

Giuliano d'Angiolini

Les mécanismes musicaux de l'expression : un Lied de Schubert

(Das Mädchen)

*Vorüber, ach, vorüber!
Geh, wilder Knochenmann!
Ich bin noch jung, geh, Lieber!
Und rühre mich nicht an.*

(Der Tod)

*Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!
Bin Freund und komme nicht zu strafen.
Sei gutes Muts! Ich bin nicht wild,
Sollst sanft in meinen Armen schlafen!*

Traduction:

(La jeune fille)

*Va-t'en, ah, va-t'en!
Disparais, affreux squelette!
Je suis encore jeune, va-t'en, ma bien-aimée!
Et ne me touche pas.*

(La Mort)

*Donne-moi la main, douce et belle créature!
Je suis ton amie et je ne viens pas pour te punir.
Aie courage! Je ne suis pas méchante,
Doucement tu dormiras dans mes bras!*

Introduction.

Der Tod und das Mädchen (D 531), sur un texte de Matthias von Claudius (écrivain allemand vécu entre 1740 et 1815), a été composé par Franz Schubert en 1817. Il s'agit d'un Lied un peu atypique dans la mesure où il met en scène un dialogue entre deux personnages. Ce dialogue a l'apparence d'une véritable rencontre dramatique sur la scène théâtrale et le Lied devient l'équivalent d'une représentation en miniature. Mais si dans l'opéra divers chanteurs s'investissent chacun dans leur propre personnage, ici un seul interprète les représente à la suite. Chaque intervention est enchâssée dans son propre espace clos et n'intervient pas sur l'autre. Un seul chanteur, un piano, l'absence de scénographie : cette composition est le simulacre de ce qui devrait avoir lieu sur la scène ouverte, publique, du théâtre. Et si, pour une fois, le Lied perd son caractère éminemment lyrique, dont il est le véhicule privilégié, cependant il reconduit le drame scénique à la dimension intime, domestique, qui lui est propre.

Celle qui suit est une analyse du détail. L'objet de cette étude se prête à un tel approche puisqu'il est déjà contenu et limité dans la forme. Du reste l'exégèse de la musique est virtuellement infinie et même un seul détail peut faire l'objet d'un examen approfondi¹. Cette composition rassemble en une seule page un nombre important de processus musicaux de nature différente. L'analyse peut montrer comment – dans une musique qui dure moins de trois minutes – des phénomènes complexes concourent à engendrer cette intensité poétique que nous percevons sans effort et qui jaillit d'une apparente simplicité. *Der Tod und das Mädchen* est une de ces œuvres de la musique classique qui jouissent encore aujourd'hui d'une grande popularité. C'est le cas également d'un certain nombre de Lieder de Schubert : dans les pays de langue germanique, certains de leurs airs font partie de ce répertoire qui se lègue de père en fils dans le milieu familial, ou qu'on apprend à l'école. Il est aujourd'hui aisé de vérifier de la faveur qu'elles recueillent auprès du public si on considère la grande quantité d'interprétations qui se cumulent sur Internet. Un tel succès semble dériver d'une immédiateté qui a été souvent soulignée comme étant un trait saillant du style de leur auteur. Une observation attentive de son écriture nous porte, toutefois, à considérer le cliché de la spontanéité et de la facilité de Schubert comme étant le fruit d'une lecture superficielle. Il est vrai que Schubert fait souvent référence à ce qui est connu (aux codes populaires, par exemple), à ce qui peut être aisément compris. L'adoption de ce texte est ici déjà un choix facile : son contenu est lisible par tout le monde. Il ne s'agit pas de grande poésie et si le compositeur ne

¹ En 2008 j'ai rédigé un article entier sur les deux derniers accords des *Requiem Canticles* d'Igor Stravinsky: *L'apparence sonore de la mort (les Requiem Canticles de Stravinsky)*; inédit.

