

# LA REVUE MUSICALE

---

DIXIÈME ANNÉE

1<sup>er</sup> NOVEMBRE

NUMÉRO 1

---

## Idées d'Arnold Schoenberg sur la musique

### DIALOGUE

---

Le célèbre compositeur autrichien Arnold Schoenberg vient d'achever une œuvre depuis longtemps attendue : *Variationen für Orchester*. Il a eu récemment à ce sujet un entretien de la plus haute importance esthétique avec son ami Erwin Stein, le Directeur de la Revue viennoise *Pult und Taktstock*. *La Revue Musicale* a la bonne fortune de pouvoir donner aujourd'hui la primeur de ce dialogue dans son intégralité

---

I. *D'où vient que vous êtes resté si longtemps sans écrire pour l'orchestre ?*

A dire vrai, la dernière œuvre que j'ai donnée pour l'orchestre est mes *Lieder pour orchestre*, op. 22; mais „*Jakobsleiter*” (*l'Échelle de Jacob*), qui est à moitié achevé, est également destiné à l'orchestre, bien que je n'en aie pas encore écrit la partition.

Cet arrêt dans ma production pour orchestre s'explique surtout par le fait — qui ne vous est d'ailleurs pas inconnu — que je suis pris depuis l'été 1921 par ma *Composition sur douze tons*, dont j'ai dû d'abord expérimenter les lois avec un ensemble d'un nombre restreint d'exécutants parce que, pour le moment du moins, le doublement des octaves me paraît inadmissible.

II. *Est-ce qu'il vous a été possible d'aboutir sans doublements d'octaves?*

Sauf inattention de ma part ou erreur d'écriture, il n'y a que quelques rares endroits où des octaves de passage soient doublées. Je me suis d'autre part montré parfois un peu plus tolérant en traitant les instruments à percussion. Mais on peut m'en croire, il ne s'agit pas là d'imperfections mais des prémices de nouveaux développements de cette technique, sur lesquels je préférerais ne pas m'expliquer pour le moment.

Vous savez que mon but est, depuis longtemps, de trouver pour mes constructions orchestrales une forme telle que la plénitude et la saturation des sons, ne soit obtenue que par un nombre relativement restreint de voix. Dès lors et de plus en plus, ce n'est pas une « instrumentation » ultérieure qui doit créer la sonorité orchestrale, mais elle résultera spontanément du mouvement et du rapport réciproque des voix. Voyez par exemple „*Erwartung*” (*l'Attente*). Vous y trouverez un grand nombre des nuances du *forte* alors que, sans doublements d'octaves, une partie seulement de l'orchestre est employée.

Vous vous rappelez que, il y a plus de 20 ans déjà, je donnais à mes élèves le conseil de toujours examiner, lorsqu'ils avaient trouvé un passage en *forte*, s'ils ne le concevraient pas encore mieux en *piano*.

III. *Comme dès votre op. 16 et plus encore dans l'op. 22, vous avez de plus en plus dissocié l'orchestre et, négligeant les rapports de groupes et de familles, utilisé chaque fois un simple choix des instruments justement nécessaires, je m'étonne que votre nouvelle œuvre soit écrite, à peu près, pour orchestre normal.*

Sans l'Amérique nous en serions, en Europe, à ne plus écrire que pour des orchestres réduits, des orchestres de musique de chambre. Mais dans des états d'une culture plus jeune, les nerfs, moins affinés, exigent le monumental : ce qui à l'audition est incapable de contraindre la sensibilité doit être alors considérable ; ainsi a-t-on au moins toujours quelque chose à voir.

En radiophonie aussi, un petit nombre d'individualités phoniques, propres à l'émission, suffiraient à l'expression de toutes les pensées artistiques ; le gramophone et les instruments mécaniques auraient des sonorités

d'autant plus claires qu'on leur donnerait à reproduire des pièces moins fournies. Même les "agitateurs" dans le monde des musiciens ne songent plus guère à hurler leur pensée, les vrais artistes plus du tout et même le public commence à comprendre sans qu'on ait besoin de lui crier aux oreilles.

Mais le désarmement est aussi lent ici que dans d'autres domaines aussi longtemps qu'il y aura des nations qui, en art, en sont encore à conquérir leur place au soleil, tant que l'Amérique exigera le grand orchestre, on le maintiendra en Europe ; mais aussi longtemps les Européens seront incapables d'acquiescer cette finesse de l'oreille que les artistes voudraient voir généralisée.

