



# Arnold Schoenberg

*Les lois naturelles à  
l'homme de génie sont les  
lois de l'humanité future.*

ARNOLD SCHÖENBERG.  
(*Harmonielehre.*)

## AVANT-PROPOS

Il fut un temps où il fallait, pour qu'un érudit se donnât la peine de consacrer un ouvrage à un homme célèbre, que ce dernier fût vraiment un grand homme, et que le récit de sa vie ou l'étude de son œuvre puissent, par leur exceptionnelle valeur ou par une richesse en exemples féconds, contribuer au perfectionnement de ceux qui les liraient. Les « *Vies des hommes illustres* » telles que les concevait Jacques Amyot lorsqu'il traduisit en français les « *Parallèles* » étaient des œuvres didactiques aspirant à être, pour les jeunes gens à qui elles étaient destinées, vivifiantes et saines, vigoureuses et régénératrices. Notre époque a sous ce rapport considérablement évolué, car l'artiste le moins significatif, le capitaine le plus inutile ou le plus médiocre professeur peuvent proclamer leur orgueil de posséder quelque Plutarque obscur autant que zélé pour rédiger leur histoire et pour dresser la liste, rarement bien longue d'ailleurs, de leurs exploits glorieux et des ouvrages impérissables de leur esprit. Aussi le plaisir est-il grand lorsque, parmi ses contemporains on en rencontre un dont la vie, racontée en un style volontairement simple, intéresse et émeut par son essence même, dont l'œuvre et la pensée, sobrement analysées, frappent dès l'abord par leur puissance; un homme en faveur de qui le biographe peut se dispenser d'employer les artifices innombrables par quoi l'imagination doit trop souvent suppléer à une carence désespérante de faits caractéristiques.

Tel nous apparaît l'ouvrage que M. Egon Wellesz a consacré à Arnold Schœnberg et dont la Revue Musicale commence aujourd'hui la publication. Néanmoins, comme il s'agit ici d'une étude au sujet d'un compositeur vivant, dont l'activité et l'évo-

lution sont ininterrompues, l'auteur m'a prié de dire brièvement comment il s'est senti qualifié pour écrire sur la vie, le caractère, l'enseignement et les œuvres de Schœnberg, et quelle position il occupe vis-à-vis de ce musicien.

Cette tâche se trouve être considérablement simplifiée du fait que M. Wellesz n'a pas besoin d'être présenté aux lecteurs de la Revue Musicale qui, depuis longtemps, suivent ses correspondances sur la musique en Autriche. On n'a pas oublié, non plus, l'article fort documenté sur Schœnberg qu'il écrivit, ici même, il y a trois ans (1). Il est de même superflu d'ajouter que M. Wellesz est l'un des musiciens les plus respectables de la jeune école viennoise.

Il y a près de vingt-deux ans que M. Wellesz connaît Schœnberg. En effet, étudiant au Conservatoire de Vienne, mécontent de l'enseignement traditionaliste et routinier qui s'y donnait, il tourna tôt ses regards vers un musicien méprisé et vilipendé des « artistes officiels » mais que deux de ses amis, les compositeurs Alban Berg et Antoine Webern, admiraient profondément. Il trouva en lui un maître dont les conseils eurent, sur le développement de son art, une influence décisive (à ce propos, il n'est pas sans intérêt de noter que les pages qu'il consacre à l'enseignement de Schœnberg sont vécues). Il lui voua une reconnaissance affectueuse qui ne s'est jamais démentie. Sans qu'il puisse se compter parmi les intimes du maître, ce qui donne d'ailleurs à ses jugements sur lui une indépendance et une valeur objective certaines, il n'a jamais perdu Schœnberg de vue et il put ainsi suivre les différents moments de cette carrière si mouvementée, étudier ses ouvrages au fur et à mesure qu'ils paraissaient.

