

# Musique et histoire : le concerto de piano op. 42 d'Arnold Schoenberg (1942)

Autor(en): **Litwin, Stefan**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

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

Heft 59

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927874>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

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

*Car l'artiste, il est vrai, demeure toujours plus près de son enfance, ou peut-être plus fidèle à son enfance, que l'homme cantonné dans la réalité pratique [...] Depuis ses commencements involés jusqu'aux stades tardifs, insoupçonnés, de son devenir, il suit une voie infiniment plus longue, plus aventureuse, plus émouvante pour l'observateur que celle du bourgeois.*

Thomas Mann, *Le docteur Faustus*<sup>1</sup>

En matière d'aperception artistique, l'expérience montre que les différents niveaux d'une œuvre ne pénètrent dans la conscience de l'observateur qu'à certaines conditions – c'est-à-dire que les couches d'information présentes dans l'objet visé ne déploient leurs effets qu'en relation avec la perspective appliquée. Dans la musique, ce processus s'étend non seulement à la perception acoustique, mais aussi à ce qui est noté dans la partition. Certes, les deux plans se chevauchent souvent, mais ils ne se recouvrent pas absolument. Car, même si le but principal de la partition reste l'exécution, qui seule rend accessible aux sens les relations musicales, mainte composition recèle cependant des contenus qui, avec la meilleure volonté du monde, ne peuvent être traduits en son, même dans une exécution imaginaire idéale, quoiqu'ils puissent représenter des aspects essentiels, qu'il serait bon de connaître pour mieux comprendre l'œuvre. C'est ce genre d'informations que renferme le *Concerto de piano* d'Arnold Schoenberg, composé en 1942 à Los Angeles. L'étude qui suit est donc conçue comme une contribution à l'histoire de la réception de l'œuvre et souhaite donner un aperçu des couches de sens et des structures sous-cutanées que l'exécution ne permet pas de mettre à jour, mais dont le rôle est néanmoins si important que les connaître peut en modifier sensiblement l'écoute.

Rechercher des indices autobiographiques dans les œuvres musicales, notamment celles de la Deuxième Ecole de Vienne, n'est pas nouveau et a pris ces dernières décennies un aspect systématique de plus en plus marqué; ainsi, depuis la découverte – d'abord isolée – d'un programme secret sous-tendant la *Suite lyrique* d'Alban Berg, on a pu en établir d'autres dans le *Concerto de chambre* et le *Concerto de violon*<sup>2</sup>, de même que dans des œuvres d'Arnold Schoenberg: il s'agit de diverses «matrices» dans les trois premiers quatuors à cordes, les *Pièces d'orchestre* op. 16, la *Suite* op. 29 et le *Trio à cordes* op. 45 – pour ne citer que quelques œuvres<sup>3</sup>. S'il paraissait également logique de rechercher des éléments biographiques dans le *Concerto de piano*<sup>4</sup>, c'est que, dans la première esquisse, Schoenberg a inscrit en tête de chaque section et des idées musicales correspondantes une devise qui, outre sa fonction poétique et descriptive, peut être interprétée comme une allusion à sa vie subjective:

*Andante* (mes. 1–175): «*Life was so easy*»

*Molto Allegro* (mes. 176–263): «*Suddenly hatred broke out*»

*Adagio* (mes. 264–329): «*A grave situation was created*»  
*Giocoso* (moderato) (mes. 330–492): «*But life goes on*»

Reporté à la biographie d'Arnold Schoenberg, le quatrain symboliserait les quatre étapes principales de sa vie<sup>5</sup>:

*Life was so easy: la vie à Vienne*

*Suddenly hatred broke out: l'antisémitisme, le nazisme*

*A grave situation was created: expulsion, exil, guerre*

*But life goes on: nouvelle existence d'émigré à Los Angeles*

Le fait qu'en fin de compte, Schoenberg ait décidé de ne pas publier les épigraphes dans la partition ne signifie pas qu'il en ait nié le contenu référentiel, mais tient plutôt à sa volonté de n'être pas pris par le grand public pour un compositeur de musique à programme simpliste. Schoenberg devait tout de même accorder une certaine importance à ses indications, puisqu'il en informa par lettre plusieurs familiers: le pianiste Oskar Levant, censé jouer la première audition du *Concerto de piano*; Eduard Steuermann, le pianiste effectif de la première audition; le théoricien H.H. Stuckenschmidt.

