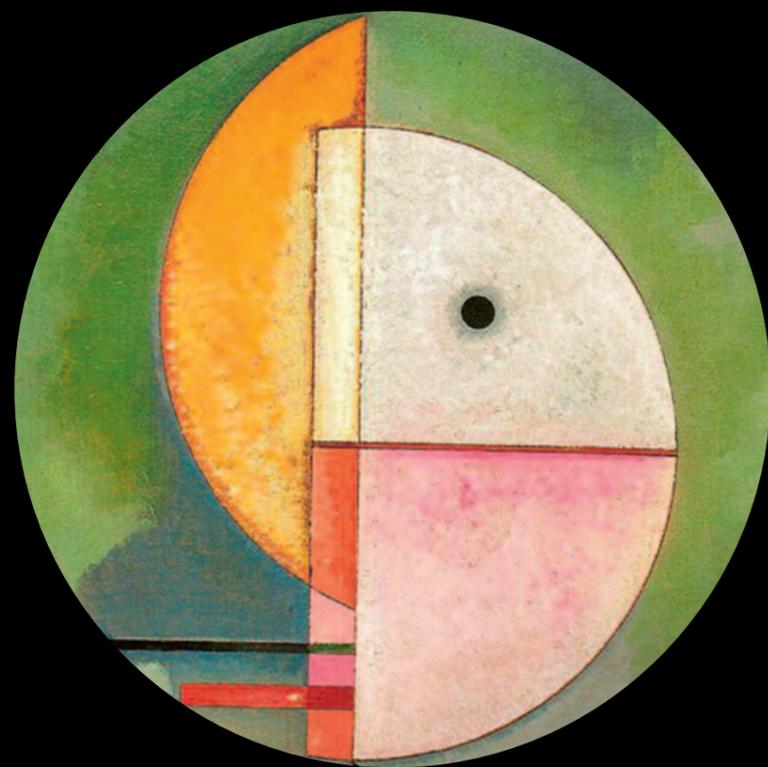


● *Pierrot Lunaire opus 21*  
*Arnold Schönberg*  
*un projet musical, scénique et pictural*



**PIERROT** ●  
**LUNAIRE**



# PIERROT LUNAIRE

## *Pierrot Lunaire, un projet musical, scénique et pictural*

*Diese unsagbar schöne Musik. Dieses Wunder an Klang und Ausdruck.  
Cette belle musique inouïe. Ce miracle de son et d'expression.*

ANTON WEBERN

*Pierrot ist der Solarplexus wie auch der Geist der Musik  
im frühen 20. Jahrhundert.*

Pierrot est le plexus solaire tout autant que l'esprit de la musique  
du début du vingtième siècle.

IGOR STRAVINSKY

*An die Seite zu stellen der Bedeutung des Kubismus in der Malerei  
und der Relativitätstheorie in der Wissenschaft.*

Aussi important que le Cubisme dans la peinture  
et la théorie de la relativité en science.

ALFREDO CASELLA

On lui sera toujours reconnaissant pour Pierrot...

*Wir werden ihm für Pierrot immer dankbar sein...*

PIERRE BOULEZ

Avant-propos	5
<b>■ Un projet musical, scénique et pictural</b>	
— <i>Pierrot Lunaire</i> , un bref résumé	6
— Programme musical	8
— <i>Pierrot Lunaire</i> , analogie avec l'actualité	10
— <i>Pierrot Lunaire</i> , instrumentation et interprétation scénique	10
<b>■ Un projet mettant l'interdisciplinarité à l'honneur</b>	
— Publics scolaires visés	11
— Programmes scolaires et pistes pédagogiques	11
<b>■ Arnold Schönberg</b>	
— Biographie	14
— Le compositeur, la théorie	24
— Le peintre	34
— Schönberg et Kandinsky, correspondances	42
<b>■ L'œuvre</b>	
— La genèse	48
— L'analyse	50
— Le texte source français et la 1 <sup>ère</sup> traduction en allemand	56
— Histoire de la traduction	62
— La traduction allemand/français 2021	66
— Partitions	70
— La symbolique	73
— Les personnages	82
— Revue de presse	86
<b>■ L'Ensemble Cristofori</b>	92
— Les comédiens	93
— Les musiciens	94

L'ENSEMBLE CRISTOFORI, invité par Jean-François Chanet, Recteur de l'Académie de Besançon, propose dans le cadre de *Récréations en Musique* un spectacle pour collégiens et lycéens autour du mélodrame *Pierrot Lunaire* opus 21 d'Arnold Schönberg.

Afin de sensibiliser les collégiens et lycéens en amont, l'Ensemble Cristofori a mis en place un dossier pédagogique et organise des journées de formation pour les professeurs.

Le lycée Claude Nicolas Ledoux à Besançon avec ses étudiants en troisième année de DN MADE est partenaire pour la fabrication des décors et la conception de la scénographie, le lycée Pasteur à Besançon pour l'éclairage de ce projet et la première année de DN MADE du lycée Mont Roland à Dole pour la conception de la scénographie et la fabrication des décors, pour la conception et la fabrication des costumes.

En remerciant chaleureusement :

Maëva Maurin, Isabelle Bralet et Tony Blanchet, professeurs au lycée Claude Nicolas Ledoux (DN MADE)  
Pascal Dudal, Olivier Renaud et Christophe Thevenot, professeurs d'agencement au lycée Claude Nicolas Ledoux pour leurs idées pratiques et géniales en même temps

Catherine Monnet, Isabelle Gautier, Laurent Millot et Béatrice Quenot Morin, professeurs au lycée Mont Roland (DN MADE) pour leur expérience, leur passion et leur aide précieuse

et

Erwan Bonfigli, artiste éclairagiste  
Hélène Degott, artiste plasticienne, peintre pour leur talent, leur endurance et leur vision artistique.

ARTHUR SCHOONDERWOERD  
Directeur musical de l'Ensemble Cristofori

# Pierrot Lunaire, un projet musical, scénique et pictural

ARTHUR SCHOONDERWOERD

## ■ Pierrot Lunaire, un bref résumé

*Pierrot Lunaire*, un mélodrame de trois fois sept poèmes sur des textes de Otto Erich Hartleben (traduction des poèmes d'Albert Giraud) mis en musique par Arnold Schönberg en 1912, raconte l'histoire d'un poète en désarroi. Le doute, le manque de reconnaissance artistique et le sentiment de sacrifice font que l'inspiration du poète se dissipe. Il voit son monde intérieur peu à peu s'effondrer et pense même à mettre fin à ses jours. Une dépression profonde se dessine. C'est enfin le lien avec le passé, avec la tradition, qui redonnera envie de créer, de vivre et qui guérira notre artiste tourmenté. Lui et Pierrot retournent dans le 21<sup>e</sup> poème définitivement à Bergame, la ville où la *Commedia dell'arte* est née.

Pierrot, figure emblématique de la *Commedia dell'arte*, représentant les temps anciens, l'inconscient et l'alter ego du poète, est illuminé par la lune. Elle éclaire l'irraison du poète et d'autres figures de la commedia comme Colombine et Cassandre en va-et-vient. Elle est cruelle et montre les profondeurs et les côtés insoupçonnés de l'humain.

*Pierrot Lunaire* est considéré comme un autoportrait de Schönberg lui-même, qui a subi en 1908 la perte de son ami et professeur de peinture Richard Gerstl. Ce très grand artiste se suicide après avoir eu une liaison avec l'épouse de Schönberg, Mathilde.

Dans *Pierrot Lunaire* Arnold Schönberg rompt avec le passé en :  
— composant dans une tonalité élargie qui tend vers l'atonalité  
— en ne faisant ni déclamer ni chanter les poèmes, mais en les faisant parler en diapason (*Sprechgesang*)  
— en utilisant une instrumentation novatrice dans une œuvre de musique de chambre avec des combinaisons d'instruments rares pour l'époque (piccolo, clarinette de basse, alto, etc.).

Dans *Pierrot Lunaire* Arnold Schönberg renoue avec le passé en :  
— utilisant la *Commedia dell'arte* et le mélodrame comme genres clefs  
— utilisant fréquemment des *leitmotive* (motifs musicaux qui désignent un personnage ou sentiment)  
— utilisant un contrepoint très savant, aussi ancien que la musique de la Renaissance.

■ *Pierrot Lunaire*,  
création à Berlin  
le 16 octobre 1912



L'équipe après la création en 1912

Konzert-Bureau Emil Gutmann  
Berlin W 35.

## Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds „Lieder des Pierrot Lunaire“

(deutsch von Otto Erich Hartleben)

für eine Sprechstimme, Klavier, Flöte (auch  
Pikkolo), Klarinette (auch Bassklarinette), Violine  
(auch Bratsche) und Violoncell  
(Melodramen)  
Op. 21

von

# Arnold Schönberg

In drei Teilen

Rezitation: Albertine Zehme

Ensemble:

Eduard Steuermann (Klavier)

Jakob Maximalik (Violine und Bratsche)

Hans Kandler (Violoncello)

Kammermusiker S. W. de Vries (Flöte und Pikkolo)

Kammervirtuose S. Esberger (Klarinette und Bassklarinette)

Aufführung für geladene Gäste

Mittwoch, den 9. Oktober, abends 8 Uhr, Choralion-Saal

Öffentliche Aufführung

Mittwoch, den 16. Oktober, abends 8 Uhr, Choralion-Saal

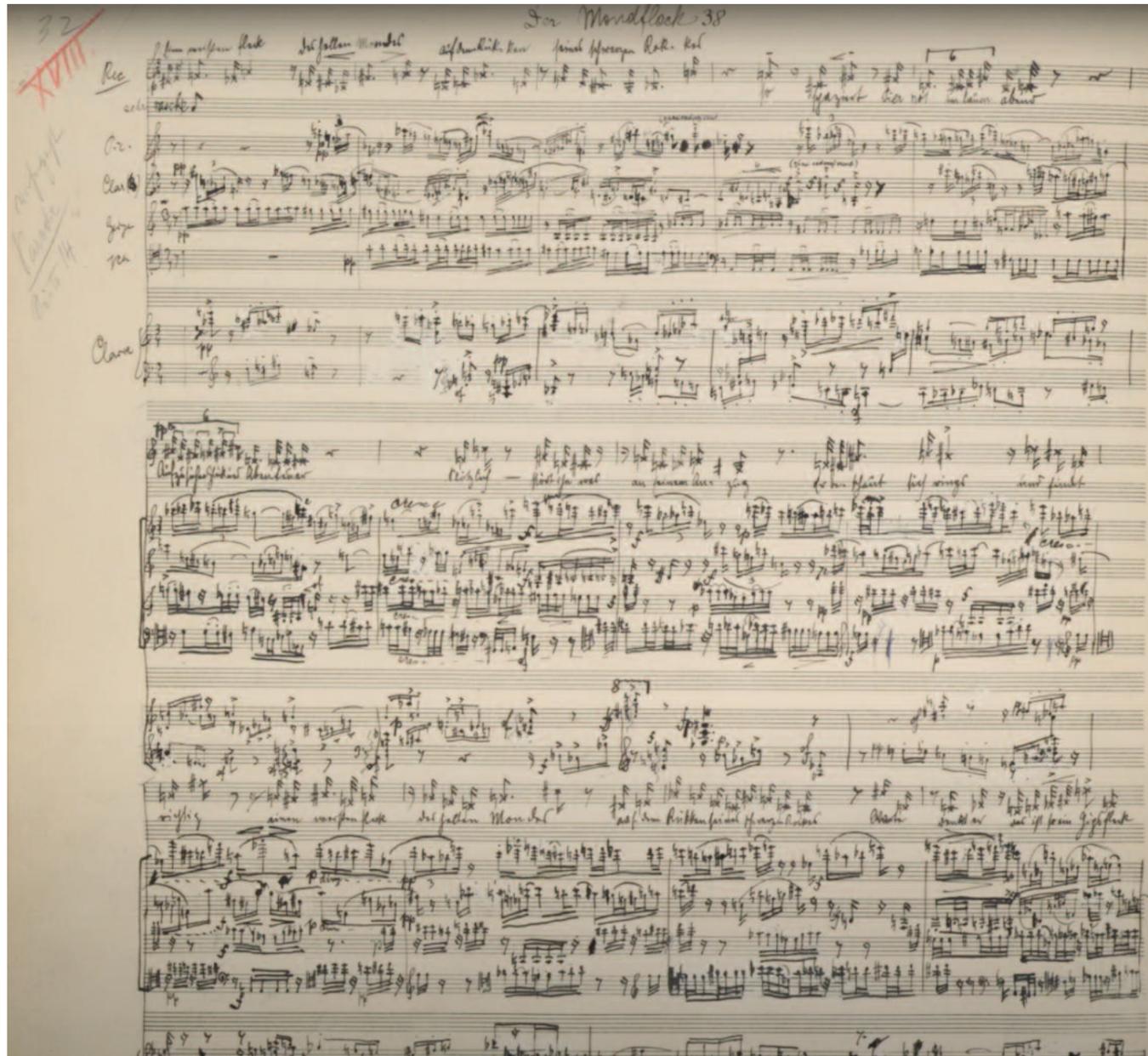
Eintrittskarten à Mark 4, 3, 2 und 1 bei **Gode & Gode**, Leipziger Straße 37  
und Taubenstraße 7, bei **A. Wertheim**, Leipziger Platz und Taubenstraße 7b,  
sowie abends an der Kasse.



Le cabaret de Berlin, lieu de la création en 1912

L'affiche de la première représentation

*Pierrot Lunaire*,  
un projet musical,  
scénique et pictural



Extrait du manuscrit d'Arnold Schönberg, poème 24 Der Mondfleck  
© The Library of Congress, Washington DC



Arnold Schönberg,  
premier plan au violoncelle  
(farce musicale)

■ Programme musical : 7 parties, 21 poèmes

Afin de donner un contrepoint à la musique et au texte allemand expressionniste de Schönberg et Hartleben, Arthur Schoonderwoerd a écrit 3 textes en français que les comédiens jouent avant, entre et après les 3 sections de *Pierrot Lunaire*. L'histoire en 7 parties se joue dans une grande ville européenne en 2022.

**Prologue**

Conversation entre un vieux chêne et un jeune bouleau

**Acte 1 - Poèmes 1 à 7**

Un artiste en manque de reconnaissance perd l'espoir.

Un Poète, Pierrot son *alter ego*, Colombine (une lavandière), une Madonne et la Pleine Lune décroissante.

**Intermède I**

Monologue d'un artiste peintre désespéré. La Lune est partie. On se trouve dans son atelier. Une bougie éclaire son visage.

**Acte 2 - Poèmes 8 à 14**

Un artiste en dépression.

Le Poète, Pierrot, Colombine et la Nouvelle Lune, puis Lune croissante.

**Intermède II**

Monologue d'une jeune femme artiste qui parle de ses sources d'inspiration. La Lune est revenue.

**Acte 3 - Poèmes 15 à 21**

Retour à Bergame : l'artiste retrouve son inspiration et son humour.

Le Poète, Pierrot, la Duègne et la Lune croissante jusqu'à la Pleine Lune. Soleil.

**Épilogue**

Le Chêne et le Bouleau s'entrelacent. Leurs racines semblent sortir du même germe. Les feuillages s'entremêlent et les ramures se touchent, se caressent. Le vent joue avec leurs ramures. Le soleil disparaît lentement derrière l'horizon et la pleine lune fait son apparition. Silence. Les mouvements des arbres se calment jusqu'à l'immobilité. La nuit tombe. Un nuage fait disparaître la lune...

### ■ *Pierrot Lunaire*, analogie avec l'actualité : une société en crise

Le chef d'œuvre de Schönberg, composé à l'aube de la Première Guerre Mondiale, catastrophe humaine, nous fait faire de nombreux parallèles avec la société actuelle : une société en crise, en manque d'inspiration et de vision, dans laquelle les prouesses scientifiques éloignent de plus en plus l'humain de la nature.



“Le prochain concert  
viennois de Schönberg”  
Caricature anonyme  
dans le journal Die Zeit  
du 6 avril 1913  
© Wienbibliothek im Rathaus,  
Vienne

### ■ *Pierrot Lunaire*, l'instrumentation et une proposition pour une interprétation scénique

L'Ensemble Cristofori, afin de traduire les textes allemands expressionnistes en gestes facilement compréhensibles pour tous publics, propose une lecture scénique de *Pierrot Lunaire* avec de la pantomime. Deux comédiens/artistes mimes participeront alors au projet.

Comédien et mime : JUAN CRISTÓBAL FERNÁNDEZ BUDDENBERG

Comédienne et mime : LUCIA LEONARDI

Récitante : ADÈLE LORENZI

Flûte et piccolo : GILLES DE TALHOUËT

Clarinette et clarinette basse : LUZ SEDEÑO

Violon et alto : GISELLA CURTOLO

Violoncelle : LUCIE ARNAL

Piano et mise en scène : ARTHUR SCHOONDERWOERD



Vasily Kandinsky (1866–1944)  
Several Circles Plusieurs Cercles (détails) 1926  
© Collection musée Solomon R. Guggenheim,  
New York

*PIERROT LUNAIRE* OFFRE DE NOMBREUSES VOIES D'ENTRÉE DANS L'UNIVERS MULTIFORME DE L'ARTISTE AUTRICHIEN, surtout célèbre pour avoir révolutionné la musique savante occidentale dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. L'interdisciplinarité est au cœur du processus de création d'Arnold Schönberg (1874 – 1951) et permet ainsi des déclinaisons pédagogiques riches et originales, aussi bien en éducation musicale qu'en histoire, français, allemand, arts plastiques, histoire des arts et philosophie.

La trajectoire personnelle et esthétique d'Arnold Schönberg s'inscrit dans un contexte historique qui, sans le réduire, a forgé la personnalité de l'artiste et certaines de ses œuvres les plus marquantes. Soldat dans l'armée autrichienne pendant la Première Guerre mondiale, Schönberg fit partie des premiers artistes exclus par le régime nazi qui le contraignit à l'exil à Paris, puis à New York dès 1933. Converti au protestantisme à l'âge de 24 ans, c'est en 1933 qu'il décida de son retour au judaïsme.

### ■ Publics scolaires visés

*Pierrot Lunaire* s'adresse en priorité aux élèves à partir de la 3<sup>e</sup> et à toutes les classes de lycée et post-bac.

Une première piste peut être la lecture de *Pierrot Lunaire*, 50 poèmes d'Albert Giraud (voir p.56) dont l'adaptation de Erich Otto Hartleben a été utilisée par Schönberg pour composer son œuvre. Des autoportraits du peintre Arnold Schönberg entre 1906 et 1911 donnent également une idée profonde du courant de l'expressionnisme. L'artiste concevait ses portraits comme une forme de journal intime, se prêtant particulièrement à une étude de la manière de représenter les émotions intimes en peinture.

### ■ Programmes scolaires et pistes pédagogiques en lien avec *Pierrot Lunaire*

#### Histoire-Géographie

#### ► L'Europe, un théâtre majeur des guerres totales (1914-1945)

*Pierrot Lunaire* permet d'évoquer l'impact des deux conflits mondiaux sur la destinée particulière d'un artiste contraint à l'exil par le régime nazi dès avril 1933. Son œuvre fut prise comme exemple paradigmatique de l'« art

dégénéré » mis au pilori par le régime hitlérien. Les dernières grandes compositions musicales de Schönberg sont des réponses poignantes tant à la montée du nazisme (*Moses und Aron* [Moïse et Aaron], 1928-1934, inachevé) qu'à la destruction des juifs d'Europe (*Ode à Napoléon*, 1942) ; *A Survivor from Warsaw* [Un survivant de Varsovie], 1947.

## Histoire des Arts, Musique et Arts Plastiques

### ► L'ère des avant-gardes (1870-1930)

Vienne fin-de-siècle – La Sécession viennoise (Oskar Kokoschka, Egon Schiele) – Le Cavalier bleu et le Bauhaus (Vassily Kandinsky) – la seconde école de Vienne (Schönberg, Alban Berg, Anton Webern).

### ► Tonalité et atonalité, langage sériel

Les premières œuvres d'Arnold Schönberg sont tonales, comme l'est la musique de son temps : dans chaque morceau il existe une hiérarchie entre les notes de la gamme diatonique, entre la tonique et la dominante, entre la sous-dominante et la dominante etc. Progressivement, toutefois, Schönberg remet en cause ce principe, jusqu'à aboutir à des compositions où la musique devient atonale. Dans celle-ci, toutes les notes sont plus ou moins traitées sur un même pied d'égalité. Cela rend son écoute déconcertante, car l'auditeur peut difficilement anticiper ce qui va suivre, ni en prédire la fin. C'est en partie pour compenser cette imprévisibilité que, dans les années 1920, Schönberg invente pour chaque œuvre une série, c'est-à-dire un ordre de passage des douze notes. Cette manière de composer est appelée technique sérielle.

### ► Paysages du réel, paysages intérieurs

Analyse des Autoportraits et des Visions peints par Schönberg.

### ► Le Cavalier bleu

En mai 1912, paraît à Munich l'almanach *Der Blaue Reiter* (Le Cavalier bleu), un recueil de textes sur la peinture et la musique contemporaines auquel collabore Schönberg. Deux artistes sont à l'origine du projet : Vassily Kandinsky, peintre d'origine russe né à Moscou en 1866, et l'allemand Franz Marc (1880-1916). Le même nom désigne l'exposition-manifeste organisée à partir du 18 décembre 1911 à la galerie Thannhauser à Munich par les mêmes artistes, ralliant à eux d'autres peintres dont August Macke (1887-1914), Alexej von Jawlensky (1864-1941) et Gabriele Münter (1877-1962). Le mouvement du Cavalier bleu relève des courants d'avant-garde expressionnistes. Il aspire à un véritable renouveau de l'art entendu comme expression d'un contenu intérieur et spirituel. Par le truchement de couleurs vives, d'une simplification des formes, d'un lyrisme chromatique, les artistes recherchent une représentation qui se détache du réel et qui se rapproche de l'abstraction.

### ► Les arts entre liberté et propagande (1900-1945)

De l'autonomie des formes et des couleurs à la naissance de l'abstraction :



Franz Marc et Vassily Kandinsky,  
Almanach pour Der Blaue Reiter, 1914.  
Collection Centre Pompidou,  
dist. RMN / Philippe Migeat.

étude de la relation amicale et esthétique tissée entre Schönberg et Kandinsky. Les liens artistiques entre Schönberg, Zemlinsky, Strauss et Mahler. Les recherches formelles de Schönberg en musique (tonalité et atonalité, harmonie, langage sériel) ; analyse musicale et une écoute profonde des 21 pièces de *Pierrot Lunaire*.

### ► Art et pouvoir

Contestation, dénonciation ou propagande :  
la musique de Schönberg et la critique de la société viennoise.

## Allemand

### ► Traduction des poèmes de Hartleben.

L'expressionnisme dans la société Viennoise autour de 1900.

### ► Découverte de la culture et des arts dans le monde germanique au XX<sup>e</sup> siècle

La Vienne fin-de-siècle, le Cavalier bleu (*Der Blaue Reiter*), le Bauhaus, Richard Gerstl, Gustav Klimt et Albertine Zehme.

### ► Le milieu littéraire de la Vienne fin-de-siècle et la naissance de l'expressionnisme

Dans l'effervescence intellectuelle des années 1890, un groupe de jeunes écrivains créent à Vienne un nouveau mouvement littéraire nommé *Jung-Wien* (Jeune Vienne). Ce cercle, qui se réunit au Café Griensteidl, aspire au dépassement du naturalisme, promeut le principe de l'art pour l'art, du goût pour la décadence et tourne ses regards vers l'intériorité. Le critique littéraire Hermann Bahr (1863-1934) est une des figures centrales de ce cénacle dont font partie, entre autres, Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), Arthur Schnitzler (1862-1931) et le jeune Karl Kraus (1874-1936), qui ne tarde pas à s'en détacher. En 1899, Kraus fonde la revue *Die Fackel* (Le Flambeau) et promeut les productions littéraires de l'expressionnisme viennois, lancé par le recueil de poèmes illustrés d'Oskar Kokoschka *Die Träumenden*.

## Français

### ► « Écrire en symboles/écrire en sentiments expressifs » la différence entre symbolisme et expressionnisme !

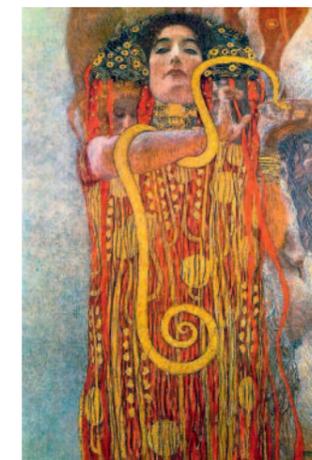
► Découvrir différentes formes de l'écriture de soi et de l'autoportrait ; analyse des poèmes de *Pierrot Lunaire* ; travail gestuel en pantomime de chaque poème de Hartleben.

« D'où vient l'inspiration d'un artiste, c'est quoi son moteur de créer ? »

► Débattre en classe de la vie d'un artiste, de ses éventuels sacrifices, de l'enseignement, de ses élèves et de son héritage.



Café Griensteidl in Vienna, 1896  
Reinhold Völkel (1873-1938)



Gustav Klimt, Die Medizin (détail),  
1900-1907, reproduction d'une peinture  
réalisée pour l'université de Vienne.  
Les trois panneaux de la Philosophie,  
la Médecine et la Jurisprudence seront  
détruits dans l'incendie du château  
d'Immendorf provoqué délibérément  
par les troupes SS le 12 mai 1945.

# Le compositeur — biographie



Portrait d'Arnold Schönberg par Richard Gerstl  
(vers 1905-06) © Musée de Vienne

## ■ Arnold Schönberg

### Peindre l'âme

Biographie par Thérèse Muxeneder

Exposition Musée d'art et d'histoire

du Judaïsme, Paris 2017

catalogue Ed. Mahj, pages 177 à 185



Samuel Schönberg, Vienne, 1874-1885. Photographie de M. Machač, Vienne, Arnold Schönberg Center

1874

Arnold (Avraham en hébreu) Schönberg naît le 13 septembre à Vienne. Il est le fils de Samuel et Pauline Schönberg (née Nachod). Son père tient un commerce de chaussures dans le 2<sup>e</sup> arrondissement viennois et prend une part active au programme de l'Arbeiterbildungsverein, une association qui promeut l'éducation culturelle des ouvriers. Sa mère vient d'une famille pragoise de cantors.

Adele, la sœur d'Arnold née en 1872, meurt d'une méningite.



Pauline Schönberg, Aussig (actuellement République tchèque), 1911. Photographie de Hans Edler von Schmidt, Vienne, Arnold Schönberg Center

1876

Naissance de sa sœur Ottilie, qui deviendra chanteuse d'opérette.

1882

Naissance de son frère Heinrich, qui deviendra chanteur d'opéra. Arnold commence l'étude du violon.

1883

Premiers essais de composition.

1885-1891

Schönberg suit les cours du lycée impérial et royal d'État du 2<sup>e</sup> arrondissement de Vienne. Selon les vœux de son père, il se destine à devenir ingénieur.

1889

Samuel Schönberg meurt à l'âge de 51 ans.

1891-1895

À la suite de la mort prématurée de son père, Arnold Schönberg est contraint, en sa qualité de chef de famille, de subvenir aux besoins des siens. Il entre comme

employé à la banque privée Werner & Co. Avec des amis, il fréquente les établissements où l'on fait de la musique dans le parc du Prater; il y entend surtout des fanfares militaires.

1893

*In hellen Träumen habe ich dich oft geschaut* [En rêves clairs je t'ai souvent aperçue], pièce pour voix et piano. *Schilflied* [Le Chant des joncs].

1894

Pièces pour piano. *Quatuor à cordes en do majeur*.

1895

Schönberg rencontre le compositeur Alexander Zemlinsky. Il devient membre de la société de musique Polyhymnia, où il joue du violoncelle en amateur. Il quitte son poste d'employé de banque pour se consacrer exclusivement à la musique. Il commence à diriger des chorales ouvrières – une activité qu'il poursuivra pendant plusieurs années.

1896

*Six pièces pour piano à quatre mains*. *Nocturne pour violon solo, orchestre à cordes et harpe*.

1897

*Valse pour orchestre à cordes*. *Gavotte et musette (dans le style ancien) pour orchestre à cordes*. *Quatuor à cordes en ré majeur*.



Bessie et Adolf Loos, Chamonix, s.d. Photographie, Vienne, Arnold Schönberg Center

1898

*Deux Lieder, op. 1, pour baryton et piano*. *Frühlingstod* [La Mort du printemps] pour grand orchestre (fragment). Schönberg se convertit au protestantisme, en prenant pour nom de baptême Franz Walter.

178 Il entre en contact avec des écrivains du mouvement Jung-Wien (Jeune Vienne), et en particulier Karl Kraus. Premières tentatives de s'adonner aussi à la littérature. Début de son amitié avec l'architecte Adolf Loos.

1899  
Quatre Lieder, op. 2, pour voix et piano. Verklärte Nacht [La Nuit transfigurée], op. 4, sextuor à cordes, d'après un poème de Richard Dehmel.

1900  
Diverses orchestrations d'opérette et petites pièces pour piano. Il reçoit le soutien du mécène viennois Carl Redlich. Il rencontre Alma Schindler, qui deviendra l'épouse de Gustav Mahler en 1902.

1900-1911  
Gurre-Lieder pour solistes, chœur et orchestre.

1901  
Brettli-Lieder [Chansons de cabaret] pour voix et piano. Schönberg épouse Mathilde Zemlinsky, sœur de son ami et mentor Alexander Zemlinsky. Le couple part s'installer à Berlin.

Schönberg est engagé comme chef d'orchestre à l'Überbrettli, un théâtre de cabaret fondé par le baron Ernst von Wolzogen.

1902  
Naissance de sa fille Gertrude. Schönberg rencontre Richard Strauss. Sur la recommandation de celui-ci, il est invité à donner des cours d'harmonie au conservatoire Stern de Berlin. Création de La Nuit transfigurée à Vienne par le Quatuor Rosé.

1902-1903  
Pelleas und Melisande [Pelléas et Mélisande], op. 5, poème symphonique.

1903  
Richard Strauss obtient pour Schönberg, auprès de l'Allgemeiner

Deutscher Musikverein [Association générale allemande de musique], une bourse de deux ans attribuée par la fondation Liszt. Retour à Vienne.

1903-1905  
Huit Lieder, op. 6, pour voix et piano. Six Lieder, op. 8, pour voix et orchestre.

1904  
Schönberg fait la connaissance de Gustav Mahler. Anton Webern et Alban Berg deviennent ses élèves. Membre fondateur de la Vereinigung schaffender Tonkünstler [Association des musiciens créateurs], qui s'emploie à défendre et soutenir la musique moderne. Mahler est nommé président d'honneur. Schönberg reçoit une bourse de la fondation Schwestern Fröhlich.

1902-1903  
Pelleas und Melisande [Pelléas et Mélisande], op. 5, poème symphonique.



Mertens, Mai & Cie, Arnold Rosé. Portrait de groupe avec les membres de son quatuor (Paul Fischer, Anton Ruzitska et Friedrich Buxbaum), vers 1910 [cat. 23]



Mathilde et Arnold Schönberg, Vienne, appartement du 68-70 Liechtensteinstrasse, 1907. Photographie, Vienne, Arnold Schönberg Center

1905  
Quatuor à cordes n°1 en ré mineur, op. 7. Schönberg dirige la création de Pelléas et Mélisande au Grosser Musikvereinssaal de Vienne. Il passe l'été avec sa famille à Gmunden, au bord du Traunsee, où il compose et peint.

1906  
Symphonie de chambre, op. 9, pour quinze instruments solistes. Naissance de son fils Georg. Il fonde avec son frère Heinrich une société de musique chorale.

1906-1911  
Schönberg donne des cours particuliers de composition, de contrepoint et d'harmonie.

1907  
Friede auf Erden [Paix sur la terre], op. 13, pour chœur mixte a cappella. Création du Quatuor à cordes n°1 par le Quatuor Rosé et de la Symphonie de chambre à Vienne, qui provoquent de vives réactions du public et de la critique.

Schönberg se lie d'amitié avec le peintre Richard Gerstl. Il se met à peindre avec ardeur.

1907-1908  
Quatuor à cordes n°2 en fa dièse mineur, op. 10, avec voix de soprano. Cette composition représente, aussi bien dans sa conception musicale que dans l'histoire du genre, une césure au sein de son œuvre; par l'introduction d'une voix de soprano, Schönberg abolit la norme traditionnelle du quatuor à cordes.

1908  
La création du Quatuor à cordes n°2 déclenche à Vienne un scandale considérable. Liaison de son épouse Mathilde avec le peintre Richard Gerstl. Suicide de ce dernier.

1908-1909  
Fünfzehn Gedichte aus Das Buch der hängenden Gärten von Stefan George [Quinze poèmes du Livre des jardins suspendus de Stefan George], op. 15, pour voix et piano. L'idéal expressif et formel de cette période se condense dans la méthode de composition dite «atonale» ou «à tonalité libre».



Mathilde Schönberg, Vienne, appartement du 113 Hietzinger Hauptstrasse, 1911. Photographie, Vienne, Arnold Schönberg Center

**ATONALITÉ**  
Vers 1908-1909, Arnold Schönberg s'engage avec ses *Quinze poèmes du Livre des jardins suspendus de Stefan George*, op. 15, et ses *Trois pièces pour piano*, op. 11, dans une nouvelle voie: il adopte une technique de composition qui renonce à tout centre tonal (rejet de la distinction hiérarchique entre la «tonique» et les autres notes de la gamme) et procède à l'émancipation des dissonances. En prenant le contrepied des schématismes et des répétitions toutes faites de la composition traditionnelle, cette nouvelle conception structurelle de la musique répond aux idéaux stylistiques de l'expressionnisme. Schönberg refusait le terme «atonal», qui lui paraissait trop négatif; il préférait parler de «tonalité libre» ou de musique «pantonale».

1909  
Trois pièces pour piano, op. 11. Cinq pièces pour orchestre, op. 16. Erwartung [Attente], op. 17, monodrame. Schönberg invente une machine à écrire la musique qu'il fera breveter. Il fait la connaissance des peintres Oskar Kokoschka et Max Oppenheimer.

1909-1911  
Intense activité picturale.

1910  
Première exposition de peintures et de dessins à la galerie Heller, à Vienne. Cette librairie-galerie est l'un des centres de l'avant-garde artistique et intellectuelle viennoise.

1910-1913  
Die glückliche Hand [La Main heureuse], op. 18, drame avec musique.



Portrait peint de Hugo Heller par Arnold Schönberg (œuvre perdue), Vienne, appartement du 113 Hietzinger Hauptstrasse, 1910. Photographie d'Alban Berg, Vienne, Arnold Schönberg Center



La librairie et galerie d'art Hugo Heller, Vienne, s.d. Impression sur papier, Vienne, Arnold Schönberg Center

Schönberg donne une série de conférences à l'Académie impériale et royale de musique.

1911  
Six petites pièces pour piano, op. 19. Première édition de son principal écrit théorique, Harmonielehre [Traité d'harmonie]. Mort de Gustav Mahler. Début de sa correspondance avec le peintre Vassily Kandinsky. Schönberg part s'installer pour la deuxième fois à Berlin. Il donne des conférences au conservatoire Stern. Quatre de ses peintures sont présentées à l'exposition du Blaue Reiter [Cavalier bleu] à la galerie Thannhauser à Munich.

1912  
Pierrot lunaire, op. 21, pour voix parlée et cinq instrumentistes, d'après les poèmes d'Albert Giraud. Conférence sur Gustav Mahler à Prague, Berlin,

Vienne et Stettin. Schönberg reçoit une bourse de la fondation Gustav Mahler. Conférences sur l'esthétique et la composition au conservatoire Stern de Berlin. Il dirige Pelléas et Mélisande à Prague, Amsterdam, La Haye et Saint-Petersbourg. Tournée avec Pierrot lunaire. Participe à l'exposition «Neukunst Wien 1912» [«Renouveau artistique Vienne 1912»] à la Művészház [Maison des artistes] de Budapest. Paraît chez l'éditeur munichois R. Piper & Co. un recueil de textes d'Alban Berg, Vassily Kandinsky et al., intitulé Arnold Schönberg.

