

Le "Pierrot lunaire" d'Arnold Schoenberg

Autor(en): **Roslavets, Nicolai / Lischke, André / Lobanova, Marina**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 61

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927886>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LE «PIERROT LUNAIRE» D'ARNOLD SCHOENBERG¹

PAR NICOLAÏ ROSLAVETS

Extérieurement, ce cycle de 21 petits mélodrames constitue une adaptation musicale de poèmes du poète français Albert Giraud relatant les souffrances et les émotions de Pierrot au clair de lune. La musique est écrite pour voix en *Sprechgesang* (sorte d'intermédiaire entre le récitatif et le chant) avec accompagnement de piano, flûte (ou piccolo), clarinette (ou clarinette basse), violon (ou alto) et violoncelle, instruments qui participent à diverses combinaisons de timbres avec la partie vocale.

Le *Pierrot lunaire* a été composé par Schoenberg en 1912 et porte le numéro d'opus 21. Indiscutablement, c'est l'œuvre qui doit servir de point de départ à quiconque voudrait étudier la production de Schoenberg. On y trouve, rassemblés en un kaléidoscope, tous les traits les plus caractéristiques du style schoenbergien, présentés de surcroît sous un aspect relativement simple et aisément assimilable.

Il ne faudrait cependant pas croire que le *Pierrot lunaire* constitue pour Schoenberg un document (comme l'est le *Prométhée* de notre Scriabine) témoignant d'un moment de rupture dans la conscience créatrice, laquelle serait désormais orientée sur la voie du combat pour un style nouveau. Il serait plus juste de voir un document de ce genre dans les *Trois Klavierstücke* op. 11, écrits par Schoenberg dès 1909 et faisant suite au célèbre *Quatuor en fa dièse mineur* op. 10. Dans ce quatuor, en particulier dans ses derniers mouvements, on sent déjà une remise en question des valeurs et une tentative de trouver de nouvelles formes d'expression. Ce quatuor est un fort curieux témoignage psychologique d'une crise de la conscience artistique, prise au dépourvu par l'apparition fugitive de nouvelles perspectives créatrices. Fort représentatives sont en ce sens les lignes nerveusement brisées et le style éparpillé du quatuor, autant de traits qui ne se rencontrent ni dans les œuvres précédentes, ni dans les œuvres suivantes de Schoenberg.

Comme je l'ai dit, dans ces *Trois Klavierstücke*, Schoenberg aborde déjà la résolution des nouveaux problèmes de sa conception sonore, et dès lors il se place «par delà le bien et le mal», non seulement par rapport à la musique classique mais aussi par rapport à toutes les tendances musicales de son époque. Il est désormais un révolutionnaire, un novateur qui bat en brèche les sacro-saintes règles établies et qui trace des voies nouvelles dans l'art. Enfin, il apparaît dans le *Pierrot lunaire* comme un maître des formes d'une nouvelle perception sonore, en pleine possession de ses moyens, bouleversant avec assurance et hardiesse les conceptions séculaires que l'humanité avait de la beauté musicale.

Pour pouvoir se faire une idée à peu près exacte des principes de base appliqués par Schoenberg à la réalisation de l'œuvre qui nous intéresse, il est indispensable de s'arrêter sur l'analyse des composantes fondamentales de sa musique : l'harmonie, la mélodie et le rythme (ce dernier étant considéré comme fondement de la construction formelle).

