

KARL BELLENBERG



Elise Lasker-Schüler

sa poésie et
ses compositeurs

Karl Bellenberg

**Else Lasker-Schüler,
sa poésie et
ses compositeurs**

Informations bibliographiques de la Bibliothèque nationale allemande

La Deutsche Nationalbibliothek répertorie cette publication dans la Deutsche Nationalbibliographie ; des données bibliographiques détaillées sont disponibles sur Internet à l'adresse <http://dnb.ddb.de>

Tract. Thèse de doctorat. Phil. Fak. Univ. de Cologne fév. 2019

Cette impression est réalisée avec l'aimable soutien de

Monsieur Eberhard Robke, Wuppertal

et le

Société Else Lasker-Schüler, Wuppertal



Photo de couverture : Else Lasker-Schüler vers 1925. Propriété privée.

Ce travail a été composé dans le système de composition de texte L^AT_EX
La notation musicale a été réalisée avec le programme *capella 7*.

ISBN 978-3-96138-132-6

2019 Maison d'édition scientifique Berlin
Olaf Gaudig & Peter Veit GbR

www.wvberlin.de

Tous droits réservés.

Cette œuvre est protégée par le droit d'auteur.

Toute utilisation, même partielle, est interdite
sans l'accord de la maison d'édition. Ceci est
valable

notamment pour les reproductions photomécaniques
ainsi que la reprise et le traitement dans des systèmes
informatiques.

Impression et reliure : Schaltungsdienst Lange o. H. G.,
Berlin Printed in Germany
€89,00

Contenu

Préliminaires	xiii
En guise d'accompagnement	xv
Remerciements	xvii
Préface.....	xix
Objectifs de ce travail	xxi
Sur la compréhension de l'interprétation	xxiii
Abréviations, sigles, modes de citation	x.xvii
1 Abréviations et sigles de la littérature primaire	x.xvii
2 Abréviations et sigles en général	x.xvii
3 Abréviations dans la bibliographie	x.xvii
4 Modes de citation	x.xviii
II L'œuvre lyrique d'Else Lasker-Schüler	1
1 Œuvre, langue, production	3
1.1 L'œuvre et la musique	3
1.2 Métaphore, sonorité et couleur	9
1.3 Production lyrique et périodes de création	18
2 La réception de l'œuvre lyrique	27
2.1 Voix des contemporains.....	27
2.2 La situation entre 1933 et 1945.....	32
2.3 La situation après 1945	32
2.4 état de la recherche critique aujourd'hui	40
2.5 Perspectives	43
3 Styx	45
3.1 Puis	47
3.2 Fuite du monde	49
4 Le septième jour	53
4.1 Fin du monde	54
4.2 Machanson d'amour[2]	58
5 Ballades hébraïques	61
5.1 Réconciliation	63
5.2 Mon peuple.....	68
5.2.1 Les isotopies comme éléments constitutifs de la forme et du sens	69
5.2.2 L'image difficile de la "fermentation du moût de monsang.....	70
5.2.3 Les chants de Dieu, la pierre de lamentation et le crivers Dieu	73
5.2.4 Les moments musicaux du poème.....	75
6 Poésies collectives	77
6.1 Un ancien tapis du Tibet	77
6.2 Chant de la petite mort.....	81
6.3 Prière[1]	83
6.4 Une chanson[1].....	90
7 Mon pianobleu	95
7.1 Un chant d'amour[2]	99
7.2 Mon pianobleu	103

II	Le corpus de compositions.....	111
8	La situation des sources.....	113
8.1	Situation audébut de la recherche.....	113
8.2	Historique et approvisionnement.....	113
8.2.1	Propresbases de données sources.....	113
8.2.2	Acquisition de données sourceset correspondance.....	115
9	Présentation générale.....	121
9.1	Considérations chronologiques.....	121
9.2	Les corpora.....	125
9.3	Classement des mises en musique.....	128
9.4	Genres et effectifs.....	131
9.5	Les archives des compositions.....	137
10	Champs thématiquesde lapoésie.....	139
10.1	Amour,extase,désir.....	143
10.2	Douleur,deuil,mort.....	144
10.3	La religion et Dieu.....	145
10.4	Exil.....	148
10.5	fils Paul et la mère Jeanette.....	149
10.6	Gottfried Benn.....	151
10.7	Ernst Simon.....	153
10.8	Poèmes de circonstance.....	153
10.9	Autres poèmes.....	156
10.10	Résumé.....	157
11	Corpora sur d'autres poètes.....	161
11.1	Heinrich Heine.....	162
11.2	Annette de Droste-Hülshoff.....	165
11.3	Rainer Maria Rilke.....	168
11.4	Hermann Hesse.....	169
11.5	Gottfried Benn.....	174
11.6	Georg Trakl.....	180
11.7	Résumé.....	181
11.8	Tableau comparatif.....	183
III	Compositeursetœuvres.....	185
12.1	Un intendant pour Else Lasker-Schüler.....	187
12.2	Un ecomparaison des compositions.....	190
13	portraits de compositeurs.....	199
13.0	Introduction.....	199
13.1	Allende-Blin, Juan.....	201
13.2	Asmussen, Eduard.....	204
13.3	Beimel, Thomas.....	209
13.4	Braun, Peter Michael.....	212
13.5	Daffner, Hugo.....	217
13.6	Dangel, Arthur.....	223
13.7	Ettinger, Max.....	231
13.8	Gladstein, Israël.....	232
13.9	Gubaidulina, Sofia Asgatovna.....	240
13.10	Hansen, Thorsten W.....	246
13.11	Henkemeyer, Ferdinand.....	249
13.12	Hindemith, Paul.....	271
13.13	Hollaender, Friedrich.....	282

13.14	Lombardi, Luca	289
13.15	Meiser, Reinhold	298
13.16	Mishory, Galaad	307
13.17	Reiff-Sertorius, Lily.....	313
13.18	Rettich, Wilhelm	325
13.19	Rihm, Wolfgang Michael.....	332
13.20	Rothstein, James Jakob	339
13.21	Schidlowsky, León.....	340
13.22	Schnebel, Dieter	355
13.23	Schneider, Christian Immo	367
13.24	Schönberg, Arnold.....	376
13.25	Schwertsik, Kurt.....	379
13.26	Sternberg, Erich Walter.....	380
13.27	Ullmann, Viktor	386
13.28	Walden, Herwarth	390
13.29	Weiand, Ludwig Werner	400
13.30	Westendorp, Sybil.....	404
14	Considérations finales	407
IV	Bibliographie des mises en musique d'Else Lasker-Schüler	409
15	Catalogue des œuvres.....	411
15.1	Introduction	411
15.2	Bibliographie.....	414
15.3	Suppléments bibliographiques à partir de 2019	484
15.4	Aperçu de tous les poèmes.....	491
V	Annexes	501
A.	Liste des mises en musique répertoriées dans la bibliographie.....	503
B.	Références à des œuvres et à des lettres ainsi qu'à des mises en musique.....	513
C.	Index des personnes et des matières	517
	Littérature	531

Liste des figures

1	Avis de naissance d'Elisabeth Schüler.....	3
2	Sonoritéetcouleur-Champs lexicaux.....	14
3	Sonoritéetcouleur-Substantifs.....	14
4	Sonoritéetcouleur-Adjectifs.....	15
5	Sonoritéetcouleur-Verbes.....	15
6	Nombre de poèmes publ dans des organes de publication.....	19
7	Premières publications et événements.....	21
8	Périodes des premières impressions.....	23
9	Pierre tombale d'Else Lasker-Schüler aumont des Oliviers.....	24
10	Compositions achevées1933-1970.....	33
11	Compositions achevées1971-2018.....	35
12	Flender: Cercle deviedes produits.....	44
13	Marc : <i>Réconciliation</i> (gravure sur bois).....	66
14	<i>Youssouf et Salomei</i>	84
15	Sima: <i>Else Lasker-Schüler</i>	96
16	Marc: <i>La tour de schevaux bleus</i>	101
17	Croisée du transept Notre-Dame,Paris.....	105
18	Augmentation du nombre d'œuvres.....	114
19	Base de données <i>Occupations</i>	115
20	Rapportfiltré.....	116
21	Compositions soldées en blocs de 5 ans.....	121
22	Le corpus de poésie dans ses principales sections.....	125
23	Le corpus de compositions (reflété par le corpus de poèmes).....	125
24	44 Poèmes mis en musique.....	126
25	Mise en musique par groupe d'âge.....	127
26	Les 13 poèmes les plus mis en musique.....	128
27	Poèmes les plus cités dans anthologies de poésie.....	131
28	Champs thématiques de la poésie.....	141
29	Champs thématiques-réception musicale.....	142
30	Champs thématiques-Popularité.....	142
31	Mises en musique de Hesse.....	172
32	Eckhardt: concert pour le 60e anniversaire.....	188
33	Gubaidulina: <i>Un ange</i>	189
34	Lecri-Rythmes.....	191
35	Lecri-Dynamique.....	193
36	Lecri-Mélodie.....	196
37	Allende-Blin : <i>Mon piano bleu</i> ,t.1.....	201

38	Allende-Blin : <i>Mon piano bleu</i> , etouffez,t.7	202
39	Allende-Blin : <i>Mon piano bleu</i> , p. 10 et suiv.	202
40	Asmussen : <i>Herzensglut</i> op.8.1, extraitp.1	207
41	Asmussen : <i>Herzensglut</i> op.8.1, extraitp.3	208
42	Beimel : <i>surtesjoues...</i> ,réseau de relations	209
43	Beimel : <i>sur tes joues...</i> , S.1	212
44	Braun :un <i>passage de Pierre</i>	215
45	Marron : <i>motif Tino</i>	216
46	Braun :Le thème' <i>Else Lasker-Schüler</i>	216
47	Marron :un <i>passage d'onit</i>	217
48	Daffner : <i>En suite</i>	221
49	Dangel : <i>sons d'images de mots dans Nur dich</i>	225
50	Schütz :Motif de la croix	226
51	Dangel : <i>rien quetoi</i>	227
52	Gladstein :Matériau du motif	235
53	Gladstein : <i>Boas</i> op.3b	236
54	Version est-askénaze de l' <i>AdonOlam</i>	237
55	Version est-askénaze du <i>Kol Nidre</i> (extrait)	237
56	Les trois principaux modes juifs	238
57	Gladstein : <i>Ruth</i> op.3a, début	239
58	Gubaidulina: <i>un ange ...</i> , Variations de motifs	243
59	Gubaidulina: <i>un ange ...</i> ,S.2	244
60	Gubaidulina: <i>un ange ...</i> ,S.3	245
61	Hansen: <i>Maintenant mon âme sommeille</i>	248
62	Henkemeyer :Séries de dodécaphones pour le cycle <i>Wandelhin-Taumelher</i>	250
63	Henkemeyer :Tableau de permutation d'après Boulez	251
64	Henkemeyer :Motto <i>Wandelhin-Culbutant</i> d'IR1	252
65	Henkemeyer : <i>Avant les années stellaires</i>	253
66	Henkemeyer : <i>Mon peuple</i>	255
67	Henkemeyer :Figure de <i>Suspiratio dela Vocalise</i>	263
68	Henkemeyer : <i>La mère babouin</i>	264
69	Henkemeyer : <i>Motif de Yerushalayim</i>	265
70	Henkemeyer : <i>Petit chant de la mort</i>	267
71	Henkemeyer :" <i>Cri d'oiseau</i> "et <i>Yerushalaïm</i>	268
72	Henkemeyer : <i>Mein Tanzlied</i> (extrait)	270
73	Hindemith : <i>Fin du monde</i> , motif <i>a1</i> et variantes	276
74	Hindemith : <i>Fin du monde</i> , motif <i>b1</i> et variantes	277
75	Hindemith : <i>Fin du monde</i> , motif <i>c1</i>	279
76	Hindemith : <i>Fin du monde</i> , motif <i>d1</i>	279
77	Hindemith :Guide du contrebasson	280
78	Beethoven : <i>Fidelio</i> ' <i>Duo funèbre</i> '	280
79	Autoportrait de <i>Youssof</i>	282
80	Hollaender : <i>DieWupper</i> , liste de distribution	285
81	Hollaender :Dédicace	286
82	Hollaender: <i>Réconciliation</i> , motif <i>a1</i> , t.1	287
83	Hollaender: <i>Réconciliation</i> , p.62 et suivantes	287
84	Hollaender: <i>Réconciliation</i> , p.1-19	288
85	Lombardi: Espace sonore et matériel sonore	291
86	Lombardi: éléments musicaux juifs	291
87	Lombardi: <i>Une chanson</i> , T1-11	292
88	Lombardi: le chant des oiseaux	293
89	Messiaen: Transcription <i>Lazuli-Fink</i>	293

90	Lombardi: <i>une chanson</i> , p.48-53.....	294
91	Lombardi: un seul cri d'oiseau.....	295
92	Lombardi: Centre	295
93	Lombardi: Ostinato "Soupirs"1, m. 83 et suiv.....	296
94	Lombardi: trois autres motifs	296
95	Lombardi: <i>une chanson</i> , m. 109-118	297
96	Melchior Franck: <i>Jérusalem, ville hautement bâtie</i>	299
97	Meiser: Le choral et le poème se rencontrent	300
98	Meiser: Début du <i>psaume symphonique</i>	300
99	Meiser: <i>Thème de Jérusalem</i> , m.1-3.....	300
100	Meiser: Motif de la ville hautement construite.....	301
101	Meiser: Figure du contre-ange.....	301
102	Meiser: <i>Je cherche ...</i> , m.26-30	302
103	Meiser: <i>Mélisme de la porte</i>	302
104	Meiser: <i>...et marche</i>	303
105	Meiser: <i>Amour</i>	303
106	Meiser: Dissonance non résolue p.160f.	304
107	Meiser: <i>...le monde verse</i> , p. 174f.....	305
108	Meiser: Kantilène m.197ff.	306
109	Meiser: Fin des psaumes	307
110	Chant de veille <i>Kol Nidre</i> pour le Yomkipur	308
111	Mishory: "Motif de ruissellement"	308
112	Mishory: <i>Mon peuple</i>	310
113	Reiff-Sertorius: <i>Un chant d'amour</i>	318
114	Reiff-Sertorius: Variantes de motifs au <i>printemps</i>	322
115	Reiff-Sertorius: <i>Printemps</i> , m.1-12	323
116	Reiff-Sertorius: motif "rocher", m.1.....	323
117	Reiff-Sertorius :Le cri.....	324
118	Lasker-Schüler :Merci à W. Rettich	325
119	Radis :fin de la chanson <i>Puis</i>	327
120	Radis : <i>Le chant de ma vie</i>	331
121	Rihm : <i>O, Meine Seele war ein Wald</i> , m. 1-7	336
122	Rihm : <i>O, Meine Seele war ein Wald</i> , m. 12f.....	337
123	Rihm : <i>O, Meine Seele war ein Wald</i> , m. 39 et suiv.	337
124	Logothetis: <i>Mäandros</i>	341
125	Schidlowsky: <i>Le chant de ma vie</i>	346
126	Schidlowsky: Détails de la fig. 125	347
127	Schidlowsky: <i>Le chant de ma vie</i> , répartition graphique du texte	349
128	Schnebel: Variantes de motifs a et c.....	361
129	Schnebel: <i>Mon cœur se repose avec lassitude</i>	363
130	Schneider: <i>Je sais</i>	371
131	Schönberg: Lettre à Lasker-Schüler.....	377
132	Schwertsik: <i>Le soir</i> , p. 34-37	380
133	Sternberg: "frisonnant"	382
134	Sternberg: motif "rocher".....	382
135	Sternberg: Cantilène "Chants de Dieu".....	383
136	Sternberg: "Chute"	384
137	Sternberg: "Fermentation du moût"	385
138	Ullmann: Symphonie de chambre <i>Styx</i> , thèmes.....	387
139	Walden: <i>Puis</i>	393
140	Walden: <i>Puis</i> , motif de <i>mai de rêve</i>	395
141	Walden: <i>Fuite du monde</i> , m. 1-7	397

142	Walden: <i>Fuite du monde</i> , analyse	398
143	Weiand : <i>E. L. S.</i> , 1ère phrase, m. 32f. - 'Vogelstimme' (voix d'oiseau)	401
144	Weiand : <i>E. L. S.</i> , 8e mouvement, m. 321 et suivantes - 'Schichtung' (stratification)	403

Liste des tableaux

1	Le corpus de poèmes dans l'édition critique.....	42
2	Mise en musique (pondérée) dans les formes de texte fermées	126
3	Groupes de la formation orchestrale	134
4	Instructions solistes individuelles.....	135
5	Heine: Compositions soldées	164
6	Trakl: Publications de poésie	180
7	Comparai son corpus de composition	184
8	Dangel: <i>Nur dich</i> , sections de forme	226
9	Gladstein: <i>Boas</i> , sections de forme	238
10	Gubaidulina: <i>un ange ...</i> , sections de forme	242
11	Hindemith: <i>Fin du monde</i> , sections de forme.....	275
12	Lombardi: <i>une chanson</i> , sections de forme	290
13	Rihm: <i>O, mon âme était une forêt</i> , sections de forme.....	335
14	Schidlowsky: <i>Greise sind die Sterne geworden</i> , sections de forme.....	350
15	Schidlowsky: Événements sonores.....	353
17	Schnebel: <i>Mein Herz ruht müde (Mon cœur est fatigué)</i> , sections de forme	359
18	Schneider: <i>Je sais</i> , sections de forme	369
19	Sternberg: <i>Mon peuple</i> , sections de forme	381
20	Abréviations dans la liste des œuvres	412
21	Volume total de la bibliographie	412
22	Poèmes, champs thématiques et mises en musique	492

Préliminaires

En guise d'introduction

Le présent travail, qui a obtenu la mention "très bien" des examinateurs en tant que thèse de doctorat, s'avérera rapidement être un ouvrage de référence pour la recherche sur Else Lasker-Schüler, la poétesse germanophone la plus respectée du XXe siècle. Ce travail est un supplément vivement souhaité à l'édition critique en onze volumes des œuvres de la poétesse (parue entre 1996 et 2010). Il s'agira probablement du travail scientifique le plus important sur elle en cette année, 150 ans après sa naissance ; car les compositions décrites et expliquées par l'auteur (il s'agit de plus de 1800 œuvres de plus de 400 compositeurs !) peuvent être considérées dans de nombreux cas comme des interprétations des textes lyriques qui ouvrent l'horizon de la compréhension. Les membres de la méritante Else-Lasker-Schüler-Gesellschaft et tous ceux qui sont proches de la poétesse seront donc les bienvenus.

Bonn, mars 2019

Norbert Oellers

Norbert Oellers est professeur émérite d'histoire de la littérature allemande moderne à l'université de Bonn, coéditeur de l'édition critique "Else Lasker-Schüler. Werke und Briefe" ainsi que l'éditeur de la Schiller-Nationalausgabe.

Remerciements

Maintenant que mon projet Else Lasker-Schüler est terminé, je dois tout d'abord remercier mon directeur de thèse, le professeur Wolfram Steinbeck et le professeur Rudolf Drux. J'ai été très heureux de trouver en eux les professeurs que j'avais souhaités dès le départ. Wolfram Steinbeck m'avait déjà soutenu bien des années avant mon doctorat à la faculté de philosophie de l'université de Cologne, ce qui m'avait permis de commencer un deuxième cursus complet à la fin de ma vie. Pendant toutes les années de ma thèse, il m'a accompagné avec sollicitude, avec une grande sensibilité et son flair infaillible pour les exposés réussis ou non, et il m'a toujours encouragé lorsque mon sujet menaçait de m'écraser. J'ai trouvé en lui et en Rudolf Drux une équipe bien rodée, qui avait déjà su, dans le cadre de cours circulaires à l'université de Cologne, explorer de manière si fructueuse et éclairante ce que le Lied a en commun - à savoir la poésie et la musique - du point de vue du philologue et du musicologue. Ils m'ont soutenu de manière idéale dans ma passionnante randonnée entre la poésie de la grande poétesse juive allemande Else Lasker-Schüler et la multitude de réceptions différentes de son œuvre dans la composition.

Sigrid Bauschinger (USA), Prof. Jakob Hessing (Israël) et Dr. Ricarda Dick (Allemagne) ainsi qu'au Dr. Ingo Schultz (Flensburg), le spécialiste de Viktor Ullmann, pour la mise à disposition des fragments des compositions de Lasker-Schüler d'Ullmann, non publiés à l'époque.

Karl Jürgen Skrodzki, qui a élaboré scientifiquement des parties essentielles de l'édition critique des œuvres et des lettres de Lasker-Schüler, en particulier la partie de la poésie qui est si importante pour moi, a été une source de connaissances quasiment inépuisable. Son site² Internet constitue une vaste base de données de haut niveau scientifique sur Else Lasker-Schüler, qui m'a fourni de nombreuses informations et a facilité plusieurs recherches. En outre, il s'est tenu à ma disposition pour me donner des conseils, des indications et des appréciations importantes sur l'œuvre. Je l'en remercie de tout cœur.

Dans le domaine non-universitaire, j'ai bénéficié d'un soutien de diverses manières. C'est avec une grande gratitude et un profond respect que je nomme Hajo Jahn, le président de la Société Else Lasker-Schüler, Wuppertal, et son infatigable spiritus rector. C'est lui qui, spontanément et avec beaucoup d'enthousiasme, a accompagné d'emblée ma thèse sur le plan des idées, qui m'a nommée au comité directeur de la société, qui m'a ouvert la voie à de nombreux contacts importants et qui a mis à ma disposition, pendant des années, l'édition critique complète des œuvres de Lasker-Schüler pour que je puisse les utiliser chez moi. Les almanachs Else Lasker-Schüler qu'il a publiés et les forums et manifestations de la société qu'il a initiés m'ont donné de nombreuses impulsions pour mon travail. Je suis très reconnaissante à Monsieur Jahn pour tout cela. Je remercie également le Dr. Hans Kraft (Ratingen) pour certaines discussions importantes, notamment sur les textes hébraïques.

² <http://www.kj-skrodzki.de/lasker.htm>.

Au cours de mes recherches, j'ai été en contact - et c'est sans doute ce qui m'a le plus enrichi - avec de nombreux compositeurs, que ce soit par e-mail, par téléphone, par lettre ou lors d'un entretien personnel. Ils m'ont presque tous, sans exception et comme si cela allait de soi, mis à disposition leurs partitions - de temps en temps accompagnées d'importantes explications sur les œuvres. Sans ces contributions, le projet aurait échoué. Plusieurs de ces contacts se sont transformés en rencontres humaines profondes. Certaines d'entre elles ont débouché sur des amitiés tardives.

Christian Immo Schneider (Ellensburg, USA) pour cette amitié qui a pu grandir et durer au-delà de la Grande Etang. J'apprécie beaucoup son humanisme, sa finesse et ses connaissances musicales et germaniques. Wolfgang Stockmeier (Velbert, HfMT Köln) et Ferdinand Henkemeyer (Cologne), deux compositeurs qui sont décédés pendant la rédaction de ce travail. Le premier était mon professeur d'allemand et de musique à l'époque du lycée et, ces dernières années, un partenaire de discussion amical qui s'intéressait beaucoup à mon travail. Sa dernière composition était destinée à Else Lasker-Schüler. Mais Ferdinand Henkemeyer m'émouvait par sa grande humanité et son cœur large. Chaque conversation avec lui était pour moi un enrichissement et l'accompagnement sur son dernier chemin un cadeau.

Je voudrais mentionner les nombreuses rencontres avec des compositeurs et les nombreux échanges d'idées sur leurs œuvres, dont je garde un vif souvenir. Je remercie Luca Lombardi (Rome, Tel Aviv) pour son cri d'oiseau qui a bouleversé le marché, Michael Gregor Scholl (Berlin) pour son merveilleux petit déjeuner à Cologne, Oskar Gottlieb Blarr (Düsseldorf) pour ses deux longues heures de thé, Arthur Dangel (près de Stuttgart) qui m'a fait de si riches cadeaux, George Dreyfus (Camberwell, Australie) pour son concert d'Else à Solingen, Reinhold Meiser (Ingolstadt) pour ses lettres et ses entretiens si riches, Cecilia McDowall (Londres) pour son insouciance spontanée, Ilana Shapiro-Marinescu (Cologne), une grande dame pleine de tempérament, pour une longue heure de café et Dieter Schnebel (Berlin) pour sa gentille correction de ma transcription.

Je me souviens avec gratitude et fierté des préparatifs qui ont duré plus d'un an et de la réalisation d'une grande soirée de concert de chambre à l'occasion du 70e anniversaire de la mort de la poétesse, que le directeur de l'orchestre philharmonique de Duisbourg, le Dr Alfred Wendel, m'a permis d'organiser. C'est également à son enthousiasme pour Else Lasker-Schüler que l'on doit le grand succès de ce concert.

Les heures et les années que j'ai consacrées à ce travail ont été perdues pour mes amis, mes enfants, mes petits-enfants et surtout pour Inge, ma femme. Jamais ils ne se sont plaints, mais ils ont fait preuve d'une grande compréhension pour le sujet que je poursuivais avec enthousiasme, parfois seulement avec ténacité. Je remercie avant tout ma femme, qui a été et est toujours à mes côtés chaque jour avec tant de compréhension, d'intérêt, d'amour et d'inquiétude. Je dédie donc ce travail

Ma femme et mes enfants.

Préface

Au début des années 1960, j'ai fait la connaissance de l'organiste et compositeur Peter Bares, qui résidait à l'époque à Sinzig, et j'ai suivi des cours d'orgue et de composition auprès de lui dans le cadre d'ateliers intensifs. Comme décrit au chapitre 2.4 "L'état de la recherche critique aujourd'hui", c'est à cette époque que les nouvelles publications de l'œuvre des élèves de Lasker sont parues, entre autres, aux éditions Kösel. Si je me souviens bien, l'attention de Bares a été attirée par un long article à ce sujet dans l'hebdomadaire DIE ZEIT et il m'a offert en 1963 le premier volume de la 'sonderreihe dtv' *Helles Schlafen - dunkles Wachen*, paru à la même époque.³ Notre intérêt commun pour l'extraordinaire poésie de cette poétesse qui nous était jusqu'alors totalement inconnue fut d'emblée intense et l'idée d'un projet de concert avec des créations musicales tirées de ce recueil de poèmes se forma rapidement. Le choix de la distribution s'est rapidement imposé : baryton et harpe, en référence à l'image archaïque de 'David avec la harpe' et aux deux poèmes de Lasker-Schüler, *David et Jonathan*.⁴

Bien sûr, je me suis senti très honoré de pouvoir interpréter mes propres compositions en public, alors que j'avais vingt ans. Le concert a eu lieu à Sinzig en 1964 sous le titre *Lieder zur Harfe*. Mon enthousiasme pour cette poétesse inhabituelle à bien des égards est resté intact.

En septembre 1966, j'ai eu un deuxième contact intense avec la célèbre mise en scène de la pièce *Die Wupper* aux scènes de Wuppertal par Hans Bauer (mise en scène) et Heinz Pauels (musique), à laquelle j'ai assisté.

Lors de la réunion de fondation de la société Else-Lasker-Schüler en 1990, les archives Else-Lasker-Schüler de la bibliothèque municipale de Wuppertal ont pu être visitées. C'est là que j'ai obtenu les premières informations sur les mises en musique des poèmes, entre autres par Hindemith. Mais ce n'est qu'en 2010 - j'étais alors déjà étudiant en musicologie et en langue et littérature allemandes à l'université de Cologne - que j'ai lu l'essai *Poèmes d'Else-Lasker-Schüler mis en musique par Herwarth Walden* de l'un de mes professeurs, Klaus Wolfgang Niemöller.⁵ Cela m'a incité à entreprendre, à partir d'octobre 2010, les premières recherches pour d'autres mises en musique, qui ont tout de suite été très prometteuses. Au cours des six premiers mois, j'ai pu identifier en moyenne près de 30 compositeurs et près de 50 œuvres par mois dans la base de données que j'ai immédiatement créée. Je ne m'attendais pas à cela, car MGG² et NGroveD ne donnaient même pas une poignée de références. Le sujet de ce travail était donc tout trouvé.

Les recherches sur le corpus de compositions avaient pour but, pendant toute la durée du projet entre 2010 et 2018, de recenser de manière aussi complète que possible toutes les compositions, tous genres confondus, en sachant pertinemment que ce type de projet est en principe inachevé.⁶ Le résultat est un ensemble de plus de 1.800 compositions de plus de 400 compositeurs, qui sera présenté en détail dans les parties II-IV.

J'ai acquis la qualité de membre de la Société Else Lasker Schüler au début de l'année 2011, dont le président du conseil d'administration Hajo Jahn m'a soutenue dès la première heure sur le plan des idées, m'a fourni de nombreuses informations et m'a permis de nouer des contacts.

³ Lasker-Schüler 1962.

⁴ KA01-GNr. 159 et KA01-GNr. 276.

⁵ Niemöller 1997.

⁶ A propos de sa dernière version d'*Iphigénie*, achevée à la mi-janvier 1787, Goethe note sur son 2. Voyage en Italie : "Un tel travail n'est en fait jamais terminé, on doit le déclarer terminé quand on a fait le plus possible selon le temps et les circonstances". Goethe 1830, vol. 28, p. 53.

a commencé à se mettre en place. En 2012, j'ai été nommée au comité élargi de l'association. Cela m'a également permis de nouer plus facilement des liens et des rencontres importants, notamment avec des compositeurs vivants. C'est également à cette époque que j'ai installé une série de CD documentaires intitulée *Else-Lasker-Schüler-Gesellschaft - Mitschnitte*, qui publie des manifestations importantes de la société, notamment des créations musicales.

La traduction dans le présent ouvrage

Une traduction prête à l'impression dans une autre langue est toujours liée à un investissement considérable en temps et en argent. En règle générale, il n'est pas rentable pour les livres scientifiques. Cela vaut également pour le présent ouvrage. La diffusion de sa version allemande d'origine dans les pays non germanophones est limitée, d'une part parce que la poétesse est peu ou pas connue en dehors de l'espace germanophone, d'autre part parce que peu de compositeurs ont mis Lasker-Schüler en musique en dehors de cet espace. Israël constitue une exception en raison de la judéité de la poétesse.

Afin de rendre ce livre accessible aux lecteurs anglais et français, j'ai opté pour une traduction automatique de haute qualité. À l'exception de la nouvelle intégration complète des illustrations et des tableaux, seules quelques corrections manuelles ont été effectuées. Le lecteur voudra bien me pardonner ce procédé.

Heiligenhaus en mars 2022
Karl Bellenberg

Objectifs de ce travail

Ce travail poursuit plusieurs objectifs :

1. présenter une bibliographie de compositeurs et compositrices et de leurs œuvres sur des poèmes et autres textes de la poétesse Else Lasker-Schüler, avec indication des sources d'approvisionnement du matériel musical - en quelque sorte comme noyau, point de départ et base de mes recherches (partie IV)
2. la discussion scientifique de ce corpus de compositions du point de vue de la collecte de données, des statistiques, des genres et de la réception de l'œuvre littéraire de Lasker-Schüler (partie II)
3. le traitement biographique de compositeurs et compositrices choisis ainsi que l'analyse d'œuvres exemplaires, en quelque sorte comme des portraits (partie III)

Elle est précédée d'une première partie intitulée "L'œuvre lyrique d'Else Lasker-Schüler", dont l'objectif est de créer une base littéraire pertinente pour les questions susmentionnées, sous les aspects suivants

4. la présentation de l'œuvre lyrique de Lasker-Schüler avec ses périodes de création, ses particularités, ses points forts et l'évolution de sa réception
5. une étude de la langue lyrique de la poétesse sous l'angle de sa richesse de couleurs orientales, de ses caractéristiques sonores et musicales et de son extraordinaire métaphore
6. des champs thématiques lyriques, de leur place respective dans l'œuvre lyrique et dans le corpus de compositions
7. de l'importance des quatre principaux recueils de poèmes dans l'œuvre lyrique et d'une interprétation littéraire de poèmes essentiels pour ce travail,⁷ afin d'exemplifier la force lyrique de la poétesse et de disposer d'une feuille pour le troisième des objectifs.

Une difficulté de principe dans le thème à traiter des mises en musique des textes d'Else Lasker-Schüler réside dans le fait que la très grande majorité de ces compositions sont connues dans la littérature musicale et facilement disponibles, comme par exemple les mises en musique d'Else Lasker-Schüler par Hindemith.

Pour être compréhensible, un compte-rendu détaillé de telles œuvres suppose l'intégration réelle de la partition dans le texte du compte-rendu. Dans certains cas, de petits extraits peuvent être utiles. D'un autre côté, cela oblige à se limiter à quelques œuvres seulement par rapport à l'ensemble du corpus de compositions présenté. Dans le chapitre 13 "Portraits de compositeurs", le choix des œuvres présentées en détail et de leurs créateurs ne suit volontairement pas de schémas fixes, comme par exemple une période historique, un genre ou une autre thématique. Le souhait était de discuter plus en détail des compositions qui se distinguaient par leur genre, que ce soit dans la conception thématique et musicale de l'œuvre, par exemple la forme narrative d'une histoire musicale de la vie d'Else Lasker-Schüler chez Ferdinand Henkemeyer, que ce soit des idées musicales particulières, des travaux thématiques, des images réussies dans une composition ou des pensées philosophiques qui se retrouvent partout dans la mise en musique, comme Luca Lombardi.

⁷ De nombreuses interprétations précédant les analyses de composition se trouvent également au chapitre 13.

Dans la série des présentations de compositeurs et de leurs œuvres, j'ai également accordé de l'importance à ceux qui avaient encore des contacts personnels avec la poétesse elle-même, et qui étaient même parfois fortement liés à elle. J'ai voulu être complet dans ce domaine, d'une part pour des considérations d'histoire de la musique, d'autre part parce que de telles références personnelles ont leur propre charme et reflètent directement la poétesse elle-même, par exemple les compositions de son second mari Herwarth Walden ou celles de Lily Reiff-Sertorius, qui ont été créées lors d'une lecture de la poétesse à Zurich, ou encore un dessin de remerciement.⁸ de la poétesse à Wilhelm Rettich.

Il semblait également judicieux de ne pas présenter uniquement les compositeurs et de ne pas discuter uniquement des œuvres connues dans la littérature musicale correspondante. En y regardant de plus près, il s'est avéré que les œuvres d'Else Lasker-Schüler n'avaient pas non plus fait l'objet de comptes rendus détaillés jusqu'à présent. Il m'a cependant semblé intéressant de choisir et de présenter des compositeurs et des œuvres qui sont totalement ou en grande partie inconnus, mais qui ont néanmoins leur propre signification dans notre contexte.

Certaines œuvres n'ont pas pu être discutées en détail en raison de leur taille et de l'ampleur de l'installation. Néanmoins, j'ai tenu à les mentionner en tant que 'repères'. La plupart d'entre elles sont présentées sous la forme d'un bref compte-rendu, sans exemples musicaux ni analyse musicale.

C'est dans cette optique qu'est né au chapitre 13 un bouquet de portraits qui se veut représentatif de la couleur, de la complexité et de la diversité de la confrontation musicale et compositionnelle avec l'œuvre lyrique des élèves de Lasker, dans sa splendeur chromatique quasi orientale, la mélodie sonore de leur langue dans toutes ses subtilités et les pensées philosophico-religieuses qui sont souvent tissées dans les lignes des poèmes.

De plus, ces comptes rendus ne doivent pas seulement satisfaire à l'aspect musicologique, mais sont liés à l'espoir que les musiciens interprètes, lorsqu'ils sont en route pour découvrir de nouvelles œuvres, aient envie de les écouter. C'est précisément cette perspective qui a conduit à indiquer à la fin de chaque bibliographie les dates auxquelles les partitions pouvaient être recherchées. Cela va parfois jusqu'à des fonds relativement difficiles à trouver. Plus de 900 compositions (> 50%) sont en outre disponibles dans mes archives privées, qui sont ouvertes aux personnes intéressées, sous forme de partitions et, là où elles sont répertoriées, d'enregistrements sonores.

⁸ Cf. figure 118 à la page 325.

La compréhension de l'interprétation

Dans les chapitres 3 à 7, nous tenterons d'illustrer, à l'aide de quelques-uns des poèmes les plus souvent mis en musique par Else Lasker-Schüler, la maîtrise de son langage lyrique ainsi que la grandeur et l'économie de sa capacité formelle à s'exprimer de manière concise en quelques mots et images. Cela doit en même temps mettre en évidence les moments de cette poésie qui pourraient inciter les compositeurs à associer leur art sonore à ces poèmes pour en faire une œuvre d'art totale.

Comme nous l'avons déjà formulé dans le septième objectif (voir p. xxi), les interprétations de poèmes ont pour but d'établir la toile de fond philologique sur laquelle les compositions sont en quelque sorte érigées. Cela vaut également pour les interprétations qui se trouvent dans la troisième partie, en relation avec la discussion des différents compositeurs et de leurs œuvres.

Mais pour éviter tout malentendu, il ne s'agit pas de présenter une interprétation aussi complète que possible pour vérifier la cohérence ou même la concordance musicale d'une composition avec le texte du poème. En règle générale, ces deux démarches échouent. Certes, les images lyriques peuvent souvent être reproduites par la peinture sonore, et l'une des caractéristiques de la musique à programme au sens large est justement cette reproduction, par exemple des bruits et des voix de la nature. Dans la théorie des figures, qui remonte à la Renaissance et qui est quasiment le précurseur des caractéristiques stylistiques de la musique à programme, les éléments extra-musicaux sont également représentés par des éléments musicaux et utilisés en particulier de manière imitative dans la musique vocale.⁹ Nous y reviendrons notamment au chapitre 12.2 "Une comparaison des compositions".