Un autre indice qui atteste un arrière-plan autobiographique se trouve dans l'appareil critique (*Kritischer Bericht*) de l'édition complète<sup>6</sup>. Dans le manuscrit de la première copie, Schoenberg a noté visiblement la remarque suivante, énigmatique à première vue:

13 times 9 117!!!

*It cost two days to find out, what was wrong!*

*A great error in construction at measure 13 times 9 = 117.*

L'interprétation des chiffres 13 et 9 n'exige ici aucune connaissance cabalistique particulière. La solution de l'énigme est tout simplement qu'Arnold Schoenberg est né un 13 septembre, soit le 13. 9. 1874. Un comptage exact de la partition révèle un agencement remarquable: le nombre de mesures que comptent les grandes phrases musicales est divisible par 13 ou 9; en outre, les grandes sections formelles commencent ou finissent à une mesure a) dont le numéro est un multiple de 13 ou de 9, b) dont l'addition des chiffres composant le numéro donne 13 ou 9, ou c) dont le libellé se rapproche de ces chiffres, comme 313. *Last but not least*, le chiffre 4 joue aussi un rôle prépondérant, puisqu'il est à la fois la somme des chiffres composant le nombre 13, la différence entre 13 et 9, enfin la somme des composants du

1. Thomas Mann, *Le docteur Faustus*, trad. Louise Servicen, Albin Michel/Livre de poche, 1950, p. 45.

2. Voir à ce sujet les articles pertinents de Constantin Floros.

3. Walter B. Bailey, *Programmatic Elements in the Works of Schoenberg*, Michigan 1984.

4. Voir aussi l'article de Claudia Maurer Zenck «Arnold Schönbergs Klavierkonzert. Versuch, analytisch Exilforschung zu betreiben» dans *Musik im Exil*, Frankfurt a.M. 1993, et celui de Peter Petersen, «'A grave situation was created'. Schönbergs Klavierkonzert von 1942» dans *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz*, Studien zur Wertungsforschung, vol. 22, Graz 1990.

5. Qu'il soit permis de renvoyer ici au livre extraordinaire et prudemment composé de la fille du compositeur, Nuria Schönberg-Nono, *Lebensgeschichte in Begegnungen. Arnold Schönberg 1874-1951*, Klagenfurt 1992, ouvrage qui a servi de base importante à la présente enquête pour les questions biographiques.

6. Œuvres complètes d'Arnold Schoenberg, section IV: œuvres pour orchestre, série B, vol. 15, p. 89, Mainz 1988.

7. Faute de place et comme il s'agit d'une partition facilement accessible, on renverra ici aux seuls passages pertinents. Le lecteur nous pardonnera également de recourir parfois à des descriptions littérales suivant le texte musi-

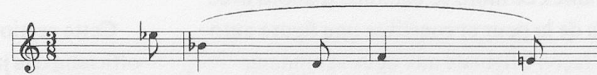
nombre 22, lui-même somme de 13 et 9 ! Mais qu'en est-il du reste de l'énigme, de cette mesure 117, donc, et de l'erreur capitale que Schoenberg aura mis deux jours à déceler ? La réponse (possible) sera encore cachée au lecteur. Essayons plutôt de décoder le texte musical en nous référant au contexte historique et social<sup>7</sup>!