1913  
Schönberg obtient un grand succès lors de la création des Gurre-Lieder à Vienne, sous la direction de Franz Schreker. Scandale lors d'un concert des œuvres de Webern, Berg, Schönberg et Zemlinsky à Vienne.

180 **LE CAVALIER BLEU**  
Début janvier 1911, Vassily Kandinsky assista, en compagnie de plusieurs autres membres de la Neue Künstlervereinigung München (NKVM [Nouvelle Association des artistes de Munich]) (Gabriele Münter, Franz Marc, August Macke, Alexei von Jawlensky, Marianne von Werefkin), à un concert où l'on donnait des œuvres de Schönberg. Cette soirée musicale lui fit forte impression, ce qu'il transposa aussitôt en peinture, dans la toile intitulée *Impression III (Konzert)*. Les questions que le peintre se posait sur le rapport de synesthésie entre musique et peinture – un tableau du compositeur était également exposé à l'occasion de ce concert – l'incitèrent à écrire à Schönberg pour lui parler des pièces qu'il avait entendues. Kandinsky appréciait aussi, dans son immédiateté d'expression, la « peinture du seulement » (*Nurmalerei*) de l'autodidacte Schönberg. En juin 1911, Kandinsky et Marc, qui avaient quitté entre-temps la NKVM, lancent un projet d'almanach qui paraît en 1912 sous le titre *Der blaue Reiter [Le Cavalier bleu]*. Schönberg y participe avec un article intitulé « La relation avec le texte ».

1915-1922  
*Die Jakobsleiter [L'Échelle de Jacob]*, oratorio pour huit solistes, chœur mixte et orchestre (fragment), inspiré de *Jacob lutte d'August Strindberg*.



Arnold Schönberg en uniforme de soldat, Autriche, 1916. Photographie d'Alban Berg, Vienne, Arnold Schönberg Center

1916  
*Die eiserne Brigade [La Brigade de fer]*, divertissement en forme de marche pour piano et quatuor à cordes.

1917  
En décembre, Schönberg est définitivement dispensé de service militaire.



Alexander Zemlinsky et Arnold Schönberg, Prague, 1917. Photographie de Schlosser & Wenisch, Vienne, Arnold Schönberg Center



Erwin Stein, Anton Webern et Arnold Schönberg, Zandvoort, 1914. Photographie d'Alban Berg, Vienne, Arnold Schönberg Center

1914  
Schönberg dirige les *Gurre-Lieder* à Leipzig. Création des *Cinq pièces pour orchestre* à Londres. Vacances en Bavière avec Kandinsky.

1915  
Retour à Vienne. Schönberg, engagé volontaire, est incorporé dans l'armée en novembre.

1913-1916  
*Quatre Lieder*, op. 22, pour voix et orchestre.

1918  
La famille Schönberg s'installe à Mödling, près de Vienne. Fondation du Verein für musikalische Privataufführungen [Société pour les exécutions musicales privées].

1918-1920  
Il donne des cours auprès d'une centaine d'élèves dans les

écoles Schwarzwald, une institution d'enseignement viennoise dirigée par la pédagogue réformatrice Eugenie Schwarzwald. Le peintre Oskar Kokoschka et l'architecte Adolf Loos font également partie du corps professoral.

1919  
Hanns Eisler et Rudolf Kolisch deviennent ses élèves.

**LA SOCIÉTÉ POUR LES EXÉCUTIONS MUSICALES PRIVÉES**

Après le succès obtenu à Vienne par les dix répétitions ouvertes au public de la *Symphonie de chambre*, op. 9, d'Arnold Schönberg, on voulut développer en 1918 une nouvelle forme de concert ou d'écoute musicale. Lors de la première assemblée générale de la Société pour les exécutions musicales privées qui se tint à la fin de l'année, un comité se forma sous la présidence de Schönberg: les membres qui le constituaient étaient tous issus du cercle de ses élèves ou de ses amis. La Société, dont l'existence se poursuit jusqu'en 1921, allait établir de nouveaux canons, non seulement dans le soin et l'intérêt qu'elle portait aux innovations musicales, mais surtout par sa structure non conventionnelle: l'œuvre devait parler par elle-même, être sans prétention ni coquetterie; il fallait en outre préparer le public par des conférences qui en proposaient une étude approfondie. La compréhension de la musique nouvelle était l'unique succès auquel on devait tendre. Schönberg refusait l'influence corruptrice du public, et un interdit catégorique de la réclame et du compte rendu régnait au sein de la Société. Généralement jeunes, les interprètes étaient découverts grâce à des auditions, tandis que le financement des concerts était assuré par les cotisations des membres, répartis en différentes classes.

**MÉTHODE DE COMPOSITION AVEC DOUZE SONS N'AYANT DE RAPPORTS QU'ENTRE EUX (DODÉCAPHONISME)**

En 1921, Arnold Schönberg développa la méthode dite « des douze sons ». Dans cette technique de composition, les rapports des notes entre elles sont reconsidérés – dans la structure à la fois verticale et horizontale de la partition, sous le signe d'une parfaite égalité des douze notes de l'échelle chromatique. À l'abandon de toute référence à la tonique, que le musicien avait déjà opéré dans sa période atonale (ou de la tonalité libre), succède à présent un matériau de composition de base défini à l'avance: la somme chromatique d'une octave (douze intervalles) est disposée dans un ordre fixe, et c'est la suite de sons ainsi définie qui sert, en tant que séquence ou série, de fondement à l'œuvre. Cette série de base peut être exploitée de différentes façons: en récurrence (ou forme rétrograde, la série étant prise par la fin), en renversement (appelé aussi « forme inversée ») ou en récurrence du renversement (dite aussi « rétrograde du renversement »). Les structures sérielles ne doivent comporter aucune répétition de note.

1920-1921  
Séjour à Zandvoort aux Pays-Bas, où il donne des cours particuliers. Schönberg assiste au premier festival Mahler d'Amsterdam. Il dirige les *Gurre-Lieder* à l'Opéra de Vienne.

1920-1923  
*Cinq pièces pour piano*, op. 23.  
*Sérénade*, op. 24, pour sept instruments et voix de basse.  
*Suite pour piano*, op. 25.

1921  
À la suite de manifestations antisémites, les Schönberg doivent quitter Mattsee, près de Salzbourg, un lieu de villégiature où ils passaient l'été. Schönberg développe sa technique de composition dodécaphonique. Mort de sa mère Pauline à Berlin.

1921-1936  
*Der musikalische Gedanke, Kompositionslehre [La Pensée musicale]*.

*Traité de composition*, fragment.

1923  
Rupture avec Vassily Kandinsky en raison de supposées tendances antisémites au Bauhaus. Mort de Mathilde Schönberg.

1924  
*Quintette à vent*, op. 26. Dirige la création de sa *Sérénade* à Donaueschingen. Schönberg épouse Gertrud Bertha Kolisch, la sœur de son élève Rudolf Kolisch. Création de l'*Attente* (Prague) et de *La Main heureuse* (Vienne). Publication d'un recueil de textes de ses amis et compagnons artistes à l'occasion de son cinquantième anniversaire.

1925  
Schönberg est nommé directeur d'une classe de composition musicale à l'Académie des arts de Berlin, où il succède à Ferruccio Busoni.



Georg, Mathilde et Arnold Schönberg avec Alma Mahler, Noordwijk, Pays-Bas, mai 1920. Photographie, Vienne, Arnold Schönberg Center

En février 1925, après une tournée de concerts en Italie, le couple Schönberg séjourne durant plusieurs semaines à Beaulieu-sur-Mer.

1925-1926  
*Quatre pièces pour chœur mixte*, op. 27.  
*Trois satires pour chœur mixte*, op. 28.  
*Suite pour piano, trois clarinettes et trio à cordes*, op. 29.

1926  
Schönberg s'installe à nouveau à Berlin. Il devient membre du Sénat de l'Académie des arts.

**LE BAUHAUS**

En 1919, l'architecte Walter Gropius, qui avait épousé Alma Mahler, amie de longue date et confidente de Schönberg, fondait à Weimar le Bauhaus. Cet établissement d'enseignement artistique promouvait une synthèse de l'art et de l'artisanat. Jusqu'à sa fermeture en 1933 par le régime nazi, le Bauhaus bénéficia d'une remarquable réputation: c'était l'école qui donnait le ton dans les domaines de l'architecture, des beaux-arts et du design, en Allemagne et par-delà ses frontières. Au printemps 1923, Schönberg fut informé par Alma Mahler que, lors de discussions sur son éventuelle intégration au corps enseignant du Bauhaus, Vassily Kandinsky, qui y était professeur, avait laissé échapper des remarques antisémites. Schönberg réagit avec une extrême véhémence en écrivant à Kandinsky, lequel protesta de son innocence, en assurant que ces accusations étaient inconsistantes et dépourvues de tout fondement.

1926-1929  
*Der biblische Weg [Le Chemin biblique]*, drame parlé sioniste avec esquisses scéniques.  
*Quatuor à cordes n°3*, op. 30.  
*Variations pour orchestre*, op. 31.  
Transcription pour orchestre des *Prélude et fugue en mi bémol majeur* de Johann Sebastian Bach, BWV 552.  
*Quatre chants populaires allemands pour voix et piano. Von heute auf morgen [D'aujourd'hui à demain]*, op. 32, sur un livret de Max Blonda (pseudonyme de Gertrud Schönberg).



Anonyme, Vassily et Nina Kandinsky, Gertrud et Arnold Schönberg, Pörtlach (Autriche), 1927 [cat. 215]

1927

Séjours en France. Création de la *Suite*, op. 29, au festival Schönberg à Paris. Après le festival, les Schönberg passent trois semaines à Cannes. Séjour en Autriche où il retrouve Kandinsky.

Schönberg ne réussit pas à réaliser son vœu d'en achever la composition.

1929

Séjour à Monaco et aux Pays-Bas.

1929-1930

Six pièces pour cœur d'hommes, op. 35.

1928

Schönberg dirige les *Gurre-Lieder* à Londres. Il donne des concerts en Suisse. Création des *Variations pour orchestre* par Wilhelm Furtwängler à la tête de la Philharmonie de Berlin. Le couple Schönberg passe la seconde partie de l'année à Roquebrune-Cap-Martin, où le compositeur orchestre les *Prélude et fugue en mi bémol majeur* de Bach, et se met à travailler au livret de *Moses und Aron* [Moïse et Aaron].

1930

Création de l'opéra *D'aujourd'hui à demain* à Francfort. Création de sa *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* [Musique d'accompagnement pour une scène de film], op. 34, sous la direction d'Otto Klemperer à Berlin. Séjours à Baden-Baden et en Suisse.



Man Ray, Arnold Schönberg, vers 1926-1930 [cat. 121]

1928-1934

Moïse et Aaron, oratorio scénique (fragment).

LE FESTIVAL ARNOLD SCHÖNBERG

En décembre 1927 se déroula à Paris un festival organisé en l'honneur d'Arnold Schönberg par la Société musicale indépendante. En ouverture de la manifestation, c'est le compositeur en personne qui dirigea l'orchestre des Concerts Colonne dans ses orchestrations de deux préludes de choral de Bach, son poème symphonique *Pelléas et Mélisande*, op. 5, la « Lamentation de la Colombe des bois » (*Lied der Waldtaube*) tirée des *Gurre-Lieder*, ainsi que son *Pierrot lunaire*, op. 21. Les soli furent chantés par Marya Freund, coorganisatrice du festival. Lors d'un concert privé, Eduard Steuermann joua une transcription pour piano de la *Symphonie de chambre*, op. 9. La conférence donnée par Schönberg à l'École normale de musique sous le titre « Conviction ou connaissance » remporta un grand succès auprès du public et de la critique. Le 15 décembre 1927 eut lieu à la salle Pleyel, sous la baguette du compositeur, la création de sa *Suite*, op. 29. Arnold Schönberg et son épouse Gertrud participèrent à la vie mondaine parisienne et furent les hôtes des salons de Jeanne Dubost, de Sophie Clemenceau ou de la duchesse de Clermont-Tonnerre. Le couple fut en outre invité par l'Institut international de coopération intellectuelle à un dîner au Palais-Royal auquel assistèrent des hommes politiques, des journalistes, l'écrivain Heinrich Mann, la cantatrice Marya Freund, le pianiste Eduard Steuermann et l'architecte Adolf Loos. Pendant un de ses séjours à Paris, le compositeur rencontra Man Ray, qui le photographia dans son atelier.



Germany loses, America gains [L'Allemagne perd, l'Amérique gagne]. Coupure de presse en anglais et en yiddish à propos de l'arrivée aux États-Unis de Gertrud et Arnold Schönberg avec leur fille Nuria, New York, 1933, Vienne, Arnold Schönberg Center

Germany loses, America gains [L'Allemagne perd, l'Amérique gagne]. Coupure de presse en anglais et en yiddish à propos de l'arrivée aux États-Unis de Gertrud et Arnold Schönberg avec leur fille Nuria, New York, 1933, Vienne, Arnold Schönberg Center

1931

Séjour à Barcelone. Entretien et conférence radiophoniques à Berlin et Francfort.

1932

Naissance de sa fille Nuria Dorothea à Barcelone. Retour à Berlin.

1933

Concerto pour violoncelle et orchestre en ré majeur, librement adapté du Concerto pour violoncelle de Georg Matthias Monn. Concerto pour quatuor à cordes et orchestre en si bémol majeur, librement adapté du Concerto grosso, op. 6, n° 7 de Georg Friedrich Händel. En avril 1933, après avoir promulgué sa « loi pour la restauration



Arnold et Gertrud Schönberg avec leur fille Nuria, Arcachon, 13 septembre 1933. Photographie, Vienne, Arnold Schönberg Center

LE CONSERVATOIRE MALKIN

Au cours de l'été 1933, Schönberg, qui vivait en France depuis le mois de mai, reçut d'un conservatoire privé nouvellement créé à Boston l'invitation d'y enseigner les fondements de la composition. Ne disposant que de quelques salles de classe, la petite école de musique avait été fondée par le violoncelliste Joseph Malkin, avec l'ambition de « réaliser les idéaux sincères et les méthodes magistrales du Conservatoire de Paris » (*Christian Monitor*, 10 août 1933). Schönberg fut nommé au conseil d'administration du conservatoire, tout comme son ami de jeunesse Arthur Bodansky, qui était chef d'orchestre au Metropolitan Opera de New York, en charge du répertoire de langue allemande. Malkin entendait aider de jeunes musiciens talentueux à poursuivre leurs études. Le fonds constitué à cette intention était financé entre autres par Leopold Stokowski et George Gershwin.

du fonctionariat », le régime nazi met aussitôt à pied tous les fonctionnaires d'origine juive. Exclu de l'Académie des arts, Schönberg quitte définitivement Berlin. Il se reconvertis au judaïsme le 24 juillet à Paris, devant Louis-Germain Lévy, rabbin de l'Union libérale israélite de France; Marc Chagall et Dimitri Marianoff, le beau-fils d'Albert Einstein, sont ses témoins. À la fin juillet, la famille Schönberg part pour Arcachon, où elle reste jusqu'en septembre.

Schönberg y rédige des écrits sur l'identité juive et esquisse des plans pour une future politique juive. C'est là également qu'est ébauché le projet de constitution d'un parti juif unifié. Le 25 octobre, Schönberg embarque pour les États-Unis avec son épouse et sa fille; ils arrivent à New York le 31 octobre. Il commence sur-le-champ à donner des cours de théorie musicale et de composition au conservatoire Malkin à Boston et à New York. Arnold Schönberg ne reviendra jamais en Europe.

1934

*Suite en sol majeur dans le style ancien* pour orchestre à cordes. Conférences à l'université de Chicago. Arnold Schönberg, qui a dû faire face à de



Leopold Godowsky, Albert Einstein et Arnold Schönberg, New York, Carnegie Hall, 1<sup>er</sup> avril 1934. Concert donné en l'honneur du professeur Albert Einstein et organisé par le Council of Jewish Organizations for Settlement of German Jewish Children in Palestine [Conseil des organisations juives pour l'installation des enfants juifs allemands en Palestine]. Photographie de Clyde Fisher, Vienne, Arnold Schönberg Center

graves problèmes de santé au cours de son année d'enseignement sur la côte Est, part s'installer à Los Angeles avec sa femme et sa fille. Conférences sur la situation des juifs en Europe.

1935

Immédiatement après son arrivée sur la côte Ouest, Schönberg ouvre une classe privée pour six élèves, parmi



Arnold Schönberg, Los Angeles, université de Californie, 1936-1940. Photographie, Vienne, Arnold Schönberg Center

lesquels John Cage. En 1935 et 1936, l'université de Californie du Sud lui offre la « chaire Alchin », où il enseigne la composition en tant que professeur invité. Mort de son élève Alban Berg.

1936

Concerto pour violon et orchestre, op. 36. *Quatuor à cordes n° 4*, op. 37. Schönberg est nommé professeur à l'université de Californie à Los Angeles. Il achète une maison à Brentwood Park, West Los Angeles. Il se lie d'amitié avec George Gershwin.

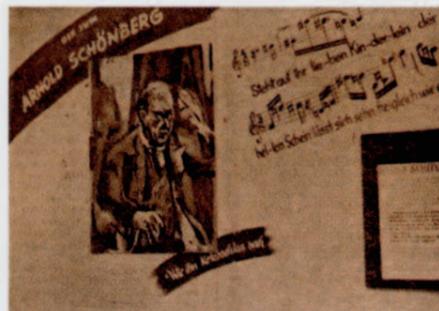
1937

Transcription pour orchestre du *Quatuor avec piano n° 1*, op. 25, de Johannes Brahms. Naissance de son fils Rudolf Ronald.

1937-1948

Schönberg rédige son traité *Grundlagen der musikalischen Komposition* [Les Fondements de la composition musicale].

184



Vue de l'exposition « Entartete Musik » [« Musique dégénérée »] à Düsseldorf, dans Westdeutscher Beobachter, 26 mai 1938. Photographie de Walter Trienes, Düsseldorf, Stadtarchiv

1938

Schönberg est l'une des cibles de l'exposition « Entartete Musik » [« Musique dégénérée »] à Düsseldorf. Création de *Kol nidre*, op. 39, pour récitant, chœur mixte et orchestre, sous la direction de Schönberg, à Los Angeles. En rédigeant son manifeste visionnaire *A Four Point Program for Jewry* [Programme en

quatre points pour le peuple juif], dans lequel il prédit l'assassinat de sept millions de juifs par les nazis, Schönberg livre un condensé de ses idées maîtresses sur le peuple juif.

1939

*Symphonie de chambre* n°2, op. 38.

1939-1948

Il élabore son traité *Structural Functions*

of *Harmony* [Fonctions structurelles de l'harmonie], qui sera publié après sa mort, en 1954.

1940

Enregistrement discographique de *Pierrot lunaire* sous la direction de Schönberg à New York. Création du *Concerto pour violon* sous la direction de Leopold Stokowski à Philadelphie (Louis Krasner est le soliste et dédicataire de l'œuvre).

1941

Naissance de son fils Lawrence Adam. Arnold, Gertrud et Nuria deviennent citoyens américains. Mort de son frère Heinrich à Salzbourg, des suites d'une blessure subie lors de sa détention par la Gestapo.

1942

*Ode à Napoléon*, op. 41, pour récitant, piano et quatuor à cordes (d'après lord Byron), en réponse à l'actualité. *Concerto pour piano et orchestre*, op. 42. Publication de son traité *Modelle für Anfänger im Kompositionsunterricht* [Modèles pour ceux qui débutent dans l'enseignement de la composition].

1943

*Thème et variations pour orchestre d'harmonie*, op. 43.

1944

En septembre, âgé de soixante-dix ans, Schönberg est contraint de prendre sa retraite de l'université de Californie. Il continuera cependant de donner des cours privés.

1945

Schönberg fait une demande de bourse auprès de la fondation Guggenheim, afin de pouvoir achever *Moïse et Aaron*, *L'Échelle de Jacob* et différents manuels d'enseignement; cette aide lui est refusée en raison de son âge. Mort de son élève Anton Webern.

1946

*Trio à cordes*, op. 45. Crise cardiaque. Conférences à l'université de Chicago.

1947

*A Survivor from Warsaw* [Un survivant de Varsovie], op. 46, pour récitant, chœur d'hommes et orchestre. Publication de *Doctor Faustus* de Thomas Mann, inspiré en partie des recherches musicales de Schönberg et qui donne lieu à une controverse entre les deux hommes, Schönberg considérant que Mann a mal interprété ses théories musicales. Schönberg est élu membre de l'American Academy of Arts and Letters. Mort de sa fille Gertrude à New York.

1948

Création d'*Un survivant de Varsovie* à Albuquerque, Nouveau-Mexique. Cours d'été à la Music Academy of the West à Santa Barbara, Californie.

1949

*Fantaisie pour violon et piano*, op. 47. *Dreimal tausend Jahre* [Trois fois mille ans], op. 50a, pour chœur mixte a cappella. À l'occasion de ses soixante-quinze ans, Schönberg est nommé in absentia « citoyen d'honneur de la ville de Vienne » par le Conseil municipal viennois. Ses problèmes de santé l'empêchent de répondre à toute invitation de se rendre en Europe.



Certificat de naturalisation au nom d'Arnold Schoenberg, Los Angeles, 11 avril 1941 [cat. 222]



Gertrud et Arnold Schönberg avec leurs enfants : Lawrence, Ronald et Nuria, Los Angeles, Brentwood Park, avril 1948. Photographie de Fritz Stiedry, Vienne, Arnold Schönberg Center

Publication de *Philosophie der neuen Musik* [Philosophie de la nouvelle musique] de Theodor W. Adorno, qui attribue une place centrale à la musique de Schönberg.

1950

*Psaume 130*, op. 50b, pour chœur mixte a cappella. *Moderner Psalm* [Psaume moderne], op. 50c. Publication à la Philosophical Library de New York

de son recueil d'articles *Style and Idea* [Le Style et l'Idée], dont l'édition est établie par son élève Dika Newlin.

1951

La « Danse autour du veau d'or » tirée de *Moïse et Aaron* est créée aux Internationales Ferienkurse für Neue Musik [cours d'été] de Darmstadt, sous la direction d'Hermann Scherchen. Schönberg est nommé président honoraire de l'Académie israélienne de musique à Jérusalem. Arnold Schönberg meurt le 13 juillet à Los Angeles.



Vue du bureau d'Arnold Schönberg à Brentwood Park, Los Angeles, après 1952. Photographie de Richard Fish Vienne, Arnold Schönberg Center

185

# Le compositeur — théorie



## ■ Le siècle de Schönberg

Textes réunis par  
Danielle Cohen-Levinas  
Gianmario Borio  
Ed. Hermann, 2010  
Pages 283 à 291

### Arnold Schœnberg : théorie, composition, interprétation

GIANMARIO BORIO

#### LE COMPOSITEUR SPÉCULATIF

Avec Arnold Schœnberg surgit, dans le paysage de la musique européenne, une nouvelle figure de compositeur, qui servira de modèle pendant tout le <sup>xx</sup>e siècle. Certains principes de l'esthétique romantique – la liberté et l'originalité de la production artistique, l'indépendance de la musique à l'égard des fonctions sociales, le rapport entre l'activité artistique et le comportement moral – s'avèrent renforcés chez Schœnberg et s'entrecroisent avec l'idée de composition comme *structure* ; une idée qui a profondément transformé la façon de recevoir, comprendre et conceptualiser la musique. L'œuvre musicale est considérée comme un organisme : chaque détail est en relation fonctionnelle avec les autres détails et acquiert un sens, se transcendant soi-même dans la totalité unique et irremplaçable de la composition. Pour définir cette dialectique, Schœnberg utilise un terme qui synthétise, peut-être plus que tout autre, sa poétique : *Gedanke*, pensée. Composer ne signifie rien d'autre qu'inventer une pensée musicale et en donner une représentation adéquate. Par conséquent, des attitudes réceptives comme le recueillement contemplatif ou la jouissance immédiate s'avèrent inadéquats

ci-contre : Arnold Schœnberg, Autoportrait vers 1907-1909 - Arnold Schœnberg Center, Vienne

à la musique de Schönberg et de ses élèves. Celle-ci présuppose une participation active et concentrée de l'auditeur, la capacité de saisir la multiplicité de phénomènes qui se déroulent simultanément, un sens prononcé des caractères expressifs qui changent en quelques instants. Au sein de son école s'accomplit une révolution esthétique ; le concept porteur du classicisme, celui de beauté, a été expulsé et substitué par celui de vérité : « La musique ne doit pas orner, elle doit être vraie ».

Toutefois, la caractéristique de Schönberg, qui est à la base de toutes ses théories et ses créations, est constituée par son attitude mentale même : c'est le musicien réfléchi par excellence. L'opposition entre Schönberg et Stravinsky, qui est devenue un *tòpos* de l'historiographie musicale du XX<sup>e</sup> siècle, trouve sa justification si l'on exclut les exagérations idéologiques des apologistes – justement dans la différence d'attitude à l'égard de la composition : Stravinsky personifie l'artisan des sons qui sont introduits dans des processus d'associations, d'allusions et de camouflage ; Schönberg est le compositeur spéculatif qui travaille avec rigueur et abnégation à la construction d'un langage musical capable d'exprimer la subjectivité moderne. Se rattachant aux exemples illustres de Robert Schumann et de Richard Wagner, Schönberg accompagne son travail de composition d'une abondante production théorique et critique. L'objet de ses réflexions est l'histoire de la musique comprise comme histoire de la technique compositionnelle. L'examen minutieux du passé, que Schönberg soumet au jugement de la raison du présent, se présente comme un compte-rendu des procédés techniques fondamentaux que les compositeurs de plusieurs siècles ont mis en acte, dans le but de maîtriser son propre matériau. L'approche historico-critique se répercute dans ses compositions ; celles-ci se présentent sous la forme de réponses à des ques-

tions techniques que l'histoire avait laissées ouvertes ou auxquelles avaient été données des réponses caduques. Même le cours interne de sa production peut être ramené à cette dialectique de question et réponse : chaque nouvelle œuvre reprend un segment de l'horizon qu'avait ouvert une des compositions précédentes. C'est là que consiste le caractère spéculatif de sa production, qui apparaît en filigrane dans chaque choix de composition et le classement de ses œuvres.

Si l'on fait abstraction des précieuses conversations que le jeune Schönberg eut avec Alexander von Zemlinsky, il peut être considéré comme un autodidacte. Paradoxalement, on pourrait affirmer que chez Schönberg, la période d'étude s'est prolongée pendant toute sa vie. Ce défaut, dû à l'absence de fréquentation d'un cycle régulier d'études de conservatoire, se transforme en une vertu. En effet, n'étant pas conditionné par des habitudes et des obligations académiques, Schönberg pénétra, avec l'enthousiasme de l'explorateur et la résolution du conquérant, une sorte de terre vierge. L'instrument de ce processus cognitif est l'analyse des partitions. L'étude analytique et critique d'œuvres du passé, réalisée dans un effort solitaire, en vue de poursuivre la recherche de soi-même chez l'autre, constitue le *Leitmotiv* de son existence artistique. Dans son rapport avec le passé se croisent deux conceptions de l'activité créative, qui sont parfois en tension ou même en contradiction. D'une part, Schönberg, par l'intermédiaire de continuelles références au passé, se perçoit lui-même comme l'exécuteur d'un mandat historique ; de l'autre, il considère l'œuvre comme le produit pur et exclusif de l'expression de l'inconscient. On ne choisit pas ses propres modèles, mais on les rencontre sur l'itinéraire emprunté pour résoudre les questions de la technique compositionnelle.



« Mes professeurs furent en premier lieu Bach et Mozart ; en second lieu, Beethoven, Brahms et Wagner.

De Bach, j'ai appris :

1. La pensée contrapuntique, c'est-à-dire l'art d'inventer des figures sonores qui peuvent être accompagnées par elles-mêmes.
2. L'art de produire tout à partir d'une chose unique et de faire fondre les figures l'une dans l'autre.
3. Se dégager des accents de mesure.

De Mozart :

1. L'inégalité de longueur des phrases.
2. La concentration de caractères hétérogènes en une unité thématique.
3. La déviation du nombre pair de mesures du thème et de ses composantes.
4. L'art de former des idées secondaires.
5. L'art de l'introduction et de la transition.

De Beethoven :

1. L'art de développer des thèmes et des mouvements.
2. L'art de la variation et de la modulation.
3. La multiplicité de la construction de grands mouvements.
4. L'art d'écrire de manière honteusement longue ou inexorablement brève, selon ce qu'exige la situation.
5. Rythme : le déplacement des figures sur d'autres temps de mesure.

De Wagner :

1. La possibilité de manipuler les thèmes dans un but expressif et l'art de les formuler de manière à ce qu'il soit au service de ce but.
2. La corrélation entre notes et accords.
3. La possibilité de considérer les thèmes et les motifs comme des ornements complexes qui peuvent être opposés aux harmonies de façon dissonante.

De Brahms :

1. Une grande partie de ce que j'avais assimilé inconsciemment de Mozart, notamment le regroupement des mesures en nombre impair, l'extension et la réduction des phrases.
2. La plasticité en créant des figures ; ne pas être avare, ne pas lésiner quand la clarté exige plus d'espace ; réaliser chaque figure jusqu'au bout.
3. Notation systématique.
4. Économie et néanmoins richesse »<sup>1</sup>.

Ce dernier point renvoie à la dialectique – fondamentale pour Schönberg et ses élèves – entre différenciation et intégration, entre économie du travail et richesse de relations. La cohésion intime de l'œuvre ne peut être menée que par le biais d'une différenciation de ses composantes lesquelles, au lieu de déterminer une singularité réciproque, en souligne les fonctions. Une forme musicale s'articulant sensément

1. Arnold Schönberg, *Style and Idea*, édité par Leonard Stein avec des traductions de Lee Back, Faber & Faber, London/Boston, 1984, p. 173-174. On trouve une traduction italienne de ce passage différente de celle que je propose dans Arnold Schönberg, *Analisi e pratica musicale* (trad.), sous la responsabilité de Ivan Vojtech, traduction de Giacomo Manzoni, Turin, Einaudi, 1974, p. 107-108.

pendant des centaines de mesures apparaît comme un système de relations qui assure l'unité dans la multiplicité. Cet équilibre peut avoir lieu seulement si les parties sont réalisées de façon tellement caractéristique qu'elles sont perçues comme autonomes et, en même temps, de façon tellement élastique qu'elles sont ouvertes à l'interaction. Ce n'est pas tant la quantité matérielle de figures ou de motifs mis en jeu qui est décisive que la richesse qualitative de relations qu'ils peuvent susciter. Le principe de l'économie dans le travail compositionnel, que Schönberg a déduit des œuvres de Beethoven et Brahms, l'élevant à un postulat permanent de son activité, préconise que l'axiome de départ soit formulé de façon à créer une multitude de rapports et un ensemble bariolé de caractères secondaires. La composition est considérée comme l'« histoire d'un thème ». Cependant, le principe de l'économie n'incite pas seulement à tirer le maximum de relations d'un matériau extrêmement limité, mais il implique aussi la conviction que toutes les dimensions de l'œuvre (motifs, formes contrapuntiques, concaténations harmoniques, regroupements de mesures et proportions des sections formelles) doivent être ramenées à une seule idée. C'est de la radicalisation du principe de l'économie que résulte la conception de l'œuvre totale – d'une structure omniprésente, engendrée à partir d'une cellule fondamentale – qui imprènera, dépassant les intentions de Schönberg, la musique sérielle des années Cinquante. Poussée jusqu'aux extrêmes, la pensée dialectique atteint la frontière du structuralisme.

En quel sens l'école de Schönberg fut-elle vraiment une école ? On peut répondre à cette question seulement en faisant abstraction de l'activité dialectique de Schönberg. Cette école, dans un sens plus idéal, mais peut-être plus substantiel, s'est constituée

au moment où les élèves ont assimilé avec succès une façon de penser la musique qui n'avait pas de précédent. Celle-ci s'articule en trois dimensions : théorie, composition et exécution<sup>2</sup>. La théorie est la voie principale pour accéder à l'histoire, pour poser des questions au passé ; la composition est la tentative de donner une réponse adéquate aux questions techniques identifiées par la théorie, de formuler une pensée musicale qui soit à la fois synthèse du passé et ouverture vers le futur ; l'exécution est la transmission inaltérée du sens musical qui s'est cristallisé dans cette pensée.

Schönberg a enseigné de 1904 jusqu'à sa mort. Dans cette activité de presque un demi-siècle, il donna des leçons à plusieurs générations. À la première génération appartiennent Alban Berg et Anton Webern, les deux compositeurs qui sont communément associés à la dite École de Vienne. Entre 1911 et 1915, Schönberg enseigna au Conservatoire Stern de Berlin et, après une brève pause, entre 1918 et 1925, à Mödling et à Vienne. Parmi ses élèves de cette période, il faut mentionner Rudolf Kolisch, Erwin Ratz, Josef Rufer et Hanns Eisler. En 1927, Schönberg tint la chaire de composition à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin, succédant à Ferruccio Busoni ; parmi ses élèves, il eut des jeunes qui suivirent l'itinéraire compositionnel préfiguré par le maître (Nikos Skalkottas, Winfried Zillig et Roberto Gerhard), mais aussi des musiciens qui prendront par la suite d'autres orientations : le compositeur d'opérettes Walter Gronostay, l'auteur d'œuvres pour le théâtre musical politique Marc

2. Le lien entre ces trois dimensions est constamment présent dans les écrits de Leibowicz sur l'École de Vienne. Cf. René Leibowicz, *Schönberg et son École*, Paris, Janin, 1947 ; *Qu'est-ce que la musique de douze sons*, Liège, Dinamo, 1948 ; *Introduction à la Musique de douze sons*, Paris, L'Arche, 1949.



Premiers élèves de Schönberg vers 1904, Alban Berg (en haut) et Anton Webern, associés avec leur maître à la création de l'École de Vienne



Arnold Schönberg, professeur à UCLA, Université de Californie à Los Angeles, de 1936 à 1944. (Ici en 1940)  
© Arnold Schönberg Center, Wien

Blitzstein et le musicologue Walter Goehr. Pendant son exil, il enseigna au Conservatoire Joseph Malkin de Boston (1933-1934), à l'Université de Californie à Los Angeles (1936-1944) et, après sa mise à la retraite, en privé dans sa maison de Brentwood Park. Le fait que l'école d'Arnold Schönberg fut une école dans le sens étroit du terme est souligné par la création d'une descendance d'élèves qui se sont référés, de manière plus ou moins fidèle, aux principes de la souche. Ses deux élèves préférés ont donné à leur tour des cours privés, accueillant des élèves tout à fait respectables : chez Weber ont étudié Ludwig Zenck, Leopold Spinner, Humphrey Searle et occasionnellement, peut-être en auditeurs libres, René Leibowitz, Stefan Wolpe et Karl Amadeus Hartmann ; parmi les élèves privés de Berg, il faut rappeler notamment le philosophe et théoricien de la musique, Theodor W. Adorno.