la remplisse de significations profondes, elle pourrait même sembler banale. Schubert accueille spontanément la leçon qui lui vient du théâtre mozartien - en premier lieu de *La flûte enchantée* – lequel récupère des objets et des styles dont tous ont connaissance : de l'air populaire au chant d'église, de la musique de danse à celle pour boîte à musique.... Ce penchant pour l'emploi de matériaux couramment partagés, qui se traduit en facilité d'approche de la part du public, s'accompagne toutefois de tout un travail d'élaboration. Celui-ci inclut la stratification de différentes procédures, d'images diverses, et propose de solutions inédites qui sont le fruit d'une réflexion attentive. L'écriture schubertienne permet souvent une pluralité de « lectures » et peut s'apprécier de plusieurs manières ; chacun y trouvera son compte selon les degrés de culture et compétence musicale dont il dispose.

Une prémisse est nécessaire. Comme on le verra, les processus compositionnels et sémantiques mis en œuvre ici sont d'ordre différent. Une partie d'entre eux appartient à cette tradition séculaire qui lie indissolublement la musique au langage. La musique occidentale est bâtie, depuis des temps lointains, en analogie avec ce dernier. D'une part, elle s'inspire de la logique du langage et de ses formules rhétoriques, dans la construction de la phrase et de la période musicale, dans l'articulation rythmique, dans la structure formelle. De l'autre, elle reproduit par analogie la prosodie de la parole énoncée, qui est expression de sentiments². Ce lien fondamental ne se manifeste pas uniquement dans les nombreuses formes où la musique accompagne la poésie, mais guide tout geste compositionnel dans des nombreuses musiques de l'Occident.

La vie.

À la suite d'une courte introduction du piano, le chant s'ouvre avec les paroles de la jeune fille qui voit la mort s'approcher d'elle et veut lui échapper. La mélodie exprime de manière théâtrale l'essoufflement et l'angoisse qui la tenaillent. Une courte incise - une lamentation - sur les seules deux notes d'une seconde mineure. Une pause, la reprise d'un dessin analogue dans un ambitus à peine plus large d'une tierce mineure, le martèlement agité des accords du piano : elle est prise de panique, paralysée par la peur et par l'horreur à la vue du squelette³. Le souffle pour adresser avec énergie (mélodique, rythmique) sa supplique lui fait défaut. Son élocution prend une allure haletante et un ton plaintif («*Va-t'en, ah, va-t'en* »). Puis la tension augmente. L'expression acquiert

² L'intonation oratoire peut, à son tour, venir renforcer la rhétorique du discours.

³ Mes. 9-10.

de l'intensité (la mélodie monte vers l'aigu, les notes sont tenues), en passant de l'effroi à l'acte de rébellion (« *Disparais, affreux squelette!* »)⁴.

« *Je suis encore jeune* » : c'est presque un cri. L'apogée de la tension mélodique (mi bémol) correspond au sommet d'un mouvement de l'âme qui est celui d'une rébellion désespérée. Et tout de suite la mélodie se tourne vers un ample intervalle descendant⁵. L'amplitude de l'intervalle dans le chant est analogue à celui de la prosodie. Ici il reproduit le contour du soupir douloureux. La saveur amère, discordante, de ce soupir est donnée par le code proprement musical qui attribue à l'intervalle de triton un haut degré de dissonance. C'est, dans le théâtre musical, l'intervalle de l'angoisse, de la détresse et du malaise⁶.

Celui qui suit immédiatement après possède, à peu près, la même ampleur, mais il s'agit d'une quinte juste⁷. Sa douceur, sa séduisante simplicité, vont de pair avec l'évolution de l'état d'âme et du discours de la jeune fille. L'agitation (exprimée par des prises de souffle fréquentes et par le martèlement obstiné de l'accompagnement pianistique) la hante encore. Mais maintenant elle s'adresse à la mort avec un accent cajoleur, en essayant de l'amadouer, en la suppliant et en l'appelant « bien-aimée » (« *geh, Lieber!* »)⁸. En quelque sorte, elle se sent déjà vaincue. Schubert cherche à exploiter le moindre détail du texte et tire profit de chacune de ses nuances. Il recouvre le mot d'une extraordinaire épaisseur de contenus, qui ne sont pas toujours suggérés par la poésie. Il rend compte ainsi de la complexité de l'émotion et des sentiments du personnage.