### «LA VIE ETAIT SI FACILE»

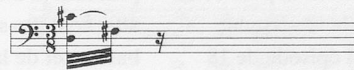
Le *Concerto de piano* commence par une levée *mi bémol-si bémol*, ce qui, dans la notation allemande, correspond aux initiales *S (Es)* et *B*, soit *Schoen-Berg*. Le piano expose seul le thème principal, donc la série de douze sons propre au concerto. Dans un contexte élargi, on pourrait voir dans le piano le représentant du Moi, dans l'orchestre celui de l'environnement social. Le thème principal est en outre construit en forme de valse, ce qui établit le rapport avec Vienne. A cause de son mouvement descendant, l'incipit du thème pourrait être qualifié de *motif de la nostalgie ou de la patrie* (exemple 1). Au cours de la première phrase de 39 mesures (13 x 3), dans laquelle apparaissent aussi diverses permutations de la série fondamentale, les instruments de l'orchestre interviennent progressivement, d'abord isolément, comme en musique de chambre, puis en chœur.



Exemple 1:  
motif de la patrie



Exemple 2:  
motif de la peur



Exemple 3:  
rythme de la  
haine



Exemple 4:  
combinaison des  
motifs de la haine  
et de la peur



Le Moi symbolisé par le piano se présente donc comme un prophète solitaire, qui constitue petit à petit un cercle de disciples<sup>8</sup>. A la mesure 47, le thème de valse reparait avec ses 39 mesures, mais à l'orchestre cette fois-ci, ce qui pourrait symboliser la société viennoise ou alors le cercle plus restreint rassemblé autour de Schoenberg. Le piano assume ici un rôle d'entraîneur et de commentateur. C'est là qu'apparaît pour la première fois une figure dont la convulsion pourrait exprimer un *motif de la peur* (exemple 2).

Alors qu'on jouit encore à Vienne de la «vie facile» (thème de valse aux premiers violons), la peur se répand subrepticement. La valse simule un monde intact, où l'on se croit encore en sécurité. Cette interprétation est confirmée par l'expérience précoce de l'antisémitisme qu'avait subie Schoenberg lors de vacances balnéaires au Mattsee, près de Salzbourg, en 1921: le compositeur y avait été sommé par l'administration locale de fournir la preuve qu'il était aryen, la commune ayant décrété que les juifs ne seraient plus autorisés à y séjourner. Bien que Schoenberg, qui s'était converti au protestantisme, eût pu fournir facilement les preuves demandées, il quitta aussitôt les lieux en protestant énergiquement; cet événement décisif eut pour conséquence de renforcer l'intérêt de Schoenberg pour les questions du judaïsme et de l'antisémitisme.

A la fin de la mesure 85 (somme intérieure:  $8 + 5 = 13$ ) commence une nouvelle section, où surgit pour la première fois un rythme pointé, que Schoenberg désigne de sa main, dans la première esquisse, comme «Hatred» [la haine] (exemple 3). Dans notre tentative d'interprétation, il pourra donc être qualifié sans autre de *motif de la haine*. Dans les mesures 86 et suivantes, ce motif se combine d'abord avec une série de motifs de la peur et constitue une figure autonome, opposée de façon originale aux deux sentiments (exemple 4). La manière proprement ironique avec laquelle apparaît ce motif composite trahit peut-être un manque de sérieux: on minimise le danger. Mais le drame véhément qui suit immédiatement, et dans lequel les motifs de la peur et de la haine volent formellement en éclats, révèle le véritable caractère du matériau thématique. Dans cet épisode de 18 mesures ( $2 \times 9$ ), qui débouche sans doute sciemment sur la mesure 103 (nombre apparenté à 13, visuellement parlant, et dont la somme intérieure est 4), le motif de la peur se développe, s'émancipe et commence à refouler le thème de valse. Ce dernier reparait en effet à la mesure 90 ( $10 \times 9$ ) aux violoncelles et contrebasses, mais il est ramené déjà à 13 mesures et inversé mélodiquement. Après la mesure 103, le mètre change également: la musique ne se poursuit pas sur la pulsation de valse, mais sur un piétinement de croches, variante rythmique du motif de la haine. En termes historiques, cette prépondérance de la haine et de la peur, cette destruction du «monde intact» et de sa pulsation vitale correspondraient à la montée du nazisme. Le piétinement de la valse par le rythme sourd évoque les défilés nazis toujours plus fréquents à la fin de la République de Weimar. Le moment paraît venu de se pencher sur le secret de la mesure 117 et de réfléchir à l'erreur que Schoenberg pourrait avoir commise au stade initial de la composition. Il se pourrait qu'il ait mal calculé le nombre des mesures écoulées et qu'à l'origine, le motif de la haine ne soit apparu qu'à la mesure 118. Comme le chiffre symbolique de sa date de naissance était décisif pour son programme autobiographique, il a peut-être changé le mètre à la mesure 104, en passant de  $3/8$  à  $4/8$ , pour n'être qu'à la mesure 117 à l'apparition du motif de la haine ( $117 = 13 \times 9$ , somme intérieure 9.) Un argument en faveur de cette thèse est que cette modification du mètre n'a aucun effet musical véritable et ne porte que sur l'architecture. Le matériau musical passe par une strette, la