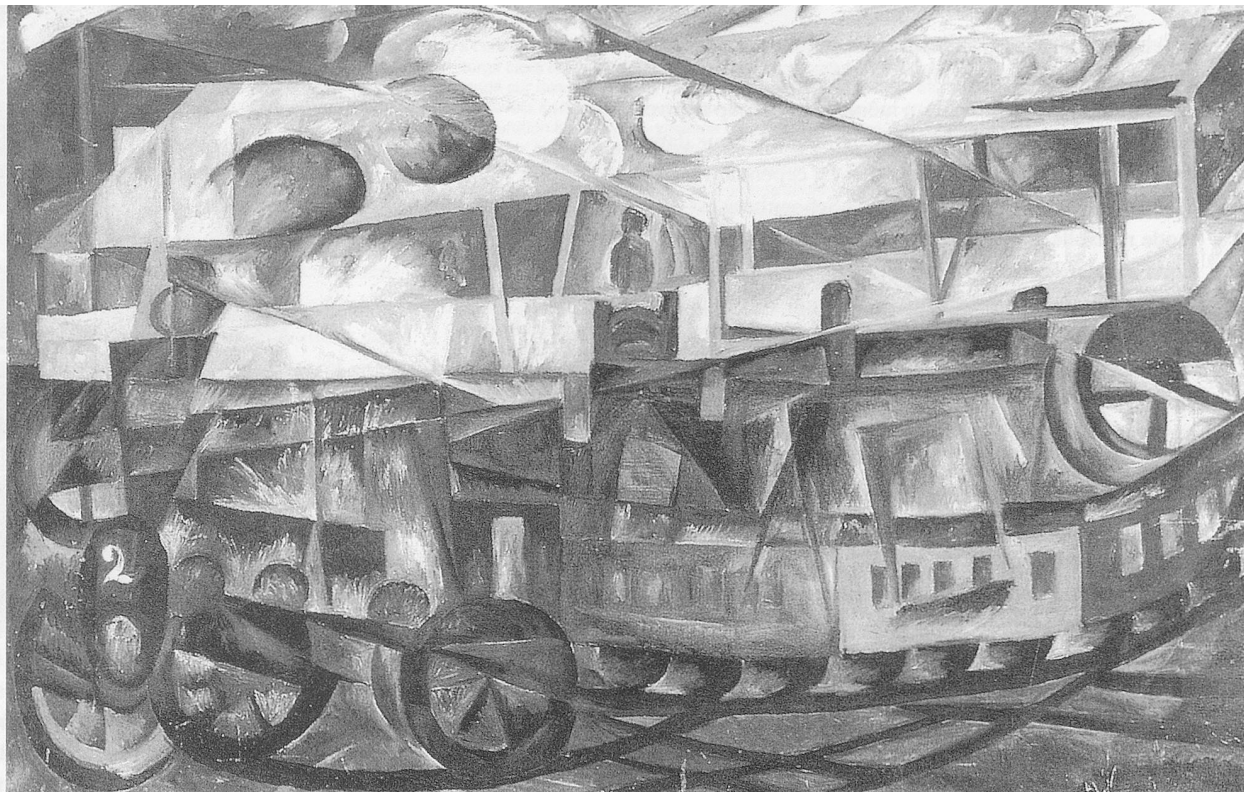
C'est dans la création de nouvelles «harmonies-formes» que Schoenberg atteint sa plus grande originalité et sa plus totale indépendance par rapport à toute tradition. Son har-

monie n'est pas le produit de combinaisons sonores fortuitement ou intentionnellement trouvées sur la base du système traditionnel majeur/mineur (comme c'est le cas pour le système harmonique de Debussy et celui de la plupart des «modernistes» contemporains) ; c'est un système totalement nouveau, homogène et logiquement élaboré sur des bases totalement différentes². A l'origine de ce système se trouve la gamme chromatique de douze sons tempérés, à partir desquels Schoenberg échafaude ses constructions harmoniques à «plusieurs étages» faisant volontiers entendre simultanément les douze sons du mode. Il est tout à fait évident que cette approche simplifiée de la question conduit inévitablement à la désintégration de toute la chaîne complexe de notions harmoniques dérivées du système classique de la tonalité majeure/mineure.

Cependant, l'innovation harmonique de Schoenberg ne se limite pas au remplacement de la gamme majeure/mineure par une unique échelle atonale chromatique. De fait, la gamme chromatique en tant que base harmonique existe depuis longtemps dans la pratique de la composition et possède même, pourrait-on dire, sa sanction «académique». On trouvera aisément dans tout manuel d'harmonie bien pensant la confirmation des «droits civiques» de notes étrangères aux sept degrés du système diatonique. Ces notes, désignées d'ailleurs comme «notes de passage» sont le 2^e degré abaissé, les 2^e et 4^e degrés haussés (comme par exemple dans l'accord doublement augmenté de tierce et quarte), le 6^e degré abaissé (majeur harmonique), ce qui donne quatre notes qui, additionnées aux sept degrés fondamentaux de la gamme diatonique, constituent une échelle chromatique de onze sons, donc presque le total chromatique, à une note près, qui peut être obtenue par l'altération du 6^e ou du 7^e degré. La grande innovation de Schoenberg en matière d'harmonie consiste à abolir définitivement l'opposition archaïque entre la consonance et la dissonance, opposition attribuée à l'hypothèse naïve d'une oreille insuffisamment exercée, qui tend à définir comme «consonantes» les combinaisons sonores les plus simples et donc les plus facilement assimilables, constituées des harmoniques naturelles les plus proches du son fondamental, et à qualifier de «dissonantes» les combinaisons constituées d'harmoniques éloignées et de ce fait difficiles à intégrer pour une oreille non préparée. Schoenberg considère à juste titre que l'impression de combinaisons agréables ou désagréables à l'oreille est purement subjective et dépend exclusivement du degré de culture auditive de l'individu. Tout est question d'accoutumance de l'oreille. C'est ce qui nous a permis d'abolir le préjugé auditif qui classait autrefois comme dissonants les intervalles de tierce et de sixte, et c'est cela qui en fin de compte nous rendra capables d'élargir notre notion de consonance au point que le total chromatique pourra aisément être intégré par notre conscience³.

