

La dialectique de l'ambiguïté dans le *Psaume* opus 50c de Schoenberg ou l'ultime réconciliation

Alain Fourchette



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/6978>

DOI: 10.4000/narratologie.6978

ISSN: 1765-307X

Publisher

LIRCES

Printed version

Date of publication: 1 January 2001

Number of pages: 461-484

ISBN: 2914561032

ISSN: 0993-8516

Electronic reference

Alain Fourchette, "La dialectique de l'ambiguïté dans le *Psaume* opus 50c de Schoenberg ou l'ultime réconciliation", *Cahiers de Narratologie* [Online], 10.1 | 2001, Online since 19 November 2014, connection on 24 February 2021. URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/6978> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/narratologie.6978>

LA DIALECTIQUE DE L'AMBIGUÏTÉ DANS LE PSAUME OPUS 50C DE SCHOENBERG OU L'ULTIME RÉCONCILIATION.

Alain FOURCHOTTE
Université de Nice-Sophia Antipolis

Il faut bien reconnaître que, jusqu'à une date récente, rares ont été les commentateurs à s'attacher à la dernière période de SCHOENBERG¹. Il était même de bon ton, à la suite de BOULEZ², de considérer avec un certain mépris une bonne partie de la production américaine de SCHOENBERG. Pourtant Olivier REVAULT D'ALLONNES, dans *Aimer Schœnberg*, invitait déjà à reconsidérer certaines œuvres

¹ Parmi ceux-ci : Glenn GOULD dont on relira avec profit la Conférence prononcée à l'Université de Cincinnati en 1964 : *Arnold Schœnberg. Une perspective*, in *Le dernier puritain, Écrits I*, réunis, traduits et présentés par Bruno MONSAINGEON, Paris, Fayard, 1983, pp. 200-206, ainsi que ses études : *Ode à Napoléon, Fantaisie pour violon et piano*, in *Contrepoint à la ligne, Écrits II*, Paris, Fayard, 1985, pp. 234-237. Enfin signalons dans la récente édition française des émissions de radio préparées par Glenn GOULD et réunies par Ghyslaine GUERTIN sous le titre : *La série Schœnberg*, les pages consacrées à *Kol Nidre* opus 38, l'*Ode à Napoléon* opus 41 et *Un survivant de Varsovie* opus 46, Paris, Christian Bourgois, 1998, pp. 89-106.

² Depuis le fameux article : *Schœnberg est mort*, publié en février 1952 dans *The Score* et repris dans *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, pp. 265-272, BOULEZ n'a guère changé d'opinion à propos de SCHOENBERG. Bien que BOULEZ soit sensible à l'ambiguïté formelle de la *Première symphonie de chambre* opus 9, l'« incidence de Schœnberg » reste pour lui très limitée et la production américaine de SCHOENBERG est toujours violemment rejetée : « Comment voulez-vous que je place sur le même plan l'*Ode à Napoléon* et le *Pierrot lunaire* ? », cf. *Éclats/Boulez*, Paris, Centre Pompidou, 1986, p. 133.

« difficilement classables »³ comme le *Kol Nidre* (1938), l'*Ode à Napoléon* (1942), *Un survivant de Varsovie* (1947). Tout dernièrement, Christian HAUER a même vu dans cette ultime phase créatrice « le temps de l'accomplissement »⁴. Pour notre part, le *Psaume* opus 50c nous semble occuper une place de choix dans la période américaine du compositeur – et ce pas seulement parce que c'est la dernière œuvre de SCHOENBERG. Ce qui frappe tout d'abord c'est l'ambition du projet qui, s'il avait été mené à bout, aurait constitué, comme le dit Alain POIRIER, « l'un des opus les plus impressionnants de musique religieuse au XX^{ème} siècle »⁵. L'intention de SCHOENBERG était en effet de donner, avec ses *Psaumes modernes*, un pendant aux 150 *Psaumes de David*. SCHOENBERG écrivit le premier psaume le 29 septembre 1950 et commença la composition de ce *Psaume moderne n° 1* opus 50c le 2 octobre 1950. Il ne l'acheva pas. De même il écrivit le texte de quinze psaumes mais n'acheva pas le seizième commencé le 3 juillet 1951. Il mourut en effet le 13 juillet 1951. Bien qu'inachevé, le *Psaume moderne n° 1* opus 50c pour récitant, chœur mixte et orchestre révèle les principaux traits distinctifs du dernier style de SCHOENBERG. Nous aimerions montrer, à travers quelques exemples, que ces caractéristiques essentielles sont la maîtrise aboutie d'une technique dodécaphonique bien personnelle et l'équilibre entre certaines dimensions sonores : dynamiques et timbriques ici privilégiées. Ces qualités intrinsèques à l'œuvre nous permettront de mieux mesurer l'enjeu de l'œuvre : par la maturité compositionnelle acquise dépasser les apparentes contradictions de langage et atteindre ainsi à une sérénité en accord avec la portée spirituelle de l'œuvre. Le *Psaume* opus 50c serait alors œuvre de réconciliation et éclairerait comme

³ Cf. Olivier REVAULT D'ALLONNES, *Aimer Schönberg*, Paris, Christian Bourgois, 1992, p. 157.

