

"Il est impossible à l'homme de n'avoir qu'un sentiment à la fois" : questions de tempo dans le "Klavierstück op. 11 n° 13" d'Arnold Schoenberg

Autor(en): **Dünki, Jean-Jacques**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 69

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927789>

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.

« IL EST IMPOSSIBLE À L'HOMME DE N'AVOIR QU'UN SENTIMENT À LA FOIS »

PAR JEAN-JACQUES DÜNKI

Questions de tempo dans le « Klavierstück op. 11 n° 3 » d'Arnold Schoenberg



Arnold Schoenberg
vers 1908

© Arnold
Schoenberg
Center, Vienne

Dans le quatuor à cordes op. 10 de Schoenberg, la voix éprouve la sensation emphatique d'un « air venu d'une autre planète », ouvrant ainsi la voie à « l'atonalisme libre ». Les premières œuvres purement instrumentales qui inaugurent cette phase sont les « Trois pièces pour piano op. 11 » (1909), chefs-d'œuvre qui n'ont toujours rien perdu de leur radicalisme et qui continuent à poser des énigmes aussi bien aux musicologues qu'aux pianistes. A la demande du Conservatoire supérieur de musique de Bâle, le pianiste et compositeur Jean-Jacques Dünki examine au piano les possibilités laissées à l'interprète et se réfère pour cela aux « Cinq pièces pour orchestre op. 16 », qui datent de la même époque et sont d'une écriture apparentée, ainsi qu'à quelques sources secondaires non négligeables. Cet article est le prélude à une recherche lancée par le Conservatoire supérieur de musique de Bâle, qui aboutira dans deux ou trois ans à la publication d'un livre sur « Les signes de Schoenberg ».

Il est impossible à l'homme de n'avoir qu'un sentiment à la fois. On en a mille d'un coup. Et ces mille (...) divergent.

Ces propos, que Schoenberg tient à Ferruccio Busoni – qu'il estime, mais auquel il s'oppose sur le plan artistique – pendant qu'il rédige le premier jet de la pièce pour piano op. 11 n° 3 en août 1909¹, sonnent comme un fantasme de toute-puissance typique de la Belle Époque. Ce n'est pourtant pas ce conflit² qui fait l'objet de mon étude, ni les considérations sur la forme et l'écriture³, ni même la question de savoir si ces pièces sont tonales ou atonales⁴. Ces problèmes ont déjà été largement discutés par plusieurs grands esprits, parfois prudents, parfois véhéments, et leurs réflexions contribuent à notre compréhension de ces pièces complexes. J'aimerais plutôt sonder dans quelle mesure les sentiments évoqués par Schoenberg se traduisent dans la facture musicale de l'op. 11 n° 3, en particulier sur le plan du tempo, et comment ils sont communiqués au pianiste⁵. Ce dernier a pour pain quotidien de lire les notes, signes et mots écrits par un compositeur pour descendre de « l'interface » dans les profondeurs d'une œuvre et en capter le sens caché. Je choisis ici le paramètre du tempo, parce que premièrement cette question m'intéresse depuis longtemps chez Reger⁶ et Schumann⁷, par exemple, deuxièmement l'histoire de l'interprétation est assez confuse sur ce point et que troisièmement la recherche musicale a plutôt négligé les questions de tempo jusqu'ici⁸. Je voudrais donc montrer, sur des exemples concrets, comment je conçois la lecture et l'interprétation, et présenter quelques premiers résultats. Il me faut cependant commencer par une petite digression.