Grâce à la bienveillante amitié que Schœnberg lui témoigna, M. Wellesz eut à sa disposition les sources les plus précieuses. La plus importante, sans contredit, fut un carnet d'esquisses dans lequel Schœnberg avait coutume de transcrire toute sa production, datée. Ce carnet, souvent mentionné au cours du livre, permit à l'auteur de reconstituer, dans son exacte chronologie, la genèse des différentes compositions.

L'ouvrage parut, sous une forme réduite, en 1921 et devait servir en quelque sorte, d'intermédiaire entre Schœnberg et le public. Car Schœnberg est, au même titre que Paul Cézanne peut-être, l'un de ceux qui eut le plus à souffrir de l'indifférence méprisante de ses contemporains.

Cette initiation du public porta-t-elle des fruits? Nous le croyons si nous considérons l'immense extension qu'a prise à travers le monde, la renommée de Schœnberg.

Dans une analyse qu'il faisait en 1921, de l'ouvrage de M. Wellesz, M. André Cœuroy écrivait (2) « La sympathie éclairée de l'auteur pour le maître dont il expose sans vain panégyrique, l'œuvre et la valeur, a trouvé les mots qu'il fallait pour nous la

(1) Revue Musicale du 1<sup>er</sup> mai 1923.

(2) Revue Musicale du 1<sup>er</sup> mai 1921.



faire aimer et comprendre. » Et M. Cœuroy terminait son article par un vœu : « Ce petit livre, passionnant et délicat, n'est, espérons-le, que le prélude d'une étude vaste et approfondie, que seul M. Wellesz peut écrire, et que nous attendons. »

Ce désir n'est peut-être pas entièrement exaucé aujourd'hui. Pourtant si l'étude, sous sa forme actuelle, n'est pas encore très vaste, des remaniements que l'auteur a bien voulu faire à l'occasion de sa traduction française, la rendent très complète.

STEFAN FREUND.

## PREMIÈRE PARTIE

### LA VOIE NOUVELLE

« L'Art, à mon avis, n'est pas la conséquence du talent, mais de la nécessité. L'artisan a du talent. Il a développé ses dons innés, et il lui suffit de vouloir pour atteindre son but. Tout ce qu'il veut, il le peut. Que son œuvre soit bonne ou mauvaise, superficielle ou profonde, neuve ou démodée, peu importe : il atteint son but ! L'artiste, lui, est poussé par une nécessité impérieuse. Rien de ce qu'il crée n'est soumis à sa volonté. Mais il doit, donc il peut. Il acquiert même des qualités qui ne lui sont pas innées : habileté manuelle, maîtrise dans la forme, virtuosité. La technique ordinaire ne lui sert pas : il a la sienne propre. Quand un homme a du génie, il a en lui tout ce qui lui est nécessaire. S'il n'a que du talent, c'est chez les autres qu'il trouve la source de son savoir. La nature, sa propre nature, guide l'artiste de génie ; l'artiste de talent se laisse guider par l'art. »

Ces quelques phrases servent d'introduction à une petite étude intitulée : *Quelques problèmes de la Pédagogie artistique* (1) que Schoenberg écrivait en 1911. Elles sont la clef de voûte de son activité créatrice. Il fallait qu'il devînt musicien, et cela en dépit de tout.

Nombre d'artistes ont été dès l'enfance préparés avec soin à leur carrière future, au but de leur vie. D'autres, au contraire, durent lutter pour faire leur éducation musicale. Le cas de Schoenberg fut tout différent. Rien, musicien. Une force obscure l'attira insensiblement vers la musique, et lui dans toute son éducation, ne pouvait faire présager qu'il pût un jour devenir

(1) Probleme des Kunstunterrichts, 1911.

////////////////////////////////////  
permet de chercher et de gravir, uniquement livré à lui-même, tous les degrés de la culture musicale. Et « cette technique, développée sous l'empire d'une obligation intérieure », lui permit d'obéir en toute sécurité à la voix de son propre génie, et de dire, sans s'occuper de la production de ses contemporains, ce qu'il avait à dire.