⁴ Cf. Christian HAUER, *Le dernier Schönberg (1946-1951) : le temps de l'accomplissement*, in Hugues DUFOURT et Joël-Marie FAUQUET, *La musique depuis 1945, Matériau, esthétique et perception*, Liège, Mardaga, 1996, pp. 227-244.

⁵ Cf. Alain POIRIER, *Étude de l'œuvre*, in Hans Heinz STUCKENSCHMIDT, *Arnold Schönberg*, Paris, Fayard, 1993, p. 636.

rétrospectivement toute la trajectoire créatrice de SCHOENBERG.

Observons tout d'abord le matériau sériel de base. Il est si particulier que SCHOENBERG le qualifiait de « série miraculeuse »⁶. Cette série est constituée – comme Rudolf KOLISCH le souligne dans son commentaire des esquisses publiées en fac-simile – « de demi-tons, tons entiers, tierces majeures et mineures »⁷ :

The image displays three systems of handwritten musical notation for Schoenberg's Psalm Op. 50c. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The notation is highly detailed, with many notes and rests. Above the first system, there are handwritten annotations: a circled 'V' with a '1' inside, an 'N', an arrow pointing right, a circled 'V' with a '2' inside, and another 'N'. Below the first system, there are circled 'III' and 'IV' with arrows pointing to specific notes. The second system has a circled 'V' with a '3' inside. The third system has a circled 'VI' with a '4' inside. The notation is dense and complex, reflecting the serial nature of the piece.

⁶ Cf. Arnold SCHOENBERG, *Sämtliche Werke, Reihe B, Band 19, Chorwerke II, Kritischer Bericht - Skizzen - Fragmente*, C. M. Schmidt, éd. Mainz, B. Schott's Sohne/Wien, Universal Edition, 1977, p. VIII et René LEIBOWITZ, *Schoenberg*, Paris, Seuil, 1969, p. 162.

⁷ Cf. Rudolf KOLISCH, *Préface* de l'édition d'Arnold SCHOENBERG, *Psaume* opus 50c, *Le dernier Psaume*, Mayence, B. Schott's Söhne, 1956.

⁸ Cf. Arnold SCHOENBERG, *Esquisse 1, du Dernier Psaume*, op. cit., reproduite avec l'aimable autorisation de l'éditeur : © SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL, Mayence/Allemagne.

Elle est aussi, ajoute KOLISCH :

« symétrique ; ses deux groupes de six sons /.../ se complètent de telle sorte que le deuxième constitue le mouvement rétrograde du premier. De plus, le renversement du premier tronçon, transposé à la tierce mineure, à la quinte ou à la septième majeure inférieure, contient les sons du deuxième tronçon et se trouve être son mouvement rétrograde renversé. La même relation existe entre le renversement du deuxième tronçon et l'original du premier. Une autre 'restriction' est particulière à cette série : la transposition par tons entiers commence chaque fois avec le dernier son du deuxième tronçon et répète celui-ci par mouvement rétrograde. Le deuxième tronçon de la transposition est le renversement rétrograde du premier tronçon. »⁹.

Pourquoi un matériau si « pré-contraint » ? Il multiplie les homonymies entre les différentes formes sérielles et facilite le passage d'une série à l'autre. Il y a de plus une réduction drastique des séries de base de la charte : « cinq transpositions seulement sont utilisées dans la composition », comme le souligne KOLISCH¹⁰ et de fait tout le matériau se réduit à « deux groupes différents de six sons »¹¹. Il est d'ailleurs frappant que SCHOENBERG dans les esquisses ait séparé les deux hexacordes des séries de base par les abréviations de V (Vordersatz = antécédent) et N (Nachsatz = conséquent). A l'intérieur de chaque hexacorde, le compositeur a bien pris soin de relier les tricordes horizontalement et verticalement pour établir les possibilités de combinaison des séries¹². La

⁹ Cf. Rudolf KOLISCH, *op. cit.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Ce qu'à la suite de Milton BABBITT on nomme « combinatorialité ». Cf. Milton BABBITT, *Some Aspects of Twelve-Tone Composition*, in *Twentieth Century Views of Music History*, edited by W. HAYS, New-York, Charles Scribner's sons, 1972, pp. 357-372, et Milton BABBITT, *Three Essays on Schœnberg*, in *Perspectives on Schœnberg and Stravinsky*, edited by B. BORETZ and E. T. CONE, New-York, W. W. Norton, 1972, pp. 47-59, Milton BABBITT, *Set Structure as a Compositional Determinant*, et *Twelve-Tone Rhythmic Structure and the Electronic Medium*, in *Perspectives on Contemporary*

série inférieure du premier système est en effet la transposition à la quinte inférieure du renversement de la série originale. Autrement dit la première moitié de I_5 correspond à la deuxième moitié de O mais dans un autre ordre¹³. La superposition de ces deux moitiés : premier hexacorde de O et premier hexacorde de I_5 dans l'esquisse de SCHOENBERG fait nettement apparaître le renversement des intervalles et l'intérêt contrapuntique du mouvement contraire ainsi dessiné. Il en est de même pour les séries dénommées par SCHOENBERG :