Il n'y a donc pas lieu de chercher des «consonances» ni des «dissonances» dans la musique de Schoenberg. Les complexes sonores y sont constitués d'agrégats élaborés (souvent

Natalia Sergeevna
Gontcharova :
«Aéroplane
au-dessus d'un
train» (1913)



de caractère polyharmonique) dont l'apparition est dictée par le besoin intérieur de l'artiste d'exprimer son idée de la manière la plus adéquate.*

Il serait absolument erroné de croire qu'en refusant les avantages extérieurs offerts par les modes majeur/mineur dans le sens d'une plus grande diversité harmonique, la palette harmonique de Schoenberg soit devenue grise et terne. On peut accuser l'harmonie schoenbergienne de tout ce qu'on veut, mais certainement pas d'un manque de coloris ni d'expressivité. Bien au contraire, c'est plutôt la luxuriance et la hardiesse de la parure harmonique qui mériteraient quelques reproches, car elles sont par trop ostensibles et forcent l'attention à se fixer presque exclusivement sur elles. Peut-être aurait-il été plus sage et plus rationnel pour ce maître de mieux canaliser son flux harmonique. Mais... on ne juge pas les vainqueurs.

Tel est, dans les grands traits, le langage harmonique de Schoenberg. Par l'impression qu'il produit il est extrêmement aride, âpre et dur. Le compositeur est intraitable dans son mépris de la «jolie», de cette jolie sonore sensuelle, épicée et raffinée, élevée au rang de principe esthétique par la génération de l'époque impressionniste finissante. Il est jeune, et c'est pour cela qu'il est impitoyable. Il exprime une beauté nouvelle, en train de naître des tréfonds d'une neuve perception du monde, et qui s'épanouit sur la tige d'une culture jeune. Peu nombreux sont pour l'instant ceux qui ont perçu cette beauté, et Schoenberg est un de ceux-là.

Étudions à présent l'invention mélodique de Schoenberg.

Un regard rapide sur les lignes brisées des mélodies suffit pour se rendre à l'évidence qu'elles sont le fruit d'une invention admirable autant que d'une science colossale. Toujours originales, hardies et hautes en couleurs, pleines de force et d'expressivité, ces mélodies ne sont cependant aucunement le résultat de ce qu'on appelle «l'intuition divine», le jeu d'un ne sait quelles forces élémentaires aveugles, et de façon générale elles sont dépourvues de toute dimension «transcendantale». Elles sont au contraire parfaitement «terrestres», fruits d'un effort de profondeur et de concentration d'une pensée qui sait toujours où elle va et ce qu'elle veut. C'est pour cela qu'elles n'ont rien de fortuit, rien de «mystique», chaque note y est pensée, parachéviee et mise à sa place.

