

# La crise d'identité de Schönberg et la rencontre avec un texte de Stefan George : le lied op. 14/1 comme œuvre-clé

**S**chönbergs Identitätskrise und die Begegnung mit einem Text von Stefan George: das Lied op. 14/1 als Schlüsselwerk

**L**a crise d'identité de Schönberg et la rencontre avec un texte de Stefan George : le lied op. 14/1 comme œuvre-clé<sup>1</sup>  
Le lied op. 14/1 (1907) naquit d'une crise d'identité qui atteint là son paroxysme. Mais ce lied signe en même temps le début d'une quête spirituelle et musicale qui aboutira, quinze ans plus tard, à l'affirmation d'une identité autre. L'étude du musicologue français Christian Hauer présente d'abord une analyse musicale qui dégage les principaux aspects du style alors inauguré. Puis elle se penche sur le texte qui, tout en permettant à Schönberg de constater sa crise, laisse déjà pressentir un autre monde. Enfin l'étude démontre qu'il y a adéquation parfaite entre le texte et la musique, en précisant que celui-ci apparaît comme le catalyseur de la nouvelle orientation musicale qui se fait jour avec le lied op. 14/1.

**S**chönbergs Identitätskrise und die Begegnung mit einem George-Text: das Lied op. 14/1 als Schlüsselwerk  
Schönbergs Lied op. 14/1 (1907) entstand aus einer Identitätskrise heraus, die hier ihren Höhepunkt erreichte. Aber dieses Lied bezeichnet zugleich den Beginn einer geistigen und musikalischen Suche, die fünfzehn Jahre später zu einer neuen Identität führen wird. Die Studie des französischen Musikologen Christian Hauer beginnt mit einer musikalischen Analyse, die die wichtigsten Aspekte des hier angebahnten Stils aufzeigt. Dann wendet sie sich dem Text zu, der es Schönberg erlaubt, seine Krise zu konstatieren, und der zugleich eine neue Welt vorausahnen lässt. Schliesslich wird die genaue Übereinstimmung von Text und Musik aufgezeigt, wobei der Text als Katalysator der neuen musikalischen Orientierung erscheint, die mit diesem Lied eröffnet wird.

par Christian Hauer

Le lied op. 14/1 de Schönberg a tout d'une œuvre expérimentale. Surgissant tel un météorite, le 17 décembre 1907, à la fin d'une année qui fut celle de toutes les désillusions, c'est une œuvre limite, voire excessive, en tout cas l'une des plus étonnantes de Schönberg et d'une audace telle qu'elle restera sans descendance immédiate<sup>2</sup>. Ce lied n'a toutefois rien de froidement expérimental, ainsi qu'en témoigne le fait d'être associé à un événement décisif auquel n'a pas toujours été accordée toute l'attention qu'il mérite : son texte, *Ich darf nicht dankend*, marque l'irruption de Stefan George dans l'univers de Schönberg. Suivront, dans la foulée, toujours sur des textes de George, les deux derniers mouvements du *Deuxième Quatuor à cordes* op. 10 (*Litanei* et *Entrückung*) puis l'essentiel du cycle de lieder op. 15 (d'après *Das Buch der hängenden Gärten*). De fait, entre le 17 décembre 1907 et l'été 1908, pendant lequel il termine le *Deuxième Quatuor* (seul le mouvement initial avait été achevé), Schönberg ne compose que des œuvres vocales, et ce, sur des textes de George<sup>3</sup>. Mais surtout : il amorce avec ces œuvres une mutation musicale et spirituelle qui est, à notre sens, la plus décisive qu'il ait connue. Et c'est avec les derniers lieder du cycle op. 15 (com-

posés en février 1909) que prend fin la période George – période courte, mais ô combien déterminante !

Le lied op. 14/1 ne sera publié qu'en 1920, alors même que la méthode dodécaphonique entre dans son ultime phase d'élaboration : peut-être ne s'agit-il que d'une coïncidence, mais seules les œuvres dodécaphoniques oseront renouer avec une organisation aussi systématique du matériau... On ne le dira jamais assez : ce lied – méconnu – est une œuvre radicale, composée dans l'urgence d'une crise d'identité qui atteint là son paroxysme. Mais – et c'est dans cette ambivalence que réside la signification profonde de l'œuvre –, en même temps qu'il exprime de manière aiguë cette crise intérieure, le lied op. 14/1 signe le début d'une quête spirituelle et musicale qui aboutira, quinze ans plus tard, à l'affirmation d'une identité autre. Notre étude se propose de préciser les deux termes de cette ambivalence. Pour cela, nous procéderons d'abord à une analyse musicale, qui dégagera les principaux aspects du « style complètement différent » inauguré ici, puis à l'analyse du texte qui, tout en permettant à Schönberg de constater sa crise d'identité, laisse déjà pressentir un monde autre. Enfin, nous verrons qu'il y a adéquation parfaite, dans cette am-

bivalence même, entre le texte et la musique, en précisant que celui-ci apparaît comme le catalyseur de la nouvelle orientation musicale qui se fait jour avec le lied op. 14/1.