Un simple traçage n'apporte généralement aucune valeur ajoutée musicale.¹⁰

Le topos selon lequel "un texte est potentiellement infini" ¹¹a pour conséquence logique qu'une interprétation est inachevable. Umberto Eco cite l'une des exigences fondamentales de l'interprétation, à savoir que l'œuvre doit être interrogée (*intentio operis*) et que ce n'est pas l'impulsion personnelle (*intentio lectoris*) qui doit servir de guide.¹² J'ajoute que l'auteur - en particulier dans le cas d'Else Lasker-Schüler en tant que porteur du texte (*intentio auctoris*), instance qui donne le sens et qui se constitue dans le texte - doit également être intégré. Néanmoins, le dilemme de l'interprétation réside dans le fait que plus on recherche la complexité et la polyvalence d'un texte, plus l'interprétation dérive vers l'arbitraire. L'autonomie du lecteur, qui existe de tout temps, conduit inévitablement à ce que toute interprétation - complexe ou non - ne soit qu'une offre qui lui est faite. Et c'est ainsi que je considère les miennes comme une offre.

L'interprétation d'un poème, aussi subjective soit-elle - et toute interprétation est en soi subjective - trouve sa légitimité dans la plausibilité de sa présentation, et il en va de même, en principe, pour l'analyse d'une composition. L'environnement de compréhension, c'est-à-dire ici par exemple le nombre de récepteurs, est susceptible de réunir une majorité

⁹ Cf. Welck 1984, p. 71.

¹⁰ Le terme emprunté à l'économie est ici entendu comme une création de valeur multiple, supplémentaire, esthétique - herméneutique et sociologique - qu'une œuvre globale provoque chez le destinataire, un accroissement par le biais de la musique, par exemple par la création de réalités nouvelles/modifiées grâce à des références musicales, un travail sur la forme et le thème, par la 'mise en évidence' émotionnelle de contenus sémiotiques de sens ou par une réflexion musicale sur le rythme de la parole par rapport au texte lyrique, ce qui rendrait une telle composition justifiée et non superflue.

¹¹ Eco 2004, p. 22.

¹² Cf. *ibid.*, p. 33.

(consensus plurium) et pondère cette plausibilité. Il est ainsi possible d'établir un consensus sur une interprétation, son degré d'absurdité ou d'évidence.

Si une métaphore - malgré toute son ambiguïté - est expliquée de manière plausible, si elle se trouve dans un contexte compréhensible par rapport au reste, si des liens possibles sont mis en évidence, si bien qu'un destinataire reconnaît peut-être pour lui-même "je n'ai pas encore vu ça comme ça", ou si le flux ou l'accumulation du rythme et le déroulement dynamique du texte lyrique sont mis en évidence de manière compréhensible, alors une telle démarche interprétative est légitime. La même chose s'applique en principe à l'interprétation ou à l'analyse de la musique, même si la terminologie et les formes d'analyse sont en partie différentes.

Les interprétations de poèmes présentées ne sont que peu nombreuses. Elles ne réunissent même pas la somme de ce qui a été écrit et pensé à propos de ces poèmes, mais veulent seulement être l'une des nombreuses interprétations subjectives qui, si elles ont de la chance, contribuent à éclairer partiellement le texte. Ce travail musicologique n'a pas pour but de tenir un discours philologique.

La poésie est subjective, tout comme sa réception. L'interprétation est la réception. Lues sous ces auspices et dans ces limites, ces interprétations veulent créer une approche linguistique et esthétique liée à la musicalité de la poésie de Lasker-Schüler. Ceci dans l'espoir d'esquisser un certain arrière-plan herméneutique pour les compositions qui ont été écrites pour chaque poème, et ce, comme je le souligne encore une fois, avec l'approche plus intuitive qu'analytique de la plupart des compositeurs que j'ai interrogés à ce sujet.

Les jugements musicaux qui partent de suppositions subjectives font l'objet de nombreux scepticismes détaillés, sans que des alternatives fructueuses soient développées à partir de ce scepticisme. Si la musicologie historique ne veut pas se considérer uniquement comme une science descriptive et énumérative, il ne reste rien d'autre à faire que d'admettre des jugements de valeur (esthétiques) qui permettent une compréhension générale. Il s'agit notamment de répondre à des questions telles que : qu'est-ce qu'une œuvre d'art sonore et qu'est-ce qu'une musique triviale ? Une analyse musicale détaillée ne suffit pas comme base si l'on n'essaie pas - par exemple dans le cadre d'un processus herméneutique - de répondre aux questions sur l'esthétique et le sens de l'œuvre, même en étant conscient de la plus grande subjectivité. L'objectivité d'un point de vue neutre n'existe de toute façon pas. Il s'agit là d'une croyance erronée, qui s'attache en particulier aux sciences naturelles. Toute science est liée à des personnes et donc à des points de vue, qui représentent tous plus ou moins une partie de la réalité.

Poésie et musique : les deux domaines se rejoignent dans la musique vocale. "Et cette relation est déjà historiquement fondamentale, au moins dans notre culture musicale 'occidentale' par excellence, puisqu'elle est à l'origine une musique vocale et qu'elle s'est développée à partir de celle-ci", rappelle Wellek.¹³

Dans la musique vocale coexistent les paires de significations de l'esthétique et du sémantique, de la forme et de la signification, de la forme et du contenu. En grec ancien, il y avait encore ici une unité dans la notion de μουσική ; la musique, la danse et la poésie étaient considérées comme un tout et, avec la gymnastique, comme un pilier de l'éducation générale. Dans la chanson moderne, qu'il s'agit de considérer exclusivement dans notre cas, nous avons affaire, entre autres, à la question de la dominance dans l'espace intermédial, c'est-à-dire à la primauté du texte ou de la musique. Si nous partons du cas habituel où les textes sont mis en musique et où la musique n'intervient pas ultérieurement, c'est au compositeur (ou à sa fortune) de décider si la musique doit servir le texte, l'accompagner, le renforcer et le confirmer sur le plan émotionnel ou se déployer plus librement à partir de celui-ci - en particulier là où la langue atteint les limites de ses capacités - ou même

¹³ Wellek 1984, p. 73.

domine celui-ci.¹⁴ Nous mettrons en évidence ces questions de dominance au cas par cas.

S'il est parfois question, dans la troisième partie du travail, de différentes mises en musique d'un même poème, on ne peut pas s'attendre à ce que les solutions soient identiques. La musique dans la chanson n'est pas une 'répétition du poème'. Il s'agit plutôt de situer, sur la base des interprétations de poèmes, les ambiances et les harmonies sonores, les courbes mélodiques ainsi que les caractéristiques rythmiques et dynamiques et - lorsque cela est possible - de découvrir des particularités dans le message et la gestuelle musicaux.

De même qu'aucune interprétation ne ressemble à une autre, les mises en musique - en quelque sorte des interprétations musicales du texte - ont chacune leur spécificité. Mais outre les questions passionnantes de savoir si et de quelle manière certains aspects du poème, son sens, ses images, ses relations et ses références ou les ambiances lyriques, le flux et le rythme du texte sont repris ou non dans la composition respective, l'attention doit être portée, au cas par cas, sur les similitudes dans les transpositions musicales de ces aspects du poème ou sur les solutions différentes qui mettent en lumière, le cas échéant, la polyvalence du texte.

Enfin, je n'ai pas cherché à être académiquement lisse dans mes interprétations littéraires et musicologiques. Au contraire, j'étais (et suis toujours) porté par une profonde admiration pour la poésie d'Else Lasker-Schüler, qui devait être intégrée dans mon texte et marquer consciemment le style d'écriture par passages, sans que la critique scientifique ne soit perdue de vue. Il en a été de même pour certaines compositions et pour le plaisir que j'ai pris à découvrir certaines 'profondeurs compositionnelles'.

Mais dans la contradiction d'autres points de vue, je vois un signe de confrontation active avec la possibilité de nouvelles connaissances.

¹⁴ Abeln et Schnitzler expliquent à ce sujet : "Que la musique produise un effet plus grand que la poésie n'a en fait jamais été contesté dans l'esthétique philosophique, et [...] que cette supériorité résulte du son". Abeln et Schnitzler 2012, p. 41.

Abréviations, sigles, modes de citation

1 Abréviations et sigles de la littérature primaire

Les abréviations et les sigles suivent les définitions de l'édition critique (KA) de l'œuvre complète d'Else Lasker-Schüler et sont complétés :

DLA:	Archives littéraires allemandes de Marbach a. N.
ELSG:	Société Else Lasker-Schüler e.V.
JNUL, ELS:	JNUL:La Bibliothèque nationale et universitaire juive de Jérusalem The Jewish National and University Library Jerusalem, Arc. Ms. Var. 501 (Archives Else Lasker-Schüler)
KA:	Lasker-Schüler, Else (1996) : Œuvres et lettres. Edition critique, 11 volumes. Oellers, Norbert ; Rölleke, Heinz ; Shedletzky, Itta (éd.). Frankfurt a. M. : Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verl.
VPN:	Else Lasker-Schüler (1961):Verse und Prosa aus dem Nachlass (Œuvres complètes. Vol. 3. Ed. par Werner Kraft). Munich
$H(H^1, \dots H^n)$:	manuscrit (original)
$T(T^1, \dots T^n)$:	tapuscrit (original)
E:	la première impression
D:	imprimés ultérieurs du vivant d'Else Lasker-Schüler
Ti:	Titre
UTi:	Sous-titres
W:	Dédicace de poèmes ou de compositions

2 Abréviations et sigles en général

BSB	Bayerische Staatsbibliothek, Munich
DLA	Archives littéraires allemandes de Marbach a. N.
ÖNB	Bibliothèque nationale d'Autriche
SBB	Deutsche Staatsbibliothek zu Berlin (Bibliothèque d'État Berlin)
StB	Bibliothèque municipale
UB	Bibliothèque universitaire
WLB	Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart

3 Abréviations dans la bibliographie

Le chapitre 15 "Répertoire des œuvres" utilise entre autres des icônes spéciales. Voir à ce sujet les explications à la page 411 et suivantes.

Les compositeurs y sont indiqués par un numéro d'ordre en exposant. Le numéro est précédé de KompNr-nnn et indexé dans le texte.

4 Modes de citation

1. Selon le DUDEN pour les ouvrages en plusieurs parties.

2. Extrait de l'édition critique (KA) :

<i>Poèmes:</i>	<i>n° de volume, n° de poème éventuellement complété par des lignes de vers :KA01-GNr. 45.5 et 8 ; voir aussi la liste de tous les poèmes dans le tableau 22 à la page 492</i>
<i>Commentaire sur la poésie:</i>	N° de volume et N° de commentaire : <i>KA01-K 45</i>
<i>Drames :</i>	N° de volume, n° de page et, le cas échéant, n° de ligne : <i>KA02, P. 116.25</i>
<i>Commentaire du drame :</i>	N° de volume, n° de page et, le cas échéant, n° de page et de ligne dans le drame :
<i>Prose:</i>	<i>KA02-K 271.116,8-9</i>
<i>Commentaire en prose:</i>	comme drames <i>KA04, p. 03.162</i>
<i>Lettres:</i>	comme commentaire de drames <i>KA03-K 124.5</i>
<i>Commentaire de la lettre :</i>	<i>n° de volume et n° de lettre : KA08-Br. 24</i> <i>n° de volume et n° de lettre, le cas échéant note finale de la lettre : KA06-K 260.2</i>

3. Au sein de ce travail :

Compositions: *Les compositions sont numérotées dans la bibliographie. Il y est fait référence sous la forme (K0672)*

Compléments dans les citations :

[!]=[sic !]; [note de l'auteur] = [note de l'auteur].

Abréviation:

Bes. = données sur Groupes de la formation orchestrale

T. = mesure

v.= vers ; vv. = versets

Les abréviations au sein du catalogue des œuvres sont expliquées au chapitre 15.1.

t e x t e g é n é r a l e : il suit l'KA dans les citations et n'est pas commenté plus avant ou il sert à mettre en évidence le texte courant.

4. Citations de textes d'Else Lasker-Schüler :

Ils suivent la KA. L'orthographe et la ponctuation parfois particulières de Lasker-Schüler sont reprises et ne sont généralement pas commentées, même pas par [!]. Plusieurs poèmes ont le même titre, par exemple *Ein Liebeslied*. Ils sont différenciés par des chiffres romains placés après, comme cela est indiqué dans l'annexe A.

Peut-être est-ce mon âge qui me donne la liberté de m'engager en tant que scientifique dans ce qui est a priori indémontrable. Ou est-ce la prise de conscience qu'une interprétation n'a pas besoin d'être démontrable pour ne pas être superflue sur le plan scientifique... ?

Hans Heinrich Eggebrecht

I

L'œuvre lyrique d'Else Lasker-Schüler
Description et interprétations

1 Œuvre, langue, production

1.1 Œuvre et musique

Else Lasker-Schüler est une personnalité que nous ne pouvons pas dessiner en quelques traits. Ses caractéristiques personnelles sont trop complexes, ses points forts artistiques trop diversifiés, sa manière de vivre et l'émotion de sa pensée et de son action trop inhabituelles. L'étude de sa vie et de son œuvre a souvent donné lieu à des interprétations erronées. . ela est prnn û au fait que les n ormationÅautobiographiques conn s dn sesœuvresn eprises et mises à jour sn vérificationÅCela commence par les informations concernant sa naissance, par lesquelles Else Lasker-Schüler se rajeunit délibérément de plusieurs années de leurs liens de parenté, et va au-delà de bien des schémas de dans le récit Arthur Aronymus (KA04, p. 239 et suivantes). Les lettres pour la Norvège¹⁶ ont pour toile de fond un voyage réel de son second mari Herwarth Walden et Annonce de naissance dans lui 'rapporent' par lettre de Berlin des événements quotidiens de l'épouse restée au pays, dans un kaléidoscope de réalité et d'imagination que le lecteur ne peut pas voir, de démêler l'éche-veau.

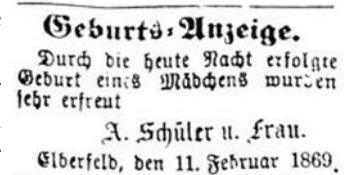


Fig. 1 : l'Elberfelder Zeitung¹⁵

Dans *Ich räumen auf!* (KA04, p. 47 et suivantes), son règlement de comptes avec ses éditeurs, ainsi que dans plusieurs petites œuvres en prose, on trouve un grand nombre d'insertions de son enfance, plus précisément de sa vision lénifiante de ses jours d'enfance. Enfin, sa grande correspondance, qui comprend six volumes de l'édition critique, contient d'innombrables réminiscences d'événements et de communications apparemment réels de sa vie. Toutes ces données, ces indications et ces récits dessinent une image de la vie dé- taillée et riche en facettes, d'une grande force poétique, mais ont toujours attiré les biographes sur de fausses pistes.¹⁷

Des décennies de recherche ont entre-temps mis à jour et créé des faits qui, en revanche, donnent une image largement réaliste des conditions de vie de la poétesse.¹⁸ Il convient de souligner les biographies de Sigrid Bauschinger ainsi que les travaux fondamentaux de Margarete Kupper, Karl Josef Höltgen, dont la thèse peut être considérée comme le début de la recherche moderne sur Lasker-Schüler, Jakob Hessing et Erika Klüsener.¹⁹ et, bien entendu, le vaste appareil de commentaires de l'édition critique.

Les données autobiographiques ne sont pas pour autant douteuses ou inutiles. S'appuyer uniquement sur des sources documentaires sûres ne nous apporterait rien de plus.

- ce que Bauschinger souligne à juste titre - n'est pas plus proche de la poétesse dans notre compréhension,

¹⁵ Klüsener et Pfäfflin 1995, p. 9.

¹⁶ Plus tard, ces lettres, d'abord imprimées en continu dans *Der Sturm*, parurent sous le titre *Liebesroman Mein Herz* (KA03, p. 277 et suiv.). Lasker-Schüler 1912.

¹⁷ Cf. également Höltgen 1958, p. 7 et suivantes ; selon Hessing, l'histoire de la réception après 1945 (et il pense en particulier à Bänisch) comprend : "la confusion constante entre l'autoreprésentation poétique et biographie objective" Hessing 1993b, p. 136.

¹⁸ Concernant l'état de la recherche, voir les explications au chapitre 2.4.

¹⁹ Bauschinger 1980 ; Bauschinger 2004 ; Kupper 1963 ; Höltgen 1958 ; Hessing 1985 ; Hessing 1993b ; Klüsener 1979 ; Klüsener et Pfäfflin 1995.

pour la réalité a servi, dès l'enfance, à nourrir l'imagination afin que quelque chose de beaucoup plus important et de plus grand puisse naître : L'art avec toute sa prétention à l'absolu. Dans cette vie et cette écriture, il ne s'agit pas de poésie et de vérité, mais de la poésie en tant que vérité ou, selon ses propres termes, de la poésie en tant que "fleur de la vérité".²⁰

C'est précisément dans l'imbrication de la réalité et de la poésie, qui connaît chez Else Lasker-Schüler un degré de personnalisation tel que la poétesse, en tant que personne réelle, ne peut être séparée des personnages de ses œuvres, et même que le "je" de sa poésie et de sa prose coïncide le plus souvent avec elle-même, que réside le grand attrait de son œuvre. Else Lasker-Schüler pratique de manière conséquente cette imbrication intime de l'auteur et de l'œuvre et se met en scène comme les personnages qu'elle a créés. Elle n'hésite pas non plus à mêler les personnages de ses œuvres à des personnes ayant réellement existé, le plus souvent dans son cercle d'amis.

La poésie d'Else Lasker-Schüler est largement expressive et débordante d'orientalisme, mais aussi profondément religieuse, intériorisée, voire teintée de dépression, mais toujours 'sans limites' dans ses messages fondamentaux. Où que se trouvent les limites, elles sont dépassées, émotionnellement, politiquement, métaphysiquement et existentiellement. On ne trouve pas chez elle de poèmes au ton populaire, mais des poèmes dans la langue de l'enfant, avec leurs manières très particulières et immédiatement touchantes. Une autre caractéristique de son œuvre, et en particulier de sa poésie, est que sa vie et son œuvre se confondent chez elle comme chez aucun autre poète. Ce qui est habituellement et habituellement séparé, l'auteur et le je lyrique, coïncide ici réellement. Else Lasker-Schüler met entièrement en scène sa vie, aucune objectivité n'est donnée ou admise. Cette mise en scène est à la fois un jeu et une protection de soi, en partie aussi une fuite du monde. Oellers met en garde, non sans raison :

Autant il est vrai [. . .] qu'un poème d'amour est l'ébauche d'une expérience amoureuse remémorée, autant il est faux de croire qu'une telle expérience doit être traquée dans la biographie extérieure du poète pour pouvoir la comprendre (à savoir l'expérience et donc aussi le poème). [. . .] Le moi lyrique, l'objet du poète (en aucun cas lui-même) [. . .].²¹

mais d'un autre côté, il est indéniable que - peut-être plus que pour tout autre poète - les introjections d'expériences immédiates et concrètes sont en même temps la source du processus de création lyrique chez Else Lasker-Schüler. Ceci est particulièrement vrai en ce qui concerne les objets psychologiques avec lesquels Lasker-Schüler avait une affinité particulière : Herwarth Walden, Gottfried Benn, Franz Marc, de nombreux autres amis artistes et surtout Ernst Simon.

La littérature a souvent thématiquement ce lien intime entre vie et œuvre chez Else Lasker-Schüler. Ainsi, en 1919, Max Fischer écrivait dans un hommage à Else Lasker-Schüler : "Aucun biographe ni psychologue ne parviendra ici à séparer la vérité de la poésie : cette femme poétise sa vie et vit sa poésie".²² Heinz Rölleke, tout aussi éminent spécialiste de la philologie d'Else Lasker-Schüler et, comme Norbert Oellers, coéditeur de la KA, renvoie à un contre-exemple concret, toujours cité, dans lequel le "je" lyrique et le "tu" coïncident avec les personnes biographiques, et écrit :

Le poème *Höre!* (KA01-GNr. 229), expressément dédié à "Giselheer", est paru en avril 1914 et répond indirectement au poème de Gottfried Benn *Hier ist kein Trost (Ici n'est pas une consolation)*, publié exactement six mois plus tôt et qui commence par ces mots : "Personne ne sera mon bord de route". "Je suis ton bord de route", dit-on ici avec défi et fierté - mais seulement en marge, pour ainsi dire.²³

²⁰ Bauschinger 2004, p. 7.

²¹ Steinecke et Dörr 2016, p. 227 et suivantes.

²² Citation d'après : Klüsener et Pfäfflin 1995, p. 143.

²³ Rölleke 2011, 272. Il convient de noter que Sander-Brahms, Bauschinger et Korte, entre autres, inversent à tort l'ordre chronologique des deux poèmes - c'est-à-dire la cause et la réaction. Sanders-Brahms 1998, p. 107 ; Bauschinger 1980, p. 134 ; Korte 1994, p. 21.

Les personnages de l'œuvre d'Else Lasker-Schüler sont des figures transformées et vivantes. Cela commence par elle-même. Else est *Tino*, Tino de Bagdad, se transforme en *Youssouf*, prince de Thèbes, en *Abigail*, plus tard en empereur *Malik* et à nouveau en *Joseph*, l'amant du pharaon (KA01-GNr. 158), et se dissocie finalement dans son dernier spectacle *IchundIch* en tant que personne et personnage "libéré d'une solitude sans limite".²⁴ Ses amis et compagnons de route reçoivent des noms de jeu dans le jeu littéraire et dans celui de la vie, comme si elle se déroulait sur scène. Mais tous ces noms se retrouvent également dans ses lettres²⁵ et ses rencontres, comme des interpellations personnelles. La scène littéraire et la scène de la vie sont pour Else Lasker-Schüler une mise en scène et une réalité inséparables : Franz Marc devient le *Cavalier bleu* et son *demi-frère Ruben* ; Karl Kraus l'appelle *Cardinal* ou *Dalaï Lama* ; Gottfried Benn reçoit entre autres les noms de *Giselheer* et de *Barbar* ; Richard Dehmel est le *Prince de la forêt* ; Johannes Holzmann est appelé affectueusement *Senna Hoy* (Johannes lu à l'envers) et *Prince de Moscou* ; son dernier amour, Ernst Simon,²⁶ mais elle l'appelle *Holden* et *Apollon*. Certains de ces noms de jeu entrent tellement dans l'histoire qu'ils supplantent complètement le nom civil de leur porteur dans la conscience publique, comme dans les cas de Senna Hoy et de Herwarth Walden, qui s'appelle en réalité Georg Levin.

Comparée à d'autres grands poètes, l'œuvre d'Else Lasker-Schüler est plutôt de taille moyenne et a été composée pour l'essentiel durant sa première période de création.²⁷ Au cours de la troisième période, marquée en grande partie par l'exil, elle produit encore quatre œuvres, certes importantes : *Arthur Aronymus*, *Das Hebräerland*, *Mein blaues Klavier* et *IchundIch*. La liste des publications indépendantes du vivant de l'auteur, classées par genre et année de première impression, donne un aperçu de l'ensemble de son œuvre.²⁸ L'illustration 7 à la page 21 en donne une représentation graphique avec d'autres événements de la vie de la poétesse.

1. Poésie²⁹

- Styx (1902)
- Le septième jour (1905)
- Mes miracles (1911)
- Ballades hébraïques (1913/14)
- Poèmes recueillis (1917)
- La coupole (1920)
- Thèbes (1923)
- Concert (1932)
- Mon piano bleu (1943)

2. Récits, histoires, essais

- Le livre de Peter Hille (1906)
- Les nuits de Tino de Bagdad (1907)
- Mon cœur (1912)
- Histoire (1913)

²⁴ Lasker-Schüler 2009a, p. 11.

²⁵ Sur l'importance de la correspondance, voir Bauschinger 1980, p. 300 et suivantes.

²⁶ Ernst Akiba Simon (né le 15 mars 1899 à Berlin ; + 18 août 1988 à Jérusalem) est un philosophe des religions, un pédagogue et un historien israélien, chargé de cours de théologie et de philosophie à l'Université hébraïque de Jérusalem. Dans ses premières années, il a été le compagnon de route de Martin Buber et de Franz Rosenzweig, les deux traducteurs du Tanakh, la Bible hébraïque, en allemand (1926-1938).

²⁷ Pour ce qui est de la production, voir les explications au chapitre 1.3.

²⁸ Les données sont tirées de KA01 vol. 2, p. 13 et suivantes. Les recueils de poèmes mentionnés ne contiennent pas seulement des premières publications, mais aussi des poèmes qui avaient déjà été publiés dans des éditions précédentes.

²⁹ Lasker-Schüler a écrit 429, respectivement 507 poèmes. Sur la question du décompte des variantes de poèmes, voir les explications à la p. 41.

- Le prince de Thèbes (1914)
 - Le malik (1919)
 - Le rabbin miraculeux de Barcelone (1921)
 - Je fais le ménage ! (1925)
 - Le pays des Hébreux (1937)
 - Essais
3. **Drames (pièces de théâtre)**
- La Wupper (1909)
 - Arthur Aronymus et ses pères (1932)
 - Moi et moi (p. h. 1970)

La classification stylistique de l'œuvre d'Else Lasker-Schüler n'est pas **unique**³⁰ même si elle est attribuée à l'expressionnisme dans des histoires littéraires renommées comme la *Deutsche Literaturgeschichte* de Metzler³¹. Sans entrer dans les détails philologiques, on peut se demander dans quelle mesure la poésie de Lasker-Schüler peut être classée sous le seul mot d'ordre d'expressionnisme, car on y trouve des traits tout à fait romantiques ; les premiers poèmes de *Styx* pourraient encore être classés dans le naturalisme³² et il y a finalement au moins deux poèmes³³ en langue 'mystique', qui pourraient être attribués à Dada. De plus, les études littéraires allemandes modernes ne distinguent plus aujourd'hui ces notions d'époques, mais regroupent tout sous le terme de 'modernité classique'.³⁴ Oellers voit la question de la classification stylistique de manière encore plus générale : "Else Lasker-Schüler ne se trouvait pas du tout dans des conditions littéraires ; pendant des décennies, elle a été originale ('originell'), n'était tenue à aucun modèle et ne permettait pas non plus les épigones".³⁵

Else Lasker-Schüler est connue des spécialistes comme la grande poétesse et écrivaine juive allemande de son époque, aux côtés de Paul Celan. On a moins parlé de son œuvre picturale, de ses illustrations et de ses dessins, pour la plupart colorés, si l'on excepte la correspondance, célèbre depuis sa création, entre la poétesse et le peintre du *Blaue Reiter*, Franz Marc, qui a commencé juste au moment de sa séparation d'avec son deuxième mari Herwarth Walden en 1912.³⁶

C'est grâce au travail de recherche fondamental de Ricarda Dick, spécialiste d'Else Lasker-Schüler, que cet aspect pictural et artistique des élèves de Lasker est désormais scientifiquement exploité. En raison des influences nationales-socialistes, les œuvres étaient largement dispersées et tombées dans l'oubli.³⁷ Le travail de Dick a été réalisé en même temps que le catalogue de l'exposition *Else Lasker-Schüler. Die Bilder* en 2010 au Jüdischen Museum, Francfort Main et en 2011 à la Nationalgalerie de Berlin.

³⁰ Très tôt, Höltgen fait référence à la problématique : "[...] car à partir de l'expressionnisme en tant que catégorie stylistique, on peut tout au plus accéder à des traits périphériques de la poésie d'Else Lasker-Schüler". Höltgen 1958, p. 3.

³¹ Beutin 2008, p. 367 et suivantes.

³² Cette classification peut également être lue chez Bauschinger : "Else Lasker-Schüler appartenait à la phase de l'Art nouveau désignée par Jost Hermand comme 'Berliner Naturlyrismus', dont le principal représentant était Richard Dehmel. Le sentiment de vie élevé de l'Art nouveau de cette expression imprègne également les *poèmes Styx*". Bauschinger 1980, p. 71.

³³ Ce sont *Elbanaff* (KA04, p. 58 et suivantes [fuite du monde]) et *Abba ta Marjam* (KA03, p. 403 [Marie]).

³⁴ Claudia Liebrand dans son introduction au cours "*Klassische Moderne*", semestre 2013/14, Cologne. Elle fait référence à Helmut Koopmann, qui a été le premier à utiliser ce terme. L'oxymore conceptuel est à comprendre dans le sens de 'littérature à caractère exemplaire dans le présent'. Voir aussi Hinderer 2010, p. 389.

³⁵ Steinecke et Dörr 2016, p. 230.

³⁶ La correspondance privée avec les images correspondantes a été présentée par Ulrike Marquardt et Heinz Rölleke dans *Mein lieber, wundervoller blauer Reiter* avec des commentaires détaillés. Lasker-Schüler und Marc 1998. Cf. une autre version de P.-K. Schuster : Marc und Lasker-Schüler 1996.

³⁷ Cf. Dick et Schmetterling 2010, p. 7.

Les illustrations, en particulier, couvrent celles des récits d'Else Lasker-Schüler, mais aussi celles des revues, notamment *Der Sturm*, et constituent ainsi une référence approfondie. Dick montre en outre pour la première fois des liens intéressants avec l'art du relief de l'Égypte ancienne, comme les dessins de soi-même toujours dans le pro-fil des liens.³⁸ Les petits dessins et les textes illustrés contenus dans de nombreuses lettres de la poétesse sont également accessibles sous un angle nouveau.

Une deuxième source est le monde que les Indiens ont créé eux-mêmes, qui n'a rien en commun avec les Indiens d'Amérique du Nord, qui étaient en vogue à l'époque, mais "issu de l'empire inca péruvien, son idéal humain, qui ressemble en effet aux visages des sculptures péruviennes".³⁹

Il ne faut pas oublier qu'Else Lasker-Schüler a exposé de son vivant dans des maisons renommées comme le Folkwang-Museum, Hagen de Karl Ernst Osthaus, chez Paul Cassirer à Berlin, à Munich ou à la galerie Flechtheim à Berlin. A elle seule, elle a illustré et colorié à la main 23 éditions de plusieurs de ses œuvres.⁴⁰

Comment peut-on considérer aujourd'hui la relation d'Else Lasker-Schüler avec la musique, art frère dont elle ne maîtrisait pas toutes les facettes ?⁴¹ Elle n'était pas douée pour cet art, mais elle savait en utiliser les éléments - mélodie, son et rythme -, surtout dans son langage lyrique. Ses essais et ses lettres permettent de comprendre l'accès qu'elle avait à la musique et la compréhension qu'elle en avait.

Else Lasker-Schüler elle-même était très ouverte à la mise en musique de ses œuvres, contrairement à d'autres poètes comme Goethe, Heine et Rilke. Cela est sans doute dû en grande partie au fait qu'elle a épousé en secondes noces Herwarth Walden, qui, par l'intermédiaire de son professeur Conrad Ansorge, s'est révélé être un véritable pianiste, mais aussi, dans ses jeunes années, un compositeur, surtout de littérature vocale, jusqu'à ce qu'il abandonne bientôt, dans les années 1910, la composition au profit de ses activités d'éditeur et de galeriste. Il est certainement admissible de supposer qu'Else Lasker-Schüler et Herwarth Walden ont parlé de la poésie et de la musique, mais aussi de la musique et de la composition, même si elle avoue dans une lettre à Jethro Bithell (7.5.1910) : " . . nous ne pouvons pas du tout parler ensemble, ou alors seulement de choses de rédaction ; mais sa musique est excellente, je la comprends mieux que ses paroles".⁴² D'autres lettres d'Else Lasker-Schüler nous montrent à quel point elle était convaincue du talent de compositeur de son mari (voir p. 392), mais aussi qu'elle éprouvait de la gratitude et de la fierté pour les mises en musique d'autres compositeurs. Elle demanda même à Schönberg de composer une musique de film pour son spectacle *Arthur Aronymus et ses pères*, ce qu'il était en principe prêt à faire.⁴³ Outre Walden et Schönberg, Else Lasker-Schüler a été en contact avec de nombreux autres compositeurs et musiciens. La plupart d'entre eux ont mis des poèmes d'elle en musique. Ce sera l'objet de la discussion des œuvres au chapitre 13.⁴⁴

³⁸ Cf. ses explications à ce sujet, *ibid.*, p. 130 et suivantes.

³⁹ Cf. Suppmann 2000, p. 61.

⁴⁰ Voir la liste dans Dick et Schmetterling 2010, p. 284 et suivantes.

⁴¹ Wolf souligne toutefois les "divergences médiatiques" entre la poésie et la musique, qui font que la notion d'art frère n'a plus qu'une "signification historique". Mais "la recherche récente souligne néanmoins la parenté persistante". Cf. Wolf 2008, p. 522.

⁴² KA06-Br. 351.

⁴³ Cf. KA10-Br. 155 ainsi que KA10-K 155.6 : lettre de Schönberg à Else Lasker-Schüler du 3.10.1937 (cf. ill. 131 à la page 377) et Else Lasker-Schüler à Emil Raas du 1.11.1937, KA10-Br. 155.

⁴⁴ Voir également les relations avec les compositeurs décrites dans l'introduction, p. 199.

Mais toutes ses déclarations sur la musique, que ce soit dans ses œuvres ou dans ses lettres, montrent qu'Else Lasker-Schüler était certes très sensible et ouverte à l'art frère qu'est la musique, mais qu'elle n'avait pas de connaissances musicales approfondies. Les deux premiers vers de son célèbre poème *Mein blaues Klavier (Mon piano bleu)* - "Ich habe zuhause einen blaues Klavier / und kenne doch keine Noten" (J'ai chez moi un piano bleu / et je ne connais pourtant pas de notes) - sont en ce sens tout à fait en rapport avec la réalité. On trouve également les lignes suivantes dans une petite pièce en prose consacrée à Lily Reiff :

Je ne suis pas une critique musicale ; je ne comprends rien aux figures de tonalité et à la clé de sol ; j'entends en fait la musique sans oreille, comme une plante. Et critiquer me semble didactique, car la musique pénètre dans mes pores, s'empare non seulement de mon âme, mais aussi de mon corps.⁴⁵

Dans sa poésie, il est beaucoup question de musique, de son, de timbre, de rythme et d'instruments. Il est également significatif qu'elle considère le langage poétique comme apparenté à la musique :

... et quand un poète est assis en face de moi, notre discours devient une[!] mélodie. Ce que je préfère, ce sont les harpes, je pense alors au grand fleuve sacré et devant le trombone tombent les portes de mon cœur[!].⁴⁶

Nous montrerons au chapitre 1.2 qu'Else Lasker-Schüler dispose d'un grand champ lexical propre aux sons, semblable à celui des couleurs, qu'elle a su utiliser en tant que dessinatrice et peintre, en plus de son œuvre poétique et littéraire. Ces deux champs lexicaux ont des caractéristiques différentes. Le langage lyrique d'Else Lasker-Schüler peut être qualifié de très musical. La sonorité des mots, le flux rythmique et dynamique de la langue dans toutes ses variantes artistiques et la richesse des couleurs ainsi que l'originalité des mots témoignent d'un grand art de 'l'orchestration' du texte.

Jusqu'à aujourd'hui, on ne sait pratiquement pas que la poésie d'Else Lasker-Schüler a été mise en musique et dans quelle mesure elle l'a été et l'est de plus en plus. Le présent travail présente plus de 400 compositrices et compositeurs qui ont créé de telles mises en musique dans plus de 1.800 œuvres.⁴⁷ Le corpus que j'ai rassemblé au fil des années comprend presque tous les genres, de la chanson classique à l'oratorio de grande envergure, en passant par la chanson, le jazz et la pop. Les mises en musique sont d'une complexité et d'une variété d'autant plus remarquables qu'elles couvrent une période relativement courte, entre 1904 et 2015 environ, soit une bonne centaine d'années seulement, qui n'inclut plus la grande période de création de lieder romantiques au XIXe siècle. Les mises en musique de Heine ou de Rückert occupent une place importante chez les compositeurs romantiques. En revanche, à partir de 1900, d'autres formes musicales occupent le devant de la scène ; la création de lieder passe nettement à l'arrière-plan ou est inexistante, comme par exemple chez le dernier Schönberg. Il n'est donc pas étonnant que le MGG ne mentionne² que quatre compositeurs moins connus avec des mises en musique d'Else Lasker-Schüler et ne cite même pas Adorno et Hindemith.⁴⁸

Jusqu'à présent, les mises en musique d'Else Lasker-Schüler ne jouent aucun rôle dans le domaine culturel musical des diffuseurs. Tout au plus les grandes stations de radio NDR, WDR et BR présentent-elles un nombre modeste d'enregistrements dans leurs archives sonores. Il existe également des productions de CD éparpillées, la plupart du temps spécifiques et réalisées par des musiciens.

⁴⁵ KA04, p. 224.16 et suivantes.

⁴⁶ KA06-Br. 173. Lettre à Karl Kraus du 17.08.1909.

⁴⁷ Un premier rapport intermédiaire sur mes recherches a été publié en 2011 dans le 9e Almanach Else-Lasker-Schüler (Bellenberg 2011), un autre en 2013 dans le 10e Almanach (Bellenberg 2013b).

⁴⁸ Cela a changé depuis la publication de MGG-online 2016. Désormais, 27 compositeurs y sont répertoriés avec des œuvres d'Else Lasker-Schüler.

petits labels sont réalisés. Ceci est présenté dans le cadre du catalogue des œuvres (voir chap. 15).

Le présent travail a pour but de décrire en détail le corpus de compositions et de citer (dans la mesure où elles ont été déterminées) les sources des partitions et du matériel sonore. Il s'agit ainsi de combler les lacunes actuelles dans nos connaissances et de rendre le matériel accessible aux chercheurs et aux musiciens interprètes par le biais des sources indiquées ou de mes archives.