A ce point de vue j'ai placé de grandes espérances dans le jazz. En 1918 encore, on faisait jouer des cuivres dans des salles de dimensions moyennes. Or, sans trop tarder, on est arrivé à trouver qu'un piano et quatre ou cinq instruments étaient suffisants dans un grand jardin, tant avait été grande la transformation de la sensibilité auditive d'une partie du public.

Toutefois la musique d'art ne tirait aucun profit décisif de ces progrès. Il faudrait pour cela que les instruments à vent, tels que les connaît l'orchestre symphonique, fussent mieux adaptés aux besoins de la musique de chambre. Ils sont encore trop habitués, par la littérature, à se sentir en sécurité à l'abri de grandes masses orchestrales et ne se trouvent pas toujours à la hauteur des tentatives qui donneraient plus de relief aux intensités.

C'est ainsi que j'ai fait des expériences souvent fâcheuses avec des groupes d'instruments différents de l'orchestre traditionnel, d'où de grandes difficultés matérielles pour la diffusion de ma pensée musicale. Or, je voudrais bien, une bonne fois, les éviter et, pour toutes ces raisons, je me suis décidé à composer pour l'orchestre traditionnel.

*IV. Mais comment vous a-t-il été possible d'écrire autant de parties qu'en exige même la plus dépouillée de vos compositions d'orchestre? Comment, en particulier, êtes-vous arrivé à occuper tous les nombreux instruments d'un grand orchestre, de telle façon que leur utilisation paraisse justifiée du point de vue d'une juste économie des moyens d'expression artistique?*

Remarquez que les œuvres de ma période moyenne contenaient déjà quelques éléments de la technique qui s'est perfectionnée ici, notamment dans ce qu'on avait alors qualifié de « travail à jour ». Mais cette manière de favoriser l'expression de la pensée musicale par les variations des coloris

et non par le dynamisme, aboutit à une économie différente de l'ancienne et qui ne saurait être copiée sans danger. Elle est intimement liée, en effet, à la constitution de la phrase musicale. En général, on édifie aujourd'hui l'œuvre orchestrale selon le principe de la gradation et l'on emploie dans le même sens les différents effets de contraste, soit pour unir, soit pour séparer. C'est là, soit dit en passant, un schéma bien primitif, comme celui de la symétrie dont Bach pouvait déjà se passer. Il y a longtemps, par contre, que j'ai attiré l'attention sur la technique de l'intensité, sur le dynamisme propre à Mozart, qui est différent de celui de Beethoven. Chez Mozart, les alternances de l'intensité ne soulignent généralement que des oppositions limitées, nées d'un besoin de variation et d'expression caractéristique, si bien que les rapports d'intensité constituent moins un moyen de construction que d'expression et, par suite, changent plus fréquemment.

Le coloris musical joue chez moi exactement le même rôle. Ses changements servent, en animant l'expression, à rendre plus nette l'idée musicale. C'est là leur but principal ; si bien qu'il est possible d'éteindre pour ainsi dire les couleurs et de réduire l'intensité dynamique de mes œuvres, en un mot d'en faire une transcription pour piano ; et si un jour, une époque d'une intelligence musicale plus alerte peut se passer d'une matérialisation aussi appuyée, elle trouvera un grand plaisir aux transcriptions.

On peut imaginer que dans mon style orchestral il ne se trouve, dans toute une œuvre, aucun passage d'où résulte la nécessité d'employer cinq trombones parce que, par exemple, il n'y a aucun *forte* qui corresponde à leur emploi. Et cependant ils se sont trouvés indispensables en beaucoup d'endroits pour des motifs de clarté, ce qui est plus difficile à reconnaître.

L'influence de la musique de chambre sur l'ensemble de mes conceptions fut également décisive pour le caractère de ma composition musicale. Elle en se trahit pas seulement dans mes œuvres de musique de chambre, dans le *Pierrot lunaire* et dans ma *Symphonie de musique de chambre*, mais est bien antérieure à ces productions. La preuve se trouve dans un morceau de chant que j'écrivis dès 1901 et qui fut exécuté au « Bunttes Theater » de Wolzogen au milieu de la plus large indifférence. L'accompagnement comprenait piano, petite flûte, trompette (le plus souvent bouchée) et caisse claire. Ce fut peut-être le premier échantillon de musique de chambre à l'orchestre et un avant-coureur du jazz.

