De Schœnberg à Deutsch : arguments pour un « sécessionnisme » musical

Eric Denut

Hörst du sie noch ?
Mir schwand schon fern der Klang.
Tristan und Isolde, II, 1

Centre et périphérie dans la modernité viennoise

Privilégiant le matériau harmonique sur tous les autres, l'historiographie du XX^{ème} siècle a coutume de dater la naissance de la modernité musicale autour de 1907, au moment où Schœnberg transgresse la loi tonale. S'il ne s'agit pas de remettre en cause l'importance de cette transgression, on aurait toutefois tendance aujourd'hui à revoir cette lecture vingtiémiste et à postuler l'hypothèse suivante : loin d'être une transgression, cet acte était une restauration, en ce qu'il réintroduisait la primauté des hauteurs dans la musique au détriment d'autres facteurs, indépendants des fréquences, et dont l'importance depuis le romantisme de la génération de 1810 croissait régulièrement. On voit bien en quoi une série d'interdits, même informels, provoque une anti-syntaxe, à laquelle il faut apporter son attention : l'enjeu premier redevient la note et la grammaire. A partir de 1907, le chemin est donc ouvert pour que la hauteur redevienne la base exclusive de la forme et détermine ainsi le développement musical par « variation développante ». C'est dans ce contexte que Max Deutsch, alors âgé de quinze ans, prend contact avec les œuvres de ses aînés contemporains.
Si séduisante que puisse être cette nouvelle lecture vingtetunièmiste, on ne peut cependant s'empêcher de lui opposer l'argument suivant : est-il légitime de considérer que le Schœnberg expressionniste, celui d'*Erwartung*, de l'opus 11 et 16, privilégie le maniement des hauteurs, alors que c'est justement dans ces œuvres-là que d'autres paramètres, tels la texture ou la registration, semblent déterminer le discours comme jamais auparavant dans la musique occidentale, au point de provoquer l'athématisme (op.11 n°3 et op.16 n°5). Cette contradiction apparente va nous permettre de différencier quelque peu notre propos et de tracer quelques lignes de force, dont on verra qu'elles décrivent sur un plan collectif une « cartographie » de l'écriture musicale qui concerne directement l'évolution du style de Max Deutsch sur un plan individuel.
Distinguons deux strates. La première est celle de l'écriture harmonique en mouvement, dont on connaît l'orientation à partir de 1923 et dont il est aisé de considérer a posteriori que le mouvement vers l'atonalité représentait un prolégomène dans la recherche d'une nouvelle syntaxe. Cet espace, intimement lié à Schœnberg, de l'atonalité menant vers le dodécaphonisme, puis le sérialisme généralisé, est encore très périphérique en 1907 dans la modernité musicale en Europe, et à Vienne en particulier – cependant, elle deviendra centrale au fur et à mesure du siècle. Il est la première manifestation d'un idiolecte musical irréductible, la source encore la plus influente à maints égards, pour aller vite, de notre

contemporanéité musicale, de son opacité et de son pouvoir de fascination. Pour certains d'entre nous, nous ne nous intéressions à l'existence de Max Deutsch qu'en tant que témoin, puis médiateur, de cet espace. La deuxième strate concerne non seulement Schœnberg, mais également ses contemporains Zemlinsky et Schreker par exemple, la génération née dans les années 1870. Le cœur de la création repose sur l'ouverture vers un nouveau type d'expression, via de nouvelles sonorités, un nouvel équilibre entre harmonie et timbres, et des formes capables de « composer » avec cette recherche. Il importe peu ici d'examiner selon quelles modalités cette ouverture s'est propagée d'une écriture à l'autre ; on sait que le simple contact entre musiciens n'équivaut que sous certaines conditions à un échange, mais que ce dernier ne va pas de soi, contrairement au « paradigme de l'épidémie » en usage en musicologie[1]. Dans une sorte de « complémentarité historique » avec le premier espace, ce second espace, qui était au centre de la modernité viennoise en 1907, se verra peu à peu diluée dans le projet moderne, au point de passer après 1945 pour un « post-impressionnisme » surgissant ici ou là au milieu d'œuvres globalement « post-romantiques ». En méconnaissant, voire en ignorant complètement, cette stylistique bien particulière, l'historiographie traditionnelle ne rend pas une image fidèle de la modernité. Dahlhaus : « Non pas que le concept de 'Nouvelle Musique', tel qu'il a été formé dans les années 1920, ne soit pas sans fondement ; mais il n'exprime qu'une partie de la vérité, et il est important d'associer, aux côtés d'une représentation de la 'Nouvelle Musique' qui intègre aussi bien Schœnberg que le Groupe des Six, le concept d'un mouvement de la 'Modernité', association qui rend compte de l'étroite proximité attestée sur le plan historiographique d'un Schœnberg avec un Schreker, et qu'exprime le concept de 'sécessionnisme'[2] ». La Vienne musicale qu'a connue Max Deutsch pendant ses années de formation était très largement imprégnée de cette stylistique, et c'est sans surprise que nous la verrons apparaître dans certaines de ses pièces.