On ne peut ajouter ni retrancher une seule note d'un thème schoenbergien, de même qu'on ne peut y modifier la moindre note sans détruire tout le thème, ni le tissu harmonique qui l'habille. Malgré l'indépendance apparente entre la ligne mélodique et l'harmonie qui l'accompagne, cette ligne n'en est pas moins organiquement soudée à sa base harmonique. Chaque note de la mélodie est en fait une des voix de l'harmonie; cependant, la mélodie dans sa totalité n'est aucunement une simple succession de notes d'accords dans ce qu'on pourrait appeler des «phrases harmoniques» (comme chez le Scriabine de la période post-prométhéenne). Cela s'explique par les raisons suivantes. Comme nous le savons, l'échelle sonore sur laquelle se fonde Schoenberg est la gamme chromatique de 12 sons. Pour Schoenberg elle est, si l'on veut, une «tonalité», un mode dans lequel tous les sons ont entre eux une parenté organique, si bien qu'ils peuvent se fondre en un seul complexe sonore⁴. Grâce à cela, Schoenberg, en composant ses mélodies, dispose d'une grande liberté dans le choix des sons, ce qui lui permet d'élaborer une ligne mélodique qui semble totalement émancipée de son squelette harmonique, auquel elle est en réalité organiquement soudée. On comprend dès lors pourquoi chaque son de la chaîne mélodique, n'étant pas la répétition de son prototype inclus dans l'ensemble de la masse harmonique, peut à tout moment acquérir une fonction harmonique et devenir une «voix réelle» de l'harmonie. Ces fonctions existent en lui potentiellement, en vertu de ses particularités modales.

Ceci explique en même temps pourquoi la mélodie de Schoenberg ne peut être réduite à la notion de «phrase harmonique». Cette dernière n'est finalement que le résultat d'un processus «mécanique» de répétition d'éléments faisant partie d'une formule d'accords préexistante; ce procédé d'élaboration d'une mélodie pourrait être défini comme analytique, exprimé par la formule «de l'harmonie vers la mélodie», alors que la mélodie schoenbergienne est le résultat d'un processus organique beaucoup plus complexe, dans lequel la création d'un contour mélodique s'effectue parallèlement et simultanément à la création de son fondement harmonique, ce qui nous amène à définir ce processus de composition mélodique comme «synthétique».

* Je renonce délibérément à analyser de plus près et à exposer les procédés de l'harmonie schoenbergienne. J'estime que, tant qu'ils sont utilisés dans la pratique par le compositeur, ils doivent rester son affaire, peut-être même son secret. Dévoiler ce secret serait prématuré, à plusieurs égards, sans parler de l'indiscrétion commise vis-à-vis de l'artiste, qui, comme nous le savons, garde provisoirement le secret.

Tels sont dans les grands traits les principes de formation du *melos* schoenbergien. Dans ce domaine, notre maître fait également figure de novateur, même si beaucoup trouveront que ses innovations sont ici moins perceptibles que dans le domaine de l'harmonie. Pour moi, il est cependant tout à fait clair que la méthode synthétique de Schoenberg est une méthode nouvelle, n'ayant pas de racines dans la musique classique, car dans cette dernière règne un principe de composition mélodique opposé à celui de Schoenberg, un principe que j'ai défini comme «analytique», ce principe de la «phrase harmonique», qui fait office de pont entre l'œuvre de Mozart et de Debussy, de Beethoven et de Scriabine⁵. Au risque de me trouver en désaccord avec l'opinion de la majorité, c'est là une chose que j'affirme catégoriquement et que je pourrais démontrer si je ne craignais de déborder le cadre du présent article.

Il nous reste maintenant à prendre connaissance du troisième aspect de la créativité de Schoenberg, des méthodes d'élaboration de la structure rythmique de ses œuvres, de leur architectonique, c'est-à-dire de ce que la terminologie musicale appelle «forme» au sens strict du terme. Là encore, nous nous trouvons confrontés aux tendances novatrices caractéristiques du compositeur. Il n'y est plus question de formes construites en deux ou trois parties (la «forme lied» classique). Ceci se comprend aisément si l'on se souvient que le système harmonique de Schoenberg est précisément dépourvu de tous les antécédents nécessaires à l'existence des «formes lied» traditionnelles. En guise d'alternative à ces formes schématisées, Schoenberg prône des formes libres de type improvisé, lesquelles peuvent parfois être thématiquement, c'est-à-dire extérieurement, reliées entre elles, mais se présentent dans la majorité des cas comme des organismes qui, à l'instar de l'harmonie, sont soudés exclusivement par une unité psychologique interne.

