

L'enseignement

Schoenberg

Problèmes de pédagogie (1911)

Je crois que l'art est né de l'esprit d'un homme qui s'est dit : « Je dois » et non pas : « Je peux ». Un artisan « peut » ; il a développé ses talents naturels et, pour autant qu'il veuille quelque chose, il est capable de le faire. Ce qu'il veut faire il *peut* le faire, bien ou mal, superficiellement ou très à fond, en faisant figure d'inventeur ou en suivant la tradition, mais de toute façon il le *peut*. L'artiste, au contraire, *doit*. Il n'a pas à en discuter et la chose s'impose à lui. Mais parce qu'il doit, il peut aussi. Peut-être lui aura-t-il manqué à sa naissance quelque don inné, comme la dextérité manuelle, la maîtrise de la forme, la virtuosité : eh bien, il l'acquerra. Mais ce qu'il acquerra ainsi était déjà bien à lui, n'appartenait pas à quelqu'un d'autre. Cette faculté d'acquérir, il l'a développée en lui-même parce qu'il y était contraint. Et sa capacité à s'exprimer diffère ainsi fondamentalement de celle de l'artisan, car l'artisan exprime en fait quelqu'un d'autre que lui-même. Pour l'artisan, il peut faire ce que l'artiste s'est trouvé forcé de créer ; par son habileté et son intelligence ; il peut donner corps, en suivant les règles de l'art, à ce que l'artiste créa dans son inconscient quand il tira de la matière des effets auxquels il fallut ensuite fournir le moyen de s'exprimer.

Ainsi l'homme de génie n'apprend-il que de lui-même, alors que l'homme de talent apprend des autres. Le génie apprend de la nature, de sa propre nature, alors que le talent apprend de l'art. Et c'est là que gît le problème le plus redoutable de l'enseignement artistique. Le professeur d'art s'imagine qu'il lui suffit de transmettre des méthodes de travail artistique et des principes d'esthétique. Il associe normalement les deux, dans une proportion qui dépend de son degré de psychologie ; quand un point a cessé de rendre, il fait appel à l'autre ; quand il n'y a plus rien à tirer des règles de l'art, alors viennent au secours le bon goût, le sens de la forme, le sens du beau. Aussi longtemps que le maître exposait les règles de l'art, tout allait bien. Mais dès qu'il parle sentiment et sensibilité, son enseignement devient fumeux, vague et sans fil directeur. Quand il en arrive là, le mieux serait de regarder en face son élève si doué et de l'engager à trouver lui-même le reste. Mais si cet élève est maintenant capable de trouver par lui-même, si on peut l'abandonner, laissé à ses seules ressources, au moment précisément le plus important, au passage le plus difficile, à quoi servait-il donc de l'aider dans ses premiers pas, les plus faciles ? Si l'élève est maintenant capable de résoudre tout seul le problème le plus ardu, il se serait aussi bien tiré tout seul des problèmes plus simples.

On voit d'habitude les choses d'une façon différente en disant : « Il faut savoir marcher avant d'apprendre à danser ». Mais la comparaison ne vaut rien. Car un professeur peut bien montrer comment on danse, mais il ne peut pas montrer comment on peut-être un danseur inspiré, comment on peut faire face, par une idée hors de l'ordinaire, à une situation hors de l'ordinaire. Or c'est bien le cas exceptionnel qui se présente à tout moment à l'artiste et qui requiert une solution exceptionnelle. L'homme dont c'est le métier de danser n'a d'autres problèmes à résoudre que des problèmes de tous les jours ; ce qu'il doit faire relève de conditions extérieures et n'a pas grand-chose à voir avec ses goûts et ses besoins personnels.

Alors que ce sont de tels goûts et de tels besoins que l'art doit précisément satisfaire ; le reste n'est que contingences, certainement justifiées mais qui ne sauraient passer pour l'essentiel.