Précisons cependant que l'association d'œuvres de Schreker ou de Schœnberg au « Jugendstil » viennois appartient exclusivement à l'histoire de la réception, et non à celle de la composition. Dahlhaus à nouveau à propos des premières œuvres de Schœnberg : « Le contexte intellectuel dans lequel les œuvres sont perçues depuis une quinzaine d'années fausse la perspective de leur origine : Schœnberg se sentait proche d'Adolf Loos, l'opposant et l'adversaire de la 'Sécession' viennoise, non seulement par sympathie personnelle, mais aussi parce que leurs convictions esthétiques étaient profondément en accord[3]. » A maints égards, l'art de la Sécession viennoise (ainsi que celui des écrivains de la « Jung-Wien ») apparaît comme un esthétisme, un maniérisme (en allemand « Stilkunst ») dont les allégories empreintes d'érotisme diffus ne pouvaient que provoquer des réactions contraires : ainsi de celle d'intellectuels comme le fonctionnaliste Loos ou comme Karl Kraus (qui raillait la « Kaffehausdekadenzmoderne »), dont on connaît la proximité avec non seulement Schœnberg, mais aussi Mahler et Berg. Ne tombons donc pas dans une « sorte de nivellement, d'écrasement des noms propres les uns sous les autres – une façon de présenter 'Vienne' comme un bloc homogène », une ornière que Guy

[1] Quelques contacts importants cependant :Schreker a dirigé la première de *Friede auf Erden* (1911) et des *Gurrelieder* (1913) de Schœnberg, ainsi que celle du *Psalm 23* (1910) de Zemlinsky. Zemlinsky a commandé en 1913 un livret à Schreker (qui deviendra un opéra de …Schreker : *Die Gezeichneten*) et a dirigé après la guerre *Der Ferne Klang* et *Der Schatzgräber* à l'Opéra de Prague. Quant à la proximité, artistique et personnelle, de Schœnberg et de Zemlinsky, elle est connue de tous.

[2] Carl Dahlhaus : « Schreker et le mouvement de la 'Modernité'- Apropos de la dramaturgie du *Ferner Klang* », intervention de l'auteur au colloque *Franz Schreker – Am Beginn der Neuen Musik* à Graz en 1976. Publié dans les *Studien zur Wertungsforschung*, volume 11, Universal Edition, Graz, 1978 sous le titre « Schreker und die Moderne – Zur Dramaturgie des *Fernen Klangs* ». C'est nous qui traduisons.

[3] Carl Dahlhaus : « Les dernières œuvres de Schœnberg », in *Schœnberg*, Contrechamps, Genève, 1997, p.216 (trad. D.Leveillé)

Scarpetta avait stigmatisée il y a quelques années[4]. On sait en outre que Dahlhaus avait, dans un article publié en 1980, mis nettement en doute la possibilité de découvrir des « critères saisissables[5] » pour un « sécessionnisme » musical.

Les critères « insaisissables » d'un « sécessionnisme » musical

Ces précautions prises, et elles sont de taille, il nous semble cependant intéressant de tenter l'expérience de relever, à défaut de pouvoir parfaitement les « saisir » et les nommer de manière définitive, les éléments qui appartiennent à la recherche empirique de nouvelles règles d'organiser le sonore visant à dépasser le romantisme et le post-romantisme musical dans les trois champs de la couleur (relations harmonie-timbres), du temps (forme musicale) et de l'espace, donc de rendre compte de la manière avec laquelle un Schœnberg ou un Schreker ont tenté d'élargir le vocabulaire et la grammaire musicales qu'ils avaient reçus en héritage et sont devenus en quelque sorte les fondements de l'approche de la génération suivante, à laquelle appartenait Max Deutsch.

La couleur
On cherchera à ce qu'elle résulte d'une fusion des timbres instrumentaux et à ce qu'elle soit, par un jeu subtil avec une harmonisation « déstabilisante », récalcitrante à tout effort d'identification de la part de l'auditeur. L'expérience sonore devient valeur en soi, harmonie et timbre ne se laissent plus analyser séparément. On a donc affaire à un matérialisme sonore, dont les catégories sont, contrairement à celles de l'écriture traditionnelle, difficilement segmentables en unités discrètes : complexe « harmonie-timbre » (pour lequel on mobilisera de nouvelles approches : épaisseur, brillance, etc), registres, dynamiques vs. hauteurs et rythmes.

Le temps
La temporalité se laisse percevoir sous deux formes principales :

- une dilatation d'un instant fondateur, sous la forme d'une polyphonie superposant des couches centripètes (arpèges en boucle, trilles) ou centrifuges (diffractant ainsi en plusieurs éléments la ligne mélodique post-romantique)

- une juxtaposition sous forme de montage d'une série de micro-formes ayant chacune sa morphologie. La tonalité fonctionnelle cesse d'être active tant au niveau de la syntaxe (enchaînement des accords) qu'au niveau de la forme générale (relations des tonalités entre elles), le thématisme tend également à perdre de son pouvoir structurant, voire à disparaître totalement, et laissent tous les deux place à une organicité plus fondamentale (un son, un intervalle) et à des organisations plus élémentaires (nombre d'or)

La forme se love quelque part entre le tableau lyrique et le film expérimental muet, et s'éloigne du récit linéaire.