Schönberg enseignait les disciplines musicales à peu près dans cet ordre : harmonie, contrepoint, morphologie et composition libre. D'après les notes de son élève Berg, on déduit que son cours d'harmonie, par ses contenus et ses étapes, était articulé de la même façon que celui que l'on peut observer dans le *Traité d'harmonie*<sup>3</sup>. Les seconde et troisième années étaient consacrées au contrepoint avec un passage graduel d'exercices à la Fux à des canons et des chorals complexes. Dans la dernière partie du cours de contrepoint, l'élève approfondissait la technique de la fugue. Déjà à ce point, Schönberg introduisait la notion de *variation*, fondamentale pour sa poétique. Cette anticipation peut surprendre, puisque la fugue se base sur la conservation du sujet tandis

3. Pour une reconstruction philologique des études de Berg, cf. Ulrick Krämer, *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs. Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk*, Wien, Universal Edition, 1995.

que le principe de la variation préside à la transformation progressive d'un motif ou d'un thème. Cependant, la référence constante à Bach permettait aux élèves de se familiariser avec une méthode d'élaboration de motifs grâce à laquelle il était possible, par exemple, de tirer un contrepoint du sujet même ou bien de construire des développements à partir de variantes du sujet. Enfin, les idées de variation et de développement étaient au centre de la phase avancée d'études. Schönberg partait d'une période de huit mesures qui servait de base à la production de figures innombrables de caractère différent. Ces procédés ouvraient la voie à la forme des variations, à laquelle Schönberg accordait une signification particulière, dans la mesure où s'y esquissait la possibilité de composer un morceau de dimensions considérables grâce à la variation progressive d'une pensée unique. En outre, le principe qui est le fondement de la forme des variations – celui qui consiste à éclairer les caractéristiques structurales du thème à travers les variations successives – contient *in nuce* cet « art du développement par le biais de la variation des motifs »<sup>4</sup> qui, sous le nom de *entwickelnde Variation* [variation en développement], finira par s'identifier avec la quintessence de la composition Schönbergienne<sup>5</sup>.

#### VERS UNE THÉORIE DE LA MUSIQUE COMME LANGAGE

De l'activité didactique de Schönberg ont surgi

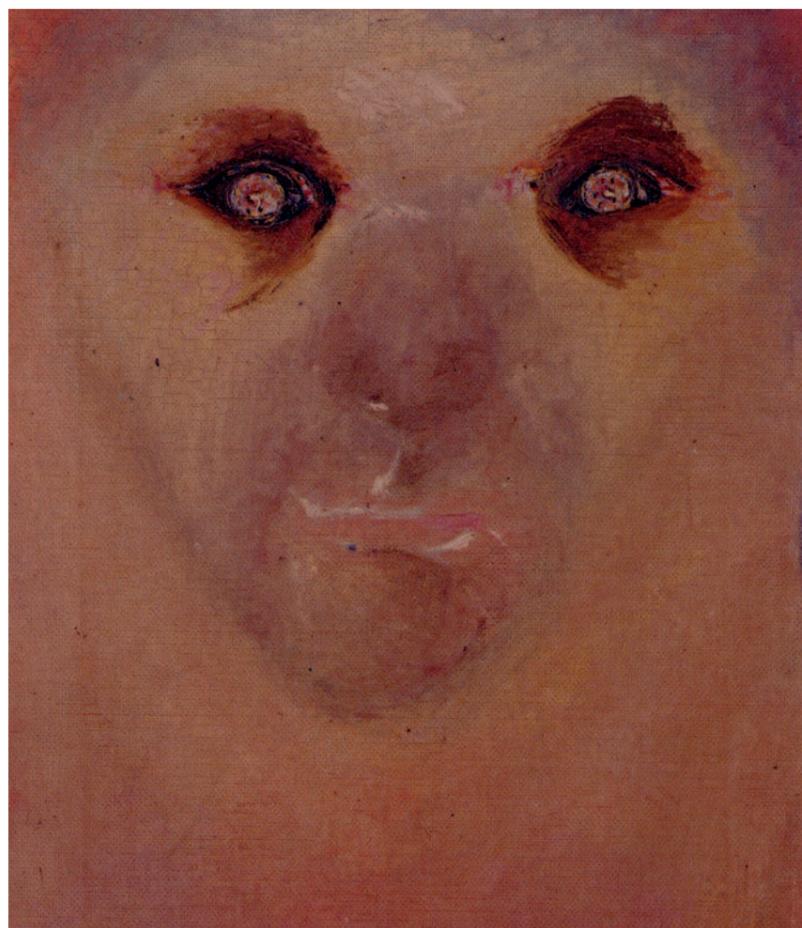
4. *Style and Idea*, op. cit., p. 171 ; traduit différemment dans *Analyse et pratique musicale*, op. cit., p. 105.

5. Cf. Carl Dahlhaus, « Was heisst "entwickelnde Variation" » ?, in *Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Bericht über den 2. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, hrsg.v. Rudolf Stephan und Siegfried Wiesmann, Wien, 1986, p. 280-284.

# Schönberg — le peintre



Arnold Schönberg, Paysage, 1910 © Vienne, Arnold Schönberg Center



Arnold Schönberg, Regard, 1910 © Vienne, Arnold Schönberg Center

*Schönberg peintre,*  
texte écrit par Vassily Kandinsky  
en 1912 à la demande d'Alban Berg

## “ Extérieur / Intérieur

Les tableaux de Schönberg se divisent en deux genres : les uns représentent des personnages et des paysages peints directement d'après nature ; les autres, des portraits ressentis intuitivement qu'il nomme *Visionen* (visions).

Les premiers, Schönberg les décrit lui-même comme des exercices nécessaires pour les doigts, il ne leur accorde pas de valeur particulière et ne les expose pas volontiers. Les seconds (tout aussi peu nombreux que les premiers), il les peint pour donner une expression à ses états d'âme qui ne trouvent pas une forme musicale.

Ces deux genres sont extérieurement différents. Intérieurement, ils proviennent d'une seule et même âme, qui se met une fois à vibrer par la nature extérieure, et une autre fois par la nature intérieure.

Cette séparation n'est bien sûr qu'une description générale et elle est très schématique.

En réalité, on ne peut séparer si nettement les expériences intérieures et extérieures. Les deux genres d'expériences ont pour ainsi dire des racines, des fibres et des branches nombreuses et longues, qui s'interpénètrent, s'entourent l'une l'autre pour finalement former un complexe qui est et demeure caractéristique de l'âme de l'artiste.

Ce complexe est en quelque sorte le système digestif de l'âme, sa force transformante — créatrice. Ce complexe est ce qui provoque l'activité intérieure transformante, qui se manifeste en une forme extérieure transformée. Par les propriétés chaque fois uniques de ce complexe, l'appareil créateur du seul artiste produit des œuvres qui, comme l'on dit, portent sur elles son « sceau » et laissent reconnaître sa « signature ». Bien sûr, ces indications sont tout à fait superficielles, car elles ne mettent l'accent que sur l'Extérieur, le Formel et laissent l'Intérieur presque entièrement hors de cause. Ce qui veut dire que l'on fait ici — comme si souvent — trop d'honneur à l'Extérieur.

Chez l'artiste, l'Extérieur est non seulement déterminé par l'Intérieur, mais aussi engendré, comme n'importe quelle autre création, y compris la création cosmique. Considérées sous cet aspect, les œuvres picturales de Schönberg

“ Je dois dire  
qu'en tant que peintre,  
j'étais un amateur  
absolu...”

*Schönberg à Hasley Stevens,  
compositeur et musicologue  
américain, Los Angeles, 1949*

nous laissent reconnaître, sous le sceau de sa forme, son complexe d'âme. Premièrement, nous voyons aussitôt que Schönberg peint non pas pour faire un « beau » ou un « gentil » tableau, mais qu'en peignant, il ne pense en réalité pas au tableau lui-même. Renonçant au résultat objectif, il cherche uniquement à fixer sa « sensation » subjective, et emploie uniquement les moyens qui lui paraissent indispensables sur le moment. Tout peintre professionnel ne peut pas se vanter d'une telle manière de créer ! Ou, autrement dit, infiniment peu de peintres professionnels possèdent cette heureuse force, parfois cet héroïsme, cette énergie de renoncement qui laisse tranquillement de côté, sans y prêter attention, ou rejette au loin beaucoup de perles et de diamants picturaux, alors qu'ils se trouvent d'eux-mêmes à portée de la main : Schönberg va tout droit, à la rencontre de son but ou, guidé par ce but, à la rencontre du seul résultat nécessaire.

Le but d'un tableau est : donner sous une forme picturale une expression extérieure à une impression intérieure. Voilà qui ressemble à une définition connue. Si nous en tirons la conséquence logique que le tableau n'a pas d'autre but, je demande alors : combien de tableaux peut-on désigner comme des œuvres vraies, non souillées par l'inutile ? Autrement dit : combien de tableaux restent en vérité des tableaux après ce dur et inflexible examen ? Et non pas des « objets d'art », qui simulent trompeusement la nécessité de leur existence ?

**Le tableau est une expression extérieure  
d'une impression intérieure sous une forme picturale.**

Celui qui adopte cette définition du tableau après un examen précis et attentif acquiert par elle une norme juste et, il faut y mettre l'accent, immuable pour chaque tableau ; peu importe qu'il s'agisse d'un tableau créé aujourd'hui, encore humide sur le chevalet, ou d'une peinture murale découverte dans les fondations d'une ville longtemps enfouie dans la terre.

Bien des « opinions » en matière d'art se modifient lorsque l'on adopte cette définition. J'aimerais en passant dégager une opinion de la nuit des préjugés habituels à la lumière de cette définition. Non seulement les critiques d'art et le public, mais habituellement les artistes eux-mêmes, voient dans « l'évolution » d'un artiste la recherche de la forme qui lui correspond. Diverses conséquences nuisibles découlent de cette opinion.

L'artiste pense qu'après « avoir » enfin trouvé sa forme, il peut créer en toute tranquillité d'autres œuvres d'art. Malheureusement, il ne remarque d'habitude pas lui-même que dès ce moment (de « tranquillité »), il commence très vite à perdre cette forme enfin trouvée.

Le public (parfois sous la conduite des critiques d'art) ne remarque pas si vite ce retour en arrière et se nourrit des produits d'une forme qui se flétrit. D'autre part, convaincu de la possibilité qu'a l'artiste « d'atteindre enfin



Richard Gerstl, Autoportrait 1906-1907  
© Collection particulière

*Intéressé par la musique et la philosophie, en contact avec Gustav Mahler, il entretient, à partir de 1906, une grande amitié avec Arnold Schönberg, qu'il pousse à se mettre à la peinture. Dans le même temps, il a une relation amoureuse avec la femme de son ami, Mathilde Schönberg. Cette relation a une grande influence sur sa peinture qui devient moins précise et plus abstraite. Gerstl finit par se pendre devant un miroir, à 25 ans, après avoir détruit des dossiers personnels et quelques peintures.*

une forme qui lui correspond », il juge sévèrement les artistes qui n'ont pas encore trouvé cette forme, et qui rejettent une forme après l'autre, pour trouver la « bonne ». Les œuvres de tels artistes n'ont pas la considération qui leur est due et le public n'essaie pas d'extraire de ces œuvres le contenu qui lui est nécessaire.

Il se constitue ainsi une attitude entièrement déformée envers l'art ; le mort est pris pour le vivant, et réciproquement.

En vérité l'évolution de l'artiste ne consiste pas en un développement extérieur (la recherche d'une forme pour l'état inchangé de l'âme), mais en un développement intérieur (le reflet dans la forme picturale des désirs exaucés de l'âme).

Le contenu de l'âme de l'artiste s'accroît, il se précise et s'intensifie dans ses dimensions intérieures : vers le haut, vers le bas, de tous les côtés. Dès le moment où une certaine étape intérieure est atteinte, la forme extérieure se met à la disposition de la valeur intérieure de cette étape.

Et d'autre part : dès le moment où la croissance intérieure s'arrête et est aussitôt victime du déclin des dimensions intérieures, la « forme » déjà atteinte échappe aussi à l'artiste. C'est ainsi que nous voyons souvent ce déclin de la forme, qui est le déclin du désir intérieur. C'est ainsi qu'un artiste perd souvent la maîtrise de sa propre forme, qui devient terne, faible, médiocre. Voilà comment s'explique ce miracle : un artiste par exemple ne peut soudain plus dessiner, ou alors sa couleur naguère vivante n'est plus sur la toile qu'une pure illusion sans vie, qu'un cadavre pictural.

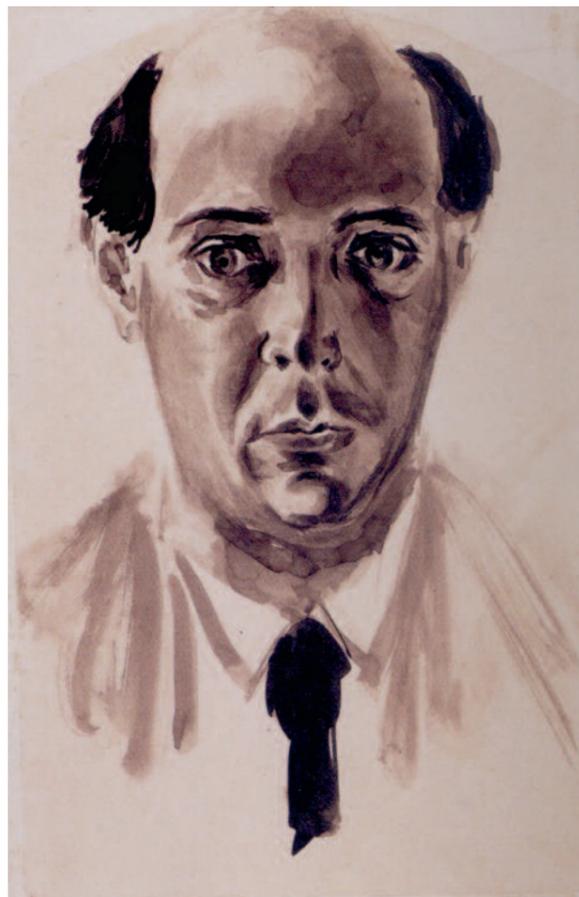
La décadence de la forme est la décadence de l'âme, c'est-à-dire celle du contenu. Et la croissance de la forme est la croissance du contenu, c'est-à-dire celle de l'âme.

Si nous appliquons la norme décrite aux œuvres de Schönberg, nous voyons aussitôt que nous avons affaire ici à la peinture, que cette peinture se tienne ou non « à l'écart » du grand « courant actuel ».

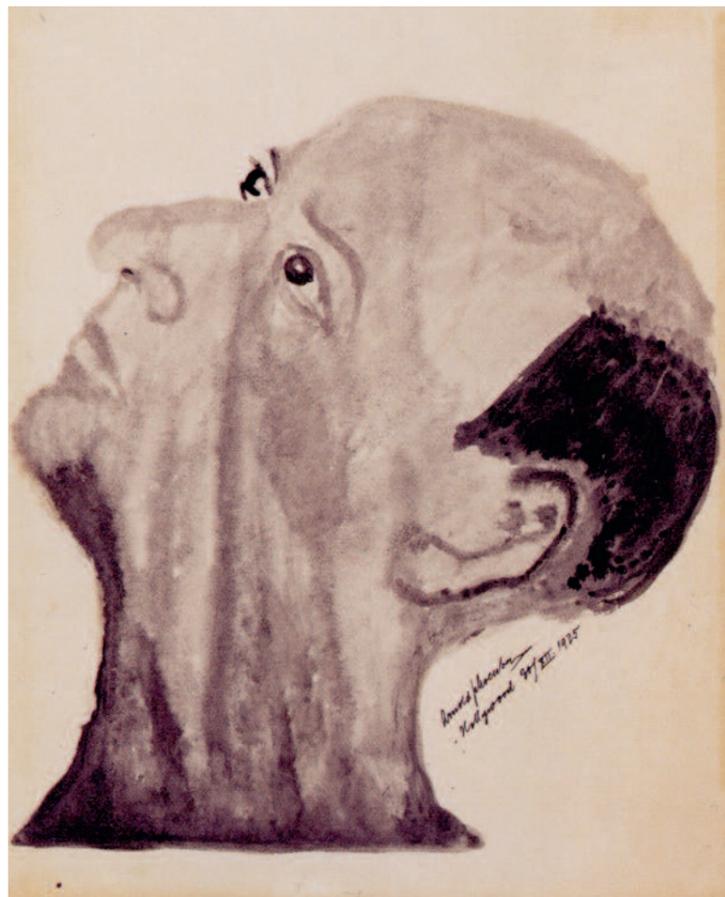
Nous voyons que dans chaque tableau de Schönberg le désir intérieur de l'artiste



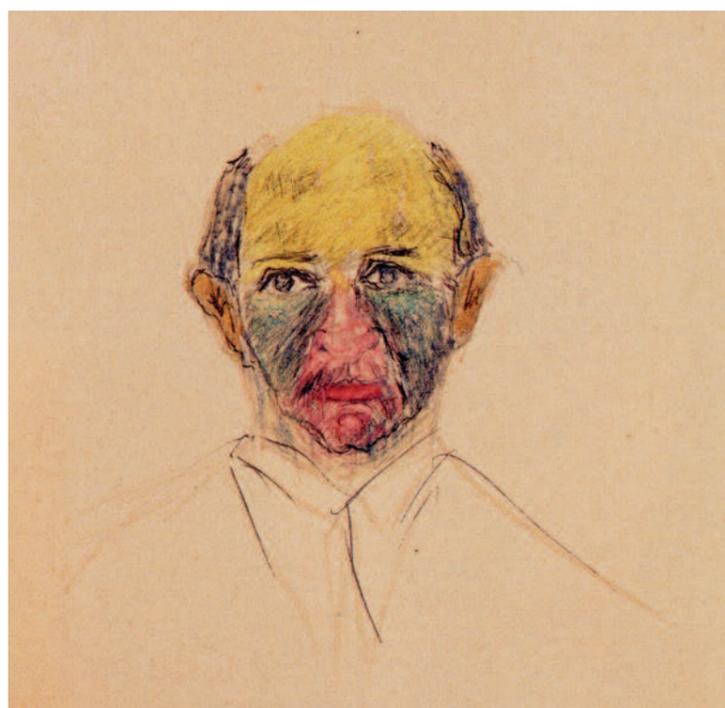
Arnold Schönberg, Mathilde Schönberg,  
1910 © Universität für angewandte  
Kunst, Vienne,



Arnold Schönberg, Autoportrait, 1908



Arnold Schönberg, Autoportrait, Hollywood 1935



Arnold Schönberg, Autoportrait, 1922

parle dans la forme qui lui correspond. De même que dans sa musique (pour autant que je puisse, comme profane, en juger), Schönberg renonce dans sa peinture au Superflu (également au Nuisible) et va droit à l'Essentiel (donc à l'Indispensable). Il néglige tout « enjolivement », toute belle peinture.

Son « Autoportrait » est peint avec les « résidus de la palette ». Et quel autre matériau de couleur aurait-il sinon pu choisir pour atteindre cette impression forte, sobre, précise et juste ?

Un portrait de dame montre dans la couleur, plus ou moins exprimée, seulement le rose maladif de la robe — mais ne montre aucune « couleur ».

Un paysage est gris-vert, seulement gris-vert. Le dessin est simple, véritablement « maladroit ».

Une « vision » est, sur une toute petite toile (ou sur un carton d'emballage) seulement une tête. Les yeux, entourés seulement de rouge, sont parlants.

La peinture schönbergienne, j'aimerais l'appeler la peinture du seulement. Schönberg lui-même se reproche son « manque de technique ». J'aimerais modifier ce reproche d'après la norme donnée plus haut : Schönberg se trompe — il n'est pas mécontent de sa technique picturale mais de son désir intérieur, de son âme, dont il exige plus que ce qu'elle peut donner aujourd'hui.

Ce mécontentement, je le souhaite à tout artiste — pour toujours.

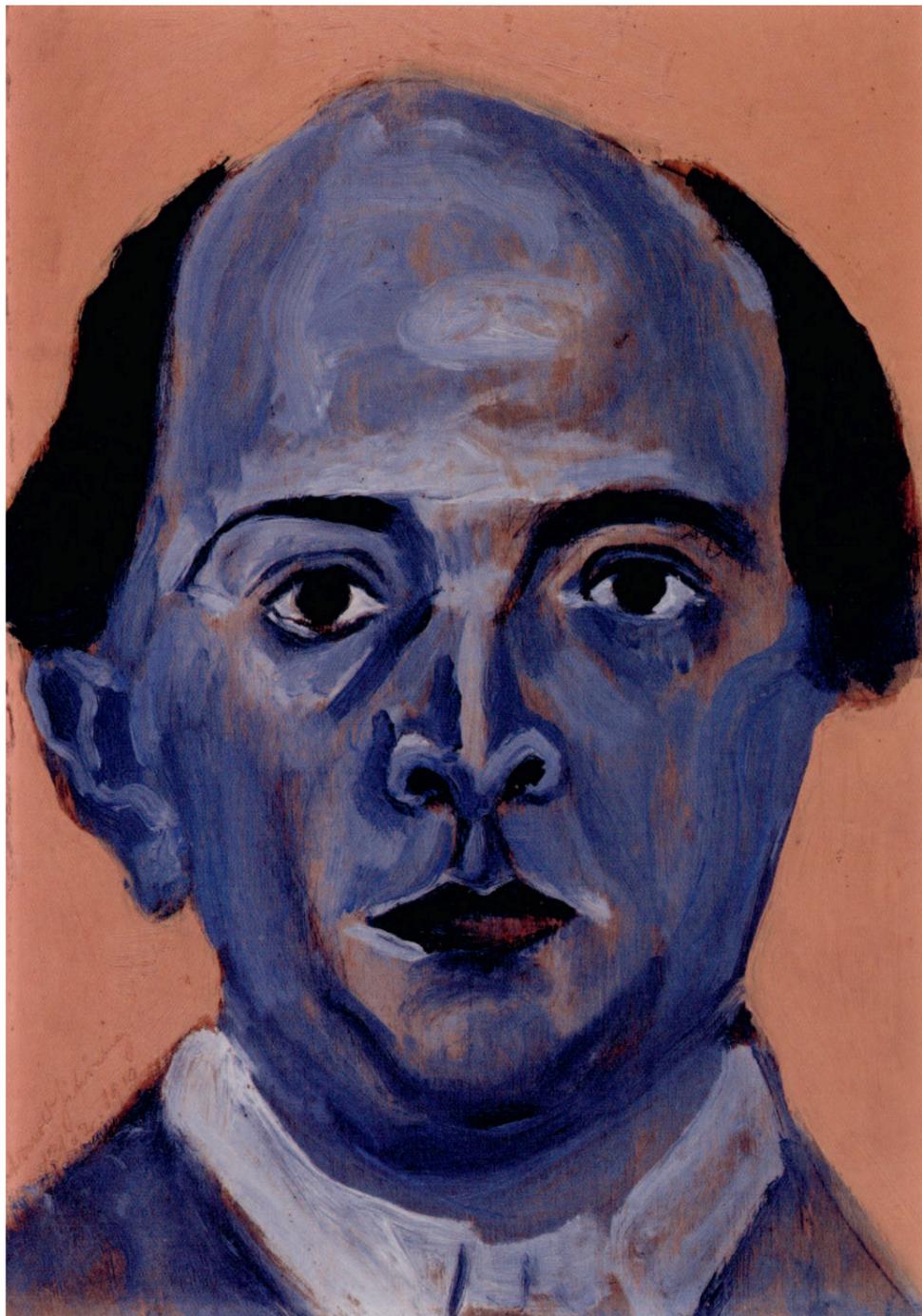
Il n'est pas difficile d'avancer à l'extérieur. Il n'est pas facile de progresser à l'intérieur. Puisse le « destin » ne pas détourner notre oreille intérieure de la voix de l'âme.

”

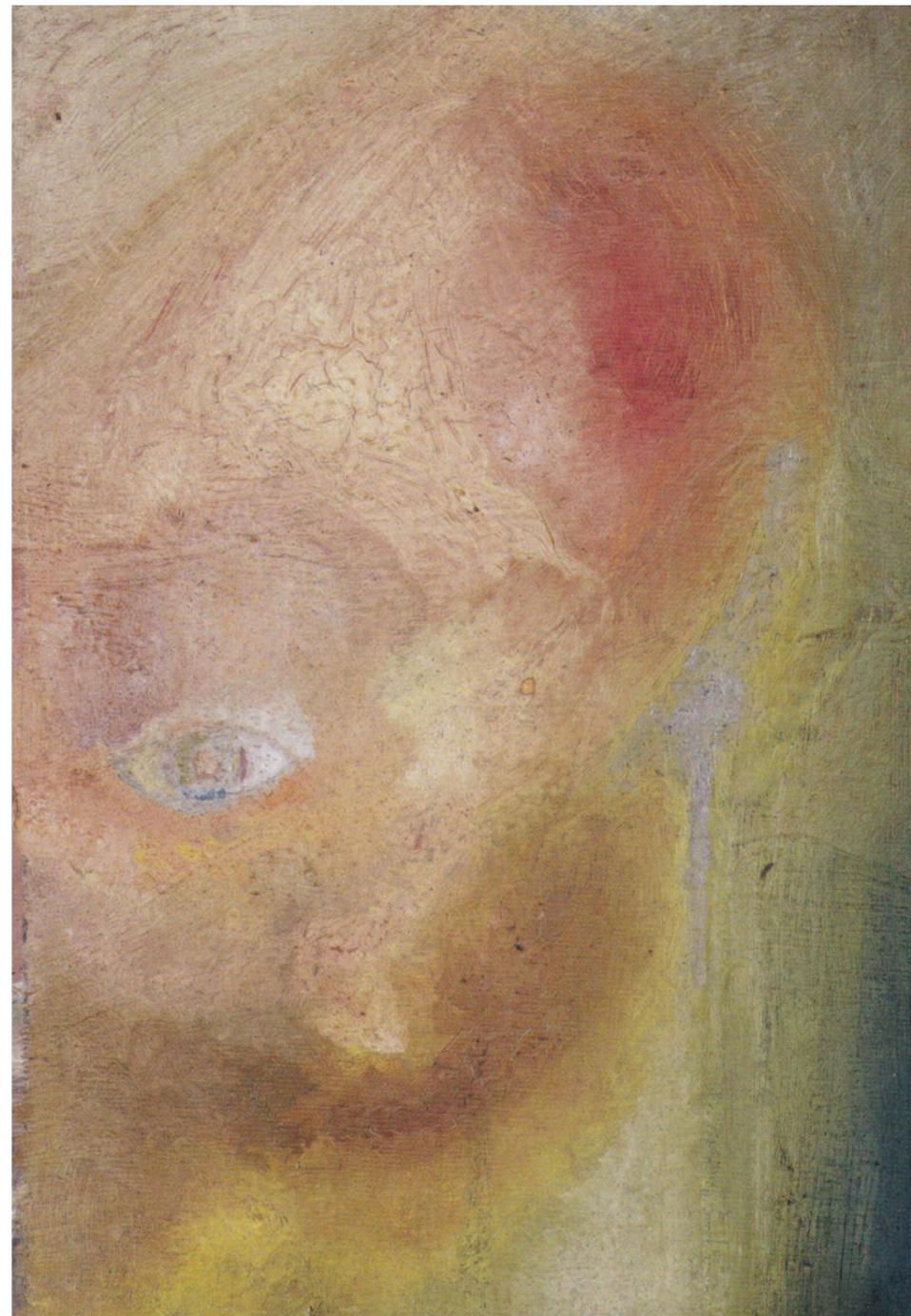
VASSILY KANDINSKY



Arnold Schönberg, Le Vaincu, Mödling avril 1919



*Arnold Schönberg, Autoportrait bleu, 1910 - Arnold Schönberg Center, Vienne*

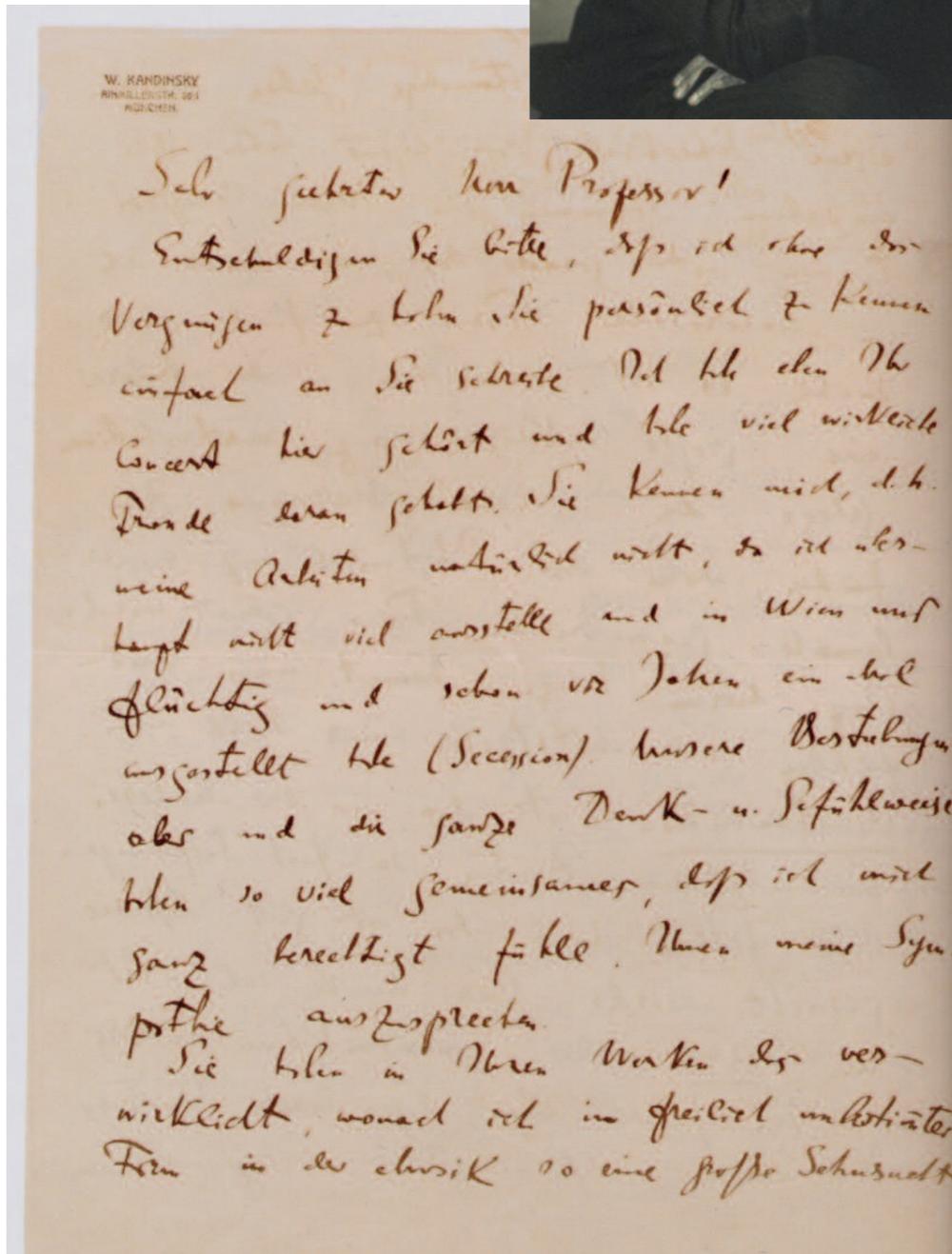


*Arnold Schönberg, Regard, 1910 © Vienne, Arnold Schönberg Center*

# Schönberg et Kandinsky

— correspondances

Portrait de Vassily Kandinsky (1866-1944)  
vers 1925 par Adolf Elnain  
Legs de Nina Kandinsky, 1981  
© Centre Pompidou, Paris



## ■ Arnold Schönberg Peindre l'âme

*Kandinsky, propagandiste de la musique  
de Schönberg par Jean-Claude Marcadé  
catalogue Ed. Mahj, pages 90 à 93*

LETTRE DE VASSILY KANDINSKY À ARNOLD SCHÖNBERG,  
18 JANVIER 1911

W. Kandinsky  
Ainmillerstr. 36, I

Munich 18.1.1911

Cher Professeur!

Pardonnez-moi, je vous prie, si je vous écris sans avoir le plaisir de vous connaître personnellement. Je viens d'assister à votre concert ici, et j'ai eu une joie réelle à l'écouter. Vous ne me connaissez certainement pas, je veux dire mes travaux bien sûr, car j'expose très peu, et à Vienne je n'ai exposé qu'une seule fois brièvement il y a déjà quelques années (Sécession). Mais nos aspirations et notre façon de penser et de sentir ont tant en commun que je me permets de vous exprimer ma sympathie.

Vous avez réalisé dans vos œuvres ce dont j'avais, dans une forme à vrai dire imprécise, un si grand désir en musique. Le destin spécifique, le cheminement autonome, la vie propre enfin des voix individuelles dans vos compositions sont justement ce que moi aussi je recherche sous une forme picturale. Actuellement, une des grandes tendances en peinture est de chercher la « nouvelle » harmonie, par des voies constructives, où le rythme est à bâtir à partir d'une forme presque géométrique. Cette voie, je n'y aspire et ne sympathise avec elle qu'à demi. La construction, voilà ce qui manquait si désespérément à la peinture ces derniers temps. Et il est bon qu'on la recherche. Seulement, c'est la manière de construire que je conçois différemment.

Je crois justement qu'on ne peut trouver notre harmonie d'aujourd'hui par des voies « géométriques », mais au contraire, par l'antigéométrique, l'antilogique le plus absolu. Et cette voie est celle des « dissonances dans l'art » – en peinture comme en musique. Et la dissonance picturale et musicale « d'aujourd'hui » n'est rien d'autre que la consonance de « demain ». (Il ne faut bien entendu pas exclure a priori par-là la soi-disant « harmonie » académique : on prend ce dont on a besoin sans se préoccuper de savoir où on le prend. Et « aujourd'hui » justement, au temps de l'avènement du « libéralisme », les possibilités sont si nombreuses!).

J'ai été infiniment heureux de retrouver chez vous les mêmes pensées. Je ne regrette qu'une chose : je n'ai pas compris les 2 dernières phrases de votre affiche. Malgré des efforts répétés, je n'ai pu arriver à une explication tout à fait exacte.

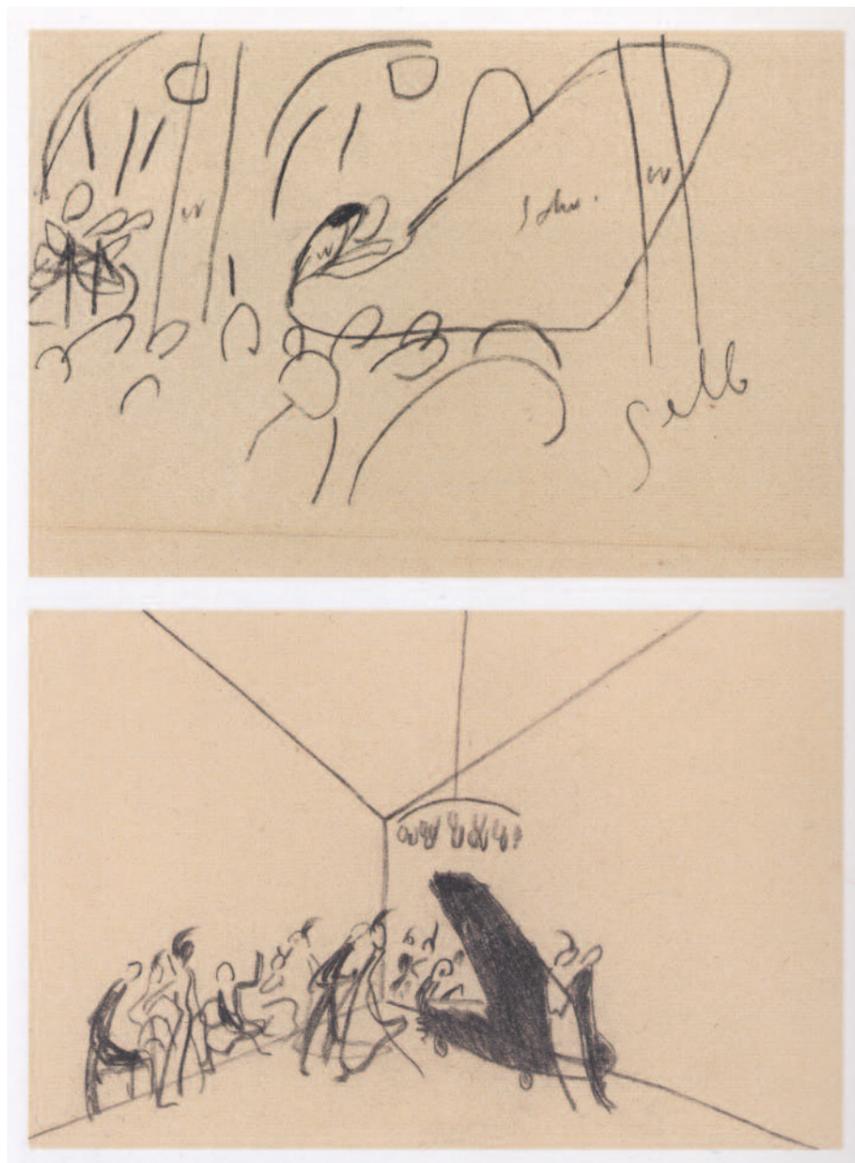
Je me permets de vous envoyer un dossier de mes travaux (les gravures sur bois ont presque 3 ans) et j'ajoute à cette lettre quelques photographies de tableaux assez récents. Je n'en ai pas encore des tout derniers. Je serais très heureux si cela pouvait vous intéresser.