⁴ Mes. 11-12.

⁵ Mes. 13.

⁶ L'interprétation sémantique de cet élément grammatical, comme des autres qui forment le « langage » musical de l'Occident, demande une certaine acculturation. Un intervalle ne peut pas être considéré de manière abstraite. Il appartient à des codes qui varient d'une culture à l'autre. Et d'ailleurs, même à l'intérieur d'une culture donnée, il n'est pas porteur univoque de sens : celui-ci varie selon les circonstances (rythmiques, harmoniques, phraséologiques, stylistiques, etc.). Cependant, je pense que tout système musical finit par imposer, en bonne partie, à celui qui lui est étranger la cohérence - également sémantique - de ses propres lois (voir la note 8).

⁷ Mes. 15.

⁸ Le système tonal, bien que circonscrit culturellement, fait reposer certains de ses modes de fonctionnement sur des propriétés physiques de la matière sonore et tire profit des réflexes perceptifs qu'elles déclenchent spontanément. Une quinte juste - qui est considérée dans notre culture comme étant une consonance « parfaite » - est exprimée par un rapport mathématique simple entre les fréquences. En tant qu'intervalle harmonique elle présente un degré moindre de friction entre les composantes spectrales des sons dont elle est constitué. Bien que le sens qui découle des éléments grammaticaux ne soit pas univoque et dépende du contexte, toutefois, dans notre cas, la manière dont le compositeur emploie ces intervalles va dans la direction suggérée par le système musical lui-même. De ce fait on peut en déduire des significations particulièrement claires.

L'invocation de la jeune fille abandonne enfin les amples intervalles et l'articulation palpitante du rythme, pour se replier en un court trait descendant, aisée, simple⁹. Les figures hachées de l'accompagnement se muent dans l'annonce du rythme lent et grave qui soutiendra les paroles de la Mort.

Dans ce dénouement de la mélodie, elle se sépare des affres qui la serraient. C'est la courbe de la résignation. Et sa reprise sur un plan mélodique plus bas¹⁰ (« *ne me touche pas* », elle répète encore) est le signe d'une défaillance de la volonté, du manque des forces. En adoptant le rythme qui sera celui de la mort, la jeune fille semble déjà se rendre et se donner à elle. Dans ces quatre mesures, le compositeur interprète le texte de Claudius dans une direction non prévue par le poète. Schubert introduit l'idée que la jeune fille, en adressant sa supplique, se sente déjà résignée à accepter son destin. En un laps de temps extraordinairement bref, la musique exprime une transition de l'état psychologique qui va de l'horreur et du refus, à l'acceptation et à la soumission. Et cela jusqu'à l'égaré de toute énergie vitale, de la personnalité elle-même qui semble désormais glisser en une condition qui n'est déjà plus de ce monde.

La mort.

La mort apparaît musicalement en contraste avec ce qui précède. Le chant se cristallise essentiellement dans la répétition d'un même rythme et d'une seule note. D'abord le ré, puis, à la suite de la modulation, le fa : la tension s'élève légèrement au moment où son discours se fait plus pressant (« *Aie courage!* »). Schubert fait sienne cette coutume du théâtre musical qui veut que les figures liées au monde inférieur soient représentées avec un port austère (le registre est grave, l'agogique est lente) et dans un ton monocorde à la fixité glaçante¹¹. La mort est dépourvue de cette mobilité du sentiment qui habite le vivant.