La description du corpus ne se limite pas à la vaste bibliographie des œuvres, mais s'intéresse aussi en détail aux compositeurs et compositrices (voir chapitre 13). Ceci est essentiellement motivé par l'idée de présenter quelques 'repères' musicaux que nous apercevons loin des concerts habituels et qui mériteraient sans doute d'être découverts ou redécouverts. Leurs créateurs sont eux aussi largement inconnus et ne sont souvent même pas répertoriés dans les grands dictionnaires spécialisés, comme le *NGroveD* ou le *MGG*.⁴⁹

1.2 Métaphores, sonorités et couleurs dans l'œuvre lyrique

Lorsque, lors d'entretiens ou de correspondances par courrier ou par e-mail⁵⁰, je demandais à des compositeurs ce qui les avait incités à mettre en musique des poèmes de Lasker-Schüler, la réponse était souvent lapidaire : une langue fascinante d'une femme fascinante. En y regardant de plus près, on se référerait ensuite plus concrètement aux sonorités, à la dynamique et à la richesse des images, c'est-à-dire à la métaphore du langage lyrique de la poétesse. Dans la littérature consacrée à Else Lasker-Schüler, on trouve de nombreux travaux qui thématisent ces caractéristiques de sa langue ou qui les mettent au moins en évidence comme étant caractéristiques de l'œuvre de Lasker-Schüler.⁵¹

L'approche suivante tente de trouver une réponse immanente à l'œuvre à la question de la coloration et de la sonorité et de la fascination exercée par le langage lyrique d'Else Lasker-Schüler. Elle examine la métaphore et - pour la première fois à notre connaissance - les complexes de champs lexicaux de la sonorité et de la coloration de la langue, ces derniers sur la base de la liste de concordance des mots utilisés dans le corpus de poèmes présentée dans KA01.2. Les classes de mots les plus importantes en allemand, à savoir les substantifs, les verbes et les adjectifs, sont prises en compte avec leurs caractéristiques respectives. Ces champs lexicaux - et c'est ce qui justifie ces réflexions - semblent être des "points de déclenchement" sémantiques essentiels pour l'appel particulier des compositeurs à ces champs lexicaux et pour l'impression de couleur, de dynamique et de musicalité qu'ils associent à la langue d'Else Lasker-Schüler. Il se peut aussi qu'une tendance générale à la synesthésie entre les mots et la musique soit à l'origine de ce phénomène dans le domaine artistique.

La prédominance d'une certaine classe marque le style linguistique correspondant. Une classification sommaire et des caractéristiques permettent de désigner l'essentiel. L'accumulation de substantifs, par exemple, se retrouve dans l'allemand officiel qui a l'air "boisé" (style nominal), l'abondance de verbes (style verbal) caractérise l'allemand familier et, enfin, les adjectifs ornent la langue, lui donnent un aspect plus plastique et coloré. Ce style est entre autres celui de la langue littéraire, en particulier de la poésie.⁵² Pour ce qui nous concerne, des caractéristiques simples suffisent à expliquer leur effet.

⁴⁹ Grove, Sadie et Tyrrell 2002, Finscher 1994-98 et Finscher 1999 et suivants.

⁵⁰ Parmi elles, bien plus de 1500 ont été menées dans le cadre du projet.

⁵¹ Voir note de bas de page 70 et note de bas de page 71.

⁵² Lehmann 2000, p. 385. Des ouvrages spécialisés tels que Glück 2005, Lehmann 2000 et Brandt et autres 1999 fournissent des informations sur les classes de mots, leur fonctionnement et leur signification.

dans la poésie d'Else Lasker-Schüler. Une caractéristique essentielle des verbes est leur élément dynamique (activité, mouvement, événement) et leur aspect temporel.⁵³ Dans la classe de mots la plus vaste en allemand, le nom, on nomme typiquement des concrets, moins des abstraits. Contrairement au verbe, ce type de mot présente une stabilité temporelle bien plus grande.⁵⁴ Le principe de l'ordre, dont la caractéristique est la pauvreté des verbes, lui est lié.⁵⁵ Elle ne forme pas non plus - contrairement aux verbes - de liens de sens en soi, mais c'est la classe de mots qui a la plus grande productivité pour former des métaphores, ce qui est de la plus grande importance pour la poésie d'Else Lasker-Schüler.⁵⁶ Enfin, la classe de mots des adjectifs a également une signification importante dans la poésie d'Else Lasker-Schüler. Dans leur nature descriptive, ils agissent en tant que modificateurs des noms, en général en les atténuant ou en les renforçant, souvent aussi en les comparant grâce à leur capacité syntaxique de comparaison. Else Lasker-Schüler fait très souvent usage de cette dernière propriété, la comparaison. Dans le cadre de la discussion sur le style de Benn, nous montrerons à quel point le style de ce dernier est différent de celui de Lasker-Schüler et comment cela se répercute sur la réception musicale de sa poésie (cf. chapitre 11.5).

Venons-en aux néologismes qui sont si caractéristiques de la langue de Lasker-Schüler et qui la font apparaître comme exceptionnelle. Les néologismes sont par définition des formations de mots qui, jusqu'à leur première apparition et même après, ne font pas partie du vocabulaire général et qui sont dérivés de mots existants. Les néologismes comportent toujours un 'effet de surprise' qui inhibe brièvement la perception dynamique et active de la langue, car ils se situent entre les mots lexicaux (lexèmes) et les non-mots. Ils s'accompagnent également d'une attention mentale accrue. Les néologismes attirent donc l'attention et augmentent la tension psychologique.⁵⁷

L'audace que l'on attribue à certaines métaphores est souvent due à dans le caractère exceptionnel de leur néologisme.⁵⁸ Une forme particulière, à savoir la métaphore en tant que comparaison abrégée avec *tertium comparationis*, joue un rôle important. Lorsque le poème *Vollmond*⁵⁹ dit par exemple : "Schlummernde Töne sind die Augen des Tages", nous avons affaire à une triple imbrication de métaphores : Schlum-(silence)-Töne, Augen-(visible)-Tag et Töne- (perception)-[wie] Augen. Le *tertium comparationis*, qui correspond aux termes communs à comparer, est à chaque fois mis entre parenthèses ; la réduction est résolue par le [comme]. Il s'agit ici de la forme. Néanmoins, Hölzgen fait déjà remarquer que la métaphore ci-dessus est "inintelligible", renforcée par l'attribution irritante de 'sommolence' à Töne plutôt qu'à Auge.⁶⁰ Cette deuxième

⁵³ Cf. Glück 2005, p. 22.

⁵⁴ Cf. Lehmann 2000, p. 733.

⁵⁵ Cf. Bauschinger 1980, p. 75.

⁵⁶ Cf. Glück 2005, p. 740 et Eisenberg 2006, p. 181. En linguistique, on entend par productivité la possibilité de former un certain nombre de composés grâce à un modèle de formation de mots. Les composées de deux noms (N+N) ont par exemple une productivité élevée.

⁵⁷ Scholz considère que c'est également le cas chez Else Lasker-Schüler : "La modification de ce qui était connu visait d'une part à ironiser et d'autre part à déclencher des réactions de surprise et d'attention. Ce qui s'exprimait, c'était toujours ce qui était moins habituel, ce qui obligeait à une perception plus élevée et à une plus grande attention". Scholz 1993, p. 22.

⁵⁸ Scholz évoque un type particulier de nouvelles formations dans l'œuvre d'Else Lasker-Schüler, la conversion deadjectivale, comme *Grenzenlose, das Matt, das Mondeshell, das Blütenkeusch*, chacune formée de manière régulière, mais "pas aussi courante dans sa formation que les simples substantivations de l'adjectif au neutre. [...] Il en émane un effet légèrement archaïque", *ibid.*, p. 17 et suivantes. Pour le reste, le travail de Scholz, qui se concentre entièrement sur l'analyse des formations verbales substantives, ne donne aucune indication sur leur effet dans l'œuvre lyrique de la poétesse.

⁵⁹ KA01-GNr. 102.2.

⁶⁰ Cf. Hölzgen 1958, p. 72.

Le dixième vers du poème correspond de manière imagée à l'avant-dernier vers - "Immer senken sich meine Lider" - sans pour autant éclairer l'obscurité des métaphores. Il s'agit davantage d'émotions évoquées par le son et l'image.

La métaphore d'Else Lasker-Schüler a aussi une variante orientale. Et nous, Européens de l'Ouest, avons plus de mal à saisir sa poésie. Elle est d'une autre structure. Il ne s'agit pas du jeu, issu de la culture grecque ancienne (Aristote) et qui nous est familier, de similitudes et de transpositions imagées de deux objets comparés, par exemple 'le feu de l'amour' ou 'pauvre comme une souris d'église', qui veut donc révéler des points communs, mais au contraire d'une description et d'un ornement artistique, oriental et fleuri de l'objet en question. Le *Cantique des cantiques* est l'un des plus beaux exemples de métaphores orientales.

Le Cantique des cantiques de Salomon

[. . .]
 Un jardin de délices jaillit de toi, des
 grenadiers aux fruits délicieux, des hennés,
 des fleurs de nard,
 Nard, crocus, roseau aromatique et
 cannelle, tous les arbres à encens,
 myrrhe et aloès, tout le meilleur des
 baumes :
 Tu es la source du jardin, une
 fontaine d'eau vive, des eaux du
 Liban.⁶¹
 [. . .]

Chez Else Lasker-Schüler, cela ressemble beaucoup au style et aurait même pu être une partie du *Cantique des cantiques de Salomon*. Dans son poème homoérotique (on a du mal à croire que c'est écrit par une femme), on peut lire

David et Jonathan [2]

Ô Jonathan, je pâlis en ton sein, Mon cœur
 tombe solennellement en plis sombres,
 Dans mes tempes tu soignes la lune,
 Tu recevras l'or de l'étoile,
 Tu es mon ciel, mon bien-aimé.
 [. . .]
 Ô Jonathan, sang du figuier doux, Odeur
 de mon rameau,
 Toi, anneau dans ma peau de
 lèvres.⁶² [. . .]

Ces ornements verbaux orientaux et fleuris donnent à de nombreux poèmes de Lasker-Schüler un aspect exotique dont l'imagerie est difficile à saisir. Il s'agit de la poétesse juive. Cette particularité linguistique des images d'Else Lasker-Schüler est déjà évoquée par M. Wiener en 1922 :

La parabole occidentale explique, rationalise, comme d'ailleurs toute activité intellectuelle occidentale ; celle de l'Orient dissimule un secret personnel.⁶³

Après avoir exposé, avec la brièveté nécessaire, la partie linguistique pour les complexes de champs lexicaux et la formation de métaphores, nous pouvons maintenant examiner de plus près les deux complexes de champs lexicaux importants pour le langage lyrique de la poétesse, à savoir celui de la 'sonorité' et celui de la 'couleur'.

⁶¹ Le Cantique des Cantiques de Salomon ; versets 4.12-15. Bible 1980.

⁶² KA01-GNr. 276.

⁶³ Wiener 1922, p. 180.

La KA dispose dans le vol. 1.2 d'une liste de concordance complète⁶⁴ sur le corpus de tous les poèmes mentionnés dans KA01.1, et ce sur la base de la forme de base respective du mot associé à la classe de mots à laquelle il appartient grammaticalement, par exemple les verbes substantivés associés aux substantifs. Les mots composés ne sont pas décomposés. L'occurrence de chaque mot est indiquée au vers près.⁶⁵ Cela permet de comparer aisément les passages du poème où un mot donné est utilisé et d'étudier l'environnement sémantique de son occurrence.

Il convient tout d'abord de déterminer quels mots doivent être inclus dans la comparaison. Sous le complexe 'sonorité' au sens large sont regroupés tous les phénomènes acoustiques (p. ex. chanter, sonner, bruire), les producteurs de sons (p. ex. voix, instruments) et les termes musicaux (p. ex. chanson, ouverture, danse,⁶⁶ symphonique) ont été regroupés. L'idée de base est qu'il ne suffit pas de faire appel à des notions de musique au sens strict du terme, comme le fait Stracuk (Stracuk 2000), pour rendre compte de la musicalité du langage de Lasker-Schüler. Bien sûr, le piano, le violoncelle et la harpe, lorsqu'ils apparaissent dans la poésie d'Else Lasker-Schüler, imaginent de manière ciblée une sonorité pleine, un jeu intime et sonore et un son argenté. Mais le 'piano bleu' a aussi une couleur et représente métaphoriquement le son plein de la culture inspirée et vécue avant l'exil. Le vers "Rauscht ein dunkler Wald" (KA01-GNr. 139.6), par exemple, est en soi une musique, car il n' imagine pas seulement la "forêt", mais aussi, dans son onomatopée bien calculée, la succession des sons a-u-sch-u-a, et plus encore le son mystérieux et sombre qu'il nous transmet en ouvrant l'oreille.

Le complexe 'chromatisme', également défini de manière large, englobe tous les phénomènes colorés (p. ex. bleu, doré, sombre, décoloré) et les termes connotés par la couleur et la peinture (p. ex. peintre, lueur, crépuscule). Cela repose sur la même intention de mettre en évidence le caractère coloré du langage pictural, en particulier avec sa composante orientale. Cela vaut également pour des néologismes aussi éloignés que 'Marmorwolkenfreske', 'Rosigtau' et 'Silberrhein'.

Considérons par exemple ces néologismes dans leur contexte poétique. Le néologisme 'Marmorwolkenfresken' est utilisé dans le poème *Unser Liebeslied* [2] (KA01-GNr. 112.8) dans la ligne de vers suivante est associée à des 'arabesques' non seulement dans la rime, mais la technique de peinture italienne sur crépi humide est mise en relation avec l'art oriental et islamique des décorations ornementales. Le poème annonce un "amour innocent", abrité dans la toute-puissance de Dieu, dans lequel l'Orient et l'Occident sont panéursiens et ravis d'aimer. Le deuxième poème, *Unser Liebeslied* [3], est un jeu de juxtaposition d'images qui échappent à toute concrétisation et constituent plutôt une galerie de couleurs, d'émotions et de mouvements qui contrastent en partie, comme dans la dernière strophe. Dans le contexte, on peut lire (KA01- GNr. 177.16f) : "Et mon amie embrasse en titubant le Rosigtau / Sous le sombre de l'arbre funèbre". - L'image est tout à fait ravissement ; le 'Rosigtau' - une image dans l'image - peint la virginité rapidement destructible de la rosée, et ce non pas avec l'attribut bienséant 'argenté', mais avec 'rosig', la variante pastel de 'rouge' et en allitération avec 'Rose', la fleur de l'amour. La rosée n'est pas seulement une couleur, mais aussi une métaphore complexe de l'amour tendre ou du sentiment amoureux.

Le plus immédiatement compréhensible est le nom-composite *Silberrhein*, le Rhin, qui dans le poème *Und unser Haus am Fuss des Walds*⁶⁷ (KA01-GNr. 444.3f) avec

"vue perdue" depuis la tour de la maison familiale à Wuppertal (!). Avec

⁶⁴ KA01.2, P. 440-612.

⁶⁵ Par exemple, 109.16 = poème n° 109 verset 16.

⁶⁶ La danse sauvage de *Styx*, par exemple, est aussi un phénomène sonore. Cf. KA01-GNr. 87.1.

⁶⁷ Sur : tapuscrit en prose des *lignes du journal de Zurich*. Succession JNUL, ELS(2:28).

Ce regard lointain n'est plus imaginé que par le lointain filet d'argent du fleuve, lorsque le soleil est déjà bas - puis un regard lointain de l'exil de la fin des années vers l'enfance.

Sur les 6058 formes de base des mots de la liste de concordance, plus de 400 (environ 7%) correspondent au total aux complexes de champs lexicaux de la sonorité et de la couleur. Ceci peut être considéré comme un premier indice de l'importance sémantique de ces deux complexes de champs dans la poésie d'Else Lasker-Schüler. En ce qui concerne le complexe de mots 'Farbigkeit' avec 213 formes de base, cela résulte logiquement du fait qu'Else Lasker-Schüler, en tant que double talent, a créé, en plus de l'écriture et de la poésie, une vaste œuvre de tableaux et que la force de ses tableaux lyriques provient en grande partie de l'imagination différenciée des couleurs et des formes.⁶⁸

Si la musicalité de la poésie d'Else Lasker-Schüler est régulièrement évoquée dans la littérature secondaire, même si ce n'est le plus souvent qu'à titre indicatif, le fait que le complexe de mots 'Klanglichkeit' (sonorité) soit, avec 211 formes de base, aussi important que celui de 'Farbigkeit' (couleur), témoigne à la fois de cette terminologie différenciée dans le domaine musical et du mélòs de sa poésie. Le mélòs est ici compris au sens large comme ce qui se compose de l'harmonie, du rythme et de la langue, mais aussi au sens plus étroit dans le son des phonèmes et leur succession lyrique chez Lasker-Schüler. C'est de ces deux complexes de champs que naît chez elle la "parure métaphorique orientalisante",⁶⁹ qui provoque le déplacement de la réalité dans un kaléidoscope d'images flottantes et fait résonner la langue.

Les deux complexes de champs lexicaux 'sonorité' et 'couleur' sont représentés dans la figure 2 de la page suivante et répartis dans les classes de mots substantifs, adjectifs et verbes. Les deux blocs triples de gauche indiquent le nombre de mots différents dans chaque classe de mots, les deux blocs de droite indiquent les fréquences d'apparition dans chacune des classes de mots sur l'ensemble des *506 poèmes.

Il s'avère que le vocabulaire sonore (nombre Klanglichkeit) est nettement axé sur les substantifs et les verbes et comporte peu d'adjectifs, tandis que le vocabulaire de la coloration (nombre Farbigkeit) présente, outre une part de substantifs un peu réduite, un nombre remarquablement élevé d'adjectifs et peu de verbes. Cela permet de conclure, après les explications générales sur les trois classes de mots, que la partie dynamique du vocabulaire, les verbes, est nettement plus développée dans l'espace linguistique lyrique 'Klang' chez Else Lasker Schüler que dans celui de 'Farbe'. Cela semble être en corrélation avec l'idée du son comme phénomène de la dynamique, c'est-à-dire celui qui se déroule dans le temps.

La proportion nettement plus élevée d'adjectifs dans l'espace linguistique 'coloration' indique en revanche des éléments plus stables dans le temps, plus statiques et descriptifs, qui sont attribués à cet espace. Les formes et les couleurs se situent dans le substantif et surtout dans l'adjectif. Ces thèses sont étayées par les deux triplets de barres des occurrences de la figure 2 de la page suivante. La liste de concordance indique pour chaque forme de base des mots répertoriés combien de fois ils apparaissent dans le corpus de poésie. Les valeurs cumulées ont été calculées pour les deux complexes de champs selon les trois classes de mots. On constate que la part des verbes dans les occurrences est plus importante que celle des mots.

La 'sonorité' est représentée de manière disproportionnée. En revanche, dans l'occurrence 'colorimétrie', ce sont les adjectifs dans leur effet descriptif qui se distinguent avec une netteté surprenante.

⁶⁸ La synthèse la plus complète à ce jour des tableaux d'Else Lasker-Schüler a été publiée en 2010 par Ricarda Dick dans le catalogue de l'exposition *Else Lasker-Schüler. Les tableaux* présentés. Dick und Schmetterling 2010 ; le catalogue du musée von der Heydt *Else Lasker-Schüler "Prinz Jussuf von Theben" und die Avantgarde*, publié à l'occasion de l'exposition du 150e anniversaire de la poétesse, ne comprend pas seulement ses tableaux (en omettant les iconographies qui accompagnent le texte), mais inclut également des œuvres picturales de son entourage, notamment *Der Blaue Reiter* et *Die Brücke*. BIRTHÄLMER 2019.

⁶⁹ Voir aussi Heselhaus 1962, p. 214 et 226.

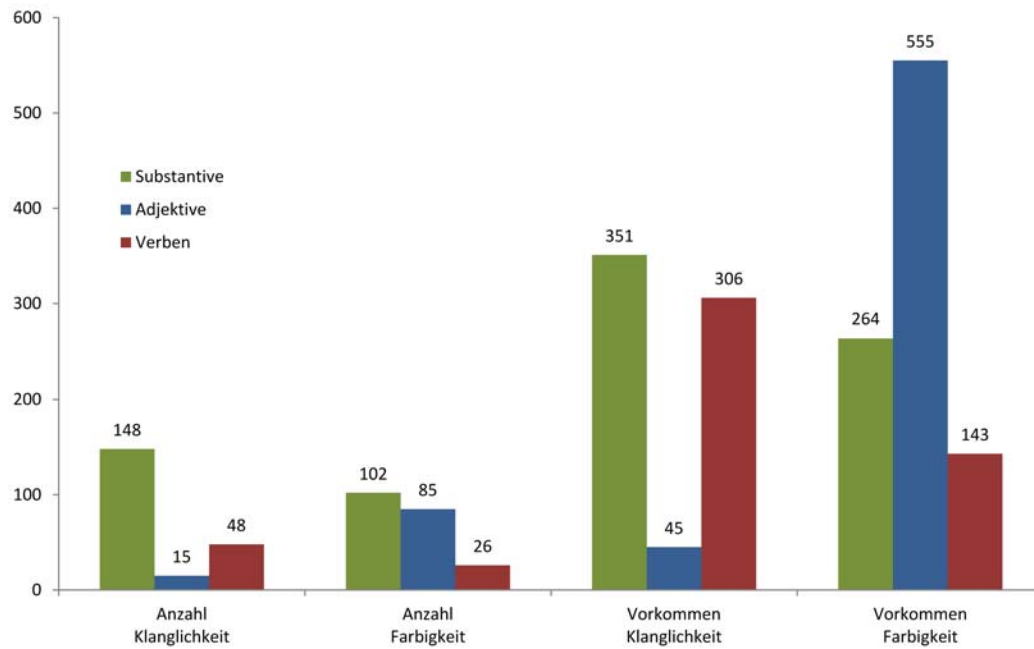


Fig. 2 : Complexes de champs lexicaux 'sonorité' et 'couleur'.

Les deux espaces linguistiques choisis par Else Lasker-Schüler ont - c'est ce que l'on constate - des caractéristiques et des points forts différents dans leurs classes de mots utilisées et une forte différenciation correspondant au champ lexical respectif, comme nous allons l'exposer ci-après.

Les figures 3 et 4 ainsi que la figure 5 de la page suivante donnent une idée des douze mots les plus fréquents de chaque classe de mots. Cela reflète ce qui a été dit à plusieurs reprises pour le domaine des couleurs est décrite dans la littérature secondaire:

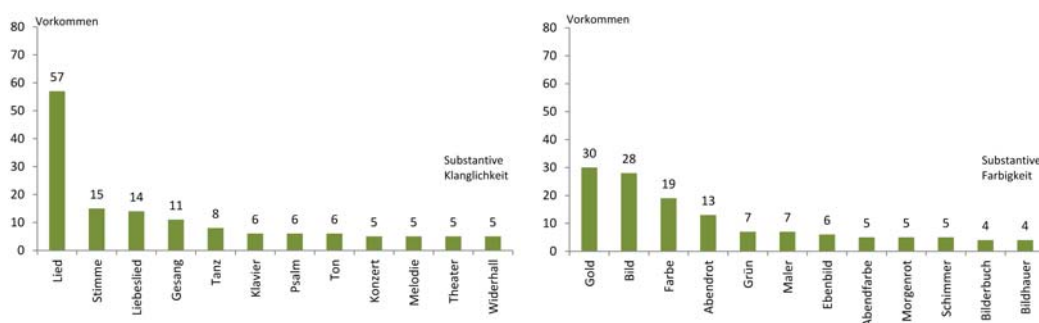


Fig. 3 : Les substantifs les plus fréquents dans les complexes de champs 'sonorité' et 'coloration'.

La fréquence des l'utilisation des couleurs bleu et or et des adjectifs sombre et bigarré, qui sont pratiquement des topoi dans le vocabulaire d'Else Lasker-Schüler.⁷⁰

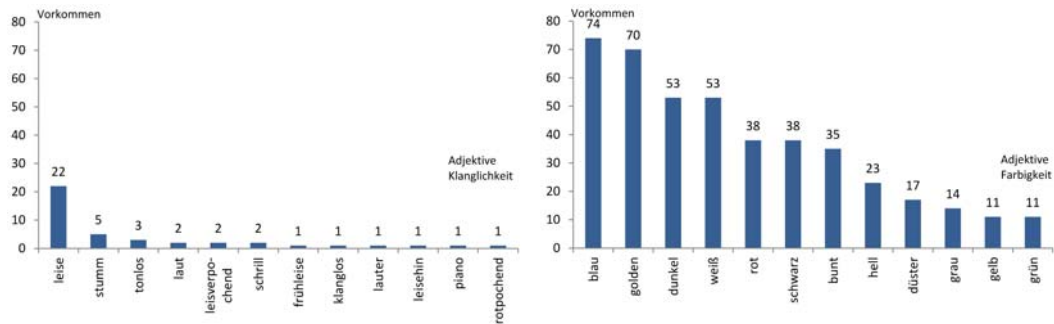


Fig. 4 : Les adjectifs les plus fréquents dans les complexes de champs 'sonorité' et 'couleur'.

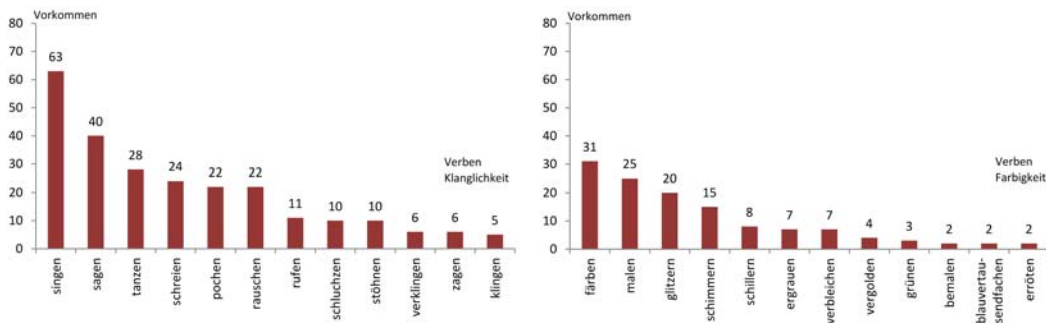


Fig. 5 : Les verbes les plus fréquents dans les complexes de champs 'sonorité' et 'couleur'.

En revanche, comme le domaine de la musique et du son est présent dans la poésie d'Else Lasker-Schüler

n'a jusqu'à présent pratiquement pas été abordée dans la littérature secondaire,⁷¹ il convient tout d'abord de souligner ici la présence fréquente des mots Lied, Liebeslied, Gesang et Tanz, et surtout des verbes singen et tanzen. Il est frappant de constater que les adjectifs sont nettement moins représentés dans le domaine 'sonorité' que dans le domaine 'couleur'. Ce dernier semble se prêter davantage à une description différenciée par des adjectifs (fig. 4) que le domaine 'sonorité', davantage axé sur l'action et les événements, dans lequel les verbes prédominent (fig. 5).

⁷⁰ Cf. sur les couleurs chez Else Lasker-Schüler : Bauschinger 1980, p. 211 et suivantes ; Guder 1966, chap. 6 ; Kupper 1963, p. 112 et suivantes ; Overath 1987, p. 142 et suivantes ; Paefgen 2000 et Sull 1980, p. 41-58.

Pour Else Lasker-Schüler, par exemple, le bleu est plus que la 'fleur bleue' romantique et, comme son 'étoile', il est synonyme d'inspiration poétique. Elle associe la couleur au poète : "Peter Baum est tout bleu. Ce qui signifie en traduction : c'est un poète". KA03, p. 128.21 et suivantes.

⁷¹ Ci-dessous sont listés quelques titres en rapport avec 'la musique et Else Lasker-Schüler' :

Niemöller 1997 ; Kupper 1963 ; Schönberg 1937 ; Skrodzki s.a.(a) ; Allende-Blin 1995 ; Wiener 1922 ; dans un sens plus étroit concernant la musique de la poésie d'Else Lasker-Schüler, seulement Höltgen 1958, p. 108 et suivantes ; Stracuk 2000 et Domdey 1964.

A l'exception des néologismes, qui seront traités plus en détail dans la suite de l'article, on constate dans les deux complexes de champs qu'Else Lasker-Schüler fait un usage parcimonieux de la formation de mots en modifiant la catégorie syntaxique, par exemple en substantivant des verbes ou inversement. Cela se trouve plutôt dans les adjectifs qui contiennent des verbes ou des noms en tant que composites : *rot pochend, symphonisch, traumesstill, himmelblau, brandrot, buntumschlingen, morgen- rötlich* . . .⁷²

La dynamique linguistique d'Else Lasker-Schüler est à la fois très sonore et très colorée. Elle y parvient grâce au procédé stylistique des nombreuses compositions de verbes avec des adjectifs ou des adjectifs utilisés adverbialement, qui caractérisent la force imagée de sa langue. Le verbe chanter (63 occurrences) en combinaison avec chaud, solitaire, clair, triste et bleu en est un exemple.⁷³

La richesse des sonorités et des couleurs de la poésie de Lasker-Schüler se manifeste surtout dans les combinaisons inhabituelles de noms et de verbes, comme l'illustre à nouveau la combinaison du verbe chanter. *Les violettes nocturnes chantent, Des roses, des ombelles, mais aussi des abstractions comme le sang, le jour, le lointain et la nostalgie*.⁷⁴

Cela s'accompagne d'une personnification de ces concepts. Ainsi, le concret ou l'abstrait devient vivant et tangible, il est détaché de ses relations initiales et placé dans un nouveau contexte, tout en étant métaphorisé par ce déplacement.

Lorsque, par exemple, le poème "*Mutter*" dit "Ein weißer Stern singt ein Totenlied / In der Julnacht" (Une étoile blanche chante un chant funèbre / Dans la nuit de juillet)⁷⁵, cette étoile chantante, associée à la "nostalgie de l'enfant", peut représenter, dans l'imaginaire de l'enfant, une fonction de substitution personnifiée pour la mère décédée. Cette image est encore élargie et intensifiée par un ajout musical "comme un glas".

Mais il existe aussi des combinaisons très conventionnelles, illustrées ici encore par le verbe *chanter* : *moi, les anges, les grives et les oiseaux* . . .⁷⁶

En allemand, les néologismes se produisent surtout au niveau du substantif, où ils sont très productifs.⁷⁷

⁷² Les mots se trouvent dans l'ordre dans le contexte des poèmes KA01-GNr. 140.3, KA01-GNr. 429.32, KA01-GNr. 134.3, KA01-GNr. 240.12, KA01-GNr. 25.4, KA01-GNr. 159.2 et KA01-GNr. 343.18.

⁷³ Cf. entre autres les lignes de poèmes dans KA01-GNr. 82.14, KA01-GNr. 105.30, KA01-GNr. 181.4, KA01-GNr. 280.4 et KA01-GNr. 285.10.

⁷⁴ Voir à ce sujet les lignes de poèmes KA01-GNr. 7.7, KA01-GNr. 12.6, KA01-GNr. 27.9, KA01-GNr. 19.24, KA01-GNr. 32.4, KA01-GNr. 35.3 et KA01-GNr. 51.15.

⁷⁵ KA01-GNr. 36.

⁷⁶ Cf. les lignes de poèmes dans KA01-GNr. 368.3, KA01-GNr. 301.7, KA01-GNr. 351.6 et KA01-GNr. 391.6.

⁷⁷ Il est possible d'obtenir un premier aperçu pour savoir si un terme composite est un néologisme en le saisissant comme terme de recherche dans l'un des moteurs de recherche du web. Si le taux de résultats est très faible, il est probable qu'il s'agisse d'un tel phénomène.

Lorsque, par exemple, le poème "*Mutter*" dit "Ein weißer Stern singt ein Totenlied / In der Julinacht" (Une étoile blanche chante un chant funèbre / Dans la nuit de juillet)⁷⁵, cette étoile chantante, associée à la "nostalgie de l'enfant", peut représenter, dans l'imaginaire de l'enfant, une fonction de substitution personnifiée pour la mère décédée. Cette image est encore élargie et intensifiée par un ajout musical "comme un glas".

Mais il existe aussi des combinaisons très conventionnelles, illustrées ici encore par le verbe *chanter* : *moi, les anges, les grives et les oiseaux* . . .⁷⁶

Else Lasker-Schüler ne fait pas exception à la règle. Dans le complexe de champs 'Klanglichkeit', il s'agit en particulier de compositions sur Lied : Sturm-, Bogen-, Feuer-, Strahlen- und Ticktack- ; puis aussi Liebesouvertüre, Liebespsalm, Knittelode, Kriegsballade, Wandeltanz und Weltscherzo . . .⁷⁸

Ce dernier néologisme mérite que l'on s'y attarde : Il s'agit d'une création d'Else Lasker-Schüler, qui se trouve comme sous-titre et deuxième devise du poème *Im Anfang* (KA01-GNr. 96), qui conclut également le cycle des *Ballades hébraïques*. Le titre lui-même renvoie au début de la Genèse,⁷⁹ mais le contenu du poème parle - de manière tout à fait enfantine dans le style linguistique et la fantaisie - de la sécurité divine du moi lyrique en tant que "coquin de Dieu". *Weltscherzo* est une devise qui s'inscrit de manière très prégnante au-dessus de chaque ligne du poème, dont le ton dominant est taquin, irritant dans les images et les événements, parfois démoniaque, dans l'ensemble joyeux et ludique ; tous ces caractères sont également ceux du scherzo préromantique en musique. Le premier élément "monde" du composite semble faire référence à l'aspect omniprésent de l'acte de création 'léger'. Le composite dessine ainsi le thème et la couleur du poème dans un espace très restreint et dans le déplacement audacieux et métaphorique de 'Paradis'.

Dans son discours de 1951 sur *les problèmes de la poésie*, Benn s'exprime sur le phénomène du néologisme :

Il [le moi lyrique - note de l'auteur] attend toujours son heure, où il se réchauffe pour quelques instants, il attend ses complexes méridionaux avec leur "valeur d'ébullition", à savoir la valeur d'ivresse, dans laquelle la perforation du contexte, c'est-à-dire l'écrasement de la réalité, peut être accomplie, ce qui crée la liberté pour le poème - par les mots.⁸⁰

Cela signifie déconstruire les contextes conventionnels dans lesquels le mot se trouve, afin de créer une liberté pour de nouveaux contextes et de nouvelles significations dans lesquels le mot peut être utilisé. mot dans le poème. Le scherzo mondial est une telle percée. Liebes- ouvertüre en est une autre. Ce néologisme apparaît à deux reprises dans le corpus de poèmes, dans le poème Ouverture (KA01-GNr. 339.6) et dans Das war ein Amüsemang !!! (KA01-GNr. 431.16). Dans le deuxième poème, le mot est quasiment utilisé dans le contexte d'une ukiade : Les pièces d'échecs chantent une ouverture amoureuse sur le plateau de jeu et dansent un menuet. Il s'agit dans ce poème de la succession de lignes non publiées du journal de Zurich (KA04, p. 401.8ss) dans des images transfigurées des jours d'enfance.

⁷⁸ Cf. les lignes de poèmes dans KA01-GNr. 123.3, KA01-GNr. 341.2, KA01-GNr. 58.1, KA01-GNr. 452.2, KA01-GNr. 57.13, KA01-GNr. 75.8, KA01-GNr. 113.1 et KA01-GNr. 262.1) ; puis également KA01-GNr. 339.6, KA01-GNr. 159.9, KA01-GNr. 362.2, KA01-GNr. 241.6, KA01-GNr. 130.10 et KA01-GNr. 96.1.

⁷⁹ Bereshit barah eloim = Au commencement, Dieu créa.

⁸⁰ Benn 1968b, p. 1076.

L'utilisation du mot dans le poème *Ouverture est* très différente. Le terme lexical synonyme se trouve dans la première ligne du vers "Nous nous sommes séparés dans le prélude de l'amour" et l'interruption de ce prélude se poursuit dans l'image extérieure de l'engrenage urbain, de la larme de septembre et de "l'accord sanglotant" (kitsch). - Mais la véritable signification intérieure de la rencontre est, pour le moi lyrique, tout autre, comme le montre la deuxième strophe :

Mais dans la courte ouverture d'amour,
 nous nous sommes échappés de cette
 terre, à travers les paradis jusqu'à la
 porte du ciel,
 Et il n'y avait pas besoin de serments d'amour
 éternel, Ni de baisers de sortilèges bleus.

L'ouverture, prologue instrumental autonome d'un opéra, constitue depuis l'*Alceste* de Gluck une introduction programmatique à l'action suivante. Les ouvertures sont parfois constituées d'une collection des plus belles mélodies de l'opéra, comme dans *La forza del destino* (*La force du destin*) de Verdi. Par rapport à l'idée de l'anticipation thématique d'événements ultérieurs, le néologisme d'Else Lasker-Schüler d'ouverture amoureuse prend une signification qui va au-delà de la notion lexicale de prélude à l'amour. Et c'est précisément ce qui est entonné dans la deuxième strophe : L'arrachement à la terre, le singulier 'paradis', devient⁸¹ reçoit même un pluriel, l'absence de mots et de paroles dans l'expérience profonde - pas de (faux) serments d'amour, pas de (faux) baisers, tout ce qui est paradisiaque est déjà évoqué dans l'ouverture comme caractéristique de l'expérience amoureuse la plus profonde. Le prélude reçoit ainsi une revalorisation, un déplacement métaphorique vers le paradis - du moins pour le je lyrique.

Les champs lexicaux 'Klanglichkeit' et 'Farbigkeit' ont permis de montrer de manière exemplaire à quel point la langue lyrique d'Else Lasker-Schüler est différenciée et de quelle manière les métaphores - également au sens large de l'allégorie - sont formées par Else Lasker-Schüler, et ce d'une manière parfois audacieuse, inédite jusqu'alors et même chez les poètes ultérieurs.

Les nouvelles compositions de mots semblent naître de manière ludique de sa poésie et sont pourtant placées avec la plus grande précision pour exprimer de manière imagée, sonore, rythmique et colorée ce qui aurait dû être dit autrement dans des paraphrases non lyriques. C'est, semble-t-il, la marque de fabrique de sa poésie et le noyau de la fascination et de l'inspiration que les compositeurs peuvent éprouver dans cette poésie.

Enfin, il convient d'esquisser une propriété de la composition linguistique qui se situe en dehors de ce qui a été exposé jusqu'ici, mais pour laquelle le potentiel de fascination et d'inspiration de tiers est également valable. Il s'agit d'un procédé poétique typique chez Else Lasker-Schüler, qui consiste à relier certains mots ou phrases appartenant en général au monde physique, c'est-à-dire existant réellement, dans une image poétique.

avec des mots ou des phrases qui appartiennent au domaine des idées, du psychique et du métaphysique. C'est ainsi que naissent, au cours du processus de déplacement, des images et des allégories qui entourent et exaltent le physique par l'aura du métaphysique et qui, à l'inverse, cherchent à rendre perceptibles les contenus psychiques et métaphysiques du conscient ou de l'inconscient en les associant au physique. Un poème dans lequel cette manière de composer apparaît dans chaque strophe s'intitule *Dem Barbaren* (KA01-GNr. 179).