En conséquence, quel peut bien être l'intérêt d'enseigner à résoudre les problèmes de tous les jours. N'est-ce pas apprendre à un élève comment se servir de ce dont il ne devra pas se servir s'il veut être un artiste ? On ne saurait lui apprendre le plus important, à savoir le courage et la force d'âme qui feront, de toute chose à laquelle il s'attaquera, une chose exceptionnelle par la façon même dont il l'aura abordée. Ici les règles de l'art risquent de faire plus de mal que de bien. S'en servir peut inciter à s'en servir indéfiniment, et dès lors ce ne sont plus des règles de l'art mais bien des tours de main, des recettes d'atelier. Un charpentier doit certes expliquer à son apprenti la raison pour laquelle il faut scier droit et lui montrer la meilleure façon de tenir la scie pour scier droit, Mais il peut être inutile, voir dangereux, d'obliger un élève à composer suivant les canons d'une symphonie s'il doit plus tard donner cours à son inspiration en écrivant des œuvres lyriques. Le fera-t-on dans l'intérêt de sa culture ? Dans l'intérêt de son éducation ?

On dit souvent d'un compositeur qu'il a peut-être de la technique, mais qu'il manque d'invention. C'est une erreur : ou bien il n'a pas de technique, ou bien il a de l'invention en plus de sa technique. Vous ne possédez pas une technique quand vous vous bornez à imiter : c'est la technique qui vous possède. Plus exactement, c'est la technique d'autres que vous. Et si l'on a la possibilité de voir les choses de près, on constatera à quel point cette sorte de technique est un trompe-l'œil. Elle ne recouvre rien de solide, tout est du vernis brillant adroitement appliqué. Tout est de l'à-peu-près, aucune articulation ne joue comme il faudrait, rien ne tient à rien. Mais, vu de loin, le tout semble presque de bon aloi. Il n'existe jamais de véritable technique sans pouvoir d'invention et ce qui existe, c'est un pouvoir d'invention qui cherche encore sa technique. Mais le professeur d'art se contente de donner à son élève de la technique. Il le pousse à suivre l'art au lieu de suivre la nature, il s'acharne à lui montrer qu'on est capable de dire quelque chose même quand on n'y est pas poussé par une nécessité intérieure.

Tout ceci repose sur une fausse psychologie. Les symptômes extérieurs nous renseignent sur ce qui se passe à l'intérieur. Mais les symptômes ne sont pas toujours des causes, ce sont aussi des effets d'une action première. Strindberg croyait volontiers que les germes accompagnent la maladie plus qu'ils ne la provoquent. Telle personne pensera que la fièvre est une maladie, une affection qu'il faut combattre, alors que telle autre la tiendra pour un symptôme de guérison, qu'il faut favoriser. Il en est de même pour la musique. La technique est-elle une cause ? Ou un effet, un sous-produit ? Le contenu expressif a besoin de se rendre intelligible et sa poussée intérieure produit une forme. Un volcan entre en éruption et la dévastation qu'il occasionne modèle un paysage ; une chaudière explose et les objets qu'elle projette aux alentours tombent en des points qu'on aurait pu calculer exactement, connaissant les pressions, les poids, les distances et les résistances. On pourrait, bien sûr, disposer artificiellement les mêmes objets aux mêmes endroits, de façon qu'ils reproduisent exactement les résultats d'une explosion et les relations impliquées par les distances et par les poids. Mais il y aurait une différence. De même que l'ascendance d'un aristocrate le met à un certain point au-dessus d'un roturier, de même les choses diffèrent suivant qu'une disposition d'objets résulte de l'explosion d'une chaudière ou est due à la main ingénieuse d'un décorateur. Deux équations sont évidentes : (1) si l'on applique à un même matériau des actions semblables, on obtient des effets semblables et (2) si l'on a produit des effets semblables, c'est qu'on a agi suivant des mobiles semblables. Mais nous voici avec trois inconnues pour deux équations, en sorte qu'il nous faut une troisième équation. Or cette équation sera : (3) des mobiles semblables appliqués au même matériau s'expriment par des effets différents. C'est bien cette équation que l'art nous prouve, et non son contraire, comme

les gens aimeraient à le penser. En sorte que la troisième équation, au lieu de nous fournir une solution, détruit les deux premières.