pulsation reste de toute façon en croches (cf. aussi les mesures 123–131, où Schoenberg n'indique pas de changement de mètre, mais où le mouvement reste également en croches). Sans le changement de mètre à la mesure 103 (apparentée visuellement au nombre 13), la strette se serait terminée à la mesure 108 (somme intérieure: 9) et non à la mesure 107; en passant nonobstant à  $4/8$ , Schoenberg préféra sans doute faire de la mesure 117, qui répondait à sa date de naissance, le tournant décisif, puisque c'est là qu'apparaît pour la première fois la figure qu'il désigne lui-même comme «Hatred» (exemple 3).

A la mesure 133 (apparentée à 13), la valse reparait pour la quatrième et dernière fois. Le thème compte cette fois 18 mesures et se voit presque entièrement recouvert par le contrepoint des motifs de la haine et de la peur.

A la mesure 153 ( $17 \times 9$ , somme intérieure: 9), un violent cri basé sur le motif de la peur résonne dans tout l'orchestre. La société a-t-elle reconnu le danger véritable du nazisme? Un champ de décomposition formelle et musicale commence à la mesure 158: la destruction de la patrie et, du point de vue fonctionnel, la transition au mouvement suivant, qui compte exactement 18 mesures ( $2 \times 9$ ); à la mesure 175 (somme intérieure: 13), le chapitre viennois est définitivement clos. Le motif de la haine déploie d'ailleurs à la mesure 160 ( $4 \times 40$ ) un effet si violent qu'il attaque même le tempo fondamental; on ne remarque presque pas que juste avant et après, le motif *B-A-C-H* (si bémol-la-do-si bécarre) est cité plusieurs fois<sup>9</sup>.

#### «SOUDAIN LA HAINE ÉCLATA»

Cette section correspond dans l'Histoire à la persécution officielle des juifs et des adversaires politiques après la prise du pouvoir par les nazis, ainsi qu'à la période du réarmement de l'Allemagne. La première grande phrase du mouvement commence à la mesure 176 ( $44 \times 4$ ) et s'achève 39 mesures plus loin ( $3 \times 13$ ). Les motifs de la peur et de la haine alternent. La succession des motifs de la haine (aux contrebasses) et de la peur (au piano) pourrait signifier la persécution ou la fuite. La section introduit aussi un nouveau motif – mesure 184 et suivante (somme intérieure: 13) – qui, dans ce contexte et par sa régularité presque militaire ainsi que par son instrumentation (cuivres, bois, xylophone et cordes *col legno battuto*), évoque la lutte ou la bataille (Mahler avait déjà utilisé le xylophone et les cordes *col legno* pour évoquer la mort et les squelettes.)

La deuxième partie (*poco tranquillo*) compte 49 mesures (somme intérieure: 13). Tandis que le piano commence par jouer des motifs de la haine (avec une deuxième note prolongée), l'orchestre amène une nouvelle figure (exemple 5). Ce n'est certainement pas un hasard si les trois premières notes de ce motif sont identiques à un passage frappant de *Moïse et Aaron*, l'opéra de Schoenberg. Sur ces mêmes notes, Aaron y égrène en effet les syllabes des mots *unsichtbar, unvorstellbar* et *Einzig*<sup>10</sup> (exemple 6).

