

neux. Espérons pourtant que l'effort dépensé ne sera pas stérile et que ces six fugitives représentations auront de fréquents lendemains. Que Zeus et M. Jacques Rouché nous entendent.

*
* *

« PIERROT LUNAIRE. »

« Trois fois sept poèmes d'après Albert Giraud : *Pierrot lunaire*, version allemande d'Otto Erich Hartleben, mélodrame pour voix déclamée, piano, flûte, — ou alternativement petite flûte, clarinette, — ou clarinette basse, violon, ou alto, violoncelle. » Ainsi est intitulée la partition d'Arnold Schœnberg, publiée en 1914 à l'Édition universelle de Vienne.

Un an auparavant déjà la Société indépendante (S. M. I.), de laquelle j'eus l'honneur d'être, avec Charles Kœchlin, Strawinsky, Ravel, Vuillermoz, Jean Huré, Aubert, Ducasse, André Caplet, parmi les fondateurs, tous admirateurs plus ou moins passionnés de Schœnberg, avait songé à inscrire le *Pierrot lunaire* à ses programmes. Par suite de lenteurs dues à la difficulté de se procurer le matériel, encore manuscrit, et aussi, j'avouerai-je ! à cette rêverie temporisante qui rongait la plupart d'entre nous, rebelles à l'effroyable activité épistolaire qu'exigeait une telle entreprise, la saison passa sans qu'il fût donné suite au projet. Survint l'an de disgrâce 1914, avec son cortège de maux imbéciles et platoniques. Naturellement il ne fut plus question de Schœnberg, dont le seul fait, désormais, de prononcer le nom abhorré vous rendait suspect de défaitisme, sémitisme, cubisme et bolchevisme. Du sommeil du juste, — injuste sommeil, — *Pierrot lunaire* se rendormit dans ses cartons de l'Europe centrale pour y cuver à l'aise son mystère et son ironie, tandis que le comité de la S. M. I. s'égaillait vers toutes sortes de frontières à des occupations pour le moins extramusicales.

Moins de huit années plus tard, les Viennois étant devenus nos meilleurs amis, il n'y avait plus aucune raison d'État, — les raisons sentimentales n'ayant jamais été en cause, — pour écarter à jamais le plus sympathique d'entre eux. Certes les relations postales et douanières restent aussi compliquées, — et j'emploie cet euphémisme par égard pour la sainte administration, — qu'au temps jadis d'avant-guerre. Mais les jeunes gens d'aujourd'hui, en l'espèce MM. Milhaud et Jean Wiener, qui ont plus de courage pratique que leurs aînés, ne reculent devant aucune démarche. Il faut dire aussi que, *Pierrot lunaire* ayant paru sur ces entrefaites, les choses se trouvaient d'autant facilitées. On fut donc enfin en possession de la bienheureuse partition. Mais nombreuses durent être les répétitions, étant donnée la difficulté d'exécution de l'œuvre, et les interprètes firent preuve d'une ténacité dont il faut leur savoir gré.

Le mélodrame d'Arnold Schoenberg se compose, disons-nous, de trois parties, manière de petits actes subdivisés eux-mêmes en sept tableaux. Et l'expression de *tableaux* est bien celle qui convient ici, tant chacun de ces poèmes nous les évoque avec force et minutie.

Dans sa préface, harangue suprême aux combattants qui vont mourir, l'auteur précise au sujet de l'interprétation certaines recommandations qui ont une grande importance et pour l'exécution et pour la compréhension de l'œuvre.

La mélodie n'est pas destinée à être chantée, sauf dans quelques cas exceptionnels spécialement indiqués. Le conducteur (on ne peut guère dire « chef d'orchestre » pour un ensemble maximum de six exécutants), le conducteur devra considérer la partie vocale comme une *mélodie déclamée*, en tenant bien compte de la hauteur de son spécifiée. Il y parviendra :

1^o En maintenant le rythme « à un cheveu près » comme si le rythme chantait effectivement, c'est-à-dire avec non plus de liberté qu'il ne pourrait s'en permettre dans une mélodie chantée.