V. D'où vient que dans ces dernières années vous ayez si souvent écrit selon des formes dites anciennes?

J'aime que vous parliez de formes « dites » anciennes. J'espère que l'on se rendra compte dans quelque temps que la forme de ces variations représente quelque chose de neuf et je serais heureux d'être encore là quand ce sera reconnu. Ce qu'il y a de vieux dans les formes anciennes, c'est simplement leur nom, et ces noms il n'y a aucun inconvénient à les garder, parce que nous ne tenons nullement à forger des vocables poétiques, comme au temps où l'on disait *fugue* (on le prétend du moins, mais j'ai démontré le contraire), parce que les voix « fuient » ; *rondo*, parce que l'on dansait une ronde et *toccata* parce que l'on « frappait » l'orgue (qui méritait moins ce traitement que les musicologues). A quoi bon montrer que ce n'était pas en expiation de sa méchanceté que l'orgue se trouvait ainsi maltraité, mais que le terme allemand pour : jouer de l'orgue (*orgelschlagen*) n'a pas matériellement d'autre origine que le même terme lorsqu'il sert à désigner en allemand le chant des oiseaux (*Finkenschlag*, *Wachtelschlag*, *Nachtigallenschlag* pour désigner le chant du pinson, de la caille, du rossignol) et nous retrouvons le même caractère inoffensif à des mots tels que *Schlagschatten* (ombre portée) et *Menschenschlag* (race d'hommes).

Qui donc prétendrait, après ceci, être fixé sur la forme d'une *fugue*, d'un *rondo*, d'une *toccata*? Les conservatoires, avec leur formation pénétrante, fournissent depuis longtemps — et en série industrielle — des schémas de composition qu'ils prennent pour des formes d'art et leurs élèves, arrivés eux aussi à l'âge de la production, composent d'après ces schémas (ou du moins ils se l'imaginent, car quelques-uns ont un ange gardien : le talent) ; et les esthéticiens sont contents, car leur esprit triomphe dans les produits qui se trouvent ainsi débités. Mais, en réalité, tout ceci n'existe pas en art, car chaque contenu y produit automatiquement sa propre forme ; et seul un automate à fonctionnement renversé, un suppôt de conservatoire par exemple, pourrait enrayer l'expansion de la forme que toute œuvre d'art tend à produire. C'est dans la même mesure que se développe organiquement le laid même et le médiocre et même la banalité.

VI. Pourquoi avez-vous interrompu si longtemps votre travail?

Je vais me faire beaucoup de tort en répondant à votre question. Cette interruption ne fait que confirmer une vérité qui court les rues : c'est que je suis un constructeur.

Voici ce qui m'est arrivé :

J'ai commencé ces variations (1) en mai 1926 et j'ai tellement avancé que peu de semaines après je croyais pouvoir terminer en quelques semaines. Un voyage vint interrompre mon travail. Lorsque après plusieurs semaines je voulus le reprendre, je fus incapable de retrouver l'idée d'une variation commencée. Je trouvais un nombre irrégulier de voix à des intervalles irréguliers, amorçant des motifs de grandeurs différentes et coupant la ligne maîtresse de la composition. La moitié environ était composée et il m'était impossible de retrouver le principe à suivre pour l'exécution du reste, dont je n'avais que cette esquisse sommaire. Après avoir longtemps cherché en vain, je renonçai à ce travail. J'y revins plusieurs fois dans l'espoir de retrouver ce qui m'échappait et l'été dernier je pris la résolution d'achever à tout prix ce travail. Je passai encore une semaine en vaines recherches, travaillant entre temps à d'autres parties. Il fallait pourtant en finir, arriver à fixer définitivement cette variation avec tous ses rapports de poids et de mesure. Je m'y remis encore une fois et après un nouvel effort et un nouvel échec, je résolus d'y renoncer et d'adopter pour ma variation un autre principe.

Au point où j'en étais, il ne fut pas long à définir.

Au moment où je me mettais à l'exécution des groupes envisagés, je trouvais une feuille que j'avais aperçue cent fois sans y faire attention et sur laquelle se trouvait... la solution que j'avais si longtemps cherchée et qui concordait parfaitement avec celle que je venais à nouveau d'inventer !

Voilà qui ne peut arriver qu'à un constructeur : avoir un plan de construction, le perdre et, ce qui est pire, le retrouver !

(Traduit par J. PEYRAUBE).

6 octobre 1928.

ARNOLD SCHENBERG ET ERWIN STEIN

(1) Voir la note au commencement de l'article.