ILLOGISME

La variété des formes et des couleurs, l'illogisme dont font preuve nos émotions, l'illogisme de nos associations d'idées, qui se trahit par un coup de sang quelconque, par une réaction sensorielle ou nerveuse, voilà ce que voudrais voir dans ma musique. Ce qu'on pourrait prendre pour le manifeste d'un Jeune Turc de notre temps est en fait ce que Schoenberg attend de la musique qu'il écrit durant l'été 1909⁹. Philosophes, compositeurs et musicologues réagissent de façon analogue : « La troisième pièce... est le modèle originel d'une "musique informelle" [en français dans le texte] totalement affranchie et purifiée de toute réminiscence à une architecture donnée, le modèle d'une liberté d'imagination contrôlée uniquement par l'oreille », note Adorno¹⁰. Boulez¹¹ qualifie la troisième pièce de « très rhapsodique » et y voit un « récitatif très libre [...], un des premiers essais de Schoenberg [...] à créer une forme en constante évolution », alors que pour Rogge¹², cette pièce « fait fi aussi de toutes les conventions de forme, dans une écriture pianistique presque injouable ». Brinkmann¹³ se demande si les sections de l'op. 11 n° 3 sont interchangeable et introduit dans le débat la notion de « logique expressive », empruntée à Ernst Bloch. Il me semble que ces descriptions, dominées par des considérations formelles, souffrent d'un certain embarras. La clarté ne règne pas non plus du côté des interprètes : Else C. Kraus¹⁴ prend de telles libertés avec les indications de tempo qu'on s'étonne que son interprétation puisse avoir été élaborée en compagnie de Schoenberg et être louée par Adorno. Malgré l'intelligence de son articulation, l'abondance de son rubato et la clarté de son jeu, Edward Steuermann¹⁵ nivelle à tel point les paliers expressifs qu'il joue le *Mässig* de la mesure 24 au même tempo que les *Bewegte Achtel* du début. Enfin Pollini¹⁶ interprète de manière très droite, le début, par exemple, à peu près au tempo 112–116 à la croche, sans respecter les petites nuances d'expression qui figurent pourtant dans le texte. Quiconque a étudié ce morceau connaît les difficultés énormes de ce début, marqué d'ailleurs de l'indication métronomique authentique « la croche à 132 »¹⁷. Faut-il négliger celle-ci pour autant ? Et à quelle lenteur (ou vitesse) faut-il jouer les sections suivantes, où le tempo varie manifestement ? L'interprète peut-il s'abandonner à « l'illogisme » ou doit-il exercer une logique de substitution (ce qui est le plus souvent le cas), ou pourrait-il encore découvrir des intentions cachées en ouvrant ses sens, étant donné qu'il a quand même sous les yeux une notation différenciée ?

1. Schoenberg à Busoni, 2 août 1909, Beiträge zur Musikwissenschaft, Jutta Theurich (éd.), 3 (1977), p. 169.

2. Traité par Reinhold Brinkmann, « Ausdruck und Spiel », Bericht über den 2. Kongress der Int. Schönberg-Gesellschaft. Vienne, 1996, p. 31.

3. L'ouvrage standard est Reinhold Brinkmann, Arnold Schönberg : Drei Klavierstücke op. 11. Wiesbaden, 1969.

4. Deux études importantes sur le sujet : Hugo Leichtentritt, Musikalische Formenlehre. Leipzig, 1927, p. 436 ; Will Ogdon, « How Tonality Functions », Journal of the Arnold Schönberg Institute V/2(1981), p. 169.

5. Le masculin s'entend toujours pour les deux sexes !

6. Jean-Jacques Dünki, « Bach in Regers Händen », Grad der Bewegung, Tempovorstellungen und -konzepte in Komposition und Interpretation 1900–1950. Berne, 1998, p. 113.