### La naissance d'« un style complètement différent »

Selon Schönberg lui-même, c'est une musique autre qui naît avec ce lied : « [...] je vins à être inspiré par des poèmes de l'Allemand Stefan George ; je me sentis poussé à mettre en musique certains de ses poèmes et, à ma grande surprise, sans que j'y misse rien du mien, mes mélodies se révélèrent d'un style complètement différent de tout ce que j'avais pu écrire auparavant. Ce fut dès lors une nouvelle voie qui s'ouvrit devant moi<sup>4</sup>, [...] »

Nous examinons ci-après deux aspects de ce « style complètement différent ». Le lied op. 14/1 est court (environ deux minutes)<sup>5</sup>, lent (*Langsam*) et cantonné dans la nuance *p* (ou *pp*), à l'exception d'un *sf* (mes. 11) et de deux *mf* (mes. 20–21, 24). Le texte comprend deux strophes de quatre vers chacune, le nombre de mesures consacré à chaque vers ainsi qu'à chaque apparition soliste du piano étant toujours de deux ou de trois, d'où un découpage métrique très rigoureux. La forme du lied l'est tout autant : la *partie I* (mes. 1–16) correspond à la première strophe du poème et se termine par trois mesures instrumentales aboutissant à une cadence en *fa # mineur*<sup>6</sup> ; la *partie II* (mes. 16–25) correspond à la seconde strophe, sauf le dernier vers, énoncé par la *coda* (mes. 25–30) que concluent deux mesures instrumentales. D'un point de vue formel, la *partie II* est une variante de la *partie I* : les mes. 16–21 sont une reprise condensée des mes. 1–7, alors que les mes. 22–25, marquées par un *crescendo* au piano, apportent quelque chose de neuf, tout en restant attachées – quoique de manière moins stricte – au matériau motivique de base. Enfin, l'accord initial *la – ré # – sol #* n'est repris tel quel que trois fois : au milieu de la cadence en *fa #* qui clôt la *partie I* (il constitue le centre de gravité de cette cadence), au début de la *partie II* et dans la dernière mesure, avant l'accord final de *si mineur*. Il se présente ainsi comme le point référentiel du lied en même temps qu'il participe de sa rigueur formelle.

Le lied est introduit par trois motifs aussi brefs que contrastés, qui témoignent de l'extrême concision de l'écriture musicale (*Ex. 1*) : deux accords très ramassés (*A* : mes. 1, piano *A*) ; un élément mélodique un peu haché, évoluant par sauts disjoints après le mouvement chromatique initial (*B* : mes. 1–2, piano *B*) ; un élément mélodique à l'ambitus resserré (*C* : mes. 2, piano *A* / mes. 3–4, voix). Le rythme est lui aussi source de contraste, car à chaque motif est associée une valeur de note distincte. Puis apparaît le motif *D* (mes. 6) qui, dans sa forme la plus contrastée (au piano), évolue par bonds mélodiques et regroupe les valeurs attachées à chacun des

trois premiers motifs : croche, noire et blanche.

*A* est le motif principal : non seulement il ouvre le lied et son premier accord précède – prépare – l'accord conclusif, mais il apparaît aussi le plus souvent (à 29 reprises, alors que le lied ne comporte que 30 mesures). Par ailleurs, la composante mélodique de *A* est un mouvement chromatique qui, en tant que tel (= *x*, que le mouvement soit descendant ou ascendant), remplit – transposé – une fonction centrale dans les motifs *B* et *C* (ils commencent par la même forme de *x* : *mi # – fa #*). Mes. 7, *x* prend de l'ampleur et devient *X*, qui apparaît également inversé, notamment dans sa forme *X'*, qui ajoute un saut de triton au double mouvement chromatique. Quoique source de contraste, *D* est étroitement relié aux autres motifs : il imite par inversion la variante de *B* énoncée au piano *A* (mes. 4–5) et ses deux dernières notes (= *x* transposé) sont celles qui concluent *B*.

Chacun de ces motifs forme un tout insécable et autonome. Repris textuellement, transposés, voire quelque peu variés, jamais ils ne sont développés :

### La « désactivation » de la tonalité

Au sens d'une organicité se fondant sur un accord de tonique auquel se rattache tout un réseau d'accords de tonique – ou de « régions », pour reprendre le terme de Schönberg –, la tonalité ne génère plus l'œuvre : elle ne représente guère qu'une présence statique et ponctuelle d'accords qui s'intègrent dans le cours musical, mais sans l'engendrer. Ainsi la tonique et la dominante sont présentes dans ce lied, mais juxtaposées et non plus dynamisées l'une par l'autre. Il ne sera donc plus question ici de *tonalité* et de références *tonales*, mais de *ton* et de références *toniques*.