Il ne sert à rien de simuler les résultats d'une éruption volcanique, car le connaisseur s'apercevra au premier coup d'œil qu'il est en face du déchaînement d'un réchaud à alcool. Et il est pareillement ridicule de voir des gens simples, d'un naturel agréable, déguiser leur propre personnalité, ne pas exprimer clairement ce qui est en eux et s'efforcer de jouer devant nous une pseudo-version de *La Vie d'un héros*. Ils se proposent à notre admiration dans le personnage de Don Juan, puisque Don Juan est l'idéal masculin et peut toujours fournir matière à quelque envolée littéraire. Ils ne sauraient avoir fait autre chose que d'avoir maîtrisé leur vie, puisque c'est de rigueur aujourd'hui. Grandes canailles ou grands héros, ils ne sauraient se montrer devant le public autrement que comme des personnages d'exception. Mais ils se rendraient un bien autre service – et à nous aussi – s'ils voulaient un peu dire la vérité et tout simplement confesser l'amertume dans laquelle ils tombent quand la vie leur devient trop lourde. Nous grandissons tout avec des aspirations d'idéal ; nous ruminons des idées fausses sur l'amour, sur les femmes, sur la vérité, sur le mensonge, sur la loyauté, sur tout ce qui a une quelconque importance. Mais nous nous retrouvons noyés dans la littérature et, en dépit de toutes les œuvres réalistes et naturalistes, nous voici devant des femmes qui sont toujours des blondes aux yeux bleus, devant des poètes et des sculpteurs qui sont toujours barbus, à tout le moins professeurs et qui ont maîtrisé leur vie en discourant sur Nietzsche. Et pourtant chacun de nos échecs est une fin en lui-même ; il suffit pour le surmonter d'avoir reçu ce sursaut d'enthousiasme qui est comme l'aiguillon du créateur. L'illumination que nous apportent l'art et la littérature n'est ni un bouclier contre la déconvenue ni un réconfort. Est c'est une illusion de croire que la réflexion console ou que l'expérience des autres peut nous être utile : elle peut seulement nous confirmer que, nous aussi, nous venons de passer par une épreuve. Si les gens quelconques d'aujourd'hui voulaient bien parler de ce qui les intéresse vraiment, ils parleraient de choses réelles et non d'illusions chimériques. Mais c'est l'illusion, la « belle illusion », qui seule compte à leur yeux. L'art leur apporte indéniablement ce mirage et cela devrait leur suffire, mais ils veulent que l'art lui-même soit cette belle illusion et c'est là une confusion grosse de désastres.

Et j'en déduirai la véritable voie dans laquelle un professeur d'art digne de ce nom doit guider ses élèves : vers une manière d'être strictement objective et terre à terre qui, mieux que toute autre, mettra en relief le caractère de l'élève. Ce faisant, le maître pourra aller jusqu'à aider ses élèves les plus doués à attendre ce point où ils oseront lâcher la bride au mode d'expression particulier qui exprimera leur véritable originalité. Mais il faut qu'il cesse de prôner la technique comme la seule planche de salut et qu'il encourage la quête de la vérité. Alors seulement, il sera peut-être admissible de faire appel aux exemples de l'art et de transmettre les règles de l'art. On pourra recommander d'imiter les chefs-d'œuvre, mais seulement comme d'une grammaire applicable à une certaine langue. À cette dernière, on peut certainement trouver un sens, un esprit : l'esprit national. Mais les idées, les sentiments, sont nécessairement personnels. On peut se laisser emporter par les mots, mais les mots ne viennent en aide qu'à l'homme qui eût été capable, au besoin, de les inventer. « Langage, mère des idées », a écrit Karl Kraus, et il avait aussi tort que s'il avait écrit : « La poule a précédé l'œuf ». Mais aussi raison, toutefois. Car c'est ainsi que les choses se passent en matière d'art ; tout donne l'impression d'avoir surgi en premier, parce que tout a surgi en même temps. Sentir, c'est déjà concevoir une forme ; avoir une idée, c'est déjà proférer un mot.