[4] Guy Scarpetta, « Esquisses viennoises » in *Lettre internationale*, n°8, Paris, 1986, p.59.
[5] Carl Dahlhaus, « Musik und Jugendstil » in *Art nouveau, Jugendstil und Musik* (éd. J.Stenzl), Atlantis, Zürich, 1980, p.73.

L'espace
Il fait une entrée en force dans la grammaire musicale, et devient élément pertinent de l'écriture, non seulement sur le plan métaphorique où l'on assiste à un changement de paradigme (confusion des plans sonores), mais surtout sur le plan perceptif (création d'espaces individués par l'intermédiaire de l'écriture musicale).

Ce bref panorama, que nous allons exemplifier dans la suite de notre propos, tend sans aucun doute à faire du « sécessionnisme » une première modernité du Xx^{ème} siècle, à la fois parallèle à celle de Debussy et influencée par elle (partageant notamment avec elle le prolongement de nombreuses propriétés du passé musical). Si l'on relève par exemple certains traits distinctifs du « sécessionnisme » comme :

- la mise en avant d'un matérialisme sonore (avec ses catégories difficilement segmentables en unités discrètes, tels le timbre, la registration ou la dynamique) au détriment d'un discours musical obéissant à la rationalité, naturellement segmenté et hiérarchisé à la fois au niveau des unités syntaxiques et à celui des « phonèmes musicaux » (hauteurs, rythmes)

- une harmonie qui joue le rôle de passerelle entre deux mondes : de passerelle évaluable elle aussi en éléments discrets (superpositions de tierces…), elle glisse vers un complexe harmonie-timbre (une texture) qui ne se laisse plus discriminer en concepts (accords) mais mobilise nécessairement d'autres types d'appréhension (épaisseur, brillance, etc.)

on mesure l'étroite familiarité de cette esthétique avec ce que l'on désigne sous le terme d' « impressionnisme musical », dans le sens où le motif (au sens pictural – en musique, on pourrait parler de discours) tend à disparaître derrière son actualisation sensible.
Mais la connivence avec d'autres « ismes » ne s'arrête pas là. En ce qu'il possède une évidence sensible tout en se refusant à la sémantisation, le signe musical jouit également des qualités du symbole, et ce d'autant plus s'il est proposé à la perception sans l'enveloppe d'un discours mimant la logique. A ce titre, le « sécessionisme » est assurément un « symbolisme » musical, ce qu'une analyse comparée de *Pelléas et Mélisande* debussyste (que l'on peut considérer comme une œuvre « étalon » du symbolisme musical) et du *Ferner Klang* de Schreker confirmerait… au moins à un premier niveau d'analyse, car la dramaturgie musicale de Schreker s'interprète plus volontiers comme une critique de la métaphysique symboliste, formulés cependant avec des moyens musicaux qui sont proches de cette esthétique (une écriture qui est donc à la fois célébration et dénonciation).
Concernant enfin les relations entre le « sécessionnisme » et l'expressionnisme des années 1908-14, dont une caractéristique essentielle est la libération de la dissonance à des fins expressives, il est également difficile de tracer une frontière claire entre les deux esthétiques. Elles partagent non seulement la critique de la rationalité musicale au nom de la « nécessité intérieure » de l'artiste, mais leurs matériaux sont parfois proches, ainsi que leur rapport à la forme. La différence qui a permis à l'historiographie, par une post-rationalisation, de « récupérer » l'expressionnisme musical pour la modernité, alors qu'elle estampillait le « sécessionnisme » en romantisme tardif, nous semble bien infime et plus porter sur des considérations extra-musicales que sur le contenu réel des œuvres. C'est ainsi

que le Schœnberg expressionniste (ou le Zemlinsky expressionniste, celui du *Second Quatuor* en 1914), ne sera pas exclusivement expressionniste, mais volontiers « sécessionniste »… Quant à la psychologie (voire l'identité, comme Kokoschka inspirant la figure de la peintre dans *Die Gezeichneten*) de maint personnage des opéras de Schreker, elle appartient indéniablement à l'histoire de l'expressionnisme, même si la problématique très « fin de siècle » (les désillusions de l'artiste masculin dans ses relations avec le monde et avec la féminité) de la plupart de ses opéras est abordée d'une manière qu'il faudrait plutôt qualifier de « naturaliste »… Mais arrêtons ici la liste des adjectifs, trop épais pour pouvoir encore signifier quoi que ce soit sur leur objet (l'œuvre schrekérien est exemplaire à cet égard de l'imprécision – ou de la trop grande précision – des catégories esthétiques). Leur prolifération, qui rejoint les doutes émis par Dahlhaus quant à la possibilité de définir avec des critères saisissables (donc exclusifs à lui) un « sécessionnisme » musical, a néanmoins le mérite de témoigner de la richesse de la période en question en esthétiques non exclusives, voire métissables, richesse qui fera le miel des compositeurs nés après 1880. « Ce que l'historien doit proscrire – surtout s'il traite du problème de la modernité -, c'est de postuler a priori comme une catégorie abstraite ce dénominateur commun que Hegel nommait 'Zeitgeist' ou Mill 'characteristic of the age'. Là où, un temps, l'appréhension intuitive de grandes unités pouvait se révéler positive, il faut désormais se résoudre à procéder à l'analyse empirique d'éléments disparates[6]. »