Sur la steppe de ton corps
 Je plante des cèdres et des amandiers (vv. 3-4)

⁸¹ Cf. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Paradies>.

La steppe, en tant que lieu métaphysique de désolation et d'aridité, est mise en relation directe avec le corps (physique) du tu lyrique. La transformation de cette allégorie se produit dans le processus actif de la plantation comme image du don de la vie (planter un arbre). Le choix s'est porté sur des cèdres et des amandiers, des arbres orientaux, mais aussi symboliques de la toute-puissance divine et de la foi, de l'éveil et de la rédemption. - Autre chose :

Tes rêves diamantés
Couper mes veines. (vv. 11-12)

La violence physique de l'ouverture des veines, dont l'issue peut être fatale, est liée à l'inconscient psychique des rêves, la psyché du tu a pour conséquence un danger de mort immédiat pour le moi. Le diamant, symbole ambivalent de pureté parfaite, de richesse et d'éternité, et en même temps de dureté (indomptable), confère aux rêves une propriété très particulière qui renforce leur effet.⁸²

1.3 La production lyrique d'Else Lasker-Schüler et ses périodes de création

Else Lasker-Schüler publie d'abord presque tous ses poèmes dans des journaux et des revues, en particulier dans ceux qui marquent la scène culturelle de l'époque.

Le diagramme à colonnes Fig. 6 de la page suivante donne un aperçu de la période précédant la Seconde Guerre mondiale.⁸³ Les feuilles berlinoises *Das Magazin für Litteratur*, *Die weißen Blätter*, *Berliner Tageblatt* et *Der Uhu* la font connaître. C'est surtout la légendaire revue *Der Sturm*, éditée par son second mari Herwarth Walden, qui publie en abondance les textes d'Else Lasker-Schüler ; outre les poèmes, des suites, comme les *Lettres sur la Norvège*.

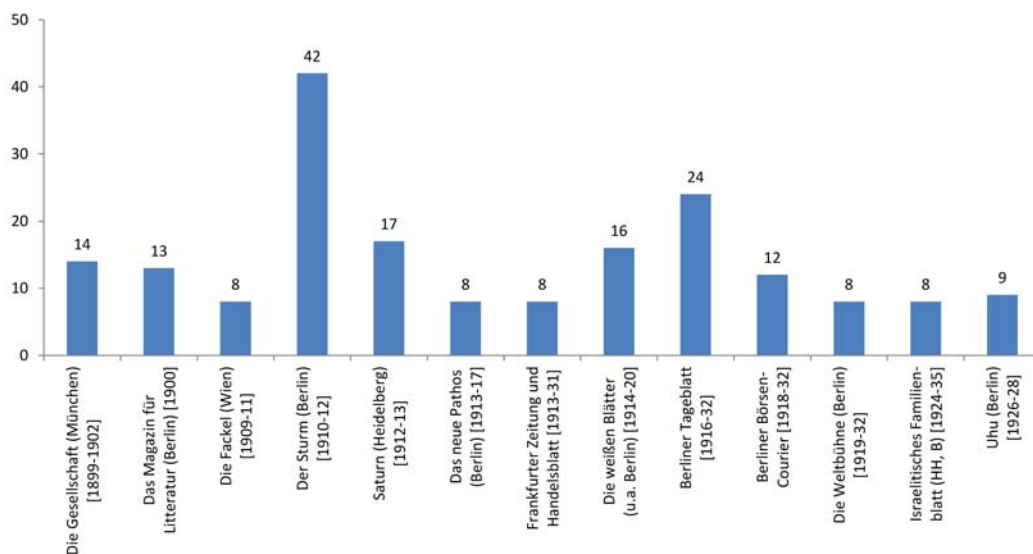


Fig. 6 : Nombre de poèmes publiés dans les principaux organes de publication

La prose d'Else Lasker-Schüler a également été publiée dans ces organes de publication, souvent sous forme de suites, comme par exemple les lettres pour la Norvège mentionnées ci-dessus.⁸⁴ Ce n'est qu'après de telles publications qu'elle a rassemblé la plupart de ses poèmes dans des recueils indépendants, en prenant grand soin de l'ordre et de la présentation. La date de la première impression a pu être indiquée pour tous les poèmes dans l'édition critique. Il en va autrement pour les manuscrits des poèmes.

⁸² Cf. les entrées *Cèdre*, *Amandier* et *Diamant*. Dans : Butzer et Jacob 2008, p. 217, 435 et 65.

⁸³ Les données du diagramme en bâtons ont été obtenues à partir des données individuelles du chapitre *Imprimés de poésie non autonomes*.

rassemblées dans KA1.2, p. 45-69.

⁸⁴ Lasker-Schüler 1998a = KA03, p. 177-261.

Dans la plupart des cas, il s'agit d'écritures pures ou, dans certains cas, de poèmes dédicacés faisant partie de lettres. Dans ce dernier cas, ils sont généralement datés ou du moins délimités dans le temps. Parfois, la date est bien antérieure à la date d'impression, ce qui ne serait que pure spéculation.⁸⁵ Il en va autrement pour les poèmes tardifs, en particulier ceux de la succession, dont la genèse est chronologiquement assez précise, parce qu'ils sont datés par Else Lasker Schüller ou qu'ils peuvent être mis en relation temporelle étroite avec les circonstances de la vie de la poétesse à Jérusalem, entre autres avec sa rencontre avec Ernst Simon, auquel plusieurs de ces poèmes sont destinés sont dédiés à lui. Ces poèmes ont tous été écrits entre l'automne 1940, date de leur première rencontre⁸⁶, et sa mort en janvier 1945.⁸⁷ Les publications de ces poèmes n'ont eu lieu qu'en partie dans le dernier recueil de poèmes, *Mein blaues Klavier* (Mon piano bleu), en 1943. dans la deuxième section *An Ihn*, mais en partie seulement en 1996 dans l'édition critique après l'autorisation tardive de la famille Simon.⁸⁸

En l'état actuel des connaissances de la recherche, il n'est pas possible de se prononcer avec certitude sur le déroulement exact de la production lyrique d'Else Lasker-Schüler pour les raisons évoquées ci-dessus. Le déroulement des premières impressions ne peut donc pas être assimilé à la production lyrique. avec la production lyrique. Néanmoins, il est possible d'établir des conclusions pour de grandes périodes à partir de la fig. 7 à la page 22.

Lorsqu'il est question de production lyrique, il convient également d'éviter un malentendu. Par production de poésie, on entend ici uniquement la naissance de l'art littéraire d'un point de vue empirique, et non pas d'un point de vue politico-culturel, comme l'approche de Theodor W. Adorno,⁸⁹ même si le contexte social de la production artistique n'est pas occulté, mais utilisé comme paramètre explicatif du déroulement de la production. Il est indispensable pour l'observation du processus de création artistique chez Else Lasker-Schüler "que les artistes, les poètes ne peuvent pas être définis à partir de la production artistique".⁹⁰

Le diagramme en barres (fig. 7 à la page 22) montre le nombre de premières impressions de poèmes de 1899 à 1945 et au-delà, après la Seconde Guerre mondiale, jusqu'à la KA en 1996. A gauche sont indiqués les poèmes indépendants publiés du vivant de la poétesse.

Les recueils de poèmes sont indiqués entre parenthèses, ainsi que le nombre de poèmes qui y sont rassemblés. poèmes. Les poèmes indépendants sont légèrement en retrait et en plus petit format. drames, pièces de théâtre et œuvres en prose. Dans le bandeau, quelques événements importants de la biographie de la poétesse sont inscrits avec leur début (flèche vers la gauche) ou leur fin (flèche vers la droite). fin (flèche vers la droite).

Le diagramme montre que les 18 premières années, jusqu'en 1917, ont été les plus intenses. années les plus productives de la poétesse - sa première période de création. C'est à l'adresse c'est à cette époque que sont publiés les deux premiers recueils de poèmes *Styx* (1902) et *Der siebente Tag* (1905), avec lesquels Else Lasker-Schüler fait une percée artistique à l'âge de 30 ans. crée.

⁸⁵ C'est ainsi que Skrodzki, l'éditeur de parties essentielles de l'édition critique, évalue les faits (entretien téléphonique du 14.04.2015 avec l'auteur).

⁸⁶ KA11-K P. 876.

⁸⁷ La dernière lettre à E. Simon a été écrite par la poétesse le 12 ou 13.1.1945. Cf. KA11- K p. 873.

⁸⁸ Voir à ce sujet les informations détaillées au chapitre 7.

⁸⁹ Ainsi dans l'essai *Kulturindustrie*. Adorno 2005, GS3, p. 141 et suivantes.

⁹⁰ S. Schlenstedt 1988, p. 430.

Suivent trois autres volumes, *Meine Wunder* (1911), *Hebräische Balladen* (1913) et *Gesammelte Gedichte*⁹¹(1917), qui consolident sa réputation de grande poétesse de l'expressionnisme.

Les recueils de poésie sont mentionnés sous les dates de leur première impression ; les œuvres en prose et les drames indépendants sont mentionnés en plus petit, car ils n'ont qu'une importance secondaire pour nos considérations sur l'œuvre lyrique.

C'est dans cette phase si riche en productions que l'on trouve la plupart des œuvres importantes en prose. Else Lasker-Schüler est arrivée au zénith de sa création et de sa grande importance artistique. Les principaux organes de publication jusqu'à l'exil sont représentés dans l'illustration 6 de la page précédente, avec indication du nombre de poèmes publiés pour chaque période. Sept revues sont basées à Berlin. Parmi elles, *Der Sturm*, la célèbre revue de l'expressionnisme, dont l'éditeur était le second mari Herwarth Walden, se distingue avec 42 impressions de poèmes.

Else Lasker-Schüler se place entièrement sous le signe du détachement de la bourgeoisie sous toutes ses formes, finalement après l'échec de son deuxième mariage avec Herwarth Walden et l'abandon total des sécurités bourgeoises. Ses nouveaux cercles de vie sont *Die Neue Gemeinschaft* et plus tard *Die Kommenden*, qu'elle rencontre avec une distance intéressée. Son activité littéraire ne s'inscrit pas dans le courant culturel dominant.

Après 1917, une deuxième phase, nettement moins productive, s'étend jusqu'en 1931 environ. La situation financière de la poétesse, déjà tendue, se dégrade en raison de la dévaluation de la monnaie due à la guerre. Les publications éparses dans les organes de publication cités (cf. illustration 6 à la page précédente) ne soulagent pas vraiment cette situation précaire. Les droits d'auteur qu'Else perçoit de ses publications souffrent également de l'inflation générale. Cette situation désespérée et sans issue - Lasker-Schüler doit en outre s'occuper de son fils, qu'elle a placé dans de bons internats - est finalement thématifiée dans son écrit devenu célèbre *Ich räumen auf ! Meine Anklage gegen meine Verleger* (KA04, p. 47-85), qui paraît à compte d'auteur en janvier 1925 et qui a pour thème ce qu'elle ressent comme étant sa propre spoliation et celle de ses collègues par les éditeurs.

Les réactions ne se font pas attendre : Eduard Korrodi, rédacteur en chef de la rubrique "Feuilleton" de la *Neuen Zürcher Zeitung*, écrit de manière prémonitrice : "Elle a probablement perdu tous ses éditeurs".⁹²

Début février 1925, son principal éditeur Paul Cassirer se défend dans le *Berliner Tageblatt*, puis une réplique de l'avocat d'Else Lasker-Schüler et une nouvelle réplique de Cassirer. Même si c'est avec beaucoup de compréhension et d'admiration pour son courage de la part de nombreuses personnes pour cet essai, c'est une victoire à la Pyrrhus, car elle ne sera plus jamais prise en compte par ses éditeurs berlinois. Cet état de fait se répercute également sur le nombre de poèmes publiés jusqu'à l'émigration. Sous l'année 1932, Klüsener et Pfäfflin notent "Sept ans que ELS est sans éditeur. Onze ans sans un nouveau livre, si l'on excepte la Il s'agit d'un 'acte d'accusation' qui a un impact décisif sur les relations avec les éditeurs".⁹³

⁹¹ Le recueil de poèmes *Gesammelte Gedichte* n'a pas été pris en compte dans les chapitres 4 à 8, car il se compose d'une collection de *Styx*, *Le septième jour* et *Ballades hébraïques*.

⁹² K, E. In : *Neue Zürcher Zeitung* Jg. 146, Nr. 80 vom 18.01.1925 Bl. 3 cité d'après Skrodzki s.a.(a).

⁹³ Klüsener et Pfäfflin 1995, p. 221.

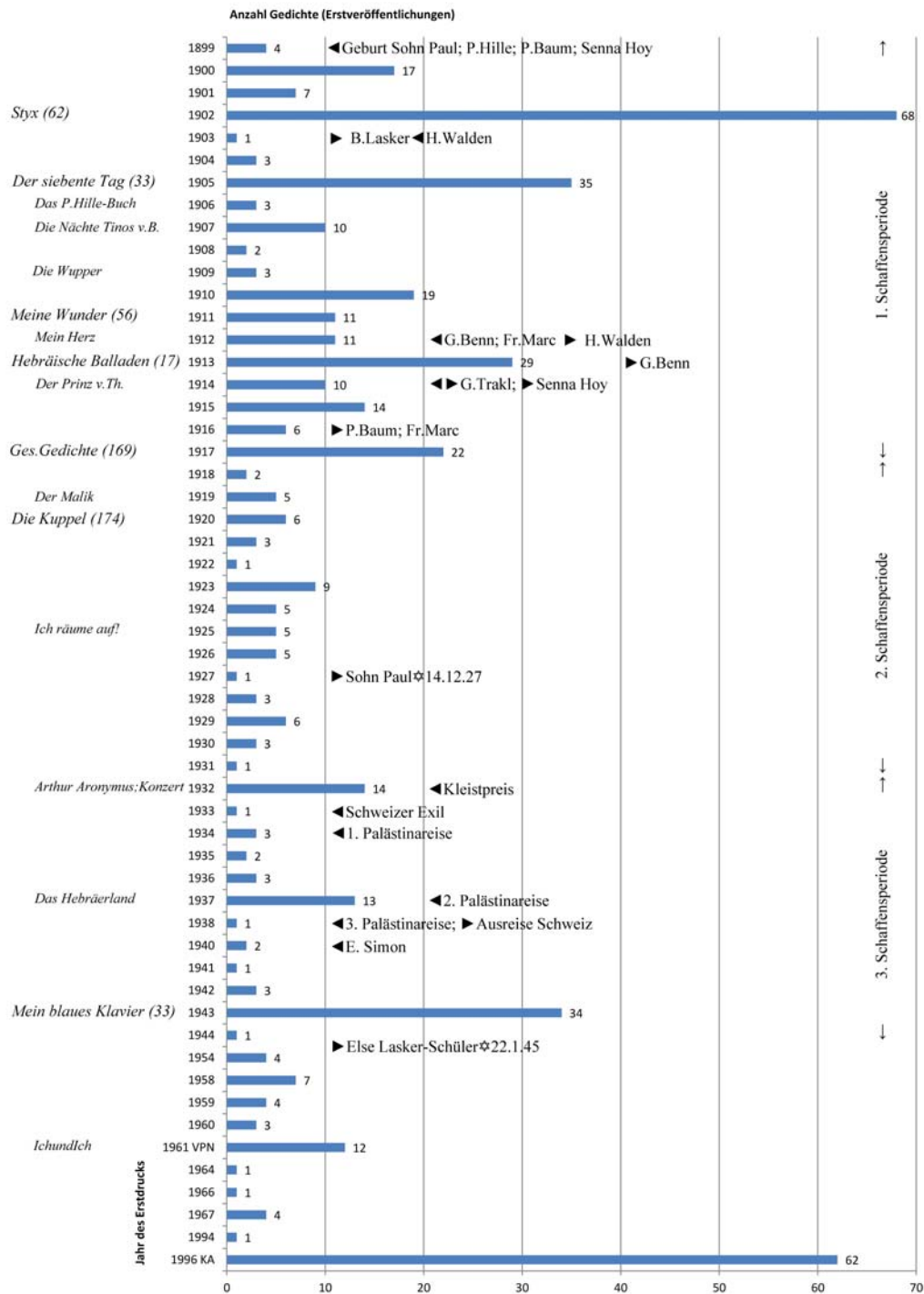


Fig. 7 : Premières publications et événements

Cette période est en outre marquée par de nombreux voyages et séjours, surtout pour des lectures entre autres à Vienne et Prague (1921/24) et, en 1928, à Amsterdam, La Haye et Paris, en l'espoir trompeur d'améliorer sa situation financière. En octobre 1925, elle est envoyée à elle est même envoyée à Locarno pour couvrir les accords de Locarno pour faire un rapport.

A partir de 1929, elle fait des lectures dans différentes stations de radio allemandes.⁹⁴ Mais ce sont surtout les séjours auprès de son fils malade des poumons en Suisse en 1919, à Munich et Lugano en 1926 et à Zurich et Davos en 1927 qui ne laissent pas tranquille et qui, de plus, lui coûtent beaucoup d'argent, si bien qu'elle écrit le 14.07.1926 à l'actrice Else Pinkus depuis Agra près de Lugano où elle séjourne auprès de son fils : " J'ai 100 000 Mk de dettes au-delà de l'Europe . . . ".⁹⁵ Tout cela suffit certainement à expliquer le net recul non seulement de la production lyrique, mais aussi de l'ensemble de la production littéraire d'Else Lasker-Schüler à cette époque.

Avec la fin de la Première Guerre mondiale, elle doit déplorer la perte d'une série d'amis artistes et poètes très proches, avec lesquels elle partageait un monde de grandes inspirations et une grande proximité humaine, comme Franz Marc, Georg Trakl et Hans Ehrenbaum-Degele. Fin 1927, la plus grande perte survient. Après des années de longue maladie, son fils Paul meurt de la tuberculose à l'âge de 28 ans. La poétesse ne se remettra jamais de ce coup du sort. Dans son poème *An mein Kind* (KA01- GNR. 317), elle met toute sa douleur et en son centre (vv. 17-18) le centre de son amour :

L'amour pour toi est le portrait
Que l'on peut se faire de Dieu

Le prix Kleist tant attendu, décerné en novembre 1932, entre autres pour son récit Arthur Aronymus, publié la même année, est certes amplement mérité, mais arrive trop tard. Benn, ancien compagnon de route et désormais sympathisant des nazis, télégraphie encore : "le prix Kleist, si souvent bafoué tant par ceux qui le décernent que par ceux qui le célèbrent, a été à nouveau ennobli par son attribution - un vœu de bonheur pour la poésie allemande",⁹⁶ mais comme le constate Kupper à juste titre : "Lorsque Else Lasker-Schüler a reçu cette distinction en 1932, l'époque des débats houleux sur sa poésie était révolue. L'écho du public sur ses œuvres allait de la plus grande admiration au rejet le plus incompréhensible".⁹⁷

C'est cette deuxième période de création que résume Skrodzki :

En tant que poétesse, Else Lasker-Schüler ne connut dans les années 1920 que la gloire posthume de l'époque précédente. Lors de ses nombreuses tournées de conférences, elle a surtout lu les *Ballades hébraïques*, publiées pour la première fois en 1913, sa contribution la plus importante à l'histoire de la poésie moderne.

[. . .]

Ce qu'Else Lasker-Schüler a réussi à faire dans les années 1920, alors qu'elle se trouvait au plus bas de son développement poétique, c'est le plus souvent de la pure 'poésie objective', qui reproduisait la réalité et y faisait directement référence. Elle écrivait des poèmes sur des peintres, des acteurs et des écrivains, qu'elle publiait dans la presse quotidienne, principalement dans le "Berliner Tageblatt" et le "Berliner Börsen-Courier", espérant ainsi recommander ses favoris au public.⁹⁸

Nous reviendrons sur cette situation au chapitre 10.8 et montrerons les conséquences qui en découlent pour notre corpus de compositions.

Skrodzki marque le changement :

Il a fallu une impulsion extérieure pour qu'Else Lasker-Schüler se tourne à nouveau vers la poésie lyrique. Il s'agit de l'exil, en avril 1933, d'abord à Berlin.

⁹⁴ Cf. Bauschinger 2004, p. 293.

⁹⁵ KA08-Br. 155.

⁹⁶ Cf. Benn 1966, p. 77.

⁹⁷ Kupper 1963, p. 1.

⁹⁸ Skrodzki s.a.(h), Text_025.htm.

en Suisse, puis en 1939 en Palestine, où elle publie en 1943 son dernier recueil de poèmes, *Mein blaues Klavier (Mon piano bleu)* est paru.⁹⁹

Avec sa fuite le 19 avril 1933 vers l'exil en Suisse commence en même temps la troisième période de sa création, marquée justement par l'exil et le déracinement, comme pour tant de ses compagnons d'infortune, mais aussi - et c'est tout aussi significatif - par un tournant dans le contenu vers une recherche personnelle et intense de Dieu dans un monde où elle fait l'expérience de l'exclusion, de la solitude, du manque d'espace et de la pauvreté.¹⁰⁰

Jusqu'à sa mort en janvier 1945, sa force créatrice semble continuer à faiblir.¹⁰¹ Il n'y a plus que trois brèves poussées de production en 1932, à la suite de l'attribution du prix Kleist, en 1937 et enfin en 1943 avec la publication de son dernier recueil de poésie *Mein blaues Klavier (Mon piano bleu)*, qui contient encore une fois de nouveaux poèmes qui font écho aux meilleurs des années précédentes (cf. chapitre 7).

Dans la figure 8, les premières publications de poésie sont regroupées par blocs de cinq ans. Cela permet d'illustrer visuellement ce qui a été dit.

Le déclin de la production en prose est encore plus dramatique que celui de la poésie. Son dernier drame, le faustien *IchundIch*, se trouve dans sa succession et ne sera publié dans son intégralité qu'à titre posthume en 1979.

L'exil, déjà oppressant, est marqué pour Else Lasker-Schüler par la lutte typique des exilés pour obtenir le droit de rester et de sortir et d'entrer en Allemagne afin de pouvoir le demander à nouveau. Elle écrit à Emil Raas : "Je ne retrouve plus, plus jamais mon chemin. [. .] Je pense toujours au suicide maintenant le long temps mais dans l'autre main je porte une rose".¹⁰²

La période qui suit 1938 est marquée par une nouvelle solitude intérieure et un déclin des forces.¹⁰³

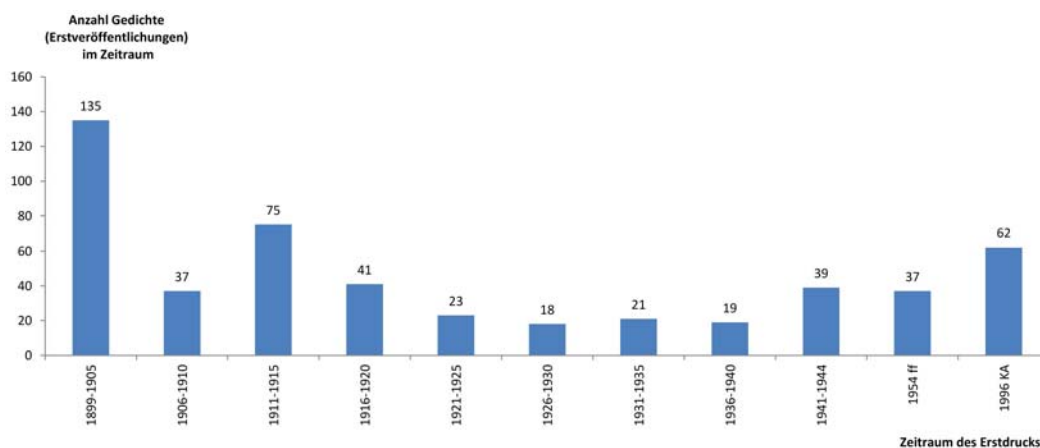


Fig. 8 : Périodes des premières impressions

⁹⁹ Ibid., texte_025.htm.

¹⁰⁰ En Suisse aussi, ses moyens sont limités, bien qu'elle reçoive des directeurs de grands magasins May et Ittmann 200 CHF par mois à partir de mi-1934. Il existe à ce sujet une lettre de remerciement honteuse de Lasker-Schüler à May datée du 3.8.1934 In : Lasker-Schüler 2019, vol. 2, p. 113 s., br. 21.

¹⁰¹ Cf. Kupper, Klüsener, Bauschinger.

¹⁰² Lettre du 23.03.1937 de Zurich. Dans : KA10-Br. 036 ; voir aussi KA10-K 036.

¹⁰³ Un certain nombre de compagnons de route de ces années jusqu'en 1945 décrivent des rencontres et des expériences avec Else Lasker-Schüler, comme Werner Kraft et Schalom Ben-Chorin. Certains sont anecdotiques et ne servent guère à éclairer les conditions de vie des dernières années. Mais Ben-Chorin caractérise sans doute avec justesse la situation psychique de la poétesse à cette époque : "Quelque chose de fatigué, de pressé, de poussé par une peur sans nom dominait cette (aucun autre mot ne convient ici) créature tourmentée". Ben-Chorin 1969, p. 56.

Après son troisième départ pour la Palestine, elle perd définitivement le droit de percevoir une pension en Suisse et s'installe à Jérusalem, où elle vivra jusqu'à la fin. Elle percevait une petite rente viagère que ses amis améliorent.¹⁰⁴ Les notes éditoriales qui suivent les lettres (KA10-K 586f.) précisent : "Avec l'aide de l'Agence juive et le soutien de Salman Schocken, elle [Lasker-Schüler - note de l'auteur] réussit encore à l'automne 1939 à asseoir sa vie de poète sur une base financière relativement sûre".¹⁰⁵ Pourtant, elle qui n'a jamais su gérer l'argent et qui a tout donné, vit avec le minimum vital. Le 22 janvier 1945, elle meurt d'un arrêt cardiaque dans un hôpital de Jérusalem. Elle repose pour la dernière fois sur le Mont des Oliviers.

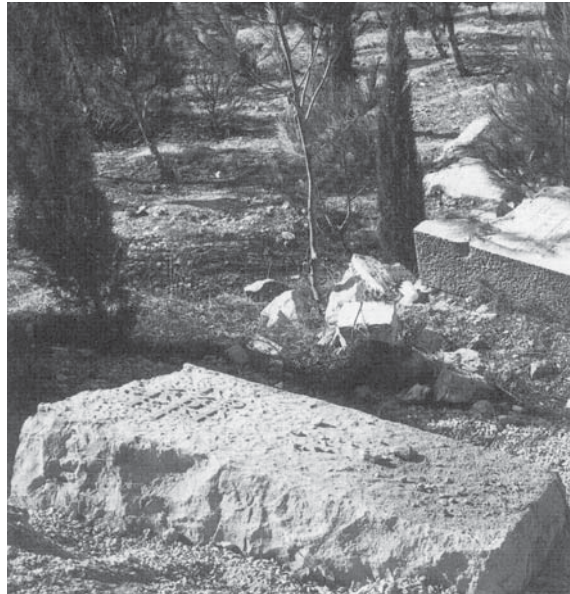


Fig. 9 : Pierre tombale d'Else Lasker-Schüler au Mont des Oliviers¹⁰⁶

Ben-Chorin écrit sur ces dernières années désillusionnées :

Dans l'un de ses plus beaux poèmes, écrit encore à Berlin, elle conclut :
'Et mon âme se consume dans les couleurs du soir de Jérusalem',¹⁰⁷
Imaginez que Hölderlin se soit installé à Athènes. Cela aurait dû conduire à une terrible collision entre le rêve et la réalité. Else Lasker-Schüler, la poétesse des *Ballades hébraïques*, a vécu ce choc...¹⁰⁸

avec la réalité du pays de Palestine. - Dans le fonds d'Else Lasker-Schüler, on trouve encore ces lignes (KA01-GNr. 490) :

Il faut être si fatigué Il
faut être si fatigué Comme
je le suis
Mon monde disparaît de mon esprit et tous mes désirs
s'évanouissent au fond de mon cœur.

Chassé et ne sachant plus où aller Toutes les
bougies se consomment dans le vent

¹⁰⁴ Il s'agissait d'une allocation mensuelle d'environ 20 livres (anglaises). Cf. Jahn 1999 et suiv. 1er t. 2009, S. 4.

¹⁰⁵ Cette constatation objective n'a malheureusement pas permis d'effacer le colportage, toujours vérifié aujourd'hui, sur le 'dénouement total de la poétesse dans les dernières années de sa vie', qui se lit pourtant si bien. Sur cette question, voir également Klüsener et Pfäfflin 1995, p. 307 ainsi que Pazi 1979.

¹⁰⁶ La pierre tombale a été réalisée par le peintre et architecte Leopold Krakauer en pierre de Jérusalem. Photographie de M. Sturmman, premier exécuteur testamentaire d'Else Lasker-Schüler ; source : Klüsener et Pfäfflin 1995, p. 319.

¹⁰⁷ Cette ligne de vers est la dernière du célèbre poème *Sulamith* (KA01-GNr. 28).

¹⁰⁸ Ben-Chorin 1988, p. 139 et suivantes.

Et mes yeux voient tout en finesse.
[...]

La tombe d'Else Lasker-Schüler a été détruite avec beaucoup d'autres lors de la construction d'une voie rapide à travers le cimetière juif en 1960. Sept ans plus tard, on a retrouvé la pierre tombale portant son nom en inscription, qui se trouve aujourd'hui à l'entrée du secteur sud du cimetière du Mont des Oliviers.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Cf. Bauschinger 2004, p. 447.

2 La réception de l'œuvre lyrique

La réception de l'œuvre de Lasker-Schüler est bien attestée de son vivant par des articles de journaux, des almanachs et la correspondance de la poétesse qui nous est parvenue, notamment exploitée par les débats scientifiques, dont il est désormais difficile de faire le tour.

Une question encore plus détaillée est celle de la réception des mises en musique de sa poésie. Lors de mes recherches sur les compositions d'Else Lasker Schüler, cette question n'était pas au centre de ma recherche, même si les communiqués de presse sur les compositions contemporaines ont souvent été mon point d'accès à l'œuvre et au compositeur en question. Dans le présent travail, il y a quelques références à des comptes rendus d'exécutions d'œuvres. Elles se trouvent dans le chapitre 13, consacré aux compositeurs et aux œuvres.

La réception de l'œuvre lyrique par les compositeurs n'est actuellement accessible, dans une large mesure, que par le biais du corpus de compositions. Ce chapitre inclut donc également la réception de l'œuvre par les compositeurs et les musiciens. On aurait également pu intégrer cette thématique partielle au chapitre 9.1 "Considération chronologique" du corpus de compositions. Mais il a semblé opportun de présenter et de discuter ici la réception de l'œuvre par les compositeurs, toujours influencée par la situation culturelle et sociopolitique générale - il suffit de penser au Troisième Reich. Le chapitre 9.1 se limite donc à des considérations plus statistiques.

Pour les années précédant la Seconde Guerre mondiale, les sources de recensions, de comptes rendus ou de sources privées telles que des lettres concernant des exécutions de compositions sont, dans notre cas, extrêmement pauvres. Cela pourrait changer si - sur la base du corpus de compositions présenté maintenant - on cherchait de manière ciblée dans les revues et les journaux qui paraissaient à l'époque surtout à Berlin et dans d'autres grandes villes allemandes ainsi qu'à Vienne et à Zurich. Dans le cadre de ce travail, il n'a pas été possible de le faire, à quelques exceptions près.¹¹⁰

2.1 Voix des contemporains

L'œuvre lyrique d'Else Lasker-Schüler, avec sa richesse de facettes dans la thématique et la musicalité du langage lyrique, mais aussi dans sa grande exigence qualitative et lyrique, invite à une intense confrontation intellectuelle et émotionnelle.

Si, dans son discours de 1952 au British Center de Berlin, Gottfried Benn a exprimé son opinion souvent citée selon laquelle Else Lasker-Schüler était "la plus grande poétesse que l'Allemagne ait jamais eue",¹¹¹ il faut certainement relativiser cette appréciation en disant qu'elle est probablement valable pour le 20^e siècle selon l'évaluation actuelle, tout comme elle l'est pour Annette von Droste-Hülshoff pour le 19^e siècle. Néanmoins, Benn

¹¹⁰ De nombreux journaux berlinois sont aujourd'hui consultables en ligne via le catalogue de la Berliner Staatsbibliothek (<http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/list/>) - mais sans ! recherche plein texte.

¹¹¹ Benn 2001a, p. 55. Jakob Hessing écrit un essai résolument critique sur ce discours et celui de 1933 : "C'est un mauvais jeu que Benn joue ici, en 1933 et en 1952", et parle d'auto-exaltation. Cf. Hessing 1993a, p. 140.

a largement contribué par cette déclaration à la nouvelle appréciation après 1945 et au renouveau de la réception de Lasker-Schüler.¹¹²

Dans leur statistique portant sur plus de 200 anthologies, Braam et Hagedstedt démontrent qu'Else Lasker-Schüler y est représentée avec 505 poèmes, après Annette von Droste-Hülshoff avec 791. Après 1990 - ce qui correspondrait à l'état actuel de la réception - l'ordre s'inverse même : Else Lasker-Schüler prend la première place (241), nettement devant Droste-Hülshoff (193) et I. Bachmann (177) en ce qui concerne le nombre de poèmes publiés dans des anthologies.¹¹³ Si l'on reconnaît aux anthologies un certain effet canonique, ces résultats peuvent aussi souligner statistiquement l'importance d'Else Lasker-Schüler en tant que poétesse, d'autant plus que la Droste a pu entrer dans le canon un âge plus longtemps.¹¹⁴

D'autres grands esprits de la première moitié du 20^e siècle ont également rendu hommage à la poétesse de son vivant comme l'une des plus grandes de l'espace linguistique allemand, comme le critique littéraire perspicace Karl Kraus, qui a publié à Vienne la revue expressionniste et satirique *Die Fackel* entre 1899 et 1936 et qui écrit sur Else Lasker-Schüler :

Il n'est pas assez souvent possible d'irriter cette époque sourde et muette, qui salue les vrais originaux [. . .], il n'est pas assez souvent possible de l'irriter en faisant référence à Else Lasker-Schüler, la plus forte et la plus impraticable apparition lyrique de l'Allemagne moderne. Quand je dis que certains de ses poèmes sont "magnifiques", je me rappelle qu'il y a deux cents ans, on aurait pu rire de cette formation de mots comme on rit aujourd'hui des audaces qui seront un jour dans la bouche de tous ceux pour qui le langage est quelque chose dont on se sert pour se rincer la bouche. Le poème cité ici, tiré de l'hebdomadaire berlinois 'Der Sturm', est pour moi l'un des plus ravissants et des plus émouvants que j'aie jamais lus, et il y en a peu, à partir de Goethe, dans lesquels le sens et le son, le mot et l'image, la langue et l'âme soient entremêlés comme dans ce tapis du Tibet [le poème *Ein alter Tibetteppich* - note de l'auteur]. Je ne veux pas dire que je donnerais tout Heine pour ce trésor de neuf lignes. Parce que, comme on le sait déjà, j'espère, je le donnerai pour bien moins cher.¹¹⁵

L'une des personnalités les plus importantes dans la vie d'Else Lasker-Schüler était Peter Hille, écrivain, bohémien, centre spirituel de la communauté artistique *Die Neue Gemeinschaft* Berlin et son premier mentor jusqu'à sa mort en 1904. Elle le vénérât et le transfigurait dans ses écrits, notamment dans *Das Peter Hille-Buch* (1906) et¹¹⁶ *St.*¹¹⁷

Son essai *Else Lasker-Schüler*, paru pour la première fois en 1904 dans *Kampf-Zeitschrift für den gesunden Menschenverstand*, inclut Else Lasker-Schüler comme préface à ses *Gesammelte Gedichten*.¹¹⁸ Son éloge commence

Else Lasker-Schüler est la poétesse juive. De grande envergure. Quelle Deborah !¹¹⁹
Elle a des ailes et des chaînes, des cris de joie d'enfant, la ferveur pieuse de l'épouse bienheureuse, le sang fatigué des millénaires exilés et des offenses vieilles. Avec ses petites sandales brunes, elle parcourt les déserts et les tempêtes dépeussèrent ses bibelots d'enfant,

¹¹² Cf. également Bauschinger 1980, p. 134.

¹¹³ Braam et Hagedstedt 2013, p. 379 et suivantes.

¹¹⁴ Si l'on considère une période plus courte - à partir de 1990 par exemple - l'effet d'entraînement est moindre. Cf. Tableau *ibid.*, p. 384.

¹¹⁵ *Le flambeau de l'histoire*. Kraus 1899-1936, XII. Jg. n° 313/314 (31.12.1910), p. 36.

¹¹⁶ KA03, P. 27-66.

¹¹⁷ KA01-GNr. 259.

¹¹⁸ Lasker-Schüler 1917a.