7. Jean-Jacques Dünki, « Fest im Tact, im Tone rein... », conférence (inédite), Zwickau, octobre 1998.

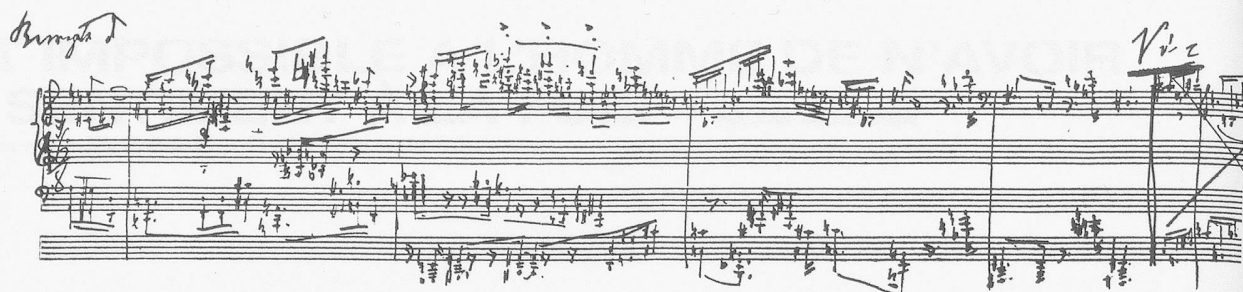
8. Les exceptions sont notamment quelques travaux de Leonard Stein (voir notes 20 et 21).

9. Voir note 1.

10. Theodor W. Adorno, pochette de l'enregistrement de l'œuvre pour piano de Schoenberg par Else C. Kraus, LP Bärenreiter Musicaphon BM 30 L 1503 (1960).

Première
rédaction du
« Klavierstück »
opus 11, n° 3,
premières portées

(© Arnold
Schoenberg
Center, Vienne)



RECETTES ET PRÉCEPTES

À propos de l'op. 11 n° 3 de Schoenberg, Roggenkamp écrit : « Il est également difficile de ménager les graduations de tempo qui résultent d'écartés variés par rapport à un tempo fondamental à peine définissable. Il pourrait être utile, en s'exerçant, de fixer une échelle de tempos qui correspondent au style des différents groupes.¹⁸ » Roggenkamp reconnaît bien le problème fondamental du tempo, mais ne propose, à mon sens, qu'une solution trop simple, parce que purement quantitative. Il faudrait plutôt se demander si la pièce a vraiment un « tempo fondamental » et où il serait perceptible... La réponse à la proposition, en soi raisonnable, d'une « échelle de tempos » est que, dans l'œuvre de Schoenberg, les indications métronomiques – qu'elles soient de la main de l'auteur ou d'une autre personne – ne sont pas le seul repère en matière de tempo ; car elles doivent être relativisées par toutes les autres indications d'expression. Conservons comme prémisses l'idée que, dans l'op. 11, Schoenberg fournit tous les signes et mots nécessaires pour la compréhension et l'exécution de l'œuvre. Leonard Stein¹⁹ a défini récemment le cadre dans lequel doivent être traitées les questions qu'il avait déjà abordées dans ses entretiens avec Rudolf Kolisch, le compagnon de route de Schoenberg²⁰. Dans le cas d'une nouvelle édition de l'op. 11, au début des années 1940, soit trente ans après la composition, Schoenberg a inscrit un chiffre métronomique en tête de chaque mouvement pour répondre au vœu du public américain, qui réclamait des indications précises. Cette opération coïncide avec une période où Schoenberg se remet à la composition pour piano : le *Concerto de piano* op. 42 date en effet de 1942, et le tempo des grandes sections y est indiqué par un chiffre métronomique en plus des indications verbales. Il en va de même de l'*Ode à Napoléon* op. 41, mais dans les deux

œuvres, Schoenberg ajoute en préface : « Les indications métronomiques ne doivent pas être prises à la lettre – leur premier but est de donner une bonne idée du tempo correspondant au caractère de chaque section et de ses changements²¹ ». On se rappellera que dans la préface des cycles pour piano op. 23 et 25, du début des années 1920, on peut lire : « Les chiffres métronomiques ne doivent pas être pris à la lettre, mais seulement comme approximation²² ». Les deux préfaces relativisent donc la validité des indications métronomiques pour le tempo. Aussi recommandé-je d'étudier une nouvelle fois à fond tous les signes et indications d'expression de l'op. 11 n° 3, ainsi que ceux et celles de la pièce pour orchestre op. 16 n° 4, *Peripetie*, composé immédiatement avant, et d'approfondir les effets réciproques du tempo et du caractère chez Schoenberg, en gardant à l'esprit la préface des op. 41 et 42²³. Pour ce qui suit, je prie les lecteurs de se munir d'une partition des *Klavierstücke*. Ceux qui n'en ont pas le loisir sont invités à sauter les chapitres suivants !