Avec toute ma sympathie et ma sincère considération.

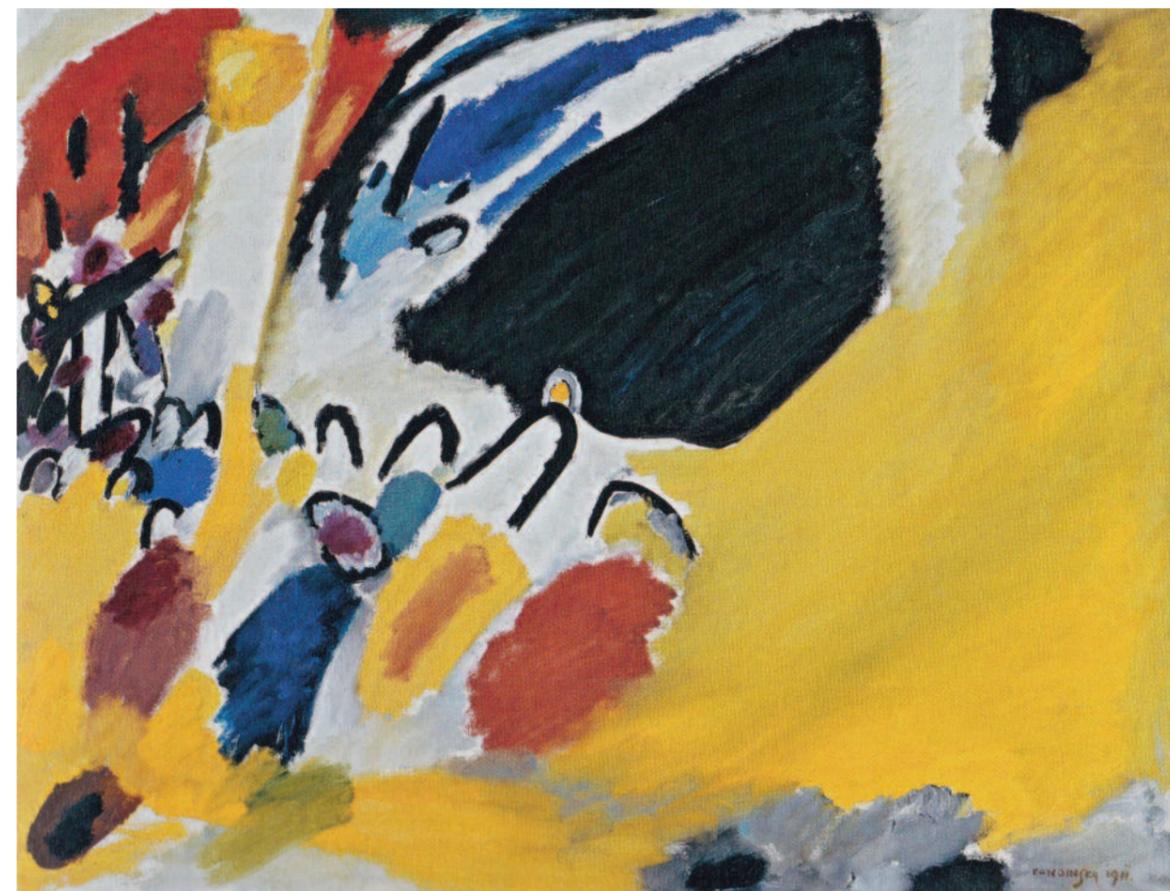
Kandinsky

Lettre de Vassily Kandinsky à Arnold Schönberg, 18 janvier 1911  
Encre manuscrite sur papier  
Washington, Library of Congress,  
Arnold Schoenberg Collection

Traduction par Daniel Haefliger  
dans Schönberg – Busoni. Schönberg  
– Kandinsky. Correspondances, textes,  
Genève, Contrechamps, 1995,  
p. 135-136



*Vassily Kandinsky, études pour Impression III Konzert, 1911 © Munich, Städtische Galerie*

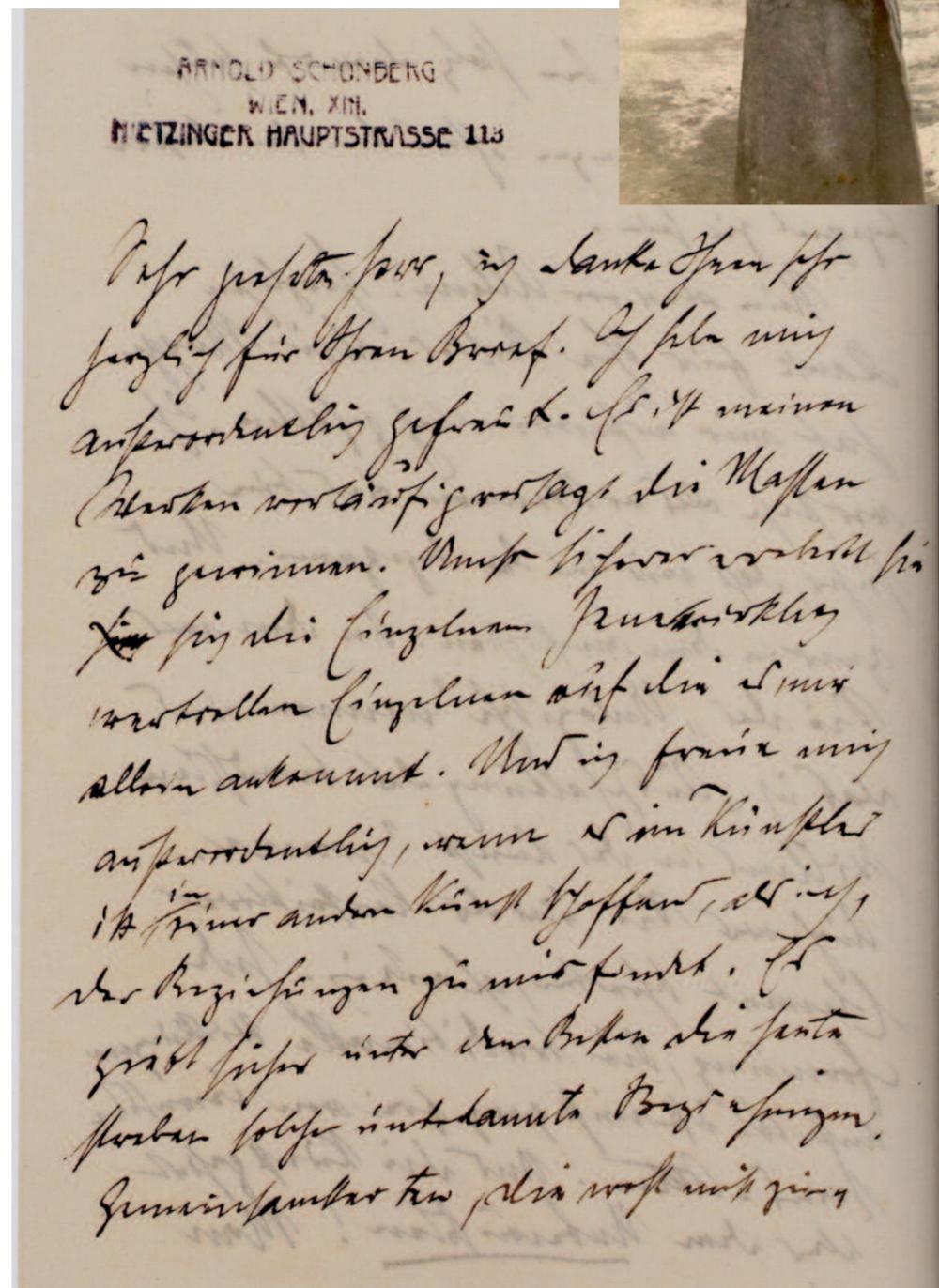


*Vassily Kandinsky, Impression III Konzert, 1911 © Munich, Städtische Galerie*

Pour Kandinsky, la musique est le plus abstrait des arts et sert pour la naissance de la non-figuration. En 1911 à Munich, un concert de Schönberg auquel il assiste est le point de départ de son admiration pour le caractère révolutionnaire de la musique du compositeur. Il écrit une première lettre à Schönberg, amorçant une correspondance qui durera jusqu'en juillet 1936. Les deux artistes avaient de fortes affinités dans leurs conceptions de l'œuvre d'art totale.

Kandinsky s'empresse de tenir informé le monde artistique russe de l'importance de Schönberg dans le renouvellement de la musique au début du XX<sup>e</sup> siècle : "La musique de Schönberg nous introduit dans un royaume où les émotions musicales ne sont pas acoustiques mais purement spirituelles ; ici commence la musique de l'avenir."

Arnold Schönberg à Saint-Petersbourg en 1912



■ Arnold Schönberg  
Peindre l'âme

Kandinsky, propagandiste de la musique  
de Schönberg par Jean-Claude Marcadé  
catalogue Ed. Mahj, pages 90 à 93

LETTRE D'ARNOLD SCHÖNBERG À VASSILY KANDINSKY,  
24 JANVIER 1911

Arnold Schönberg  
Vienne XIII  
Nietzinger Hauptstrasse 113

24.1.1911

Cher Monsieur, je vous remercie très cordialement pour votre lettre. J'ai eu un énorme plaisir à la lire. Il est provisoirement refusé à mes œuvres de gagner la faveur des masses ; elles n'en atteindront que plus facilement les individus. Ces individus de grande valeur qui seuls comptent pour moi. C'est une très grande joie pour moi que ce soit un artiste pratiquant un art différent qui trouve des correspondances avec moi. Il y a sûrement, entre les meilleurs de ceux qui cherchent aujourd'hui, telle relation inconnue, tel point commun, qui ne sont certes pas le fait du hasard. Je suis fier de recevoir de tels témoignages de sympathie, et que ce soit souvent des meilleurs d'entre eux.

Mais avant tout : mes plus sincères remerciements pour vos gravures. L'ensemble m'a énormément plu. Je comprends cela parfaitement et suis sûr que nous nous rencontrons sur les points les plus importants. Par exemple, ce que vous appelez l'« Illogique », et que j'appelle l'« Élimination de la volonté consciente dans l'art ». Également, je crois, ce que vous dites sur l'élément constructif. Toute recherche tendant à produire un effet traditionnel reste plus ou moins marquée par l'intervention de la conscience. Mais l'art appartient à l'inconscient ! C'est soi-même que l'on doit exprimer ! S'exprimer directement ! Non pas exprimer son goût, son éducation, son intelligence, ce que l'on sait, ou ce que l'on sait faire. Aucune de ces qualités acquises ; mais les qualités innées, instinctives. Tout travail – tout travail conscient sur la forme repose sur un principe mathématique, géométrique, sur la section d'or ou quoi que ce soit d'analogue. Seule l'élaboration inconsciente de la forme, qui se traduit par l'équation : « forme = manifestation de la forme », permet de créer de véritables formes ; elle seule engendre ces modèles dont les gens sans originalité font des « formules » en les imitant. Mais si l'on est capable de s'entendre soi-même, de reconnaître ses pulsions, d'engager tout son être, y compris son être pensant pour approfondir un problème, on n'a pas besoin de telles béquilles. Il n'est pas nécessaire d'être un pionnier si l'on veut travailler ainsi, seulement un homme qui se prend au sérieux. Et qui de ce fait prend au sérieux ce qui est la véritable tâche de l'humanité dans chaque domaine artistique : reconnaître, et exprimer ce que l'on a reconnu ! C'est ma conviction profonde !

Je vous remercie encore une fois pour les gravures. Comme je vous l'ai dit : elles m'ont énormément plu. Je comprends pour l'instant moins bien les photographies. Il faudrait les voir en couleurs. C'est pour cela que j'hésite à vous envoyer des photographies de mes peintures.

# L'œuvre

## étude musico-littéraire

### — la genèse



Albertine Zehme en Colombine  
© Arnold Schönberg Center, Wien

“

**Pierrot lunaire op. 21** fut commandé par l'actrice Albertine Zehme ; Schönberg écrivit ces 21 mélodrames très rapidement, en quelques semaines, dans l'année 1912. Ce n'était pour lui qu'une « étude préliminaire » à un vaste projet sur la *Séraphita* de Balzac, comme il le précise dans une lettre à Kandinsky : « peut-être pour ce qui est de la substance, du contenu (*Pierrot lunaire* de Giraud), aucune nécessité profonde. Mais certainement en ce qui concerne la forme ». Alors que Schönberg insistait sur son caractère léger et satirique, *Pierrot lunaire* est devenu son œuvre la plus représentative. Stravinsky, qui la découvrit au moment de sa création, en parlait comme le « plexus solaire tout autant que l'esprit de la musique du début du XX<sup>e</sup> siècle ».

Suivant Schönberg, on ne peut donc attacher une trop grande importance au texte de Giraud, que la traduction allemande de Hartleben tire vers l'expressionnisme bien que la réflexion sur soi du compositeur, sous le masque déformant, tragique et dérisoire de Pierrot, corresponde aux grandes interrogations de Schönberg en cette année 1912. Les gestes sacrilèges de la seconde partie mettent Pierrot aux prises avec la religion, préoccupation majeure de Schönberg à ce moment-là (il recherchait une métaphysique nouvelle, « un vrai sentiment religieux », d'où son intérêt pour la *Séraphita* de Balzac). La troisième partie traite de la nostalgie pour les « temps anciens », critique à la fois de l'honorabilité bourgeoise et d'une culture esthétisante.

Attachons-nous donc à l'aspect technique, comme le fit **Igor Stravinsky**, en avouant que l'œuvre — alors — le dépassait : *Pierrot lunaire* est divisé en trois parties comprenant chacune sept mélodrames, utilisant une combinaison instrumentale différente et une forme musicale spécifique. La voix soliste utilise la technique du parlé-chanté, le *Sprechgesang*, dont la notation est problématique, la tessiture employée (celle de la voix chantée) ne correspondant pas à la voix parlée. Les parties instrumentales sont autonomes et écrites dans un style contrapunctique très virtuose : tantôt ce sont des imitations libres, le motif principal étant sans cesse transformé (comme dans la première pièce), tantôt Schönberg fait appel au contrepoint strict du canon (avec des formes en miroir) de la fugue ou de la passacaille (n° 14, 17, 18).

Le brio de l'écriture instrumentale transcende l'aspect cabaret — « un cabaret supérieur » dira **Pierre Boulez** —, mais le *Sprechgesang* y ramène inexorablement. La voix parlée-chantée, liée généralement chez Schönberg au fantastique et à la subjectivité, traduit ici ces termes de façon ironique. Schönberg était très strict sur la différence entre le *Sprechgesang* et la voix chantée, et l'enregistrement de l'œuvre qu'il fit en Amérique au début des années quarante montre que le caractère parlé est plus important que le respect absolu des hauteurs notées, quand bien même celles-ci sont parfois dans une relation organique avec les parties instrumentales.

**Darius Milhaud** raconte qu'en 1921, de passage à Vienne, il participa à une double audition du *Pierrot lunaire* : il dirigea l'œuvre avec la chanteuse Marya Freund, puis Schönberg la dirigea à son tour avec la chanteuse Erika Wagner : « Ce fut une expérience passionnante, et dans l'interprétation de Schönberg, les éléments dramatiques ressortirent plus brutaux, plus intenses, plus frénétiques. La mienne soulignait plutôt les éléments sensibles, doux, subtils, transparents. Erika Wagner parla le texte allemand d'une voix âpre, respectant moins les notes écrites que Marya Freund, qui les indiquait un peu trop peut-être. Je compris ce jour-là qu'il n'y avait aucune solution à ce problème de récitation. »

**Arnold Schönberg définissait lui-même ce qu'il entendait par *Sprechgesang* en tête de la partition du *Pierrot lunaire* :**

« La mélodie indiquée dans la partie vocale à l'aide de notes, sauf quelques exceptions isolées spécialement marquées, n'est pas destinée à être chantée. La tâche de l'exécutant consiste à la transformer en une mélodie parlée en tenant compte de la hauteur de son indiquée. Ceci se fait :

- 1) En respectant le rythme avec précision, comme si l'on chantait, c'est-à-dire, sans plus de liberté que dans le cas d'une mélodie chantée.
- 2) En étant conscient de la différence entre note chantée et note parlée : alors que, dans le chant, la hauteur de chaque son est maintenue sans changement d'un bout à l'autre du son, dans le *Sprechgesang*, la hauteur du son, une fois indiquée, est abandonnée pour une montée ou une chute, selon la courbe de la phrase.

Toutefois l'exécutant doit faire très attention à ne pas adopter une manière chantée de parler. Cela n'est pas du tout mon intention. Il ne faut absolument pas essayer de parler de manière réaliste et naturelle. Bien au contraire, la différence entre la manière ordinaire de parler et celle utilisée dans une forme musicale doit être évidente. En même temps, elle ne doit jamais rappeler le chant.

Incidemment, j'aimerais faire le commentaire suivant, quant à la manière d'exécuter la musique. Les exécutants ne doivent jamais recréer l'atmosphère et le caractère des morceaux individuels, en se basant non pas sur la signification des mots mais sur celle de la musique. Dans la mesure où la manière, indiquée dans le texte, de rendre les événements et les sensations, manière semblable à un tableau tonal, a été importante pour l'auteur, on la retrouve de toute façon dans la musique. Même si l'exécutant estime qu'il manque quelque chose, il doit s'abstenir d'apporter des éléments qui n'ont pas été voulus par l'auteur, sinon il nuirait à l'œuvre au lieu de l'enrichir. »



Marya Freund (en haut)  
et Erika Stiedry-Wagner (en bas)  
auditionnées pour le *Sprechgesang*  
du *Pierrot Lunaire*, à Vienne en 1921,  
© Arnold Schönberg Center, Wien



© SITE IRCAM

”

# L'œuvre

## étude musico-littéraire

### — l'analyse

LAURE GAUTHIER, 2020



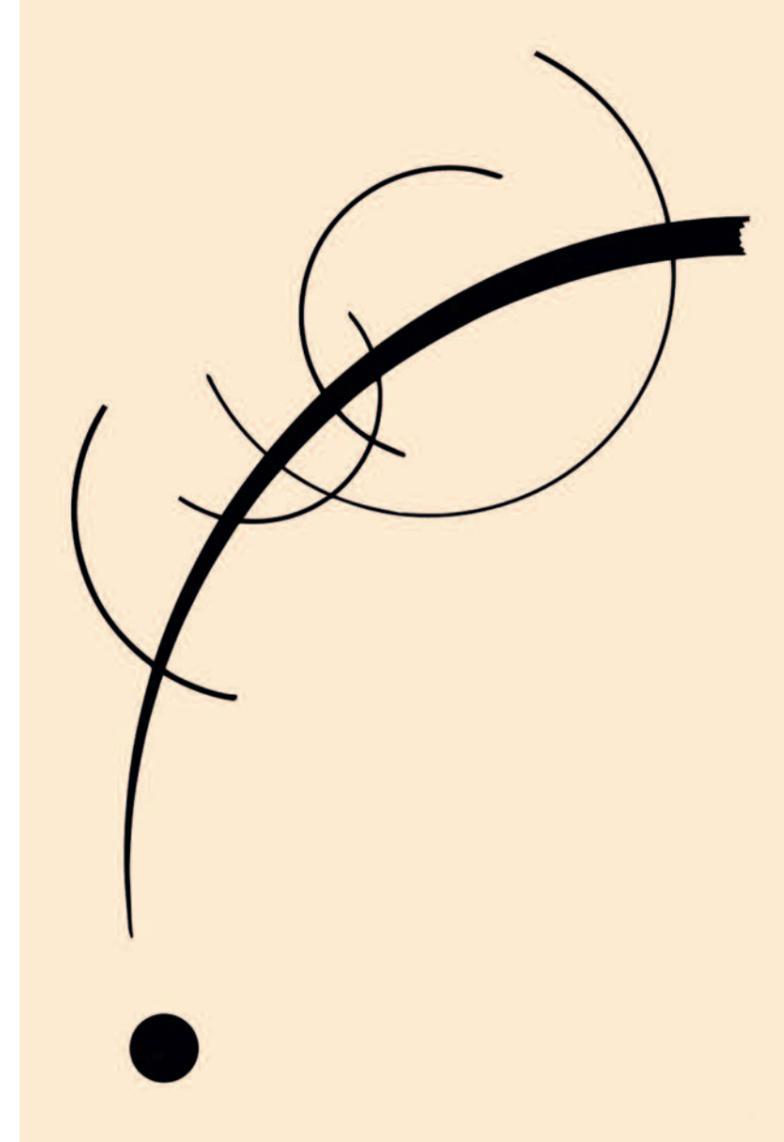
#### ■ Les années atonales

À partir de 1908, Arnold Schönberg cherche à dépasser l'esthétique post-romantique qui imprègne encore le monde musical qui l'entoure et influence fortement ses premières œuvres. Il entend ouvrir un nouvel horizon sonore en renouvelant la composition non seulement en pratique, mais aussi en théorie, et publie, en 1911, un *Traité d'Harmonie* qui se clôt sur l'évocation d'une « troisième dimension » de la musique, la dimension timbrale, à son sens trop souvent délaissée au profit du rythme et de l'harmonie. Dans un discours prononcé en 1910 à Vienne dans le cadre du *Verein für Kunst und Kultur* pour introduire les *George-Lieder*, l'opus 11 ainsi que la première pièce des *Gurre-Lieder*, Arnold Schönberg déclare qu'il est « conscient d'avoir brisé tous les vestiges d'une esthétique passée ». Néanmoins, c'est un peu plus tard, à Berlin, qu'il parachève les acquis de cette période dite atonale, qui seront à l'œuvre dans *Pierrot lunaire* et lui apporteront la reconnaissance internationale qui lui faisait jusqu'alors défaut.

#### ■ Le deuxième séjour berlinois

À l'automne 1911, Schönberg décida de quitter pour la seconde fois Vienne pour Berlin, où il avait déjà séjourné au début du siècle, entre décembre 1901 et l'été 1903. Cette fois, le compositeur fuit les critiques dont sa musique ainsi que sa personne font l'objet, l'Académie de musique de Vienne lui ayant refusé le poste de composition qu'il brigait. Le deuxième séjour berlinois (1911-1915) est une période charnière au cours de laquelle Schönberg s'interroge sur le sens à donner à sa carrière, comme le montre le journal intime qu'il rédigea en 1912, le *Journal de Berlin*. La mort de son ami Gustav Mahler l'avait fragilisé et convaincu qu'un univers sonore touchait à sa fin. Par ailleurs, il se dit « desséché par ses préoccupations théoriques » (*Journal de Berlin*, 12 mars 1912, Paris, Christian Bourgois, 1990, traduit de l'allemand par G. B. Gugenheim, p. 54) qui l'éloignent de la composition à un point où il dit douter de pouvoir composer de nouveau. Enfin, il se dit mis en danger par ses élèves, notamment Berg et Webern qui « marchent sur mes talons, en essayant de renchérir sur mes propositions » (*Journal de Berlin*, 12 mars 1912).

**C'est la commande du *Pierrot lunaire* par la chanteuse de cabaret Albertine Zehme qui lui redonne envie de composer.** Le 28 janvier 1912, elle lui propose de composer un cycle musical à partir du *Pierrot lunaire* (1884) du poète belge parnassien Albert Giraud, dans la traduction d'Otto Erich von Hartleben (1896). À l'origine, en 1904, elle avait confié cette mission au com-



Free curve to the point -  
Accompanying sound  
of geometric curve,  
Vasily Kandinsky, 1925  
© Metropolitan Museum,  
New York

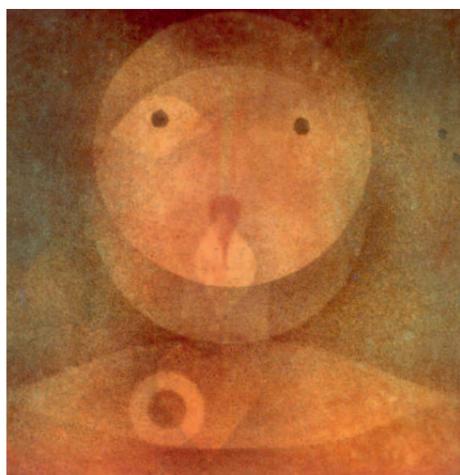
positeur Otto Vrieslander (1880-1950), mais le résultat n'était pas assez novateur pour elle qui attendait avant tout une grande liberté de ton (Programme de la représentation du 4 mars 1911, in : *Schönberg. Pierrot lunaire. Companion*, éd. Christian Meyer, Vienne, 2012, p. 20). Cette commande venait à point pour Schönberg car elle lui assurait non seulement une sécurité matérielle inespérée, mais lui permettait, par ailleurs, de mener à leur terme les expérimentations compositionnelles commencées depuis l'opus 11. Et Schönberg de noter en date du 28 janvier 1912 : « Après avoir lu la préface et étudié le poème, je suis enthousiaste. Idée remarquable, me convient parfaitement » (*Journal de Berlin*, p. 18). Le 12 mars, il écrit le premier des 21 mélodrames qui constituent le cycle. Il compose rapidement, à raison d'une voire deux pièces par jour et achève la composition de l'opus 21 le 9 juillet de la même année. La première a lieu à Berlin le 16 octobre 1912. Les réactions sont nombreuses, et, si l'on compte toujours beaucoup de critiques acerbes, cette fois l'œuvre provoque également un peu partout en Europe des remarques extrêmement laudatives. Notons que Stravinsky, que Schönberg invita à la quatrième représentation, demanda à un ami de Saint-Petersbourg de jouer cette pièce en Russie car elle « révèle le caractère extraordinaire du génie » de son compositeur (*Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, éd. Benjamin Boretz, Edward T. Cone, Princeton, 1968, p. 112)

## ■ Analyse de l'œuvre

Avec l'opus 21, Schönberg entendait systématiser les expérimentations effectuées les années précédentes. Le thème parnassien du Pierrot, compositeur solitaire et malheureux, « ivre de lune », lui a certes été dicté par la commande, mais le compositeur autrichien a su imposer sa propre logique à l'œuvre. Des 50 rondeaux que comportent le cycle de Giraud, Schönberg ne conserve que 21 poèmes qu'il agence librement en trois fois sept mélodrames. Le jeu sur les chiffres – le trois, renvoyant à l'idée de Dieu, ainsi que le sept, étant symbole de perfection et de création divine, qui, multipliés entre eux, correspondent à 21 morceaux de l'opus 21 – témoigne de sa volonté d'architecturer l'ensemble selon son idée musicale. Par ailleurs, l'agencement des trois parties de sept mélodrames chacune révèle l'autonomie du livret par rapport au texte original. Ce n'est pas « À Colombine » qui ouvre le cycle mais « Ivresse de lune » (*Mondestrunken*), la douleur du poète créateur précède donc la complainte amoureuse. L'opus 21 se referme non pas sur la « Valse de Chopin », puis « Violon de lune », comme chez Giraud, mais par le « Départ de Pierrot » (*Heimfahrt*) et « Les Parfums de Bergame » (*O alter Duff*).

Schönberg reprend ici une œuvre issue du monde du cabaret berlinois, qui lui était familier pour avoir collaboré en 1901 avec le cabaret Überbrettl et composé les *Brettli-Lieder*. Mais cette fois, Schönberg veut à la fois dépasser la tradition du *lied* romantique, en traitant autrement la voix et en émancipant les instruments du programme induit par le texte, et ne pas rester prisonnier de l'univers cabarettiste d'Albertine Zehme. Il propose donc une interprétation intégralement en mode *Sprechgesang* qu'il définit dans le prologue accompagnant la partition. L'interprète doit transformer les notes indiquées sur la portée en une « mélodie parlée » tout en veillant scrupuleusement à « respecter les hauteurs de ton indiquées ». Il s'agit pour l'interprète de respecter le rythme « comme s'il chantait », tout en se gardant de maintenir la hauteur de ton propre au chant. Même si Schönberg insiste sur la nécessité de ne pas retomber dans une « façon de parler chantante », il était conscient de l'extrême difficulté

d'interprétation du *Sprechgesang*, qui doit tenir une ligne médiane, n'être ni chant, ni récitation. Plusieurs mélodrames sont d'ailleurs interprétés d'une façon proche du chant, on pense à certains passages de *Der kranke Mond* (« Lune malade », 7) ou encore de « Parodie » (17). Parfois même la partition indique qu'il faut chanter quelques notes, comme c'est le cas à la mesure 10 de *Nacht* (« Papillons noirs », 8) ou bien qu'elle doit être « presque chantée » (mesures



Pierrot Lunaire - Paul Klee, 1924  
© Honolulu Academy of Arts

18 et 19 de *Dandy*). L'intérêt pour le compositeur était que la voix soit chargée d'une tension dialectique permanente entre l'interprétation théâtrale des poèmes, et l'interprétation chantée, dialoguant avec les instruments.

**Le Pierrot lunaire se distingue par ailleurs par son extrême variété timbrale.** Cinq instrumentistes interviennent, mais neuf instruments en somme sont mobilisés : le piano, le violoncelle, le violon alternant avec l'alto, la flûte avec le piccolo, la clarinette en la avec la clarinette basse et la clarinette en si bémol. Les 21 pièces proposent des constellations instrumentales toutes différentes et donc un univers acoustique aux couleurs toujours renouvelées. Ce n'est que dans la dernière pièce que tous les instruments interviennent ensemble, exposant leurs couleurs pour ce tableau final qui frappe par ses réminiscences tonales et évoque « le parfum ancien d'un temps fabuleux » pour finalement offrir un miroitement inédit du timbre des instruments.

Enfin, l'œuvre se distingue par la rigueur de sa composition polyphonique et contrapuntique. Comme souvent dans des moments de seuil, ouvrant une nouvelle phase compositionnelle, Schönberg dialogue avec des formes plus anciennes, comme notamment la passacaille (8) ou encore la barcarolle (20), la fugue (18), enfin la valse (5, 19). Mais Schönberg reprend l'héritage en le variant à l'infini, et impose des architectures sonores complexes et inédites qui sont pour une large part atonales, même si certains accents se rapprochent, comme dans l'opus 15, de valeurs tonales.

**Ce mélodrame clôt le premier volet. Il est le seul où la voix est accompagnée par un seul instrument, la flûte.** La partition construit à certains instants des moments de dialogues, mais dans l'ensemble traite la partie vocale et la partie instrumentale de façon autonome. On perçoit dans les premières mesures certains restes d'écriture tonales dans la gestion du contrepoint. On peut entendre des dissonances et leurs résolutions. À la mesure 5, la flûte s'envole pour se libérer de la voix qui devient, à ce moment moins chantée. La voix alterne souvent entre des passages presque parlés et d'autres presque chantés, on pense aux mesures 10 à 14 où elle interprète des valeurs longues, malgré tout très articulées. La voix suit les hauteurs indiquées sans jamais tomber dans le lyrisme pour interpréter ce poème qui parle d'une lune, malade d'amour. Et Schönberg de noter au-dessus de la dernière mesure qui interprète *nächtig todeskranker Mond* (« lune nocturne, malade à mourir ») : « interpréter différemment. Mais surtout pas de façon tragique !! ». Il souligne ici le vœu exprimé dans le prologue de voir la musique être le moins descriptive possible.

**La nuit (*Die Nacht*) ouvre le deuxième volet de *Pierrot lunaire*.** Tandis que la pièce précédente se caractérisait par des sons plutôt aigus, les trois instruments mobilisés ici, le piano, la clarinette basse et le violoncelle, jouent dans

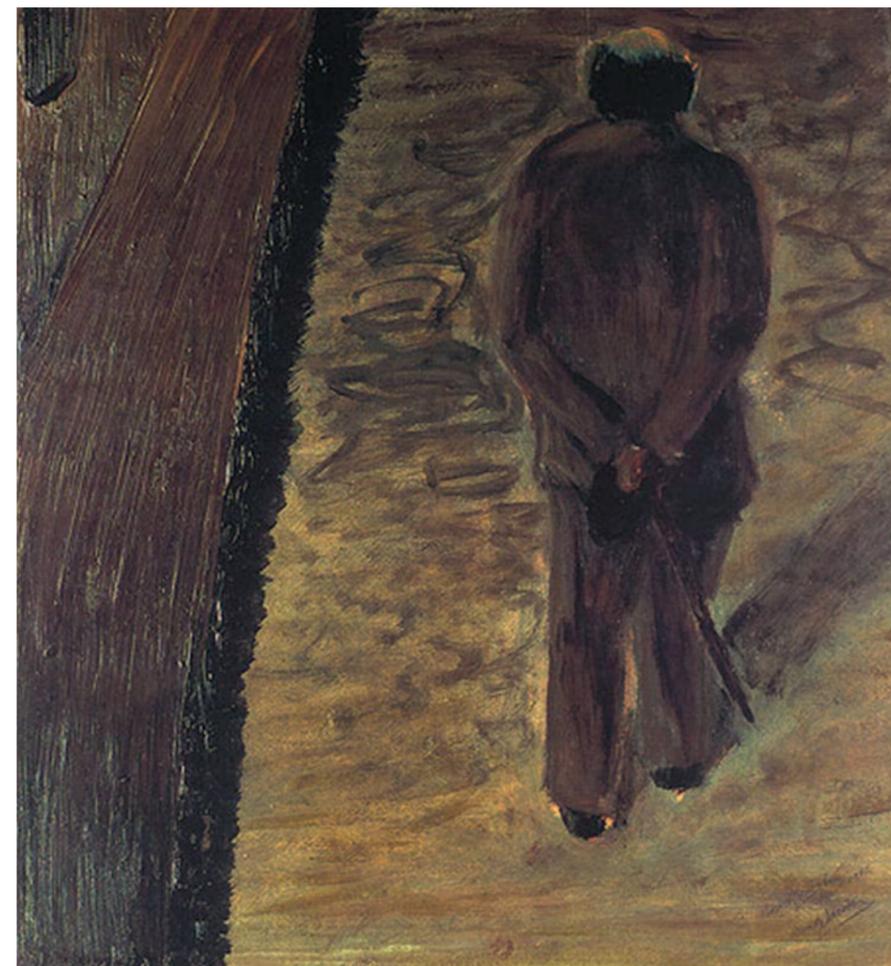


Pierrot Lunaire, partition manuscrite  
(extrait) d'Arnold Schönberg

des registres très graves, marquant une adéquation entre la couleur instrumentale et le texte poétique chargé d'évoquer l'obscurité. Dans tout l'extrait la voix est chantante, et d'ailleurs, à la mesure 10, il est indiqué que la voix doit chanter les notes mi-sol et mi bémol. Il s'agissait d'offrir à la récitante, une soprano, la possibilité d'interpréter au mieux ces deux notes très graves et par ailleurs de créer un contraste entre le texte et la musique. En effet, à cet endroit chanté, la voix interprète le terme « *verschwiegen* » (« étouffé »). Dans *Die Nacht*, il adapte un modèle ancien, la passacaille, cette pièce à trois temps, lente, fondée sur la répétition d'une basse obstinée. Il en reprend l'esprit pour en faire un matériau musical savamment architecturé : la première mesure propose un motif de trois notes (mi, sol, mi bémol), qui est comme la matrice de tout le mélodrame, une réduction comprenant en germe toutes les variations ultérieures : au cours des 26 mesures de la pièce, l'ostinato donne lieu à une centaine de variations.