« *Gib deine hand* », « *Dammi la mano in pegno* »... Plusieurs choix compositionnelles adoptées par Schubert présentent des remarquables analogies avec celles qui apparaissent dans la scène du Commandeur du *Don Giovanni* de Mozart. La statue du Commandeur, qui pour Don Giovanni incarne la mort elle-même, s'exprime, elle aussi, avec une gravité aussi bien de registre que de

⁹ Mes. 16-17.

¹⁰ Mes. 18-19.

¹¹ Tout dépend du contexte et de la manière dans laquelle différents plans sémantiques, en se renforçant mutuellement, concourent à définir une signification d'ensemble. De la répétition obsédante d'une seule note on pourra tirer d'autres interprétations. Le long du *Die liebe farbe* (qui fait partie du cycle *Die schöne Müllerin*) le piano indique, par la répétition obstinée, l'état de raideur dans lequel se trouve la pensée du narrateur, subjugué qu'elle est par l'obsession de la couleur verte. Couleur symbolique de l'amour, de son amour.

rythme et dans un ton monocorde. C'est l'expression musicale qui accompagne l'apparition d'un être surnaturel.

Dans plusieurs moments de cette scène, ainsi que dans notre Lied, les parties contrapunctiques de l'accompagnement instrumental avancent par degrés conjoint ; leurs mouvements sont très simples, relégués en des ambitus restreints. Ceux-ci sont les traits idiomatiques de la musique vocale à la fonction liturgique d'usage populaire dans les pays de langue allemande : celle du choral protestant¹². Une formule caractéristique de ce style voit certaines parties rester en position fixe alors que d'autres se déplacent par mouvement contraire :

(Der Tod)

sanft in mei - nen Ar - men schla - (fen!)

Pf.

Der Tod und das Mädchen, mes. 34-36.

Commendatore

Par - lo, a - scol - ta; più tem - po non ho.

Trbn.
Cordes

W. A. Mozart, *Don Giovanni*, mes. 472-475 du Finale.

Autant Schubert que Mozart adoptent ce style pour évoquer la sphère du sacré. Il s'agit d'une connotation supplémentaire destinée à habiller le personnage. Elle se répercute sur la qualité du discours que le Commandeur et la Mort prononcent : ils parlent tel un officiant qui profère son sermon sur le fond d'une musique liturgique. Leur intervention est chargée d'une incontestable

¹² Le Lied en reprend la grammaire harmonique et quelques archaïsmes, telle la relation IV-I, qui est comme le souvenir d'une cadence plagale.

autorité¹³. Ce processus sémantique est différent de ceux qu'on a rencontrés jusqu'ici. Alors que la courbe mélodique représente et exprime en se mouvant en analogie avec la prosodie du langage parlé (puisque les deux champs d'expression sont homologues), ici la musique suggère un contexte, un concept, une atmosphère, en renvoyant à l'un de ses propres codes internes.

Le rythme (dans le Lied, comme dans l'opéra) se bloque dans l'itération d'une seule formule incessante, obsédante, lancinante. La fixité du rythme, son aspect monolithique, pétrifié, vient à renforcer celle de la mélodie. Et au même temps, elle exprime – ou plutôt, elle rend concrètement perceptible – l'idée de l'inexorable. Alfred Einstein parle, à propos de notre Lied, de « danse macabre », de « marche de l'inéluctable »¹⁴. Cette façon d'avancer lourdement cadencée, cette progression uniforme, que rien ne peut arrêter, dérivent, dans le Lied de Schubert, d'une seule figure en rythme dactylique. Danse macabre, oui... Ou bien un très lent galop. Une image nous vient à l'esprit, qui apparaît dans des œuvres imprimées, dans les tarots, dans des fresques de petites églises de campagne : celle, d'origine tardo-médiévale, de la mort à cheval. La mort, représentée par un squelette (*der Knochenmann*), survient avec sa large faucille en chevauchant un destrier squelettique, et au galop¹⁵.