Arnold Schönberg vit le jour à Vienne le 13 septembre 1874. Son père, un négociant, mourut comme le petit Arnold atteignait sa huitième année. La mort prématurée de son père fit que Schönberg grandit dans des conditions matérielles précaires. A douze ans environ, en même temps qu'il entrait au lycée, il apprit à jouer du violon. Pour ses leçons, il composait de petits duos pour violon. Ce furent là ses premiers essais. C'est une vieille coutume viennoise que de faire de la musique de chambre entre camarades d'un même lycée. Schönberg n'y manqua pas, et pour ces séances il écrivit des trios et des quatuors. Par la même occasion il pouvait entendre ses compositions et juger de leur sonorité. Plus tard, apprenant le violoncelle sans professeur, il écrivit un petit quatuor à cordes.

Il n'est pas sans intérêt de noter l'influence qu'exerça sur l'œuvre toute entière de Schönberg cet amour juvénile pour la musique de chambre. Le plus souvent, les jeunes gens de sa génération recevaient l'impression décisive qui allait leur révéler leur vocation de musiciens, à l'audition d'un drame musical de Wagner, ou d'une symphonie de Bruckner. Le résultat était qu'ils faisaient une musique de grandes lignes, des fresques en quelque sorte, et qu'ils en oubliaient d'apprendre les rudiments de leur art. Schönberg, au contraire, même dans ses grandes œuvres d'orchestre, demeura toujours fidèle à la musique de chambre. Il cherche à donner à chaque voix une marche indépendante, une vie propre, et il trouve son expression la plus naturelle, lorsqu'il peut bâtir sur une phrase de quatuor à cordes.

Ces occupations musicales suivies développèrent en lui la résolution de se consacrer tout entier à la musique. Il abandonna le lycée à la fin de



la sixième (1), et il travailla seul, privé de tout conseil et de tout secours, pendant quelques années. Un beau jour, il montra ses œuvres à un musicien, en le priant de lui dire ce qu'il en pensait. Celui-ci l'engagea à les faire voir à Alexandre de Zemlinsky, compositeur et chef d'orchestre très coté parmi les jeunes.

Cette rencontre fut d'une importance décisive pour l'avenir de Schoenberg. Zemlinsky trouva les compositions qu'il lui présentait pleines d'intérêt, et se déclara tout disposé à lui enseigner les notions de contrepoint qui lui manquaient encore. Il lui donna donc pendant quelques mois, dans la mesure où ses occupations le lui permettaient, des leçons régulières. C'est là le seul enseignement qu'ait jamais suivi Schoenberg. En dehors de leur travail en commun, les deux musiciens avaient assez souvent l'occasion de se retrouver, car Schoenberg faisait partie d'un orchestre que Zemlinsky dirigeait (2).

Par ses rencontres avec Zemlinsky, rencontres qui bientôt firent naître entre eux une grande amitié, Schoenberg, jusque là isolé des cercles musicaux proprement dits, fut introduit dans le monde des jeunes artistes qui, selon une vieille coutume encore en vigueur à Vienne, tiennent leur Cénacle dans un café.

En ce temps-là, toute cette jeunesse studieuse se réunissait au Café *Landtmann*, face au Burgtheater, et plus tard au Café *Griensteidl*. Ce cercle professait une ardente admiration pour Wagner, et surtout pour *Tristan et Yseult*, dont on ne manquait aucune représentation, et dont l'instrumentation, la marche des différentes voix et le style étaient commentés avec passion.

Schoenberg passa l'été de 1897 à Vienne, et travailla à la réduction pour piano d'un opéra de Zemlinsky, *Sarema*, que l'on venait de monter à l'Opéra de Munich. Il composa pendant l'automne un quatuor en ré majeur, qu'il soumit au jugement de son ami, dès le retour de celui-ci. Celui-ci trouva maintes choses à redire aux deux premières parties, de sorte que Schoenberg décida de les remanier complètement; seule la troisième par-

(1) La sixième classe en Autriche équivaut à la deuxième de nos lycées. (N. du T.)