II	:	c'est-à-dire	O_{10}	et	I_7
III	:	"	O_8	et	I_9
IV	:	"	O_6	et	I_{11}
V	:	"	O_4	et	I_9
VI	:	"	O_2	et	I_3

SCHOENBERG est même allé jusqu'à ajouter sous le premier hexacorde en clef de sol de O ($I =$ pour lui) l'autre hexacorde combinatorial (c'est-à-dire I_9) et sous le premier hexacorde en clef de fa de $I_5 : I_2$. De même sous le deuxième hexacorde de $O (= I$ pour lui) soit : N l'antécédent, il ajoute le deuxième hexacorde de I_9 également combinatorial, et sous le deuxième hexacorde de I_5 le deuxième hexacorde de I_2 lui aussi combinatorial. Dès la transposition notée par lui II (par tons entiers : soit O_{10}), il est évident que le premier hexacorde de O_{10} est combinatorial non seulement du premier hexacorde de I_7 mais également du premier hexacorde de I_{11} , de même que le premier hexacorde de I_7 est combinatorial du premier hexacorde de I_3 - c'est-à-dire qu'en fait nous retombons toujours sur deux groupes seulement des mêmes six sons. SCHOENBERG a dit lui-même l'avantage d'une telle concentration :

« Cela offre une plus grande sélection que les doubles contrepoints de toutes les sortes. Évidemment il faut

Music Theory, edited by B. BORETZ and E. T. CONE, New-York, W. W. Norton, 1972, pp. 129-179.

¹³ Nous utilisons les abréviations suivantes : O pour la série originale, O_1 étant la transposition un demi-ton plus haut, et I (de l'anglais : inversion) pour le renversement.

inventer des thèmes comme d'habitude ; mais on a davantage de possibilités pour l'invention des figures étroitement apparentées entre elles qui sonnent, malgré tout, de façon complètement différentes. »¹⁴

Les esquisses¹⁵ de SCHOENBERG sont, à cet égard, très révélatrices et tendent, à notre avis, sinon à infirmer, du moins à nuancer l'idée de RUFER « d'une préoccupation sérielle abstraite »¹⁶. Si la série en effet ne semble pas être venue à SCHOENBERG « d'une figure musicale concrète »¹⁷, le compositeur en a apparemment testé les possibilités concrètes en élaborant nombre de formules canoniques comme KOLISCH le remarque¹⁸. Cette « série miraculeuse » est le point d'aboutissement des recherches de SCHOENBERG quant à sa technique dodécaphonique. Et si l'on peut dire avec Christian HAUER que « c'est la série parfaite : elle obtient tout avec le moins »¹⁹, il faut cependant remarquer que SCHOENBERG a été bien avant la composition du *Psaume* opus 50c « en quête d'une série qui ouvrirait sur un complexe sériel dont le trait majeur serait l'interchangeabilité des hexacordes »²⁰. C'était là l'intérêt de la « combinatorialité » qui apparaît dès le *Quintette à vents* opus 26 (1924) et la *Suite* opus 29 (1924-1926), et surtout dans le maniement de la série unique et de ses dérivées à l'œuvre dans *Moïse et Aaron* (1930-1932)²¹. Considérons à présent le texte du psaume dont voici une traduction :

¹⁴ Cf. Arnold SCHOENBERG cité in René LEIBOWITZ, *op. cit.*, p. 164.

¹⁵ Voir en particulier les *Esquisses 2a, 2b* de l'édition fac-simile d'Arnold SCHOENBERG, *Psaume* opus 50c, *op. cit.*

¹⁶ Cf. Josef RUFER, cité in René LEIBOWITZ, *op. cit.*, p. 162.

¹⁷ Cf. René LEIBOWITZ, *op. cit.*, p. 162.

¹⁸ Cf. Rudolf KOLISCH, *Préface* de l'édition fac-simile d'Arnold SCHOENBERG, *Psaume* opus 50c, *op. cit.*

¹⁹ Cf. Christian HAUER, *Le dernier Schönberg (1946-1951) : le temps de l'accomplissement*, *op. cit.*, p. 242.

²⁰ *Idem*, p. 243.

²¹ Cf. à ce sujet Pamela C. WHITE, *Schönberg and the God - Idea The opera Moses und Aron*, Ann Arbor Michigan, UMI Research Press, 1985.