Le chant de la Mort est contenu en deux phrases musicales symétriques, de huit mesures chacune¹⁶. La première phrase est centrée sur l'harmonie de ré

¹³ Leporello en est terrorisé et même Don Giovanni, qui pourtant ne se sépare pas de son courage, est en proie à un trouble profond (cf. la mélodie tortueuse et insistante des violons et des altos, toute en levé, aux mots : « Non l'avrei giammai creduto » ; ou bien l'intervalle descendant de seconde mineure, si angoissant, aux paroles : « che chiedi?, che vuoi? »).

¹⁴ A. Einstein, *Schubert a musical portrait*, pag. 169 et 310 de l'ed. it. : *Schubert*, Accademia, Milano, 1978. [Trad. de l'A.].

¹⁵ Parmi les documents iconographiques plus connus du thème du « triomphe de la mort », on peut citer la fresque du palais Abatellis à Palerme, celle de Bartolo di Fredi à Lucignano, la toile homonyme de Pieter Bruegel l'Ancien.

¹⁶ Une régularité formelle distingue la construction de la période qui est composée de 8+8 mesures. Le parcours harmonique en son entier est soumis à une symétrie spéculaire : la première phrase débute dans la tonalité de ré mineur pour parvenir au fa majeur. La deuxième part du fa majeur pour retourner vers le ré (majeur). L'articulation interne divise chaque phrase en unités égales de 4+4 mesures. Les premières quatre se divisent à leur tour en 2+2 mesures au chemin spéculaire, bien que les termes en soient inversés d'une phrase à l'autre (I-IV-IV-I / IV-I-I-IV). Enfin, dans l'ensemble, les deux phrases ont une allure similaire. En voici le schéma (DS = dominante secondaire ; équiv. = équivoque de phase harmonique) :

mineur, alors que la mélodie – comme on l'a vue – se limite essentiellement à réitérer la tonique. Elle se conclut avec une modulation au relatif majeur. La phrase successive implique donc une montée de la tension mélodique et du plan harmonique. Cela correspond à l'adoption d'un ton impérieux (« *Aie courage!* »), bien que se maintienne cette immobilité dépourvue d'émotions qui distingue le personnage. L'harmonie reviendra enfin vers la tonalité de ré, majeur cette fois-ci. « *Doucement tu dormiras dans mes bras!* » : ces derniers mots laissent entrevoir, *in finis*, un horizon de paix et de salut. La coda pianistique sur cette tonalité majeure, de signe positif, en sera l'écho.

La solidité du cadre formel concourt à la description du personnage dramatique, elle dépeint son allure grave, sévère, austère ; son air solennel. La Mort ne connaît pas la volubilité de l'âme humaine. Elle provient d'un monde éloigné de la raison des hommes, un lieu où, au contraire, se décide notre sort. D'autre part, cette rigueur sert à illustrer le sens ultime de ses paroles. Elle en renforce le propos et l'intention, qui est celle de persuader la jeune fille à s'abandonner à la fatalité de son destin.

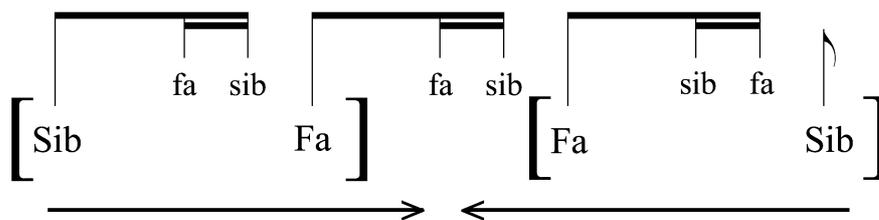
La vie et la mort.