(2) L'orchestre dont il s'agit était celui d'une Société de Concerts : Polyhymnia.

tie demeura intacte. Zemlinsky s'étant déclaré satisfait du nouvel aspect de l'œuvre, celle-ci fut jouée pendant la saison 1898-1899 par le quatuor Fitzer à l'association artistique de Vienne (*Wiener Tonkünstlerverein*) et, l'année suivante encore, à une soirée de musique de chambre organisée par la même Société.

C'était la première audition publique d'une œuvre de Schönberg; elle reçut un excellent accueil, écrite comme elle l'était dans les formes traditionnelles, mais contenant déjà cette grande et chaude mélodie qui rend si caractéristiques toutes les premières œuvres de ce musicien. Ce quatuor constituait en même temps son « brevet de compagnonnage ». Schönberg était maître de ses moyens, et pouvait désormais se consacrer à l'expression qui lui était propre.

Son premier essai de symphonie, commencé tôt après le quatuor, resta inachevé. Il se mit ensuite à écrire de nombreux lieds dont une partie seulement a été éditée dans les recueils Opus 1 et 2. Déjà les premières de ces mélodies (1) prouvent qu'il était arrivé à une pleine maîtrise de ses moyens techniques. Ces mélodies furent chantées en première audition en 1898, à un récital donné par le chanteur viennois Goertner. Zemlinsky tenait la partie de piano, d'une polyphonie si riche. A la fin de l'audition un petit scandale éclata dans la salle. « Et depuis lors, me racontait un jour Schönberg en souriant, le scandale ne s'est pas apaisé. »

Schönberg retrouva Zemlinsky à Payerbach l'été de 1899. Il y composa en septembre, en trois semaines, son sextuor à cordes opus 4, *La Nuit radieuse* (*Verklärte Nacht*) sur le thème d'une poésie de Richard Dehmel (2).

Ce Sextuor est — si l'on excepte le quatuor de Smetana, *Ma Vie*, construit d'ailleurs de façon toute classique — le premier essai d'adaptation à la musique de chambre d'un principe de forme employé jusqu'alors uniquement pour des œuvres de grand orchestre. A la suite de ce sextuor, Schön-

(1) Ce sont deux chants (opus 1 et opus 6 n° 3) sur des paroles de Levelzov et de « *Freihold* ».

(2) Cette poésie sert aujourd'hui d'introduction à un « Roman en Romances », *Deux Humains* (*Zweimenschen*) et se trouvait alors dans la première édition du recueil *La Femme et le Monde* (*Weib und Welt*).



berg composa quelques-unes des mélodies contenues dans le recueil Opus 1 et 2, et d'autres encore inédites.

En mars 1900, à Vienne, Schoenberg mit la main à la plus grande œuvre qu'il ait terminée : les *Gurrelieder* oratorio pour soli, chœur et orchestre. Il était à cette époque chef de chœur dans diverses chorales ouvrières : l'une à Stockerau, près de Vienne, l'autre à Meidling, la troisième à Moedling.

Après une nuit de printemps passée à boire et à chanter, il fit avec la chorale de Moedling une excursion sur l'Anniger, montagne située non loin de cette localité. La marche matinale à travers une forêt embrumée et le lever du soleil lui fournirent l'inspiration première du mélodrame de la troisième partie : *La Chasse sauvage du vent d'été* (*Des Sommerwindes wilde Jagd*) et du chœur final : *Contemplez le soleil!* (*Seht die Sonne!*)

Cette œuvre, de même que toutes celles que Schoenberg a composées, fut écrite avec une rapidité prodigieuse. La première et la seconde partie, ainsi que le début de la troisième, étaient déjà terminés au printemps 1900. Mais à ce moment, des soucis d'ordre matériel l'obligèrent à interrompre son travail et à consacrer tout son temps et toute son énergie à l'instrumentation d'opérettes. Il n'est pas nécessaire d'être bien sentimental pour trouver déplorable qu'une œuvre comme les *Gurrelieder* ait dû être interrompue pendant une année entière alors que son auteur se voyait obligé, contre une rémunération dérisoire, d'aider plusieurs compositeurs à échanger plus vite leurs produits en espèces sonnantes. Il écrivit pendant cette période si dure de sa vie, plus de 6.000 pages de partitions étrangères : opéras ou opérettes, pour le compte de quelques auteurs dont certains sont fort connus.