Ces références toniques ne concernent que si mineur – le ton *principal*, indiqué par le dernier accord du lied – et sa dominante, *fa #* (un seul autre ton est brièvement évoqué, à deux reprises : *ré mineur*, mes. 10–11 et 21). En raison même de la nature des deux accords qui le constituent, le motif introductif (*A*) ne peut être tonalement défini : un accord constitué d'un triton et d'une quarte suivi d'un accord de quarte. Puis un ton semble s'imposer : *fa #*<sup>9</sup>, d'autant

Exemple 1 : lied op. 14/1, mesures 1 à 7

que ce soit au piano ou à la voix, rares sont les notes qui n'appartiennent pas à l'un des motifs de base (les deux larges accords des mes. 28 et 29 faisant exception<sup>7</sup>). Nous avons donc affaire ici à la quasi – et première – mise en œuvre du procédé appelé *motivisme intégral*, source d'une extrême concentration de l'écriture<sup>8</sup>. Le cours musical est dicté par la combinaison incessante de ces motifs qui, simplement juxtaposés ou superposés, gardent leur individualité propre, tandis que les trois lignes sonores évoluent indépendamment les unes des autres. Associé à la rigueur de la structure formelle et surtout métrique du lied, ce *motivisme intégral* contribue à créer une cohérence maximale. Rien n'est soumis à l'arbitraire, à l'accès-soire : tout est nécessaire, tout est événement. D'où une musique incisive, décapée.

plus que le second accord de *A* semble lui aussi, rétrospectivement, devoir se résoudre en *fa #*. En effet, le double mouvement chromatique descendant (*sol # – sol ♯ / ré # – ré ♯*) sur une basse inchangée (*la*) appelle une double résolution : le *sol ♯* sur *fa #*, le *ré ♯* sur *do #*, – soit l'accord *la – do # – fa #*. Ce qui se produit partiellement à la mes. 3 : le second accord de *A* est repris, mais seule la note supérieure se résout : sur *fa #*. Et c'est pour mieux préparer l'entrée du ton principal : le *la* du piano *B* glisse sur *la #* (sensible) qui se résout sur *si* (tonique), alors que la voix énonce *ré #* et le piano *A* *fa #*<sup>10</sup>. Cet accord n'a toutefois qu'un caractère passager, d'autant plus que les trois sons ne sont pas émis simultanément. Puis, lorsque le piano *B* atteint son point culminant (mes. 4), les sons de l'accord parfait de *si mineur* sont entendus simultanément,

mais là encore très brièvement et à l'état de premier renversement<sup>11</sup>. Le ton de si n'est donc suggéré que deux fois, pour n'être affirmé clairement que dans le dernier accord de l'œuvre, après la reprise de l'accord initial (Ex. 2).

Cet accord de si mineur produit un effet étonnant. D'une part en raison de sa disposition (à l'état fondamental) et de la manière dont il est présenté (les trois sons simultanément, dans l'ambitus le plus restreint possible) : c'est la seule fois qu'est énoncé un accord d'une telle simplicité. D'autre part – et surtout –, n'étant plus appelé par ce qui précède<sup>12</sup>, cet accord est ressenti comme un corps étranger (de même que l'accord de fa # majeur qui conclut le *Deuxième Quatuor*)<sup>13</sup>. Il permet de décider du ton du lied, qui aurait aussi bien pu être fa #, mais cela n'a en fait plus guère d'importance, car sa fonction est avant tout stratégique : maintenir une continuité, si ambiguë soit-elle, avec le passé<sup>14</sup>. Et finalement, par le contrôle absolu qu'il permet d'exercer sur le cours musical, c'est le procédé du motivisme intégral qui assure à lui seul la cohérence de l'œuvre.

Pour souligner la rupture d'ordre musical que produit ce lied op. 14/1, il faudrait le confronter aux œuvres qui l'ont précédé, notamment aux deux premiers mouvements du *Deuxième Quatuor*. Mais il y a plus révélateur encore : un fragment de lied pour voix et piano, sur un texte de Goethe : *Mignon* (*Kennst du das Land...*).

### Le fragment de « Mignon »

Le 1<sup>er</sup> mouvement du *Deuxième Quatuor* est composé du 9 mars au 1<sup>er</sup> septembre 1907. Puis Schönberg travaille au 2<sup>e</sup> mouvement, un *Scherzo*. L'essentiel en est écrit lorsqu'il s'interrompt pour composer *Mignon*<sup>15</sup>... qu'il laisse inachevé, pour revenir au *Scherzo*. Nouvelle interruption et composition d'un jet, le 17 décembre, du lied op. 14/1<sup>16</sup>. Entre le *Scherzo* du *Deuxième Quatuor* et sa citation d'une part, et l'op. 14/1 d'autre part, *Mignon* occupe donc une position stratégique.