Ces qualités de l'architecture musicale se retrouvent aussi à l'intérieur de la période, en ouverture de la deuxième phrase¹⁷. Dans une structure rythmique divisée en temps forts et faibles, deux harmonies (sib majeur / fa majeur) s'alternent, qui sont les termes d'une proposition rationnelle. Le mouvement est celui d'un balancement entre deux polarités qui s'opposent ; le parcours est spéculaire¹⁸ :

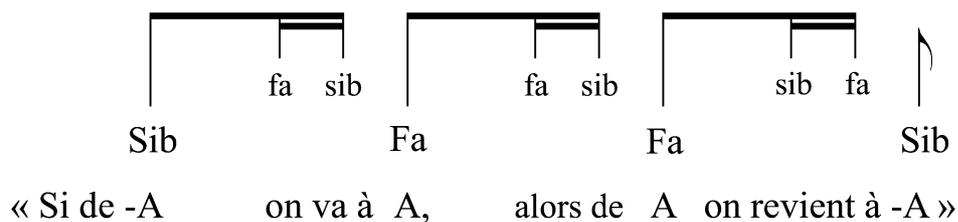
		(equiv.)
1	Re min.----- Fa Maj.-----	I IV IV I II VII VII-DS7 V I
		(equiv.)
2	Re min.----- Fa Maj.----- Sib Maj.-----	VI DS7 DS7 ₄ ⁶ V7 Im. IV I (I) (IV) V7 I

¹⁷ Mes. 30-33.

¹⁸ La hiérarchie arborescente de la structure rythmique distribue différemment les poids à l'intérieur de la proposition musicale et souligne certains éléments plutôt que d'autres. Nous indiquons ces points forts par une plus grande taille de caractère.



Il en résulte un énoncé qu'on pourrait rendre verbalement de la manière suivante¹⁹ :



Si le parcours est spéculaire, il possède cependant une orientation, une directionnalité : l'harmonie est modulante ; elle part de la tonalité de fa majeur pour aboutir à celle de si bémol majeur. Ainsi, cette formulation établie une équivalence en suggérant, en même temps, une nouvelle vérité sur les termes qui la composent. Elle est semblable en cela à un syllogisme. Elle porte à une conclusion à la valeur affirmative et génère en nous l'effet d'une révélation, d'une évidence. Elle sonne (c'est le cas de le dire) telle l'énonciation d'une vérité exacte et incontestable.

La dimension logique de cette proposition musicale est destinée, là aussi, à souligner les intentions persuasives qui siègent au discours que la Mort adresse à la jeune fille. « *Je suis ton amie et je ne viens pas pour te punir* », elle lui dit. Je voudrais faire un pas de plus et attribuer à ce passage ce qui semble être sa signification profonde, dense d'épaisseur philosophique. Le romantisme voit la mort comme le terme serein et même souhaité, à nos peines terrestres. Mais cet énoncé musical –bâti comme un théorème – nous rappelle que si la mort nous est amie et compagne car elle apporte le juste repos, elle est avant tout nécessaire. Sa présence se justifie dans l'ordre naturel du monde. Il n'y aura pas de vie sans mort. Contrairement à ce que la jeune fille et l'homme commun ressentent spontanément, sa venue n'est pas l'interruption injuste et injustifiée de la vie : elle fait partie d'un cycle, d'un ordre parfait, d'un dessin naturel. Ce

¹⁹ Les deux pôles harmoniques ayant valeur oppositif, on appelle « -A », l'harmonie de Si bémol majeur et « A » celle de Fa majeur. Chacun de ces termes n'est négatif qu'en sens relatif et l'on pourrait attribuer le signe « moins » à l'un comme à l'autre. Néanmoins en les nommant dans cet ordre, il sera plus clair ce qu'on avancera par la suite.

passage, tel qu'il est construit, affirme tout cela et semble s'exprimer comme suit : « si du Néant on vient à la Vie, de la Vie on revient au Néant ». Schubert ne se limite pas à calquer et souligner les paroles du poète, mais y associe une interprétation philosophique. Pour ce faire le compositeur exploite le pouvoir qu'a la musique de montrer en s'incarnant directement dans les choses, et tire parti de sa capacité à être les choses, à en donner l'expérience concrète, à les faire vivre et ressentir à travers les sens²⁰.