**Dans *Parodie*, Schönberg reprend à son compte le ton parodique du poème**, sans toutefois illustrer à la lettre le texte : l'interprétation plus théâtrale de la voix scande les vers avec des accents parfois ironiques ; les instruments choisis doivent évoquer un jeu gai. La flûte est prépondérante, remplacée ensuite par le piccolo, tous deux accompagnés par la clarinette en la et l'alto. Le jeu du piccolo suggère la malice et met à distance le motif lunaire. Par ailleurs, il est indiqué à la première mesure que la clarinette doit imiter / parodier le jeu du violoncelle, et plus tard, à la mesure 6 et 7 que la clarinette et le violoncelle doivent jouer de façon « sentimentale », ce qui est ironique ici. Là encore, un jeu s'instaure entre la voix et les instruments sur une forme canonique.

**Schönberg travaille dans *Der Mondfleck* à la fois sur le timbre et sur les hauteurs.** Tout d'abord, il fait intervenir, pour la première fois, la clarinette en si bémol qui, par sa facture, est plus agile dans l'aigu et donc aussi dans les traits rapides. C'est aussi vraisemblablement pour une raison de timbre que Schönberg a composé *Der Mondfleck* avec la clarinette en si bémol en l'associant à un mouvement rapide et enlevé, la laissant dialoguer, souvent à découvert, avec le piccolo, avec un jeu de motifs parallèles ou contraires. Par ailleurs, on entend dès les premières mesures, la mise en place d'un canon entre le piano, la flûte et la clarinette. Ce mouvement se complexifie et se ramifie. Ainsi, à la mesure 7, apparaissent des mouvements rythmiques et mélodiques contraires : un canon rétrograde et également un canon en miroir, qui peuvent rappeler *L'Art de la fugue*. Mais les jeux de timbres et d'intensité sont plus importants que l'exactitude des relations harmoniques. On notera que la voix poursuit une ligne, ponctuée de valeurs brèves, très indépendantes du jeu des instruments.



Autoportrait de dos en train de marcher - Arnold Schönberg, 1911 © Vienne, Arnold Schönberg Center  
Cette toile, que Schönberg conservait dans son bureau à Brentwood Park, à Los Angeles, semble l'illustration prophétique de ce constat formulé au soir de sa vie, en 1947, quatre ans avant sa mort : « Je n'ai peut-être qu'un seul mérite, je n'ai jamais renoncé. » © Gilles Macassar, Télérama 29/10/16

## ■ Conclusion

Lorsqu'il composa le premier mélodrame, le 12 mars 1912, Schönberg écrit, qu'il a la « conviction d'aller à la rencontre d'une expression nouvelle » (*Journal de Berlin*, 12 mars, p. 55). Le caractère inouï du Pierrot tient sans doute au fait qu'il est une œuvre qui se situe à la charnière entre une période atonale, dont il rassemble les acquis, et d'une autre à venir, sérielle, qu'il préfigure pour ainsi dire par sa volonté organisationnelle et ses architectures complexes, expression de la volonté d'échapper au chaos possible d'un champ atonal trop libre.

LAURE GAUTHIER, 2020



# L'œuvre

## étude musico-littéraire

### — le texte source (1884)

#### ■ **Pierrot lunaire, 21 poèmes d'Albert Giraud** traduits en allemand par Otto Erich Hartleben

##### Première partie

Version française de Giraud

Version allemande de Hartleben



Pierrot lunaire est un recueil de 50 poèmes publiés en 1884 par le poète belge Albert Giraud (1860-1929), et qui est généralement associé avec le mouvement symboliste. Le protagoniste est Pierrot, le domestique de la Commedia dell'Arte et de la pantomime des boulevards parisiens.

##### 1. Ivresse de lune

Le vin que l'on boit par les yeux  
À flots verts de la Lune coule,  
Et submerge comme une houle  
Les horizons silencieux.  
De doux conseils pernicieux  
Dans le philtre nagent en foule  
Le vin que l'on boit par les yeux  
À flots verts de la Lune coule.  
Le Poète religieux  
De l'étrange absinthe se soûle  
Aspirant, jusqu'à ce qu'il roule  
Le geste fou, la tête aux cieux,  
Le vin que l'on boit par les yeux !

##### 2. À Colombine

Les fleurs pâles du clair de Lune,  
Comme des roses de clarté,  
Fleurissent dans les nuits d'été :  
Si je pouvais en cueillir une !  
Pour soulager mon infortune,  
Je cherche, le long du Léthé,  
Les fleurs pâles du clair de Lune,  
Comme des roses de clarté.  
Et j'apaiserai ma rancune,  
Si j'obtiens du ciel irrité  
La chimérique volupté  
D'effeuiller sur la toison brune  
Les fleurs pâles du clair de Lune !

##### 3. Pierrot dandy

D'un rayon de Lune fantasque  
Luisent les flacons de cristal  
Sur le lavabo de santal  
Du pâle dandy bergamasque  
La fontaine rit dans sa vasque  
Avec un son clair de métal.  
D'un rayon de Lune fantasque  
Luisent les flacons de cristal.  
Mais le seigneur à blanche basque  
Laissant le rouge végétal  
Et le fard vert oriental  
Maquille étrangement son masque  
D'un rayon de Lune fantasque.

##### 1. Mondestrunken

Den Wein, den man mit Augen trinkt,  
Giesst Nachts der Mond in Wogen nieder,  
Und eine Springflut überschwemmt  
Den stillen Horizont.  
Gelüste, schauerlich und süß,  
Durchschwimmen ohne Zahl die Fluten !  
Den Wein, den man mit Augen trinkt,  
Giesst Nachts der Mond in Wogen nieder.  
Der Dichter, den die Andacht treibt,  
Berauscht sich an dem heiligen Tranke,  
Gen Himmel wendet er verzückt  
Des Haupt und taumelnd saugt und schlürft er  
Den Wein, den man mit Augen trinkt.

##### 2. Colombine

Des Mondlichts bleiche Blüten,  
Die weissen Wunderrosen,  
Blühen in den Julinächten -  
O bräch ich eine nur !  
Mein banges Leid zu lindern,  
Such ich dunklen Strome  
Des Mondlichts bleiche Blüten,  
die weissen Wunderrosen.  
gestillt wär all mein Sehnen,  
Dürst ich so märchenheimlich,  
So selig leis - entblättern  
Auf deine braunen Haare  
Des Mondlichts bleiche Blüten !

##### 3. Der Dandy

Mit einem phantastischen Lichtstrahl  
Erleuchtet der Mond die krystallinen Flacons  
Auf dem schwarzen, hochheiligen Waschtisch  
Des schweigenden Dandys von Bergamo.  
In tönender, bronzener Schale  
Lacht hell die Fontäne, metallischen Klangs.  
Mit einem phantastischen Lichtstrahl  
Erleuchtet der Mond die krystallinen Flacons.  
Pierrot mit dem wächsernen Antlitz  
Steht sinnend und denkt : wie er heute sich schminkt ?  
Fort schiebt er das Rot und des Orients Grün  
Und bemalt sein Gesicht in erhabenem Stil  
Mit einem phantastischen Mondstrahl.

##### 4. Pierrot au lavoir

Comme une pâle lavandière,  
Elle lave ses failles blanches  
Ses bras d'argent hors de leurs manches,  
Au fil chantant de la rivière.  
Les vents à travers la clairière  
Soufflent dans leurs flûtes sans anches.  
Comme une pâle lavandière  
Elle lave ses failles blanches.  
La céleste et douce ouvrière  
Nouant sa jupe sur ses hanches  
Sous le baiser frôlant des branches,  
Étend son linge de lumière  
Comme une pâle lavandière.

##### 5. Valse de Chopin

Comme un crachat sanguinolent  
De la bouche d'un phtisique,  
Il tombe de cette musique  
Un charme morbide et dolent.  
Un son rouge - du rêve blanc  
Avive la pâle tunique,  
Comme un crachat sanguinolent  
De la bouche d'un phtisique.  
Le thème doux et violent  
De la valse mélancolique  
Me laisse une saveur physique,  
Un fade arrière-goût troublant,  
Comme un crachat sanguinolent.

##### 6. Évocation

O Madone des Hystéries !  
Monte sur l'autel de mes vers,  
La fureur du glaive à travers  
Tes maigres mamelles taries,  
Tes blessures endolories  
Semblent de rouges yeux ouverts.  
O Madone des Hystéries  
Monte sur l'autel de mes vers.  
De tes longues mains appauvries,  
Tends à l'incrédule univers  
Ton fils aux membres déjà verts,  
Aux chairs tombantes et pourries,  
O Madone des Hystéries !

##### 7. Lune malade

O Lune, nocturne phtisique,  
Sur le noir oreiller des cieux  
Ton immense regard fiévreux  
M'attire comme une musique !  
Tu meurs d'un amour chimérique,  
Et d'un désir silencieux,  
O Lune, nocturne phtisique,  
Sur le noir oreiller des cieux !  
Mais dans sa volupté physique  
L'amant qui passe insoucieux  
Prend pour des rayons gracieux  
Ton sang blanc et mélancolique,  
O Lune, nocturne phtisique !

##### 4. Eine blasse Wäscherin

Eine blasse Wäscherin  
Wascht zur Nachtzeit bieiche Tücher,  
Nakte, silberweisse Arme  
Streckt sie nieder in die Flut.  
Durch die Lichtung schleichen Winde,  
Leis bewegen sie den Strom.  
Eine blasse Wäscherin  
Wascht zur Nachtzeit bleiche Tücher.  
Und die sanfte Magd des Himmeis,  
Von den Zweigen zart umschmeichelt,  
Breitet auf die dunklen Wiesen  
Ihre lichtgewobnen Linnen -  
Eine blasse Wäscherin

##### 5. Valse de Chopin

Wie ein blasser Tropfen Bluts  
Färbt die Lippen einer Kranken,  
Also ruht auf diesen Tönen  
Ein vernichtungssüchtiger Reiz.  
Wilder Lust Accorde stören  
Der Verzweiflung eisgen Traum -  
Wie ein blasser Tropfen Bluts  
Färbt die Lippen einer Kranken.  
Heiss und jauchzend, süß und schmachtend,  
Melancholisch düstrer Walzer,  
Hastest mir an den Gedanken,  
Wie ein blasser Tropfen Bluts !

##### 6. Madonna

Steig, o Mutter aller Schmerzen,  
Auf den Altar meiner Verse !  
Blut aus deinen magren Brüsten  
Hat des Schwertes Wut vergossen.  
Deine ewig frischen Wunden  
Gleichen Augen, rot und offen.  
Steig, o Mutter aller Schmerzen,  
Auf den Altar meiner Verse !  
In den abgezehrten Händen  
Hältst du deines Sohnes Leiche,  
Ihn zu zeigen aller Menschheit -  
Doch der Blick der Menschen meidet  
Dich, o Mutter aller Schmerzen !

##### 7. Der kranke Mond

Du nächtig todeskranker Mond  
Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl,  
Dein Blick, so fiebernd übergross,  
Bannt mich wie fremde Melodie.  
An unstillbarem Liebesleid  
Stirbst du, an Sehnsucht, tief erstickt,  
Du nächtig todeskranker Mond  
Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl.  
Den Liebsten, der im Sinnenrausch  
Gedankenlos zur Liebsten schleicht,  
Belustig deiner Strahlen Spiel -  
Dein bleiches, qualgebornes Blut,  
Du nächtig todeskranker Mond.



Adolphe Willette,  
Pierrot saoul danse sous la lune.  
Détail d'un dessin du Chat noir,  
17 janvier 1885.

■ **Pierrot lunaire, 21 poèmes d'Albert Giraud**

Traduits en allemand par Otto Erich Hartleben

**Deuxième partie**

**8. Papillons noirs**

De sinistres papillons noirs  
Du soleil ont éteint la gloire,  
Et l'horizon semble un grimoire  
Barbouillé d'encre tous les soirs.  
Il sort d'occultes encensoirs  
Un parfum troublant la mémoire :  
De sinistres papillons noirs  
Du soleil ont éteint la gloire.  
Des monstres aux gants suçoirs  
Recherchent du sang pour le boire,  
Et du ciel, en poussière noire,  
Descendent sur nos désespoirs  
De sinistres papillons noirs.

**9. Supplique**

O Pierrot ! Le ressort du rire,  
Entre mes dents je l'ai cassé :  
Le clair décor s'est effacé  
Dans un mirage à la Shakespeare.  
Au mât de mon triste navire  
Un pavillon noir est hissé :  
O Pierrot ! Le ressort du rire,  
Entre mes dents je l'ai cassé.  
Quand me rendras-tu, porte-lyre,  
Guérisseur de l'esprit blessé  
Neige adorable du passé,  
Face de Lune, blanc messire,  
O Pierrot ! Le ressort du rire ?

**10. Pierrot voleur**

Les rouges rubis souverains,  
Injectés de meurtre et de gloire,  
Sommeillent au creux d'une armoire  
Dans l'horreur des longs souterrains.  
Pierrot, avec des malandrins,  
Veut ravir un jour, après boire,  
Les rouges rubis souverains,  
Injectés de meurtre et de gloire.  
Mais la peur hérissé leurs crins ;  
Parmi le velours et la moire,  
Comme des yeux dans l'ombre noire  
S'enflamment du fond des écrans  
Les rouges rubis souverains !

**8. Nacht**

Finstre, schwarze Riesenfalter  
Töteten der Sonne Glanz.  
Ein geschlossnes Zauberbuch  
Ruht der Horizont - verschwiegen.  
Aus dem Qualm verlornen Tiefen  
Steigt ein Duft, Erinnerung mordend !  
Finstre, schwarze Riesenfalter  
Töteten der Sonne Glanz.  
Und vom Himmel erdenwärts  
Senken sich mit schweren Schwingen  
Unsichtbar die Ungertüme  
Auf die Menschenherzen nieder...  
Finstre, schwarze Riesenfalter.

**9. Gebet an Pierrot**

Pierrot ! Mein Lachen  
Hab ich verlernt !  
Das Bild des Glanzes  
Zerfloss - Zerfloss !  
Schwarz weht die Flagge  
Mir nun vom Mast.  
Pierrot ! Mein Lachen  
Hab ich verlernt !  
O gib mir wieder  
Rossarzt der Seele,  
Schneemann der Lyrik,  
Durchbucht vom Monde,  
Pierrot - mein Lachen !

**10. Raub**

Rote, fürstliche Rubine,  
Blutige Tropfen alten Ruhmes,  
Schlummern in den Totenschreinen,  
Drunten in den Grabgewölben  
Nachts, mit seinen Zechkumpanen,  
Steigt Pierrot hinab - zu rauben  
Rote, fürstliche Rubine,  
Blutige Tropfen alten Ruhmes.  
Doch da - strauben sich die Haare,  
Bleiche Furcht bannst sie am Platze :  
Durch die Finsternis - wie Augen ! -  
Sieren aus den Totenschreinen  
Rote, fürstliche Rubine.

**11. Messe rouge**

Pour la cruelle Eucharistie,  
Sous l'éclair des ors aveuglants  
Et des cierges aux feux troublants,  
Pierrot sort de la sacristie.  
Sa main, de la Grâce investie,  
Déchire ses ornements blancs,  
Pour la cruelle Eucharistie,  
Sous l'éclair des ors aveuglants,  
Et d'un grand geste d'amnistie  
Il montre aux fidèles tremblants  
Son cœur entre ses doigts sanglants,  
Comme une horrible et rouge hostie  
Pour la cruelle Eucharistie.

**12. La chanson de la potence**

La maigre amoureuse au long cou  
Sera la dernière maîtresse,  
De ce traîne-jambe en détresse,  
De ce songe d'or sans le sou.  
Cette pensée est comme un clou  
Qu'en sa tête enfonce l'ivresse :  
La maigre amoureuse au long cou  
Sera sa dernière maîtresse.  
Elle est svelte comme un bambou ;  
Sur sa gorge danse une tresse,  
Et, d'une étranglante caresse  
Le fera jouir comme un fou,  
La maigre amoureuse au long cou !

**13. Décollation**

La Lune, comme un sabre blanc  
Sur un sombre coussin de moire,  
Se courbe en la nocturne gloire  
D'un ciel fantastique et dolent.  
Un long Pierrot déambulant  
Fixe avec des gestes de foire  
La Lune, comme un sabre blanc  
Sur un sombre coussin de moire  
Il flageole, et s'agenouillant,  
Rêve dans l'immensité noire  
Que pour la mort expiatoire  
Sur son cou s'abat en sifflant  
La Lune, comme un sabre blanc.

**14. Les croix**

Les beaux vers sont de larges croix  
Où saignent les rouges Poètes  
Aveuglés par les gypaètes  
Qui volent comme des effrois.  
Aux glaives les cadavres froids  
Ont offert d'écarlates fêtes :  
Les beaux vers sont de larges croix  
Où saignent les rouges Poètes.  
Ils ont trépassé, cheveux droits,  
Loin de la foule aux clameurs bêtes,  
Les soleils couchants sur leurs têtes  
Comme des couronnes de rois !  
Les beaux vers sont de larges croix !

**11. Rote Messe**

Zu grausem Abendmahle,  
Beim Blendeglanz des Goldes,  
Beim Flackerschein der Kerzen,  
Naht dem Altar - Pierrot !  
Die Hand, die gottgeweihte,  
Zerreisst die Priesterkleider,  
Zu grausem Abendmahle  
Beim Biendeglanz des Goldes.  
Mit segnender Geberde  
Zeigt er den bangen Seelen  
Die tiefend rote Hostie :  
Sein Herz - in blutgen Fingern -  
Zu grausem Abendmahle !

**12. Galgenlied**

Die dürre Dirne  
Mit langem Halse  
Wird seine letzte  
Geliebte sein.  
In seinem Hirne  
Steckt wie ein Nagel  
Die dürre Dirne  
Mit langem Halse.  
Schlank wie die Pinie,  
Am Hals ein Zöpfchen -  
Wollustig wird sie  
Den Schelm umhalsen,  
Die dürre Dirne !

**13. Enthauptung**

Der Mond, ein blankes Türkenschwert  
Auf einem schwarzen Seidenkissen,  
Gespenstisch gross - dräut er hinab  
Durch schmerzenkunkle Nacht.  
Pierrot irrt ohne Rast umher  
Und starrt empor in Todesängsten  
Zum Mond, dem blanken Türkenschwert  
Auf einem schwarzen Seidenkissen.  
Es schlottern unter ihm die Knie,  
Ohnmächtig bricht er jäh zusammen.  
Er wähnt : es sause strafend schon  
Auf seinen Sünderhals hernieder  
Der Mond, das blanke Türkenschwert.

**14. Die Kreuze**

Heilge Kreuze sind die Verse  
Dran die Dichter stumm verbluten,  
Blindgeschlagen von der Geier  
Flatterndem Gespensterschwarme !  
In den Leibern schwelgten Schwerter,  
Prunkend in des Blutes Scharlach !  
Heilge Kreuze sind die Verse.  
Dran die Dichter stumm verbluten.  
Tot das Haupt - erstarrt die Locken -  
Fern, verweht der Lärm des Pöbels.  
Langsam sinkt die sonne nieder.  
Eine rote Königskrone. -  
Heilge Kreuze sind die Verse !



*La chanteuse de cabaret autrichienne  
Albertine Zehme, première interprète  
de Schönberg en Sprechgesang  
des poèmes du Pierrot Lunaire  
d'Albert Giraud traduits en allemand  
par Otto E. Hartleben*



■ **Pierrot lunaire, 21 poèmes d'Albert Giraud**

Traduits en allemand par Otto Erich Hartleben

**Troisième partie**

**15. Nostalgie**

Comme un doux soupir de cristal,  
L'âme des vieilles comédies  
Se plaint des allures raidies  
du lent Pierrot sentimental.  
Dans son triste désert mental  
Résonne en notes assourdies,  
Comme un doux soupir de cristal,  
l'âme des vieilles comédies.  
Il désapprend son air fatal :  
À travers les blancs incendies  
Des lunes dans l'onde agrandies,  
Son regret vole au ciel natal,  
Comme un doux soupir de cristal.

**16. Pierrot cruel**

Dans le chef poli de Cassandre  
Dont les cris percent le tympan,  
Pierrot enfonce le trépan,  
D'un air hypocritement tendre.  
Le maryland qu'il vient de prendre,  
Sa main sournoise le répand  
Dans le chef poli de Cassandre  
Dont les cris percent le tympan.  
Il fixe un bout de palissandre  
Au crâne, et le blanc sacripant,  
À très rouges lèvres pompant,  
Fume – en chassant du doigt la cendre  
Dans le chef poli de Cassandre !

**17. Parodie**

Des aiguilles à tricoter  
Dans sa vieille perruque grise  
La duègne, en casaquin cerise,  
Ne se lasse de marmotter.  
Sous la treille elle vient guetter  
Pierrot dont sa chair est éprise,  
Des aiguilles à tricoter  
Dans sa vieille perruque grise.  
Soudain elle entend éclater  
Les sifflets pointus de la brise :  
La lune rit de sa méprise,  
Et ses rais semblent imiter  
Des aiguilles à tricoter.

**15. Heimweh**

Liebllich klagend - ein kristallnes Seufzen  
Aus Italiens alter Pantomime,  
Klingts henüber : wie Pierrot so hölzern,  
So modern sentimental geworden.  
Und es tönt durch seines Herzens Wüste,  
Tönt gedämpft durch alle Sinne wieder,  
Liebllich klagend - ein kristallnes Seufzen  
Aus Italiens alter Pantomime.  
Da vergisst Pierrot die Trauermienen !  
Durch den bleichen Feurschein des Mondes,  
Durch des Lichtmeers Fluten - schweift die Sehnsucht  
Kühn hinauf, empor zum Heimathimmel,  
Liebllich klagend - ein kristallnes Seufzen !

**16. Gemeinheit !**

In den blanken Kopf Cassanders,  
Dessen Schrein die Luft durchzertert  
Bohrt Pierrot mit Heuchlermienen,  
Zärtlich - einen Schädelbohrer !  
Daraus stopft er mit dem Daumen  
Seinen echten türkschen Tabak  
In den blanken Kopf Cassanders  
Dessen Schrein die Luft durchzertert !  
Dann dreht er ein Rohr von Weichsel  
Hinten in die glatte Glatze  
Und behäbig schmaucht und pafft er  
Seinen echten türkschen Tabak  
Aus dem blanken Kopf Cassanders

**17. Parodie**

Sticknadeln, blank und blinkend.  
In ihrem grauen Haar,  
Sitzt die Duenna murmelnd,  
Im roten Röckchen da.  
Sie wartet in der Laube,  
Sie liebt Pierrot mit Schmerzen,  
Sticknadeln, blank und blinkend.  
In ihrem grauen Haar.  
Da plötzlich - horch ! - ein Wispern ;  
Ein Windhauch kichert leise :  
Der Mond, der böse Spötter,  
Äfft nach mit seinen Strahlen -  
Stricknadeln, blink und blank.

**18. Brosseur de Lune**

Un très pâle rayon de Lune  
Sur le dos de son habit noir,  
Pierrot-Willette sort le soir  
Pour aller en bonne fortune.  
Mais sa toilette l'importune :  
Il s'inspecte, et finit par voir  
Un très pâle rayon de Lune  
Sur le dos de son habit noir.  
Il s'imagine que c'est une  
Tache de plâtre, et sans espoir  
Jusqu'au matin, sur le trottoir  
Frotte, le cœur gros de rancune,  
Un très pâle rayon de Lune.

**19. La sérénade de Pierrot**

D'un grotesque archet dissonant  
Agaçant sa viole plate,  
À la héron, sur une patte ;  
Il pince un air inconvenant  
Soudain Cassandre, intervenant,  
Blâme ce nocturne acrobate,  
D'un grotesque archet dissonant  
Agaçant sa viole plate.  
Pierrot la rejette, et prenant  
D'une poigne très délicate  
Le vieux par sa roide cravate  
Zèbre le bedon du gênant  
D'un grotesque archet dissonant.

**20. Départ de Pierrot**

Un rayon de Lune est la rame,  
Un blanc nénuphar, la chaloupe ;  
Il regagne, la brise en poupe,  
Sur un fleuve pâme, Bergame.  
Le flot chante une humide gamme  
Sous la nacelle qui le coupe.  
Un rayon de Lune est la rame,  
Un blanc nénuphar, la chaloupe.  
Le neigeux roi du mimodrame  
Redresse fièrement sa houpe ;  
Comme du punch dans une coupe,  
Le vague horizon vert s'enflamme.  
- Un rayon de Lune est la rame.

**21. Parfums de Bergame**

O vieux parfum vaporisé  
Dont mes narines sont grisées !  
Les douces et folles risées  
Tournant dans l'air subtilisé.  
Désir enfin réalisé  
Des choses longtemps méprisées :  
O vieux parfum vaporisé.  
Dont mes narines sont grisées !  
Le charme du spleen est brisé :  
Par mes fenêtres irisées  
Je revois les bleux Elysées  
Où Watteau s'est éternisé.  
O vieux parfum vaporisé !

**18. Der Mondfleck**

Einen weissen Fleck des hellen Mondes  
Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes,  
So spaziert Pierrot im lauen Abend,  
Aufzusuchen Glück und Abenteuer.  
Plötzlich stört ihn was an seinem Anzug,  
Er beschaut sich rings und findet richtig -  
Einen weissen Fleck des hellen Mondes  
Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes.  
Warte ! denkt er : das ist so ein Gipsfleck !  
Wischt und wischt, doch - bringt ihn nicht herunter !  
Und so geht er, giftgeschwollen, weiter,  
Reibt und reibt bis an den frühen Morgen  
Einen weissen Fleck des hellen Mondes.

**19. Serenade**

Mit groteskem Riesenbogen  
Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche,  
Wie der Storch auf einem Beine,  
Knipst er trüb ein Pizzicato.  
Plötzlich naht Cassander - wütend  
Ob des nächtgen Virtuosen -  
Mit groteskem Riesenbogen  
Kratzt Pierrot auf seine Bratsche :  
Von sich wirft er jetzt die Bratsche.  
Mit der delikaten Linken  
Fasst den Kahlkopf er am Kragen -  
Träumend spielt er auf der Glatze  
Mit groteskem Riesenbogen.

**20. Heimfahrt**

Der Mondstrahl ist das Ruder,  
Seerose dient als Boot :  
Drauf fährt Pierrot gen Süden  
Mit gutem Reisewind.  
Der Strom summt tiefe Skalen  
Und wiegt den leichten Kahn.  
Der Mondstrahl ist das Ruder  
Seerose dient als Boot.  
Nach Bergamo, zur Heimat  
Kehrt nun Pierrot zurück ;  
Schwach dämmert schon in Osten  
Der grüne Horizont.  
Der Mondstrahl ist das Ruder.

**21. O alter Duft**

O alter Duft aus Märchenzeit,  
Berauschest wieder meine Sinne !  
Ein närrisch Heer von Schelmerein  
Durchschwirrt die leichte Luft.  
Ein glücklich Wunschen macht mich froh  
Nach Freuden, die ich lang verachtet :  
O alter Duft aus Märchenzeit,  
Berauschest wieder mich !  
All meinen Unmut gab ich preis,  
Aus meinem sonnumrahmten Fenster  
Beschau ich frei die liebe Welt  
Und träum hinaus in selge Weiten...  
O alter Duft aus Märchenzeit !



Pierrot, dessin de Conrad Felixmüller  
après une représentation à Dresde  
en 1913.  
© Arnold Schönberg Center, Vienna

# L'œuvre

étude musico-littéraire  
— histoire de la traduction



Otto Erich Hartleben (1864-1905),  
poète et dramaturge allemand, connu  
pour sa traduction de Pierrot Lunaire.

## I. EN AMONT, LE TRANSFERT DE *PIERROT LUNAIRE* ENTRETIENT DES RELATIONS DISCONTINUES AVEC LE CONTEXTE DE L'ŒUVRE SOURCE

Le récit du transfert et des débuts de la traduction de *Pierrot lunaire* est si invraisemblable et si bien touffu de détails pittoresques qu'il semblerait légitime de caractériser ce cas comme une de ces curiosités littéraires, à classer définitivement dans la petite histoire, celle qui reste à l'abri des regards analytiques indiscrets, échappant par là à toute "rationalité". Or, dans sa particularité même, ce cas de figure nous paraît lourd d'une série de problèmes permettant de lui adresser des questions relatives aux transferts interculturels en général. La formulation de ces questions et le dégagement de conclusions intéressant l'interprétation de ce transfert précis constituent l'objectif principal de ce paragraphe.

Que savons-nous des canaux de transmission empruntés par le recueil de Giraud pour aboutir à la traduction allemande? Les témoignages de Hartleben lui-même ont fourni des informations permettant une reconstruction relativement adéquate de la trajectoire interculturelle du texte. Voici comment Hartleben rapporte, dans son journal intime, sa découverte de *Pierrot lunaire* (Hartleben 1906, p. 38):

Herr. Dr. Steinmetz, der temperamentvolle, geistreiche, raffiniert-feinsinnige und sinnliche war es, der uns (...) auf diesen *Pierrot lunaire* aufmerksam gemacht hat.

Dans un autre texte, intitulé *Fata Libelli*, où il reconstitue le contexte de naissance de la traduction, il précisera (Hartleben 1895, p. 5):

In dem Wintersemester 1886 auf 1887, das ich in Leipzig in fast täglichem Verkehr mit [...] Hermann Conradi verlebte, lernte ich durch diesen einen holländischen Juristen, einen Herrn Doktor Steinmetz kennen. [...] Das Buch, das der Holländer gegen uns ausgespielt hatte, war der *Pierrot lunaire* von Albert Giraud.

Le commencement du long parcours interculturel qui va affecter *Pierrot lunaire* se situe donc aux Pays-Bas.

C'est dans ce contexte qu'un homme lettré de l'époque, Sebald Rudolf Steinmetz, se profile comme un admirateur fervent de l'œuvre poétique de Giraud. Ainsi, dans un courrier de lecteur, envoyé au poète Albert Verwey, il louera celui-ci pour être le seul écrivain hollandais capable de transmettre à son public ce plaisir «dont Giraud parle si bien: la beauté infinie et la splendeur des mots et des formes»<sup>1</sup>.

En effet, ce n'est pas l'exercice d'une fonction discursive de catalyseur dans un réseau de relations internationales, mais bien la simple mobilité physique des individus dans le cadre de leur cycle d'études qui sera à la source du transfert matériel du livre en Allemagne. C'est lors d'un séjour d'études effectué à l'université de Leipzig que Steinmetz entrera en contact, par le milieu étudiant local, avec le jeune Hartleben et ses amis écrivains. Peu impressionné par les tentatives littéraires de ces derniers, et prétendant les initier à la véritable poésie moderne, il leur montre un jour le recueil de Giraud, en leur lançant le défi de faire concurrence à l'originalité de ce livre (Hartleben 1895, p. 5):

Eines schönen Abends zog er mit boshafem Schmunzeln ein kleines schmales Büchlein aus der Brusttasche [...] und sprach: Sehen Sie, meine Herren, das ist nicht Nichts. Das ist so etwas, was Sie gern machen möchten: etwas Neues.

Et Hartleben de joindre tout de suite le geste à la parole, en traduisant le même soir le rondel *Violon de lune*.

par rapport à la littérature française, est plus remarquable si on la considère à la lumière de la totalité des données, ce qui permettra également de confronter ce détail à un horizon plus global.

Relevons d'abord le fait que, si le *transfert* du livre à Leipzig s'est opéré à l'insu de Giraud, celui-ci eut bel et bien connaissance dès 1891 du projet d'une éventuelle *traduction* de son recueil. En témoigne une lettre de Giraud à Hartleben, datée du 8 juin 1893<sup>4</sup>. Vraisemblablement, Giraud y répond à la missive qu'il a reçue de l'éditeur de Hartleben, au printemps 1892, et qui contenait la copie autographiée des cinquante rondels traduits, et une lettre l'informant du chemin qu'avait parcouru son livre<sup>5</sup>. Dans sa réponse, adressée directement à Hartleben, Giraud exprime son étonnement que son recueil ait donné lieu à une traduction allemande publiée en volume:

Vous ne pouvez pas vous imaginer à quel point j'ai été surpris de me voir traduit en allemand. Quelqu'un m'avait bien signalé l'apparition, dans une revue germanique, de quelques rondels – je n'ai pas pu trouver la revue – mais j'étais loin de me douter de ma bonne fortune.

Giraud réfère ici aux huit rondels parus en 1891 dans la revue *Nord und Süd*<sup>6</sup>, et dont il a donc appris la publication («quelqu'un m'avait bien signalé...») avant qu'il prît connaissance de la réalisation de la traduction intégrale. Or, chose curieuse, ni la prépublication de «quelques rondels», ni le projet d'une publication effective annoncé par l'éditeur de Hartleben,

<sup>4</sup> Nous n'avons pu consulter cette lettre que d'après sa reproduction dans Hartleben 1895 (p. 7). Elle s'y trouve insérée dans une curieuse plaquette, vraisemblablement composée par Hartleben lui-même et contenant des textes relatifs à la traduction de *Pierrot Lunaire*: le courrier de Giraud, un témoignage de Hartleben, huit compte rendus parus dans la presse en 1892 et 1893, ainsi que des fragments de la correspondance de Hartleben. À défaut de contre-indications plus sérieuses que les erreurs d'orthographe, reproduites dans nos citations, nous tenons le contenu de la lettre pour authentique. Nous remercions Christian Berg de nous avoir signalé l'existence de ce document.

<sup>5</sup> Lettre conservée à la Bibliothèque Royale, Archives et Musée de la Littérature, sous la cote AcR 228/22. Voici comment l'éditeur de la traduction informe Giraud de son projet de publication (la lettre est rédigée en français): «Il y a quelques jours Hartleben, un des membres les mieux doués de la soi-disant école Jeune-Allemagne a fait autographier ses traductions de votre œuvre. J'ai grande envie de les éditer plus tard car pour le moment mes affaires ne me permettent pas de risquer un "coup d'amateurs", – je dis coup d'amateurs parce que je ne pourrais espérer que la vente couvrirait un tiers des frais de cette édition. Du caviar pour le peuple!»

Il termine sa missive en signalant la première des compositions musicales auxquelles le recueil a donné lieu: «Les compositions de mon ami Pfohl, un spirituel écrivain et musicien de Leipzig, ont été exécutées en partie, avec un grand succès à Trieste. J'estime comme très bonnes la première et la dernière mélodies.»

<sup>6</sup> Il s'agit des poèmes, non-intitulés mais numérotés de I à VIII, Brosseur de Lune, L'escalier, Violon de Lune, L'Eglise, A Colombine, Lune Malade, Messe rouge, Les Croix. Publiés sous le titre *Mondrondels. Aus dem «Pierrot Lunaire» von Albert Giraud. Deutsch von Otto Erich Hartleben, Berlin, Nord und Süd, v. 65, n° 168, 1891, pp. 269-271.*

ne semblent avoir initié chez l'auteur belge des démarches pour inciter le traducteur à donner suite à cette publication partielle par une traduction intégrale de l'œuvre. Au contraire, Giraud préfère ignorer superbement le sort dévolu à son livre: «je n'ai pas pu trouver la revue». Il abandonne donc le soin de promouvoir sa carrière internationale «à [s]a bonne fortune», et ne répond à la nouvelle de la traduction qu'avec un an de retard: «Il y longtemps, hélas! que je vous dois une lettre, et je suis confus d'avoir eu l'air d'un oublieux et d'un ingrat. Le hasard (sic) s'en est mêlé» (*Ibid.*). Par conséquent, n'ayant pas cherché lui-même à assurer la continuité de la transmission interculturelle de son *Pierrot* en engageant des relations avec le milieu du traducteur, et ne s'enquêtant pas davantage de la réception ou de la diffusion de la traduction après publication, il ne peut que témoigner sa stupeur devant la *discontinuité* des diverses étapes du transfert matériel du livre et de la traduction qui s'en suivit (Giraud 1895, p. 7):

Mon aventure en Allemagne est si bien de la couleur du livre, et notre vérité est si [sic] joliment invraisemblable. Dites moi [sic] donc, comment un hollandais révéla [sic] l'existence de *Pierrot*, et comment un allemand traduisit l'œuvre française d'un poète belge! C'est encore de la féerie, cela, mon cher poète, et il y a des jours, où je me demande si je n'ai point rêvé.