Dans ces cas-là, toute idée musicale aboutit à son expression complète et achevée, tout en étant constamment en attraction vers l'idée suivante et constituant avec elle une chaîne logique et continue. Ceci résulte d'une succession contrastée d'éléments rythmiques, dont certains possèdent un caractère psychologique stable, et d'autres, au contraire, un caractère instable; les premiers trouvent en eux-mêmes la résolution des contradictions qu'ils génèrent, tandis que les seconds recherchent un point d'appui à l'extérieur, et le trouvent dans de nouvelles configurations rythmiques auxquelles par là même ils donnent vie. Ainsi, un édifice musical schoenbergien développé dans le temps nous a-t-il permis d'observer un jeu particulier de «consonances» et de «dissonances» dans le domaine rythmique (!).

Il est curieux d'observer que pour résoudre ses problèmes de construction, Schoenberg a parfois recouru à des formes anciennes, dont l'usage est abandonné depuis longtemps (ainsi par exemple le n° 8 du *Pierrot Lunaire*, *Nuit*, est-il écrit sous forme de passacaille). En outre, il emploie fréquemment de nombreuses formes polyphoniques, depuis l'«imitation» jusqu'au «canon» le plus complexe. En ce sens le *Pierrot lunaire* constitue une mine inépuisable de toutes les subtilités contrapuntiques. Il est inutile de dire qu'entre les mains de Schoenberg tous ces «archaïsmes» acquièrent une signification totalement nouvelle, et ne sont parfois reliés à leur état originel que d'une façon purement terminologique.

Tel est dans les grands traits le langage des constructions formelles du *Pierrot lunaire*. Ce langage est fort complexe et indiscutablement difficile à appréhender pour une oreille non avertie. On ne peut évidemment en imputer la faute à Schoenberg : simplement le matériau sonore dont il use est par trop neuf et inhabituel.

Olga Vladimirovna
Rosanova :
«Paysage urbain»
(1913/14)



Nous avons retracé un tableau à peu près complet de la créativité de Schoenberg telle qu'elle s'est reflétée dans le *Pierrot lunaire*. Ce tableau nous révèle Schoenberg comme l'un des artistes contemporains les plus puissants, un maître novateur qui oriente l'art musical sur une voie nouvelle d'une main sûre et expérimentée. Les principes et les méthodes de création de Schoenberg sont en train de conquérir peu à peu la pensée musicale de la jeunesse artistique, et on peut d'ores et déjà parler d'une «école schoenbergienne» comme d'un fait qui sera décisif pour le proche avenir de la musique.

C'est là-dessus que nous aurions pu terminer cet article s'il n'y avait dans le *Pierrot lunaire* autre chose de symptomatique pour l'œuvre elle-même et pour la personnalité de son auteur, quelque chose qu'il est impossible de taire sans dénaturer la perspective générale de la production de Schoenberg. Un des critiques de Schoenberg a eu tout à fait raison d'observer que le *Pierrot Lunaire* a reflété les éléments les plus contradictoires de la production schoenbergienne. L'une des contradictions les plus sérieuses et les plus notables réside, à mon sens, dans le décalage entre le «contenu» et la «forme», c'est-à-dire entre l'image poétique donnée par le poète et l'image musicale créée par le compositeur. En effet, nous avons d'une part Giraud, impressionniste raffiné, esthète jusqu'à la moelle des os, qui savoure avec une délectation sensuelle l'image poétique la plus éphémère qui soit, à savoir la fleur de sa fantaisie malade et blasée, et d'autre part Schoenberg, une nature révolutionnaire, robuste et ardente, un homme à l'intellect discipliné, doté d'une volonté de fer, avec un psychisme et une mentalité aux antipodes de l'impressionnisme, et de plus un novateur qui a créé dans l'art une orientation hostile à l'impressionnisme, son antithèse parfaite. N'est-ce pas, en vérité, un étrange amalgame de deux mentalités qui s'excluent mutuellement?

Il est évident qu'il ne pouvait y avoir là aucune fusion de deux volontés orientées vers un même but de création artistique; or, seul le résultat d'une telle fusion aurait pu donner naissance à un organisme artistique homogène et parachevé, synthèse de deux éléments de l'art que sont ici la poésie et la musique. En lieu et place d'une fusion, il y a conflit, choc de deux individualités créatrices incompatibles luttant chacune pour imposer son image artistique. Dans cette lutte, il fallait qu'il y eût un vainqueur. Le vainqueur est le plus fort des deux: Schoenberg. Il a vaincu parce qu'il était l'un des porteurs de cet «esprit vivifiant» d'une culture nouvelle venue pour prendre la relève de la culture moribonde de l'impres-

sionniste Giraud; il est le plus fort car il est «des nôtres» et que tout ce qu'il aura créé nous sera proche et compréhensible en tant qu'incarnation vivante de nos pensées, de nos sentiments et de nos aspirations.