Voilà le genre de réflexion qu'un professeur se doit d'amener dans l'horizon intellectuel de son élève. Peut-être alors l'élève vraiment doué trouvera-t-il en lui-même une certaine nécessité intérieure qui le poussera à créer quelque chose que lui seul peut créer, même s'il doit être surpassé par d'autres créateurs.

Comment enseigner aujourd'hui la composition (129)

N'importe quel bœuf est capable de distinguer le foin de l'herbe et il est à penser qu'au cours de l'été il préfère l'herbe, au point peut-être de refuser le foin. De même, le moins compétent des musiciens sait distinguer une œuvre contemporaine d'avec une œuvre ancienne ; pour lui, comme pour le bœuf, l'époque où la chose a été produite est un élément qui compte. Mais pour le bœuf l'époque est un simple facteur de décision parmi bien d'autres, et son choix ne dépend qu'en partie de l'époque : en hiver, il appréciera le foin sans pour autant rejeter l'herbe. Tandis que pour le musicien dénué de culture et de talent, c'est l'époque seule qui compte : il ne veut juger que d'après l'école dont se réclament les œuvres et c'est a priori qu'il accepte les unes comme il rejette les autres.

On pourra croire qu'il est possible d'éclairer ce musicien, de lui montrer ce qui durera toujours et ce qui n'aura qu'un temps, ce qui vaut quelque chose et ce qui ne vaut rien, ce qui a une signification profonde et ce qui n'est que du clinquant mondain, ce qui est original et ce qui est imitation. Mais, comme je l'ai dit ailleurs, « on ne peut apprendre que ce qu'on peut faire soi-même ». S'il en était autrement, comment trouverait-on des musiciens qui comprennent incontestablement Bach et qui pourtant écrivent des fugues sans caractère et des polyphonies sèches et vides où manque l'esprit du contrepoint ; qui louent la main légère de Mozart et qui pourtant cousent les unes aux autres des phrases de deux mesures ; qui ont entendu parler de la logique de Beethoven et qui pourtant déroulent des chapelets de notes absurdes ; qui connaissent l'art qu'a Brahms pour traiter ses motifs et qui pourtant ne l'imitent que dans son super-conservatisme ; qui ne distinguent pas Haendel de Bach, Gluck de Mozart ; qui sont pour ou contre la tonalité, pour ou contre l'atonalité, sans se soucier des idées qu'on leur expose et de leur valeur ?

Le bœuf choisit sa pâture avec le sens du réel, tandis que le musicien qui ne va pas au fond des choses pêche contre le bon sens. En conséquence de quoi sa provende quotidienne ne le nourrit guère.

Bien des gens prennent pour un signe des temps le désespérant manque d'arguments qu'on relève dans les jugements des critiques musicaux et des personnalités musicales d'aujourd'hui. Mais ils changeraient d'avis s'ils se rapportaient à ce qu'il en était il y a quelques dizaines d'années. Car ne voyait-on pas alors la *Nouvelle musique allemande* mettre au pilori les « brahmines » (accusés d'être fermés aux progressions chromatiques et aux harmonies « intéressantes »), proscrire les dessins d'accompagnement écrits tout naturellement et simplement dans la manière traditionnelle et rejeter tout ce qui pouvait se réclamer d'une forme comme la variation ? En revanche, ne voyait-on pas ces mêmes brahmines déverser leur mépris sur toute musique qui faisait appel aux basses immobilisées en pédales, aux séquences, à la pause générale (*ganze pause*) ? N'a-t-on pas vu un professeur de composition tourner en dérision le cor anglais, qualifié d'« instrument de la nouvelle musique allemande » ? Ne s'en tint-on pas uniquement, à l'époque du poème symphonique, aux choses « intéressantes », « profondément intérieures », « gigantesques », « chargées de signification » et autres* ? De même, qu'ont donc vu les gens dans ma propre musique si ce n'est des sonorités confuses. Ne l'ont-ils pas louée ou condamnée en conséquence ? Aussi est-ce tellement pire aujourd'hui, quand une musique terre à terre, qui a délibérément rejeté l'expression, se voit qualifiée de *musique pure*, objective, purgée de tout romantisme, tous jugements qui font essentiellement appel à des critères d'expression ?