Le fragment de *Mignon* comporte cinquante-deux mesures. Quoique souvent incomplètes, l'essentiel est là : ce fragment est bien plus qu'une simple esquisse. Les huit premières mesures exposent un ensemble thématique A constitué de deux parties égales (l'accord de si b majeur de la mes. 9 ponctue cette exposition, mais n'en fait pas partie). Mes. 16–24, A est repris quasi littéralement, les mes. 25–28 reprenant quatre fois, en les transposant, ses deux derniers accords. Enfin la première partie (variée) de A est reprise, mes. 38–44. Aux mes. 10–14, et sans transition avec ce qui précède, est énoncé le second thème (B), qui marque l'entrée de la voix. Par l'écriture contrapuntique de la partie pianistique (il s'agit d'un canon rythmique qui se poursuit jusqu'au début de la mes. 16) et les mouvements conjoints de la ligne vocale, B contraste fortement avec A, qui se présente plutôt sous la forme d'une mélodie accompa-



Exemple 2 : lied op. 14/1, mesures 26 à 30

gnée. Par ailleurs, le rythme en croches suggère une accélération du cours musical. Mes. 29–37 et 45–48, la première partie de B est reprise plusieurs fois, de manière variée. Ce fragment est donc fondé sur les reprises textuelles ou quelque peu variées des deux thèmes. Ajoutons encore que la ligne vocale de B apparaît comme un condensé de la ligne mélodique de A (un mouvement descendant puis ascendant, et un intervalle de seconde pour finir). En conclusion : les traits qui caractérisent *Mignon* – thématisme intégral, économie très stricte dans l'utilisation du matériau, mais aussi incertitude tonale<sup>17</sup> – font de ce qui n'est pourtant qu'un fragment une étape cruciale dans l'évolution musicale de Schönberg<sup>18</sup>.

Bien que composé peu de temps après, le lied op. 14/1 marque une rupture autrement plus décisive, et ce, en radicalisant les potentialités entrevues dans *Mignon*. Il n'est ainsi plus question, dans l'op. 14/1, de *thématisme*, mais de *motivisme*. Le *thématisme* suppose l'utilisation d'entités mélodico-harmoniques étendues : dans *Mignon*, le thème A comprend huit mesures, et il est repris intégralement, mes. 15–24. Il constitue un bloc homogène, d'où la ligne mélodique ressort clairement, et celle-ci ne sera jamais dissociée de son accompagnement. Enfin le cours musical est toujours linéaire : les thèmes sont exposés et repris ou variés les uns après les autres. Il n'y a pas interférence, simultanéité, mais succession, d'où un étalement de la matière sonore qui, par variations successives, se dilue plus qu'elle ne s'affirme. Par *motivisme*, il faut entendre l'utilisation d'entités brèves (en règle générale seulement mélodiques<sup>19</sup>) : dans l'op. 14/1, chaque motif est présenté en une ou deux mesures seulement et constitue un tout dont la mise en œuvre est parfaitement indépendante de celle des autres motifs. Ils ne sont par ailleurs soumis à aucun travail de développement et, en raison même de leur brièveté, aucun d'entre eux ne peut, à lui seul, prendre en charge le processus musical de manière durable (contrairement, par exemple, au premier thème de *Mignon*). Le cours musical n'est plus linéaire, mais fondé sur la combinatoire de motifs simplement juxtaposés et superposés, aucune ligne sonore n'étant privilégiée : débarrassé de toute nécessité de développement ou de transition, il ne s'attache qu'à l'essentiel.

Avec le lied op. 14/1, « un style complètement différent » naît, effective-

ment. Mais la rupture est-elle seulement d'ordre musical ? Plus précisément : un facteur autre que strictement musical n'y a-t-il pas contribué ? Pour tenter de répondre à ces questions, nous nous tournons désormais vers un témoin précieux : le texte.

### Un texte poétique comme catalyseur

Pourquoi Schönberg a-t-il précisément choisi ce texte-là ? Telle est la première question à laquelle il faut répondre. Nous dirons seulement, pour l'instant, que la rencontre avec *Ich darf nicht dankend* ne pouvait se produire ni bien avant ni bien après la date fatidique du 17 décembre 1907 : c'est à ce moment précis que Schönberg a trouvé dans ce texte un certain nombre de réponses aux problèmes qui se posaient à lui.

Et les problèmes ne manquaient pas, car 1907 fut pour Schönberg l'année des catastrophes : son couple au bord de la rupture, l'échec cuisant de ses dernières œuvres (le *Premier Quatuor à cordes* op. 7 et la *Symphonie de chambre* op. 9, créés à Vienne en février) ou encore l'instauration du suffrage universel (les élections étant remportées par un parti antisémite). Et le pire était à venir : Gustav Mahler quitte Vienne le 9 décembre, Schönberg perdant ainsi son seul soutien dans l'*establishment* musical viennois et surtout un ami, un modèle et, pour tout dire, son père spirituel. S'ajoutant à toutes les autres désillusions, le départ de Mahler agit comme un détonateur : composé quelques jours après, le lied op. 14/1 en est la répercussion quasi immédiate, brutale, abrupte...