¹¹⁹ La célèbre prophétesse Deborah de l'Ancien Testament (Ri 4-5) était à l'époque juge en Israël et a conduit son peuple asservi à la victoire contre les Cananéens. Elle a ensuite chanté un cantique de reconnaissance à son Dieu : "Écoutez, rois, et soyez attentifs, princes ! Je chanterai pour l'Éternel, je jouerai pour l'Éternel, le Dieu d'Israël" (Ri 5.3). Hille établit ici très tôt des parallèles avec le chant de Dieu de Lasker-Schüler dans ses poèmes, un an plus tard par exemple dans *Mein Volk*.

avec précaution, sans jeter une seule chaussure de poupée. Son esprit de densité est un diamant noir qui lui coupe le front et lui fait mal. Très mal.
Le cygne noir d'Israël, une Sappho qui a vu le monde se fendre en deux. Rayonnant comme un enfant, il est sombre comme la nuit. Dans la nuit de ses cheveux se promène la neige d'hiver. Ses joues sont des fruits fins, brûlés par l'esprit.¹²⁰

Erich Mühsam compte parmi les premiers critiques de l'œuvre encore jeune d'Else Lasker-Schüler. Mühsam est un écrivain anarchiste et socialiste et l'éditeur de plusieurs revues radicales. Il est assassiné en 1933 au camp de concentration d'Oranienburg. Dans *Der Volkserzieher*, Berlin, on trouve un compte rendu précoce de son premier recueil de poèmes *Styx* (1902). Ces remarques, qui semblent quelque peu machistes par rapport à la 'poésie féminine', sont intéressantes dans la mesure où elles paraissent à une époque où la réputation d'Else Lasker-Schüler en tant que grande poétesse n'était pas encore acquise, - et - parce que Mühsam y désigne déjà clairement des traits essentiels de la poésie de la poétesse :

L'art d'Else Lasker-Schüler, la bien connue, la bien incomprise, la bien méprisée, est un fouissement et un creusement sauvages et maladroits dans l'imagination, un tâtonnement, une recherche de quelque chose de pressenti, de nouveau, d'inouï, soutenue par une imagination débridée. Le besoin indomptable de s'affirmer pousse la poétesse à trouver des mots rouges et sulfureux de passion. De nouvelles formations de mots, des tournures et des expressions surprenantes se succèdent. [...] Mais c'est justement dans l'honnêteté, dans la franchise impitoyable avec laquelle cette femme met à nu ses sentiments sexuels et qui donne à ses poèmes le cachet de la personnalité originelle, que réside la signification, voire la grandeur de son art.¹²¹

La réception de son œuvre a commencé tôt et ne reposait pas seulement sur les publications dans des périodiques, mais était encouragée par des critiques généralement bonnes, voire enthousiastes, de Berlin à Vienne, surtout en ce qui concerne son premier recueil de poèmes *Styx*.

Dix ans plus tard - la renommée d'Else Lasker-Schüler s'est déjà consolidée - Mühsam formule désormais en 1912 sans si ni mais :

Parmi tous les représentants [il s'agit des poètes de l'anthologie *Der Kondor* - ndlr], seule Else Lasker-Schüler est géniale, et elle n'avait plus besoin de le prouver. Nous le savions déjà pour elle il y a dix ans¹²²

Senna Hoy, ainsi nommé par Else Lasker-Schüler, Johannes Holzmann, anarchiste, écrivain et éditeur de la revue radicale *Kampf*, exprime dans son essai :

Else Lasker-Schüler est une artiste, même si elle a écrit Wupper. Est même l'artiste de la langue allemande.¹²³

Plus tard, Ben-Chorin écrira sur Lasker-Schüler :

Else Lasker-Schüler était la plus grande poétesse que le judaïsme allemand ait produite dans la première moitié du XXe siècle. Certains historiens de la littérature et critiques sont même d'avis qu'elle était la plus grande poétesse de la littérature allemande depuis Annette von Droste-Hülshoff.

[. . .]

Lasker-Schüler était en tout cas la plus grande poétesse que j'ai jamais rencontrée, mais aussi une personne extrêmement difficile. Sa grandeur était aussi sa problématique. La poésie et la vie étaient chez elle condensées en une unité totale. Cela donne à sa poésie une force d'inspiration, mais rendait presque impossible son intégration dans la réalité et la banalité du quotidien.¹²⁴

¹²⁰ Cf. Klüsener et Pfäfflin 1995, p. 47 et s. ainsi que KA01.1, p. 24.

¹²¹ Citation d'après Lasker-Schüler 1988, p. 403 et suivantes.

¹²² Cité d'après Skrodzki s.a.(a), Text_034.htm.

¹²³ Cité d'après : Skrodzki s.a.(q), Text_069.htm.

¹²⁴ Ben-Chorin 1988, p. 139.

Max Herrmann-Neiße, écrivain et critique à Berlin, écrit en 1915 dans sa critique du livre *Le Prince de Thèbes* :

Son royaume n'est pas de ce monde, et ce n'est qu'au plus haut niveau, lorsque le mot "poésie" devient une vérité et que le mensonge "littérature" s'effondre comme en cendres, que les fondations de son château lumineux s'élèvent au-dessus de toutes les terres. Celui qui ne peut jamais se remettre du but et de l'activité égoïste, ne voit jamais les merveilles de ses cieux. Des mots comme Le "méliorisme" n'y trouve même pas d'écho. Mais une tente planétaire se dresse immensément [!]. On est chez "Gottlingchen" ! Tout est puisé plus profondément que dans le puits emmuré de la technique la plus sûre, et de tels bijoux se cristallisent à partir de filaments de sang, de prairies de cœur et des rythmes ruiselants de souffles ailés [. .].¹²⁵

Les femmes ont généralement eu du mal à être intégrées dans une anthologie de poésie - un domaine exclusivement masculin - et donc, en quelque sorte, à être canonisées. Else Lasker-Schüler, tout comme Annette von Droste-Hülshoff, fait figure d'exception. Elle est déjà représentée par douze poèmes dans l'anthologie *Deutsche Lyrik seit Liliencron* à partir de 1905. L'éditeur Hans Bethge la caractérise :

Elle jaillit en elle comme une source sombre et bruyante, ses cheveux sont entourés de fleurs multicolores, mais la mélancolie se pose sur le front de cette femme visionnaire et balbutiante. Elle a élevé en elle une force créatrice de mots qui couronne d'une lueur de génie ses formations lyriques enflammées. Une voix impérieuse, un jaillissement tout à fait original d'un cœur débordant nous parvient.¹²⁶

Ludwig Geiger, un historien juif allemand de la littérature et de la culture et un philologue renommé de Goethe (*Goethe-Jahrbuch*), s'exprime en tant qu'éditeur de la *All-gemeinen Zeitung des Judentums* dans sa critique du livre *Ballades hébraïques* d'Else Lasker-Schüler de manière pas très flatteuse :

L'auteur veut-elle se moquer de l'histoire juive, comme cela semble presque ressortir du poème *Abraham et Isaac*, ou se moque-t-elle de la poésie moderne ? Un poème comme *Esther* ressemble soit au balbutiement d'un enfant, soit - pardonnez-moi ce mot dur - au babillage d'un idiot. [. .] je ne peux en aucun cas parler de poésie à propos de ce morne babillage de mots.¹²⁷

D'autres contemporains avaient également une relation plutôt distante avec Else Lasker - des élèves comme le grand bourgeois Thomas Mann ou des collègues écrivains comme Franz Kafka et Bertolt Brecht. Martin Dreyfus cite Thomas Mann :

Thomas Mann a tout de même assisté à la première d'*Arthur Aronymus*. Le 5 février 1937, il écrit encore à Else Lasker-Schüler : "Wie gut dass ihr liebes Stück wieder-nommenommen", après avoir confié à son journal, le 19 décembre 36, après la première, je cite : "Abends mit K.(atia) und (Hans) Reisinger ins Schauspielhaus. Une longue pièce juive rhénane désordonnée mais aimable de Lasker-Schüler, qui a eu un grand succès".¹²⁸

Kafka ne supportait pas Lasker-Schüler et son œuvre. Il écrit à F. Bauer

Je ne supporte pas ses poèmes, je ne ressens que de l'ennui face à leur vacuité et de l'aversion pour les dépenses artificielles. Sa prose m'agace également pour les mêmes raisons, elle est le fruit du cerveau d'une citadine qui s'agite au hasard.¹²⁹.

¹²⁵ Max Herrmann-Neisse dans la revue *Der Mistral* (Zurich). Jg. 1, Nr. 2 du 21 mars 1915. p. 4 ; cité d'après : Skrodzki s.a.(p).

¹²⁶ Bethge 1920, p. XXX.

¹²⁷ *Allgemeine Zeitung des Judentums* (Berlin). Jg. 77, Nr. 18 du 2 mai 1913. p. 215. Herwarth Walden réplique ensuite à cette polémique méprisante dans son journal *Der Sturm* : "Il a si souvent édité Goethe que pas le moindre poème de cet auteur n'est resté dans sa tête. Pourquoi des conseillers de gouvernement secrets, payés par l'État pour cela, s'occupent-ils toute leur vie de Goethe, s'ils n'ont pas la moindre sensibilité pour l'art ?". *Der Sturm*, vol. 4, n° 162/163 de mai 1913. p. 34. Les deux citations sont tirées de : Skrodzki s.a.(o).

¹²⁸ Dreyfus 2007, p. 60 et suivantes.

¹²⁹ Lettre de Kafka à Felice Bauer du 12/13 février 1913. Kafka 2001, p. 88.

Et enfin, Brecht écrit, après avoir assisté à une lecture d'Else Lasker-Schüler à Munich fin juin 1920 :

A la fin de la semaine, j'ai écouté E. Lasker-Schüler lire des poèmes, bons et mauvais, exagérés et malsains, mais très beaux en détail. La femme est vieille et usée, molle et antipathique.¹³⁰

Else Lasker-Schüler doit la notoriété relativement grande de ses poèmes auprès des amateurs et des créateurs culturels de l'époque, entre autres, à sa vaste correspondance avec des personnes importantes de son temps, des éditeurs, des grands noms du théâtre, des collègues écrivains, des musiciens et des philosophes. Cette vaste correspondance des années 1899-1945, qui compte plus de 4000 documents et qui est reproduite dans les six volumes de l'édition critique, traite en grande partie de son œuvre, qu'elle propose aux éditeurs et dont elle discute avec ses amis. D'autre part, les forums dans lesquels elle publie sont à l'époque largement responsables de la notoriété de l'œuvre, en particulier de la poésie.

Un autre aspect de sa notoriété est le grand nombre de réactions publiques à ses publications. Les critiques et les contributions marquantes, comme celles de Karl Kraus dans *Der Sturm* et sa propre revue *Die Fackel*, ne sont pas les seules à faire référence à son œuvre. Ses poèmes sont également illustrés dans ces médias par Marc Chagall, Oskar Kokoschka et Franz Marc.

De son vivant déjà, Else Lasker-Schüler divisait les esprits, comme le montrent les citations ci-dessus. Son œuvre est parfois accueillie de manière euphorique ou au contraire rejetée en bloc. Il semble que les deux camps manquent souvent de la distance qui aurait permis une réflexion approfondie sur l'œuvre. Aujourd'hui encore, certains esprits se divisent à propos d'Else Lasker-Schüler.¹³¹ Mais il est réjouissant de constater qu'il existe entre-temps un nombre croissant de publications secondaires fondées, qui abordent parfois aussi certains aspects de l'œuvre avec un esprit critique et d'appréciation.

La réception de l'œuvre lyrique d'Else Lasker-Schüler par les compositeurs suit, pour autant que l'on puisse en juger, une évolution tout à fait parallèle à celle de l'œuvre en général. Toutefois, comme nous l'avons mentionné, à de très rares exceptions près, aucune représentation de compositions antérieures à 1930 n'est encore connue aujourd'hui. On connaît la première des *Drei Lieder* de Lily Reiff-Sertorius en 1927 et les *Biblische Balladen* als Orchesterlieder de Hans Ebert, dont la première a été rapportée à Schwerin en 1928. On connaît également la première des *Lieder avec piano op. 18* de Paul Hindemith, qui ont été créés en 1922 à Berlin (cf. chap. 13.12). L'introduction à Hindemith : *Sämtliche Werke, Klavierlieder I* (Hindemith 1983) nous apprend que Hindemith prenait ses modèles lyriques entre autres dans des revues d'art et des almanachs.¹³²

¹³⁰ Brecht 1975, p. 12.

¹³¹ On peut citer à titre d'exemple l'essai non seulement critique, mais aussi polémique et dépréciatif *Else Lasker-Schüler. Zur Kritik eines etablierten Bildes* de Dieter Bänsch (Bänsch 1971) et l'étude tout aussi critique mais subtilement appréciative de la vie et de l'œuvre d'Else Lasker-Schüler *Die Heimkehr einer jüdischen Emigrantin. La réception mythifiée d'Else Lasker-Schüler de 1945 à 1971* par Jakob Hessing (Hessing 1993b). Il existe une recension détaillée de ce dernier chez Skrodzki (Skrodzki s.a.(i)). Bauschinger a réuni une présentation détaillée, équilibrée et digne d'être lue, des déclarations euphoriques à critiques sur l'œuvre, avec sa propre critique sur les critiques. Bauschinger 1980, p. 311-352.

¹³² Par exemple *l'Almanach de la Nouvelle Jeunesse pour l'année 1917*. Cf. Hindemith 1983, p. IX.

2.2 La situation entre 1933 et 1945

Avec la fuite d'Else Lasker-Schüler en exil à Zurich, Locarno et Ascona en avril 1933 et, à partir du 23 août 1939, l'interdiction de revenir en Suisse ¹³³et donc le séjour forcé en Palestine, plus précisément à Jérusalem, jusqu'à sa mort, ont lieu les derniers événements existentiels décisifs de la vie de la poétesse. En Allemagne et en Autriche, son œuvre n'est plus reçue depuis l'interdiction professionnelle et le brûlage des livres. a été oublié.

En Suisse, quelques textes d'Else Lasker-Schüler sont imprimés à partir de 1933, entre autres dans la *Neue Zürcher Zeitung* par Eduard Korrodi. Trois lectures sont assurées par ses soins (interdites) à Zurich, quelques autres à Berne. Klaus Mann publie à partir d'octobre 1933 ses premiers poèmes d'exil *Abendzeit*, *Die Verscheuchte*, *Hingabe* et *Ergraut kommt seine kleine Welt zurück* dans sa revue d'exil *Die Sammlung*, publiée par l'éditeur allemand en exil *Querido*, Amsterdam. ¹³⁴Le 19.12. et le 22.12.1936, deux représentations acclamées d'*Arthur Aronymus et ses pères* ont lieu au Schauspielhaus de Zurich ; la pièce est ensuite retirée le 23.12.1936 pour des raisons politiques, probablement à l'instigation des nazis.

Das Hebräerland (KA05) est présenté par Oprecht à Zurich en 1937 et fait l'objet d'impressions partielles dans le *Pariser Tageblatt* et dans les *Schweizer Blätter*. Le livre, qui est un étrange récit de voyage, reçoit un écho affectueux, en particulier en Palestine.

Cinq poèmes tirés du dernier recueil de poèmes *Mein blaues Klavier* (*Mon piano bleu*) sont publiés en avant-première comme contribution d'Else Lasker-Schüler dans le numéro spécial de la revue *Der deutsche Schriftsteller*, édité par le Schutzverband deutscher Schriftsteller (Association de protection des écrivains allemands) en novembre 1938.¹³⁵

En Palestine aussi, Else Lasker-Schüler n'a qu'extrêmement peu de lectures en dehors de Jérusalem, comme à Haïfa et Rehavia. Finalement, son dernier ouvrage *Mein blaues Klavier* (*Mon piano bleu*), composé de 32 poèmes, est publié en 1943 par Jerusalem Press, à un tirage modeste de 330 exemplaires. ¹³⁶À partir de 1941, Else Lasker-Schüler met en scène à Jérusalem ses conférences *Der Kraal*, avec ses propres lectures mais aussi des conférences d'amis. Elle lit pour la première fois des extraits de son drame *Ich und Ich*, qui ne sera publié dans son intégralité que bien plus tard, à titre posthume, en 1970. Le 7 février 1944, elle fait sa dernière lecture.¹³⁷

La réception musicale de l'œuvre lyrique de Lasker-Schüler entre 1934 et 1944, tout comme la réception tout court, n'a pas lieu en raison des interdictions imposées par les nationaux-socialistes. Leur bras s'étend jusqu'à la vie politico-culturelle en Suisse, qui était à l'époque un pays d'asile et de transit pour de nombreux exilés.

Les compositions les plus tardives, antérieures à la Seconde Guerre mondiale, datent de 1934. Il s'agit des deux lieder *Die Liebe* (K1415) et *Weltende* (K1416) du compositeur juif James Martin Simon, exilé à Amsterdam et qui sera tué à Auschwitz en 1944.¹³⁸

¹³³ Cf. Klüsener et Pfäfflin 1995, p. 306.

¹³⁴ KA01-GNR. 343, KA01-GNR. 416, KA01-GNR. 345 et KA01-GNR. 346.

¹³⁵ Cf. Skrodzki s.a.(g).

¹³⁶ Lasker-Schüler 1943.

¹³⁷ Cf. également Klüsener et Pfäfflin 1995, p. 309 et suivantes.

¹³⁸ Une composition de Paul Amadeus Pisk, écrite avant 1938, n'a pas pu être située plus précisément dans le temps.

2.3 La situation après 1945

Il faut attendre 1944 pour voir réapparatre des mises en musique de poèmes d'Else Lasker-Schüler. Bernhard Rövenstrunck écrit ses *20 Ballades hébraïques* (K1140 et suiv.) alors qu'il est encore soldat dans l'armée allemande Tranchée près de Hanau.

Si nous considérons l'évolution des compositions achevées chaque année à partir de 1933 (illustration 10), on constate tout d'abord le déclin total de la réception musicale de la poésie de Lasker-Schüler sous le régime national-socialiste, comme nous l'avons déjà mentionné.

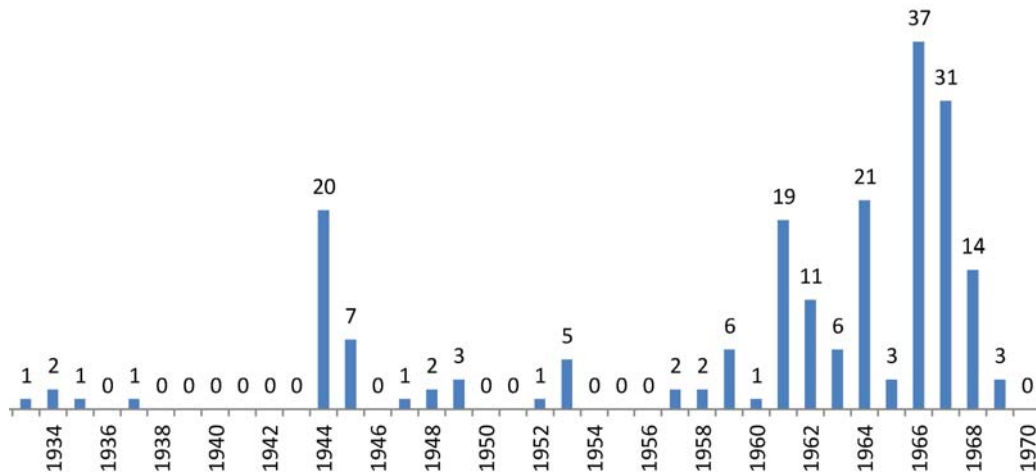


Fig. 10 : Compositions achevées 1933-1970¹³⁹

Il est remarquable que - à l'exception du recueil de 20 ballades hébraïques du compositeur Bernhard Rövenstrunck de 1944 et de sept chansons de deux exilés juifs, Max Ettinger (2) et Erich Walter Sternberg (5) juste après la guerre - l'absence presque totale de réception compositionnelle perdure jusqu'en 1960. Ceci est également dû, dans le cas d'Else Lasker-Schüler, aux séquelles connues de l'holocauste spirituel à partir de 1945 et au refus en partie conscient de traiter les "vides" dans l'espace politico-culturel de l'Allemagne d'après-guerre de la RFA.¹⁴⁰

Cela change brusquement avec les années 1961-68. Pour l'essentiel, cette soudaine poussée se produit en RFA et a sans doute deux causes. La première est l'édition des œuvres de Lasker-Schüler à partir de 1959, mais surtout à partir de 1961:

On peut supposer parlerons plqu'une us en ddeuétaxième cause il au chapitre 2.4. réside dans le début du traitement politico-juridique des crimes du national-socialisme, en particulier ceux commis contre la population juive pendant l'Holocauste. Quatre événements d'une grande portée sociale ont marqué cette période jusqu'en 1968, à commencer par le procès Eichmannde Jérusalem (1961/62), retransmis dans le monde entier par les médias, suivi des trois procès d'Auschwitz de Francfort (1963-65, 1965/66 et 1967/68). Cette thématization politique massive a sans doute contribué à

¹³⁹ La composition de Paul Amadeus Pisk enregistrée pour 1937 ne peut pas être datée avec précision, mais elle est antérieure à juillet 1937.

¹⁴⁰ Mais si l'on prend comme mesure le nombre d'anthologies de cette époque contenant des poèmes de la poétesse, on ne peut pas y lire cette chute.

Dans son article MGG2 *Theresienstadt*, Nathan-Davis constate à propos de la réception d'après-guerre en général : "Après la fin de la Seconde Guerre mondiale, le thème de la musique dans les camps de concentration et les ghettos n'a tout d'abord été que très rarement l'objet d'un débat, aussi bien chez les historiens de la musique que dans la discussion des compositeurs. Parmi les rares œuvres écrites dans l'immédiat après-guerre, A. Schönberg se distingue à bien des égards par *A Survivor from Warsaw* (1948), une œuvre dont l'effet de choc a même provoqué des réactions troublées dans la presse américaine. On peut également mentionner la sonate pour piano

27 avril 1945 de K. A. Hartmann, qui reflète directement l'évacuation des prisonniers de Dachau peu avant la fin de la guerre. . . " Cf. <https://mgg-online.com/mgg/stable/11760>.

ce que les compositeurs s'intéressent particulièrement, sur le plan artistique, aux 'vides et aux silences' provoqués par les nazis depuis ces procès.¹⁴¹

Il ne faut cependant pas se méprendre sur l'existence d'un traitement politique général de l'Holocauste à cette époque. Elle n'a guère eu lieu. En 1987 encore, Ulrich Eckhardt, directeur du Festival de Berlin pendant de nombreuses années, formulait dans le livre accompagnant la célébration du 750^e anniversaire de la ville et les Berliner Festwochen *Verdrängte Musik. Les compositeurs berlinois en exil* :

Pour beaucoup d'émigrés [après la Seconde Guerre mondiale - ndlr] commença l'exil après l'exil, l'expulsion à nouveau de la conscience de la nouvelle République. La souffrance, la culpabilité et les pertes ont redoublé. La persistance de l'exil indique clairement que l'époque nazie n'est en aucun cas devenue une histoire déposée - accessible à une observation distanciée - mais qu'elle continue à peser sur notre présent.¹⁴²

Une étude statistique de Beate Kutschke sur les compositions achevées et/ou créées sur l'Holocauste révèle

que le choix du thème n'est manifestement pas uniquement motivé de manière intrinsèque, mais qu'il est stimulé par des raisons extérieures. [...] Alors que pour les [...] années sélectionnées de 1951 à 1999, entre une et six œuvres sont généralement achevées chaque année, on constate des accumulations pour certaines années ou groupes d'années. Avec un total de 41 œuvres, les années 1965 à 1970 se distinguent certainement. Le chevauchement temporel avec le procès Eichmann (1962) et les procès d'Auschwitz (1963 à 1967) suggère d'interpréter ces compositions comme des réactions à ces procédures judiciaires, qui représentent la première grande confrontation publique avec l'Holocauste et qui inaugurent un travail de mémoire renforcé sur l'Holocauste.¹⁴³

Dans notre corpus de compositions, il n'y a cependant pas de thématisation particulière de la composition en direction de la Shoah et significative pour cette période, à l'exception de cinq compositions qui laissent supposer une telle affinité, à savoir quatre requiems et une cantate : *Requiem Judaicum* (K0560) de Wolfgang Hildemann en 1993, *Requiem pour un inconnu* (K0573) et cantate entre autres d'après des lettres de Stalingrad (K0572) de Klaus Hochmann, *Mein blaues Klavier (Mon piano bleu)* en 1968. *Un requiem pour Else Lasker-Schüler* (K0997) de Leo Nadelmann et la *pierre tombale de León Schidlowsky pour Else Lasker-Schüler* (K1230) de 1969.

¹⁴¹ Avant cela, en 1960, une composition commune à toute l'Allemagne avait déjà été enregistrée, *Die Jüdische Chronique* composée par Paul Dessau (spiritus rector), Rudolf Wagner-Régeny, Boris Blacher, Hans Werner Henze (conclusion par Dessau) et Karl Amadeus Hartmann sur un texte de Jens Gerlach, qui met en relation des incidents antisémites actuels de l'époque avec des événements survenus dans le ghetto de Varsovie.

Medek est un deuxième exemple. Il s'est penché sur les atrocités du troisième Reich dans sa composition. Sa *Todesfuge (Fugue de la mort)*, composée en 1966 pour soprano et 16st. Chœur sur le texte éponyme de Paul Celan, devenu célèbre, est l'une des plus de 30 mises en musique de ce texte.

¹⁴² Traber et Weingarten 1987, p. 7. Nous reviendrons plus tard sur un 'highlight culturel' concernant les compositions d'Else Lasker-Schüler, organisé à l'occasion du 60^{ème} anniversaire d'Ulrich Eckhardt en 1994 (chapitre 12.1).

¹⁴³ Kutschke 2015, p. 214. Ce que montre toutefois le diagramme en barres, mais que Kutschke dissimule en raison de la formation de clusters, c'est le fait que la moyenne annuelle des compositions augmente nettement à partir de 1959, de plus du double par rapport aux années précédentes (cinq événements contre deux), mais que jusqu'en 1999, elle reste inférieure à la moyenne.

- c'est-à-dire bien après la fin du processus - reste à un niveau relativement élevé. L'année 1965, avec 14 compositions, constitue toutefois une 'exception' nette, qui, compte tenu du décalage temporel pour la création d'une composition plus importante, devrait marquer clairement le début des procès.

Gerlach décrit également l'impact des processus mentionnés sur les compositeurs allemands contemporains et parvient à des estimations similaires en ce qui concerne la production d'oratorios et de cantates de ces années. Cf. Gerlach 2015, p. 125-131.

Dans les années 1980, après l'abandon du sérialisme, le retour à l'ancienne génération de compositeurs avant et au tournant du XXe siècle a repris le dessus. Le verdict d'un Boulez et d'autres avant-gardistes de Darmstadt contre l'épigonat et contre les représentants d'une culture fondée sur les formes classiques et la tonalité perdait visiblement de son importance. Des compositeurs comme Udo Zimmermann, Ruth Zechlin, Juan Allende-Blin, Hans Werner Henze et Luca Lombardi, qui ont mis en musique Lasker-Schüler à cette époque, se sentaient se sont libérés des contraintes stylistiques et ont cherché à élargir leur palette d'expressions musicales, tout en revenant à des formes, comme l'opéra, qui étaient auparavant proscrites.¹⁴⁴

Au cours des 47 années suivantes (de 1971 à 2018), on constate une réception musicale d'une ampleur insoupçonnée (fig. 11). Les publications fondamentales de l'après-guerre aux éditions Kösel et Suhrkamp dans les années 1960 ont eu lieu, suivies de divers livres de poésie, de romans et de textes d'acteurs de Lasker-Schüler,

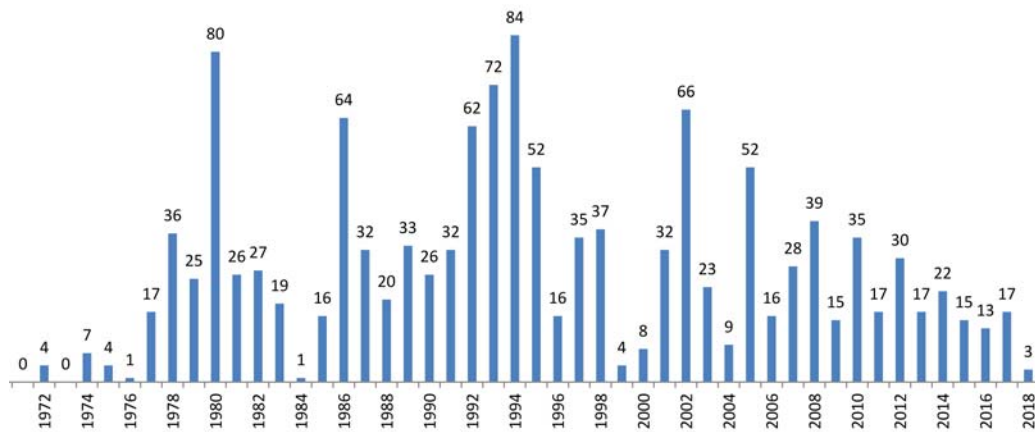


Fig. 11 : Compositions achevées de 1971 à 2018

par exemple aux éditions Deutsches Taschenbuch (dtv), qui ont contribué à faire connaître davantage la poétesse et son œuvre. Else Lasker-Schüler ne manque dans aucune anthologie. Les productions musicales des stations de radio et de télévision consacrées à Else Lasker-Schüler se multiplient. Il s'agit manifestement d'une série d'événements qui ont conduit au renforcement de la réception des compositions au cours de ces années.

Longtemps après la guerre, la réception générale de Lasker-Schüler n'était guère développée. Même au tournant du 21ème siècle, le degré de notoriété général de la poétesse parmi les Allemands de l'Est et de l'Ouest contraste fortement avec l'évaluation professionnelle de son importance en tant que poétesse. Dans un sondage Forsa de mars 2004, réalisé à l'initiative de la Société Else Lasker-Schüler, sur la notoriété des artistes persécutés, seules 18% des personnes interrogées connaissaient le nom d'Else Lasker-Schüler, 11% sa qualité d'artiste et 2% le fait qu'elle ait été persécutée en tant que juive.¹⁴⁶

¹⁴⁴ On se souvient de l'interview de Boulez par le SPIEGEL le 25.9.1967 sous le titre "*Sprengt die Opernhäuser in die Luft!*" DER SPIEGEL 40/1967, P. 166-174, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46353389.html>.

¹⁴⁵ Il existe une liste non systématique des fonds des grands établissements, mais elle n'a pas encore été évaluée.

¹⁴⁶ forsa 2004.

Sigrid Bauschinger, l'une des spécialistes les plus approfondies de la germanistique sur Else Lasker-Schüler, résume ainsi :

Mais l'œuvre est la première raison pour laquelle Else Lasker-Schüler nous préoccupe encore aujourd'hui.

"Elle a en commun avec les grands et les plus grands poètes les débris de l'échec, et la question ne peut être que celle des possibilités d'impact que contiennent ses poèmes parfaits, qu'ils soient peu ou beaucoup".¹⁴⁷ Il n'y en a certes pas tant que ça. Mais pour les six ou huit poèmes que, selon Benn, un poète réussit tout au plus, nous ¹⁴⁸devons accepter Else Lasker-Schüler telle qu'elle est et comprendre ainsi ce que cela signifie d'être poète à son époque.¹⁴⁹

Et enfin, une mise en perspective actuelle par Gabriele Sander, professeur de germanistique à l'Université de Wuppertal :

Else Lasker-Schüler (1869-1945) fait sans aucun doute partie des phénomènes singuliers de la littérature allemande de la première moitié du XXe siècle et y occupe une place de choix, surtout en tant que poétesse. [. . .] Avec ses autostylisations et ses mascarades ludiques, elle abolissait sciemment la frontière entre le monde de l'art et celui de la vie et professait une sorte de religion de l'art ou de noblesse de l'art : "Nous, les artistes, sommes une fois jusqu'au plus profond de la moelle et des jambes des aristocrates. Nous sommes les favoris de Dieu" (KA03, p. 166).¹⁵⁰

L'écrivain et président de l'Académie allemande des arts (RDA), Arnold Zweig, qui s'est installé à Berlin-Est après la Seconde Guerre mondiale, confirme dans un article très compétent - il était, comme Else Lasker-Schüler, un exilé juif à Palästina (Haïfa) - paru dans le journal *Neue Zeit* de Berlin-Est du 11/12/11.02.1956, l'estimation élevée de ses collègues écrivains Karl Kraus et Gottfried Benn sur l'importance d'Else Lasker-Schüler, en écrivant qu'il s'agit de "la force lyrique féminine la plus originale de la langue allemande, que le vingtième siècle a produite jusqu'à aujourd'hui".¹⁵¹

¹⁴⁷ Kraft 1951, p. 7.

¹⁴⁸ Cf. Benn 1968b, p. 1069 et suivantes.

¹⁴⁹ Bauschinger 1980, p. 351 et suivantes.

¹⁵⁰ Lasker-Schüler 2016, p. 456 et suivantes.

¹⁵¹ Cf. *Neue Zeit*, 11.02.1956 Jg. 12/édition 36/p. 4 ; <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2612273X-19560211-0-4-37-0>.

Quelle était la situation dans l'ancienne RDA ? Un an seulement après la fondation de la RDA en 1949, l'activité culturelle et musicale a été orientée dans le sens du réalisme socialiste, sur le modèle stalinien de l'URSS. Ce n'est qu'à la fin des années 1950, après la mort de Staline, que les réglementations et la pression pour la mise au pas des artistes en RDA ont quelque peu diminué. Mais jusqu'à la dissolution de l'Etat, le SED refusa catégoriquement d'adopter la politique de réforme politique et de détente culturelle de Mikhaïl Gorbatchev - la glasnost et la perestroïka. Au lieu de cela, la censure et le contrôle politique du Politburo du Comité central ont été maintenus à tous les niveaux culturels et dans tous les médias.¹⁵²

Le thème de la littérature en RDA ne doit pas être abordé ici, même si la référence répétée à l'uniformisation politique globale doit être quelque peu contredite. Trop de créateurs littéraires en RDA ne se sont pas adaptés, ont fait preuve de courage et ont pris sur eux les représailles et les poursuites judiciaires, en particulier depuis l'expatriation de Biermann en 1976. A ¹⁵³cela s'ajoutait le fort soutien général aux arts en RDA - concerts et théâtre - que l'on ne trouvait pas sous cette forme à l'Ouest. La vie littéraire en RDA avait une importance non négligeable, à la fois en tant que "société littéraire" formant l'ensemble de la société et en tant que mesure sensible de l'âme du peuple. ¹⁵⁴Emmerich constate que "la littérature de la RDA n'a jamais eu de réalisations aussi importantes que la poésie dans tous les genres".¹⁵⁵

Dès 1945, la maison d'édition *Volk und Welt* de Berlin-Est, principale maison d'édition de fiction pour la littérature internationale de la RDA, publiait l'anthologie *Das Wort der Ver-folgten (La parole des disparus)*.¹⁵⁶ de Bruno Kaiser (pseudonyme Oswald Mohr), dans une deuxième édition en 1948, qui rassemblait des textes de Heine, en passant par les expressionnistes - Else Lasker-Schüler y était également représentée par six poèmes - jusqu'à l'époque nationale-socialiste. Puis, en 1947, René Schwachhofer, lui-même poète de la deuxième génération en RDA, publia l'impressionnante anthologie d'après-guerre *Vom Schweigen befreit (libérée du silence)*.¹⁵⁷ avec 20 auteurs des années 20, pour la plupart expressionnistes, dont Haringer, Stadler, Klabund, Lasker-Schüler avec quatre poèmes, Brecht et d'autres. Il semble que l'on s'efforce, peu après la fin de la guerre, d'établir un 'ancrage' avec la littérature d'avant guerre.

D'un autre côté, les fonctionnaires de l'idéologie et de la culture du KPD/SED ont mis en avant le concept d'un réalisme qui était notamment déterminé par une démarcation de la modernité [. .] [campagne pour le formalisme - note de l'auteur]. La chaîne des déclarations dirigées contre l'expressio- nisme par la politique, mais aussi par l'esthétique et la littérature (Lukács), s'est renforcée au fil des années. [...] La pensée bornée, l'étroitesse d'esprit administrative n'épargnaient personne.¹⁵⁸

¹⁵² Nous renvoyons à cet égard au court article de la Konrad Adenauer Stiftung *DDR Mythos und Wirklichkeit (RDA - mythe et réalité)* sur le site <http://www.kas.de/wf/de/71.6619>. ¹⁵³ Cf. Emmerich 1996, p. 11 et suivantes.

¹⁵⁴ Cf. *ibid.*, p. 40 et suivantes.

¹⁵⁵ *Ibid.*, S. 390.

¹⁵⁶ Empereur 1945.

¹⁵⁷ Schwachhofer 1947.

¹⁵⁸ D. Schlenstedt 2000, p. 46-48. Cet essai est une présentation complète de la réception politique de l'expressionnisme dans la zone soviétique/la RDA.

Une monographie *Else Lasker-Schüler. Leise sagen : ausgewählte Gedichte (dire sans bruit : poèmes choisis)*¹⁵⁹ est parue en 1968 chez Aufbau-Verlag, à peu près en même temps que les éditions volumineuses en RFA, dont il est question au chapitre 2.4.

À partir des années 1960 en particulier, il convient de mentionner quelques compositeurs de l'ancienne RDA qui, malgré des restrictions et des obstacles parfois considérables imposés par le régime, ont réussi à s'imposer et, au cas par cas, à avoir accès à l'Ouest jusqu'à la construction du mur, entre autres aux Darmstädter Ferienkursen et aux Donaueschinger Musiktage.

Parmi les compositeurs de renom de l'époque, on trouve Tilo Medek, Friedrich Goldmann, Georg Katzer, Lothar Voigtländer, Christfried Schmidt, Bernd Wefelmeyer, Siegfried Matthus, Ruth Zechlin et Udo Zimmermann, qui ont tous un rapport avec notre thème, car ils ont mis en musique la poésie d'Else Lasker-Schüler.

L'infiltration de la part du SED était importante et avait des traits staliniens, même s'ils étaient plus cachés, rendant difficile la composition libre.¹⁶⁰ Néanmoins, ces compositeurs ont réussi à se faire un nom au-delà des frontières de la RDA. Il convient toutefois de noter que la réputation dont ils jouissaient à l'époque de la RDA s'est parfois complètement effondrée après le tournant politique de 1989, sous la pression de l'industrie musicale de la RFA. C'est ainsi que Christfried Schmidt mène aujourd'hui une existence imméritée de 'figure culturelle marginale' à Berlin. Udo Zimmermann n'avait plus composé depuis 1996, mais avait fait un retour impressionnant en 2008 avec un concerto pour violoncelle intitulé *Lieder von einer Insel* (K1889), basé entre autres sur le poème *Versöhnung* d'Else Lasker-Schüler.

Plusieurs d'entre eux, à savoir Goldmann, Katzer, Matthus, Medek et Wefelmeyer, étaient des élèves de Rudolf Wagner-Régeny. Il existait des liens étroits entre les musiciens de la RDA et ceux de l'Ouest, de sorte que nous n'avons pas affaire à une île complètement isolée de l'extérieur.

Il serait intéressant de s'interroger sur les contacts littéraires des compositeurs en RDA avec la poésie d'Else Lasker Schüler. Nous n'avons pas trouvé de source littéraire concrète à ce sujet, mais un récit oral (voir ci-dessous).