La couleur – un matérialisme du son

A la fois dans le dernier chapitre du *Traité d'harmonie* de Schœnberg, rédigé en 1911, et dans les rares écrits de Schreker dans la décennie 1910, se manifeste l'idée, certes étiquetée par Schoenberg lui-même de « fantaisie futuriste », d'une composition musicale fondée sur la primauté esthétique du « son » (le « Klang » chez Schreker) sur toute autre catégorie musicale, dans le sens où l'on ne distinguerait plus la notation de son actualisation dans le son instrumental ou vocal. Schœnberg écrit : « La couleur du son est le grand territoire dont une région est constituée par la hauteur du son[7]. » Cela peut aller jusqu'au renoncement volontaire à la « composition » au sens de « mise en forme », pour limiter l'écriture à la seule notation de sons. Schreker écrit par exemple en 1919 dans le cadre de l'opéra que « le son pur, sans ajout motivique, est, s'il est utilisé avec prudence, un des moyens expressifs musicaux les plus importants.(…) Son effet n'est dépassé peut-être que par… le silence[8]. »
Ce matérialisme du son, cette « émancipation du son » (pour faire pendant à l'émancipation de la dissonance), se traduit par deux techniques nouvelles :

- la systématisation des doublures chez Schreker, qui conduit à une texture bigarrée (« Mischklang »), dans laquelle il est difficile de percevoir l'individualité de la source sonore. Le moindre petit orchestre, lorsqu'il est traité par Schreker, peut devenir une source sonore « mystérieuse », quasi immatérielle, fantasmagorique : par exemple, un des thèmes du morceau de

[6] Carl Schorske in *Vienne fin de siècle. Politique et culture*, Le Seuil, Paris, 1983, p.13 (trad. Y.Thoraval)
[7] In *Traité d'harmonie*, Lattès, Paris, 1983, p.516 (trad. G.Gubisch)
[8] « Meine musikdramatische Idee », in *Musikblätter des Anbruch*, n°1, Universal Edition, Vienne, nov.1919.

jazz interprété par un orchestre de scène dans l'opéra *Christophorus* (1925-29) est joué par un sax alto, un violon solo à l'octave et une scie musicale.

- la « Klangfarbenmelodie », utilisée comme technique d'instrumentation à partir de 1909 et dont l'op.16 n°3 est devenu une sorte d'emblème, à vrai dire peu représentatif sur le plan perceptif des « Klangfarbenmelodien » qui lui succèderont. Cependant, c'est dans cette pièce que l'évolution des timbres guide, pour la première fois dans l'écriture de Schœnberg, le discours musical « avec une sorte de logique[9] ».

Ces deux procédés tendent à rendre l'écriture indissociable de son orchestration, systématisant certaines « épiphanies » du romantisme (comme le Prélude du *Rheingold*, ou, plus proche des textures « sécessionnistes », la « source » dont parle Isolde dans le début du second acte de *Tristan*, les murmures de la forêt au second acte de *Siegfried*, ou la scène du feu dans *Die Walkyrie*). D'ailleurs, le post-romantisme saura également s'en souvenir dès qu'il s'agira de décrire une nature figée, éternelle (certains passages du *Lied von der Erde*, le début et la fin de la *Alpensymphonie*).
Ce double phénomène conduit à une différenciation extrême des moyens instrumentaux et à un raffinement toujours plus poussé des combinaisons harmonie-timbre (les harmonies s'ouvrant vers de nouveaux agrégats, comme les accords symétriques ou des accords résultant de la verticalisation des modes 1-2 ou 1-3 – le début de *Schach* de Max Deutsch repose pendant 25 mesures sur le mode 2 construit sur ré b, avant de se poursuivre sur des accords en quartes superposées), qui n'ont rien à envier à leurs modèles qu'il faut chercher certainement dans ce que les critiques du début du XX^{ème} siècle appelaient la « Klangsinnlichkeit » chez Debussy. Les textures debussystes, découvertes assez tardivement à Vienne (première du *Prélude à l'après-midi d'un faune* en 1905, *La Mer* en 1907, *Pelléas* en 1909) et relayées par le Dukas d'*Ariane et Barbe-Bleue* (représenté à la Volksoper de Vienne un an seulement après sa création française, en 1908 – Zemlinsky dirigeait, Schreker était chef de chant) ont beau avoir été estampillées par une partie de la critique comme « impressionnistes » (ce qui signifiait dans le contexte allemand de l'époque « proche de la superficialité, d'une certaine pauvreté spirituelle », voire « féminin »), elles n'ont pas moins confirmé à certains compositeurs la nécessité de visiter une sonorité d'orchestre alternative à celle du grand orchestre romantique. Des éléments comme la légèreté, voire la volatilité (tels un parfum) de certaines pages orchestrales chez Schreker (allant jusqu'au seul célesta dans une partie importante du troisième acte du *Ferner Klang*) ou chez Zemlinsky (fin du *Traumgörge* de 1906), écrites souvent avec une basse « suggérée » doivent certainement être perçus sous le double éclairage de l'orchestration debussyste et de l'orchestre de solistes chez Mahler. On notera également sous cette lumière la rutilance des « climax » qui contratent avec les passages cités ci-dessus (et une clarté générale des contours présente à la fois chez Debussy, Schreker et Zemlinsky – la « représentation de l'inarticulé n'étant jamais inarticulée », comme le dit Adorno à propos de Debussy[10]), extrapolant ainsi au niveau d'une œuvre l'effet produit par le prélude de *Lohengrin* ; l'attention portée au timbre instrumental en soi et aux modes de jeu (avec une affection particulière pour la percussion mouillée, la harpe – dont on connaît le rôle dans la littérature de la « Jung-Wien » -, les cloches, le piano et ses