Mais deux signes avant-coureurs étaient apparus avant même le départ de Mahler qui, il est vrai, avait annoncé dès le mois de mai qu'il démissionnait de son poste de directeur de l'Opéra. Le premier est la citation d'une chanson populaire viennoise dans le *Scherzo* du *Deuxième Quatuor*. Les dernières paroles de cette chanson – *Alles ist hin!* (Tout est perdu !) – font allusion au départ de Mahler<sup>20</sup>, mais son harmonisation anti-tonale révèle qu'autre chose encore est perdu : la tonalité. La crise d'identité affecte donc aussi le champ musical, à l'intérieur duquel une autre rupture se dessine, qui déjà apparaît comme inévitable, quoiqu'à peine imaginable, autre source d'angoisse : l'abandon de la tonalité... L'autre signe, c'est *Mignon*. Le choix de ce texte trahit un désir d'évasion : dans un pays idéal (« où fleurissent les citrons » – ou

le rêve). Mais là ne réside pas le salut (et c'est l'une des raisons de l'inachèvement du lied) : plutôt que de fuir le réel, il faut créer un monde imaginaire où le Moi puisse se réaffirmer pleinement.

En ce sens, *Ich darf nicht dankend* constitue une étape décisive : ce texte permet à Schönberg non pas de résoudre sa crise d'identité, mais – et c'est déjà beaucoup – de la dire, de la constater et ce faisant de l'objectiver, donc de la distancier (Ex. 3).

Schönberg connaissait la poésie de George depuis 1904 au moins, dont – probablement – *Ich darf nicht dankend*. Mais ce n'est qu'à la fin de 1907, alors que la crise d'identité atteint son paroxysme, que survient le choc, l'identification subite et imprévisible à ce texte. Et celui-ci exprime, précisément, un état de grave crise intérieure<sup>21</sup>. D'où l'espace psychologique très particulier qu'il instaure : ambigu, énigmatique, où le Moi, indéterminé, flotte quelque part entre le *Je*, le *Tu* et le *Nous*... Le texte ne produit aucun système de référence stable : la singularité des relations causales provoque un effet de brouillage qui rend le poème opaque, voire hermétique. C'est d'autant plus troublant que la structure du poème respecte une assise classique (deux quatrains aux rimes embrassées). Appelée par le mouvement du texte, la fusion du *Je* et du *Tu* en un

*ist hin!* : nulle tension ou exaltation, rien de heurté ou d'abrupt, ni d'intense ou de poignant, mais le calme et le silence du recueillement, de la méditation – de l'attente. C'est l'hiver : l'âme se replie sur elle-même. Et par ce détachement à l'égard des tourments du monde réel, une étape, déjà, est franchie. Délivré de toute contingence quotidienne, c'est un langage abstrait, stylisé, sobre et concis qui incarne cette sérénité du pèlerin-artiste. Enfin, à cette neutralité excluant tout lyrisme répondent la rigueur formelle du poème, la vigueur implacable de ses rythmes, ses sonorités brèves et dures.

En s'identifiant au *Je* de *Ich darf nicht dankend*, Schönberg a trouvé la réponse – provisoire – dont il avait besoin : constater avec une acuité nouvelle, sur un mode distancié, sa crise d'identité. L'exil de Mahler en a été le détonateur : aboutissement brutal d'un processus qui aura mené à « l'isolement de l'artiste et de l'homme<sup>22</sup> » et provoqué une lecture renouvelée de *Ich darf nicht dankend*. En se projetant dans ce texte, Schönberg a pu objectiver son désarroi, sa solitude, son détachement du monde réel et sa quête – encore confuse – d'une identité autre. Mieux : ce texte a été un catalyseur, un liquide révélateur dans lequel la pellicule sensible de Schönberg a fait apparaître des réalités qui sans cela n'auraient peut-être jamais vu

*Nacht* (Dehmel) au 1<sup>er</sup> mouvement du *Deuxième Quatuor*. L'évolution des textes littéraires sur lesquels il s'est appuyé – dont il s'est nourri, en les interrogeant – entre 1899 et 1907 souligne ce renoncement à un langage auquel correspondent les « douces images féminines<sup>24</sup> » : de Richard Dehmel, pour qui l'homme ne peut pénétrer et comprendre l'univers qu'à travers son amour – y compris sensuel – pour la femme, à Stefan George, dont la quête solitaire, ascétique et seulement spirituelle doit mener à la révélation du divin.