Etant donné l'allusion à la Trinité, ce motif est utilisé dans l'opéra comme *motif divin* (ou motif du judaïsme); dans le *Concerto de piano*, il a probablement un sens analogue<sup>11</sup>. Le motif divin paraît plusieurs fois dans notre passage, la dernière à la mesure 234 ( $18 \times 13$ ,  $26 \times 9$ ). Sous l'angle biographique, ce serait à peu près l'époque où, ayant déjà quitté Berlin, Schoenberg revint à la foi mosaïque dans une synagogue parisienne – cérémonie à laquelle assistait aussi le peintre Marc Chagall. Le motif divin est en outre très voisin de la formule *B-A-C-H*. En laissant de côté la deuxième note de ce dernier, on obtient en effet la séquence *B-C-H*, qui est le rétrograde du motif divin; si l'on abandonne en revanche

cal pour établir les rapports entre la musique et le contenu programmatique. L'auteur ne fait guère de cas, en général, de ces analyses prétendues qui ne font rien d'autre que réitérer en termes inadéquats ce qui a été exprimé avec art dans le texte musical.

8. Dans un entretien de 1929 avec Heinrich Strobel au Berliner Rundfunk, Schoenberg déclarait: «Monsieur Strobel, ne sous-estimez pas la taille du cercle qui se forme autour de moi. Il croîtra grâce à la soif de savoir d'une jeunesse idéaliste, qui se sent plus attirée par le mystère que par la banalité quotidienne.» (D'après *Lebensgeschichte in Begegnungen...*, op. cit., ill. 890)

9. Dans son article (cf. note 4), Claudia Maurer Zenck rapproche la fonction du motif *B-A-C-H* d'une remarque faite par Schoenberg dans un exposé sur les *Variations pour orchestre* op. 31: «Bach, que tout le monde invoque comme saint patron d'une tâche téméraire» (p. 383).

10. *Moïse et Aaron*, 2<sup>e</sup> scène, mesures 178/179.

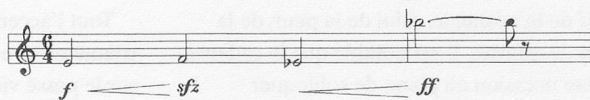
11. Dans l'opéra, ce motif correspond aux notes 4-5-6 et 7-8-9 de la série dodécaphonique.

12. Cet état de choses confirme l'interprétation de Claudia Maurer Zenck quant à la fonction spécifique du motif *B-A-C-H*.

la troisième note, on obtient le renversement du motif divin, soit *B-A-H*<sup>12</sup>. En ce qui concerne l'émigration de Schoenberg et son retour à la communauté juidaïque, la citation de *Moïse et Aaron* a encore un autre sens: dans la scène où Aaron chante les mots *Einzig* (Unique) et *unsichtbar* (invisible), Moïse prononce peu après la phrase que voici: «Dans le désert, la pureté de la pensée vous nourrira, vous maintiendra et vous développera», alors que les trombones soulignent ses paroles par le motif divin. La fuite au désert est donc adoucie par la foi en Dieu. C'est ainsi qu'il faut comprendre aussi le retour de Schoenberg au judaïsme en 1933. Dans la texture dodécaphonique du *Concerto de piano*, on perçoit enfin un dernier sens du motif divin. Après l'adoption des lois de Nuremberg, les juifs n'étaient pas seulement indésirables en Allemagne, mais étaient déclarés ennemis du Reich. Ils n'avaient aucune possibilité de s'intégrer dans la société, de trouver un arrangement quelconque avec les nazis. Dans cette phase du nazisme, les juifs étaient isolés systématiquement. La technique de composition de Schoenberg en tient compte dans la mesure où la citation du motif divin ne se base pas sur la série fondamentale, mais sur des sons hétérogènes; elle est donc un véritable corps étranger (comme les juifs) au sein de l'ensemble (le



Exemple 5



Exemple 6:

motif divin

(*Moïse et Aaron*)



Exemple 7:

rythme de morse

signifiant la

victoire



Troisième Reich). Cela est absolument contraire à la pratique habituelle de Schoenberg, par exemple dans l'*Ode à Napoléon Bonaparte* op. 41, où les intervalles de toutes les citations correspondent à ceux de la série initiale.