[9] Schœnberg, cité Carl Dahlhaus, « La pièce pour orchestre opus 16 n°3 », in *Schoenberg*, op.cit., p.120
[10] « Schreker », in *Quasi una fantasia*, Gallimard, Paris, nouv. éd. 1982, p.153 (trad. J.-L. Leleu)

arpèges « liquides », le célesta, l'harmonium, le glockenspiel – essentiel dans *Herzgewächse* de Schœnberg -, voire la scie musicale, tous instruments volontiers « vaporeux » dans le cadre d'une certaine écriture). Sont assurément à mettre également au crédit de l'influence debussyste les accords « brouillés », dont les résonances dissonantes agissent comme une pédale imaginaire qui les rendrait flous[11] (analogie avec la peinture impressionniste), et dont l'instrumentation souligne les halos irisés (l'extrême division des cordes encourageant, par la polyphonie des vibratos individuels, cette irisation du son), ou encore les textures évanescentes liées à la division des pupitres qui « déréalisent » le son de l'orchestre comme les toiles de Monet le font pour des objets soumis à la lumière. Autant de « fantasmagories » suggestives, fondements d'un illusionnisme orchestral, qui ouvrent à l'expression symphonique de nouveaux espaces pour se déployer et sans lesquelles les œuvres citées (auxquelles on pourrait ajouter la seconde pièce de l'*opus 6* de Berg – 1913 – et certains passages de l'opéra *Kleider machen Leute* de Zemlinsky – 1920 -) sont impensables.

Une temporalité nouvelle

A la nouvelle immanence de la couleur fait pendant celle de la forme qui, déterminée par un matériau en partie émancipé du vocabulaire hérité, se laisse guider par un processus qui s'éloigne radicalement de la tradition germanique du « gutes Komponieren ». Dans ce domaine également, il faut observer deux procédés stylistiques concomitants, qui ont tendance à prendre le pas sur la structuration traditionnelle du temps musical par la tonalité fonctionnelle et le thématisme :

- la polyphonie serrée d'ostinatos en polyrythmie, souvent dans le cadre d'une harmonie figée très riche en soi (polymodalité ou modes 1-2, 1-3), d'où la création d'une bande sonore dans un temps flottant, qui n'est que la résultante d'une succession de temps identiques. On retrouve ce procédé, non pas sur le plan vertical, mais sur un plan horizontal cette fois, dans les phrases mélodiques, qui aiment s'enrouler sur elles-mêmes. Le temps devient espace, ce que traduit bien le terme allemand de « Klangfläche ». Le temps flottant se matérialise en espace flottant lorsque cette polyphonie se déploie dans les registres médium-aigu, sans basse marquée (« musique sans fond »).
  Citons à cet égard quelques fameuses trames comme le prélude des *Gezeichneten* et le début de la *Kammersymphonie* de Schreker, le prélude des *Gurrelieder*, certains passages de l'*op.16* (n°2) et de *Pelleas* (chiffre 25) de Schœnberg, le début des *Altenberg Lieder* et la fin de *Wozzeck* de Berg, certains passages du *Traumgörge* (I, 6) de Zemlinsky.
  Chez Deutsch, on trouve cette écriture très fréquemment dans les œuvres des années 20. La section centrale de *Schach* (1923) repose sur l'animation d'un accord de septième de dominante sur si bémol, une couleur en fait sans fonction structurelle dont la sonorité est assurée par les cordes en trémolo et un mouvement de balancier au piano, qui passe par enharmonie la b = sol # à une septième de dominante sur mi, avec quarte augmentée – en fait on est en mode 2. Le 3ème acte de la musique de film pour *Der Schatz* comprend de

[11] Un exemple facilement consultable : l'extrait du *Ferner Klang* de Schreker cité par Schœnberg dans son *Traité d'harmonie* (Lattès, Paris, 1983, p.514)

nombreux passages avec une texture de « Klangfläche » (polyphonie serrée de motifs en ostinato au piano, à la clarinette et à la flûte).