Dans le lied op. 14/1, la voix est l'emblème de cette rupture : parfaitement syllabique, ne figurant dans le réseau contrapuntique qu'une ligne sonore parmi les autres et presque totalement intégrée dans un tissu motivique fondé sur une combinatoire neutre et abstraite de quelques motifs autonomes et interchangeables, elle est dénuée – à de rares exceptions près – de toute fonction expressive particulière. Cette sobriété dans l'expression répond à la concision et à la concentration de l'écriture musicale. D'où l'impression de sérénité qui émane de ce lied. Mis à part le bref – et relatif – *climax* vocal (mes. 20) et le court *crescendo* au piano (mes. 22–24), aucune tension ne traverse l'œuvre : tout lyrisme en est banni. C'est une musique étrange, distancée, désincarnée, à l'abri des éphémères et bruyantes passions

Ich darf nicht dankend an dir niedersinken ·  
Du bist vom geist der flur aus der wir stiegen :  
Will sich mein trost an deine wehmut schmiegen  
So wird sie zucken um ihm abzuwinken.

Verharrst du bei dem quälenden beschlusse  
Nie deines leides nähe zu gestehen  
Und nur mit ihm und mir dich zu ergehen  
Am eisigklaren tief-entschlafnen flusse ?

Je ne puis remerciant m'agenouiller devant toi ·  
Tu es de l'esprit de la terre de laquelle nous sommes sortis :  
Lorsque ma consolation veut se blottir contre ta mélancolie  
Celle-ci sursaute pour lui signifier non.

Persistes-tu dans ta cruelle résolution  
De n'avouer jamais combien proche est ta peine  
Et seulement de te promener avec elle et moi  
Le long du fleuve glacé et limpide profondément endormi ?

### Exemple 3

*Nous* finalement ne se réalise pas : au « non » du premier quatrain répond le point d'interrogation qui aspire et clôt le second. Le *Tu* reste l'*Autre* et souligne l'altérité fondamentale d'un Moi éclaté. La quête d'identité du *Je* par le biais de l'*Autre* reste donc vaine : le point d'interrogation n'est suivi d'aucune réponse – si ce n'est ce train qui s'éloigne au petit matin, emportant Mahler au loin... D'où une intolérable solitude. Ainsi, *Ich darf nicht dankend* constate l'altérité fondamentale du *Je* sans y remédier, même si un monde autre est pressenti, à mille lieux de celui du *Alles ist hin!*...

Ce texte marque, en effet, aussi le début d'une quête : c'est l'heure du pèlerinage, dans un monde déjà autre, distancié et purifié. Afin de résoudre l'essentielle indétermination de son Moi, le poète devient un pèlerin en quête d'une identité où *Je* et *Tu* seraient un et qui, pour cette raison même, renonce au monde des hommes. D'où cette sérénité bien éloignée de la révolte grinçante du *Alles*

le jour. Réalités spirituelles, certes, mais la musique du lied op. 14/1 participe du même phénomène de catalyse : en sympathie profonde avec le climat, les significations et le langage même du poème, elle inaugure des procédés d'écriture qui, nous l'avons vu, marquent une rupture frappante avec les œuvres précédentes, y compris avec *Mignon*.

### Texte et musique : une adéquation parfaite

Le texte n'a pas influencé la musique mais, répondant aux questions que se posait Schönberg, il a appelé une nouvelle lecture qui, elle, a provoqué une véritable catharsis par identification. Une musique autre en a jailli, en symbiose avec le poème. Ainsi, à la pureté et à l'extrême rigueur du langage poétique de George répondent la sobriété et « l'abstinence<sup>23</sup> » nouvelles de l'écriture musicale, qui rompt, par conséquent, avec le langage lyrique et sensuel qui était celui de Schönberg de *Verklärte*

humaines. Elle est recueillie, immobile, glacée – comme le poème.

Cette absence de tension résulte aussi de la désactivation tonale. Malgré la présence de références toniques, la tonalité n'est plus, en effet, le principe générateur du cours musical, l'accord final de si mineur sonnait même comme un corps étranger à l'œuvre : cette ambiguïté de la problématique tonale répond à l'indétermination fondamentale du *Je* de *Ich darf nicht dankend*. Comme facteur d'unité et de cohérence, c'est le motivisme intégral qui se substitue à la tonalité. Une telle solution de substitution manquait à *Mignon*, d'où l'autre raison de son inachèvement (nous avons vu que la première était liée au texte). En effet, et comme dans le lied op. 14/1, aucune tonalité ne s'affirme. Mais Schönberg n'avait pas alors à sa disposition les moyens lui permettant de composer une œuvre qui ne se rapporte pas à un centre tonal donné : le thématisme (au sens où nous l'avons défini) et la mélodie en général accom-

pagnée de *Mignon* n'autorisaient pas un contrôle aussi rigoureux du cours musical que ne le permettra le motivisme intégral. En même temps, et par son caractère systématique même, ce motivisme intégral instaure un monde qui en lui-même n'offre guère de solutions (de même que *Ich darf nicht dankend*, dont le premier quatrain se termine par un refus et le second par un point d'interrogation qui n'attend pas de réponse). Et c'est toute la force des mes. 22–25 que de suggérer – sans se libérer vraiment du carcan motivique – qu'autre chose déjà est pressenti, et ce, en troublant quelque peu la symétrie de la structure formelle, à quoi il faut ajouter le *crescendo* au piano.