Dès 1946, un "hebdomadaire pour la culture, la politique et le divertissement - *Sonntag*" a été fondé aux éditions Aufbau à Berlin, dont l'éditeur, le *Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*, s'était explicitement fixé comme objectif une attitude politiquement libérale - en fait, au sein de la rédaction, plutôt critique à l'égard du régime, "Réunir les artistes et les amateurs d'art afin de ramener ces œuvres en Allemagne.

Les membres de l'association ont pour mission de "faire connaître les œuvres d'art du pays qui ont été victimes de la mise au pas par les nationaux-socialistes".¹⁶¹

¹⁵⁹ Lasker-Schüler 1968.

¹⁶⁰ Le cas de Dimitri Chostakovitch en URSS, avec l'article dévastateur de la Pravda intitulé *Chaos au lieu de musique* (Pravda 1997), est symptomatique et décrit par le compositeur lui-même. Cf. Chostakovitch 2006, p. 196 et suivantes.

¹⁶¹ Cf. <http://www.zeit.de/1990/07/das-wort-vom-Sonntag>.

Au milieu des années 1960, le compositeur Christfried Schmidt m'a rapporté que des poèmes avaient été publiés dans ce journal,¹⁶² des poèmes d'Else Lasker-Schüler. Cela a été son premier contact émouvant avec la poésie de la poétesse. La réception de sa poésie, comme celle d'autres expressionnistes, n'a pas non plus posé de problème, car cette littérature était disponible dans les bibliothèques de prêt. Il sait également que des collègues se sont intéressés à la poésie d'Else Lasker-Schüler par le biais de ces canaux. Mais il existe d'autres sources, plus anciennes.

Le ZEFYS, système d'information sur les journaux de la Staatsbibliothek zu Berlin, met en ligne en texte intégral les trois organes de presse Neues Deutschland (ND depuis avril 1946), Berliner Zeitung (BZ depuis mai 1945) et Neue Zeit (NZ depuis juillet 1945). La recherche "Else Lasker-Schüler" a donné 317 résultats. On a pu en tirer des informations intéressantes sur le traitement des membres de l'expressionnisme littéraire dans la zone soviétique (SBZ) et en RDA, et en particulier sur Else Lasker-Schüler.

Il est intéressant de noter que peu de temps après la Seconde Guerre mondiale, plusieurs articles ont été publiés dans des quotidiens de la zone soviétique sur le thème des "artistes proscrits du Troisième Reich". L'objectif politique de se démarquer fortement de l'idéologie nationale-socialiste a été un soutien décisif pour ce thème. Ainsi, sous la direction du poète expressionniste Johannes R. Becher, futur ministre de la Culture de la RDA, une "heure de célébration pour les poètes martyrs allemands" eut lieu dès août 1945 avec des récitations, entre autres, de la poésie d'Else Lasker-Schüler.¹⁶³

En novembre 1946, le Berliner Zeitung fait état d'une "soirée Else Lasker-Schüler" avec récitation de poèmes d'amour et de *ballades hébraïques*.¹⁶⁴

L'influence du judaïsme sur la culture allemande et, au-delà, sur le monde entier, a été abordée lors d'une manifestation à la Maison des créateurs, à Berlin, en avril 1947, au cours de laquelle Else Lasker-Schüler a également pris la parole.¹⁶⁵

Des lectures de poésie expressionniste ont lieu dans des librairies et des galeries où Else Lasker-Schüler a été lue, notamment dans le recueil *Mon piano bleu*, qui n'avait pas encore été édité dans l'Allemagne d'après-guerre.

Die *Neue Zeit* (RDA) du 11.05.1952 célèbre le volume *Else Lasker-Schüler, Dichtungen und Dokumente*, paru aux éditions Kösel à Munich.¹⁶⁶ sous le titre "Retour littéraire à la maison d'Else Lasker-Schüler" :

Ce n'est pas pour rien que Louis Aragon et Stephan Hermlin ont toujours souligné qu'il était temps de rendre accessible à notre époque cette poétesse véritablement antifasciste. Ce devoir d'honneur est dignement accompli. Le livre, magnifiquement décoré, est un monument imposant à cette femme importante, que l'on appelle la Deborah du 20^e siècle'.¹⁶⁷

En 1967 et 1968, deux volumes sont publiés, l'un de poésie pure, *Leise sagen*¹⁶⁸, aux éditions Aufbau, l'autre *de poèmes et de prose*¹⁶⁹ aux éditions Kiepenheuer de Weimar. Schlenstedt énumère pour les années 1960 une série d'autres éditions de poésie, entre autres de Johannes R. Becher (1966), Albert Ehrenstein (1967) et Georg Heym (1969).¹⁷⁰

¹⁶² Entretien téléphonique le 10.04.2016.

¹⁶³ Cf. *Berliner Zeitung* du 21.08.1945, vol. 1, édition 84, p. 3. Les journaux ci-dessous sont mis en lignesur <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/>.

¹⁶⁴ Cf. *Berliner Zeitung* du 29.11.1946, vol. 2, édition 279, p. 3.

¹⁶⁵ Cf. *Neues Deutschland* du 19.04.1947, vol. 2, édition 91, p. 3.

¹⁶⁶ Lasker-Schüler 1951.

¹⁶⁷ Cf. *Neue Zeit* du 11.05.1952, vol. 8/édition 109/p. 3.

¹⁶⁸ Lasker-Schüler 1968.

¹⁶⁹ Lasker-Schüler 1967.

¹⁷⁰ Cf. D. Schlenstedt 2000, p. 83.

Cela suffira à montrer que la réception d'Else Lasker-Schüler en RDA a commencé immédiatement après la Seconde Guerre mondiale et qu'elle était apparemment large et fondée, et soutenue par la grande presse quotidienne officielle,¹⁷¹ dans laquelle des poèmes de l'écrivaine étaient également publiés. Cela permet de conclure que la réception de la poésie d'Else Lasker-Schüler parmi les compositeurs en RDA n'était soumise à aucune restriction, mais qu'elle était au contraire, semble-t-il, possible plus tôt qu'en RFA. L'une des raisons principales était que les ostracismes du régime nazi ont été imputés à la RFA par la RDA, notamment parce que les instances politiques et judiciaires allemandes (légitimées par Adenauer lui-même) étaient composées d'anciennes figures nazies. La réhabilitation rapide d'Else Lasker-Schüler, comme celle d'autres exilés, correspondait donc au concept politique.

Les arts dans l'Allemagne nazie ont dû faire face à l'exode, à l'ostracisme et à la destruction de leurs œuvres par les artistes de toutes les disciplines. Les 'vides culturels' qui en résultent ont des répercussions jusqu'à aujourd'hui. Cela vaut également pour l'œuvre d'Else Lasker-Schüler. Comme nous l'avons vu, elle n'a toujours pas acquis dans la conscience culturelle des Allemands la notoriété et l'importance qui lui reviendraient en tant que plus grande poétesse du XXe siècle (cf. chapitre 2.1).

Ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale que son œuvre connaît une renaissance à l'Ouest, à partir du début des années 1960, notamment avec des premières publications issues de son héritage, non pas en Allemagne dans un premier temps, mais en Suisse, à savoir dans la *Neue Zürcher Zeitung* (Ernst Ginsberg) et la *Neue Schweizer Rundschau* (Werner Kraft). Les deux éditeurs se distinguent par les premières éditions posthumes.

Le chapitre 2.4 contient des informations plus détaillées sur le traitement scientifique après 1945. Le choix des poèmes et leur forme dans les éditions mentionnées de Ginsberg, Kemp, Kraft et Kupper ont constitué la base décisive de leur réception après 1945. A cela s'ajoutèrent de petites anthologies et des volumes de sélection, par exemple dans la *série spéciale dtv*,¹⁷² qui tentèrent de combler partiellement les vides.

Dans le quatrième chapitre de son livre critique *Die Heimkehr einer jüdischen Emigrantin (Le retour d'une émigrante¹⁷³ juive)*, Jakob Hessing, spécialiste d'Else Lasker-Schüler, traite en détail de la réception d'Else Lasker-Schüler en Allemagne (de l'Ouest) après la guerre et évoque également les publications de l'époque. Il décrit l'énorme accueil réservé à l'œuvre, en particulier à la poésie, en se basant notamment sur l'évolution des éditions de la série spéciale dtv Bd. 1 citée. On peut lire à ce sujet

En avril 1962, il y avait le 1er - 20ème millier, en septembre de la même année déjà le 21ème - 30ème millier ; en mars 1964 suivait le 31ème - 40ème millier, en décembre 1967 enfin le 41ème - 55ème millier : des chiffres de vente très inhabituels pour une œuvre lyrique, qui reflètent le rôle public d'Else Lasker-Schüler dans les années soixante.¹⁷⁴

Le fait qu'Else Lasker-Schüler ait été considérée comme la "première fille aux fleurs" par le mouvement hippie des années 1965 dans son alter ego *Prince de Thèbes*, notamment parce qu'elle était "anti-bourgeoise", montre que la jeunesse était également très réceptive à l'œuvre. Mais à la même époque, l'APO berlinoise polémiquait 'grossièrement' contre une représentation d'*Arthur Aronymus et ses pères*.¹⁷⁵

¹⁷¹ Bien que la politique culturelle ait continué à faire front contre les expressionnistes jusqu'au milieu des années 1960, Hermlin, l'un des écrivains les plus connus de la RDA, a lancé avec d'autres collègues ce que l'on appelle la "vague lyrique" lors d'une lecture en décembre 1962.

¹⁷² Sonderreihe dtv Bd. 1 *Helles Schlafen dunkles Wachen* (Lasker-Schüler 1962) et Bd. 39 *Die Wupper* (Lasker-Schüler 1965).

¹⁷³ Hessing 1993b, p. 103-128.

¹⁷⁴ Ibid., S. 104.

¹⁷⁵ Cf. Bauschinger 1980, p. 345 ; Lienau 1969, p. 103.

La recherche sur Lasker-Schüler des 30-40 dernières années a apporté des éclairages décisifs sur la vie et l'œuvre de la poétesse,¹⁷⁶ qui, comme on le souligne régulièrement à juste titre, est un tout imbriqué, de sorte que la réalité et la fiction poétique ne peuvent être séparées. Mais entre-temps, les données biographiques de la poétesse peuvent être considérées comme largement assurées. Alors que de nombreux compagnons de route littéraires sont aujourd'hui de plus en plus tombés dans l'oubli et sont tout au plus encore lus dans les séminaires de germanistique sur l'expressionnisme, comme Johannes R. Becher, Albert Ehrenstein, Wilhelm Klemm, Ernst Stadler et Paul Zech, qui sont cités dans l'anthologie *Menschheitsdämmerung (Aube de l'humanité)*.¹⁷⁷ de Kurt Pinthus étaient réunies en tant que représentants importants de l'expressionnisme, on peut constater le contraire pour la réception de l'œuvre, en particulier de la poésie d'Else Lasker-Schüler.

Else Lasker-Schüler est désormais populaire, à la mode et, ces dernières années, de plus en plus lue dans les écoles et abordée dans les épreuves du baccalauréat, même si Dorothee Krings (Rheinische Post) croit pouvoir constater dans son compte rendu de la nouvelle production de *Die Wupper* "une auteure qui glisse vers l'oubli".¹⁷⁸ La plateforme Internet YouTube, sur laquelle on trouve de nombreuses récitations plus ou moins réussies et des versions sonores de ses poèmes en nombre croissant, témoigne également de son 'caractère tendance'. Dans les résumés des *concerts*¹⁷⁹, on peut lire ceci

Else Lasker-Schüler est désormais extrêmement populaire. Son portrait a été imprimé sur des timbres, une partie du mouvement féministe l'a revendiquée et elle est considérée comme l'exemple d'une symbiose judéo-allemande qui existait autrefois et qui est aujourd'hui détruite. Else Lasker-Schüler est désormais une figure culte.

2.4 L'état de la recherche critique aujourd'hui

L'édition critique des œuvres et des lettres d'Else Lasker-Schüler¹⁸⁰ représente la mise en valeur scientifique finale et le commentaire de l'œuvre complète de la poétesse. Cette édition a été précédée par d'importantes éditions après la Seconde Guerre mondiale. Mais dans un premier temps, la réimpression des poèmes commence de manière très hésitante à partir de 1946. En 1946, il n'y a que trois poèmes, et pas beaucoup plus dans les années qui suivent. C'est peut-être la "continuité subcutanée du nazisme" (G. Beck) qui caractérise cette hésitation.¹⁸¹ Au cours des années 1949-1954, seuls trois poèmes sont publiés. Mais des jalons sont alors posés pour une réception d'après-guerre de l'œuvre d'Else Lasker-Schüler, qui ne cesse de s'étendre jusqu'à aujourd'hui et qui s'est également pleinement emparée d'Internet.

En 1958 encore, Karl Josef Höltgen déclarait dans l'introduction de sa thèse *Recherches sur la poésie d'Else Lasker-Schüler*, qui a fait référence dans la recherche sur *Lasker-Schüler*, que c'était l'intention de sa thèse,

¹⁷⁶ Outre l'Almanach Else-Lasker-Schüler (12 vol. jusqu'en 2018) et un Else-Lasker-Schüler-Jahrbuch (4 vol.), il faut surtout mentionner : Bauschinger 2004, Hallensleben 2000, Hammer 2004, Hedgepeth et Schürer 2000, Henneke-Weischer 2003 et Hessing 1985, mais aussi les premiers travaux fondamentaux de Höltgen 1958, Klüsener 1979 et Kupper 1963.

¹⁷⁷ Pinthus 1963.

¹⁷⁸ Dorothee Krings, *Roberto Ciulli provoque avec un hommage à Lasker-Schüler*, Rheinische Post v. 15.02.2016.

¹⁷⁹ Lasker-Schüler 2000.

¹⁸⁰ Voir aussi Skrodzki 2000 et Skrodzki s.a.(b) pour le travail sur l'AC.

¹⁸¹ Une nouvelle étude scientifique commandée par le ministère fédéral de la Justice, *Le dossier Rosenberg* (Görtemaker et Safferling 2016), montre à quel point cette continuité nazie a agi au sein du nouvel appareil d'État, et ce jusqu'aux plus hauts postes des ministères. On peut se demander sans crainte si la remarque faite aujourd'hui par le ministre de la Justice Heiko Maas, selon laquelle "l'expérience en matière de technique juridique était plus importante que l'attitude envers l'État de droit", explique quoi que ce soit. Le SED gérait la situation de manière nettement différente et il y avait aussi des exceptions réjouissantes en RFA (voir à ce sujet l'exemple du Ulrich Eckhardt' au chapitre 12.1).

à sortir de l'oubli l'œuvre de la poétesse juive et allemande Else Lasker-Schüler, décédée en 1945 à Jérusalem. Les conditions de l'époque en Allemagne après 1933 et les longues années que la poétesse a dû passer en émigration ont eu pour effet que même les personnes ouvertes à la littérature n'associent généralement plus qu'un vague souvenir à son nom.¹⁸²

Dans les années 1959-62, Friedhelm Kemp publie une édition¹⁸³ complète en trois volumes aux éditions Kösel à Munich, que les éditions Suhrkamp réimprimeront sans changement dans les années 1997-2002. Simultanément, en 1961, paraît une sélection des écrits posthumes d'Else Lasker-Schüler sous le titre *Verse und Prosa aus dem Nachlass*¹⁸⁴ (VPN), procurée par Werner Kraft, qui n'avaient pas été publiés de son vivant, dont douze poèmes ainsi que des ébauches avec des versions de poèmes différentes. Margarete Kupper publie pour la première fois en 1970 le texte complet du dernier drame *Ich und Ich*,¹⁸⁵ dont des extraits avaient déjà été publiés dans VPN en 1961, ainsi qu'un premier répertoire des lettres d'Else Lasker-Schüler. Une partie des lettres elles-mêmes avait déjà été publiée par elle en 1969. ¹⁸⁶Il devait s'avérer que les lettres connues jusqu'alors ne représentaient qu'une fraction de ce qui est désormais disponible en six volumes (KA06-11).

La publication de l'édition critique était dès le départ l'objectif statutaire de la Société Else Lasker Schüler de Wuppertal, fondée en novembre 1990. A la demande du Centre Franz Rosenzweig de l'Université hébraïque de Jérusalem, de l'Université de Wuppertal et des Archives littéraires allemandes de Marbach am Neckar, de nombreux chercheurs ont travaillé sous la direction de Norbert Oellers, Heinz Rölleke et Itta Shedletzky, principalement à Wuppertal et Jérusalem, à la publication de toutes les œuvres et lettres de la poétesse, parues par thèmes entre 1996 et 2010. En outre, *Lasker-Schüler : Die Bilder* est paru dans un volume indépendant, sous la direction de Ricarda Dick.¹⁸⁷

Dans un communiqué de presse de l'Université de Wuppertal du 23 juin 2010, on peut lire "L'édition critique des œuvres et des lettres d'Else Lasker-Schüler est achevée". S'ensuit un sobre résumé historique des 15 années de travail sur l'édition critique. Pour finir, l'un des éditeurs, Heinz Rölleke, replace l'ensemble du travail dans son contexte historique :

L'édition complète Lasker-Schüler a pu être achevée dans un délai record de 15 ans. Il s'agit de la première édition de ce type consacrée à une œuvre du 20^e siècle. L'abondance des textes publiés ici pour la première fois et totalement inconnus jusqu'à présent [!] ainsi que la quantité et la qualité des explications font de ces 14 volumes un solitaire dans le domaine des éditions germaniques.¹⁸⁸

L'édition de l'œuvre lyrique d'Else Lasker-Schüler, assurée de manière remarquable par Karl Jürgen Skrodzki et Norbert Oellers et publiée dans KA Bd.

1.1 fournit les poèmes eux-mêmes et, dans le vol. 1.2, un commentaire détaillé sur les sources ainsi que sur les différents poèmes - transmission, variantes et lectures, explications - et se termine par un appareil de concordance de plus de 170 pages, il convient de retenir pour l'essentiel ce qui suit pour nos réflexions ultérieures. La KA vol. 1.1 comprend le recueil de tous les poèmes connus à ce jour de la poétesse, avec un total de 506 titres numérotés.

¹⁸² Hölting 1958, p. 1.

¹⁸³ Lasker-Schüler 1959.

¹⁸⁴ Lasker-Schüler 1961.

¹⁸⁵ Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 1970 : Lasker-Schüler 1970 ; ensuite comme : Lasker-Schüler 1980.

¹⁸⁶ Lasker-Schüler 1969.

¹⁸⁷ Épais et papillon 2010.

¹⁸⁸ Cf. archives du service de presse de l'Université de Wuppertal http://www.presse-archiv.uni-wuppertal.de/2010/0623_else.html.

Les poèmes ont été classés par ordre chronologique selon leur première impression, dans la mesure où l'état de la recherche le permettait. Chaque poème a reçu un numéro de comptage auquel il est clairement fait référence dans le commentaire, complété le cas échéant par le numéro de ligne du vers individuel. Ont été intégrés à cette collection "les petits recueils d'Else Lasker-Schüler qui doivent être considérés comme des formes textuelles closes en soi ou qui contiennent eux-mêmes principalement des premières impressions : 'Styx', 'Der siebente Tag', 'Hebräische Balladen' (d'après le texte de la deuxième édition augmentée de 1914) et "¹⁸⁹ Mein blaues Klavier" (Mon piano bleu). Il en résulte parfois des doubles impressions de certains poèmes qui n'ont pas été traités comme de simples variantes dans le commentaire (KA1.2), mais comme des versions indépendantes. S'y ajoutent des poèmes qu'Else Lasker-Schüler a entièrement retravaillés pour une nouvelle publication, de sorte qu'une deuxième (ou troisième) impression du poème correspondant s'imposait".¹⁹⁰ Dans ce qui suit, on entend donc par "corrigé des variantes" le volume sans variantes ni impressions multiples, dans lequel chaque poème ne compte donc qu'une seule fois. C'est en même temps la base des considérations statistiques correspondantes. Il en résulte donc pour nos considérations ci-après l'aperçu numérique suivant (tableau 1).¹⁹¹

Poèmes* avec leur propre numéro dans le	KA*506
– dont corrigé des variations	429
– dont poèmes de la succession	100
– - dont la première parution dans la KA 1996	62

Tab. 1 : Le corpus de poèmes dans l'édition critique

Enfin, le nombre de travaux scientifiques sur Else Lasker-Schüler est devenu entre-temps presque incalculable ; les aspects et les points de vue sont extrêmement variés : est-ce l'habitus, est-ce les identités de Tino, Jussuf et Malik, les différentes œuvres des drames et de la prose, la religion,¹⁹² le caractère juif et allemand de leur poésie, les couleurs de la langue,¹⁹³ les phases de la vie et leurs relations avec d'autres personnes, l'exil et le mysticisme, l'esthétique et la structure, pour ne citer que quelques facettes. Tout cela a été traité de manière thématique et scientifique.

Sur les quelque 1.400 titres qui, selon WorldCat, traitent de la poétesse depuis le milieu des années 1950, plus de 100 sont des thèses. Cela montre l'étendue du champ scientifique à couvrir pour traiter le thème 'Else Lasker-Schüler'. Mais il ne faut pas passer sous silence la critique sévère exprimée encore en 1980 par Bauschinger : "Si l'on considère les publications populaires sur la poétesse, qui se multiplient désormais d'année en année, les recherches universitaires auraient tout aussi bien pu ne pas être écrites du tout".¹⁹⁴ Mais elle désigne le 'blé' (Höltgen et Kupper) et le sépare de l'ivraie'. Oellers le constate en 2001 lors d'un symposium international à Trèves :

L'intérêt intense que les chercheurs, sérieux ou non, portent à Else Lasker-Schüler, surtout au cours des deux dernières décennies, n'est pas seulement lié à sa vie intéressante, mais aussi au fait que sa poésie

¹⁸⁹ KA1.1, p. 381f.

¹⁹⁰ KA1.1, P. 382.

¹⁹¹ Dans les rares exceptions où l'ensemble avec son propre numéro dans la CA est la base statistique, la base est suivie d'un astérisque. L'astérisque n'est pas nécessaire si le nombre corrigé des variations est la base.

¹⁹² Il convient ici de se référer avant tout à la thèse de A. Henneke-Weischer. Henneke-Weischer 2003.

¹⁹³ E. K. Paefgen consacre un essai détaillé à cette question. Paefgen 2000.

¹⁹⁴ Bauschinger 1980, p. 340.

ne veut pas s'insérer dans l'un des lits de Procuste des époques et des styles caractérisés par des mots-clés de la première moitié du XXe siècle.¹⁹⁵

Par ailleurs, des poèmes d'Else Lasker-Schüler - parfois l'intégralité de sa poésie - ont été traduits dans toutes les langues européennes. Mais il existe également des traductions en japonais depuis des années, ainsi qu'en chinois, en turc et en arabe. La Société Else Lasker Schüler organise elle-même des lectures dans ces langues, accompagnées de la version originale allemande, ainsi que des conférences musicales dans ces langues.

Des instituts et des universités renommés travaillent ensemble sur le thème Else Lasker-Schüler sur différents continents. En Allemagne, on trouve ces organismes : Else-Lasker-Schüler-Archiv, bibliothèque municipale de Wuppertal ; Deutsches Literaturarchiv Marbach ; Staatsbibliothek Berlin ; Stadtbibliothek Dortmund ; Stadt- und Landesbibliothek Hamburg ; Münchner Stadtarchiv ; Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln ; Freie Universität Berlin. En Autriche : Stadt- und Landesbibliothek Wien ; en Suisse : Zentralbibliothek Zürich ; en Israël : Jerusalem National and University Library et enfin aux Etats-Unis : Leo Baeck Archive, New York ; Beinecke Rare Book Library, Yale University.¹⁹⁶

2.5 Perspectives

En 2015, les droits d'auteur sur toutes les œuvres d'Else Lasker-Schüler, détenus jusqu'à présent par la maison d'édition Suhrkamp de Berlin, ont été supprimés. Ainsi, tous les textes sont librement publiés et peuvent être réutilisés sans restriction, par exemple dans des compositions musicales. On peut s'attendre à ce que des œuvres parues pour la première fois dans l'édition critique - entre autres 62 poèmes de l'héritage - en profitent également. L'édition critique de l'Insel Verlag n'a pas connu de succès de vente jusqu'à présent et n'en connaîtra probablement pas non plus,¹⁹⁷ mais on peut désormais s'attendre à des éditions moins chères d'un niveau similaire et à des parutions complètes sur des plateformes Internet comme www.gutenberg.spiegel.de, où des parties importantes de l'œuvre sont déjà mises en ligne et disponibles sous forme de livre électronique.

Else Lasker-Schüler a dû être littéralement redécouverte après la Seconde Guerre mondiale. Cela n'était pas motivé par un calcul éditorial de rentabilité, mais par la conviction philologique d'une bonne et meilleure littérature qu'il fallait arracher à l'oubli dans l'histoire. Ce n'est pas la plus-value économique, mais la plus-value idéelle et esthétique qui était au premier plan.

Les œuvres d'art ne peuvent pas être reçues sans éditeur. Il doit répondre à la question de savoir quelle valeur représente une œuvre afin de la commercialiser et d'obtenir un retour sur investissement. Reinhard David Flender, lui-même éditeur de musique, a présenté la commercialisation en partant de deux processus de base qui passent essentiellement par trois phases, à savoir a) l'introduction du produit, sa maturité sur le marché (Maturity) et le déclin (Decline), b) le processus qui ne connaît pas de déclin (fig. 12 à la page suivante). Le déclin est généralement provoqué par l'éviction au moyen d'innovations, tandis que l'évolution constante se produit pour les produits qui présentent des caractéristiques uniques qui ne sont pas menacées par des innovations. Flender cite, dans le domaine de la musique, des compositions qui font partie d'un canon de grandes compositions dont la qualité n'est plus discutée (par exemple la *Neuvième symphonie* de Beethoven).¹⁹⁸

¹⁹⁵ Steinecke et Dörr 2016, p. 229.

¹⁹⁶ Cf. lettre de la Société Else Lasker Schüler n° 53, 3e trimestre 2003.

¹⁹⁷ Estimation de K. J. Skrodzki lors d'un entretien téléphonique avec l'auteur le 18.02.2016.

¹⁹⁸ Cf. Flender 2015, p. 155 et suivantes.

Certains mécanismes de marché peuvent être à l'origine d'une redécouverte. La situation de l'œuvre de la poétesse sous le troisième Reich a quasiment conduit à son effacement de la mémoire culturelle collective en Allemagne. La redécouverte et la réédition esquissées - finalement aussi dans l'édition critique - et la réception littéraire et musicale qui a commencé en parallèle dans tous les médias ont déclenché une nouvelle phase d'introduction et de 'maturité' dans la commercialisation de la poésie d'Else Lasker-Schüler. La tendance à la création de canons se poursuit. Une bonne poignée de poèmes est revenue dans le canon de la grande poésie, où elle se trouvait déjà du vivant de la poétesse : *Mein Volk, Mein blaues Klavier, Ein alter Tibetteppich, Die Verscheuchte, Gebet* (Ich suche allerlanden eine Stadt), *Weltende, Versöhnung et Sulamith*.¹⁹⁹ Les trois premiers sont généralement cités spontanément lorsqu'on évoque Else Lasker-Schüler et ses poèmes. Ils sont devenus cultes. Pour ces huit poèmes au moins, il n'y a pas d'effet d'éviction dû aux innovations d'autres poètes, ils ne manquent dans aucune anthologie, aucune lecture publique et sont plus ou moins cités dans tous les textes actuels sur Else Lasker-Schüler. Ils ont chacun en soi un grand potentiel d'innovation. - Else Lasker-Schüler elle-même est considérée comme une innovatrice du langage lyrique. La musicalité sans cesse évoquée de sa langue, la richesse des images orientales, la réécriture des mots de manière souvent audacieuse, la mise en scène de sa personne et de son œuvre en quelque sorte comme une œuvre d'art totale constituent en soi les meilleures conditions pour des "product life circles posthum".

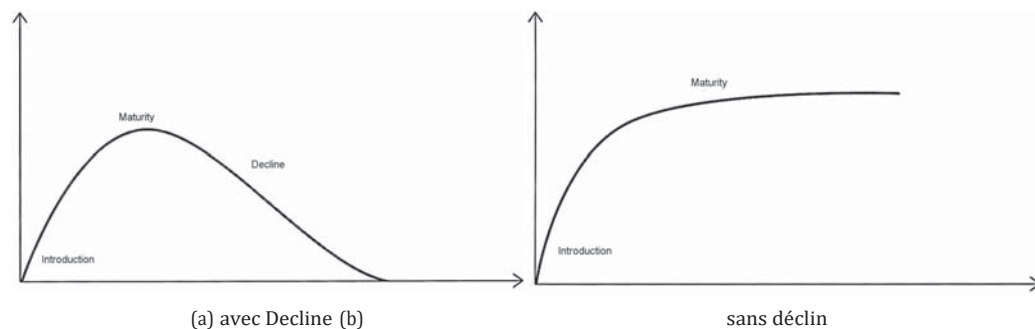


Fig. 12 : Flender : Cercle de vie des produits

Après tout ce qui a été dit, on peut partir du principe qu'il y a une renaissance de l'œuvre poétique d'Else Lasker-Schüler, en particulier de sa poésie, qui connaît entre-temps une ampleur populaire et internationale ainsi qu'une ampleur et une profondeur scientifiques.

Il est particulièrement réjouissant de constater que les jeunes gens de notre époque découvrent de plus en plus la poésie de la poétesse, non seulement par le biais d'incitations scolaires, mais aussi sur la toile, sur des sites privés, souvent conçus avec amour, dans des téléchargements sur YouTube et dans des chats. C'est sans doute la langue particulière de la poétesse, peut-être aussi sa manière de vivre à l'encontre de tout ce qui est bourgeois, mais certainement aussi ses thèmes lyriques, qui interpellent particulièrement les jeunes.

Une forme de réception en soi consiste à donner à cette poésie exceptionnelle non seulement une voix, mais aussi un son. La réception musicale, jusqu'ici absente de la conscience générale, est en train de connaître un essor insoupçonné (premier tiers dans l'illustration ci-dessus). Elle fait l'objet des parties II-IV de mon travail.

¹⁹⁹ Cf. également les interprétations à partir du chapitre 3 ainsi que les remarques sur le classement des mises en musique au chapitre 9.3.

3 Styx

Styx est le tout premier recueil de poèmes indépendant d'Else Lasker-Schüler, publié en 1902 (1901) par les éditions Axel Juncker, Berlin, avec 62 poèmes, dont 18 avaient déjà été publiés séparément dans une autre presse (cf. KA01-K p. 13). Avec ce recueil de poèmes, Lasker-Schüler prépare déjà le terrain pour sa réputation de poétesse la plus importante de son époque, même si certains passages sont encore imparfaits. A ce sujet, Bauschinger fait remarquer de manière critique : "Lorsque la poétesse dérape, et ce n'est pas rare dans son œuvre, elle dérape en direction de Peter Hille. On n'en trouve que trop d'exemples dans 'Styx'".²⁰⁰

Le recueil de poèmes présente déjà une diversité thématique qui couvre les spectres principaux de l'ensemble de l'œuvre lyrique de Lasker-Schüler, à savoir l'amour, l'érotisme, l'extase, la nostalgie, la douleur, le deuil, la mort, la religion et Dieu.

Les thèmes de l'amour et de la passion sont omniprésents et englobent Dieu, le monde, le toi et le moi. Dans de nombreux poèmes traitant de cette thématique, le ton du Cantique des Cantiques est entonné. Dans le poème *Das Lied des Gesalbten (Le chant de l'oint)*, Lasker-Schüler saisit très tôt, en 1901, dans un langage biblique élevé et quasi prophétique, sa mission de vie et de création reçue de Dieu en tant que poète : "Zebaoth parle du soir : / Tu dois gaspiller avec amour ! / Car je te donnerai les perles de ma couronne," ;²⁰¹ dans le style linguistique, écrit en quelque sorte comme dans les Tables de la Loi de Moïse, avec le "chiasme entrelacé". "tu" et "je veux".²⁰² Dans le dernier verset, Dieu dit : "Et à ma nostalgie du paradis, des consolations berçantes". Ceci peut être lu : 'à la nostalgie que j'ai inscrite pour vous, les hommes, en vous chassant du paradis, la poétesse crée dans le monde de multiples consolations' ; et cela représente sa poésie, dont la mission sera de servir de 'patrie du divin primordial'.

Alors que Henneke-Weischer mène une remarquable enquête sur le champ visuel de *Styx*, qui souligne les champs thématiques ci-dessus et l'enchaînement sémantique qu'ils permettent entre plusieurs poèmes - nous connaissons la méticulosité continue avec laquelle Lasker-Schüler positionnait ses poèmes les uns par rapport aux autres

- Bauschinger retrace le style de jeunesse dominant de cette poésie, à savoir la métaphore du printemps, de la volonté de vivre, de la nostalgie de l'enfance, de l'ivresse dionysiaque des sens, puis aussi la métaphore de la danse et des fleurs,²⁰³ et renvoie à la proximité thématique de Lasker-Schüler avec d'autres poètes du style de la jeunesse allemande,²⁰⁴ mais aussi à des éléments stylistiques tout à fait particuliers qui doivent déjà être attribués à l'expressionnisme ultérieur.²⁰⁵

Les premiers poèmes vers 1900 présentent encore en partie des formes conventionnelles de rimes, de vers et de strophes comme *Sinnenrausch* et *Frühling*.²⁰⁶ Presque simultanément cependant, ces formes s'assouplissent, le rythme devient plus libre (*Ballade*, KA01-GNr. 19) et les rimes et les strophes se dissolvent (*Eifersucht*, KA01-GNr. 24).

²⁰⁰ Bauschinger 1980, p. 65.

²⁰¹ KA01-GNr. 27.1-3.

²⁰² Cf. Henneke-Weischer 2003, p. 154.

²⁰³ Il s'agit par exemple du *Printemps originel* (KA01-N° 46), du *Printemps* (KA01-N° 39) et des *Roses de mai* (KA01-N° 47). ²⁰⁴ Cf. Henneke-Weischer 2003, p. 146 et suivantes ; Bauschinger 1980, p. 71-73.

²⁰⁵ Cf. Bauschinger 1980, p. 70 et suivantes.

²⁰⁶ KA01-GNr. 24 et KA01-GNr. 39.

Le ductus en partie pathétique des poèmes a pour terreau *La Nouvelle Communauté* et *Les Commencants*, Peter Hille et le jeune Rudolf Steiner qui y donnaient des conférences, et - selon l'appréciation unanime des sources scientifiques - l'influence indirecte de Friedrich Nietzsche. "Ainsi, par exemple, l'opposition dionysiaque - apollinien dans le poème *Orgie* (KA01-GNr. 37) trahit l'influence de son écrit *La naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique* (1872)", atteste Sander.²⁰⁷

"Il n'est pas possible de déterminer si Else Lasker-Schüler a lu Nietzsche, mais comme tant d'autres choses, elle a aussi assimilé Nietzsche, par l'intermédiaire d'autres personnes", constate Bauschinger.²⁰⁸

De nombreux poèmes de *Styx* semblent être issus d'un fantasme sexuel exacerbé. Il s'agit par exemple de *Trieb*, *Karma*, *Orgie*, *Fieber* et *Eros*.²⁰⁹ "Rien que les titres des premiers poèmes d'Else Lasker-Schüler [...] parlent un langage clair, émotionnellement et physiquement exhibitionniste", note Kilcher dans son interprétation de *Nervus Erotis*.²¹⁰ Une telle vision limitée occulte toutefois trop la religiosité profonde et centrée sur la personne de la poétesse. Le lien interne d'Else Lasker-Schüler entre sexualité et religion se fait par le biais du concept d'"amour" qu'elle définit de manière très large, voire 'panémotionnelle'. L'extase est en même temps un enlèvement religieux, elle pense généralement à toi et à Dieu ensemble. C'est la passion sans frein qui rend les deux possibles en même temps. Il n'est donc pas étonnant qu'Else Lasker-Schüler conclue le recueil *Styx* avec le poème *Im Anfang* (KA01- GNr. 96).

Au début

Accroché à un nuage d'or d'azur,
Quand le monde était encore
enfant,
Et Dieu était encore un jeune père.
Se balançait, hei !
[...]
Oui ! Oui !
Quand j'étais encore le coquin de Dieu !

Et un peu plus tard (1905), il écrit un poème d'amour érotique à Dieu : *Zebaoth* (KA01-GNr. 124).

Zebaoth

O Dieu, je t'aime dans ta robe de roses,
Quand tu sors de tes jardins, ô Zébédée. Ô
toi, jeune dieu !
[...]
Dieu de douceur,
Dieu de jeu,
L'or de ta porte se fond dans mon désir.

Enfin, il faut souligner que le recueil *Styx* contient déjà plusieurs poèmes qui font aujourd'hui partie du canon de la grande poésie d'Else Lasker-Schüler. Il s'agit de *Weltflucht*, *Sulamith*, *Dann*, *Mein Tanzlied* et *Chaos*,²¹¹ dont certains ont été très souvent mis en musique par la suite (voir à ce sujet le chapitre 9.3 "Classement des mises en musique").

²⁰⁷ Cf. Sander 2016, p. 459-460.

²⁰⁸ Bauschinger 1980, p. 66.

²⁰⁹ KA01-GNr. 6, KA01-GNr. 23, KA01-GNr. 51, KA01-GNr. 29 et KA01-GNr. 57.

²¹⁰ Kilcher 2010, p. 17.

²¹¹ KA01-GNr. 37, KA01-GNr. 28, KA01-GNr. 48, KA01-GNr. 87 et KA01-GNr. 22.

3.1 Puis

Puis²¹²

- 1 Puis vint la nuit avec ton rêve
- 2 Dans le silence de la combustion des étoiles.
- 3 Et la journée a défilé en souriant,
- 4 Et les roses sauvages respiraient à peine.

- 5 J'aspire maintenant à un mai de rêve,
- 6 Après ta révélation d'amour.
- 7 Voudrait brûler à ta bouche
- 8 Un temps de rêve de mille ans.