En mars 1901 seulement, Schoenberg put remettre sur le chantier les *Gurrelieder* et en achever le schéma de la troisième partie. Pour cette œuvre, Schoenberg avait conçu un appareil orchestral et choral qui dépassait tout ce qui avait été fait jusqu'alors. Il commanda aux éditeurs Waldheim et Eberle du papier réglé à quarante-huit portées, format double de celui que l'on employait d'ordinaire, et il se mit à l'ouvrage dès que le papier lui eut été livré, c'est-à-dire au mois d'août 1900.

Il épousa à cette époque la sœur de son ami, Mathilde de Zemlinska, et s'établit avec elle en décembre 1901 à Berlin, où il espérait une vie moins difficile. Pour commencer, il fut nommé chef d'orchestre au *Buntes Theater* (Théâtre Bariolé). On lui faisait diriger des chansonnettes de music-hall, et il s'amusa à en composer une avec trompette obligée, qui, bien entendu, fut jugée trop difficile et ne fut chantée qu'une seule fois.

A Berlin, en 1902, au milieu de l'année, Schönberg reprit l'instrumentation des *Gurrelieder*, mais bientôt il dut l'abandonner pour celle de nouvelles opérettes. L'année suivante, il essaya d'achever son œuvre, mais il fut à nouveau interrompu au milieu de la troisième partie. L'impossibilité où il se trouvait de mener à bien le travail gigantesque qu'il s'était proposé, lui ôta la force de le réaliser. Il suffit d'examiner les clichés des manuscrits qui servirent à imprimer la première édition pour reconnaître l'endroit précis où Schönberg dut abandonner son travail.

Cette interruption du travail des *Gurrelieder* se prolongea sept années. Peu de privilégiés connaissaient l'œuvre, et pouvaient parler des merveilles de son instrumentation et des hardiesses que jusqu'alors nul n'avait encore osées. Richard Strauss, à qui Schönberg montra la première partie des *Gurrelieder*, lui fit obtenir le prix Liszt et intervint pour le faire nommer professeur de contrepoint et d'harmonie au Conservatoire Stern.

C'est en 1910 seulement que Schönberg se remit à orchestrer; il put arriver cette fois au chœur final, et termina son œuvre à Zehlendorf, près de Berlin, en 1911.

La composition des *Gurrelieder* se place donc entre mars 1900 et avril 1901. Aucune partie n'y fut ajoutée par la suite, comme certains l'ont écrit; l'œuvre fut terminée à cette époque à quelques mesures près. Une lettre de Schönberg à Alban Berg, que celui-ci a publiée dans son analyse des *Gurrelieder* (1) donne à ce sujet quelques précisions. Je me permets de reproduire un passage de cette lettre, car il contient quelques remarques intéressantes sur Schönberg.

« Ma composition toute entière fut achevée, sauf erreur, en avril ou

(1) *Gurrelieder Führer*, von Alban Berg, Universal Edition. Vienne 1911.



en mai 1901. Le chœur final seul était encore à l'état de simple schéma; cependant les voix conductrices et la forme générale s'y trouvaient définitivement tracées. Je n'avais indiqué à l'origine que fort peu de chose en vue de l'orchestration. A cette époque de pareilles notes m'importaient fort peu; quel musicien, en effet, pourrait oublier des sonorités qu'il a conçues? Mais même sans tenir compte de ce phénomène, il est facile de voir que la partie instrumentée en 1910 et 1911 diffère totalement par la technique d'orchestration de la première et de la seconde partie. Je n'ai pas de raison de m'en cacher. Bien au contraire, il est trop naturel que ma technique ait évolué en dix ans.