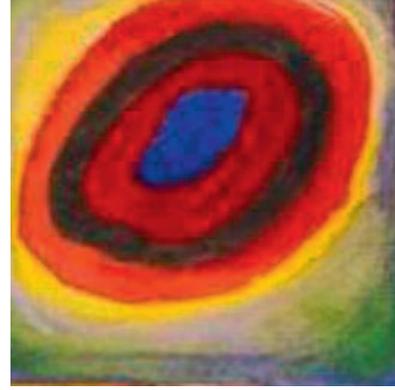


# L'œuvre

## étude musico-littéraire

### — la traduction

#### allemand/français (2021)



#### ■ **Pierrot Lunaire**

Trois fois sept poèmes, extraits de *Pierrot Lunaire* d'Albert Giraud  
Librement adapté en allemand par Otto Erich Hartleben  
Traduction en français de la version Hartleben par Gilles de Talhouët et Arthur Schoonderwoerd

### Première partie

#### 1. Ivresse de lune

Le vin, que l'on boit des yeux  
La nuit par vagues s'écoule de la lune,  
Et un déluge engloutit  
L'horizon silencieux.  
Des désirs, horribles et doux,  
Traversent, innombrables, les marées !  
Le vin que l'on boit des yeux  
La nuit par vagues s'écoule de la lune,  
Le poète, qui anime la célébration,  
S'enivre du saint breuvage,  
Vers le ciel, il tourne, enchanté  
Sa tête et en chutant il suce et siphonne  
Le vin, que l'on boit des yeux !

#### 2. Colombine

Les fleurs pâles du clair de lune,  
Les blanches roses miraculeuses  
Fleurissent dans les nuits de juillet -  
Oh, en briserais-je seulement une !  
Pour soulager ma souffrance angoissée,  
Je cherche dans le fleuve sombre  
Les fleurs pâles du clair de lune,  
Les blanches roses miraculeuses.  
Tous mes désirs seraient apaisés,  
Si je pouvais secrètement comme dans les contes,  
Si heureux, épétaler en douce  
Sur ta brune chevelure  
Les fleurs pâles du clair de lune !

#### 3. Le Dandy

D'un fantasque rayon de lumière  
La lune éclaire les flacons de cristal  
Sur la vasque hautement sacrée  
Du silencieux dandy de Bergame.  
Dans les sonores coupes de bronze  
La fontaine rit aux éclats, timbres métalliques.  
D'un fantasque rayon de lumière  
La lune éclaire les flacons de cristal.  
Pierrot à la face de cire  
Songe debout et pense :  
comment se farder aujourd'hui ?  
Il repousse le Rouge et le Vert oriental  
Et peint son visage dans un style sublime  
D'un fantasque rayon de lumière.

#### 4. Une blême lavandière

Une blême lavandière  
Baigne pendant la nuit de pâles étoffes,  
Nus, d'une blancheur argentée, ses bras,  
S'étirent dans la rivière.  
À travers la clairière, des vents se faufilent,  
Agitent légèrement le courant.  
Une blême lavandière  
Baigne pendant la nuit de pâles étoffes,  
Et la douce servante du Ciel  
Tendrement caressée par les ramures  
Déplie sur les prés sombres  
Ses draps tissés de lumière -  
Une blême lavandière.

#### 5. Valse de Chopin

Comme une pâle goutte de sang  
Colore les lèvres d'un malade  
Ainsi repose dans ces notes de musique  
Une attirance destructrice.  
Des accords sauvages lourds de désirs dérangeant  
Le doute d'un rêve glacé -  
Comme une pâle goutte de sang  
Colore les lèvres d'un malade.  
Brûlante et jubilatoire, suave et languide,  
Valse sombre et mélancolique,  
Tu ne quittes pas mes sens,  
Tu diriges mes idées,  
Comme une pâle goutte de sang.

#### 6. Madonna

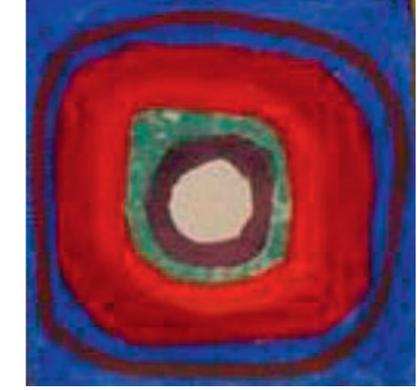
Monte, Ô Mère de toutes les douleurs,  
Sur l'autel de mes poèmes !  
Le sang de tes maigres seins est versé  
Par la fureur de l'épée.  
Tes blessures fraîches et éternelles  
Ressemblent à des yeux, rouges et ouverts.  
Monte, Ô Mère de toutes les douleurs  
Sur l'autel de mes poèmes !  
Dans des mains émaciées  
Tu tiens la dépouille de ton fils,  
Pour la montrer à toute l'humanité -  
Mais le regard des hommes t'évite  
Toi, Ô Mère de toutes les douleurs !

#### 7. La lune malade

Toi, mourante lune nocturne  
Là-haut sur le noir oreiller du ciel  
Ton regard, exorbité par la fièvre,  
M'attire comme une mélodie étrange.  
D'une peine amoureuse inextinguible  
Tu succomberas de désir, profondément étouffée,  
Toi, mourante lune nocturne  
Là-haut sur le noir oreiller du ciel.  
L'amant, les sens enivrés,  
En se glissant la tête vide près de son amante,  
S'amuse du jeu de tes rayons -  
Ton sang pâle, né du tourment,  
Toi, mourante lune nocturne



Vasily Kandinsky (1866–1944)  
Several Circles *Plusieurs Cercles (détails)*, 1926  
© Collection musée Solomon R. Guggenheim,  
New York



### Deuxième partie

#### 8. Nuit

Sinistres, noirs, des papillons géants  
Ont tué l'éclat du soleil.  
Un grimoire fermé  
Repose à l'horizon – caché.  
Des vapeurs des profondeurs perdues  
S'exhale un parfum, effaçant la mémoire !  
Sinistres, noirs, des papillons géants  
Ont tué l'éclat du soleil  
Et du ciel vers la terre  
Descendent en lourds balancements  
Des monstres invisibles  
Sur les cœurs humains...  
Sinistres, noirs, des papillons géants.

#### 9. Prière à Pierrot

Pierrot ! Mon rire  
Je l'ai perdu !  
L'image éclatante  
Envolée – envolée !  
Noir flotte le drapeau  
À présent sur mon mât.  
Pierrot ! Mon rire  
Je l'ai perdu !  
Oh retrouve-moi  
Guérisseur de l'âme,  
Bonhomme de neige du lyrisme  
Seigneur de la lune,  
Pierrot – mon rire !

#### 10. Vol

Les rubis princiers, rouges  
Gouttes sanglantes d'une gloire ancienne,  
Sommeillent dans les cercueils  
Là-bas dans les caveaux funéraires.  
La nuit, avec ses compagnons de beuverie,  
Pierrot descend – pour voler  
Les rubis princiers, rouges  
Gouttes sanglantes d'une gloire ancienne.  
Mais là, les cheveux se hérissent  
Une peur blême les saisit sur place :  
À travers l'obscurité – comme des yeux ! –  
Les fixent, à travers les cercueils  
Les rubis princiers, rouges.

#### 11. Messe Rouge

Pour l'horrible communion,  
Sous l'éclair aveuglant des ors,  
Sous la lueur vacillante des cierges,  
S'approche de l'autel – Pierrot !  
La main, consacrée à Dieu,  
Déchire l'habit du prêtre  
Pour l'horrible communion  
Sous l'éclair aveuglant des ors.  
Avec des gestes de bénédiction  
Il montre aux âmes effrayées  
L'hostie rouge trempée :  
Son cœur - dans ses doigts sanglants -  
Pour l'horrible communion.

#### 12. Chanson de la potence

La fille décharnée  
Au long cou  
Sera sa dernière  
Amoureuse.  
Dans sa cervelle  
Plantée comme un clou  
La fille décharnée  
Au long cou.  
Svelte comme le pin,  
Une petite tresse au cou -  
Pleine de désir  
Elle enlacera le voyou,  
La fille décharnée !

#### 13. Décapitation

La lune, un sabre blanc turc  
Sur un noir coussin de soie,  
À la grandeur fantomatique, - haute menace  
Dans la nuit assombrie de souffrances.  
Pierrot erre sans repos  
Et regarde fixement dans une angoisse mortelle  
La lune, un sabre blanc turc  
Sur un noir coussin de soie.  
Les genoux tremblent sous lui,  
Perdant connaissance il s'effondre soudain.  
Il s' imagine que tombe déjà comme punition  
Sur sa nuque de pécheur  
La lune, le sabre blanc turc.

#### 14. Les Croix

Saintes croix sont les vers  
Où saignent les poètes muets,  
Frappés d'aveuglement par les vautours  
Flottant tels d'innombrables fantômes !  
Dans les corps jouent des épées,  
Resplendissant dans le sang écarlate !  
Saintes croix sont les vers  
Où saignent les poètes muets.  
Tête morte – boucles raides –  
Au loin, le vacarme du peuple disparaît avec le vent.  
Lentement descend le soleil,  
Une couronne royale rouge, -  
Saintes croix sont les vers !



### Troisième partie

#### 15. Nostalgie

Une tendre plainte - un soupir cristallin  
D'une ancienne pantomime italienne  
Résonne alentour : comme Pierrot raide  
comme du bois,  
Est devenu à la page et sentimental.  
Et cela sonne à travers le désert de son cœur,  
Résonne encore, assourdie, à travers tous ses sens,  
Une tendre plainte - un soupir cristallin  
D'une ancienne pantomime italienne.  
Soudain Pierrot oublie ses pensées tragiques !  
À travers les lueurs de feu de la lune blême  
À travers les flots de la mer lumineuse - flotte le désir  
S'élevant hardiment vers le ciel natal,  
Une tendre plainte - un soupir cristallin !

#### 16. Vilenie

Dans la tête blanche de Cassandre  
Dont les cris vrillent l'air  
Pierrot enfonce avec une expression hypocrite,  
Déliatement - un trépan !  
Ensuite il bourre avec le pouce  
Son véritable tabac turc  
Dans la tête blanche de Cassandre,  
Dont les cris vrillent l'air !  
Puis il tourne un tuyau de merisier  
À l'arrière de la tête chauve et lisse  
Et il fume poliment à grosses bouffées  
Son véritable tabac turc  
Dans la tête blanche de Cassandre !

#### 17. Parodie

Des aiguilles à tricoter, blanches et brillantes,  
Dans ses cheveux gris,  
La duègne est assise marmonnant,  
Là, dans sa petite jupe rouge.  
Elle attend au pavillon,  
Elle aime Pierrot le cœur peiné,  
Des aiguilles à tricoter, blanches et brillantes  
Dans ses cheveux gris.  
Soudain – écoutez ! – un murmure !  
Une brise rit doucement de façon étouffée :  
La lune, la méchante moqueuse,  
Imite avec ses rayons -  
Des aiguilles à tricoter, blanches et brillantes

#### 18. La tache de lune

Une tache blanche de clair de lune  
Sur le dos de son habit noir,  
Ainsi marche Pierrot par une tiède soirée,  
Cherchant fortune et aventure.  
Soudain - quelque chose le dérange sur son costume,  
Il s'inspecte en se tortillant et trouve justement –  
Une tache blanche de clair de lune  
Sur le dos de son habit noir.  
Attends ! songe-t-il : c'est là une tache de plâtre !  
Essuie et essuie, mais - n'arrive pas à l'enlever !  
Ainsi continue-t-il sa route, gonflé de rage,  
Frotte et frotte jusqu'au petit matin –  
Une tache blanche de clair de lune.

#### 19. Sérénade

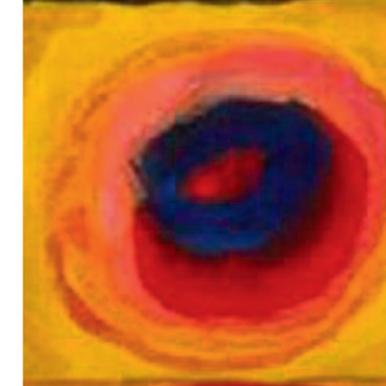
D'un grotesque archet géant  
Pierrot racle son alto,  
Telle la cigogne sur une patte,  
Pince un terne pizzicato.  
Soudain s'approche Cassandre – furieux  
Après le virtuose nocturne -  
D'un grotesque archet géant  
Pierrot racle son alto.  
Maintenant il jette l'alto devant lui :  
De sa main gauche délicate  
Saisit la tête chauve par le col -  
Rêvant qu'il joue sur le crâne  
D'un grotesque archet géant.

#### 20. Retour au pays

Le rayon de la lune est la rame,  
Un nénuphar sert de bateau ;  
Pierrot vogue dessus vers le sud  
La brise en poupe.  
Le courant fredonne des gammes graves  
Et berce le canot léger.  
Le rayon de la lune est la rame,  
Un nénuphar sert de bateau ;  
Vers Bergame, le pays natal,  
S'en retourne maintenant Pierrot ;  
Faiblement à l'Est, il commence à faire jour  
Sur le vert horizon.  
Le rayon de la lune, c'est la rame.

#### 21. Ô Parfum d'antan

Ô vieux parfum du temps des contes,  
Tu m'enivres à nouveau !  
Une drôle cohorte de polissonneries  
Bourdonne à travers l'air léger.  
Un heureux désir me porte  
Vers la joie que j'ai longtemps dédaignée :  
Ô vieux parfum du temps des contes,  
Tu m'enivres à nouveau !  
J'ai congédié ma mauvaise humeur,  
De mes fenêtres ouvrant au soleil  
Je contemple librement le cher monde  
Et je rêve au-delà à de bienheureuses étendues...  
Ô vieux parfum - du temps des contes !



# L'œuvre

étude musico-littéraire  
— partitions/extraits

13/09/1874

I. Teil.

1. Mondestrunken. Arnold Schoenberg, Op. 21.

Bewegt (♩ ca 66-76)

Flöte.

Geige. *pizz.*

Violoncell. *pp mit Dämpfer*

Rezitation. *Bewegt (♩ ca 66-76)*

Den Weinden man mit Au-gen trinkt, gießt

Klavier. *pp*

Fl.

G.

nachts der Mond in Wo - - - gen nie - der, und ei - ne

Spring - flut ü - ber - schwemmt den stil - len Ho - ri - zont.

Copyright 1914 by Universal Edition  
Copyright renewed 1941 by Arnold Schoenberg  
Universal Edition Nr. 5334. 5336.

2 man W

12. Galgenlied.

39

Sehr rasch (♩ ca 120)

Piccolo.

Bratsche.

Violoncell.

Rezitation. *Sehr rasch (♩ ca 120)*

Die dür - re Dir - ne mit lan - - gem Hal - se wird sei - ne letz - te Ge -

Pic.

Br.

Vel.

lieb - te sein. In seinem Hir - - ne steckt wie ein Na - gel die dür - re Dir - ne mit

Pic.

Br.

Vel.

lan - gen Hal - se. Schlank wie die Pi - nie, am Hals ein Zöpfchen, wol - lü - stig wird sie den

Pic.

Br.

Vel.

Schelm um - hal - sen die dür - re Dir - ne!

ziemlich lange Pause, (im Takt)  
dann folgt: Enthauptung.

Klavier.  
Baß-Klarinette.  
Bratsche.  
Violoncell.

U. E. 5334. 5336.

Le 16 octobre 1912, *Pierrot lunaire*, d'Arnold Schönberg, est créé à Berlin. Chacune des 21 pièces est associée à une combinaison de timbres différente mais présentant une unité. Schönberg met pour cela en place un dispositif original : huit instruments mais seulement cinq instrumentistes ; trois d'entre eux jouent tantôt de l'un, tantôt de l'autre des deux instruments qui leur sont confiés (violon ou alto, flûte ou piccolo, clarinette ou clarinette basse) ; les deux autres instrumentistes tiennent d'un bout à l'autre l'un le piano, l'autre le violoncelle. Par ses sonorités mouvantes et non répétitives, la musique acquiert ainsi une extraordinaire qualité dramatique. Cette instrumentation aura une grande incidence sur la composition des orchestres de chambre dans la musique du XX<sup>e</sup> siècle.

# L'œuvre

étude musico-littéraire  
— la symbolique



## Lune / 681

nise dans les hauteurs – tandis que l'obscurité, le noir, symboliserait un état dépressif et anxieux.

En Égypte, le dieu Seth symbolisait la lumière des ténèbres, malfaisante et redoutable, et le dieu Anubis, la lumière vivifiante, favorable et exaltante, celle d'où sortit l'univers et celle qui introduit les âmes dans l'autre monde. La lumière symbolise la force qui donne et qui ôte la vie ; telle lumière, telle vie. La nature et le niveau de la vie dépendent de la lumière reçue.

Dans le langage et les rites maçonniques, recevoir la lumière c'est être admis à l'initiation. Après avoir participé à certains rites, les yeux bandés, et prêté le serment, le néophyte, les yeux enfin dévoilés, est comme ébloui par la clarté subite, il reçoit la lumière ; tous les membres de la Loge dirigent vers lui la pointe de leur glaive. La Lumière est donnée par le Vénérable à l'aide de l'épée\* flamboyante, symbole bien connu du Verbe. Donner la lumière est un rite qui se célèbre à l'ouverture d'une tenue : le Vénérable est seul à tenir un cierge allumé ; il donne la lumière aux deux Surveillants qui portent en main chacun un flambeau et avec eux il allume les autres cierges placés sur les piliers. Enfin, quand un dignitaire maçonnique est introduit, le Maître des cérémonies le précède en portant une étoile qui symbolise la lumière représentée par le visiteur (HUTF, 148, 158, 162). Cette lumière, à laquelle se réfèrent si souvent les rites, n'est autre que la connaissance transfigurante, que les maçons ont pour devoir d'acquérir.

### LUNE

C'est en corrélation avec celui du soleil\* que se manifeste le symbolisme de la lune. Ses deux caractères les plus fondamentaux dérivent, d'une part, de ce que

la lune est privée de lumière propre et n'est qu'un reflet du soleil ; d'autre part, de ce qu'elle traverse des phases différentes et change de forme. C'est pourquoi elle symbolise la dépendance et le principe féminin (sauf exception), ainsi que la périodicité et le renouvellement. À ce double titre, elle est symbole de transformation et de croissance (croissant\* de lune).

La lune est un symbole des rythmes biologiques : *Astre qui croît, décroît et disparaît, dont la vie est soumise à la loi universelle du devenir, de la naissance et de la mort... la lune connaît une histoire pathétique, de même que celle de l'homme... mais sa mort n'est jamais définitive... Cet éternel retour à ses formes initiales, cette périodicité sans fin font que la lune est par excellence l'astre des rythmes de la vie... Elle contrôle tous les plans cosmiques régis par la loi du devenir cyclique : eaux, pluie, végétation, fertilité...* (ELIT, 139).

La lune symbolise aussi le temps qui passe, le temps vivant, dont elle est la mesure, par ses phases successives et régulières. *La lune est l'instrument de mesure universel... Le même symbolisme relie entre eux la Lune, les Eaux, la Pluie, la fécondité des femmes, celles des animaux, la végétation, le destin de l'homme après la mort et les cérémonies d'initiation. Les synthèses mentales rendues possibles par la révélation du rythme lunaire mettent en correspondance et unifient des réalités hétérogènes ; leurs symétries de structures ou leurs analogies de fonctionnement n'auraient pu être découvertes si l'homme primitif n'avait intuitivement perçu la loi de variation périodique de l'astre* (ELIT, 140).

La lune est aussi le premier mort. Pendant trois nuits, chaque mois lunaire, elle est comme morte, elle a disparu... Puis elle reparaît et grandit en éclat. De même,

682 / Lune

les morts sont censés acquérir *une nouvelle modalité d'existence*. La lune est pour l'homme le symbole de ce passage de la vie à la mort et de la mort à la vie ; elle est même considérée, chez beaucoup de peuples, comme le lieu de ce passage, à l'instar des lieux souterrains. C'est pourquoi **de nombreuses divinités lunaires sont en même temps chthoniennes et funéraires : Mên, Perséphone, probablement Hermès...** Le voyage dans la lune ou même le séjour immortel dans la lune, après la mort terrestre, sont réservés, selon certaines croyances, à des privilégiés : souverains héros, initiés, magiciens (ELIT, 152 ; voir p. 139-164 tout le chapitre sur la lune et la mystique lunaire).

La lune est un symbole de la **connaissance indirecte**, discursive, progressive, froide. La lune, *astre des nuits*, évoque métaphoriquement la beauté, et aussi la lumière dans l'immensité ténébreuse. Mais cette lumière n'étant qu'un **reflet** de celle du soleil, la lune est seulement le symbole de la connaissance par *reflet*, c'est-à-dire de la connaissance théorique, conceptuelle, rationnelle ; ce en quoi on lui rattache le symbolisme de la chouette\*. C'est aussi pourquoi la lune est **yin** par rapport au soleil **yang** : elle est *passive, réceptive*. Elle est *l'eau* par rapport au *feu solaire*, le froid par rapport à la *chaleur* ; le nord et l'hiver symboliques opposés au sud et à l'été.

La lune produit la pluie ; les animaux aquatiques, professe Houai-nan tseu, croissent et décroissent avec elle. Passive et productrice de l'eau, elle est source et symbole de **fécondité**. Elle est assimilée aux Eaux primordiales dont procède la manifestation. Elle est le réceptacle des germes de la renaissance cyclique, la coupe\* qui contient le breuvage d'immortalité : c'est pourquoi elle est appelée **soma**, comme ce breuvage. De même Ibn

Janus, pièce de monnaie en or,  
225-217 av. JC.  
Musée du Capitole, Rome



al-Farid en fait la coupe qui contient le *yin* de la connaissance, et les Chinois y voient le lièvre\* pilant les ingrédients qui servent à préparer l'Élixir de vie ; ils en tirent la rosée, qui possède les mêmes vertus.

Dans l'hindouisme, la *sphère de la lune* est l'aboutissement de la *voie des ancêtres (pitri-yâna)*. Ils n'y sont pas libérés de la condition individuelle, mais ils produisent le renouvellement cyclique. Les formes achevées s'y dissolvent, les formes non développées en émanent. Ce qui n'est pas sans rapport avec le rôle *transformateur* de **Çiva**, dont l'emblème est un croissant de lune. La lune est, par ailleurs, le régent des cycles hebdomadaire et mensuel. Ce mouvement cyclique (phase de croissance et de décroissance) peut être mis en relation avec le symbolisme lunaire de **Janus** : la lune est à la fois *porte du Ciel* et *porte de l'enfer*, Diane et Hécate, le *ciel* dont il s'agit n'étant toutefois que le sommet de l'édifice cosmique. La *sortie du cosmos* s'effectuera seulement par la *porte solaire*. Diane serait l'aspect favorable, Hécate l'aspect redoutable de la lune (DANA, GRAD, GUEV, GUES, SOUL).

La fête de la lune, dont la déesse est Heng-ugo, est une des trois grandes fêtes annuelles chinoises : elle a lieu le quinzième jour du huitième mois, à la pleine lune de l'équinoxe d'automne. Le sacrifice consiste en fruits, gâteaux sucrés qu'on fabrique et vend à cette occasion et en une branche de fleurs d'amarante rouge. Les hommes ne participent pas à la cérémonie. C'est manifestement une fête des moissons : la lune est ici encore le symbole de la fécondité. La lune est d'eau, elle est l'essence du yin ; comme le soleil, elle est habitée par un animal, qui est soit un lièvre, soit un crapaud (MYTF, 126-127).

Les peuples altaïques saluaient la nouvelle lune en lui demandant *le bonheur et la chance (ibid.)*. Les Estoniens, les Fin-

Lune / 683

nois, les Yakoutes célèbrent les mariages à la nouvelle lune. Pour eux aussi, elle est symbole de fécondité.

La lune est parfois affectée d'un signe néfaste. Pour les Samoyèdes, elle serait *l'œil mauvais* de Num (le Ciel), dont le soleil serait *l'œil bon*.

Chez les Mayas, par exemple, le dieu Itzamna (*maison de ruissellement* = Ciel), fils de l'être suprême, est assimilé au dieu solaire Kinich Ahau (*Seigneur-Visage du Soleil*). *C'est pourquoi Ixchel, déesse de la Lune, était sa compagne, mais aussi son aspect hostile, mauvais, qui présente les mêmes traits que lui, bien qu'elle porte sur le front un bandeau de serpents, attribut des déesses (KRIR, 98)*.

La lune commandant le renouvellement périodique, aussi bien sur le plan cosmique que sur le plan terrestre, végétal, animal et humain, les divinités lunaires, chez les Aztèques, comprennent les dieux de l'ivresse, d'une part, parce que l'ivrogne, qui s'endort et se réveille ayant tout oublié, est une expression du renouvellement périodique (SOUM) ; d'autre part, parce que l'ivresse accompagne les banquets, lesquels se font aux récoltes et sont donc l'expression de la fertilité. On retrouve ici les rites de la moisson, présents dans toutes les civilisations agraires. Les Aztèques nommaient les divinités de l'ivresse *les quatre cents lapins* : ce qui souligne la grande importance du lapin\* dans le bestiaire lunaire.

Toujours chez les Aztèques, la lune est fille de Tlaloc, dieu des pluies, associé également au feu. Dans la plupart des codex mexicains, la lune est représentée *par une sorte de récipient en croissant, plein d'eau, sur lequel se détache la silhouette d'un lapin (SOUM)*.

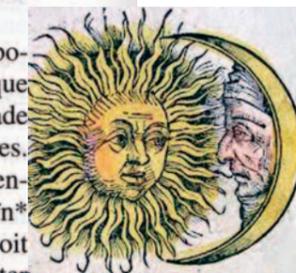
Chez les Mayas, elle est un symbole de paresse et de licence sexuelle (THOH). Elle est également la patronne du tissage et, à ce titre, a l'araignée comme attribut.

Chez les Incas, selon Means (MEAA), la lune avait quatre acceptions symboliques. Elle était tout d'abord considérée comme une divinité féminine, sans lien avec le soleil ; puis comme le dieu des femmes, le soleil étant celui des hommes ; puis comme l'épouse du soleil, enfantant de lui les étoiles ; enfin, au stade ultime de leur pensée philosophico-religieuse, comme l'épouse incestueuse du soleil, son frère, les deux divinités étant les enfants du dieu suprême ouranien Viracocha. En plus de sa fonction primordiale de reine des cieux et de souche de la lignée impériale inca, elle régnait sur la mer et les vents, sur les reines et les princesses, et elle était la patronne des accouchements.

La divinisation des deux grands lumineux ne fait pas toujours de la lune l'épouse du soleil. Ainsi, pour les Indiens Gé du Brésil central et nord-oriental, cet astre est une divinité mâle, qui ne présente aucun lien de parenté avec le soleil (ZERA).

Dans tout le monde sémitique du Sud, également, (arabe, sudarabique, éthiopien) la lune est de sexe masculin et le soleil de nature féminine, car pour ces peuples nomades et caravaniers, c'est la nuit qui est douce et reposante, propice aux voyages. Chez bien d'autres peuples, non nomades, la lune est aussi de nature masculine (SOUL, 154). Elle est le guide des nuits.

Dans la tradition juive, la lune symbolise le peuple des Hébreux. De même que la lune change d'aspect, l'Hébreu nomade modifie continuellement ses itinéraires. Adam\* est le premier homme à commencer une vie errante (Genèse 3, 24), Caïn\* sera un vagabond (4, 14). Abraham reçoit un ordre de Dieu lui signifiant de quitter son pays et la maison de son Père (13, 1) ; sa postérité subira le même sort : la diaspora, le Juif errant, etc.



Le gâteau de lune, préparé pour la Fête de la Lune, l'une des plus importantes célébrations de l'année en Chine.



Carte céleste ottomane  
du XVI<sup>e</sup> siècle représentant  
les planètes, le Zodiaque,  
les phases de la Lune  
et les 28 mansions  
lunaires.

684 / Lune

Les kabbalistes comparent la lune qui se cache et se manifeste à la *fillette du roi*\*. La lune apparaît et se retire, il s'agit toujours d'alternance de phases visibles et invisibles.

Dans la Genèse (38, 28-30) Tamar enceinte est sur le point d'accoucher, elle a deux jumeaux dans son sein. À l'instant de l'accouchement, un enfant sort sa main, la sage-femme y attache un fil écarlate en disant : il sera le premier. Mais l'enfant rentre sa main et son frère sort le premier ; il fut nommé Pharaon, le second prit le nom de Zara. Or le nom du palmier est **Tamar**, dans lequel se trouvent à la fois le masculin et le féminin. C'est pourquoi, selon le Bahir, les enfants de Tamar sont comparés au soleil et à la lune (SCHK, 107, 186), qui sort et rentre pour laisser passer le soleil le premier.

La lune (en arabe **Qamar**) est très fréquemment mentionnée dans le Coran. Elle est, comme le soleil, un des *signes de la puissance d'Allah* (41, 37). Créée par Allah (10, 15), la lune lui rend hommage (22, 18). *Allah l'a soumise aux hommes* (14, 37) *pour leur mesurer le temps, en particulier au moyen de ses mansions* (10, 5 ; 36, 39), *de ses croissants* (2, 185). *Son cycle permet le calcul des jours* (55, 4 ; 6, 96). *Mais au jour du Jugement qui sera proche lorsqu'on verra la lune se fendre* (50, 1), *elle rejoindra le soleil et s'éclipsera* (75, 8-9) (RODL).

Il existe deux calendriers en islam ; l'un solaire, en raison des nécessités de l'agriculture ; l'autre lunaire, pour des raisons religieuses, la lune étant le *régulateur des actes canoniques*.

Le Coran lui-même emploie un **symbolisme lunaire**. Les phases de la lune et le croissant évoquent la mort et la résurrection.

Ibn al-Mottaz (mort en 908) trouva le premier, dix siècles avant Hugo, l'image célèbre :

*Regarde la beauté du croissant qui, venant de paraître, déchire de ses rayons de lumière les ténèbres.*

*Comme une faucille d'argent qui, parmi les fleurs brillant dans l'obscurité, moissonne des narcisses.*

*La première chose qui vient à l'esprit, quand on veut décrire une chose excessivement belle et en montrer l'extrême perfection, c'est de dire : une face semblable à la lune...* (trad. H. Pérès).

Pour Jalal-od Dîn Rûmi (mort en 1273), *le Prophète reflète Dieu comme la lune reflète la lumière du soleil. Le mystique aussi qui vit de l'éclat de Dieu ressemble à la lune, sur laquelle se guident les pèlerins dans la nuit.*

Comme la terre, le soleil et les éléments, la lune (**esca**) sert de garant dans les **formules usuelles du serment\* irlandais**. Le calendrier celtique, que nous connaissons sous sa forme luni-solaire à Coligny, était lunaire à l'origine : *c'est par cet astre (la lune) que les Gaulois règlent leurs mois et leurs années, de même que leurs siècles de trente ans* (Pline, *Hist. nat.*, 16, 249 ; OGAC, 13, 521 sqq.).

On voit figurer dans les **taches de la lune** tout le bestiaire lunaire, selon l'imagination des différents peuples.

Au Guatemala et au Mexique, elles figurent un lapin et quelquefois un chien. Au Pérou, un jaguar ou un renard.

Mais, toujours au Pérou, certaines traditions y voient, comme dans le folklore européen, les traits d'un visage humain, tandis que, suivant une tradition des Incas, elles sont faites de poussières que le soleil aurait par jalousie jetées à la face de celle-ci pour l'obscurcir, la trouvant plus brillante que lui (MEAA, LECH).

Pour les Yakoutes, les taches de la lune représentent *une fillette qui porte sur les épaules une perche avec deux seaux à eau*. La même image est complétée par

Lune / 685

une oseraie chez les Bouriates. Une figuration analogue eut cours en Europe et se retrouve chez quelques peuples de la côte nord-ouest d'Amérique, tels que les Tlinkites et les Haïdas (HARA, 133-134).

Les Tatars de l'Altai y voient un vieillard cannibale, ayant été enlevé de la terre par les dieux pour épargner l'humanité. Les peuples altaïques y voient un lièvre. Des chiens, des loups, des ours habitent la lune, ou figurent dans des mythes concernant ses changements de phases, en Asie centrale, notamment parmi les Golds, les Ghiliaks, les Bouriates.

La lune, dont le disque apparent est de la même dimension que celui du soleil, a en **astrologie** un rôle particulièrement important. Elle symbolise le principe passif, mais fécond, la nuit, l'humidité, le subconscient, l'imagination, le psychisme, le rêve, la réceptivité, la femme et tout ce qui est instable, transitoire et influençable, par analogie avec son rôle astronomique de réflecteur de la lumière solaire. La lune fait le tour du Zodiaque en 28 jours et certains historiens pensent que le Zodiaque lunaire des 28 demeures (peu usité actuellement en astrologie occidentale) est plus ancien que le Zodiaque solaire des 12 signes ; ce qui explique l'importance de la lune dans toutes les religions et les traditions.

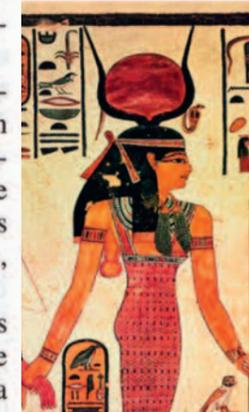
Les bouddhistes croient que Bouddha médita 28 jours sous le figuier, c'est-à-dire un mois lunaire, ou un cycle parfait de notre monde sublunaire, avant d'atteindre le Nirvâna et d'arriver à la connaissance parfaite des mystères du monde. Les brahmanes enseignent qu'au-dessus de l'état humain il y a 28 états angéliques ou paradisiaques, c'est-à-dire que l'influence lunaire s'exerce aussi bien sur les plans subtils, surhumains, que sur le monde physique. Les Hébreux rattachent le Zodiaque lunaire aux mains d'Adam Kadmon, l'homme universel – le

28 étant le nombre du mot **chHaLaL** = *vie*, et des phalanges des deux mains. La main droite, celle qui bénit, est en rapport avec la lune montante, et la main gauche, celle qui jette les maléfices, avec les 14 jours de la lune descendante. Les images symboliques des 28 demeures lunaires hindoues figurent dans *l'Astronomie indienne* de l'abbé Guérin (Paris, 1847).

Source d'innombrables mythes, légendes et cultes donnant aux déesses son image (Isis, Ishtar, Artémis ou Diane, Hécate...), la lune est un symbole cosmique étendu à toutes les époques, depuis les temps immémoriaux jusqu'à nos jours, généralisé à tous les horizons.

À travers la mythologie, le folklore, les contes populaires et la poésie, ce symbole concerne la divinité de la femme et la puissance fécondante de la vie, incarnées dans les divinités de la fécondité végétale et animale, fondues dans le culte de la Grande Mère\* (*Mater Magna*). Cette coulée éternelle et universelle se prolonge à travers le symbolisme astrologique, qui associe à l'astre des nuits l'imprégnation de l'influence maternelle sur l'individu en tant que mère-nourriture, mère-chaueur, mère-caresse, mère-univers affectif.

Pour l'astrologue, la lune témoigne, au sein de la constellation de naissance de l'individu, de la part d'âme animale, représentée en cette région, où domine la vie infantile, archaïque, végétative, artistique et animique de la psyché. La zone lunaire de la personnalité est cette zone nocturne, inconsciente, crépusculaire de nos tropismes, de nos pulsions instinctives. C'est la part du *primitif* qui sommeille en nous, vivace encore dans le sommeil, les rêves, les fantasmes, l'imagination, et qui modèle notre sensibilité profonde. C'est la sensibilité de l'être intime livré à l'enchantement silencieux de son *jardin secret*, de l'impalpable chanson de l'âme, réfugié dans le paradis de



Isis, divinité égyptienne,  
grande déesse originelle,  
maternelle et lunaire,  
portant les cornes  
de la vache enserrant  
un globe lunaire  
(XXIV<sup>e</sup> siècle av. notre ère)

686 / Lune

son enfance, replié dans son chez-soi, blotti dans un sommeil de la vie – sinon livré à l'ivresse de l'instinct, abandonné à la transe d'un frisson vital, qui emporte son âme capricieuse, vagabonde, bohème, fantasque, chimérique, au gré de l'aventure...