« O, Toi mon Dieu : tous les peuples te vénèrent et t'assurent de leur soumission. Mais quelle importance pour Toi, si j'en fais de même ou non ? Qui suis-je pour croire que ma prière soit une nécessité ? Si je dis Dieu, je sais que je parle de l'Unique, de l'Éternel, du Tout-Puissant, de l'Omniscient et de l'Irreprésentable, dont je ne puis ni ne dois me faire une image. Duquel je ne puis ni ne dois rien exiger, qui exaucera ou non ma prière la plus fervente. Et pourtant je prie, – comme tout être vivant prie ; et pourtant je demande grâces et miracles : accomplissements. Pourtant je prie, car je ne veux pas être privé du sentiment béatifiant de l'unité, de l'union avec Toi. O toi mon Dieu, Ta grâce nous a laissé la prière, comme un lien, un lien sublime avec Toi. Comme une béatitude qui nous importe plus que tout accomplissement. »²²

La volonté de rigueur monothéiste de ce texte, l'ascétisme de la pensée théologique qui s'y fait jour sont à mettre en parallèle avec l'écriture dépouillée à laquelle conduit la concentration drastique du matériau sériel choisi par SCHOENBERG. Mieux : il semble que cette concentration offre en même temps à SCHOENBERG comme l'ultime possibilité d'une expansion libre et sereine de son langage. Expansion qui se caractérise avant tout par l'ambiguïté tonale et sérielle. Ainsi du début de l'œuvre (mesure 1) :

²² Cf. pour le texte original : Arnold SCHOENBERG, *Die Texte der Modernen Psalmen*, in édition fac-simile du *Psaume* opus 50c, *op. cit.*

Adagio (♩=52)

Sprecher
Sopran
Alt
Tenor
Baß

O, Du mein Gott!
Al - le Völ - ker prei -
Al - le Völ -
O, Du mein Gott!
Al - le Völ - ker prei - sen

O, Du mein Gott!
O, Du mein Gott!

Flöte
Oboe
English Horn¹⁾
Klarinette in Es¹⁾
Klarinette in B¹⁾
Baßklarinette¹⁾
Fagott

Horn¹⁾
Trompete
Posaune

Violine I
Violine II
Viola
Violoncello
Kontrabaß

Adagio (♩=52)

mit Dämpfer *pppp*
mit Dämpfer *pp*
mit Dämpfer *pppp*
mit Dämpfer *pp*
pppp

© by Gertrud Schoenberg 1956 ¹⁾In der Partitur in C notiert

23 Cf. Arnold SCHOENBERG, *Dernier Psaume*, op. cit., mesures 1-4, p. 1. Tous les exemples sont reproduits avec l'aimable autorisation de l'éditeur : © SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL, Mayence/Allemagne.

où les deux premiers sons de l'hexacorde sériel – par leur place et le retour polarisant du mi – créent une sorte d'accord de mi majeur/mineur. A remarquer l'alternance mi-ré#-mi aux voix altos doublées par le cor et les tierces majeures et mineures aux voix de sopranos divisés :

$$\begin{bmatrix} \text{mi} \\ \text{do} \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{ré}\# \\ \text{do} \end{bmatrix}$$

La tenue des sopranos divisées et des altos soutenues par les seconds violons, les altos, les violoncelles, soit l'accord :

$$\begin{bmatrix} \text{mi} \\ \text{do} \\ \text{ré}\# \end{bmatrix}$$

constitué des sons

$$\begin{bmatrix} 1 \text{ de O, est ponctué par le même accord:} \\ 3 \\ 2 \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{si} \\ \text{lab} \\ \text{sol} \end{bmatrix}$$

presque murmuré et répété dans une disposition différente par les ténors et les basses divisés :

soit les sons $\begin{bmatrix} 5 \\ 4 \\ 6 \end{bmatrix} \begin{bmatrix} 5 \\ 6 \\ 4 \end{bmatrix}$ de O. SCHÖNBERG

joue très habilement avec les intervalles de la suite de son hexacorde sériel : les sopranos 1 en blanches énoncent la tierce mineure : mi-b-do, puis la tierce majeure : do-lab. Le canon des altos ne commence que sur le dernier temps de la mesure 3 en resserrant le cellule : mi-mib (sons 1-2) et sur le premier temps de la mesure 4 la tierce mi-b-do, ce qui donne une impression d'arpège descendant renforcée par les lignes instrumentales qui doublent exactement celles des voix. Impression confirmée par le mouvement ascendant en tierce mineure : lab-si des sopranos contrepointé par la tierce majeure descendante : do-lab aux altos (mesure 4) et inversement par le mouvement descendant de la tierce majeure si-sol aux sopranos contrepointé par :

mib do
 └──────────────────┘
 3^{ce} mineure
 descendante

et lab - Z

do lab
 └──────────────────┘
 3^{ce} mineure
 descendante

lab lab si
 └────────┘
 2^{nde} aug. ascendante

Ce mouvement arpégé aboutit à une montée des altos culminant sur un mib tenu qui sonnerait comme une tonique de lab majeur (mesure 7) n'était la présence dans les dyades du violoncelle de la tierce : si-sol formant avec le mib un accord de quinte diminuée :

2

Soprano: Al-le Völ-ker prei-sen Dich und ver-si-chern Dich in-ner Er-ge-be-nis-heit.

