*, poésies musicales arabes très anciennes de la plus authentique beauté.

Enfin, quelques conférences, faites par R.-L. Doyon que la *Musique andalouse*, par M. Duteil sur *La gamme, considérée des points de vue de la physique, de la musique et de la métaphysique* et par l'auteur de ces lignes sur *Les différences essentielles entre musique d'Occident et musique d'Orient*, ont complété le mouvement musical, somme toute assez intense, de Tunis.

Émile ORENGA.