Evidemment, ce « vague » (en allemand « Verschwommenheit ») total ou partiel rejoint un espace, non pas métaphorique, mais aplati : celui de la toile, et plus précisément l'impressionnisme pictural (texture floue de près, nette de loin) et surtout le sécessionnisme pictural. Lié en musique à des timbres particuliers et à une écriture qui estompe les « contours », il se réfère en peinture à la sinuosité des lignes et au goût de l'ornement, au traitement de la lumière (soit nébuleux, soit aveuglant par la présence de motifs scintillants), à la volonté enfin de neutraliser sur certains espaces de la toile la frontière entre figure et fond, une allégorie certainement de la dilution du sujet symboliste dans une nature toute puissante. Tout un chacun a en mémoire les toiles de Klimt (*Le Baiser* en 1907 par exemple), cet art ambigu dont on sait s'il est acte d'une représentation de la vie intérieure ou art décoratif. La « suspension temporelle » de la « Klangkomposition », créée par un enchevêtrement d'arabesques décoratives, pourrait être interprétée comme l'équivalent musical de l'esthétisme du « Jugendstil », ou, au moins, d'une citation de cet esthétisme (un « comme si », une « vision de », à la fois distance et projection, caractéristique de l'art de Schreker dans son rapport à la culture : genre de l'opéra, tonalité, forme sonate). On ne peut s'empêcher de remarquer que, tout comme le « sécessionnisme » musical anticipe certains aspects de ce qui est généralement attribué à un expressionnisme musical, l'art de Klimt ouvre directement la voie à l'art halluciné de Kokoschka ou de … Schœnberg (qui refusera également la césure figure-fond dans ses toiles – voir par exemple l'*Autoportrait aux doigts écartés* de 1909). Il peut sembler d'ailleurs étonnant de trouver dans l'œuvre d'un compositeur comme Schœnberg, ouvertement partisan d'une instrumentation révélatrice de la structure (semblable à celle de Mahler) et éloignée de tout effet « coloristique » (dans lequel le contrepoint est « dégradé », fonctionnalisé au service de la couleur orchestrale), des passages éloignés de ce credo esthétique. Force est pourtant de constater que l'ambiguïté, à la fois musicale et théorique, est également une qualité schœnbergienne. Et que l' « explosion dans le jardin », pour reprendre l'expression de Schorske pour désigner l'irruption de l'expressionnisme dans le sécessionnisme, a peut-être eu lieu, mais sans détruire tout à fait la nostalgie du jardin d'origine, du « paradis artificiel ». Cela s'explique peut-être par le potentiel révolutionnaire du sécessionnisme, qui, par son « refus du monde »(flottement des formes dans l'espace de la toile, sonorités éthérées) adressait déjà une critique à la tradition, « exemple d'un art à qui ses propres matériaux deviennent eux-mêmes importuns, comme s'ils étaient extra-musicaux, étrangers à l'art », pour reprendre les termes d'Adorno à propos de Schreker[12]. L'émancipation du son met en crise la conception traditionnelle de l'art, d'une manière peut-être aussi importante, comme nous l'avons indiqué au début de notre propos, que l'émancipation de la dissonance. Pour la petite histoire, notons qu'il faudra attendre le Ligeti d'*Apparitions* et d'*Atmosphères* pour mettre tout le monde d'accord et, comme l'écrit le musicologue allemand Frank Harders-Wuthenow, « réconcilier l'héritage impressionniste, la 'fantasmagorie' avec les principes de construction rationnels[13] » dans une écriture qui empêche de distinguer la fusion timbrique et la fission polyphonique.

[12] « Schreker », op.cit., p.153

[13] « Ferne Klänge aus dem hetärischen Zeitalter. Der nichtwahrgenommene Antifeminismus der Philosophie der Neuen Musik », in *Das Andere* (éd. A. Kreutziger-Herr), Peter Lang Verlag, 1998, p.86. C'est nous qui traduisons.

Parallèlement à ces « moments de sérénité où le son est contemplé »(George Benjamin[14]), on peut observer des moments de « narration dynamique où le son est projeté » (idem). Encore s'agit-il d'un type de narration non linéaire :