La lune est aussi le symbole du rêve et de l'inconscient, comme des valeurs nocturnes. Chez les Dogons le renard pâle Yurugu, maître de la divination, le seul à connaître la première parole de Dieu, laquelle n'habite l'homme que dans ses rêves\*, symbolise la lune (ZAHD).

Mais l'inconscient et le rêve font partie de la vie nocturne. Le complexe symbolique lunaire et inconscient associé à la nuit les éléments eau et terre, avec les qualités de froid et d'humidité, en opposition au symbolisme solaire et conscient, lequel associe au jour les éléments air et feu, et les qualités de chaleur et de sécheresse.

La vie nocturne, le rêve, l'inconscient, la lune, sont autant de termes qui s'apparentent au domaine mystérieux du double ; il est frappant, en ce sens, de voir associée à la lune, dans une légende bourriate, la belle métaphore de *lance de l'écho* (HARA, 131).

Selon l'interprétation de Paul Diel, la lune et la nuit symbolisent l'imagination malsaine issue du subconscient ; ajoutons que l'auteur entend par subconscient : *l'imagination exaltative et refoulante* (DIES, 36). Cette symbolisation s'applique, dans de nombreuses cultures, à toute une série de héros ou de divinités, qui sont lunaires, nocturnes, inaccomplis, malfaisants.

**La Lune – ou Le Crépuscule** – 18<sup>e</sup> arcanes majeur du Tarot\*, selon certains interprètes, exprimerait l'enlèvement de l'esprit dans la matière (Enel) ; la neurasthénie, la tristesse, la solitude, les ma-

ladies (G. Muchery) ; le fanatisme, la fausseté, la fausse sécurité, les apparences trompeuses, la fausse route, le vol commis par des proches ou des serviteurs, les promesses sans valeur (Th. Terestchenko) ; le travail, la conquête pénible du vrai, l'instruction par la douleur ou les illusions, les déceptions, les pièges, le chantage et les égarements (O. Wirth). Cet arcanes complète les significations de l'Amoureux et, comme cette lame, correspond en astrologie à la sixième maison horoscopique. Ajoutons que la Lune d'un Tarot français du commencement du XVIII<sup>e</sup> s., cité par Gérard van Rijnbeck, éclaire non pas deux chiens aboyants, comme dans les jeux courants, mais une vache, une cigogne et une brebis ; ce qu'on peut mettre en parallèle avec l'attribution traditionnelle des animaux domestiques de la sixième maison de l'horoscope.

Il convient toutefois d'examiner cette lame de plus près : la lune nous apparaît divisée en trois plans. Du disque lunaire bleu\*, sur lequel est dessiné un profil dans un croissant, partent vingt-neuf rayons : sept bleus, sept blancs\*, et, plus petits, quinze rouges\*. Entre le ciel et la terre, huit gouttes bleues, six rouges et cinq jaunes\* ont l'air d'être aspirées par la lune.

Le sol, jaune, est accidenté et ne porte que deux petites plantes à trois feuilles, tandis que, dans le fond du paysage, à droite et à gauche, se dressent deux tours crénelées à pans coupés, qui semblent être l'une à ciel ouvert, l'autre fermée. Au centre du paysage, deux chiens couleur chair (ou un loup et un chien) sont face à face, gueule ouverte, paraissant hurler, et on peut se demander si celui de droite ne saisit pas une des gouttes bleues.

Enfin dans le tiers le plus bas de la lame, au milieu d'un miroir d'eau bleue,



La Lune, tarot français de Marseille. Satellite de la terre qui détermine tous les grands cycles de la vie, la féminité, les mystères de la fécondité et les cycles menstruels. La Lune symbolise le monde nocturne, la face sombre, irrationnelle des événements et au niveau de l'individu, l'inconscient tout comme la profondeur du sentiment, de la sensibilité. La nuit peut être un symbole de mort, par opposition au jour symbole de vie.

Lune Noire / 687

rayée de noir, s'avance une énorme écrevisse vue de dos, également bleue.

Ces trois plans bien distincts sont ceux des astres, de la terre et des eaux. La lune qui les domine n'éclaire que par reflet et elle aspire vers elle toutes les émanations de ce monde, qu'elles aient la couleur de l'esprit et du sang, de l'âme et de sa puissance occulte ou de l'or triomphant de la matière. Les deux chiens\* cerbères, gardiens et psychopompes, aboient à la lune et nous rappellent qu'à travers toute la mythologie grecque ils ont été les animaux consacrés à Artémis, chasseresse lunaire, et à Hécate, aussi puissante au Ciel qu'aux Enfers, comme le suggèrent les deux tours, limites des deux mondes opposés. L'écrevisse elle-même a été souvent associée à la lune pour sa marche d'avant en arrière semblable à celle de l'astre. Mais la lune a toujours été considérée comme menteuse et nous ne devons pas nous en tenir à ces apparences d'ordre cosmique, car cette lame a une signification plus profonde et d'ordre psychique. La lune, dit Plutarque, est le séjour des hommes bons après leur mort. Ils y mènent une vie qui n'est ni divine, ni bienheureuse, mais pourtant exempte de souci jusqu'à leur seconde mort. Car l'homme doit mourir deux fois (in RIJ, 252). Ainsi, la lune est-elle le séjour des humains entre la désincarnation et la seconde mort, qui préludera à la nouvelle naissance.

Les âmes, sous forme de gouttes, de trois couleurs différentes correspondant peut-être à trois degrés de spiritualisation, montent alors vers la lune et, si les chiens cherchent à les effrayer, c'est pour les empêcher de franchir les limites interdites où s'égarerait l'imagination. Le monde des reflets et des apparences n'est pas celui de la réalité. L'écrevisse est seule présente dans les eaux bleues inondées de clarté lunaire ; elle rappelle le signe astrologique du Cancer qui est traditionnellement le

domicile de la lune et favorise le retour sur soi, l'examen de conscience. Comme le scarabée égyptien, il dévore ce qui est transitoire et participe à la régénération morale.

Sur la voie de l'illumination mystique où nous a conduits le dix-septième arcanes (l'Étoile), la lune éclaire le chemin, toujours dangereux, de l'imagination et de la magie, tandis que le soleil (XIX) ouvre la voie royale de l'illumination et de l'objectivité.

LUNE NOIRE

La Lune Noire est un point fictif dans le ciel, dont l'importance s'avère capitale dans le thème astrologique. Son hiéroglyphe est figuré par une faucille barrée ou par deux croissants de lune formant un soleil central ponctué d'un point : l'œil même de la licorne, lieu métaphysique s'il en est.

La Lune Noire, que l'on associe à Lilith, la première femme d'Adam, dont le sexe s'ouvrait dans le cerveau, est liée essentiellement à des notions d'intangible, d'inaccessible, de présence démesurée de l'absence (et l'inverse), d'hyperlucidité douloureuse à force d'intensité. Plus qu'un centre répulsif occulte, la Lune Noire incarne la solitude vertigineuse, le Vide absolu qui n'est autre que le Plein par Densité.

Cette force immatérielle, c'est aussi la tache aveugle auréolée de flammes noires qui néantise le lieu où elle gravite. Mais elle peut cependant transfigurer la maison astrologique où elle se trouve dans le thème natal, grâce au don absolu de soi ou la sublimation. D'autres fois, lorsqu'elle reçoit de mauvais influx, c'est la désintégration qui la guette.

Hadès associe la Lune Noire à l'élément lourd, ténébreux de Tamas : elle symboliserait alors l'énergie à vaincre, l'obscurité à dissiper, le karma à purger.

Vingt et un / 1175

manifestation dans l'épanouissement de la vie végétative (SECG, 290).

Mais l'usage du vin était interdit dans les libations aux dieux infernaux, puisqu'il était la joyeuse boisson des vivants ; interdit aussi à Mnémosyne et aux Muses parce qu'il trouble la mémoire (ces explications n'étant d'ailleurs que des hypothèses) (LAVD, 1013).

Le vin apparaît dans les rêves comme un élément psychique de valeur supérieure : c'est un bien culturel, en rapport avec une vie intérieure positive. L'âme éprouve le miracle du vin comme un divin miracle de la vie : la transformation de ce qui est terrestre et végétatif en esprit libre de toutes attaches (AEPR, 167).

VINGT

Chez les anciens Mayas, le nombre vingt représente le Dieu Solaire, dans sa fonction d'archétype de l'Homme Parfait. En numération quiché, vingt se dit encore un homme (pour les vingt doigts représentant l'unité). La même coutume se rencontre dans d'autres cultures indiennes, notamment parmi les Caraïbes du Venezuela. Le calendrier religieux maya comportait 18 mois (nombre lunaire) de vingt jours (nombre solaire) (GIRP, 215-216).

Toujours chez les Mayas, la sacralisation du chiffre 20, représentant un homme, ainsi que l'Unité Première, qui est la divinité agraire-solaire-archétype de l'Homme, entraîne la sacralisation du nombre 400, soit 20 au carré. Pendant l'époque coloniale, nous signale R. Girard, l'unité de mesure agraire, représentant la parcelle plantée de maïs nécessaire à la subsistance d'une personne, était de 20 pieds au carré, soit 400 pieds ; l'année était corrélativement de 400 jours. Enfin les Héros Jumeaux, lors de l'ascension céleste, qui marque la fin de leur histoire, en

même temps que l'instauration chez les Mayas de la civilisation agraire, sont accompagnés de 400 jeunes gens, qui deviendront étoiles près des luminaires formant la constellation des Pléiades. Ce chiffre de 400 est, pour les Mayas, le symbole de l'innombrable, de l'inexprimable (GIRP, 248-250).

Cette conception du nombre 400 comme d'un nombre-limite recoupe curieusement le fait, signalé par Allendy (ALLN, 403) que la lettre hébraïque qui représente ce nombre est tau, correspondant au dernier arcane du tarot : Le Monde. L'alphabet hébraïque prend fin sur ce symbole numérique, qui a donc, là aussi, une valeur-limite.

Les Indiens Hopi de l'Arizona, dont la langue relève de la grande famille uto-aztèque, procèdent à l'imposition rituelle du nom le vingtième jour suivant la naissance de l'enfant. Les rites de purification et d'aspersion accompagnant cette cérémonie ont été précédés de rites similaires le premier, le cinquième, le dixième et le quinzième jour. L'enfant ne devient donc une personne, selon cette tradition, qu'après avoir quatre fois accompli le cycle de cinq jours, qui exprime cosmologiquement les quatre directions cardinales et le centre, l'axe de la manifestation (TALS, 7).

VINGT ET UN (symbole de la maturité)

Dans la Bible, 21 est le chiffre de la perfection par excellence (3 x 7) ; c'est celui des 21 attributs de la Sagesse (Sagesse 7, 22-23). Il symbolise la sagesse divine, miroir de la lumière éternelle... qui traverse et pénètre tout grâce à sa pureté (24-25). Pour en mesurer la richesse, il conviendrait de lire ce chapitre 7 de la Sagesse, qui est l'un des points culminants de toutes les littératures sacrées. Le jeu symbolique du Tarot montre bien la vertu totalisante de ce chiffre qui est celui

1176 / Vingt-deux

de sa dernière lame numérotée, nommée le Monde\*, et qui désigne l'accomplissement, la plénitude, le but atteint.

Du fait que l'ordre des chiffres est inversé dans 21 et 12, le D<sup>r</sup> Allendy déduit une suite de symboles antithétiques (ALLS, 366-367) : Avec le duodénaire (12), le principe de la différenciation (2) apparaît dans l'unité cosmique (1) pour l'organiser dans ses aspects variés et leurs rapports normaux, tandis que dans 21 nous voyons l'individualité (1) résulter de la différenciation cosmique (2), c'est-à-dire exactement l'inverse ; avec 12 la dualité organise l'unité ; avec 21, l'unité s'organise dans la dualité. Une autre opposition intervient du fait des caractères pair et impair de ces nombres : Douze est pair ; c'est une situation équilibrée résultant de l'organisation harmonieuse des cycles perpétuels (3 x 4) ; 21 est impair : c'est l'effort dynamique de l'individualité qui s'élabore dans la lutte des contraires et embrasse la voie toujours nouvelle des cycles évolutifs (3 x 7). De ces deux distinctions, il ressort que 21 symbolise la personne centrée sur l'objet, et non plus sur elle-même ou sur les figures parentales, comme dans les états infantiles. C'est l'individu autonome entre l'esprit pur et la matière négative ; c'est aussi sa libre activité entre le bien et le mal qui partagent l'univers ; c'est donc le nombre de la responsabilité et, chose curieuse, chez l'homme, la 21<sup>e</sup> année a été choisie par beaucoup de peuples comme l'âge de la majorité.

VINGT-DEUX

Ce nombre symboliserait la manifestation de l'être dans sa diversité et dans son histoire... c'est-à-dire dans l'espace et dans le temps. Il totalise, en effet, les 22 lettres qui, selon la Kabbale, expriment l'univers : trois lettres fondamentales, les équivalents de l'Alpha, de l'Oméga et du



Tarot de Marseille. L'arcane Le Monde symbolise la réalisation d'un projet, son aboutissement harmonieux. Le nombre 21 est le nombre de la perfection.

M, q  
lettre  
intell  
simp  
Il s'a  
des l  
anal  
phén  
M  
371)  
de 2  
form  
la ch  
livres  
prièr  
buée  
pitres  
du T  
Da  
très  
gnific  
initiat  
(HAMK, 45).

Ce nombre joue un rôle important dans la pensée symbolique des Dogons et des Bambaras. Pour les Bambaras, dont toutes les connaissances mystiques sont recouvertes par le symbolisme des vingt-deux premiers nombres, 22 représente le total du temps écoulé, du début de la création à l'achèvement de l'organisation du monde. Il est la conclusion de l'œuvre du créateur, le terme des paroles, le chiffre de l'Univers (DIEB).

VINGT-QUATRE

La Bible connaît 24 classes de prêtres (I Chroniques 24, 1-19), 24 classes de chantres, les 24 vieillards\* de l'Apocalypse (1, 4) vêtus de robes blanches, avec des couronnes d'or sur leur tête, 24 sièges, un pour chacun d'eux autour du trône de Dieu. Les figures symboliques des 24 vieillards, selon H.M. Féret commentant l'Apocalypse, désignent le déroulement du temps, moins d'ailleurs du temps astronomique que de l'histoire

# L'œuvre

## étude musico-littéraire

### — lieux et personnages



Giovanni Domenico Ferretti.  
(1692-1768)

### Commedia dell'arte

Genre populaire italien né au XVI<sup>e</sup> siècle.

Des acteurs masqués improvisent des comédies. Ils interprètent un vaste répertoire de citations, moqueries, déclarations d'amour, tirades folles ou désespérées, etc. Ils sont également mimes, acrobates et musiciens.

Les comédiens italiens voyagent en Europe en transportant leurs tréteaux. Ils seront très populaires en France au XVII<sup>e</sup> siècle et influenceront Molière.

### Bergame

Petite ville fortifiée italienne de la Renaissance. Berceau de la *commedia dell'arte*. Les premières représentations avaient lieu en plein air à la tombée de la nuit, sur des tréteaux, Piazza Vecchia. La lune faisait partie du décor mais était également prise à partie comme un personnage. Bergame est citée par Shakespeare, Mozart, Watteau, Musset, Verlaine, etc.

### Le poète

*Alter ego* d'Arnold Schönberg

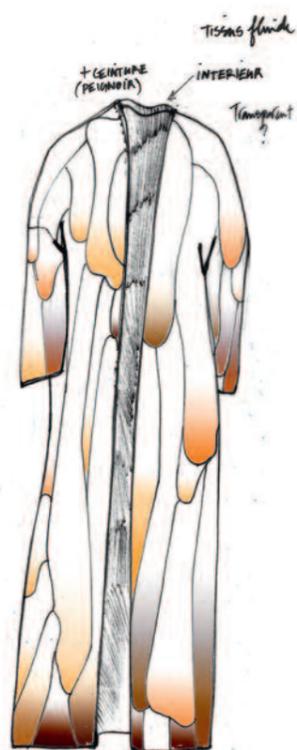
### La lune

Voir page 73 à 79

**Pierrot** est un personnage de l'ancienne comédie italienne, l'un des *zanni* ou valets bouffons. Pierrot est candide, badin et a une certaine dose de bon sens. Son vêtement est blanc. Il ne porte pas de masque et a le visage enfariné. Souvent dans la *commedia dell'arte*, il est le rival d'Arlequin auprès de Francisquine ou de Zerbinette, et il est amoureux de Colombine, la blanchisseuse dans certaines représentations.

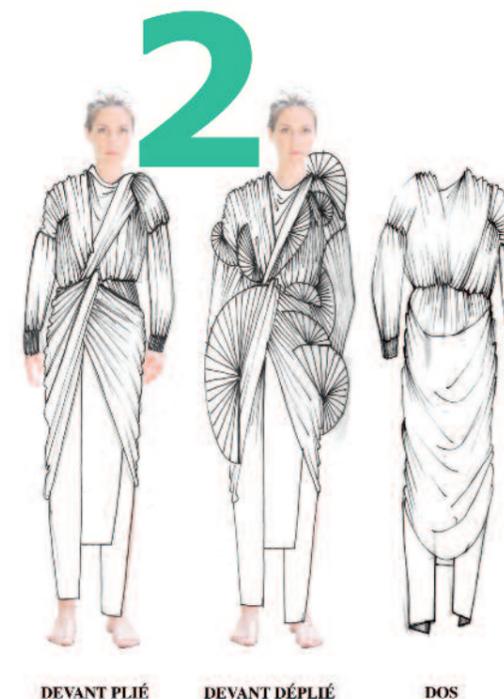
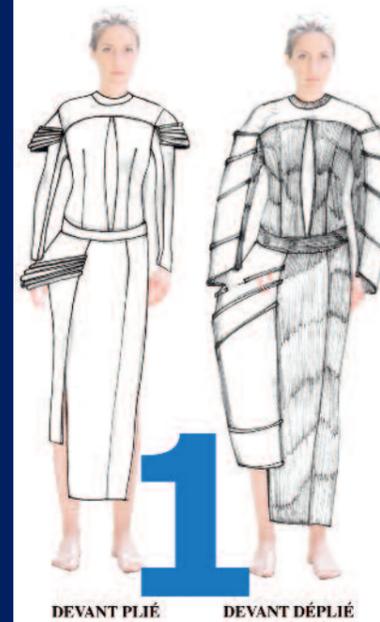
**Colombine** est un personnage type de la *commedia dell'arte*.

C'est une demoiselle qui ne sait pas garder sa langue dans la poche et a oublié d'être sottise. C'est parfois une fille-mère qui a abandonné son enfant et qui est femme de chambre d'une grande dame de l'aristocratie. Elle est fondamentalement optimiste, bien que n'ayant plus d'illusion. Elle déborde d'énergie. Elle est piquante et indépendante. Elle sait utiliser les hommes pour parvenir à ses fins. Vis-à-vis de son maître, elle a un sacré franc-parler et reste libre d'agir à sa guise. Elle est la parfaite alliée de sa maîtresse dont elle favorise



Pierrot Lunaire, études costumes - Le poète,  
concept et dessin : Hélène Degott  
avec le DN MADE 1, Lycée Mont Roland, Dole

### 3 POSSIBILITÉS POUR LE COSTUME DE LA CHANTEUSE



Pierrot Lunaire, études costumes - La récitante,  
concept et dessin : Hélène Degott  
avec le DN MADE 1, Lycée Mont Roland, Dole



Nicolas Lancret (1690 - 1745)  
Les acteurs de la Commedia dell'Arte  
Exposition Paris, Musée du Louvre

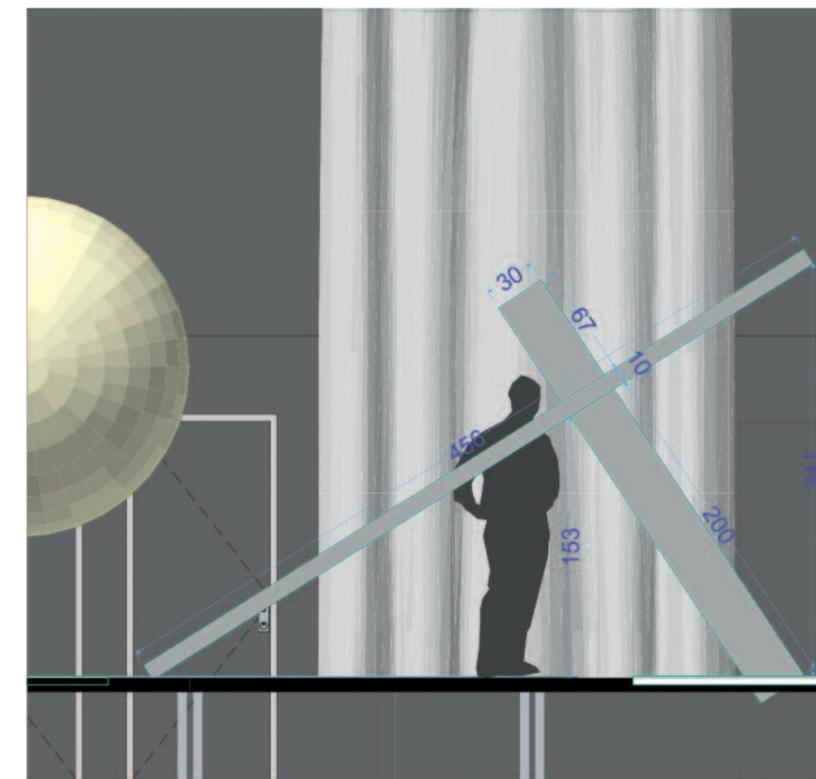
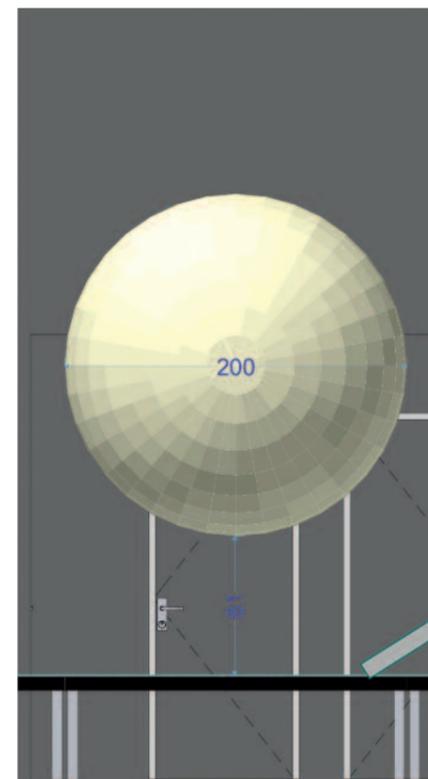
les amours. Villageoise, confidente, humble servante ou soubrette éveillée, hardie et insolente à l'esprit vif, Colombine est tour à tour fille, femme ou maîtresse de Cassandre.

**Madonna** ou Notre-Dame des sept Douleurs est l'un des nombreux titres par lesquels l'Église catholique vénère la Vierge Marie, mère de Jésus. Le titre souligne l'association de la Mère à la souffrance de son Fils. Les « sept douleurs » font référence aux événements, relatés dans les évangiles, qui firent souffrir la Mère de Jésus dans la mesure où elle accompagnait son Fils dans sa mission de Rédempteur. Le mois de septembre est dédié à Notre-Dame des Douleurs qui est liturgiquement commémorée le 15 septembre.

**Cassandre** est un personnage type de la *commedia dell'arte*. Cassandre est un des types de vieillards ridicules destinés à être trompés et bafoués dans les pièces bouffonnes d'origine italienne. Il prend place immédiatement en dessous des personnages de Pantalon et du Docteur. Il est constamment la dupe de Pierrot. Il est le père ou le tuteur d'une Colombine ou d'une Isabella qu'il veut marier à quelque autre vieux barbon comme lui.

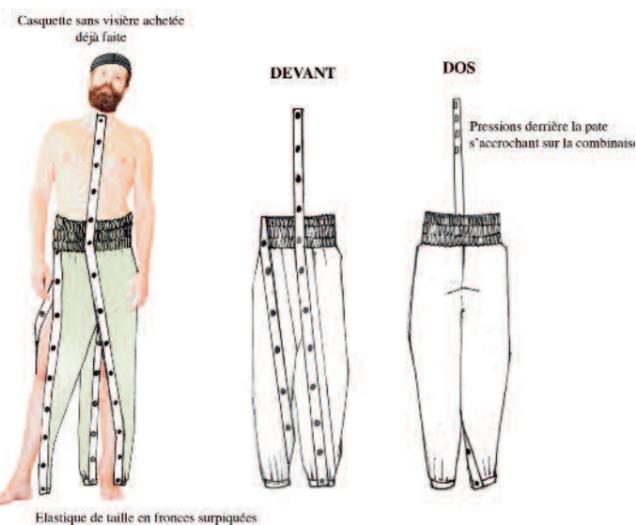
**La Duègne**

Femme âgée qui veillait la conduite d'une jeune fille.  
Synonyme : chaperon, gouvernante

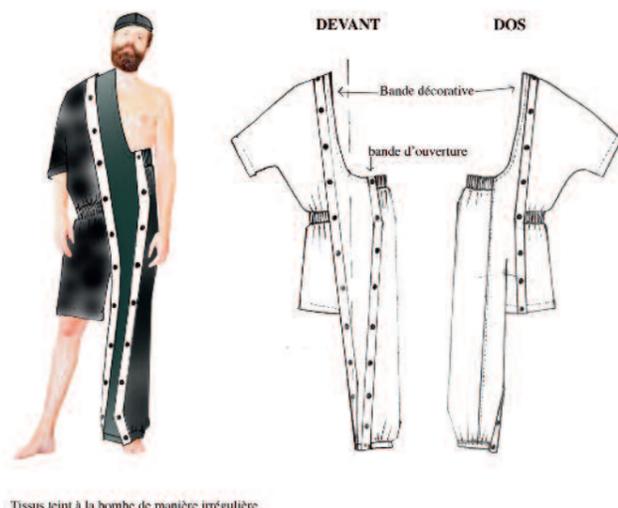


Pierrot Lunaire, étude scénographie et décors  
Marie Bouché, DN MADE 3, novembre 2021  
Lycée Claude Nicolas Ledoux, Besançon

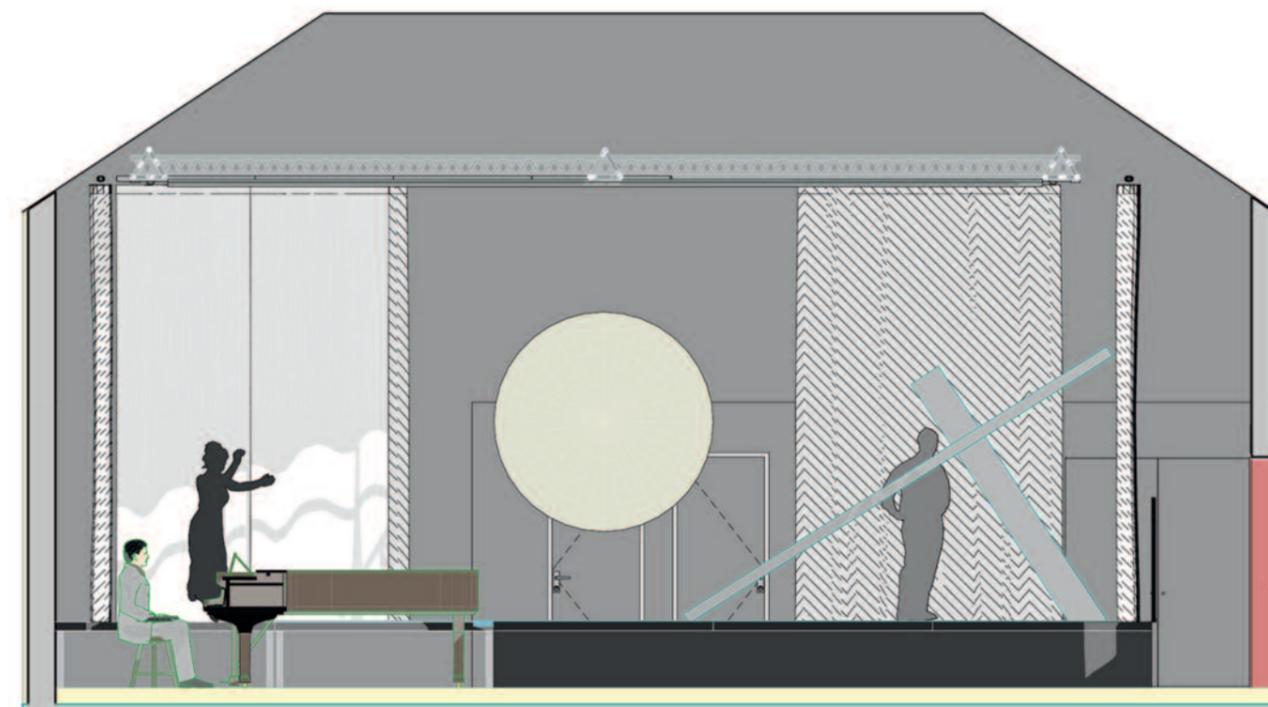
**COSTUME DE PIERROT**



**COSTUME DE PIERROT NOIR**



Pierrot Lunaire, études costumes - Pierrot, concept et dessin : Hélène Degott  
avec le DN MADE 1, Lycée Mont Roland, Dole



■ L'Éclair  
19 décembre 1921

**CONCERTS JEAN WIÉNER**  
ADMINISTRATEUR : A. DANDELOT

---

**SALLE DES AGRICULTEURS, 8, Rue d'Athènes**

**1<sup>er</sup> CONCERT**  
**JEAN WIÉNER**  
Mardi 6 Décembre 1921, à 8 h. 3/4

- I. L'ORCHESTRE AMÉRICAIN  
de **BILLY ARNOLD**.
- II. LE SACRE DU PRINTEMPS  
de **IGOR STRAWINSKY**  
(Fragments)  
par le **PLEYELA**.
- III. **SONATE**  
de **Darius MILHAUD**  
pour piano et instruments à vent  
Piano ..... **Darius MILHAUD**  
Clarinette ..... **Jean Guyot**  
Hautbois ..... **R. Lamorlette**  
Flûte ..... **L. Fleury**

---

**SALLE GAVEAU, 45, Rue La Boétie**

**3<sup>me</sup> CONCERT**  
**JEAN WIÉNER**  
Jeudi 12 Janvier 1922, à 9 h. du soir  
*Première Audition intégrale*  
**PIERROT LUNAIRE**  
Mélodrame en 21 Parties pour voix et petit orchestre  
d'**ARNOLD SCHÖNBERG**  
PAR  
**Marya FREUND**  
**Jean WIÉNER**  
**MM. FLEURY, DELACROIX, ROELENs et FEUILLARD**  
SOUS LA DIRECTION DE  
**Darius MILHAUD**

**SALLE DES AGRICULTEURS, 8, Rue d'Athènes**

**2<sup>me</sup> CONCERT**  
**JEAN WIÉNER**  
Jeudi 15 Décembre 1921, à 9 h. du soir

- I. Les cinq doigts..... **IGOR STRAWINSKY**  
(Pièces enfantines)  
Rag-Time .....  
**Jean WIÉNER**
- II. Pierrot Lunaire (1<sup>re</sup> Partie) .. **ARNOLD SCHÖNBERG**  
**Marya FREUND, Jean WIÉNER**  
**MM. FLEURY, DELACROIX, ROELENs et FEUILLARD.**
- III. a) Trois Petites Pièces montées **ERIK SATIE**  
b) Blues (Danse américaine)
- IV. Socrate (2<sup>de</sup> Partie)..... **ERIK SATIE**  
**Marya FREUND.**
- V. Suite du Gendarme incompris **F. POULENC**  
La Société Moderne d'instruments à vent  
**MM. DELACROIX, ROELENs, FEUILLARD, FOPEAR,**  
**TUDESQ, VIZENTINI, DELMAS-BOUSSAGOL.**
- VI. Pierrot Lunaire (1<sup>re</sup> Partie) .. **ARNOLD SCHÖNBERG**  
**Marya FREUND, Jean WIÉNER**  
**MM. FLEURY, DELACROIX, ROELENs et FEUILLARD.**  
Pierrot Lunaire et la Suite du Gendarme  
seront dirigés par **Darius MILHAUD**

---

**SALLE GAVEAU, 45, Rue La Boétie**

**4<sup>me</sup> CONCERT**  
**JEAN WIÉNER**  
Vendredi 10 Mars 1922, à 9 h. du soir  
*Deuxième Audition intégrale*  
**PIERROT LUNAIRE**  
Mélodrame en 21 Parties pour voix et petit orchestre  
d'**ARNOLD SCHÖNBERG**  
PAR  
**Marya FREUND**  
**Jean WIÉNER**  
**MM. FLEURY, DELACROIX, ROELENs et FEUILLARD**  
SOUS LA DIRECTION DE  
**Darius MILHAUD**

**Arnold Schoenberg et "Pierrot lunaire". -- Concerts Colonne et Lamoureux**

Peu de compositeurs ont attiré davantage l'attention des cercles musicaux d'aujourd'hui que M. Arnold Schoenberg, et cependant il n'est point de musicien plus mal connu chez nous que l'auteur de *Pierrot lunaire*. La vie solitaire qu'il mène, le silence ou la dédaigneuse ironie de la presse musicale à son égard, et, par-dessus tout, les difficultés presque insurmontables que présente l'exécution de ses ouvrages sont évidemment bien faits pour décourager les meilleures volontés. Quelques explorateurs furent seuls, pendant longtemps, à vanter les délices de cette terre musicale inconnue. Ils étaient dignes de foi et nous tiennent en haleine. L'intérêt que portait à Schoenberg, dès 1910, un Maurice Ravel, l'attention scrupuleuse que lui accordait un Igor Strawinsky, les hausses d'épaules de quelques notoires imbéciles, comme aussi les ahurissements et les indignations des musicographes allemands ne pouvaient que piquer notre curiosité et préparer le chemin à notre sympathie. C'est à M. Egon Wellesz, compositeur lui-même et zélé défenseur de Schoenberg, que nous devons les seuls renseignements précis que nous ayons sur l'œuvre et les tendances du musicien autrichien. Je demande donc la permission de piller les études pleines de substance que M. Wellesz a consacrées à Schoenberg, dans la S. I. M. et les vaillants *Cahiers d'aujourd'hui*.

Arnold Schoenberg est né à Vienne le 13 septembre 1874. C'est un autodidacte. Son beau-frère mis à part, qui lui donna quelques conseils, on ne lui connaît pas d'autres maîtres que Bach, Mozart et Brahms. M. Wellesz note judicieusement que l'influence de Brahms devait être considérée comme salutaire à une époque où les compositeurs allemands et autrichiens ne pouvaient échapper à Brahms qu'en s'empêtrant dans les terribles filets de l'enchanteur Richard Wagner. De fait,

les premiers *lieder* de Schoenberg s'inspirent nettement de Brahms et de Hugo Wolf. Strauss, Gustave Mahler encouragent les débuts du jeune compositeur et le protègent. Vers 1920, Schoenberg écrit un *Sextuor* à cordes et un poème symphonique d'une complication extraordinaire : *Pelléas et Mélisande*. Puis, viennent les *Gurrelieder*, un *quatuor* en ré mineur de forme cyclique, *Six Lieder* pour orchestre et une brève *Symphonie de chambre* pour instruments à vent et sextuor à cordes. Un second *quatuor* avec chant termine en beauté cette première période de l'activité créatrice de Schoenberg.