RYTHMES DE DANSE, PHRASÉS

Dans le *Klavierstück* op. 11 n° 3, deux rythmes de danse stylisés jouent un rôle dans la mesure régulière à 6/8 : la valse, au début, puis ultérieurement par intermittences, et le *ländler* (à partir de la mes. 8), lui aussi interrompu plusieurs fois. La valse – l'unité de rythme est la croche – est exposée surtout dans la basse, dans les trois doubles-croches de la levée, à la mesure 1 (avec l'accent > sur la deuxième moitié de la mesure), et dans la mesure 3. Dans la première moitié de la mesure 1, il y a un accent et un arrêt sur le troisième temps ; dans la mesure 3, c'est le deuxième temps de chaque moitié de la mesure qui est accentué. Plus loin, je localise le rythme de valse dans les mesures 19 et 20 (*Breit*), une grande phrase de deux mesures dont le centre de gravité est le milieu,

11. Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*. Paris, 1966, p. 362.

12. Wolfgang Rogge, pochette de l'enregistrement de l'œuvre pour piano de Schoenberg par Maurizio Pollini, LP Deutsche Grammophon 2530 531 (1975).

13. Reinhold Brinkmann, voir note 3, p. 34.

14. Voir note 10.

15. LP Columbia Masterworks ML 5216 (non daté).

16. Voir note 12.

17. Le deuxième morceau de l'op. 11 porte l'indication « Sehr langsam » (croche = 120). Schoenberg a rajouté les indications métronomiques de l'op. 11 en 1941 en vue d'une nouvelle édition américaine.

18. Schönberg, *Ausgewählte Klaviermusik*, dir. Reinhold Brinkmann / Conseils d'interprétation de Peter Roggenkamp, Wiener Urtext Edition UT 50195 (1995). p. 77.

19. Leonard Stein, « Some Problems of Tempo in Schoenberg's Music », *Grad der Bewegung* (note 6), p. 27.

III

Bewegte

1. H.

1. H.

1. H.

1. H.

1. H.

1. H.

1. H.

etwas langsamer
sehr zart

11

14 etwas rascher
heftig
mit Dämpfer.

17 etwas langsamer
Breit
rit..

20 beschleunigt
rit..
rascher

22 Mäßig
rit..

24 Mäßig (eher langsamer)
rit..

27 drängend
f cresc...
fff

29 breiter
rit.
sehr rasch

31 rit..
Mäßig

33 (im Tempo)

Dämpfer

Arnold
Schoenberg:
Klavierstück
op. 11 n° 3

(© avec l'aimable
autorisation des
Editions
Universal SA,
Vienne)