La barbarie du Troisième Reich est d'ailleurs illustrée par l'harmonie particulière, faite d'accords de quarts et de quintes, à partir de la mesure 223. Par ses *crescendos/accelerandos*, cet univers sonore étranger au concerto évoque immédiatement l'image d'une escalade militaire. Il est suivi d'une cascade de motifs de la peur, au piano (mesure 231), et d'une invocation à Dieu à la mesure 232 (4 x 58; la somme intérieure de 58 est 13).

Dans ce contexte, la mesure 243 (27 x 9, somme intérieure: 9) a aussi une certaine importance. Un nouveau motif y apparaît, fait d'appels de quarte contrecarrés par les coups des percussions et des cordes graves (*col legno battuto*). Il n'est pas difficile de voir là aussi une allusion à la musique militaire. En admettant que l'agencement formel suive vraiment la chronologie des événements, on assisterait ainsi au début de la Deuxième Guerre mondiale.

### «LA SITUATION DEVINT GRAVE»

Le caractère mélancolique de l'adagio, qui présente un nouveau thème (de basson) à la mesure 265 (somme intérieure: 13), ne laisse aucun doute quant à la gravité de la situation. A partir de la mesure 264 (66 x 4), les altos donnent deux variantes du motif *B-A-C-H*. Le début de l'adagio se compose de 13 mesures d'orchestre seul, puis de 9 mesures d'orchestre et piano. La cadence solo qui suit – mesure 286 (22 x 13) – est une rétrospective du matériau déjà utilisé: le motif de la nostalgie, celui de la peur, de la haine, et les chaînes de quarts. Il est notable que la cadence fournisse la première occasion au piano de soliloquer longuement, comme si elle exprimait la solitude de l'exilé. L'orchestre ne rentre qu'à la mesure 297 (33 x 9). Dans l'interlude symphonique qui suit, où le sujet sombre pour ainsi dire dans le mutisme, surgit une cellule rythmique qui prendra de plus en plus de place comme *leitmotiv*. Elle s'insinue déjà à la mesure 281 (timbale, violoncelles, contrebasses), mais n'attire l'attention de l'auditeur qu'à la mesure 311 (apparentée visuellement à 13), grâce à un timbre dénaturé (*col legno*) des cordes (*exemple 7*).

Dans l'alphabet Morse, ces battements des cordes court-court-court-long correspondent à la lettre *V* (pour *Victory*). Pendant la Deuxième Guerre mondiale, la coïncidence fortuite de ce rythme avec le début de la *Cinquième symphonie* de Beethoven fut exploitée par les Alliés à la fois pour dénoncer la vénération des nazis à l'égard de Beethoven et pour la retourner contre eux, puisque ce motif ouvrait les bulletins de nouvelles de la BBC en annonçant la victoire prochaine du monde libre. Ceux qui connaissent une des citations les plus frappantes de l'*Ode à Napoléon Bonaparte* op. 41, soit la combinaison en contrepoint du motif de la *Cinquième* et de la *Marseillaise* pour illustrer les mots «Earthquake voice of Victory» (la voix sismique de la victoire), verront immédiatement le parallélisme dans le motif mentionné du *Concerto*. Dans l'*Ode* comme dans le *Concerto*, Schoenberg utilise donc le motif beethovénien ou le message Morse comme *motif de la victoire*.