Par le texte et la musique, le lied op. 14/1 apporte une première réponse au séisme intérieur dont le détonateur a été le départ de Mahler. Certes, le *Alles ist hin!* est toujours d'actualité, mais son mode d'expression a changé radicalement. Le sarcasme n'a plus lieu d'être : la tension, qui culmine dans la confrontation grinçante entre *tonalité* (la chanson des rues) et *anti-tonalité* (l'harmonisation de cette chanson), cède la place à la sérénité. Le conflit est résolu, puisque la tonalité n'est plus. Schönberg a trouvé refuge dans un monde qui n'est déjà plus celui des hommes. Brutale mais nécessaire, faisant œuvre de salubrité, la rupture est consommée. Certes, la crise d'identité n'est pas résolue, loin de là : le point d'interrogation qui clôt le poème est là pour le rappeler, de même que l'accord de si mineur qui interroge bien plus qu'il ne conclut. Toutefois, le lied op. 14/1 – texte et musique étant consubstantiels l'un à l'autre – a permis d'assainir la situation ; en ce sens, il constitue une étape décisive. De nouveaux fondements spirituels et musicaux sont jetés, sur lesquels une identité autre pourra s'édifier. Et si l'incertitude demeure, la quête n'en est pas moins amorcée : c'est, désormais, l'attente...

... qui ne sera pas bien longue. Peu après l'op. 14/1, Schönberg revient au *Deuxième Quatuor*, stimulé par un autre texte de George : *Entrückung* (Élévation). Et là, un monde autre s'entrouvre, auquel Schönberg va progressivement accéder : le monde de l'*Entrückung*, qui permettra à son Moi, redevenu démiurge, de s'affirmer avec force. C'est dans la foi en Dieu qu'il puise la force d'agir et celle, aussi, de croire en ce qu'il fait : persuadé d'être le porte-parole de Dieu, l'*Entrückter* est un Génie – dont le propre est de *voir* le futur –, qui n'a d'autre choix que de suivre une voie tracée à l'avance, dont rien ne doit l'écarter, ni ses propres scrupules (et Schönberg en a), ni les calomnies venues de l'extérieur. C'est dans cette perspective que les tableaux réalisés autour de 1910 prennent tout leur sens (nous pensons ici aux *Autoportraits*, aux *Regards* et aux *Visions*). En effet, une présence doit obséder : le regard. Et ce regard n'est autre que celui de Schönberg lui-même, qui s'auto-consacre ainsi comme Génie, c'est-à-dire comme celui qui *voit*

(en fait, ces tableaux sont tous des autoportraits). A partir de là, tout devient plus facile. Persuadé, en tant que Génie, que ce qu'il fait, il *doit* le faire, Schönberg assume sa musique (atonale) comme une sorte de fatalité à laquelle il ne peut se dérober. L'*Entrückung* peut ainsi se poursuivre, jusqu'à son accomplissement, peu après 1920, dans le retour au judaïsme et l'élaboration de la méthode dodécaphonique : Schönberg se présentera dès lors comme le Moïse des juifs et de la musique allemande, dont il a précisément vu ce qu'elle serait durant « les cent prochaines années ». Inaugurée dans le mouvement final du *Deuxième Quatuor*, l'*Entrückung* de Schönberg n'en a pas moins été rendue possible par le lied op. 14/1, *Ich darf nicht dankend*, qui lui a permis de repartir sur des bases nouvelles, à la fois spirituelles et musicales. Pour remplir une fonction aussi cruciale – voire vitale –, il fallait une œuvre exceptionnelle : l'op. 14/1 l'est.

Christian Hauer

1. Cet essai reprend, en la condensant, l'une des principales études menées dans notre thèse de doctorat : Le « *Deuxième Quatuor à cordes* » op. 10 avec voix d'Arnold Schönberg (1907–1908). Ou la quête d'une identité autre : une convergence de crises musicales, spirituelles et socio-politiques, 3 tomes, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1994.
2. Il est révélateur que, par le caractère et même l'écriture, ce soit le début de la deuxième des *Trois Pièces pour piano* op. 11 qui, bien plus d'un an après, semble répondre à ce lied. On peut en dire autant des *Six Petites Pièces pour piano* op. 19 (1911).
3. Sauf le lied op. 14/2, dont le texte est de Georg Henckel.
4. « Comment on devient un homme seul », 1937, *Le style et l'idée*, Paris, Buchet / Chastel, 1977, p. 36.
5. 2 mn 11 s dans notre enregistrement de référence : Susanne Lange, mezzo-soprano, et Tove Lonskov, piano (*Kontrapunkt* : Danemark, 1988 et 1989). Mais 1 mn 55 s seulement par Dietrich Fischer-Dieskau et Aribert Reimann (*EMI* : 1983, repris en CD en 1990) : par son trop grand lyrisme, cette interprétation représente toutefois, nous semble-t-il, un véritable contresens.
6. Mais l'accord de fa # mineur est en position de quarte-et-sixte, ce qui en atténue l'impact cadenciel.
7. Ce sont des accords par tons (sans le *sol* de la basse).
8. Pour l'analyse motivique, cf. Jan Maegaard : *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, Copenhague, Wilhelm Hansen Musik, 1972, II, pp. 69–72.
9. Cf. notamment le *mi # – fa #* qui, mes. 1–3, passe du piano (B puis A) à la voix.
10. Pour ce paragraphe, cf. Maegaard, *op. cit.*, II, p. 71.
11. Un processus analogue amène l'accord de si mineur énoncé au début de la *partie II* (mes. 18). Notons par ailleurs le mouvement chromatique descendant *ré – do # – do ♯* au piano B, mes. 4–5. Ce *do ♯* est la note supérieure d'un accord de quarte : *ré – sol – do*. Comme le *sol* a lui aussi été amené par un mouvement chromatique descendant, cet accord semble devoir se résoudre sur un accord de si : *ré (#) – fa # – si*. Mes. 19, cet accord de quarte est