La composition est avant tout l'art de concevoir une idée musicale et de trouver la façon adéquate de l'exposer. Et s'il est vrai que le « comment ? », l'exposé, est le revêtement extérieur du « qu'est-ce que ? », de l'idée, on peut tenir pour assuré que le musicien

professionnel est jusqu'à un certain point capable de reconnaître une idée en elle-même. Mais dans ce cas, les gens n'auraient pas l'habitude de rejeter des idées, des idées d'une portée peut-être universelle, pour la seule raison qu'elles ont été présentées de façon expressive, ou pathétique, ou romantique. Seul un imbécile peut penser que celui qui a des idées grandioses se contentera d'exposer des idées médiocres, qu'un Alekhine jouant aux échecs s'abaissera à des coups de débutant afin de se faire comprendre de tout le monde, qu'un Einstein modifiera ses théories pour les adapter à la stupidité du commun.

Le sentiment de ce qui est vraiment nouveau dans une idée nouvelle et dans sa présentation reste toujours évident, pour autant qu'on veuille bien ne pas s'arrêter à des détails extérieurs qui ne touchent qu'à la forme, et cette impression de nouveauté ne s'émousse jamais. Je puis dire que toutes les grandes œuvres musicales me donnent, en d'innombrables endroits, un frisson de nouveauté à peine moins vif qu'oïl ne dut l'être pour leurs premiers auditeurs. Par exemple, je ne manque jamais de ressentir dans le *Quatuor des dissonances* de Mozart ce heurt d'une étonnante hardiesse produit par le premier violon qui attaque directement un la sur le si *b* de l'alto**. Je pense encore à ce si naturel qui fait note de passage sur un si # dans le *Prélude en ut # mineur* de Bach***. Ou encore au pouvoir expressif de la tierce la *D* – do *b* quand Ortrude pousse le cri de détresse : « Elsa ! »****. Car ce qui est vraiment nouveau demeure nouveau comme au premier jour.

Mais le « comment ? », l'art de la présentation d'une idée, ne se manifeste pas seulement par ce qui frappe inévitablement dans son caractère de nouveauté ; il se révèle aussi dans des traits bien plus cachés qui ont toujours échappé à l'attention du théoricien ; à vrai dire, c'est là un genre de choses dont l'esprit du théoricien n'a jamais eu idée. Il est facile aux auteurs maniérés de recouvrir tout ce qu'ils écrivent d'un vernis fin et uniforme, même quand il n'y a rien qui justifie d'être recouvert. Et les épigones savent aussi la manière de ficeler des apparences d'idées, d'imiter un style de présentation, d'utiliser cet inutile « comment ? » pour détourner l'attention du vide des idées. Mais nul ne peut faire parler une idée s'il n'en a pas été l'auteur. Le véritable art de la composition (comme la véritable création scientifique) restera toujours un secret ; il était déjà tenu pour tel par les anciens Néerlandais, malgré l'opinion méprisante de certains musicologues impudents. C'est nécessairement un secret, non pas que les initiés aient reçu défense de le transmettre, mais simplement parce que les autres sont incapables de le saisir.