Le poème paraît pour la première fois en 1902 dans *Styx*, mais jamais dans des revues avant ou après, et ensuite seulement dans *Gesammelte Gedichte* (1917, 19 et 20).²¹³ Le texte n'est pas non plus retravaillé. Il semble que pour Else Lasker-Schüler, la thématique intérieure soit traitée avec la première impression.

Nous avons deux strophes devant nous. Le rythme alterne de manière irrégulière entre les jambages et les trochées avec des incursions de dactyles aux vv. Il n'y a certes pas de rimes orphelines, mais la position des paires de rimes ne structure pas le poème au sens d'une construction strophique. De plus, elles sont placées de telle manière qu'il n'en émane pas une grande musicalité de la langue. De plus, nous avons une rime identique à "...brennen" (vv. 2 et 7), ce qui est en soi interdit en allemand. Mais la plupart du temps, Else Lasker-Schüler place délibérément ce genre de choses.

La première strophe a pour thème une nuit et le jour suivant, apparemment comme extrait d'une chaîne de nuits et de jours : quatre points de compléments au début suivis de l'adverbe "alors" en série et de deux images enchaînées par la conjonction "et". Le rêve n'est pas détaillé, son contenu n'est pas dit. N'est-il pas important pour ce qui suit ou le toi et son subconscient restent-ils fermés au je lyrique ? La deuxième ligne de vers reste elle aussi énigmatique. Ce à quoi se réfère syntaxiquement la "brûlure d'étoile" reste également obscur ; est-ce celle de la nuit, du rêve ou même celle du moi lyrique ? - L'image de l'étoile est particulièrement connotée chez Else Lasker-Schüler : l'étoile de l'esprit, de l'inspiration ; elle apparaît souvent dans le texte sous forme de pictogramme ou de symbole sur la tempe de son alter ego *Jussuf*;²¹⁴ mais aussi comme étoile maléfique de la haine et du mauvais destin, par exemple dans *Sterne des Fatums* et *Sterne des Tartaros*.²¹⁵

Associée à "silencieuse", la combustion de l'étoile est 'retirée', comme si elle ne pouvait pas se développer. Plus encore, la 'brûlure silencieuse' apparaît comme une image antithétique en soi. Le jour suivant s'écoule également sans impression sur le moi lyrique, c'est plutôt un sourire sans engagement, voire sans contenu, qui décrit son insignifiance. Cette situation si froide - on ne peut même pas parler d'événement - se pose également sur la perception des "roses sauvages", qui semblent avoir perdu leur souffle. Le topos si puissant de l'amour voluptueux et sans limites - aussi

²¹² KA01-GNr. 48.

²¹³ Lasker-Schüler 1917a, Lasker-Schüler 1919 et Lasker-Schüler 1920.

²¹⁴ Le thème des pictogrammes, des symboles, des dessins, des images et des poses photographiques chez Lasker-Schüler constitue un chapitre à part entière, auquel Ricarda Dick, entre autres, s'est consacrée à plusieurs reprises. Elle a notamment mis en évidence pour la première fois de manière convaincante les liens avec les caractères et les reliefs de l'Égypte ancienne. L'étoile et la lune ornent entre autres la joue d'un profil gauche de *Youssouf* dans une lettre aux Marcs du 01.11.1913 (KA06-Br. 618), avec une ressemblance frappante avec un masque en stuc d'Ameliophis IV (vers 1355). v. J.-C.), comme le montre Dick dans la comparaison des images. Cf. Dick 2010a, p. 131.

²¹⁵ KA01-GNr. 68 et 69.

Les épines en font partie - qui, de surcroît, acquiert une personnalité grâce à l'attribut de la respiration, se dégrade en un personnage lyrique étriqué, rempli d'angoisse ou de souffrance(?). Else Lasker-Schüler peint dans ces lignes une image de mélancolie omniprésente.

A cet état actuel mélancolique, la deuxième strophe oppose un avenir souhaité. Le point de vue change pour devenir introspectif. Le "Tag - vorbei" est remplacé par "Traumesmai", un "Wonnemonat" - parce qu'il dure le temps d'un rêve - qui n'est pas limité dans le temps ; la révélation de l'amour - aux sonorités tellement plus douces que la révélation de l'amour avec une fugue aiguë s - elle dure le temps d'un rêve de tausend ans (dans une tournure linguistique typiquement orientale), et enfin l'avant-dernier vers, qui résume une fois de plus en cinq mots seulement le dévouement sans limites à l'amour, si typique de Lasker-Schüler. C'est manifestement plus que le baiser brûlant de bouche à bouche : "(je) voudrais . . . brûler" est à nouveau le total qui veut donner et exige sans limites. Si cette image fait une parenthèse avec le deuxième vers par le biais de la rime identique, cette forme de rime réprouvée prend alors une signification sémantique : la combustion silencieuse des étoiles dans la nuit si tiède n'a pas de consistance essentielle face au flamboiement dans le moi lyrique ; par conséquent, une mauvaise rime plate sur la dissonance du une 'brûlure silencieuse'. - Rétrospectivement, les paramètres de forme du poème, la rime, le mètre, le rythme et la sonorité semblent refléter le contenu émotionnel confus des vers.

Ce poème, comme beaucoup d'autres dans *Styx*, a des caractéristiques autobiographiques. Il retrace son mariage raté avec son premier mari, Berthold Lasker, qui a divorcé le 11 avril 1903, un peu plus d'un an après la parution de ce premier recueil de poèmes.

Ce poème quelque peu marginal - par exemple dans les anthologies - a étonnamment été mis en musique 26 fois et se classe ainsi en sixième position des poèmes les plus mis en musique (cf. illustration 26 à la page 128). Avant la Première Guerre mondiale, seule la composition éponyme de Walden a été composée, ce qui en fait la toute première mise en musique de l'œuvre de la poétesse. Suivent trois compositions datant de 1920 (Daffner et Rettich) et de 1924 (également de Rettich, mais avec une autre distribution). Les autres compositions se répartissent de manière relativement homogène dans le temps à partir de 1964, ce qui n'est pas étonnant en raison de l'absence d'une thématique sociopolitique immanente.

3.2 Fuite du monde

Fuite du monde²¹⁶

1 Je veux aller dans l'infini
 2 Retourner chez moi,
 3 Le colchique d'automne est déjà en fleur
 4 Mon âme,
 5 Peut-être - il est déjà trop tard pour revenir !
 6 Oh, je meurs parmi vous !
 7 Puisque vous m'étouffez avec vous.
 8 J'ai envie de m'entourer de fils -
 9 La confusion s'achève !
 10 Condamnant,
 11 Vous confondre,
 12 Pour s'évader
 13 Vers moi !

Le poème *Weltflucht* apparaît pour la première fois en 1902 dans le recueil de poèmes *Styx*. Il thématise la fuite du moi lyrique devant la collectivité, devant le monde, et dans le contexte de la biographie de Lasker-Schüler, concrètement devant le philistinisme de l'Allemagne impériale. Le je lyrique menace de s'en étouffer et d'en mourir (vv. 6 et 7). La solution espérée semble résider dans un retrait total de toute relation humaine, voire radicalement de tout contact extérieur - symbolisé en quelque sorte par le fait de s'enfermer dans un cocon protecteur. Le but de cette fuite du monde est "l'illimité" (v. 1), que le moi lyrique espère trouver dans son propre intérieur. La direction de la fuite s'appelle "Vers moi" (v. 13). Et le point de fuite est "l'illimité" du propre moi. Ce monde intérieur d'omnipotence contraste fortement avec le monde extérieur, qui est articulé au milieu du poème comme un monde qui étouffe le moi lyrique, qui ne peut pas respirer et qui apporte la mort. L'état d'âme est décrit par l'image particulière des colchiques en fleurs, une métaphore chatoyante dans laquelle résonne la signification complexe de l'automne en tant que saison et saison de la vie, porteuse de fruits mais surtout de fin de vie, débouchant sur l'hiver, ainsi que le concept conjugué d'intemporalité. La fuite du monde devient ainsi une fuite du temps et de l'espace vers l'illimité, c'est-à-dire une situation sans limites de temps et d'espace. Le colchique d'automne est en outre une plante toxique pour l'homme et l'animal. Les lignes 3 à 5 du poème décrivent donc le danger de l'automne de l'âme et de la mort de l'âme et posent la question de savoir s'il existe encore une échappatoire.

La deuxième moitié du poème évoque la possibilité d'échapper à cette mort de l'âme : "Tirer des fils autour de moi", s'envelopper dans un cocon, comme la larve d'un papillon, être complètement isolé du monde extérieur et se développer en un nouveau dans son propre monde sans frontières. - La fuite devient ainsi un acte de libération. L'oxymore des images contradictoires de "fin de la confusion" et de "fin de l'errance" est un élément important de l'histoire.

- Vous confondant" inverse en même temps les sensibilités des deux mondes : La bourgeoisie si bien ordonnée s'égare, tandis que le moi lyrique, qui meurt de ce monde, peut mettre fin à sa confusion en se recentrant complètement sur lui-même et en se déterminant.²¹⁷

²¹⁶ Lasker-Schüler 1996, KA01-GNr. 37.

²¹⁷ Je ne peux pas me rallier à la lecture de Hallensleben sur l'échec de la "répétition du mythe d'Ariane" et du savoir déjà perdu dans l'auto-positionnement du *moi sans limites*. Cf. Hallensleben 2000, p. 73.

Le refus total du monde bourgeois et l'objectif total de la restitutio at integrum mystique, de la restauration complète de l'intégrité, est en même temps lié à un cri muet de menace existentielle. En ce sens, ce poème écrit en 1902 peut être lu dans sa radicalité comme l'un des tout premiers précurseurs de l'expressionnisme.

La manière dont Else Lasker-Schüler aborde dans ce poème la couche fondamentale essentielle de l'être humain, et dont elle saisit et thématise manifestement avec précision la frontière entre le moi et le monde, apparaît clairement dans le débat philosophique sur le moi et le monde, lorsque Richard Raatzsch explique dans son introduction à Ludwig Wittgenstein ce qu'est le concept d'"homme intérieur" :

En rentrant en lui-même, l'homme se retire du monde et se trouve face à lui. Ce n'est qu'ainsi que la question du sens de la vie se pose de manière juste et fondamentale. Or, cette confrontation n'est pas celle d'un intramondain et d'un autre intramondain, mais celle du monde et du moi. Or, c'est précisément parce que le moi ne peut pas être de la nature du monde - si deux mondes se faisaient face, pour ainsi dire, nous n'aurions pas bougé d'un pouce - qu'il doit être la limite du monde. C'est là qu'elle doit commencer si l'éthique doit dire ce qui est vraiment bon, quel est le vrai sens de la vie, ce qu'il faut vraiment faire ou quel que soit le nom qu'on lui donne - si tant est qu'elle puisse le dire. [...] En fait, ce point est tel qu'on ne peut pas en parler comme on peut parler de ce qui se trouve en quelque sorte devant lui. Mais comme ce qui se trouve devant lui est le domaine de ce dont on peut seulement parler, on ne peut pas vraiment parler de ce point. Et pourtant, on remarque que ce point existe, dans la mesure où il s'agit de ce qui est articulé, précisément parce qu'on se heurte aux limites de ce qui peut être dit.²¹⁸

El- se Lasker-Schüler explore également de manière conséquente cette limite, à savoir ce qui peut être dit ou ne peut plus être dit. Ce qui ne peut pas être exprimé par des mots, qui, s'ils doivent être porteurs de sens, sont soumis aux conventions d'attribution entre le signifié et le signifiant, Else Lasker-Schüler le détache consciemment de ces liens en créant sa langue originelle. C'est dans cette dernière qu'elle poétise une deuxième fois la *fuite du monde*.²¹⁹

J'avais alors retrouvé ma langue originelle, qui datait encore de l'époque de Saül, le roi des Juifs sauvages. Je sais encore la parler aujourd'hui, la langue que j'ai probablement respirée en rêve. [...] J'ai composé mon poème *Weltflucht* (fuite du monde) entre autres dans cet asiatique mystique.

²¹⁸ Raatzsch 2008, p. 48 et suivantes.

²¹⁹ Hallensleben cite Kemper (1974) qui, dans son analyse de la *Caravane* (1917) de Hugo Ball (Schifferli et Arp 1963, p. 67), découvre les lois de construction d'une langue normale également dans une telle langue primitive, et revendique à juste titre la même chose pour la langue primitive d'Else Lasker-Schüler. Une différence essentielle n'est cependant pas prise en compte : Alors que Ball construit consciemment des similitudes avec des termes d'éléphants de la langue normale pour plusieurs mots, comme *jolifanto*, *russula* et *grossiga*, ces échos sont totalement absents de l'*Elbanaff* d'Else Lasker-Schüler. Cf. Hallensleben 2000, p. 70 et suivantes.

Voici, dans l'original, le poème *Weltflucht* et sa variante *Elbanaff* en "asiatique mystique" (cf. KA04, p. 58 et suivantes).

Elbanaff

Min salihhi wali kinahu
 Rahi hatiman
 fi is bahi lahu fassun -
 Min hagas assama
 anadir, Wakan liachad
 abtal,
 Latina almu lijádina
 binassre.
 Wa min tab ihi
 Anahu jatelahu
 Wanu bilahum.
 Assama ja saruh
 fi es supi bila uni
 El fidda alba hire
 Wa wisuri - elbanaff !

Le fait qu'*Elbanaff*, comme Hallensleben tente de le démontrer, soit un précurseur dadaïste ²²⁰- c'est-à-dire une rupture avec les conventions linguistiques,²²¹ une remise en question de l'art en général et une exagération satirique du sens jusqu'au non-sens - ne me semble en revanche pas avoir été une intention d'Else Lasker-Schüler, ni une déconstruction du mot telle que le lettrisme l'envisagera plus tard ; en revanche, sa référence à la langue originelle veut plutôt souligner de manière déictique le "Meinwärts" ; un acte d'intériorisation totale, une langue qui, à l'extrême, n'est plus comprise que par le moi seul. C'est également ce que vise la remarque d'Else Lasker-Schüler sur l'inconscient : "la langue que j'ai probablement respirée en rêve" (voir ci-dessus).

Une comparaison directe entre le poème 'sens' ²²²(*Weltflucht*) et le poème 'son' (*Elbanaff*), comme le fait Else Lasker-Schüler elle-même dans sa réprimande à l'éditeur *Ich räumen auf!*, est éclairante et séduisante. Même s'il est vrai que c'est assez spéculatif, on peut trouver des correspondances dans plusieurs lignes. Ce qui frappe, ce sont les sonorités et les²²³ des deux poèmes : v1 : Je veux entrer dans le - Min salihhi wa... [accumulation de *i* et transition vers *a*] ; v3 : *fi is* peut faire écho à *finis est* (la fin). Cela correspondrait à la floraison du colchique d'automne (mort par étouffement!tod) comme métaphore.

Il est intéressant, bien que tout aussi spéculatif, de voir au v. 5 l'*abtal* qui, dans la première syllabe *ab*, appelle le sens de *loin* et associe *tal* à *descendre*, les deux syllabes très courtes sont plosives et produisent une certaine inexorabilité. Cela s'associerait à *mourir*.

La fin *elbanaff!*, qui se réfère littéralement au titre, est également remarquable. Ici, comme dans le mot *Welt-flucht*, l'image de la *fuite est* onomatopéée par la double syllabe large et douce *elba* et la nasale *naff* avec une fricative aiguë. *Flucht* lui-même peut être récité de manière onomatopéique avec un *uu* long et une longue fricative vélaire *ch*, mais avec une plosive finale saccadée *t*, ce qui en fait un synonyme sonore.

²²⁰ Cf. *ibid.*, pp. 68-75.

²²¹ Hallensleben parle de *Weltzertrümmerung*. *ibid.*, p. 72.

²²² Il ne s'agit pas ici de l'épigramme, dont l'objectif et la forme de construction sont différents.

²²³ On ne s'en rend vraiment compte qu'après avoir récité le poème *Elbanaff* plusieurs fois de suite à voix haute, avec le plus grand geste possible.

Prenons peut-être cette confrontation spéculative comme un exemple qui montre à quel point Lasker-Schüler maîtrise la sonorité de la syllabe, du mot, du vers de manière différenciée par l'onomatopée, et que - même sans connaître le poème original - des émotions peuvent être évoquées lors d'une récitation habile et d'une écoute sensible, qui constituent également les modèles de base élémentaires de la version allemande originale du poème.

Considérons enfin la forme extérieure et le flux linguistique dans *Weltflucht*. Les vers vibrent à un rythme libre. Les rimes finales sont le plus souvent saisies dans une forme dite de rimes identiques (mots identiques), ce qui en allemand, contrairement au français, est aujourd'hui le plus souvent ressenti comme inesthétique et inabouti et n'est considéré comme autorisé que si cela peut être considéré comme un moyen stylistique du poème. Kaiser juge : "L'impression est dévastatrice pour nous, lecteurs d'aujourd'hui".²²⁴ Mais ce n'est pas le cas en arabe, ni même en allemand jusqu'à la Renaissance.²²⁵ Dans notre cas, il s'agit d'une figure de style qui exploite ici de manière caractéristique le manque d'élégance des rimes finales, ce qui en soi répugne au poète. De plus, le poème ne suit pas un schéma d'ordre de rimes, comme la rime croisée, il a une série d'orphelins dans les terminaisons, ce qui lui donne un effet formel supplémentaire "aberrant" et "déroutant". Il n'existe pas non plus de pied de vers continu ou de nombre fixe de levées par ligne.

Ces multiples 'points d'achoppement' du poème sont justement un moyen stylistique éloquent. Le flux de la langue semble cependant nettement plus lisse et plus fluide que ne le laissent supposer ces passages, ce qui est dû entre autres à la forme choisie pour les longues lignes, qui comporte deux vers et deux vers comme moitiés reliées par la pensée et qui rappelle de loin la forme orientale du ghasel.²²⁶ Néanmoins, la musicalité de la langue est volontairement et sensiblement perturbée dans ce poème. Enfin : il existe deux orphelins de rimes éloquentes, à savoir "âme" (v. 4) et "Meinwärts" (v. 13), qui sont précisément *les* termes centraux du poème. La conception d'une forme et d'un contenu inhabituels montre déjà la maîtrise de la poétesse de 33 ans.

Le poème a été mis en musique 28 fois au total et se classe ainsi parmi les dix poèmes les plus mis en musique. Il est remarquable que le corpus de compositions ne comporte qu'une seule composition à ce sujet avant la Seconde Guerre mondiale, celle de Herwarth Walden. On pourrait s'attendre à ce que les atrocités de la Première Guerre mondiale soient également l'occasion de versets.

On ne constate pas non plus de réception compositionnelle directement après la Seconde Guerre mondiale. Ce n'est qu'à partir des années 1990 que nous trouvons plusieurs mises en musique, entre autres par Tilo Medek, Ferdinand Henkemeyer (cf. chapitre 13.11), David Philip Hefti, Manfred Trojahn et Toshio Hosokawa.

²²⁴ Kayser 1962, p. 88.

²²⁵ Knörrich 2005, 101 et 197.

²²⁶ La forme orientale du ghasel divise les vers longs en hémistiches rimant entre eux, suivis de plusieurs hémistiches avec un orphelin (w) et une rime finale de même consonance, de sorte que la forme rimée *aawawa*... se forme. Ce sont essentiellement Rückert et Platen qui ont utilisé le ghaselen dans leur poésie et l'ont introduit dans la poésie allemande comme forme propre. Cf. Knörrich 2005, p. 80 et suivantes.

4 Le septième jour

Après l'avoir proposé en vain aux éditions Junker et Insel, le recueil de poèmes *Der siebente Tag* est paru en 1905 aux éditions Verein für Kunst²²⁷, fondées en 1903 par Herwarth Walden, son mari de l'époque. 29 des 33 poèmes n'avaient pas encore été publiés.²²⁸

Le titre du recueil de poèmes pourrait à première vue laisser penser à une thématique religieuse, biblique, qui traite surtout du temps (de repos) paradisiaque après la création. Mais le contenu est peu connoté religieusement. Il est même loin d'être aussi cohérent que le recueil de poésie *Ballades hébraïques* en lui-même. Avec les poèmes *Connaissance* et *Fin du monde*, une parenthèse thématique expressionniste est certes posée, mais il s'agit plutôt d'un kaléidoscope de poèmes sur l'amour, l'éros, la souffrance, la réflexion sur la vie et aussi sur la Bible, ce qui n'explique toutefois pas le titre du livre. Il ²²⁹convient de mentionner que le poème *Mon peuple*, qui occupe une place particulière dans l'œuvre, apparaît ici pour la première fois et a été repris plus tard dans les *Ballades hébraïques*, où il est également discuté (chap. 5.2).

Karl Kraus s'exprime sur cette parution dans *Die Fackel* :

Ces poèmes ne sont pas des manuscrits. Mais comme ils sont imprimés et qu'aucun Allemand ne les a lus, ils doivent paraître ici. Telle est la nature de la poésie qui, aujourd'hui encore, arrache un rictus à la face rationaliste des contempteurs d'art allemands. Et comme les éditeurs sont rarement des précurseurs, l'édition "Le septième jour" restera une victime que l'"Association pour l'art" de Berlin pourra ajouter aux autres victimes.²³⁰

La thématique du nouveau recueil de poèmes n'avait pas beaucoup changé par rapport à *Styx* au cours des trois dernières années, pas plus que la métaphore. Ce qui a changé, c'est le ton, l'emphase, qui sont maintenant nettement plus "atténués".²³¹ Paraissent plus légères. L'insouciance enfantine de l'Art nouveau résonne encore. C'est ainsi que l'on peut lire dans "*Erfüllung*" : "Wir halten uns jauchzend umschlungen / Und kugeln uns über die Erde".²³² Un nouvel élément se mêle à la mélancolie : "Nur meine Seele lag müd und zag" (*Vol d'amour*, KA01-GNr. 99.12), "Und mein Dornenlächeln spielt / Mit Deinen urtiefen Zügen" (*L'amour*, KA01-GNr. 106.9-10).

D'un point de vue stylistique, Lasker-Schüler utilise de préférence la forme strophique de deux lignes sans rimes, qui regroupe dans chaque couple de vers une autre pensée, une autre image. La série qui en résulte n'a pas de conclusion formelle, ni, la plupart du temps, de but vers lequel le poème tend.²³³

Chez Lasker-Schüler, l'alignement se présente souvent comme une juxtaposition d'images hétérogènes. Pour la poétesse, c'est l'aspect associatif inhérent aux images qui est déterminant, et non leur matérialité extérieure. Lorsqu'elle écrit en 1904 dans *Wir Beide* (KA01-GNr. 98) : "Der Abend weht Sehnen aus Blütensüße / Und auf den Bergen brennt wie Silberdiamant der Reif", aucune des images n'est d'une quelconque manière "couplée à la réalité" : aucun soir ne souffle, les fleurs sont rarement douces.

²²⁷ Lasker-Schüler 1905.

²²⁸ Cf. KA01-K p. 15.

²²⁹ Voir aussi Zeltner 1994, p. 79 et suivantes.

²³⁰ Kraus 1899-1936, XII. Jg. Nr. 309/310 (31.10.1910), p. 4. Walden avoue que son *association pour l'art* est un désastre financier pour lui.

²³¹ Bauschinger 1980, p. 76.

²³² KA01-GNr. 114.22-23.

²³³ Voir aussi Bauschinger 1980, p. 77 et suivantes.

et le désir sont tout sauf doux, le givre est froid et ne brûle pas, tout comme aucun diamant. Et pourtant, malgré la disparité réelle, la compréhension est là ; elle est obtenue par des associations entre les images : Un vent tiède du soir souffle un doux parfum de fleurs, qui évoque peut-être une vague nostalgie d'un bonheur paradisiaque. Le givre sur les montagnes, associé à l'éclat froid du diamant, contraste avec la douceur du soir. Le principe de la contraction,²³⁴ dont Lasker-Schüler se sert ici, réussit à ce que le récepteur imagine lui-même les 'ponts manquants'. Les deux lignes de vers ci-dessus, alignées par la copule 'et', sont suivies par d'autres lignes de vers, séparées par la copule 'et'.

et' est ajouté. Cela pourrait aussi se faire ad infinitum : l'avant-dernière ligne se termine en effet par des points de suspension comme signe de continuation muette. Le poème se termine sans logique externe ou interne apparente : "La terre sombre était encore verte sur l'arbre". Friedrich caractérise ce style : "Discontinuité au lieu de liaison, juxtaposition au lieu d'assemblage : Ce sont les signes stylistiques d'une discontinuité intérieure, d'une parole à la limite de l'impossible".²³⁵

D'autres poèmes sont d'une grande force verbale et formelle et compteront plus tard parmi les grands de Lasker-Schüler, comme *Mein Volk* (KA01-GNr. 123) et *Zebaoth* (KA01-GNr. 124), qu'elle reprend dans le recueil *Ballades hébraïques*, et *Weltende* (KA01-GNr. 97) - dédié à son deuxième mari -, qui conclut de manière profonde le recueil *Le septième jour*.²³⁶

4.1 Fin du monde

Fin du monde²³⁷

Herwarth Walden

- 1 Il y a des pleurs dans le monde,
- 2 comme si le bon Dieu était mort,
- 3 et l'ombre de plomb qui s'abat,
- 4 pèse sur la tombe.

- 5 Viens, cachons-nous plus près...
- 6 La vie est dans tous les cœurs
- 7 comme dans les cercueils.

- 8 Toi, on veut s'embrasser profondément
- 9 Une nostalgie palpable dans le monde,
- 10 dont nous devons mourir.

Le poème, qui paraît dès 1903 - des années avant l'époque de l'expressionnisme - dans une anthologie Reclam, est repris par Lasker-Schüler dans son deuxième recueil de poèmes *Der siebente Tag*, où il conclut le recueil de manière programmatique. La KA énumère 16 autres publications du vivant de la poétesse dans les forums les plus divers. Ceci, ainsi que la dédicace à Herwarth Walden, montre déjà l'importance que Lasker-Schüler accorde à ce poème.

²³⁴ Cf. sur le principe de la contraction : Friedrich 1992, p. 157.

²³⁵ Ibid., S. 117.

²³⁶ Cf. Bauschinger 1980, p. 78.

²³⁷ KA01-GNr. 97.

Une citation peu remarquée du poème complet se trouve comme référence intertextuelle dans le dernier drame d'Else Lasker-Schüler, *Ichundich, et* plus précisément dans le premier acte, qui se déroule dans le palais infernal de Méphisto :

FAUST : (il tombe à genoux)

MEPHISTO : Qu'est-ce qui le conteste, le grand poète ?

FAUST : J'implore le Seigneur, moi son enfant, de m'éclairer. FAUST : Il y a des pleurs dans le monde...

(suit le poème en entier)

MEPHISTO : Il ne t'entend pas ..car même l'enfer, mon enfant, où tu te trouves
m o d e r n i s é , c ' e s t p o u r D i e u . [.....]²³⁸

Il y a deux choses à remarquer dans ce contexte : d'une part, le fait que ce poème précoce ait été repris dans le dernier drame montre l'importance qu'il avait encore en 1941 pour Else Lasker-Schüler, à l'époque approximative de la création du drame. Deuxièmement, le texte prend une nouvelle connotation : alors qu'en 1900, il s'agissait d'une critique de la civilisation bourgeoise (voir ci-dessous), dans le drame, il s'agit d'un règlement de comptes quasi prophétique avec les nazis et leur comportement de seigneurs, dont Lasker-Schüler fait sombrer les dirigeants dans la lave infernale dès 1941 !

Le poème est structuré en trois strophes, un quatrain en rimes croisées suivi de deux triples lignes en forme de ritournelle. La longueur des vers varie, la plupart sont à quatre vers. Le pied de vers, généralement iambique, est interrompu par endroits par des dactyles. Le sixième vers est le seul à être orphelin à la fin et le seul à se prolonger par un enjambement dans le septième vers. Le premier centre du poème "La vie est dans tous les cœurs / comme dans des cercueils" est ainsi déjà formellement marqué.

Dans le cinquième vers, nous rencontrons un paradoxe sous la forme d'un oxymore : "näher ver- bergen". Selon Hallensleben, il s'agit d'une part de se détourner de la réalité générale, en cherchant à s'en éloigner le plus possible, et d'autre part de se rapprocher du "toi".²³⁹ De ce point de vue, il ne s'agit même pas d'un véritable oxymore, mais d'une réflexion précise, à la manière lyrique de Lasker-Schüler, sur l'unité de deux mouvements souhaités simultanément.

Le deuxième paradoxe supposé par Hallensleben n'est pas vraiment compréhensible. Sa lecture "La vie est dans les cercueils" est imprécise, car elle ne tient pas compte de l'aspect comparatif.

"comment" n'est pas perçu. Son association de "cœurs" et de "cercueils" n'est donc pas pertinente. Sa différenciation "dans tous les cœurs" contre "dans tous les cercueils" ne mène pas plus loin. D'un point de vue sémantique, "tous" est tout simplement un pronom indéfini pour "tous les hommes". Les cœurs deviennent eux-mêmes métaphoriquement des cercueils dans lesquels la vie semble enfermée 'sans vie'. A cette critique de la bourgeoisie,²⁴⁰ de l'engourdissement "dans un mécanisme de

²³⁸ KA02, p. 192.35 et suivantes.

²³⁹ Cf. Hallensleben 2000, p. 129.

²⁴⁰ Une lettre de Maria Marc, épouse de Franz Marc, adressée à son amie Elisabeth Macke, montre clairement l'effet que Berlin - même littéraire - produisait sur les personnes sensibles issues du calme de la vie rurale de Sindelsdorf près de Munich : "Nous étions de plus en plus déprimées au fil du temps, nous croyions voir chez la plupart des gens la corruption de la grande ville, presque tous semblaient être corrompus. Entre tous, il y a la jalousie, l'envie et le mensonge ; personne n'a confiance en l'autre - l'air est impur". Macke et Marc 1964, p. 146 et suivantes.

civilisation sans Dieu et sans âme" (Höltgen 1958, p. 122), Lasker-Schüler oppose encore et encore, comme ici, sa vision d'un amour universel et d'une proximité globale - ce qui signifie une proximité physique et spirituelle - comme salut spirituel et psychique. Il est évident que cela ne peut se faire que par appel - "Viens" - et en se tournant complètement vers toi. L'idée du "je lyrique à penser de manière multiple"²⁴¹ éloigne Hallensleben du texte du poème. La "nostalgie du monde" est précisément celle dont Lasker-Schüler elle-même a souffert toute sa vie, et le battement de la nostalgie est sémantiquement lié au battement du destin et de la mort.

Les vers 5 et 8, qu'il faut continuer à penser en points de suspension, sont dans le texte les seuls appels au toi lyrique et les seules images d'un projet de vie sortant de la catastrophe de l'engourdissement de l'âme, la "fin du monde", qui, s'il n'était pas réalisé, conduirait à la mort soit par la mort intérieure, soit par la mort extérieure. (vv. 6 et 7) ou par la souffrance morale de la "nostalgie" (vv. 9 et 10). Le vers 8 constitue en quelque sorte le deuxième centre, le point culminant ou le pivot du poème. Le baiser comme souffle de vie est ici opposé à la fin du monde comme *ultima ratio*.

Mais le fait que l'abstinence de Dieu (v. 2) soit en même temps d'une actualité aussi importante dans le drame *Ich und Ich*, 40 ans plus tard, donne à cette connotation du poème un caractère clairvoyant. Else Lasker-Schüler reprend l'idée du sauvetage spirituel et psychique comme expérience du 'bon Dieu' à la fin de son drame, après la mort de la poétesse elle-même :

La pièce est terminée

Je n'en sais plus.

Mais on entend de l'étoile terrestre proche - demander : "Crois-tu en Dieu ?" L'avenir est incertain !

La poétesse chante doucement derrière le rideau :

LA DAME : Je suis si contente, je suis si contente : GOÛT est présent!!²⁴²

Si l'on découvre à plusieurs reprises chez Lasker-Schüler des réminiscences de Nietzsche²⁴³ me semble qu'il s'agit plutôt d'une affaire de diffusion et de discussion de ses pensées dans le cadre du culte de Nietzsche de l'époque, dans des cercles et des associations comme Die Kommenden et Neue Gemeinschaft, que Lasker-Schüler a également fréquentés dans les années 1900 - 1910. Elle y entendit également Rudolf Steiner, un excellent connaisseur de Nietzsche. Lasker-Schüler est en revanche considérée comme peu lettrée, ce dont elle se vantait elle-même de temps en temps, et il semble peu probable qu'elle ait lu les écrits de Nietzsche.²⁴⁴

²⁴¹ Hallensleben 2000, p. 129.

²⁴² KA02, p. 235.24 et suivantes.

²⁴³ Sander écrit ainsi : "Dans de tels textes teintés de vitalisme et portés par le pathos de la vie, on peut déceler des traces de sa lecture de Nietzsche. . ." Sander 2016, p. 460.

²⁴⁴ Bauschinger et Bluhm sont du même avis. Cf. Bauschinger 1980, p. 66 ; ainsi que Bluhm 2000, 96f.

Hessing remarque également à juste titre que la thèse nietzschéenne de "Dieu est mort"²⁴⁵ n'est justement pas apo- strophée dans ce poème.²⁴⁶ Au contraire, elle est contrecarrée par l'expression "comme si". Dieu est vivant, et ce en tant que 'le bon Dieu'. C'est justement l'approche théosophique de son poème : Aux pleurs (v. 1)²⁴⁷, la poétesse oppose le baiser profond (v. 8) en tant que "alternative de vie".

"L'ombre de plomb qui tombe" est l'une des images lyriques hautement comprimées typiques d'Else Lasker-Schüler. Tout d'abord, il s'agit d'un oxymore lorsqu'une ombre sans corps et donc sans masse acquiert une lourdeur de plomb. De plus, l'ombre n'est en réalité qu'une surface moins éclairée de corps, entre autres du sol. Mais ici, l'ombre tombe, elle vient donc d'en haut ! Il y a donc quelque chose au-dessus de nous qui projette l'ombre. La ligne au-dessus (v. 2) peut donner une indication : Dieu 'ne semble plus' (être). L'absence de grâce et d'amour célestes provoque, semble-t-il, cette ombre de plomb. Qu'il s'agisse dans ces lignes d'introspections est clairement indiqué par le lien sémantique grabesschwer - vie - cœurs - cercueils.

Skrodzki classe correctement le poème du point de vue de l'histoire littéraire et du style :

Mais sa poésie [la poésie précoce d'Else Lasker-Schüler - ndlr] est attribuée à tort au mouvement artistique expressionniste. Un poème comme "Weltende", que l'on trouve souvent dans les anthologies de l'expressionnisme, n'a pas seulement été écrit des années plus tôt, il lui manque surtout le pathos antibourgeois de la poésie expressionniste. La "fin du monde" dont parle Else Lasker-Schüler dans son poème n'est pas historique - par exemple la fin de l'époque artistique bourgeoise -, elle manifeste plutôt un état d'esprit humain fondamental qu'elle exprime dans des vers qui semblent hors du temps et de l'espace.²⁴⁸

C'est pourquoi les comparaisons entre les poèmes "Weltende" d'Else Lasker-Schüler et de Jakob van Hoddis, qui se ressemblent tous les deux, sont difficiles à établir.²⁴⁹ sont discutables. Ces poèmes ne se ressemblent ni par leur date de composition (1903 ou 1911), ni par leur structure superficielle, ni par leur contenu visuel ou sous-cutané, à moins de les réduire tous deux à leur titre.

²⁴⁵ "Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et nous l'avons tué !" Dans : Nietzsche 1999, t. 2, aphorisme 125, p. 127.

²⁴⁶ Cf. Hessing 1985, p. 67.

²⁴⁷ Selon Skrodzki, les pleurs font appel au "motif de l'Ancien Testament de la plainte du peuple d'Israël sur la destruction du Premier Temple de Jérusalem et sur la déportation en Babylonie". Skrodzki s.a.(e), voir aussi KA01 K 97.1, ce qui me semble à cet endroit un peu tiré par les cheveux ; Höltgen ne voit en revanche dans le monde qu'une "tristesse et une oppression universelles et sans raison", (Höltgen 1958, p. 122) ce qui ne devrait pas être un motif pour un poème de ce genre, il s'agit plutôt du sentiment de vie ressenti avec sensibilité, qui s'exprime également dans la lettre de Maria Marc (voir note 240).

²⁴⁸ Skrodzki s.a.(e).

²⁴⁹ Hans Davidsohn tient son nom d'artiste de Lasker-Schüler. Des lettres de *Davidsohn elle a créé l'anagramme van Hoddis*.

Avec un total de 67 mises en musique, *Weltende* est de loin le poème de Lasker-Schüler le plus mis en musique, devant le poème *Mein blaues Klavier* (cf. illustration 26 à la page 128). Il est cependant étonnant que, bien que publié pour la première fois en 1903 et imprimé onze fois de plus dans des revues et des anthologies jusqu'en 1920, y compris pendant la guerre, ce poème n'ait été repris en second lieu par Hindemith qu'en 1917.²⁵⁰ a été mis en musique,²⁵¹ peut-être en réaction à la guerre qui faisait rage en même temps, et ensuite seulement sept fois jusqu'à la Seconde Guerre mondiale par d'autres, entre autres par Erich Itor Kahn en 1921 et par James Martin Simon en 1934 comme l'une des dernières œuvres avant la Seconde Guerre mondiale. Il s'agit d'une réception musicale d'abord hésitante, qui ne s'explique pas par des circonstances extérieures : Lasker-Schüler était alors au sommet de sa gloire en tant que poétesse - la thématique du poème correspond à cette époque - et finalement, après la Seconde Guerre mondiale, une réception musicale continue a commencé et se poursuit encore aujourd'hui.

Outre ceux déjà cités, on peut citer après la Seconde Guerre mondiale les compositeurs León Schidlowsky, Charles Kalman et David Philip Hefti.

4.2 Ma chanson d'amour [2]

Ma chanson d'amour²⁵²

- 1 Comme un puits secret
- 2 Murmure mon sang,
- 3 Toujours de toi, toujours de moi
- 4 Sous la lune chancelante
- 5 Dansent mes rêves nus qui cherchent,
- 6 Des enfants noctambules et fiévreux,
- 7 En silence, par-dessus des haies sombres.