- l'observation de la forme chez Debussy (et chez Mahler à partir de la *Troisième symphonie*) a pu montrer à la génération sécessionniste qu'on pouvait construire une composition sur la juxtaposition et/ou la superposition de différents champs sonores (« Klangfelder »), la forme devenant le récit de ce parcours, de ce montage (qui peut, comme un montage cinématographique, importer des éléments extérieurs, des citations, des incrustations ou inserts, etc.). Evidemment, une grammaire musicale reposant sur le montage se prête de façon optimale à des oeuvres mobilisant la musique au service de l'image, qu'elle soit scénique comme chez Schreker ou cinématographique comme chez Deutsch par exemple. L'œuvre, quant à elle, nécessite d'être actualisée dans le son (deux parcours identiques pouvant donner lieu à deux œuvres différentes). Le souci principal repose donc sur la connection des différents champs sonores (chez Schreker, il s'agira de structures harmoniques encore plus fondamentales, comme un intervalle) selon l'inspiration du moment, indépendamment de tout schéma préétabli. Le temps musical devient, dans cette forme accumulative, une catégorie autonome.
  Chez Schreker par exemple, la forme n'est pas tant « Form » que « Bildung » (« formation » pour reprendre la proposition d'André Souris). Le compositeur cherche une organicité en faisant subir à des structures fondamentales, donc antérieures à la « surface » de l'écriture, une multitude de métamorphoses combinées entre elles sur un mode « onirique » (avec déplacements, condensations et rétrogradations), donc ni téléologique (comme le travail motivique) ni « linéaire à deux sens » (comme le temps wagnérien, tissé de prémonitions et de souvenirs). Le discours musical obéissant à la rationalité est neutralisé au profit d'une nouvelle grammaire qui suppose la mise à plat de toutes les relations préalables. On rejoint le principe du sécessionnisme « à chaque époque son art, à l'art sa liberté », inscrit par Olbrich sur le fronton de son pavillon de la Karlsplatz à Vienne.
  En ce qui concerne Schœnberg, il est clair que la forme est chez lui « motivique ». Il arrive cependant, comme nous l'avons vu, que d'autres modes de structuration formelle (« formbildende Kräfte ») prennent le dessus ou se mêlent à la « variation développante ». Il en est ainsi des œuvres qui obéissent de la manière la plus volontariste à la « nécessité intérieure », donc des œuvres appartenant au style dit expressionniste, comme l'op.11 n°3, l'op.16 n°5 ou *Erwartung*. On ne peut s'empêcher de penser que ce style expressionniste, qui considère que les éléments constitutifs de la forme résident au moins autant dans le rapport musique-texte, les ostinatos, le timbre, la disposition et la densité des agrégats dans l'espace sonore que dans le motif et ses diverses actualisations, rejoint sur des points essentiels le « sécessionnisme » musical, en ce qu'il part d'un donné sonore pour construire son discours suivant une syntaxe qui ne doit plus rien à la tradition. On pourrait suivre le même raisonnement avec le *Second Quatuor* de Zemlinsky ou avec une pièce pourtant dodécaphonique comme le cinquième mouvement de la *Suite lyrique*.

[14] « Quelques réflexions sur le son musical », in *Le timbre, métaphore pour la composition,* Bourgois, Paris, 1991, p.397

Un mot sur le destin de la tonalité fonctionnelle dans ce répertoire. Lorsqu'elle bat totalement en retraite (comme c'est le cas chez Schreker à partir de 1915 ou chez Schœnberg dès 1907), ce qui ne sera jamais le cas chez Zemlinsky, ni chez le Deutsch de 1923 (nombreuses cadences parfaites dans *Schach* et *Der Schatz*), elle est remplacée une syntaxe opérant par centres sonores, par complémentarité chromatique, dans le cadre d'un espace musical désormais unifié (horizontal/vertical) et par juxtapositions de couleur (très belle modulation de « tonique » à « tonique » aux mesures 232 et 233 de *Schach*). La manifestation la plus triviale de cette unification de l'espace musical se trouve dans la multiplication des champs sonores (« Klangfelder ») ou immanences diatoniques dans ce répertoire depuis Debussy, comme on l'a dit. Le statisme harmonique (que l'on a déjà rencontré dans les polyphonies citées plus haut) est une espèce de projection d'un centre sonore sur le temps, une « tonique » élargie, qui permet, on le sait depuis le prélude du *Rheingold*, d'être attentif aux autres paramètres de la composition.

L'espace, partie intégrante de la composition

L'introduction de l'espace comme donnée du musical, de même que le matérialisme du son et la redéfinition de la forme, n'est pas à proprement parler une invention d'un éventuel style « sécessionniste ». Après Berlioz, Borodine, et en même temps que Mahler, Debussy a beaucoup utilisé les effets d'espace, réalisés soit par un dispositif acoustique (trompette avec et sans sourdine) soit par l'écriture (pédales, ou effets de « profondeur de champ » ou de « relief sonore » - Andréani [15]- soit l' « effet produit par la superposition, puis la juxtaposition de niveaux différents entendus simultanément et rassemblés sur la même fondamentale de résonance » - idem -). Bien que l'emploi d'un vocabulaire lié aux arts plastiques puisse être interprété comme une métaphore du phénomène musical, l'écoute d'Andréani nous met sur la trace d'une spatialité (au sens propre cette fois) inhérente à cette écriture : les champs sonores de Debussy sont simultanément des blocs de temps et de objets dans l'espace.
De la même manière, Schreker, héritier et maillon d'une tradition à l'opéra qui, du *Don Giovanni* de Mozart aux *Soldaten* de Zimmermann (II, 2 ; IV, 1 ; IV, 3) en passant par le *Trovatore*, qui était beaucoup joué en Autriche au début du Xx^{ème} siècle, et le *Wozzeck* de Berg (II, 4), affectionne les mouvements d'une « caméra sonore », utilise l'écriture musicale comme un moyen de créer un espace « acoustico-scénique » pointant « de l'oreille » les éléments du drame. Ceci concerne non seulement les effets instrumentaux (préludes du second et troisième acte d'*Irrelohe*) et la superposition qui résulte de l'accumulation des strates d'écriture dans certaines scènes de l'œuvre schrekérien (deuxième acte du *Ferner Klang*, troisième acte des *Gezeichneten*, troisième acte du *Singender Teufel*, deuxième acte de *Christophorus*), les deux phénomènes ambitionnant de créer un effet illusionniste (procédé que Zemlinsky imitera un peu pâlement dans *Der Zwerg*), mais surtout c'est l'ensemble de l'écriture de Schreker qui peut se définir par ce que Neuwirth appelle une « série de mises au point[16] » sonores. La superposition de strates mènera Schreker jusqu'à l'imbrication inextricable dans *Christophorus* (1925-29) de l'œuvre mise en abyme et de celle qui l'enchâsse.