« Pour la mise au point de la partition, je n'ai remanié en somme que peu d'endroits, tout au plus des groupes de huit à dix mesures; et en particulier, des passages tels que « Colas le bouffon » (*Klaus Narr*) et des parties du chœur final. Le reste de l'œuvre est demeuré intact, même certains passages que j'avais pensé retoucher. Je n'aurais plus pu retrouver mon style d'alors, et un amateur tant soit peu averti doit pouvoir sans peine retrouver les quelques passages corrigés. Ces retouches m'ont donné plus de mal que ne m'en avait donné en son temps l'œuvre tout entière. »

La première représentation publique des *Gurrelieder* eut lieu dans la salle du Musikverein de Vienne, sous la direction de Franz Schreker, avec le chœur et l'orchestre philharmoniques. Ce fut pour Schoenberg le premier grand succès. Et encore ce succès venait-il trop tard. L'œuvre d'art n'est pas quelque chose d'absolu, d'indépendant, mais elle est solidaire de l'effet qu'elle produit. Le moment de la prise de contact entre une œuvre et le public a une importance indéniable. Si Schoenberg avait pu terminer l'orchestration de son œuvre dix années plus tôt, et la faire exécuter à ce moment, de quelle importance cela n'aurait-il pas été pour son évolution! Il suffit de considérer la production musicale du début de ce siècle, pour se rendre compte de la force et de la nouveauté des *Gurrelieder* à cette époque. D'ailleurs ils semblaient alors à Schoenberg lui-même l'expression la plus hardie de son *Moi*.

On comprendra donc que Schoenberg considère les *Gurrelieder* comme très lointains, maintenant qu'il les a de beaucoup dépassés par la hardiesse de ses œuvres postérieures.

Une autre grande œuvre pour orchestre devait naître à Berlin : un poème symphonique *Pelléas et Mélisande*, Opus 5, tiré du drame de Maurice Maeterlinck. Il fut composé en 1902, instrumenté jusqu'à la scène de la Grotte (où l'on trouve de curieux effets de *glissando* des cuivres) et terminé en 1903.

Au mois de juillet de cette même année, Schoenberg retourna à Vienne et loua un appartement dans la même maison que Zemlinsky, rue du Liechtenstein. Il passa l'été à Payerbach, où il travailla peu de temps à la fameuse instrumentation des *Gurrelieder*, qu'il dut bientôt abandonner. De cette même époque datent aussi quelques mélodies, un projet de chœur, et de quatuor à cordes ; ce dernier peut être considéré comme une ébauche du quatuor en ré mineur, Opus 7. L'activité de Schoenberg comme professeur commence également cette année-là. Il fit quelques cours d'harmonie et de contrepoint dans une école de musique, où Zemlinsky enseignait l'orchestration. On chanta plusieurs mélodies de Schoenberg dans diverses sociétés, et le quatuor Rosé joua son sextuor dans un concert au « Wiener Ton künstler verein ». Les répétitions avaient lieu au foyer de l'Opéra, et c'est là que Schoenberg rencontra pour la première fois Gustave Mahler, alors directeur de l'Opéra Impérial (Hofoper). Arnold Rosé avait attiré son attention sur le sextuor ; il vint à une répétition, et cette œuvre produisit sur lui une impression profonde. De ce jour, Schoenberg eut en lui un ami toujours secourable.

Cette année vit une modification dans le style de Schoenberg. C'est la période où il va atteindre à la maîtrise de la forme classique. Déjà les six lieds avec orchestre (*Sechs Orchesterlieder* opus 8) témoignent d'une construction étonnante par son âpreté. En été 1904, à Mœdling, Schoenberg commence la composition du quatuor en ré mineur, qui fut terminé en été 1905 à la campagne.