L'irruption soudaine et violente des motifs de la haine et de la peur à la mesure 313 (palindrome basé sur 13), de même que le moment choisi, fait penser que Schoenberg évoque ici l'attaque japonaise contre Pearl Harbor et l'entrée en guerre consécutive des Etats-Unis. A la fin de la mesure 317, les trombones et le tuba font entendre en outre une augmentation du motif de la victoire, tandis que les cor-

des graves (*col legno battuto*) reprennent à la mesure 318 le rythme de bataille du deuxième mouvement. La parenté des deux figures devient ici manifeste: motif de la victoire et motif du combat se composent tous deux de quatre coups et ne se distinguent que par la longueur (ou la brièveté) du dernier<sup>13</sup>.

La dernière section du mouvement, qui commence à la mesure 319 (somme intérieure: 13), ramène insensiblement le piano avec le motif convulsif de la peur. Suivent des appels véhéments de quarts, qui interrompent abruptement le cours de la musique à la mesure 325 (25 x 13). Etant donné qu'en 1942, à l'époque où Schoenberg travaillait au *Concerto* et à l'*Ode*, les puissances de l'Axe triomphaient encore sur tous les fronts, que les Etats-Unis étaient entrés en guerre mais qu'il ne se dessinait aucune percée salvatrice des Alliés, cette fin ouverte, ces harmonies de quarts et le tumulte des cuivres pourraient symboliser la victoire des barbares. Vu sous cet angle, ce troisième mouvement, relativement long, pourrait refléter effectivement la gravité de la situation, le risque d'une domination fasciste mondiale.

L'inquiétude et la désorientation suscitées par ces visions d'apocalypse trouvent un écho musical dans la transition plutôt erratique du piano qui, par une succession de trémolos (motif de la peur en diminutions), aboutit à une nouvelle version du motif de la haine, lequel reparaît ici sous forme de broderie enjouée. Malgré toute la gravité de la situation, la cadence donne une impression de légèreté et de bonne humeur.

### «MAIS LA VIE CONTINUE»

Tout l'accent doit être mis sur le mot *mais*, car le quatrième mouvement du *Concerto de piano* combine le regard sur le passé viennois avec un discours musical entièrement contraire à la réalité de 1942: il esquisse en effet la vision d'une victoire des Alliés et, dans un sens plus vaste, l'espoir du salut. Dans cette logique, le thème principal du finale (*exemple 8*) est formé sur le renversement du motif viennois (*exemple 1*) et assume donc la fonction de *motif de l'avenir*.

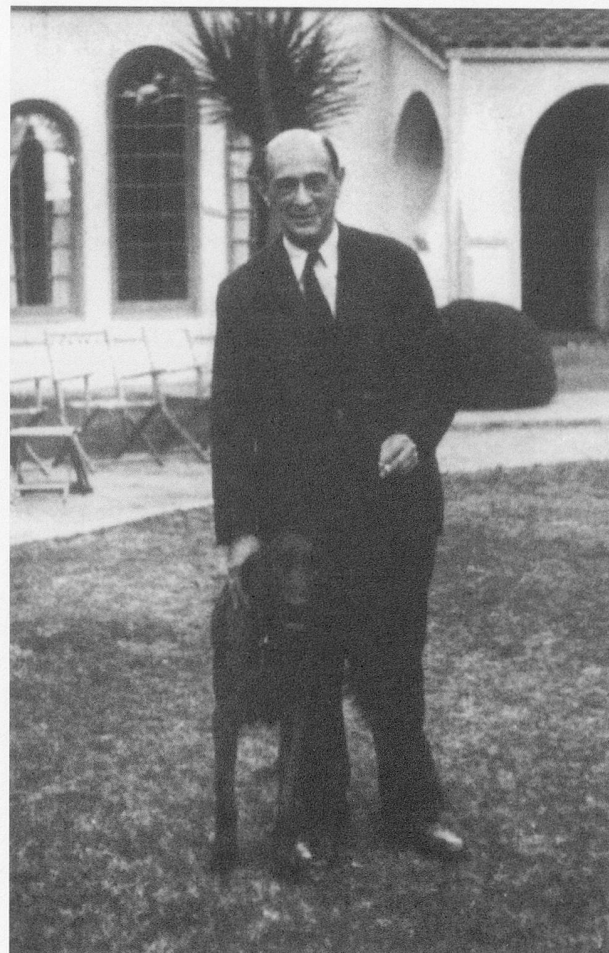
La strette – c'est-à-dire l'entrée simultanée mais légèrement décalée – bâtie sur les motifs de la nostalgie et de l'avenir, qui commence à la mesure 342 (38 x 9, somme intérieure: 9), et le développement consécutif de tous les autres motifs du concerto peut être considérée comme exprimant la notion juïdique selon laquelle le retour à la Terre promise ne sera possible que dans un monde sauvé par le Messie. La musique de Schoenberg se dirige énergiquement vers cet espoir et commence à tirer de l'Histoire les leçons de l'avenir.