Mais cette victoire, Schoenberg l'a obtenue au prix d'une déformation de l'image donnée par le poète dans l'œuvre qui lui a servi de base pour sa réalisation musicale. L'image du Pierrot tel qu'il nous apparaît dans la musique de Schoenberg n'est plus celle du Pierrot lunaire, fantomatique, avec ses tendres soupirs, dans lesquels on perçoit les irisations des harmonies raffinées de Debussy, mais celle d'un Pierrot en «béton armé», enfant d'une ville industrielle contemporaine, celle d'un géant, d'un Pierrot encore inconnu de la civilisation, dans les soupirs duquel on entend les chocs du métal, le vrombissement d'une hélice et les beuglements des klaxons d'une automobile. Il est vrai que ce Pierrot de Schoenberg est lui aussi capté à l'intérieur d'un effet de lumière, avec cette différence que la source d'énergie lumineuse n'en est plus la lune mais un puissant projecteur électrique...

En disant tout ceci, je n'exagère nullement l'impression que m'a faite l'œuvre de Schoenberg. Il vous suffira de jouer au piano les vingt et un «mélodrames» de Schoenberg, en écoutant leurs harmonies constamment résonnantes, grinçantes, tonitruantes, (même dans les passages les plus «délicats!»), en suivant les lignes brisées, métalliquement acérées de leurs mélodies, en vous imaginant enfin tout ceci dans les sonorités recherchées, «scintillantes», imaginées par l'auteur, pour vous rendre à ma raison.

J'ai dit plus haut que l'image musicale de Pierrot était une déformation de son image poétique. Il m'aurait été infiniment plus agréable de constater autre chose, à savoir que Schoenberg a créé une image nouvelle, indépendante et autonome; mais je suis contraint de rester sur mon affirmation première, car elle se fonde sur un fait des plus concrets, à savoir l'œuvre même de Schoenberg. Chaque mot, chaque vers du poème de Giraud surgissant de la musique de Schoenberg nous font apparaître constamment une image nouvelle de Pierrot, différente de son image musicale. Cette image est écrasée par la force de l'élément musical, sans pour autant être dissoute dans l'acte de la réincarnation artistique, et ceci lui permet de continuer à vivre une existence isolée, en conflit inéluctable avec le cercle étranger qui le circonscrit. Le Pierrot «en béton armé» a vaincu le Pierrot «lunaire» sans pour autant lui prendre sa vie, et désormais ce spectre blême va éternellement planer sur les pages de l'œuvre schoenbergienne, en nous rappelant cette dissonance cachée, restée irrésolue au fond de lui-même.

Mais cette dualité tragique d'une image artistique ne présente-t-elle pas ce qu'il y a de plus significatif et historiquement précieux dans les monuments de l'art apparaissant à la jonction de deux époques, lorsqu'une nouvelle conscience artistique, aspirant à la création de formes nouvelles, mais incapable encore de neutraliser en soi l'attrait atavique des charmes du passé, cherche humblement à incarner ses visions dans les idéaux d'une époque en train de disparaître dans l'éternité?

(Traduit du russe par André Lischke. Annotations de Marina Lobanova)

à l'oreille. Au début de cette voie règne le chaos de l'«atonalisme libre»; surgit alors la nécessité d'un principe d'organisation, d'un système fondé sur des lois strictes. Ce système doit impérativement être nouveau. Roslavets insiste partout sur l'impossibilité d'un retour en arrière, d'une restauration artificielle du système classique: «Nous ne pouvons retourner au système classique, mais je crois qu'il nous faut revenir à un certain système, celui où l'on se sentirait exactement comme Beethoven quand il créait ses plus grands chefs-d'œuvre.» (N. Roslavets, *Novaja sistema organizacii zvuka i novye metody prepodavanija kompozicii*, p. 22 s.).