« C'est alors, nous dit M. Wellesz (1), que Schoenberg fait un grand saut dans l'inconnu ; plusieurs étapes de son évolution nous restent cachées, et, brusquement, les *Pièces pour piano* op. 11 nous découvrent un nouveau monde. Sa mélodie est devenue zigzagante, nerveuse et dramatique... L'harmonie, construite sur cette mélodie, est complètement atonale... C'est une musique sténographique. Elle supprime les préparations, les états intermédiaires ; elle ne donne d'un sentiment, d'une pensée, d'une forme qu'une sorte d'extrait concentré... chaque motif est indépendant, complet, fermé ; il ne suppose rien et ne prépare rien. Ces motifs nouveaux ne se développent pas organiquement ; ils ne naissent pas les uns des autres ; ils se juxtaposent simplement comme les pierres d'une mosaïque... » Je souligne cette dernière phrase. Elle évoque invinciblement les principes esthétiques qui ont présidé à l'élaboration du *Sacre du Printemps*, légèrement postérieur à *Pierrot lunaire* — et des derniers ouvrages d'Igor Strawinsky. C'est à cette conception hardie de la musique que ressortissent les quinze poèmes des *Jardins suspendus*, les

(1) *Les Cahiers d'aujourd'hui*, avril 1914.

■ Le Courrier musical

Janvier 1922

Roger Désormière

## Le « Pierrot Lunaire » de Schönberg

C'est en 1912, du mois de mars au mois de septembre (1), que Schönberg composa le *Pierrot Lunaire* (op. 21). Après un grand nombre de répétitions (il n'y en eut pas moins de quarante), la première exécution eut lieu à Berlin, dans l'automne de la même année : l'œuvre était interprétée par Mme Zehme, le pianiste Eduard Steuermann et quatre membres de la Chapelle Royale. La petite troupe fit ensuite entendre l'œuvre dans différentes villes d'Allemagne, à Prague et à Vienne.

Nous ne croyons pas qu'elle ait été exécutée depuis cette date. Dans l'année qui précéda la guerre, le comité de la S. M. I. avait formé le projet de la monter ; mais les difficultés de la partie de chant et de la mise en place de la musique avaient fait échouer ce projet. Grâce à M. Jean Wiener, dont on ne louera jamais assez le zèle désintéressé pour la musique et l'infatigable persévérance, nous avons eu enfin, le lundi 16 janvier, à la Salle Gaveau, la première audition intégrale en France du *Pierrot Lunaire*. L'exécution, confiée à Mme Marya Freund et à MM. Wiener, Fleury, Delacroix, Roëlsens et Feuillard, et préparée par de nombreuses répétitions sous la direction de M. Darius Milhaud, a été digne de l'œuvre et n'a pas peu contribué à son éclatant succès.

Le *Pierrot Lunaire*, composé sur une version allemande du poème d'Albert Giraud (2), se divise en trois parties de sept poèmes chacune. Il est écrit pour « voix récitante », piano, flûte (et petite flûte), clarinette (et clarinette basse), violon (et alto) et violoncelle.

Sur le caractère de la voix récitante, Schönberg fait, dans la préface de la partition (1), les remarques suivantes :

« La mélodie indiquée par des notes pour la voix récitante n'est pas destinée au chant, sauf dans quelques passages spécialement désignés. L'interprète a le devoir, tout en observant strictement la justesse des notes, de la transformer en « mélodie chantée ». Pour arriver à ce but, il doit :

« 1° Suivre la mesure aussi rigoureusement que s'il chantait, sans prendre avec elle plus de liberté qu'il ne le ferait dans une mélodie ordinaire ;

« 2° Se bien pénétrer de la différence entre la note chantée et la note parlée. La note chantée maintient invariablement la hauteur marquée. La note parlée la donne à l'attaque, mais l'abandonne aussitôt par une chute ou une ascension du son. L'interprète doit bien prendre garde de ne pas tomber dans un mode d'expression « chantant » : ceci est absolument exclu. A vrai dire, il ne faut nullement viser à un parler réaliste et naturel, et, tout au contraire, la différence entre le parler ordinaire et un parler qui prend place dans une forme musicale doit être manifeste : mais il ne faut absolument pas rappeler le chant. »

L'interprétation de Mme Freund a été admirable et a produit une impression profonde. Cette grande artiste y était du reste préparée par les interprétations qu'elle a déjà données, à Vienne même, d'autres œuvres vocales de Schönberg, notamment des *Gurrelieder*, où la voix joue déjà, par moments, le même rôle que dans le *Pierrot Lunaire*.

Aux instrumentistes aussi, Schönberg donne, dans sa préface, de curieux conseils :

« En aucun cas, les exécutants ne doivent s'inspirer du sens du texte pour le style et le caractère des différents morceaux, mais uniquement de la musique elle-même. Tout ce que l'auteur a voulu traduire musicalement des événements et des sentiments exprimés dans le texte se retrouve intégralement dans la musique. Si l'exécutant trouve qu'il manque quelque chose, qu'il renonce à exprimer ce que l'auteur a exclu volontairement. Autrement, loin d'enrichir, il appauvrirait. »

Chacun des 21 poèmes ou « mélodrames », comme les appelle Schönberg, présente une instrumentation différente, soit que les instruments employés ne soient pas les mêmes, soit que leur introduction successive ait ses particularités. Ainsi, pour prendre comme exemple la première partie, « Ivresse de Lune » est pour flûte, violon et piano, avec adjonction ultérieure du violoncelle ; « Colombine », pour violon et piano, avec adjonction ultérieure de la flûte et de la clarinette ; « Pierrot dandy », pour petite flûte, clarinette et piano ; « Lune au soir », pour flûte, clarinette et violon (sans piano) ; « Valse de Chopin », pour flûte, clarinette (ensuite clarinette basse) et piano ; « Madone », pour flûte, clarinette basse et violoncelle, avec adjonction ultérieure du piano ; « Lune malade », pour flûte seule.

Dans la seconde partie commencent à prédominer les formes sévères, dont Schönberg se sert avec un art souverain et où il se montre tout inspiré des méthodes des vieux maîtres et notamment de l'Art de la Fugue de J.-S. Bach. Par exemple, l'épilogue de « Décapitation » reprend la mélodie du solo de flûte de « Lune malade », et celle de la voix récitante en la transportant à la clarinette basse puis au violoncelle, pendant

que l'alto en exécute une imitation. Dans « Parodie », la mélodie de l'alto est en imitation (à une mesure de distance) avec celle de la voix récitante, cependant que la clarinette (à une demi-mesure de distance) fait un canon par mouvement contraire ; ensuite, c'est la petite flûte qui est en imitation avec la voix (à une demi-mesure seulement de distance), en même temps que se développe entre l'alto et la clarinette basse (également à la distance d'une demi-mesure) un canon par mouvement contraire et que le piano exécute un libre et fantaisiste accompagnement. « Tache de Lune » présente un double canon, entre la petite flûte et la clarinette d'une part, et le violon et le violoncelle d'autre part, en forme à rebours : c'est-à-dire qu'à partir du milieu du morceau, toute la musique de ces quatre parties revient en sens inverse sur elle-même. Comme dans « Parodie », le piano exécute un divertissement indépendant.

La langue musicale du *Pierrot Lunaire*, caractérisée par l'« atonalité », est l'une des plus grandes révolutions dans l'histoire de la musique : elle constitue l'affirmation la plus audacieuse et la preuve la plus éclatante qu'« en musique on peut faire n'importe quoi », pourvu que cela soit musical et sensible. Voici comment M. Darius Milhaud, dans un article consacré à Honegger (1), a cherché à définir l'atonalité :

« En considérant un accord comme un degré vers un autre accord dont il forme la dominante, et qui sert lui-même de dominante pour le suivant, on obtient une progression de septièmes de dominante qui constitue un point de départ pour le chromatisme. Et ce chromatisme est le premier pas vers l'atonalité, obtenue par un contrepoint d'accords fait de toutes les combinaisons que la polytonalité met à notre disposition. Chez Honegger (2), l'accord polytonal n'est pas en général un accord composé de diverses notes conservant leurs qualités essentielles dans leurs lignes mélodiques respectives : il est plutôt le résultat d'un mouvement contrapuntique qui amène une superposition de notes étrangères à l'accord de septième par la juxtaposition de tierces (neuvièmes, onzièmes, treizièmes, etc.). La ligne mélodique, ajoutée aux différents éléments d'une succession d'accords fondée sur l'élément chromatique, appartient aussi à la gamme chromatique, et par suite a son fondement dans l'une quelconque des douze notes de cette gamme, ou dans toutes à la fois. Nous avons ainsi une ligne atonale, dont

le contour dépend entièrement de la volonté de l'auteur et du tissu harmonique sur lequel elle repose. Le résultat est que, suivant l'élément harmonique, le dessin mélodique tantôt appartiendra à un ton déterminé, tantôt oscillera entre plusieurs, tantôt ne se rapportera à aucun. Souvent c'est le cas inverse qui se produit, et alors c'est le caractère tonal, polytonal ou atonal d'un thème qui détermine le fond harmonique qui soutient son développement. »

Préparée par tout un travail antérieur, au cours duquel elle s'est formée, assouplie et raffinée progressivement, cette langue nouvelle est devenue si naturelle à Schönberg qu'elle ne sent nulle part l'appât, l'effort ni la gêne, et qu'elle se subordonne et s'adapte merveilleusement à la richesse, à la profondeur et à la délicatesse des sentiments qu'elle doit exprimer. Depuis son *Opus 10* (2<sup>e</sup> Quatuor à cordes, 1908), qui marque le commencement de sa seconde manière, Schönberg avait semblé uniquement préoccupé de forger sa langue nouvelle dans des œuvres de volonté pure, qui font penser parfois à des expériences compliquées de laboratoire, et où, dans la tension de l'esprit, tout appliqué à des recherches subtiles et laborieuses, la sensibilité paraît se contracter et se glacer. Avec le *Pierrot Lunaire*, tout change. Schönberg est maître de sa langue nouvelle. Dès lors elle n'est plus en quelque sorte une fin en soi, mais le mode d'expression docile d'une riche sensibilité, trop longtemps contenue. Le *Pierrot Lunaire* est tout plein de ce romantisme, que Schönberg a hérité des maîtres allemands du XIX<sup>e</sup> siècle, et qui débordait dans ses premières œuvres.

Car l'œuvre est purement allemande, et, il faut bien le dire aussi, le sentiment qui la remplit n'est souvent autre chose que le vieux romantisme des clairs de lune blafards, des spectres du Brocken et des nuits de Walpurgis. Sans doute, en raison peut-être de la courte durée des morceaux, cette sentimentalité s'exprime presque toujours avec une sobriété, une pureté, une absence de toute déclamation et de tout bavardage, qui nous ravissent et font illusion sur la veine un peu appauvrie à laquelle elle se rattache. Mais à la longue, on se déprend de cet enchantement, et on ne peut s'empêcher d'être frappé du contraste entre cette langue musicale, la plus neuve et la plus originale de ce temps, avec la polytonalité de M. Milhaud, et le stade, aujourd'hui dépassé, de la sensibilité humaine qu'elle traduit. On nous a dit que lors des exécutions de Berlin et de Vienne, l'orchestre était caché par un paravent, et que Mme Zehme chantait costumée en Pierrot. Nous n'en sommes point surpris.

Roger Désormière.

(1) Dans cette notice, nous nous sommes beaucoup servi du livre d'Égon Wellesz, *Arnold Schönberg*, Leipzig et Vienne, 1921.

(2) La version allemande n'étant pas dans le même mètre que le poème original a dû être retravaillée en français. M. Benoist-Méchin s'est acquitté à merveille de cette tâche délicate.

(1) Universal-Édition, Vienne et Leipzig, 1911.

(1) The Chesterian, décembre 1921.

(2) Cette explication n'est pas spéciale à Honegger : elle est celle des principes fondamentaux de l'atonalité.

■ **L'Opinion**

Janvier 1922  
Henry Bidou

**Concerts et ballets**

Si les concerts du dimanche ont été assez monotones il y a eu depuis quinze jours quelques soirées de musique intéressantes.

M. Wiener qui donne une série de concerts à la salle Gaveau, nous a fait entendre lundi, une suite de vingt et une mélodies de Schoenberg, intitulées *Pierrot lunaire*. Il est assez difficile d'en parler à l'improviste. L'importance d'une œuvre de cette sorte dans l'évolution de l'art contemporain est certainement considérable. Elle explique certains traits de partitions allemandes toutes récentes, sur lesquelles elle a certainement pris de l'influence, et qu'elle a tirées du tumulte vide pour les ramener à l'expression. Il ne semble guère douteux qu'elle a inspiré M. Stravinski. Et elle coïncide au moins étrangement avec quelques-unes des tendances des Six.

Le trait particulier de la représentation, c'est que Mme Marya Freund, qui interprétait ces mélodies, les chantait d'une voix volontairement et savamment détimbrée, de telle sorte qu'elle obtenait un effet intermédiaire entre la déclamation et le chant. Mais quelle n'a pas été ma surprise, en jetant un regard sur une partition, de voir que rien de pareil n'y était indiqué. On eût souhaité dès lors que M. Wiener expliquât les principes qui avaient dirigé le long et pénible travail des répétitions. On voit au surplus que le travail du critique se dédouble, et qu'il lui faut parler tour à tour de la musique écrite et de son interprétation transformée.

On a déjà dit l'importance historique de cette musique. Ce qui en est apparu lundi est d'une étrange beauté, et d'une force expressive tout à fait singulière. C'est une musique pure et nue, qui a renoncé avec indignation aux oripeaux et au vain fracas des Strauss ; deux bois, deux cordes et le piano lui suffisent ; c'en est fini des effets de masse ; mais chaque voix a pour ainsi dire recouvert la parole ; elle gagne en force pathétique ce qu'elle perd en volume inutile ; ce langage redevient

vivant. De l'être vivant il a la souplesse chaude et le mouvement délié. Il est maître des nuances les plus subtiles et des contrastes les plus forts. Il peut imiter, sans cesser d'être un chant, cet autre chant prisonnier qui est enfermé dans le langage humain. Je connais trop mal la partition pour oser en parler davantage. Toutefois il est impossible de n'être pas frappé de la beauté du dernier morceau, que Mme Freund a simplement chanté comme il est écrit ; et dans le cours de l'exécution, s'il nous faut tenir compte de ce qui a été ajouté au texte, celui-ci révèle la variété, la puissance, l'âme purement musicale d'un chef-d'œuvre.

Nous avons vu que Mme Marya Freund y ajoutait, évidemment d'après des indications de l'auteur, une interprétation étrange, pour laquelle il fallait l'art le plus raffiné. Elle a commencé, me dit-on, par établir le texte chanté, qui est déjà d'une exécution très difficile. Puis en altérant ce qu'elle venait d'établir, en modifiant tantôt le timbre, tantôt l'intonation, tantôt le volume, elle a constitué cet art qui est de la musique parlée, et qui ne revient à la musique chantée que pour certains effets, à peu près comme, dans une pièce en vers libres, l'alexandrin reparait tout à coup et donne un point d'appui aux rythmes tâtonnants. L'effet obtenu a beaucoup de puissance et les altérations nouvelles qu'il apporte augmentent beaucoup les passages d'émotion et d'horreur. Accueillons tout ce qui peut être un moyen neuf d'expression. La tentative suppose au surplus une virtuosité prodigieuse, et malgré son talent, son énergie et son travail poursuivi avec tenacité, il semble que Mme Freund elle-même n'était pas entièrement maîtresse de ce qu'elle exigeait de sa voix. En répétant certains morceaux, elle n'a pas répété les mêmes intonations. Et sur la fin, fatiguée peut-être par des manifestations aussi malséantes qu'imbéciles, qui saluent de leurs sifflets toutes les tentatives, elle a passé soit au parlé, soit au chanté, sans plus réaliser l'art intermédiaire qu'elle avait créé d'abord.

**TRITON**  
Musique Contemporaine  
(2<sup>e</sup> année)

Comité exécutif : P.-O. Ferroud, J. Ibert, D. Milhaud, J. Rivier, H. Tomasi, T. Hanzanyi, A. Heneguer, M. Mihalovici, S. Prokofiev.

**SALLE GAVEAU, 45, rue La Boétie**  
**1<sup>er</sup> CONCERT**  
**Samedi 27 Janvier 1934 à 21 h.**  
Sous la direction de M. HERMANN SCHERCHEN

**AU PROGRAMME :**

INTRODUCTION et ALLEGRO... Maurice RAVEL  
pour harpe, avec accompagnement de flûte,  
clarinette et quatuor à cordes

**MME MICHELINE KAHN**

**PIERROT LUNAIRE**... Arnold SCHÖNBERG  
**MME MARYA FREUND**

Grande suite de  
**L'HISTOIRE DU SOLDAT** Igor STRAVINSKY

Violons : MM. J. Darrieux et R. Serret - Alto : M. Roëls  
Violoncelle : M. M. Frécheville - Contrebasse : M. J. Boussagol  
Flûte : M. M. Moysse - Clarinettes : MM. H. Delacroix et  
E. Godeau-Basson : M. G. Dhérin - Cornet à pistons : M. E. Foveau  
Trombone : M. R. Delbos - Batterie : M. J. Mercet - Piano : M. R. Goehr

Places à 30, 20, 15 et 10 francs  
chez Durand, 4, place de la Madeleine, à la Salle Gaveau et au Bureau de  
Concerts Barcel de Voltaire, 43, rue La Boétie - Téléphone : Elysées 79-44

Pierrot Lunaire - Salle Gaveau,  
Paris, 27 janvier 1934

Agence de Concerts E. MIRAN, 11, Rue Cardinal-Mercier - Central 03-42

**NOUVELLE SALLE PLEYEL, 252, Faubourg St-Honoré, (8<sup>e</sup>)**

**Judi 8 Décembre 1927**  
à 21 heures précises

**FESTIVAL SCHOENBERG**  
avec le concours de  
**MARYA FREUND**  
EDWARD STEUERMANN  
et de l'Orchestre des CONCERTS COLONNE sous la Direction de  
**ARNOLD SCHOENBERG**

PREMIERE PARTIE

1. *Deux chorales*, de J. S. Bach  
(Interprétées par Grand Orchestre par A. SCHOENBERG)  
2) "Komm, Gott, Schöpfer, holder Gott"  
3) "Schmücke dich, o liebe Seele"  
4. *Récit de la Colombe*  
(de l'Opéra "Götterdämmerung")  
5. *Pelléas et Mélisande*, Opéra - Maeterlinck  
6. *Piano symphonique* op. 10.

DEUXIEME PARTIE

**PIERROT LUNAIRE**  
(Albert GIRAUD)  
Trois fois sept poèmes (Adaptés français de texte allemand de G. E. HARTLESEN)

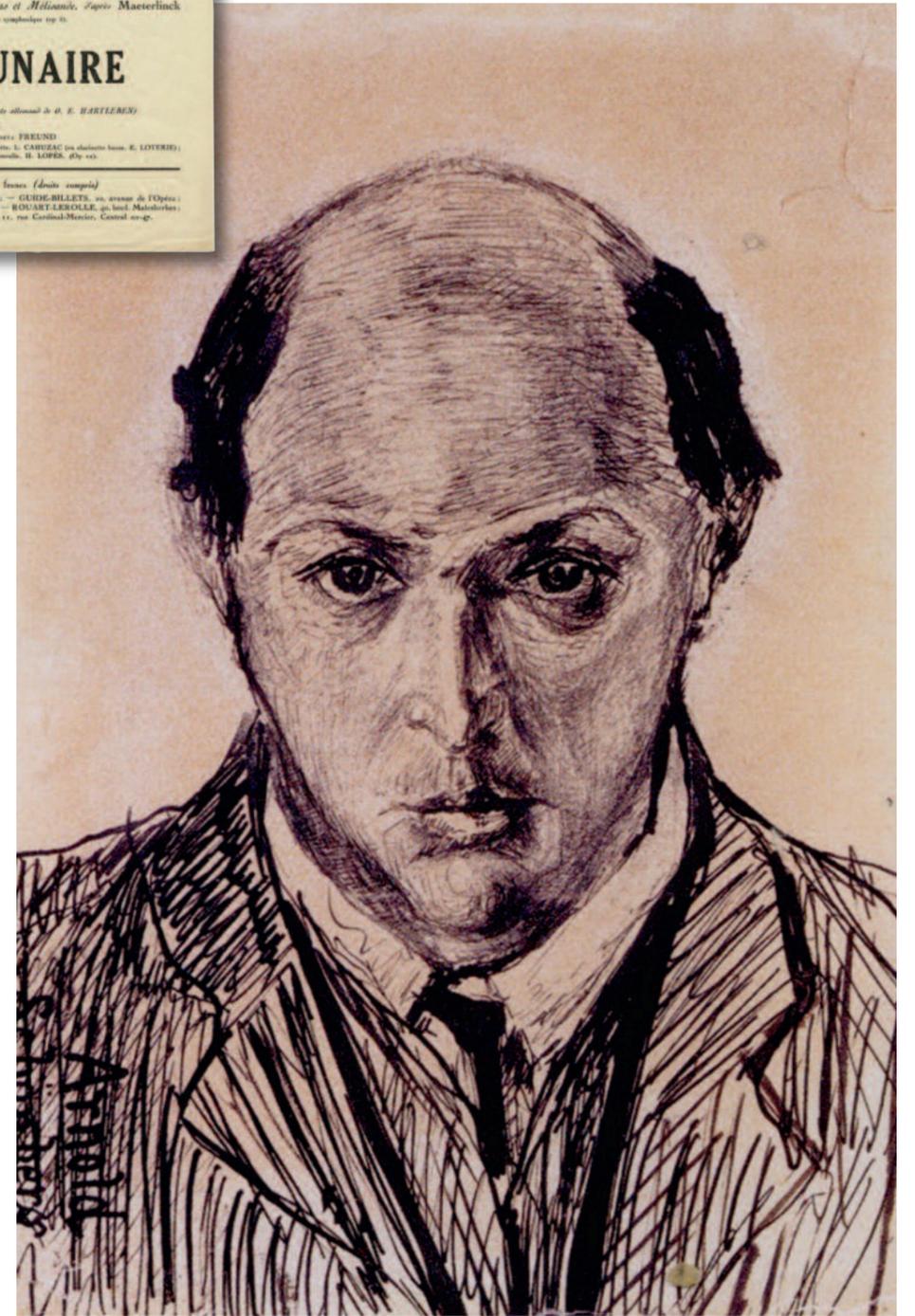
MÉLODRAMES

MARYA FREUND  
Piano : EDWARD STEUERMANN, Flûte : G. BIANCHI, Clarinette : C. CARVIZAC (en absence de R. LOTTERIE),  
Violon : H. DARRIEUX (en absence de S. SOULAY), Violoncelle : H. LOPES, Op. 44.

PRIX DES PLACES : de 8 à 100 francs (deuts compte)

LOCATION : Salle PLEYEL, - DURAND, 4, place de la Madeleine, - GUIDE-BILLETS, 20, avenue de l'Opéra ;  
COURRIER MUSICAL, 32, rue Fourcroy, - SENART, 49, rue de Rome, - ROUART-LEROLLE, 20, boulevard Malesherbes ;  
LA SEMAINE A PARIS, 41, rue de Clichy et Agence MIRAN, 11, rue Cardinal-Mercier, Central 03-42.

Pierrot Lunaire - Salle Pleyel,  
Paris, 8 décembre 1927



Arnold Schönberg, Autoportrait, vers 1908 © Vienne, Arnold Schönberg Center



## ■ L'Ensemble Cristofori

L'Ensemble Cristofori, créé en 1995 par Arthur Schoonderwoerd, son directeur artistique, se produit en formation orchestrale ou en effectif de musique de chambre. Son nom s'inspire de celui du grand facteur d'instrument à clavier florentin du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, Bartolomeo Cristofori.

Tous les programmes de l'Ensemble Cristofori sont élaborés avec grand soin et sont le fruit de recherches poussées notamment au niveau des sources musicales.

L'Ensemble Cristofori se produit dans des salles et festivals prestigieux de toute l'Europe tels que le Théâtre de la Ville de Paris, le Festival de Potsdam, le Concertgebouw d'Amsterdam, le Festival de Musique ancienne de Moscou, le Festival de Musique Ancienne de Bruges, le Festival de Musique Ancienne de Barcelone, le Festival de Ratisbonne, le Festival de Musiques Anciennes d'Utrecht etc. Sa discographie comprend de nombreux enregistrements révolutionnaires et très applaudis par la critique européenne et américaine pour le label Alpha Productions, Pan Classics, Accent et Avi.



Répétition *Pierrot Lunaire*, Ensemble Cristofori, Arthur Schoonderwoerd, Gisella Curtolo, Lucie Arnal, Luz Sedeño à Montfaucon, 2021 © GdT

## ■ Lucia Leonardi

comédienne et mime

Née à Pesaro (Italie) en 1995, Lucia Leonardi découvre le théâtre au lycée et intègre la compagnie amateur 'Teatro Accademia'. En 2015 elle poursuit sa formation à l'école de théâtre Galante Garrone de Bologne, de pédagogie Lecoq. La même année, elle rencontre le maître Carlo Boso et participe à différents stages. Elle se passionne pour la Commedia dell'Arte et prend part au projet "Teatrascuola" où elle joue dans plusieurs lycées de la province de Pesaro. Cette aventure donne vie au spectacle *Frizzi e Lazzi, voyage masqué dans la Commedia dell'Arte*. En parallèle, Lucia travaille au Teatro Comunale en tant qu'Artiste mime et joue dans l'œuvre *Cavalliera Rusticana*, dirigée par Emma Dante, et dans *Rigolletto*, dirigé par Alessio Pizzech, où elle joue le rôle de la fille de Monterone pour lequel elle reçoit la critique "d'excellente actrice et authentique deutéragoniste muée", dans la revue "L'ape musicale". En 2017, elle déménage à Paris pour parfaire sa formation, elle intègre l'École Internationale de Mime Corporel Dramatique, où elle apprend la technique d'Étienne Decroux. En 2018, elle travaille au Teatro Farnese de Parme et joue dans *Le Trouvère*, dirigé par Bob Wilson. En 2018 elle intègre le Théâtre du Soleil en tant que stagiaire, elle traduit le spectacle *Kanata*, mis en scène par Robert Lepage pour le Festival de théâtre de Naples. En 2019, à l'occasion de la Semaine Italienne à l'École Normale Supérieure de Paris, elle présente sa création *Mimo e Commedia*. Grâce au Théâtre du Soleil et à la collaboration avec l'acteur de la compagnie Miguel Nogueira da Gama, Lucia aborde le monde du théâtre balinais et organise à Pesaro un "Stage international de masque balinais" tenue par l'actrice et metteuse en scène brésilienne Fabianna De Mello e Souza. Ensuite Lucia suit Fabianna au Brésil et participe à des séances d'improvisation à Sao Paulo, présentées par la troupe brésilienne de masques balinais «Bondrés» avec laquelle elle collabore depuis un an et demi. En 2020 elle collabore avec la compagnie Hippocampe de Paris pour la réalisation du projet de recherche sur le Mime Corporel. À partir de février 2020, Lucia accompagne la nouvelle création de la troupe du Théâtre du Soleil, où elle a eu l'occasion de participer en tant que comédienne aux stages de théâtre Nô et de tambours japonais "Taiko", discipline que maintenant elle pratique au niveau professionnel.



## ■ Juan Cristóbal Fernández Buddenberg

comédien et mime

Comédien diplômé en Licence en Arts avec mention Théâtre de l'Université du Chili. Professeur des cours de Mouvement et d'Acrobatie dans divers écoles de théâtre au Chili. En tant que chercheur scénique il écrit et publie son premier article intitulé : « Le corps comme opérateur-énonciatif-pragmatique » au sein du texte de recherche "Les Passions du Corps" rédigé par des enseignants, des diplômés et des étudiants de la même université. En tant que comédien, il a participé dans plusieurs pièces de théâtre au Chili et il a également joué dans divers festivals en Italie et en France. Depuis 2016, il se rend à Paris pour faire ses études à l'École Internationale de Mime Corps Dramatique dont il est diplômé avec mention Félicitation du Jury. En 2018, il commence un Master d'Études Théâtrales à la Sorbonne Université Nouvelle, Paris 3.

Il travaille actuellement comme comédien dans l'opéra *Pierrot Lunaire* et aussi comme metteur en scène et dramaturge dans ses créations personnelles, *Le Miel des Araignées* et *Exemplum*.

# L'Ensemble Cristofori — les musiciens



■ **Adèle Lorenzi**  
récitante

Bien que la vie de musicienne d'Adèle ait commencé avec le piano, c'est au chant lyrique qu'elle décide de se consacrer pleinement. Rapidement, son professeur de musique du lycée l'encourage et lui donne plusieurs occasions de se produire, notamment avec l'orchestre philharmonique du pays de Fontainebleau. Coachée pendant plusieurs années par Véronique Laguerre, c'est après une licence en biochimie à la Sorbonne qu'elle intègre le CNSMD de Lyon dans la classe de Fabrice Boulanger et d'Isabelle Germain. Durant sa scolarité, elle se produit au TNP de Villeurbanne sous la houlette du metteur en scène Christian Schiaretti, incarne Blanche de la Force dans une mise en scène du *Dialogues des Carmélites* de Mireille Delunsch, interprète le *Pierrot Lunaire* aux côtés de Frank Krawczyk et Sergio Menozzi, chante le rôle de Suzanne dans les *Noces de Figaro* avec l'orchestre du CNSMD et Julien Chauvin, est soliste dans la 4<sup>e</sup> symphonie de Mahler et participe à plusieurs festivals comme Musiques en perspective ou Un temps pour elles.

Elle obtient son DNSPM en juin 2021 et suit actuellement un master d'opéra à Berlin. Pour la saison 2021-2022 elle est jeune talent de l'académie Philippe Jaroussky, en résidence à la Seine musicale à Paris.



■ **Gisella Curtolo**  
violon et alto

Issue d'une famille de musiciens, toujours intéressée par tous les aspects du métier de musicienne, Gisella Curtolo, violoniste et altiste, s'est produite dans les salles les plus prestigieuses du monde et a fait de nombreuses tournées en Europe, aux États-Unis, en Amérique du Sud et au Japon. Ancienne violon solo du Teatro La Fenice de Venise, elle a joué comme première partie dans de nombreux grands orchestres symphoniques et de chambre, avec des instruments baroques et modernes, se produisant comme soliste dans le répertoire baroque et classique et comme chambriste dans divers festivals. De 2006 à 2013, elle a été premier violon des seconds violons de l'Orchestre Mozart, fondé et dirigé par Claudio Abbado, et en 2009 et 2014, elle a joué dans l'Orchestre du Festival de Lucerne. Elle a souvent été invitée comme professeur à l'Académie du Gustav Mahler Jugendorchester, au JONC (Joven Orquesta Nacional de Catalunya), aux Conservatoires Supérieurs du Liceu de Barcelone. Elle est professeur de violon au Conservatoire C. Monteverdi de Bolzano.



■ **Luz Sedeño**  
clarinette et clarinette basse

Luz Sedeño commence ses études à Grenade, en Espagne, à l'âge de six ans et obtient une licence avec mention très bien en clarinette au Conservatoire du Pays Basque à San Sebastián avec les professeurs, Antony Pay, José Luis Estellés et Henri Bok.

Actuellement elle continue ses études en Master à la Haute École de Musique de Genève avec les professeurs Romain Guyot (clarinette), Antoine Marguier (clarinette basse) et Benoît Willmann (clarinette mi bémol).

Luz Sedeño a remporté de nombreux prix dont le 2<sup>e</sup> prix du Concours Jacques Lancelot en 2021 et le prix Sacem de la meilleure interprétation du concerto de Nicolas Bacri « Concerto Breve » en 2020. En tant que soliste Luz Sedeño joue avec de nombreux orchestres symphoniques européens et elle donne régulièrement des concerts dans les festivals européens les plus prestigieux. Elle est membre du Jeune Orchestre National d'Espagne (JONDE) et collabore avec des orchestres tels que l'Orchestre Suisse Romande, l'Orchestre de Chambre de Genève, l'Orchestre Symphonique de Bilbao, l'Orchestre National du Pays de Basque et l'Orchestre Symphonique d'Espagne.



■ **Lucie Arnal**  
violoncelle

Lucie Arnal intègre le CNSM de Lyon en 2011 dans la classe d'Anne Gastinel. Au sein de son parcours, elle a l'opportunité de rencontrer Martti Rousi et d'étudier à ses côtés à la Sibelius Academy de Helsinki. Elle obtient son Master d'interprète en juin 2016. Son goût pour les répertoires baroque et classique l'a poussée à se perfectionner dans cette esthétique. Elle se forme actuellement auprès d'Hilary Metzger. Dans cette recherche, elle participe à des résidences, notamment à l'Abbaye de Royaumont, l'Abbaye de Saintes.

Elle forme un duo avec le pianiste Benjamin d'Anfray, également porté sur cette recherche d'interprétation. Très curieuse, elle développe parallèlement une activité autour du répertoire contemporain. Elle crée le Duo Zylia avec la violoniste Apolline Kirklar.

Quelle que soit l'époque, Lucie cherche à travers ces diverses expériences à se rapprocher le plus respectueusement de la partition ainsi que des compositeurs. Elle se produit régulièrement avec l'Orchestre national de Lyon et collabore en tant que co-soliste à l'Orchestre de Bretagne. Fondatrice de l'Académie « La chambre à musique » destinée au soutien et à l'accompagnement de la pratique de la musique de chambre amateur, Lucie enseigne également en région lyonnaise. Elle suit actuellement le Master de pédagogie du CNSMD de Lyon en vue de l'obtention du Certificat d'Aptitude de professeur de violoncelle. Lucie est boursière du Mécénat musical Société Générale et de l'ADAMI.



■ **Gilles de Talhouët**  
flûte

Gilles de Talhouët est diplômé du CNSM de Paris et du Conservatoire Royal de La Haye (classe de Barthold Kuijken). Il est également lauréat du Kranichstein Music Prize de Darmstadt. Il joue au sein de plusieurs ensembles de musique ancienne et est membre fondateur de l'ensemble Utopik (musique contemporaine). Il enseigne la flûte et le traverso au Conservatoire à Rayonnement Régional de Nantes.



© Photo Robin H. Davies

■ **Arthur Schoonderwoerd**  
piano, direction

Considéré comme l'un des pian(o-fort)istes les plus innovateurs de sa génération. Son terrain de prédilection va des recherches sur l'interprétation de la musique pour piano des XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> siècles et début XX<sup>e</sup> et sur le répertoire à tort oublié de cette période, à l'observation de la grande diversité d'instruments à clavier. Après un diplôme de concertiste en piano moderne au conservatoire d'Utrecht (Pays-Bas), il étudie le piano historique au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et obtient le Premier Prix à l'unanimité en 1995. Arthur Schoonderwoerd, également chef d'orchestre, prépare actuellement une intégrale des symphonies de Beethoven avec l'Ensemble Cristofori pour le label Avi. Sa discographie compte de nombreux enregistrements avec claviers historiques applaudis par la critique (Diapason d'or, Chocs du Monde de la musique, de Classica etc.). De 2004 à 2015, il enseigne le piano historique et la musique de chambre au Conservatoire Supérieur de Barcelone (Espagne). Il enseigne actuellement le piano historique et la musique de chambre au CNSMD de Lyon. Il donne fréquemment des classes de maître dans l'Europe entière.

Depuis 2006, il est fondateur et directeur artistique du Festival de Besançon/Montfaucon.



**ENSEMBLE CRISTOFORI**

Informations et contacts

■ **Arthur Schoonderwoerd**

*Directeur musical*

+33 6 79 89 39 87

[dir.ensemblecristofori@gmail.com](mailto:dir.ensemblecristofori@gmail.com)

[www.ensemble-cristofori.com](http://www.ensemble-cristofori.com)

■ **Serge Blois**

*Président de l'association Ensemble Cristofori*

+33 6 72 75 38 03

[s.blois@free.fr](mailto:s.blois@free.fr)