Alto: -sen Dich und ver-si- - chern Dich

Tenor: Dich und ver-si- - chern Dich in- - ner Er-ge- - - - be-nis-heit.

Bass: Al-le Völ-ker prei-sen Dich

Flute: *p*

Oboe: *p*

Horn: *ppp*

Clarinet: *ppp*

Bassoon: *ppp*

Trumpet: *ppp* mit Dämpfer

Trombone: *ppp*

Violin I: *p*

Violin II: *p*

Viola: *p*

Cello: *ppp*

Double Bass: *ppp* mit Dämpfer

Ce brouillage harmonique est des plus réussis à la mesure 8 où les voix établissent comme un arpège

[mi de mi mineur se
	si
	sol

superposant au mib pédale de la contrebasse qui crée avec le violoncelle un accord de mib majeur alors qu'un seul hexacorde sériel de six sons a été utilisé jusqu'ici ! Bel exemple d'ambiguïté tonale obtenue par la rigueur contrapuntique et la concentration sérielle.

De même que les deux premières mesures semblaient créer un pôle tonal autour du mi, de même la fin du vers : « ...ihrer Ergebenheit » (...leur soumission) est confiée aux basses égrenant les sons 1 à 6 de O_{10} (équivalent à 12 à 7 de O), le fa bécarré étant doublé dans l'ensemble instrumental par la note tenue de l'alto harmonisée par les sons du deuxième hexacorde de O_8 (équivalent au premier hexacorde de I_9) :

8 7
- ge - ben - heit
10 9 8 7
- ge - - - - - ben - heit.
11
12 13 14 1
mit Dämpf
Gr.Tr. $pppp$
Viol. I ppp
Viol. II ppp
Vla. *am Stieg* ppp
Vcl. *am Stieg* ppp
Kb. ppp
m. D. ppp
co. div. ppp
8 7
12 11 11

Ainsi se crée un accord de sib mineur dont la quinte : fa bécarre va être altérée en solb (mesure 13) aux altos en un mouvement de seconde mineure ascendante (très wagnérien !) qui est comme un rappel inversé de la seconde mineure descendante du début. L'impression tonale est détruite par la mesure suivante (14) qui superpose les six sons du premier hexacorde de O_{10} . Il faut noter que l'intervalle de seconde mineure réapparaît comme une sorte de pôle cadentiel dans les voix mesures 78 à 80 :

The image displays a musical score for measures 78 to 80. The score is arranged in a standard orchestral format with vocal parts at the top and instrumental parts below. The vocal parts include Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The instrumental parts include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in E-flat (Cl. in Eb), Clarinet in B-flat (Cl. in Bb), Bassoon (Fag.), Horn in C (Hr. C), Trumpet in C (Trp. C), Trombone (Tbn.), Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Viola (Via.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Kb.). The score features various musical notations, including dynamics (ppp, p, f), articulation (acc.), and performance instructions such as "poco allargando" and "a tempo". Handwritten annotations in red and black ink are present throughout the score, including circled notes and numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 8) indicating specific musical features or corrections. The lyrics for the vocal parts are: "Wun - der Er - ful - lan - gen." and "und Wun - der Er - ful - lan - gen.".

Le décalage et l'emboîtement des dyades (cf. harmonie et cuivres qui répètent un son : expansion) par rapport aux tricordes (cf. violon) dans la mesure 68 se combine avec la division par segments verticaux :

(cf. par exemple	piccolo	:	sons	6	}	de O ₂ : concentration
	clarinette mib	:	"	5		
	clarinette sib	:	"	4		

Il est frappant que cet emploi intervienne ici comme souvent chez SCHÖNBERG à un moment de tension et de montée vers un « climax ». Le double mouvement d'expansion-concentration sérielle est comme la marque d'une exacerbation sonore qui caractérise l'ultime « expressionnisme » schœnbergien²⁹.

A ce dernier concourent non seulement la souplesse de la segmentation sérielle conjuguée à la rigueur de sa concentration pour servir l'ambiguïté tonale-sérielle mais également un équilibre dynamique et timbrique particulièrement efficace entre la voix parlée/chantée du récitant, les voix du chœur et l'orchestre. SCHOENBERG renoue ici avec la notation simple et souple autour d'une ligne de la partie de Sprechgesang déjà utilisée dès l'*Ode à Napoléon* opus 41 et dans *Un survivant de Varsovie* opus 46³⁰. René LEIBOWITZ insiste sur la rareté de « la combinaison du récitant, du chœur et de l'orchestre »³¹. Mais elle n'apparaît pas qu'« une seule fois,

²⁹ Hugues DUFOURT remarque à propos des dernières œuvres que « Schönberg parvient en effet à donner aux techniques sérielles une force de suggestion immédiate et semble renouer avec le laconisme et la densité aphoristique de la période expressionniste, qu'illustre en particulier *Erwartung* (1909). » Cf. Hugues DUFOURT, *De Schönberg à Boulez, Logique et dialectique de la création musicale*, in *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 86.