Une grande partie des déclarations de Roslavets de toutes les époques correspond aux principes fondamentaux du *Traité d'harmonie* de Schoenberg: le compositeur confirme entre autres le nouveau rapport vis-à-vis de la dissonance, utilisée librement, et du chromatisme, qui représente un système dodécaphonique, de même que l'unité obtenue ainsi entre les dimensions horizontale et verticale de la composition musicale. La tonalité est vue comme un phénomène local limité dans le temps; les relations tonales évoluent dans le sens d'un affranchissement progressif, qui conduit à la crise du système tonal au début du XX^e siècle; au cours de l'évolution musicale, l'oreille maîtrise l'une après l'autre les notes de la série des harmoniques; dans ce processus, la dissonance devient consonance. (cf. N. Roslavets, *Novaja sistema...* et A. Schoenberg, *Stil und Gedanke*, éd. par I. Vojtech, dans: A. Schoenberg, *Gesammelte Schriften I*, Francfort-sur-le-Main 1976)

- Roslavets considérait tous les systèmes harmoniques, y compris le classique, comme historiques et relatifs. Il écrit: «Il n'y a pas de système uniforme, éternel, absolu et intégral.» (N. Roslavets, *Novaja sistema...*, p. 6). Le système classique n'est qu'un des nombreux avatars d'un processus infini, au cours duquel l'oreille s'approprie peu à peu le matériau non organisé. L'éducation de l'oreille aboutit à une complexité toujours plus marquée: il s'agit d'abord de sons étrangers à l'harmonie (l'accord parfait se complique avec l'addition de la septième, puis de la neuvième); les notes de passage et les accords altérés deviennent la norme. Au terme de cette évolution, la tonalité classique s'élimine d'elle-même chez Liszt, Wagner, Reger, R. Strauss et Scriabine; ces compositeurs la remplacent par le système chromatique, qui n'est fondé que de loin sur la tonalité. C'est de là que s'opère le passage à l'atonalisme ou au pan-tonalisme. Debussy rompt avec le système classique en jetant par-dessus bord les principes tonals (N. Roslavets, *Novaja sistema...*, p. 6). Au terme de pareille évolution, affirme Roslavets, n'importe quels accords peuvent s'associer entre eux; en même temps, les méthodes classiques de la conduite des voix disparaissent. La complication des accords aboutit à l'émancipation de la dominante; l'harmonie se fonde sur le «prototype de la dominante». En guise d'exemple, Roslavets cite ici la «deuxième période» de Scriabine *Poème de l'extase*. Les accords de quatre et cinq notes, de même que les accords considérés autrefois comme altérés, ne sont plus perçus comme dissonants; au cours de ce processus, la dissonance impose définitivement son droit de cité et devient consonance (N. Roslavets, *Novaja sistema...*, p. 7).
- Bien que Roslavets souligne l'indépendance de Schoenberg vis-à-vis du système majeur/mineur traditionnel, il emploie quand même l'ancienne terminologie et parle, entre autres, à propos du système de Schoenberg, de *tonalité* et de *gamme* (mais métaphoriquement). Il est aussi caractéristique que, ce faisant, il effleure un autre problème. A son avis, l'évolution interne continue du système majeur/mineur et la complication concomitante qui entraîne sa renaissance mènent Schoenberg à la contradiction: la complication se transforme en simplification.
- Roslavets utilise cette terminologie bien avant Zofia Lissa, qui compare en 1934 le système de Schoenberg à celui de l'œuvre tardif de Scriabine et explique leur analogie par une «recherche harmonique synthétique», qu'elle oppose à la méthode «analytique» traditionnelle (cf. Z. Lissa, «Vorformen der Zwölftontechnik», *Acta musicologica* 7/1935, pp. 15-21).

1. Nik. Roslavets, «Lunnyj P'ero» *Arnol'da Schoenberga*, in: *K novym beregam* 3/1923, pp. 28-33.

2. De l'avis de Roslavets, l'évolution du système classique, qui aboutit à l'émancipation de la dominante et de la dissonance, ainsi qu'à de nouveaux accords et à la suppression des fonctions harmoniques traditionnelles, conduit dans une impasse: les nouvelles structures harmoniques sont limitées par les accords, qui se composent de cinq sons au maximum. Roslavets perçoit une échappatoire à cette conception bornée par l'accord de neuvième dans la deuxième période de Schoenberg (op. 11) en Europe occidentale, chez Scriabine (*Prométhée*) et lui-même en Russie. Là, Roslavets souligne à nouveau la «rupture ouverte» avec le système classique et le début d'une nouvelle voie, soumise uniquement