Pour pénétrer dans l'intimité de la pensée créatrice de Schoenberg, il n'est pas sans intérêt de consulter les carnets d'esquisses dont il s'est servi au moment du premier et du second quatuor et de la *Kammer sinfonie* (Sympho-



nie de Chambre) qui contiennent quelques mélodies et autres projets d'une réelle importance. Après avoir jeté un seul regard sur ce carnet, nul ne pourra plus dire de la musique de Schönberg qu'elle est artificielle, « intellectuelle »; nul ne pourra se servir à son égard de cette quantité de savants clichés qui ne sont que des échappatoires devant son imagination exubérante. Chaque thème a été trouvé avec son contrepoint. Alors que d'autres ont peine à donner à leurs thèmes un écriin plus riche de voix d'accompagnement, et à en tirer des développements, Schönberg doit concentrer toute sa force de volonté pour limiter le jaillissement débordant d'idées et de thèmes nouveaux. Il n'est pas rare que Schönberg travaille à plusieurs œuvres à la fois. Partout on peut voir, entre les différents groupes d'un quatuor par exemple, quelques fragments de lieds, le plan d'autres ouvrages, un thème pour une œuvre de musique de chambre, tout cela inachevé; ébauches menées souvent très loin, puis abandonnées.

La renommée de Schönberg comme professeur s'était accrue après ses succès de l'hiver 1903. Ce fut parmi les groupes de jeunes qui étudiaient l'histoire de la musique à l'Université que Schönberg compta ses premiers élèves. Le directeur, Guido Adler, un vieil ami de Gustave Mahler, permettait aux étudiants d'assister aux répétitions des symphonies de ce dernier. Ces jeunes gens s'intéressaient à tout ce qui était en dehors des habitudes acquises, à toute nouveauté, et ils professaient une sainte horreur pour l'enseignement obtus du Conservatoire. C'était moins la méthode d'enseignement qui les choquait que le sentiment déprimant d'entendre perpétuellement dénigrer et condamner par les professeurs ce qui pour eux était beau et grand. Des élèves qui alors se groupèrent peu à peu autour de Schönberg, quelques-uns sont restés avec lui en relations d'étroite amitié avec lui. Ce sont Antoine Webern, Henri Jalowetz, Erwin Steine et Alban Berg.



L'esprit conservateur qui, dans la vie musicale viennoise, entravait l'essor de toute œuvre nouvelle, força les compositeurs de la jeune école à se

grouper en une société de musiciens actifs (*Vereinigung schaffender Tonkünstler*). Cette société, comprenant Zemlinsky, Schönberg, Posa, Robert Gound et d'autres encore, fit de Gustave Mahler son président d'honneur. Son activité ne se fit sentir qu'à la fin de 1904. Pourtant, grâce à elle, des œuvres importantes purent être représentées. La troisième Symphonie et des lieds de Gustave Mahler tirés du recueil de vers *La Corne d'Abondance de l'Adolescent (Des Knaben Wunderhorn)*, *La Symphonie Domestique* de Richard Strauss. A un concert de janvier 1905, on entendit une *Fantaisie Dionysiaque* de Hausegger, *Naïdes* de Zemlinsky, et *Pelléas et Mélisande* de Schönberg, sous la direction de l'auteur.

Je me rappelle encore fort bien, le mal que l'on eut à mettre au point cette œuvre compliquée, et la difficulté que Malher lui-même éprouva pour suivre à première vue la conduite exacte de toutes les voix. Si l'on considère que, de la part d'un orchestre peu habitué à jouer des œuvres nouvelles, l'exécution fut relativement hésitante, on s'expliquera en une certaine mesure l'attitude hostile de la critique, et l'effarement sans bornes du public. Nombre de critiques se plaisent à dire aujourd'hui, et en particulier ceux qui, en son temps, trouvaient cette œuvre absolument incompréhensible, qu'elle n'a rien de spécialement « moderne » ; et ils en sont déçus, parce qu'il s'agit de Schönberg ; ils seraient trop humiliés d'être forcés d'avouer combien peu fondée et téméraire était leur indignation d'antan.

Après avoir terminé son quatuor au printemps et en été 1905, Schönberg se mit à écrire un chœur pour voix d'hommes, *Ainsi chantait Georg von Frundsberg*, qui devait constituer la seconde partie d'une mélodie (Opus 3, n° 1), du *Wunderhorn*, mais qui ne fut pas achevé. Un quintette, commencé en automne, eut le même sort.