³⁰ Cf. à ce sujet notre étude : *Le Sprechgesang chez Schönberg*, in *Cahiers d'études germaniques*, publiés par Université Lumière (Lyon II), Université de Nice, Université Paul Valéry (Montpellier III), Université de Provence (Aix-Marseille I), Printemps 1997 n° 32, pp. 241-264.

³¹ Cf. René LEIBOWITZ, *op. cit.*, p. 164.

tout au début du morceau »³² puisqu'on la retrouve mesure 19 en un très bel effet d'écho sur « ich » où l'on peut noter l'équilibre des fortissimos et des decrescendos qui rendent audibles toutes les parties vocales et instrumentales. Si « l'effet de klangfarbenmelodie de la deuxième mesure (où les cordes reprennent l'accord des bois et du cor) »³³ est si efficace, c'est que les voix de soprano (divisées en deux) et les voix d'alto ont un FPP sur le premier temps de la deuxième mesure et que les cordes jouent avec sourdine triple piano (Cf. exemple 23). La partie de récitant est ainsi parfaitement audible au concert ainsi que les croches des ténors et des basses (divisés) sur : « O du » et « mein Gott ». Le canon verbal entre sopranos, altos et récitant est tout à fait équilibré puisque le récitant n'intervient à nouveau que sur le troisième temps, après que les sopranos 2 ont rejoint les sopranos 1 sur : « Dich » et au moment où les altos chantent la syllabe : « si » de « und versichern » (et t'assurent) mesure 5. Les voix d'alto restent piano (mesure 6) de même que les rares instruments : flûte et second violon sur le premier temps. Sur le deuxième temps :

flûte	}	sont marqués piano et pourvus
cor anglais		
clarinette basse		
second violon		
alto		

d'un decrescendo sauf sur la clarinette basse : P crescendo comme si SCHÖENBERG voulait faire ressortir la note la plus grave de l'accord. Enfin sur le troisième temps interviennent la flûte, les premier et second violons, ces deux derniers étant piano mais également crescendo. Ainsi le récitant « passe » dans ces trois temps si timbriquement variés et dynamiquement équilibrés. Les voix d'alto égrènent en valeurs longues : « Er-ge-ben-heit » (soumission) sur le premier temps de la mesure 7 alors que le récitant reprend en croches et triolets de noires : « und versichern Dich ihrer Er-ge-benheit » (mesure 8) (et t'assurent de leur soumission). Ces

³² *Ibid.*, p. 164.

³³ *Ibid.*, p. 165.

souligne les fa et la forte du hautbois et de la clarinette en mib, accusant le contraste avec le fa# du cor anglais qui double les voix de soprano. On pourrait citer maints autres exemples de cette écriture orchestrale trop vite qualifiée de « fonctionnelle » par LEIBOWITZ³⁵. La raréfaction des couches timbriques est telle dans des passages comme les mesures 20 à 27 ou 51 à 61 par exemple qu'on serait tenté de rapprocher cette économie ascétique de l'orchestre de WEBERN. Le *Psaume* opus 50c s'en distingue pourtant par une épaisseur et une densité résultant d'un équilibre entre attaques du son, modes de jeu et timbres qui appartiennent en propre à SCHÖNBERG. Un exemple à l'intérieur de ces passages « weberniens » en est mesure 26 :

The image shows a page of a musical score for measures 26 and 27. At the top, there is a vocal line with lyrics: "Un vor-stell-baren spre-the, von dem ich mir ein Bild we-der machen kann,". Below the vocal line are several staves for woodwinds and strings. The woodwind parts include complex rhythmic patterns and dynamic markings such as "pp" and "ppp". The string part includes a section labeled "Steg" (pedal) with "pizz." (pizzicato) markings. The score is in 6/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). The page number 36 is visible in the bottom right corner.

³⁵ Cf. René LEIBOWITZ, *op. cit.*, p. 164.

³⁶ Cf. Arnold SCHOENBERG, *op. cit.*, mesures 26-27, p. 6.