comme l'indiquent les fourches *crescendo-decrescendo*, ainsi que dans les cinq mesures 27 à 31 (*drängend – breiter – rit. – sehr rasch – rit.*), dont le sommet est à l'avant-dernière mesure, celle où figure la nuance la plus forte de toute la pièce, *ffff*, qui régresse (partiellement) dans la mesure suivante. Ces premières constatations laissent déjà entrevoir le rôle important que jouent dans la pièce la phrase et le phrasé. En font partie les nuances, les arcs de phrasé, les indications d'accent et de *sforzato*, qui marquent les centres de gravité – et dont on notera aussi l'absence ; la longueur et la direction des phrases, ainsi que les répétitions internes, leur position à l'intérieur de la mesure, même les barres horizontales de regroupement des croches et autres subdivisions, sont des facteurs significatifs²⁴. Le respect minutieux de ces indications peut influencer l'interprétation, comme le prouve l'enregistrement de Steuermann²⁵. Cela est encore plus net dans les passages en *ländler* (mes. 8–9, 12–13 et 24–26), où il faut en outre tenir compte de la forme différente des levées. En 1931, dans un article digne d'intérêt sur le phrasé, Schoenberg écrivait : 1° *Le phrasé doit être adapté à l'instrument (donc varier !)* 2° *Dans une mesure non négligeable, le phrasé influence le caractère de la pièce [...]* 4° *La manière dont les notes sont regroupées a moins d'importance que l'emplacement du centre de gravité ou la façon dont celui-ci se déplace*²⁶.

GRADUATIONS, AMBIGUÏTÉS

Nous pourrions donc admettre certainement deux tempos pour la pièce – l'un pour la valse et l'autre pour le *ländler* –, si Schoenberg n'avait pas distingué encore d'autres graduations du tempo. Sur les trente-neuf indications verbales d'expression de l'op. 11/3, sept se réfèrent en effet au timbre (*pédale*, *souridine*²⁷), deux aux nuances (*cresc.*), mais les trente restantes au tempo et à ses modifications, et ce de vingt manières différentes ! Cela contraint l'interprète à se poser la question du tempo exact de chaque passage. Ainsi, il faut observer que le premier changement (bref) de tempo demandé à la mesure 5 (*poco rit.*) aboutit à un *etwas langsamer*, donc la croche à peu près à 120 (mon hypothèse). Le *viel rascher* de la mesure 6 devrait dépasser le tempo initial, donc la croche à environ 152. A la mesure 7, l'indication *viel langsamer* pose un problème. La première rédaction ne porte en effet qu'un *rit.* - - -, mais dans une copie ultérieure faite par une main étrangère (et qui appartenait à l'époque à Béla Bartók), on trouve *wieder langsamer*, ce qui paraît plus logique²⁸. Quant à la première édition, le même passage y est indiqué *viel langsamer*, mais le point de référence n'est pas clair : s'agit-il du *viel rascher* de la mesure 6 ou du tempo initial ? Quoi qu'il en soit, on a déjà affaire ici à une dissociation du tempo, ou du sentiment du tempo, avant que le *ländler* ne ramène un tempo probablement stable à la mesure 8 ; mais cette stabilité est mise en question par le soufflet *crescendo-decrescendo* de la mesure 9, le *rit.* de la deuxième moitié de la mesure et un *espressivo* (qui ne figure que dans la copie mentionnée plus haut). A la mesure 11, l'indication *etwas langsamer (sehr zart)* peut même être comprise comme différant légèrement du *etwas langsamer* de la mesure 8²⁹. L'accumulation d'accents et de petits crescendos et decrescendos vers la fin de la phrase, à la mesure 13, suggère aussi que le tempo cède. Le *etwas rascher* avec *crescendo* qui couvre toute la mesure 14 est ambigu, étant donné que l'indication parallèle d'*espressivo* dans la main gauche et le signe <> au-dessus du premier accord de la main droite font supposer un ralentissement³⁰. Le *heftig* de la mesure 15 a, semble-t-il, pour effet de lever de l'ambiguïté de la mesure précédente et doit être rapide³¹. Dans l'*etwas langsamer* qui