2^o En prenant conscience de la différence qui existe entre le son chanté — *Gesangton* — et le son déclamé — *Sprechton* :

le son chanté tenant la hauteur de son rigoureusement exacte, le son déclamé la donnant approximativement et l'abandonnant aussitôt au moyen des montées et des descentes *glissées* (en *portamento*, disent les gens avisés). Le conducteur devra, il est vrai, se garder soigneusement de tomber dans une sorte de déclamation *chantante*, ce qui serait absolument contraire à la pensée de l'auteur. En aucune façon il ne devra adopter une déclamation *réaliste*. Par contre, on marquera distinctement la différence entre la déclamation ordinaire et la déclamation chantée, qui collabore à une forme musicale, mais qui ne devra jamais se hausser au chant proprement dit.

Enfin le conducteur ne devra jamais baser l'atmosphère et le caractère de ces poèmes sur le sens des paroles, mais exclusivement sur l'aspect de la musique. Aussi souvent que la représentation sonore des sentiments exprimés par le texte fut perçue par l'auteur, aussi souvent cette représentation se trouvera exprimée dans la musique seule. S'il arrive au conducteur de s'en écarter, qu'il se méfie d'ajouter quoi ce soit que n'aurait pas voulu l'auteur : présent négatif, car, loin de donner, il ne ferait que soustraire.

Les vingt et un poèmes de *Pierrot lunaire*, la plupart fort brefs, sont ainsi groupés. Première partie : *Ivresse de lune*, *Colombine*, *Pierrot dandy*, *Lavandière blasarde*, *Valse de Chopin*, *Madone*, *Lune malade*. Deuxième partie (à mon avis la plus impressionnante) : *Nuit*, *Prière à Pierrot*, *Larcin*, *Messe rouge*, *Chant de pendu*, *Décapitation*, *les Croix*. Troisième partie : *Nostalgie*, *Sensation*, *Parodie*, *Tache de lune*, *Sérénade*, *Retour au pays*, *O vieux parfum!*

Ces poèmes n'ont entre eux d'autre lien que l'atmosphère générale, atmosphère morbide, ironique, douloureuse, qui évoque assez vaguement l'art d'un Jules Laforgue, si l'on veut, auquel Albert Giraud, poète belge, dut probablement vouer une certaine admiration. L'astre des nuits, comme dans la *Salomé* de Wilde, y joue un rôle prépondérant de *leit-motiv*, apparaissant constamment sous des aspects tour à tour romantiques et symboliques. Mais je n'entreprendrais pas d'analyser le texte, d'autant plus que, malgré la netteté

d'articulation de Mme Marya Freund, une articulation que bien des Françaises envieraient à cette Polonaise, malgré la clarté de la *détraduction* de Hartleben, je n'eus pas toujours le loisir de le suivre avec toute l'attention nécessaire, sollicité par d'autres préoccupations.

Quant à la musique, vous pensez bien qu'elle non plus n'est guère complètement assimilable à une audition unique et purement auriculaire, puisque ce n'est qu'après coup que je pus mettre la main sur un des rares exemplaires de la partition. N'essayez pas, d'ailleurs, de vous faire une idée de la musique par la lecture de la partition. Elle est proprement illisible, impossible d'autre part à réduire au piano, tant les rythmes de ces six instruments, — la voix est traitée ici comme un instrument, — même quand ils ne jouent pas à six, même quand ils jouent à deux, même quand une flûte solitaire, — oh ! cette flûte si douce et si mélancolique de *Lune malade*, — dialogue avec la voix, tant les rythmes de ces six instruments, dis-je, semblent égotistes et mutuellement contradictoires. Sans doute, dans certains morceaux, les dessins seront moins friables, moins hachés, intention peut-être antithétique lorsqu'il s'agit de la tragique *Entthauptung* (décapitation), par exemple, dont les grandes courbes canoniques entrelacées nous rappellent l'écriture encore scolastique, mais si relativement, du premier mouvement du *sextuor*. Mais en général chaque instrument, voix comprise, procède pour ainsi dire isolément, cheminant dans une voie furtive, connue de lui seul, seule voie d'ailleurs connue de lui.