On touche ici un procédé crucial du *Concerto de piano*, car, à partir de ce moment du rondo final, tous les motifs des mouvements précédents s'enchevêtrent pour former une nouvelle figure globale. Leurs significations initiales se voient renversées. Il se dégage progressivement des mouvements antérieurs une structure sonore qui laisse peu de doutes quant à la contre-proposition imaginée par le compositeur. Dans une marche rapide aux accents de *Marseillaise* (mesure 349 et suivantes), par exemple, qui semble invoquer la percée des Alliés, les motifs de la haine et du combat s'emboîtent; les quatre notes du motif du combat se prolongent par un triolet qui suit les contours intervalles du motif de la peur (*exemple 9*). Cette partie du concerto – la plus complexe, indubitablement – juxtapose incessamment et brutalement divers fragments des mouvements précédents. A la mesure 404 (palindrome sur le chiffre 4), le thème de l'adagio reparaît avec son contrepoint dans les cordes; à la mesure 414 (46 x 9, somme intérieure: 9), la

13. Notons encore qu'à sa première occurrence à la mesure 158-164, le motif *B-A-C-H* présente aussi le rythme court-court-court-long.

strette dramatique des motifs de la nostalgie et de l'avenir, au piano, est également interrompue par un retour du thème de l'adagio.

L'apogée de la composition est cependant incontestablement la transformation en marche du thème de valse, avec les notes *si bémol-mi bémol* (exemple 1), transformation qui se produit intentionnellement à la mesure 444 (exemple 10). La réapparition du vieux sous les traits du neuf fait partie de la conception dialectique générale du *Concerto de piano*, qui commence par séparer les noyaux musicaux pour les développer et les modifier, avant de les ressouder. A la fin de la marche, mesure 463 (somme intérieure: 13), une brève intervention du piano amène la coda, qui commence à la mesure 468, au sens numérolgique très important, puisqu'elle a 9 pour somme intérieure et résulte aussi des multiplications  $36 \times 13$ ,  $52 \times 9$  et  $4 \times 117$ . Sur le plan formel, la coda se divise en 13 plus 9 mesures. Il s'y produit une nouvelle intégration des éléments partiels, et le rêve d'un retour à la Terre promise lancé dans les strettes des motifs de la nostalgie et de l'avenir est enfin mené à un terme concret par le sujet à la mesure 490 (somme intérieure: 13): pour la première fois, ces deux motifs surgissent exactement ensemble pour donner une figure en miroir (exemple 11). Que l'orchestre (le monde) oppose à cette idée de grossiers appels des cuivres, que les fanfares militaires soient coupées abruptement par le motif *but-life-goes-on* n'est pas censé évoquer les trompettes de Jéricho, mais souligne l'isolement du judaïsme au milieu de la guerre la plus épouvantable de l'Histoire et ranime en musique une utopie millénaire.



Exemple 8:  
motif de l'avenir



Exemple 9:  
thème de marche  
rapide



Exemple 10:  
thème de valse  
sous forme de  
marche



Exemple 11:  
structure en  
miroir