D'une part, comme on l'a vue, la personnification de la mort est rendue vocalement avec un ton plat et uniforme dont la rigidité est métaphore de l'absence de vie. D'autre part, c'est alors l'accompagnement du piano à exprimer ce que la voix, le personnage, ne peuvent pas signifier avec la gestualité vocale. Une dissociation a lieu ici qui est synonyme d'aliénation : la nature insondable, métaphysique, de la mort ne peut pas être clairement formulée et on ne peut avoir d'elle que l'intuition. L'harmonie n'est pas le simple accompagnement du chant, mais ouvre un chemin à la compréhension de ce qui est caché ; elle suggère ce que la mélodie ne dit pas.

Le mouvement des parties internes à l'harmonie suit, dans ce passage, celui qui est propre à la musique des cors de chasse. Le renvoi à la sonorité de cet instrument agit telle une image évocatrice de la nature, du sauvage, de l'espace ouvert. C'est un expédient qui traverse toute la musique de Schubert. On le trouvera, par exemple, dans *Die böse Farbe* qui appartient au cycle *Die schöne Müllerin*. Dans ce Lied, l'appel des cors représente tout simplement soi-même (« *Horch, wenn im Wald ein Jagdhorn schallt* », mes. 41-47). Dans le *Wanderers Nachtlied*, aussi bien que dans *Der Lindenbaum* (du cycle *Winterreise*), il est la métaphore de la distance spatiale, du lointain, et plus encore de la distance du souvenir. Bien que ce soit le son du piano à retentir, ce sont idéalement les cors de chasse qui exécutent le passage qu'on vient d'analyser. Leur appel étale une couche sentimentale sur le critère démonstratif et philosophique qui régit à la construction de la phrase. C'est avant tout un signal – ici un véritable *memento mori*. Mais encore, en renvoyant à l'espace ouvert de la nature et à l'idée de l'éloignement, il constitue au même temps une évocation de la vie passée et de la nostalgie²¹ que sa remembrance nous procure.

On entend dire souvent que la musique est un art abstrait. Pour nombre d'aspects il en est ainsi : la musique travaille un *medium* – celui du son – qui est immatériel. Étant un art du temps, elle se déroule tel un procès qui est toujours

²⁰ Je tiens à souligner que l'interprétation que je viens de proposer n'est pas une extrapolation déduite à la suite du travail d'analyse. Dès la première écoute de ce Lied, ce passage évoquait en moi, intuitivement, le sens que je peux désormais exprimer avec les mots. Ma tâche a consisté à comprendre cette intuition et à en révéler les raisons.

²¹ Le médecin alsacien Johannes Ofer forgea en 1688 ce néologisme pour indiquer cette maladie de l'âme qui s'exprime comme une douleur causée par l'éloignement.

sur le point de se faire, ce qui la rend plus évanescence par rapport aux arts plastiques. Pourtant, dans ce Lied – ainsi que dans d'autres musiques, y compris celles de la modernité²² – elle peut inclure une multitude d'images concrètes, d'allusions au monde réel et acquérir en somme un caractère figuratif. Toute l'œuvre de Schubert est traversée par ces images et par l'évocation de contextes extramusicaux qui sont porteurs d'une forte charge sentimentale²³.

La stratification d'événements et de sens dans ces quelques mesures est extraordinaire : c'est le sommet, le clou, de la composition entière. Voilà comment un compositeur peut remplir de contenus le moindre propos musical et le charger de signification et d'émotion. Schubert réussit cela en employant des ingrédients qui nous sont à tous familiers et que chacun peut comprendre. Mais il les remanie et les retravaille en profondeur. C'est peut-être ici qui se trouve le miracle de sa « facilité » : elle devrait être considérée plutôt comme une complexité obtenue par l'élaboration subtile d'éléments simples.

Finale.