commence à la mesure 17, on note l'évitement des temps, le caractère flottant marqué *rit.*, et l'utilisation de la pédale douce dans la deuxième moitié de la mesure 18. Vu la conduite, je prends le *Breit* de la mesure 19 pour une valse lente (la croche à environ 100³²). Le *Mässig* de la mesure 22 est une nouvelle indication qui domine toute la fin de la pièce. Là aussi, on remarque l'écriture syncopée et le recours à la sourdine. Je prendrais un nouveau tempo, un peu inférieur à celui de l'*etwas langsamer* (de la mes. 8, par exemple), soit la croche à environ 108. A la mesure 24, le retour au style du *ländler* est indiqué logiquement par *Mässig (eher langsamer)*, encore que la question du point de référence soit de nouveau irrésolue. La mesure 29, avec son motif percutant qui se raccourcit, au début *breiter* et *cresc.*, puis *rit.* débouchant sur *sehr rasch* (mes. 30), présente la même ambiguïté que la mesure 14. Le tempo final, *Mässig* (dès la mes. 32) est confirmé par l'indication *im Tempo* à la mesure 33. Nous pouvons reposer ici la question de Roggenkamp concernant le « tempo fondamental ». L'indication *Mässig* oriente naturellement la pensée vers le premier mouvement de l'op. 11, que Schoenberg a noté « la noire à 66 » dans sa métronomisation de 1941. Peut-être le *Mässig* de la troisième pièce n'est-il pas tant le tempo fondamental que le but vers lequel tend toute la musique. Les passages de valse appellent naturellement la comparaison avec les vales correspondantes de *Pierrot Lunaire*, composé peu après³³, les passages en *ländler* la comparaison avec le premier mouvement du *Concerto* de piano (où Schoenberg note « la croche à 132 »). Je trouve chez Brinkmann une caractérisation plausible de tout le mouvement de l'op. 11 n° 3 : « dernière danse » (*Kehraus-Finale*)³⁴.

Nous sommes-nous désormais rapprochés du but – représenter les mille sentiments divergents de Schoenberg – pour avoir défini plus précisément la fluidité, les hésitations et les accélérations du tempo ? Ou en savons-nous encore trop peu pour comprendre le drame qui se joue ici et la dramaturgie du compositeur ? Pour répondre, ouvrons la partition des *Cinq pièces pour orchestre* op. 16 de Schoenberg.

« PÉRIPIÉTIE »

A mi-juillet 1909, juste avant de se mettre à composer l'op. 11 n° 3, Schoenberg termine la pièce pour orchestre op. 16 n° 4, qu'il intitulera plus tard *Peripetie*. En tant que précurseur immédiat de l'op. 11 n° 3, ce morceau n'est pas sans avoir influencé, à mon avis, le contenu et l'esthétique du mouvement qui nous intéresse. En deux ralentissements, *poco rit.* (mes. 5) et *rit.* (mes. 6), l'agitation de la première section fait vite place à un passage noté *etwas ruhiger*. Le *tempo primo* est rétabli à la mesure 19, le *ruhiger* de la mesure 44 est interrompu par deux épisodes *heftig* (mes. 48 et 53–55). Le début de la section finale (mes. 59) est marqué *Ins Tempo* ; elle culmine dans un cri noté *fff* (mes. 64), pour se terminer *sehr rasch* et très doucement. Cette alternance de passages véhéments et rapides, d'une part, et de sections plus calmes et contemplatives, de l'autre, est un principe dramatique discours emporté/réplique calme, dont les plus beaux exemples sont peut-être les dialogues entre Néron et Sénèque de *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi, celui entre l'Orateur et Tamino dans *Die Zauberflöte* de Mozart, et celui de Tristan et Kurwenal au début du troisième acte *Tristan und Isolde* de Wagner. On peut en supposer un écho dans ces œuvres atonales de Schoenberg. La « péripétie » (tournant, revirement soudain du sort) est en outre un principe de l'ancienne tragédie grecque. Dans la quatrième pièce pour orchestre, elle s'exprime vers la fin³⁵ et est encore renforcée dans la version pour orchestre de chambre³⁶. Schoenberg ajoute à cette dernière partition deux chiffres

20. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* VIII/1(1984), pp. 69-70.