Prenons un exemple. Bach avait sans doute une connaissance incroyablement approfondie de ce qu'est l'art de la composition ; il savait les chemins secrets par lesquels les sons peuvent se combiner ou aller de concert ; il aurait incontestablement pu écrire un traité de composition. Nous savons qu'il n'en fit rien. Mais il est difficile de penser qu'il ne transmet pas de vive voix quelques-uns de ses secrets à ses élèves, à ses fils. Et quel fut le résultat de son enseignement ? Celui-ci : ce furent justement *son art, son œuvre elle-même* qui sombrèrent dans l'oubli. Et son fils Carl-Philipp-Emanuel, indéniablement des plus doués, n'eut qu'une hâte : se détourner de l'art démodé de son père pour écrire dans le style nouveau.

À mon sens, il est certain que les lois de l'art ancien valent aussi pour l'art nouveau. Si vous avez réellement compris et si vous avez correctement formulé les lois de l'art ancien, si vous êtes capable de les appliquer comme il convient, alors vous sentez bien que vous n'avez besoin de rien d'autre, d'aucun enseignement nouveau. Pour ceux qui savent le fond des choses, un morceau, une idée, un exposé se mettent en place de la même façon, quelle que soit l'époque. Ce qui fut autrefois une découverte reste encore une découverte ; sa logique n'a pas changé, sa beauté demeure et seules les formes se renouvellent, en liaison avec les exigences de l'idée et avec les contingences de la présentation, qui dépendent de l'inspiration première. Certes, l'expression d'une idée peut changer avec la façon dont on la présente. On pourra dire quelque chose plus brièvement cette fois-ci, plus longuement cette fois-là. On pourra laisser telle chose de côté, ou bien la mettre en relief ; on pourra insister tantôt sur la

plasticité du motif, tantôt sur celle du thème ; on pourra tantôt marquer une articulation, tantôt laisser un élément empiéter sur un autre ; on pourra soit apparier des éléments, soit les opposer les uns aux autres, soit les laisser s'exprimer tout uniment. Mais quel profit peut bien tirer de cette étude celui qui ne s'intéresse qu'aux moyens et non à la fin qui les justifie ? En sorte que même une nouvelle façon d'enseigner la composition, si elle doit être conçue pour de nombreux élèves, se bornera à enseigner une fois de plus, ainsi que je l'ai déjà dit, *comment* il faut faire et non pas *ce* qu'il faut faire ! Il y a effectivement des problèmes qui se posent au professeur de composition d'aujourd'hui ; mais il n'a pas à trouver une nouvelle manière d'enseigner : ce sont toujours les mêmes problèmes qui se posent à lui.

- * Schoenberg se réfère ici à la querelle bien connue qui, dès les années 1850, divisa les musiciens allemands en deux camps. D'un côté, les tenants de la *Nouvelle musique allemande*, groupés essentiellement autour de Liszt et de Wagner dans ce qui devint le « cercle de Weimar ». De l'autre côté, les tenants de la tradition beethovénienne, groupés autour de Schuman, de Joachim et de Brahms, appuyés par les critiques Jahn et Hanslick. Le nom dérisoire de « brahmines » était donné aux partisans de Brahms, qui assura la relève de Schuman après février 1854. Si la lutte fut chaude, elle prit parfois des tours inattendus. Ainsi Bülow, détracteur acharné de Brahms pendant près de vingt ans, finit par rendre justice au point de diriger à Meiningen en 1884 un concert au cours duquel il donna *deux fois* de suite la *Troisième symphonie*... Et c'est Bülow qui inventa la redoutable formule « des trois B » : Bach-Beethoven-Brahms. Pour Wagner, il mit toujours dans ses écrits Brahms plus bas que terre ; Brahms ne répondit jamais, sans cacher qu'il tenait la musique de Wagner en haute estime. Le cor anglais tourné en raillerie est naturellement celui de *Tristan* (N. d. T.).
- ** Cette dissonance intervient dès la 2^e mesure du 1^{er} mouvement du *Quatuor* K 465 en ut majeur (N. d. T.)
- *** Seconde moitié de la 2^e mesure du prélude IV du 1^{er} livre du *Clavecin bien tempéré* (L.S.)
- **** Une tierce mineure caractéristique accompagne le personnage d'Elsa, tout au long des trois actes de *Lohengrin* (N. d. T.)