Par contre il termina à cette époque huit lieds Opus 6, *Vie de Rêve (Traumleben)* de Julius Hart, *Tout (Alles)*, de Richard Dehmel, *Le Voyageur (Der Wanderer)* de Nietzsche, *Au bord de la Route (Am Wegrand)* de John Henry Mackay (composé le 18 octobre 1905), puis *Tentation (Lockung)* de Kurt Aram (le 26 octobre), *Chant de la Jeune Fille (Mädchenlied)* de Paul Reiner (le 28 octobre). Toutes ces mélodies furent écrites



à la hâte, pendant les courtes heures matinales que Schoenberg pouvait dérober à son enseignement.

Un concours musical que proposa le périodique illustré berlinois *Die Woche (La Semaine)* dont le prix devait aller à la meilleure mélodie, et dont le texte devait être une ballade, tenta Schoenberg. Au printemps 1906, il mit en musique la première des deux ballades *Jane Grey* et *Le tas perdu (Der verlorene Haufen)* (ces deux ballades Opus 12 ont parut en 1920 seulement). Il est inutile d'ajouter que ce n'est pas Schoenberg qui obtint le prix.

A part quelques projets pour un opéra tiré d'une pièce de Gerhard Hauptmann *Et Pippa danse*, le carnet d'esquisses de Schoenberg contient les premières ébauches de la *Symphonie de Chambre* en mi majeur (Opus 9), qui fut écrite au printemps et en été 1906, aux bords du Tegernsee. Entre temps Schoenberg avait travaillé à une deuxième *Symphonie de chambre*, dont le thème principal avait été conçu le 1<sup>er</sup> août. Le cas est assez rare, et il est fort intéressant à noter de quelle façon le travail de Schoenberg se départage entre ces deux œuvres. Il renonça d'ailleurs, en fin de compte, à terminer la seconde de ces symphonies, que pourtant il avait menée assez loin.

Des leçons et des cours très fatigants limitèrent cet hiver-là l'activité productrice de Schoenberg. Il ne composa qu'un chœur, *Paix sur terre (Friede auf Erden)*, Opus 13, sur un poème de C.-F. Meyer, et il le termina le 9 mars 1909. Par contre, le public allait enfin s'occuper de la personnalité de Schoenberg un peu plus qu'il ne l'avait fait. Son quatuor en ré mineur fut mis au point, après de nombreuses répétitions, par le quatuor Rosé qui en donna la première audition le 5 février 1907, à la salle Boesendorfer. C'est à cette occasion qu'eut lieu la fameuse altercation, souvent citée, entre Gustave Mahler et un individu qui avait trouvé spirituel, à la fin du concert, de se placer devant Arnold Rosé en sifflant dans une clef. L'excitation du public divisé en deux camps était telle, qu'un scandale fut près d'éclater. Il ne se fit d'ailleurs pas attendre longtemps, et surgit lorsque, peu de jours après, le quatuor Rosé, avec le concours de la Société des instruments à vent de l'Opéra, fit entendre la *Symphonie de chambre* dans la grande salle de la Société de musique (Grosser Musikvereinssal.) Le public n'eût même pas la courtoisie

//////  
d'attendre la fin de la Symphonie, et accompagna l'orchestre de sifflements et de claquements de chaises; plusieurs personnes quittèrent la salle avec ostentations. Pour éviter que de pareils incidents se reproduisent, lors d'un concert qui eut lieu au printemps de la même année dans la salle Ehrbar, Schoenberg fit imprimer sur les billets la note que voici : « Cette carte donne le droit d'écouter en silence, mais son possesseur est prié de bien vouloir s'abstenir de manifester son opinion, qu'elle soit favorable ou hostile. »

Zemlinsky participait à ce concert, qui fut un franc succès pour Schoenberg.

(A suivre.)

EGON WELLESZ.

Traduit par Stefan Freund.