Et ce qui s'applique ici aux rythmes s'appliquera non moins aux intentions. En ce qui concerne la tonalité, l'instrumentiste ne pourra se rallier à aucun point de repère. Les bons vieux degrés de la gamme, tonique, dominante, sensible, que le moyen âge nous transmet de père en fils, ont naturellement disparu. Le pianiste, artilleur de la bande, a du moins la ressource, du sommet de sa partition, de suivre les péripéties de la mêlée, assénant parfois, au bon endroit, une grenade de dix-septième harmonique, mettant en jeu, comme une mitrailleuse, son tic tac de notes répétées dans

le registre suraigu, en lançant vers d'idéals avions ses fusées d'arpèges biscornus. Mais les autres, flûtiste, — j'allais dire Fleuryste, — clarinettiste, altiste, violoncelliste, simples bibis de la tranchée qui ne peuvent avoir aucune vue d'ensemble sur les opérations stratégiques, rampent les yeux bandés et les oreilles bouchées dans les ténèbres du boyau, s'accrochant où ils peuvent sans espoir d'aucun secours extérieur, aucun accord familier, aucun temps fort, rien d'humain. C'est dans toute sa férocité l'implacable « marche ou crève » de l'exécutant.

Et le miracle, c'est que cette apparente débandade des rythmes dans le domaine privé produise dans la collectivité un rythme tangible, que cette atonalité dans la partie amène dans le tout comme une espèce de tonalité, — relative, oui ! disons tonalité atmosphérique, — que l'ensemble, enfin, pour agressif, déchirant, hurlant qu'il puisse nous sembler parfois, reste malgré tout de la vraie musique, de la musique résultat de la pensée, non des rencontres de hasard et de tâtonnement, qui nous change singulièrement de ces falotes improvisations chères à nos snobs, trop heureux de se mettre à la mode à si peu de frais, de la musique enfin de l'essence la plus noble et la plus rare et qui nous arrive au cœur en droite ligne.

Comment ? Cela je ne me chargerai pas de l'expliquer. Je crois qu'il y a là un cas de psychologie, — aussi bien chez celui qui inflige que chez celui qui subit, — qui dépasse les ressources d'analyse d'un musicien. Mais dans une œuvre aussi densément belle, la densité n'est-elle pas faite, précisément, de toute cette vertigineuse complexité, sorte de quatrième dimension régulatrice dans des pièces par ailleurs aussi réduites quant aux dimensions de dynamisme et de durée. C'est de la beauté comprimée, hasarderai-je, de l'émotion en pilules. Écoutez le début de la deuxième partie, et dites-moi si cette sombre et majestueuse escalade de tierces mineures ne contient pas, en ses deux mesures, tout le mystère du monde. Est-ce le titre : *Nuit*, qui donne à ces quelques notes tant de signification ? Seraient-ce au contraire ces quelques notes profondes qui éveillent en vous

un sentiment de solitude et d'épouvante? Qu'en sais-je? La musique possède ceci de divin qu'elle s'adapte autant qu'elle suggère, et cette faculté réceptrice et transmettrice n'est pas son moindre privilège.

Et puis il faut compter avec le *timbre*, découverte des temps nouveaux. Ainsi que je vous le disais naguère, au rebours de sonorités neutres comme celles de l'orchestre, pourtant si coloré, d'un *Boris Godounow*, le timbre, qui n'avait chez Moussorgsky qu'un rôle simplement émotif ou pittoresque, prend ici une véritable valeur inventive, faisant pour ainsi dire corps avec la matière créée. Il naît dans le cerveau du créateur en même temps que l'idée. Tentez de les séparer, il restera le néant ou le mensonge, pire que le néant.

Enfin, je le répète, pourquoi analyser? Pour convaincre? Non. Ou vous subirez profondément, sans vous en demander les raisons, l'emprise de cette musique intraitable et charmante, ou vous la détesterez comme votre plus cordial ennemi.