le décalage d'une croche d'intervalle entre les flatterzunge de la flûte et le trémolo col legno pianissimo des violoncelles divisés en deux alors que la phrase de la clarinette basse triple piano fait la liaison avec les trémolos col legno des violons mesure 27. L'alchimie des sons proprement schœnbergienne ne recule pas devant l'audacieuse simplicité des doublures orchestrales si c'est pour servir l'expressivité. Le grand tutti fortissimo mesures 69-70 (cf. exemple 28) en est la preuve évidente. Les doublures de la mesure 69 pourraient paraître banales :

basson-clarinette basse-trombone-contrebasse
cors-violoncelles
alto-trompette

n'était le relief que par contraste acquiert la dissonance du si de la clarinette en mib avec les do de l'extrême aigu des premier et second violons. De même mesure 70, c'est la batterie entre fa# et sib mixant les doublures :

flûte et clarinette en mib	}	dans le fortissimo
hautbois et clarinette en sib		

et la dissonance décalée d'une noire du ré à la trompette par rapport au do# des violons qui, sur les triples-cordes de l'alto et des violoncelles, créent une formidable tension. Le ré en unisson aux violons dans l'extrême aigu sur la première noire de la mesure 71 en est le climax et le pivot si bien que la descente en unisson à l'ensemble : flûte, hautbois, clarinette en mib, clarinette en sib et trompette se fait forte à partir du même ré deux octaves plus bas. Les deux sons : do et mi (mesure 72) restent partagés entre la tenue des violons et l'ensemble de la clarinette basse, du premier basson, de l'alto et des violoncelles divisés pour finir en un decrescendo suspensif abolissant toute trace de fonction tonale : suprême liberté que confère à une harmonie simple la conjonction timbrico-dynamique chez SCHENBERG.

L'œuvre ultime de SCHENBERG est donc intéressante à plus d'un titre. Elle offre l'exemple le plus radical peut-être dans cette période d'une écriture sérielle où expansion et concentration se déduisent sans cesse l'une de l'autre grâce

au choix réducteur des séries de base. Intégrant les accords tonals en jouant sur l'ambiguïté des formes sérielles tout en les affranchissant de leur poids, de leur direction tonale, le *Psaume* opus 50c réalise avec une liberté totale la synthèse du système sériel et de la tonalité. Cette synthèse correspond moins chez SCHOENBERG « à une forme de nostalgie », comme le dit Alain POIRIER³⁷, qu'à une volonté de dépassement des apparentes contradictions entre tonalité et dodécaphonisme. C'est pourquoi, plutôt que de parler d'une « esthétique du compromis »³⁸, mieux vaudrait parler, selon nous, d'une esthétique de l'ambiguïté. Cette esthétique apparaît même comme sous-tendant toute l'œuvre de SCHOENBERG à travers ses différentes périodes. Il faut en effet se souvenir qu'une volonté ambiguë est active dès la première période dans la conjugaison du leitmotiv wagnérien et du développement par variation brahmsien. Volonté d'ambiguïté formelle également avec la combinaison d'un premier mouvement de sonate élargi et des différents mouvements d'une symphonie dans la *Nuit transfigurée* (1899) et *Pelléas et Mélisande* (1902-1903) – mais au-delà de ces œuvres avec la poursuite de la forme en un mouvement. Ambiguïté encore de la composition tendue entre acte conscient et jeu de l'inconscient au moment où le *Traité d'harmonie* (1911) rationalise le langage tonal. Le projet sur la *Seraphita* de BALZAC, qui obsédait SCHOENBERG, visait à la réconciliation de ce que SWEDENBORG opposait : la connaissance scientifique rationnelle et l'illumination. Il est d'ailleurs troublant de remarquer avec Philippe ALBERA³⁹ que l'idée obsédante de la transcendance et la crise mystique à laquelle elle donne lieu coïncident avec la première idée d'une série de douze sons dans *L'échelle de Jacob* (1917-1922). Et c'est encore une visée dialectique qui anime SCHOENBERG au moment de l'élaboration de la technique dodécaphonique en 1921 : « retrouver la dialectique de tout langage ou pseudo-langage entre une structure objective qui

³⁷ Cf. Alain POIRIER, *op. cit.*, p. 578.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Cf. Philippe ALBERA, *Schœnberg plus*, Paris, IRCAM Centre Pompidou, 1986, p. 35.

garantit la cohérence de base, et l'invention subjective qui en développe les potentialités combinatoires »⁴⁰, comme le souligne ALBERA. Ce dernier note bien que SCHOENBERG « définira le dodécaphonisme comme une extension de la tonalité. C'est peut-être la raison pour laquelle Schönberg a voulu 'vérifier' le bien fondé de la méthode par l'utilisation de formes anciennes »⁴¹ (cf. la *Suite pour piano* opus 25 de 1921-1923). Il n'y a pas, pour nous, de « discrédance » entre l'organisation sérielle et l'usage d'une rhétorique et de formes empruntées au passé, comme le prétendait BOULEZ⁴². Nous voyons, au contraire, dans cette volonté de synthèse, la poursuite d'une dialectique de l'ambiguïté que la période américaine – surtout avec les dernières œuvres – mène à son plein accomplissement. Cette synthèse infirme ce qu'ADORNO a appelé « l'indifférence croissante du matériau »⁴³. Elle montrerait plutôt, comme le souligne DAHLHAUS, « que la tonalité aussi bien que l'atonalité – dodécaphonique ou non – sont capables de coexister sans que l'une dénie à l'autre le droit d'être, deuxièmement que l'histoire – représentée dans la théorie esthétique d'Adorno par le matériau – a perdu le pouvoir de dicter au compositeur ce qui est permis et ce qui est interdit »⁴⁴. Si SCHOENBERG n'a jamais estimé « pouvoir ni devoir rompre avec la tradition »⁴⁵ c'est, comme le souligne Hugues DUFOURT, qu'il entendait « récapituler la tradition : son œuvre est, à ce titre, à la fois l'accomplissement expressif ultime et la quasi

⁴⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁴¹ *Ibid.*, p. 41.