Une phrase instrumentale clôt le Lied, ainsi qu'elle l'avait ouvert. La composition commençait avec l'annonce de la fin. Le contenu musical de l'introduction diffère un peu de celle de cette coda finale. Cette dernière n'est faite que de la répétition d'une ample formule cadentielle, qui s'inspire encore de la musique liturgique. Le Lied se conclut avec la solidité compacte et affirmative avec laquelle termine un choral. Et tel un choral, il proclame avec force un acte de foi, un credo religieux. C'est à cette foi que Schubert invite à nous tourner. La longueur de la phrase est irrégulière. Elle est théoriquement constituée par la répétition d'une incise de quatre mesures, mais un enjambement²⁴ en réduit la durée totale à sept mesures. En employant ce matériel d'une grande évidence sémantique et formelle, le compositeur cherche ainsi à éviter la monotonie d'une construction qui risque d'être trop pédante.

La disposition de l'accord final est très significative. On la retrouve souvent dans la musique de l'époque, il s'agit d'une parmi les découvertes sonores qui distinguent le romantisme. Les notes de l'accord majeur sont disposées selon l'ordre des harmoniques (la fondamentale, une octave au-dessous, n'est pas jouée). Elles se trouvent dans l'état maximum de quiétude, puisque la position des composantes de l'harmonie dans le registre coïncide avec celle des leurs contenus spectraux. Il s'agit d'une disposition qui annule toute friction. De cette sonorité émane une sensation d'accomplissement, de plénitude,

²² Je pense, par exemple, à l'œuvre d'un Salvatore Sciarrino.

²³ En cela Mahler fera sien l'exemple schubertien jusqu'à en faire un des points forts de son esthétique.

²⁴ Mes. 40.

d'équilibre parfait. Elle fait ressentir à celui qui écoute un sentiment de paix sereine et tranquille : c'est le repos éternel que la mort promet aux hommes. Aucune autre élaboration a lieu ici pour atteindre cet effet, qui est obtenu uniquement par la façon dans laquelle les sons se présentent, par l'état physique de la matière. C'est le premier niveau de l'articulation musicale : les sons signifient parce que, tout simplement, ils sont.

Bien que cette étude s'efforce de mettre en lumière les procédés compositionnels et l'esthétique qui concourent à la beauté et à l'impact émotionnel qui ont rendu célèbre ce Lied, l'œuvre musicale se perçoit avec les sens et se vit avec la participation de l'esprit tout entier. Le commentaire analytique ne peut qu'avoir fonction indicative. Il peut accroître la connaissance et la compréhension de l'objet artistique dans sa complexité, il réussit peut-être à en alimenter la suggestion, mais la raison ne peut pas atteindre l'essence de la musique. Mon travail a commencé par l'écoute, par l'émotion qu'il a suscitée en moi avec force et à son tour il renvoie à l'expérience première : l'écoute.

Giuliano d'Angiolini

Der Tod und das Mädchen.

Claudius.

Mäßig. (♩ = 54.)

pp

The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a series of chords and moving lines, while the left hand plays a steady accompaniment of eighth notes.

Etwas geschwinder.

(Das Mädchen.)

Vor-ü - ber, ach, vor-ü - ber! geh, wil - der Kno - chen-mann! Ich

p cresc.

The first vocal entry is on a single staff. The piano accompaniment continues with a similar texture, marked *p* and *cresc.*

bin noch jung, geh, Lie - ber! und rüh - re mich nicht an, und

The second vocal entry continues the melody. The piano accompaniment features more complex chordal textures.

Das erste Zeitmaß.

(Der Tod.)

rühre mich nicht an. Gib dei-ne Hand, du schön und zart Ge-bild! bin

pp dim. pp

The third vocal entry begins with a fermata. The piano accompaniment is marked *pp* and *dim.*, then returns to *pp*.

Freund und kommen nicht zu stra - fen. Sei gutes Muts! ich bin nicht wild, sollst sanft in

The fourth vocal entry continues the dialogue. The piano accompaniment maintains a consistent rhythmic pattern.

meinen Ar - men schla - fen!

The fifth and final vocal entry concludes the piece. The piano accompaniment ends with a final chord.