Donc nous entendîmes du Schoenberg authentique, cette fois, non plus de ce Schoenberg de seconde main dont jusqu'ici l'honneur revenait un peu iniquement à l'originalité française ou russe. Il fallait cette audition pour mettre les choses au point et à la place qui lui est due l'un des plus grands musiciens actuels. Maintenant est-ce là un nouveau chemin de Damas, parallèle à celui de Debussy, ou continuateur? *That is...* Question insoluble et d'ailleurs assez oiseuse. La base de tout, en art, n'est-elle pas d'abord que l'œuvre soit belle, quel que soit le parti pris de technique? N'est-elle pas la force de la sincérité unie à cette autre force faite de sens critique et d'inspiration à doses à jamais indiscernables, mais dont l'essentiel est de ne pas *ressembler*, puisque c'est la différence entre chacun, en définitive, qui fait l'originalité? Dans sa redécouverte de l'unique, Wells nous assure, après d'autres, qu'il n'y a pas dans la nature deux cœurs, deux cerveaux, deux pièces de monnaie, deux billes absolument identiques. Nous n'arrivons à l'idée de choses similaires, dit-il, que par un mépris inconscient ou délibéré d'une infinité de menues différences. « Comme

deux pois dans une cosse » est un proverbe qui, comme la plupart des proverbes, exprime une conception fautive : il est facile de le constater à la saison des pois. Si vous entassez mille briques dans votre chantier, vous possédez là une collection unique d'uniques que votre esprit ne peut saisir individuellement.

L'intérêt de chacun naît ainsi d'une particularité infinitésimale. Les enthousiasmes sont féconds en tant qu'illumination. Ils font faire. Ils sont les perceptions d'une chose admirable, révolue puisque faite. Tout le tourment qui reste au véritable créateur vient, de par la force de son enthousiasme justement, du besoin d'exprimer autre chose que cela, d'exprimer qui est soi. Si vous ne retrouvez en vous qu'un écho de cet enthousiasme, tant pis pour votre personnalité. Vous pouvez n'être qu'un écho de personnalité, auquel se laissera d'autant plus prendre un auditoire, — je parle d'un auditoire éclairé, — que votre personnalité incomplète lui facilitera la perception d'une personnalité vraiment originale, toujours plus hermétique à un auditoire même éclairé. Car les véritables novateurs ne peuvent être compris tout d'abord que du très petit nombre des travailleurs conscients.

Donc Schoenberg est le danger des artistes, sans doute, mais en même temps leur principale et meilleure excitation au travail. Je crois même que, par l'essence de son talent très subtil dont les lignes se restreignent à l'essentiel, il est un très grand danger, car l'imitation peut devenir sécheresse mortelle. Mais après tout, que sait-on !...

L'exécution fut magnifique. Chacun, dans la division du travail, remplit son rôle avec le plus entier dévouement. Et il en fallût, car les répétitions de cette œuvre difficile et longue, — *Pierrot lunaire* dure environ une heure, — furent fréquentes et rudes. Remercions les valeureux artistes : MM. Fleury, Delacroix, Raëls — tour à tour violoniste et altiste, — Feuillard et M. Jean Wiéner, qui franchit avec désinvolture les écueils d'une partie de piano invraisemblable. Remercions M. Darius Milhaud, à la fois chef du petit orchestre et zélé propagateur. Et admirons l'abnégation presque héroïque de Mme Marya Freund, qui, douée, comme

vous le savez, d'une voix splendide, sut si bien s'assouplir, dans cette étrange *déclamation chantée*, ou ce chant déclamé, aux intransigeances de l'auteur.

Un dernier mot. N'est-il pas pénible, insupportable, de songer qu'un artiste de génie se trouve, de par les cataclysmes dont, plus ou moins, pâtirent tous ceux qui n'en profitèrent pas, aux prises avec les difficultés d'une situation matérielle presque désespérée? On ne peut guère demander à un gouvernement français de s'intéresser à un musicien viennois, si courtoises que soient les relations entre les deux pays. Et puis nous sommes en république, hélas! synonyme d'indifférence absolue envers les *vrais* artistes, français ou non, qui d'ailleurs la lui rendent avec usure. Mais n'appartiendrait-il pas aux admirateurs d'Arnold Schoenberg, sincères ou feints, de le sauver pendant qu'il en est temps encore, favorisant peut-être, par leur appui fraternel, la libre éclosion de quelque nouveau *Pierrot lunaire*.

FLORENT SCHMITT.