⁴² Cf. Pierre BOULEZ, *Arnold Schönberg*, notice pour l'*Encyclopédie de la Musique*, Fasquelle, 1961, repris in *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, pp. 349-360 et *Incidence de Schönberg*, in *Par volonté et par hasard, Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975, pp. 31-41.

⁴³ Cf. Theodor W. ADORNO, *Philosophie de la nouvelle musique*, traduit de l'allemand par Hans HILDENBRAND et Alex LINDENBERG, Paris, Gallimard, 1962, p. 127.

⁴⁴ Cf. Carl DAHLHAUS, *Schönberg's Late Works*, in *Schönberg and the New Music*, translated by Derrick PUFFETT and Alfred CLAYTON, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 167-168.

⁴⁵ Cf. Hugues DUFOURT, *De Schönberg à Boulez*, *op. cit.*, p. 84.

– axiomatisation des structures »⁴⁶. Mais DUFOURT, s'il voit la dernière manière de SCHOENBERG comme « placée sous le signe d'une dialectique »⁴⁷, pense que cette dernière est « due à la pression de l'histoire »⁴⁸. Cela nous paraît évident pour une œuvre comme *Un survivant de Varsovie*, mais nous rejoignons, pour notre part, plus volontiers ici Alain POIRIER qui voit dans « l'orientation religieuse de plus en plus prononcée »⁴⁹ une « prise de position susceptible d'éclairer rétrospectivement toute [l'] œuvre »⁵⁰. Nous irions même jusqu'à dire que le recours à la pensée religieuse et au judaïsme peut expliquer ce que nous nommons dialectique de l'ambiguïté. Face à cette volonté constante chez SCHOENBERG « de résoudre les antagonismes dans un concept unitaire »⁵¹, on peut effectivement se demander avec Philippe ALBERA « dans quelle mesure le vieux fond messianique juif n'a pas influencé, en profondeur, son attitude comme compositeur »⁵². La fusion des deux langages : tonal et sériel dans le *Psaume* opus 50c, suprême aboutissement pour SCHOENBERG de cette dialectique de l'ambiguïté dans la sérénité de sa maturité compositionnelle, est acte de réconciliation avec soi-même. SCHOENBERG est en effet parvenu ici au but que l'*Echelle de Jacob* s'était fixé : « apprendre à prier »⁵³. En ce qu'il est affirmation de la foi dans la liberté conquise de l'écriture, le *Psaume* opus 50c nous paraît même une réponse à la prière qui, selon François NICOLAS, manquerait « à Moïse en cette fin du deuxième acte »⁵⁴ de *Moïse et Aaron*. La tendance au sublime, cet « accès à

46 *Ibid.*

47 *Ibid.*, p. 88.

48 *Ibid.*

49 Cf. Alain POIRIER, *op. cit.*, p. 579.

50 *Ibid.*

51 Cf. Philippe ALBERA, *Schœnberg plus, op. cit.*, p. 51.

52 *Ibid.*

53 Cf. Arnold SCHOENBERG, *Lettre à Richard Dehmel* du 13 décembre 1912, in *Correspondance*, traduit par Dennis COLLINS, Paris, Jean-Claude Lattès, 1983, p. 30.

54 Cf. François NICOLAS, *La singularité Schœnberg, Les cahiers de l'IRCAM*, Paris, L'Harmattan IRCAM Centre Pompidou, 1997, p. 182.

l'excès »⁵⁵, ce « style diagonal de pensée »⁵⁶ qui font pour François NICOLAS la « singularité » de l'œuvre schœnbergienne tiennent, selon nous, à une volonté d'ambiguïté sans cesse assumée, jusques et y compris dans l'inachèvement. De ce point de vue, comme le dit SCHOENBERG : « le plus important c'est la décision »⁵⁷.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 193.

⁵⁶ Prenant comme modèle métaphorique la diagonale de CANTOR, François NICOLAS appelle « style diagonal de pensée cette orientation de la pensée musicale qui vise à profiler et à parcourir, au sein d'une situation soigneusement composée, la diagonale de ses possibles », et ce sans épuiser le projet.

Cf. François NICOLAS, *op. cit.*, p. 100.

⁵⁷ Cf. Arnold SCHOENBERG, *Texte de la Troisième des Trois Satires* opus 28, pour chœur mixte et ensemble instrumental (1925), cité in Philippe ALBERA, *Schœnberg plus*, *op. cit.*, p. 132.