amené de manière identique. Mais dans les deux cas, mes. 6 et 20, c'est la surprise : fa # surgit et produit un effet de cadence rompue. [Cf. *ibid.*]

12. D'autant plus qu'en général aucun ton n'affleure, notamment mes. 21–24, où le piano et la voix ne forment aucun agrégat faisant référence à un ton quelconque. Sur cet avant-dernier vers du poème, la voix énonce onze notes, dont huit sont différentes.
13. La succession des deux derniers accords constitue en fait un raccourci harmonique des quatre premières mesures du lied : nous avons décrit le mouvement qui mène de l'accord initial *la – ré # – sol #* à l'accord *ré – si – fa #* (mes. 4, 3<sup>e</sup> temps). Mais celui-ci avait peu de poids et n'a pas marqué son empreinte sur l'œuvre, ni à ce moment-là, ni par la suite. Du coup, lorsqu'il apparaît clairement, à la fin du lied, on ne peut manquer d'être surpris : on attendait plutôt l'accord *la – ré ♯ – sol ♯*.
14. Cf. Anton Webern, *Chemin vers la nouvelle musique*, Paris, JC Lattès, 1980 (éd. or. 1960), pp. 124, 126–127.
15. Pour la transcription des quarante-huit premières mesures de ce fragment, cf. Maegaard, *op. cit.*, III, p. 3.
16. La citation de la chanson populaire (sur laquelle nous reviendrons) constitue le noyau du deuxième mouvement : énoncée dans le Trio (mes. 165–171), elle est préparée dès le Scherzo (mes. 65–67 et 80–84). Ces deux passages sont composés avant *Mignon*, la citation l'étant entre *Mignon* et l'op. 14/1.
17. La tonalité attendue de ré mineur ou de fa majeur n'est jamais exprimée ; le fait que la tonalité soit indéfinissable est quelque chose de nouveau dans le travail de Schönberg. Toutefois, le tissu harmonique est surtout constitué d'accords de tierces, alors que dans l'op. 14/1 les accords de quarte – justes ou augmentées – prendront largement le dessus.
18. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer *Mignon* au début du lied op. 6/2, *Alles* (Dehmel), qui, composé en 1905, relève d'une inspiration musicale et poétique fort différente.
19. En ce sens, le motif A de l'op. 14/1 fait exception.
20. Mahler est d'ailleurs très présent dans ce mouvement : le procédé même de la citation, son caractère populaire, de même que son effet grimaçant et tragi-comique, en témoignent. Un parallèle s'impose aussi avec les *Deuxième et Troisième Symphonies* : dans leur *Scherzo*, Mahler introduit des citations instrumentales de ses lieder d'après des textes d'inspiration populaire, citations qui, comme dans le *Deuxième Quatuor*, sont suivies de mouvements vocaux. Ces deux symphonies sont précisément celles qui, à cette date, ont le plus marqué Schönberg : la *Troisième* en 1904 et la *Deuxième* le 24 novembre 1907. Pour cette dernière, il est difficile de croire à une coïncidence : d'une part, c'est exactement durant cet automne que Schönberg a composé l'essentiel du 2<sup>e</sup> mouvement du *Quatuor*, d'autre part, le concert du 24 novembre a été le dernier concert que Mahler a dirigé à Vienne.
21. Ce texte est extrait d'un recueil publié en 1897 : *Das Jahr der Seele* (*L'Année de l'Âme*).
22. Cf. Albrecht Dümling, *Die fremden Klänge der hängenden Gärten. Die öffentliche Einsamkeit der Musik am Beispiel von Arnold Schönberg und Stefan George*, München, Kindler, 1981, pp. 160–164.
23. Reinhard Gerlach, *Musik und Jugendstil der Wiener Schule 1900–1908*, Laaber, Laaber-Verlag, 1985, p. 112.
24. Cf. *ibid.*