21. Schoenberg, œuvres complètes, tome VI A 24, p. 102.

22. Schoenberg, œuvres complètes, tome II, A 4, pp. 22 et 43.

23. Le travail fondamental de Rudolf Kolisch, *Tempo und Charakter in Beethovens Musik* (1942), paru en allemand dans *Musik-Konzepte* 76/77(1992), a servi de guide pour la discussion sur la corrélation du tempo et du caractère. A mon avis, la méthode de Kolisch est applicable à d'autres compositeurs — pour autant qu'on respecte les différences individuelles !

24. Dans la mesure 2, les croches de la portée supérieure sont regroupées 2 + 3 + 1, celles de la portée médiane 2 + 2 + 2, celles de l'inférieure 1 + 2 + 3.

25. Dans cet enregistrement mentionné plus haut (voir note 15), Steuermann interprète l'accent mis sur la troisième croche de la mesure 1 comme *rubato*. Il procède de même pour les articulations complexes de la mesure 2, avant de reprendre la mesure 3 *a tempo*.

26. Arnold Schoenberg, *Style & Idea*. Londres, 1975, p. 347.

27. Voir ma remarque dans l'article « Bach in Regers Händen » (note 6), p. 127.

28. Édition complète des œuvres de Schoenberg, tome II B 4, *Kritischer Bericht*, p. 11.

29. Steuermann (voir note 15) joue en tout cas les mesures 11 à 13 plus rapidement que les mesures 8 à 9, avec un ralentissement à la mesure 13.

30. Dans la première copie, le deuxième accord de la main droite est également surmonté d'un soufflet <>.

31. Chez Steuermann (note 15), ce passage est le plus rapide de toute la pièce.

32. Chez Steuermann, ce passage est très fluide (la croche à 112-116).

33. Les mouvements entrant en ligne de compte sont les n° : 2, « *Colombine* » (*Fliesende Viertel*, env. 126 à la noire) ; 5, « *Valse de Chopin* » (*langsamer Walzer*, env. 138 à la noire) ; 19, « *Sere-*

Les mains
d'Arnold
Schœnberg

(© Arnold
Schœnberg
Center, Vienne)



métronomiques : l'un, très rapide, au début (la noire à 160) ; le *rit.* de la mesure 6 est remplacé par un *pesante* et l'*etwas ruhiger* de la mesure 7 par *ruhiger* (sans indication métronomique). A la place de *Ins tempo* (mes. 59), la version ultérieure porte l'indication métronomique « la noire à environ 72 ». Les effets finals sont rehaussés : à la mesure 64, Schoenberg ajoute *Rascher* et laisse le *sehr rasch* dans le trait doux de clarinette (mes. 64–65). On notera que les nouveaux chiffres métronomiques ne figurent qu'au début, rapide, et à l'amorce de la fin. Schoenberg laisse à l'interprète le soin de ménager le tempo du *Ruhiger*. Or c'est exactement ce qui se passe dans l'op. 11 n° 3 : début échevelé, avec une indication incroyablement rapide de tempo, puis apaisement progressif à partir des mesures 4 et 5. On constate cependant une différence de taille : dans l'op. 11 n° 3, la « catastrophe » ne survient pas à la fin, mais peu après le début. Je préconise de réaliser très exactement la dramaturgie de ce morceau pour découvrir ainsi une nouvelle dimension de l'interprétation, basée sur un savoir ancien et sur l'expérience.

nade » (*sehr langsamer Walzer*, env. 120 – 132 à la noire) ; éventuellement 20, « *Heimfahrt* ».

34. Voir *Wiener Urtext Edition* (note 18), p. 6.

35. Après le *Klavierstück* op. 11 n° 3, Schoenberg compose son monodrame *Erwartung* qui musicalement et dramatiquement accentue encore plus les contrastes.

36. Adaptation de Schoenberg pour un concert du Verein für musikalische Privataufführungen de Vienne, le 13 mars 1920 à Prague. Voir *Édition complète* IV B 13, *Kritischer Bericht*, p. 195.