[15] *Anti-traité d'harmonie*, U.G.E., Paris, 1979, p.387
[16] « Musik um 1900 », in *Art nouveau…,* op. cit., p.124

Dans le corpus de Schœnberg, un passage, en partie écrit seulement, comme celui des « musiques lointaines » (« Fernmusiken ») de la *Jakobsleiter*, révèle une préoccupation particulière pour le déploiement spatial de la musique.
Plus généralement, des procédés d'écriture « sécessionniste », comme le déploiement d'accords parallèles ou d'une polyphonie fouillée sur une pédale de basse sans rapport de résonance (gamme par tons aux flûtes à la fin du *Pelleas* de Schoenberg, début du second acte de l'opéra *Sarema* de Zemlinsky, fin de la *Florentinische Tragödie*), ou encore le « badinage » d'une ligne instrumentale semblant flotter au-dessus d'une texture floue (*Das Spielwerk* de Schreker), provoquent à l'écoute une sensation de « profondeur » ou de « tridimensionnalité ».

Le « sécessionnisme » musical dans l'histoire

Avec le recul que nous offre le siècle qui nous sépare du sécessionnisme musical, il est possible de l'estimer aujourd'hui comme un moment fondateur, au même titre que l'œuvre de Debussy, de l'autonomisation de la musique vis-à-vis des modèles hérités. Le « strictement musical » prend ses droits, la matière sonore impose sa loi, que ce soit au concert ou à l'opéra. Nous n'avons pu bien sûr qu'approcher ici certains phénomènes saillants de ce style, qui attend encore le travail de recherche qui lui rendra justice dans toutes ses dimensions.
S'il est intéressant en soi, ce style l'est également pour l'étude approfondie de compositions apparemment indépendants de ce mouvement, ou plus tardives (à partir des années 1920), comme on l'a vu dans les remarques que nous avons d'ores et déjà pu formuler à propos d'œuvres de Max Deutsch datant de ces années-là. Le style « sécessionniste » se retrouve, comme « style à disposition », dans des œuvres où on ne l'attendrait pas, et dans lequel il entre en dialectique avec les impératifs stylistiques de la génération montante dans les années 1920. Citons des opéras comme *Jonny spielt auf* de Krenek en 1926 (scène de Max dans le glacier au second tableau), certains passages du *Wunder der Heliane* de Korngold en 1927, ou le *Rosenkavalier*, qui « instrumentalise » consciemment ou inconsciemment les effets « sécessionnistes » dès 1911 (orchestration immatérielle lors de la présentation de la rose, harmonie figée au moment de l' « harmonie » amoureuse entre Quinquin et Sophie à la fin de l'opéra, mosaïque de couleurs à résonance contraire – « brouillage juxtaposé » - dans la scène de la rose, passage musical repris à la fin de l'ouvrage, assurément une des « images sonores » les plus novatrices de toute l'histoire de la musique). Schreker instrumentalisera lui aussi (mais à la fin de sa production opératique : citation du Schatzgräber dans *Christophorus*, scènes avec Astarte dans *Der Schmied von Gent*) un style qu'il avait beaucoup illustré auparavant.
On retrouvera chez Max Deutsch plusieurs échos de ce style aussi tardivement qu'en 1946 dans la musique de scène de *La Fuite*. Ainsi, le prélude (et le finale, qui reprend cette partie) se conclut sur une « Klangfläche » de 8 sons chromatiques mis en mouvement (trille à la flûte, trémolos aux cordes et mouvement de balancier dans le grave du piano). Le quatrième intermède de *Ménandre*, composé en 1945-46, associe un motif rythmique à une texture en mouvement en mode 2. La section finale de la partie intitulée « Les soldats » de *La Fuite* se termine elle aussi par une mise en mouvement d'un espace de type « Klangfläche » en mode 2 également (arpèges homorythmiques à la clarinette et au basson). Il ne fait enfin aucun doute que la forme accumulative, le montage de petites sections musicales est le mode de structuration choisi par Deutsch pour le prélude et pour le finale qui intègre un insert

du prélude en conclusion. Le prélude de *Ménandre* intègre lui aussi à ses deux tiers un insert sous la forme d'un début de menuet rapide, annoncé précédemment par différents éléments, et qui se délite dans la texture de départ.

_____

Agrégé de l'université, Eric Denut prépare une thèse de doctorat sur la dramaturgie musicale de Franz Schreker. Ses publications musicologiques et contributions critiques portent sur l'opéra germanique depuis Mozart et les musiques contemporaines.