- 8 O, tes lèvres sont ensoleillées
- 9 Ces parfums d'ivresse de tes lèvres
- 10 Et des ombelles bleues, cerclées d'argent
- 11 Tu souris..... Toi, toi
- 12 Toujours le ruissellement sinueux
- 13 Sur ma peau
- 14 Par-dessus l'épaule -

- 15 J'écoute
- 16 Comme un puits secret
- 17 Murmure mon sang

²⁵⁰ La première mise en musique en 1906 est l'œuvre de Fritz Fleck, compositeur aujourd'hui oublié et critique musical de la *Kölnische Zeitung* à partir de 1910. Cf. DBE 3/339.

²⁵¹ Une discussion sur l'œuvre de la composition se trouve au chap. 13.12.

²⁵² KA01-GNr. 128. Les lignes auxiliaires après v. 7 et v. 14 ont été tracées par l'auteur afin de clarifier les structures.

Le poème est imprimé pour la première fois dans *Der siebente Tag* (E : 1905). Trois autres impressions paraissent de son vivant, D² dans *Meine Wunder* (1911), deux autres dans des anthologies. Ce n'est qu'en 1977 et 1986 qu'il réapparaît dans deux autres anthologies. Le commentaire ne signale aucune différence de contenu entre les différents imprimés.

D'un point de vue philologique, le poème peut donc être considéré comme plutôt marginal, mais pas du point de vue de la composition. Avec 24 compositions, il se classe ici parmi les plus mis en musique, à égalité avec les grands, *Un vieux tapis du Tibet* et *Mon peuple* (cf. illustration 26 à la page 128).

Le poème est encore entièrement réalisé dans le style Art nouveau. Les mots qui le marquent sont ici *fontaine, murmurer, tituber, surtout danse, ivresse et nudité, puis serpenter et ruisseler*.

Le flux du discours se déverse en 17 vers, le plus souvent en alternance libre de trochées et de dactyles, dans le rythme naturel de la langue. Il n'y a pas de rimes finales et les images s'enchaînent. L'ensemble ressemble dans sa structure à une forme de canzone très libre, avec un chant en deux galeries de taille égale (vv. 1-7 et 8-14). Les sept premiers vers traitent de l'état d'esprit du je lyrique, les sept autres décrivent l'effet du tu sur le je lyrique. Le chant final de trois vers (vv. 15- 17), beaucoup plus court, ramène au début du poème. A l'intérieur de chacun des deux groupes de vers, on constate une autre structure composée de deux images :

- vv. 1-3 → le sang qui murmure
- vv. 4-7 → les rêves du moi lyriques
et, ymétriquement, les rêves de l'auteur.
- vv. 8-11 → les lèvres et le visage du Tu
- vv. 12-14 → le ruissellement sur la peau

Du point de vue sonore, le premier tableau vit des oppositions clair-obscur de ses voyelles *i/ei* et *o/u*. L'écoulement de l'eau dans la fontaine, avec ses bruits clairs, ses cliquetis et ses sons sombres, trouve son expression onomatopéique.

Le sang et le cœur, qui lui sont indissociables, sont des métaphores de la vie, de la passion, et la fontaine est l'image de la source de vie. "Heimlich" a une signification multiple, c'est une intimité bien connue, ressentie à partir de la racine "heim" et également dans sa signification de "verschwiegen", mais aussi en tant que Un 'lieu hanté' que l'on cache. Et ce qui est dissimulé ne résonne que comme le murmure d'un amour entre "toi" et "moi", et ce sans cesse, illustré par l'anaphore "toujours de toi, toujours de moi", liée à l'écoulement dans l'harmonie en forme de mantra. Malgré le mouvement, l'image dans le "toujours" la constance, qui ne montre rien de l'érotisme extatique de tant de poèmes du recueil *Styx*, paru seulement trois ans plus tôt.

La deuxième image qui suit immédiatement (vv. 4-7) rompt cependant avec ce prétendu calme, elle s'ouvre sur l'extase immédiate des rêves sexuels. L'inconscient, les rêves, s'échappent dans la fièvre de la passion. Pas de raison claire, pas de regard clair, le noctambulisme, le fait d'agir dans l'inconscience somnambulique comme dans la fièvre fait paraître la lune immobile chancelante. Mais cette danse extatique du rêve se fait en silence. Le "silencieusement" du dernier vers (v. 7) de la première strophe est renvoyé au "secrètement" du premier vers. L'image à forte charge sexuelle n'est pas dirigée vers un "tu", comme la première image, c'est une recherche qui porte des traits animaux sous-jacents. Mais qualifier les "rêves nus [...]" d'"enfants fiévreux" enlève à l'image toute violence potentielle ; l'innocence d'un rêve d'enfant. Il semble presque qu'une danse initiatique soit évoquée.

L'image des "haies sombres" (v. 7) est liée de manière antithétique au début de l'image "lune" (v. 4) et complète ainsi l'image globale. Les deux images, qui se déroulent de manière inobservable à l'intérieur du moi lyrique, se distinguent nettement l'une de l'autre en tant que niveaux de conscience : alors que les rêves se déroulent de manière inconsciente et sont tout au plus rappelés après coup, la perception de son propre état d'esprit est très finement ressentie dans la conscience du je et du tu, encore à partir du léger murmure.

Les deux images nommées dans la deuxième strophe montrent le basculement de l'intérieur du moi lyrique vers l'extérieur : le tu détermine les perceptions. C'est comme si l'on s'éveillait de ces "rêves de recherche", une première vision merveilleuse : "O, tes lèvres sont ensoleillées..." (v. 8). Les "rêves de recherche" ont cédé la place à une réalité orientée vers le Toi, à une ivresse des sens non moins extatique. Et le rêve, saisi en quatre vers, se reflète en quelque sorte dans la réalité insaisissable, elle aussi saisie en quatre vers ; insaisissable parce que plus béatifique que le rêve. La lune (v. 4) et le soleil (v. 8) sont les symboles qui portent cette dualité.

Et ici aussi, le jeu avec les sons vocaux clairs et foncés *i/ei* et *a/o/u*, enveloppés dans des consonnes douces, des plosives douces : "lèvres" - "ombelles" - "Toi". Cette réalité ensoleillée, parfumée, bleue, argentée est si ineffablement belle qu'en effet, le langage semble échouer trois fois, comme l'indiquent les points de suspension.

La quatrième image (vv. 12-14) ajoute la sensation tactile à la vue et à l'odorat sensuels : "Le ruissellement sinueux / Sur ma peau" - "toujours" ! Quel érotisme (contre lequel la syntaxe échoue) ! Et cette persistance évoque déjà ici le murmure du sang "toujours" et le "ruissellement sinueux" sur la peau répète le sang murmurant dans le moi lyrique, c'est la réponse sans mot du tu.

Le chant de fin, il ajoute aux trois sens précédemment convoqués le quatrième, l'ouïe : "J'écoute... "Ici aussi, il y a à la fin une absence de parole..., une écoute dans le silence, dans la sensibilité qui n'est plus guère supportable... Le chant d'amour se termine comme il a commencé, par un son intérieur doux, mystérieux et profond - un rondo !

La question de savoir pourquoi ce poème a manifestement été volontiers choisi par les compositeurs pour être mis en musique se pose d'une part en raison des mots et des images qui portent beaucoup de sonorités, tels que *fontaine, lune vacillante, rêves, bruissements, ombelles bleues, ruissellement sinueux* et *écoute*, une caractéristique qui peut parfois aussi s'avérer gênante, comme dans *Un vieux tapis du Tibet*.²⁵³ Tous ces poèmes se distinguent également par leur caractère ouvertement imagé. Rien dans le poème ne se transforme en une image plastique ; tout reste plus ressenti, moins vu. Comme indiqué, ce sont les quatre sens qui portent le poème, en premier lieu l'ouïe : murmurer, danser, bruire et écouter. Nous pouvons voir au chapitre 10 "Champs thématiques de la poésie" et au chapitre 11 "La poésie". "Corpora zu anderen Dichtern" représentent précisément ceci, que la musique, en tant qu'art du sentiment, de l'émotion, du vague et de l'allusion, montre manifestement sa plus grande affinité avec les textes qui se rapprochent d'elle par ces caractéristiques.

²⁵³ Voir à ce sujet la remarque à la p. 80.

5 Ballades hébraïques

Les *Ballades hébraïques* parurent en 1913 (1912) [HB¹] chez A. R. Meyer à Berlin en tant que recueil indépendant de 15 poèmes et, augmentées de deux poèmes, y parurent à nouveau en 1914. Tous les poèmes, sauf deux, avaient déjà été publiés séparément entre 1901 et 1912 dans diverses presses.²⁵⁴

Else Lasker-Schüler a réalisé elle-même - probablement en 1916 - un manuscrit collectif des *Ballades hébraïques*, neuf feuillets reliés, manuscrits des deux côtés, avec 17 poèmes et de petits dessins.

Le caractère du cycle résulte de la matière religieuse, dont la majeure partie est consacrée à des personnages de l'Ancien Testament et à leurs relations mutuelles, comme *David et Jonathan* (KA01-GNr. 159). Trois poèmes s'adressent directement à Dieu lui-même : *A Dieu* (KA01-GNr. 149), *Zebaoth* (KA01-GNr. 124) et *Au commencement* (KA01-GNr. 96).

Les *ballades hébraïques* ne sont pas des ballades au sens du genre, tant par leur contenu que par leur forme. Elles manquent de caractère populaire ; à la place, nous trouvons un langage élaboré et élevé. Il leur manque l'épique et l'histoire réelle ; le texte biblique - s'il y en a un - n'est que la toile de fond schématique du poème, que la poétesse transforme et détourne par rapport à l'événement biblique. Ses personnages sont des figures du processus de fiction et de forme poétique. Les caractéristiques de la rime ne sont pas du tout présentes, celles de la strophe stricte sont absentes, de même qu'une métrique ininterrompue. Il n'y a pas non plus de longueur de ballade - comme à l'époque classique ou romantique -, le volume se limitant en général à une demi-page A4.

Alice Jacob-Loewenson a publié le 22.09.1922 dans la *Jüdische Rundschau* un article sur les *Ballades hébraïques* de Lasker-Schüler, dans lequel elle écrit

Ce n'est pas tant leur contenu biblique que la vision du monde du sujet lyrique qui désigne ces poèmes comme 'hébraïques'.

Ses créations, bien qu'écrites en allemand, sont typiquement juives par leur contenu et leur style. [...] Leur judéité ne touche pas à la stricte légalité du judaïsme de la Torah, mais plutôt à l'aspect végétal et mystique de ses origines. [...] Ces poèmes se prêtent particulièrement bien à une telle transposition [en hébreu - note de l'auteur], parce que leurs moyens linguistiques semblent étrangement hébraïques ; il semble presque que ce soit un hasard que l'hébreu ne soit pas leur langue d'origine. Oui, on pourrait presque parler d'un allemand hébreu.²⁵⁵

C'est ce qui caractérise le mieux l'essence et le style des *ballades hébraïques*. La richesse des couleurs narratives de l'Orient et la condensation des traits de caractère des protagonistes bibliques caractérisent la langue de ces poèmes-ballades.

Lorsqu'il est question de transformation et d'altération (voir ci-dessus) dans la littérature secondaire sur les *Ballades hébraïques*, il ne s'agit pas de falsification. Else Lasker-Schüler suit en effet clairement le texte biblique et est consciente de ses différents aspects.

²⁵⁴ Pour l'histoire de la création, nous renvoyons à la postface de Norbert Oellers dans le fac-similé du manuscrit Oellers 2000, p. 29 et suivantes.

²⁵⁵ Jacob-Loewenson 1922. Également disponible sur <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/2673662>. Jacob-Loewenstein était pianiste, compositrice et écrivaine musicale. Dans le numéro cité de la *Jüdische Rundschau*, elle a également publié deux de ses traductions en hébreu de poèmes d'Else Lasker-Schüler : *Saul* et *Heimlich zur Nacht*. Référence chez : Skrodzki s.a.(n)

de son caractère. Mais il ne s'agit pas d'un récit poétique, ce sont des images et des personnages qui surgissent du texte biblique. Le *livre de Ruth*, par exemple, est pour elle un livre de lutte pour l'émancipation de deux femmes, mais en même temps, le diptyque des poèmes *Ruth* et *Boaz* devient une romance d'amour.²⁵⁶ Liska souligne à juste titre l'intertextualité contrefactuelle et la "plus grande liberté" dans le traitement de la matière biblique : narrative, métaphorique et réévaluative, voire rebelle.²⁵⁷

Sander ne voit pas non plus dans ce cycle une réécriture et souligne à juste titre la vision toute personnelle de Lasker-Schüler sur ses personnages de l'Ancien Testament, qu'elle place à chaque fois dans des contextes nouveaux, parfois d'apparence moderne, et qui ouvrent des perspectives surprenantes :

Ces poèmes bibliques présupposent la connaissance du texte source, car ils ne livrent pas de récits, mais réécrivent le modèle biblique jusqu'à le rendre méconnaissable, refusent la cohérence narrative en raison de leur caractère fragmentaire et posent de nouveaux accents d'interprétation par une condensation extrême.²⁵⁸

Quelques poèmes ne sont pas des 'poèmes à personnages' : *Mein Volk*, *Versöhnung* et *Im Anfang*.²⁵⁹ Ils sont exposés dans leur position au début et à la fin du recueil et ont pour thème la relation personnelle d'Else Lasker-Schüler avec son peuple, avec les hommes et avec Dieu.

Il y a parmi eux de très beaux poèmes, comme le poème principal. Dans d'autres, l'expression semble aller au-delà du contenu, mais là encore, la sonorité des mots est entraînante.²⁶⁰

Le cycle des *Ballades hébraïques* a été très bien accueilli dès le début. Les critiques de la presse contemporaine ont été, à quelques exceptions près, enthousiastes, voire euphoriques. L'enthousiasme est resté intact jusqu'à aujourd'hui, comme le prouvent entre autres les nombreuses récitations de ces poèmes sur YouTube. Pour conclure, voici un 'écho' de la période d'exil. Emil Raas, fervent admirateur de la poétesse et futur conseiller juridique en Suisse, invite Else Lasker-Schüler, alors qu'il est encore étudiant, à une lecture en automne 1933 à l'Union des étudiants juifs de Berne. Il rend compte de l'événement le 17 novembre 1933 dans la centrale de presse juive de Zurich :

"Il n'y a pas de mots assez simples pour décrire la richesse de cette heure de consécration. Il y eut un tapis de mots tissé de fleurs, d'étoiles et de désirs humains, si soyeux et si coloré que nous n'en avons encore jamais vu de semblable ; le vieux temple juif ressuscita, construit de ballades, comme de colonnes sveltes et précieuses ; et ce qui nous saisit enfin le plus, ce furent les images des hommes de la Bible, de ces hommes fidèles, proches de Dieu, puissants au premier chef, qui étaient encore si pleins, à la fois de la violence de la vie et de la piété douce et silencieuse du ciel".²⁶¹

²⁵⁶ KA01-GNr. 115 et KA01-GNr. 192. Cf. également l'étude de Henneke-Weischer. Henneke-Weischer 2003, p. 206 et suivantes. Voir aussi Sander 2016, p. 471.

Une brève réflexion sur ces deux poèmes figure au chap. 13.8.

²⁵⁷ Cf. Liska 2000, p. 40.

²⁵⁸ Sander 2016, p. 471.

²⁵⁹ KA01-GNr. 123, KA01-GNr. 168 et KA01-GNr. 96.

²⁶⁰ Stern, Josef Luitpold. Dans : Arbeiter-Zeitung (Vienne). Jg. 25, Nr. 87 (Mittagblatt) du 31 mars 1913, p. 5. Cité d'après Skrodzki s.a.(m).

²⁶¹ Source : E(mil) R(aas) : Else Lasker-Schüler à Berne. Dans : Jüdische Pressezentrale Zürich. Jg. 16, Nr. 771 du 17 novembre 1933, p. 11. Cité d'après : Skrodzki s.a.(r).

5.1 Réconciliation

Réconciliation²⁶²

Ma mère

- 1 Une grande étoile tombera en mon sein . . .
- 2 Veillons la nuit,
- 3 Prier dans les langues
- 4 Qui sont incisées comme des harpes.
- 5 Nous voulons nous réconcilier la nuit -
- 6 Tant de Dieu déborde.
- 7 Les enfants sont nos cœurs,
- 8 Ils veulent se reposer, fatigués.
- 9 Et nos lèvres veulent s'embrasser,
- 10 Qu'est-ce qui te fait hésiter ?
- 11 Mon cœur ne jouxte-t-il pas le tien -
- 12 Toujours ton sang colore mes joues en rouge.
- 13 Réconcilions-nous la nuit,
- 14 Si nous avons un cœur, nous ne mourrons pas.
- 15 Une grande étoile tombera sur mes genoux.

Pour Lasker-Schüler, l'idée de réconciliation était tout à fait centrale dans sa pensée, son action et son œuvre. La réconciliation des religions, en particulier, était au premier plan. Malgré sa propre expérience de la haine envers les juifs, vécue dès l'enfance à Elberfeld par sa fille issue d'une famille juive fortement assimilée, elle a été une femme de conviction.

"a toujours été réconcilié avec le christianisme".²⁶³ Son frère Paul a même envisagé de se convertir au catholicisme. Plusieurs événements biographiques témoignent de son besoin de mission.²⁶⁴ Dans sa prose également, on trouve de nombreux passages - le récit d'*Arthur Aronymus*²⁶⁵ en fait partie - dans lesquels elle évoque la réconciliation du judaïsme avec le christianisme, en *terre hébraïque avec l'islam*.²⁶⁶ avec l'islam, jusqu'à des propositions concrètes d'aménagement.²⁶⁷

Il n'est donc pas étonnant que Lasker-Schüler accorde une grande place à cette idée dans sa poésie. Le poème *Versöhnung*, imprimé pour la première fois dans *Der Sturm*²⁶⁸, a été publié au moins 14 fois du vivant de la poétesse, dans de nombreuses anthologies de son vivant et plus tard, notamment dans le célèbre *Menschheitsdämmerung (Crépuscule de l'humanité)*.²⁶⁹ de Kurt Pinthus. Cela montre à lui seul l'immense importance qu'Else Lasker-Schüler accordait à la poésie.

²⁶² KA01-GNr. 168.

²⁶³ Bauschinger 1980, p. 257.

²⁶⁴ Cf. *ibid.*, 257f.

²⁶⁵ KA04, p. 239 et suivantes.

²⁶⁶ KA05, P. 11-157.

²⁶⁷ Il ne faut cependant pas oublier que Lasker-Schüler n'était pas étrangère à sa propre haine, qu'il s'agisse de celle envers des personnes concrètes de son entourage - même son ami Karl Kraus n'y échappait pas - ou de celle envers les Juifs de l'Est et leur yiddish. Cf. *Das Hebräerland* KA05, p. 103f.

²⁶⁸ *Der Sturm* Jg. 1, Nr. 23 du 04.08.1910, p. 181. Disponible en ligne sous : H. Walden 3/1910-3/1932.

²⁶⁹ Pinthus 1963, p. 151.

Elle l'a également inclus dans les *Ballades hébraïques*. Le recueil commence par le poème *Mon peuple* et se termine par *Réconciliation*. Trois ans après la première parution, Franz Marc réalisa en 1912 sa célèbre gravure sur bois *Versöhnung*, que Herwarth Walden reproduisit en première page de *Der Sturm*²⁷⁰ (ill. 13, page 66) et qui marqua le début d'une amitié artistique brève mais profonde avec Else Lasker-Schüler.

Le poème a fait l'objet de nombreux commentaires dans la littérature secondaire, si ²⁷¹bien qu'une brève interprétation suffit ici. L'histoire de son principe est présentée en détail chez Sander.²⁷²

Le titre *Versöhnung (Réconciliation)*, ⁷également intitulé *Der Versöhnungstag (Le jour des expiations)* en H ³⁻⁴et D,²⁷³ fait allusion à Yom Kippour, la fête juive la plus élevée et la plus sainte (c'est-à-dire le 'jour de l'expiation'), durant laquelle on prie toute la journée, avec le *Kol Nidre* comme prière finale le soir. ²⁷⁴Il y a une correspondance intellectuelle avec le récit *Le jour des expiations* (KA04, p. 98 et suivantes).

Le poème commence par une prophétie qui est répétée à la fin du poème - strophe 8 incomplète : "Une grande étoile tombera dans mon sein . . .".²⁷⁵Bauschinger parle de prière d'amour²⁷⁶ et décrit par ce néo-logisme les substances essentielles du contenu et de la forme du poème. Les six premiers vers décrivent en effet un acte religieux entre le je lyrique et le tu, typique du Yom Kippour. La deuxième partie de neuf vers est consacrée à l'amour dans sa pureté enfantine. Les 15 lignes sont des vers blancs et ne sont portées que par le rythme des mots et leurs sonorités. Dans ce poème, Else Lasker-Schüler joue également avec la sonorité des mots - comme un jeu de harpe : les deux premiers vers sont une succession de couleurs sonores claires, moyennes et sombres - ils pourraient presque former une mélodie ; après les vers 5 et 6, de couleur très sombre, suit un v. 7 de couleur très claire, puis à nouveau un v. 8 sombre, etc. L'enregistrement habile des sonorités de la langue (cf. chap. 6.1 "Un ancien tapis du Tibet") est ici aussi mis à profit.

Le poème ne décrit cependant pas un acte de réconciliation, comme on vient de le sous-entendre, mais une projection dans l'avenir : la prophétie "es wird . . ." et le désir de réconciliation, de prière et d'amour. Et presque au milieu du poème, des doutes s'expriment : "Pourquoi hésites-tu ?" et des questions : "Mon cœur n'est-il pas à la limite du tien ?" et ce 'centre incertain' est si éloigné des 'piliers d'angle de la certitude sûre - Il y aura une grande étoile ... ' !

Les langues "incisées comme des harpes" sont unanimement considérées dans la littérature secondaire comme étant les langues hébraïques.²⁷⁷Le commentaire de KA dit ceci "découpés comme des harpes] pour représenter les carac-

²⁷⁰ *Der Sturm* Jg. 3, Nr. 125/126, septembre 1912.

²⁷¹ Bauschinger 1980, p. 171-174 ; Oellers 2000, 57f ; Sander 2010 ; Skrodzki s.a.(f).

²⁷² Cf. Sander 2010, 89 et suivantes.

²⁷³ Cf. KA01-K 168.

²⁷⁴ Cf. le lemme *Yom Kippour*. In : Gorion e. a. 2003, sp. 334 ; dans une lettre à Paul Dessau, Schönberg s'exprime de manière critique sur le contenu de la prière qu'il juge "immoral". Schönberg 1941.

²⁷⁵ Guder appelle cela un "événement cosmique", ce qui semble être un peu superficiel. Il s'agit plutôt d'une prophétie personnelle de l'unité avec Dieu dans l'inspiration poétique ("Es dichtet in mir") et du sentiment certain d'être appelé par Dieu en tant que poète, avec l'image quasi transcendante 'de l'étoile dans le giron' ou comme dans le poème tardif *Mein Herz ruht müde* (E : MbK 1943) : "Et des étoiles se posent sur mes paupières . . ." (KA01-GNr. 392.3), en quelque sorte un 'geste de noblesse céleste de la voyante', dont les yeux sont fermés par des étoiles, afin qu'elle voie de l'intérieur.

²⁷⁶ Cf. Bauschinger 2004, p. 166.

²⁷⁷ Parmi les langues basées sur les caractères hébraïques, on trouve notamment l'hébreu, l'araméen, le yiddish et le ladino. Le pluriel choisi par Lasker-Schüler est donc correct.

tères hébreux" (KA01-K 168.4). Il est cependant un peu difficile de comprendre cela à partir des caractères eux-mêmes. Tout au plus certaines suites de caractères pourraient-elles donner cette impression, même avec la meilleure volonté du monde. Il me semble plutôt que cette image - comme tant de métaphores et d'allégories chez Else Lasker-Schüler - est "sombre" et que sa signification n'est peut-être accessible que par le son de harpe qu'elle évoque ; ce son est sombre et plein, voire argenté, bruyant ou clair dans le ton. Cette conception du son correspond d'ailleurs très bien à de nombreux poèmes dans le langage musical de la poétesse ; *Elbanaff* (KA04, p. 59) et *Ein alter Tibetteppich* (KA01-GNr. 172) sont de tels phénomènes de langage-son, et *Versöhnung en fait* également partie. A propos de ce dernier, Heselhaus remarque : "Ici, le langage du rêve est transposé dans un parlando à voix basse qui se tient et se porte lui-même dans le flux et le reflux du mouvement du discours".²⁷⁸

Le symbole de 'David à la harpe', qui chante les psaumes hébraïques de David, correspond d'ailleurs à cette 'sombre allégorie', comme l'un des pères d'Israël. Le motif de la harpe est archaïque pour Else Lasker-Schüler. Elle le reprend dans *Le pays des Hébreux* : "Enfant, j'ai appris instinctivement à lire l'écriture de la harpe de notre luth éternel : l'hébreu ! Entendu parler Joseph dans la rêverie". (KA05, p. 104.14ff). Cette citation fait également référence au phénomène sonore plutôt qu'à une interprétation à partir du système d'écriture.²⁷⁹

Pour la quatrième strophe, Guder écrit

La quatrième strophe commence : "Les enfants sont nos cœurs", et à la fin de la septième strophe (l'avant-dernière), on peut lire : "Si nous avons un cœur, nous ne mourrons pas". Sous la surface du rationnel vit encore, comme dans un rêve, le sentiment d'être en sécurité, comme un enfant, dans l'intemporel.²⁸⁰

C'est ainsi que Sander parle aussi de tonalité de conte de fées.²⁸¹ Enfin, il convient de signaler la disposition presque symétrique en miroir de certains tableaux partiels du poème (vv. 1-15 ; vv. 2-13 ; vv. 7-11).

Ce poème est également l'un des plus grands de l'œuvre d'Else Lasker-Schüler et porte la dédicace "Meiner Mutter".

C'est la gravure sur bois de Franz Marc (ill. 13 à la page suivante), qui constitue en quelque sorte l'initiale de sa célèbre amitié avec Else Lasker-Schüler, qui sera mise en avant ci-après. Franz Marc avise Herwarth Walden de la gravure par lettre du 23 août 1912 :

... Il s'agit d'une tentative d'illustrer le poème de Mme Lasker-Schüler *Versöhnung de Meine Wunder*. Dans l'attente d'une ouverture d'esprit sans réserve, je vous prie de demander à votre femme s'il lui est agréable de considérer le dessin comme une illustration de son poème [...] (KA06-K 410.2).

Else Lasker-Schüler lui écrit le 09.11.1912 dans sa première ! Il lui renvoie sa première lettre, manifestement en proie à un grand désespoir :

²⁷⁸ Heselhaus 1962, p. 224.

²⁷⁹ Il se peut que pour Else Lasker-Schüler, l'hébreu soit étroitement lié, sur le plan émotionnel, à des expériences acoustiques en partie précoces à la synagogue, où le texte liturgique est généralement chanté lors des services religieux, parfois même de manière improvisée. La prière individuelle à haute voix typique conduit à une "diversité de voix chantantes et murmurantes qui forment une sorte de 'nuage sonore'". On peut imaginer qu'il en résulte une association de l'hébreu avec des sons de harpe bruyants. Cf. <https://themen.miz.org/kirchenmusik/musik-juedisches-religioes-leben-nemtsov>.

²⁸⁰ Guder 1966, p. 40.

²⁸¹ Sander 2016, p. 92.



Fig. 13 : Marc : *Réconciliation* (gravure sur bois)²⁸²

Le plus précieux des peintres <au-dessus du M une couronne avec une étoile> [. . .] J'ai composé de nombreux poèmes, y compris la *Réconciliation* <dans le V une étoile> - pourquoi avez-vous dessiné la *Réconciliation* - êtes-vous aussi douloureusement perdu que moi, que je n'ai plus de chemin que des ravins. [. . .] Je suis si blessé que je saigne partout et pour passer le temps, je compte mes gouttes de sang (KA06-Br. 410).

Dans le récit *Le jour des expiations*, on peut lire : . . . quand j'en fais la poésie, les lettres saignent sur la neige du papier (ibid. p. 100).

► La gravure sur bois

Au centre, nous voyons une figure féminine agenouillée en position d'humilité. L'"étoile" est manifestement 'tombée sur ses genoux'. Elle croise les mains sur sa poitrine, en prière, les yeux fermés. A sa gauche, un chien, symbole de fiabilité et de fidélité, la tête profondément inclinée dans un geste similaire. Derrière elle, debout, le toi lyrique, la main droite tendue vers le personnage féminin mais ne le touchant pas, la gauche cependant croisée sur la poitrine et l'épaule en signe de défense ("Was zagst du?"). Son regard passe devant les 'événements stellaires'.

Le coin inférieur gauche avec le bâtiment, la fleur et le palmier représente peut-être symboliquement 'Theben' d'Else Lasker-Schüler, sa maison émotionnelle. En diagonale, le firmament avec les lunes et les étoiles, qui sont chez Else Lasker-Schüler des métaphores verbales et iconographiques de l'inspiration artistique et de la proximité de Dieu. Enfin, l'arc-en-ciel qui enveloppe en quelque sorte la scène est le symbole ancestral du lien entre l'humain et le divin, le symbole de la paix et de la promesse faite par Dieu à Noé qu'il n'y aurait plus de déluge à l'avenir.²⁸³ La surface noire devant, abstraite, incisée, est peut-être une mise en place iconographique des "langues incisées comme des harpes".

²⁸² Gravure sur bois parue dans : *Der Sturm* Jg. 3, Nr. 125/126, Sept. 1912. <http://db.saur.de/LEX/documentView.jsf?documentId=AT035973&view=html>.

²⁸³ Cf. Gn 8,21 ; également les lemmes *chien* et *arc-en-ciel*. In : Butzer et Jacob 2008, 165f et 291f.

Franz Marc ne se contente pas de restituer le contenu des poèmes par l'art pictural. Il saisit déjà la prophétie poétique dans la gravure sur bois ! Chez lui, le corps féminin est déjà imprégné de la 'lumière de la grande étoile', imprégné d'une grande inspiration et de la proximité de Dieu, et Marc caractérise ainsi le moi lyrique, la prophétesse. Il dispose en outre les éléments picturaux de manière ciblée dans des espaces picturaux :²⁸⁴ au centre 'ce qui est actuellement significatif', à gauche 'la situation de départ' : peut-être 'la maison d'Else - Thèbes' ? Les coins en haut comme 'lieux de refuge' (mentaux) : la surface noire étrangement découpée comme 'harpes' (v. 4?), l'arc-en-ciel comme proximité de Dieu, les astres comme inspiration.

Il semble que pour Marc, ce n'est pas le poème qui est au premier plan de son œuvre, mais la poétesse.

Le poème *Versöhnung* fait également partie des poèmes les plus appréciés des compositeurs. Parmi les 35 chansons, il convient de mentionner celle écrite par Friedrich Hollaender en 1914. Il est discuté en détail au chapitre 13.13. Il est suivi en 1923 par Wilhelm Rettich et son cycle *Else Lasker-Schüler*. Il faut également mentionner Hans Ebert, qui écrit en 1926 son œuvre orchestrale *Biblische Balladen*, dans laquelle *Versöhnung* et *Mein Volk* font partie du cycle.

Bernhard Rövenstrunck est l'un des premiers à mettre en musique Else Lasker-Schüler après la Seconde Guerre mondiale. Ses *20 Ballades hébraïques* - écrites dans les derniers jours de la guerre - contiennent également *Versöhnung* et *Mein Volk*.

En 1992, Arthur Dangel compose *Versöhnung* dans son *Else-Zyklus III* pour alto et piano, qui a entrelacé le magnifique fac-similé du recueil de poèmes *Theben* des élèves de Lasker avec ses compositions pour former une œuvre bibliophile complète. En font également partie ses mises en musique des poèmes *Mein Volk* (cf. chap. 5.2) et *Gebet* (cf. chap. 6.3). Un portrait du compositeur se trouve au chapitre 13.6.

Puis des compositeurs contemporains s'emparent du thème : le Dresdenois Udo Zimmermann en 2008 dans son œuvre purement instrumentale *Lieder von einer Insel* pour violoncelle et orchestre et Lothar Voigtländer en 2012 dans ses *Vier Else-Lieder* pour alto et piano.

²⁸⁴ Dans la psychologie moderne des espaces picturaux, certaines positions d'un tableau peuvent contenir certains moments clés intra-psychiques, comme Marc les a sans doute intuitivement intégrés ici. Voir Fliegner 2012, 39 et suivantes, sur la signification psychologique des éléments et des espaces de l'image.

5.2 Mon peuple

Mon peuple²⁸⁵

A mon fils bien-aimé Paul

- 1 La roche se décompose,
- 2 Dont je suis issu
- 3 Et chante mes chants de Dieu
- 4 Je tombe brusquement du chemin
- 5 Et je me sens tout à fait à l'aise
- 6 Loin, seul sur la pierre de lamentation
- 7 Vers la mer.

- 8 Je me suis laissé emporter
- 9 De mon sang
- 10 Fermentation du moût.
- 11 Et toujours, toujours l'écho
- 12 En moi,
- 13 Quand l'Est fait peur
- 14 L'ossature rocheuse pourrie,
- 15 Mon peuple,
- 16 Crie vers Dieu.

Le poème a été publié pour la première fois en 1905 dans le recueil *Der siebente Tag, Gedichte von Else Lasker-Schüler*²⁸⁶ aux éditions *Verein für Kunst*, Berlin, fondées par son second mari en 1904. Le recueil de 33 poèmes compte 29 premières publications, dont *Mein Volk*. Dans les années suivantes, de 1907 à 1944, plus de 15 autres impressions du poème sont publiées, entre autres en 1920 dans la célèbre anthologie *Menschheitsdämmerung, un document sur l'expressionnisme* de Kurt Pinthus.²⁸⁷ A l'époque de la poétesse, ce poème est donc déjà l'un des plus publiés de son œuvre lyrique. Il est aujourd'hui considéré comme l'un de ses grands poèmes. Ce cycle a été publié en 1986 en fac-similé du manuscrit dans une belle présentation par Norbert Oellers.²⁸⁸ Lasker-Schüler a dédié ce poème à son unique enfant, Paul, qui avait alors six ans. Il est écrit pour la première fois dans *Gesammelte Gedichte*²⁸⁹ de 1917 : "Meinem geliebten Sohn Paul" (à mon fils bien-aimé Paul) et il en sera de même plus tard dans trois autres éditions. Cela laisse supposer que la poétesse a sans aucun doute elle-même accordé une importance personnelle particulière à ce poème.

Le poème se divise en deux strophes de longueur inégale, respectivement de sept et neuf vers, comportant chacune deux images :

- | | | |
|----|---------------------------|------------|
| 1. | Le rocher et moi | (v. 1-3) |
| 2. | Chute et éloignement | (v. 4-7) |
| 3. | Perte du centre intérieur | (v. 8-10) |
| 4. | Moi et le peuple | (v. 11-16) |

Le troisième tableau représente le centre formel et intellectuel, comme nous le verrons plus loin.

²⁸⁵ KA01-GNr. 123.

²⁸⁶ Lasker-Schüler 1905.

²⁸⁷ Pinthus 1963, p. 269. On peut y lire une comparaison directe entre ce poème des élèves de Lasker, qui va aux racines de leur propre existence, et le poème de Kurt Heynicke, *Volk*, qui évoque la patrie (p. 268).

²⁸⁸ Lasker-Schüler 1986. Cf. sur l'histoire de la création et de l'impression *ibid.*, postface et KA01-K p. 8.

²⁸⁹ Lasker-Schüler 1917a.

Si l'on examine le mètre et le rythme du poème ainsi que la question des rimes, on constate qu'il n'y a ni rimes finales ni rimes intérieures constitutives de la forme. La forme de la rime finale - à peine évoquée dans les vers 2 et 3 "entspringe - singe" - est aussitôt abandonnée. Les points de pensée derrière "singe ..." renvoient en quelque sorte à l'absence de relation. La rime intérieure "allein - Klage- gstein" (v. 6) est aussi la dernière et faible "tentative de liaison de rimes".

Il en va de même pour le mètre. Alors que les trois premiers versets sont encore dans un jambage non perturbé, une perturbation massive du mètre apparaît au v. 4 avec le passage au trochée. Cette perturbation massive souligne le virage brutal du monde sain 'du chant des cantiques divins' vers la 'chute brutale et menaçante pour l'existence' hors de cette sécurité. Sur le plan métrique, on assiste ici à un conglomérat de dactyles, de trochées, de jambes et d'anapestes, ainsi qu'à un amphibrachy²⁹⁰ ["vers la mer" (v. 7)] qui conclut la strophe. Cette confusion des pieds de vers et l'obscurité des accents syllabiques, par exemple dans "Mostvergorenheit" et "schauerlich gen Ost", est maintenue par la suite jusqu'aux vv. 14 et 15, qui crient à nouveau dans le jambus. Le dernier vers (v. 16) constitue à nouveau un 'point de perturbation rythmique'. Dans le mètre de la dernière ligne, la dernière syllabe 'schreit' se perd en quelque sorte dans le vide, "le cri est pour ainsi dire vide, muet, il n'a pas d'ancrage métrique" (Steinbeck). Une telle lecture serait tout à fait cohérente, puisqu'elle reprendrait encore une fois la fatigue (v. 8) et la perte (v. 4).

La parenthèse de l'image 1 et de l'image 4 trouve son équivalent métrique qui lui donne son sens, tout comme d'autre part la parenthèse des images 2 et 3 dans leur désordre métrique. Les parenthèses ainsi formées maintiennent et organisent le texte de cette manière formelle.

5.2.1 Les isotopies comme éléments constitutifs de la forme et du sens

Afin d'élucider d'autres relations, les isotopies importantes, c'est-à-dire les unités sémantiques identiques, sont maintenant nommées dans le poème. Il en résulte cinq champs lexicaux/classes de sens évidents.

		Classe
1a	Roche, pierre de lamentation, os de roche	Fermeté
1b	Peuple, sang, roche	Liens du sang
2a	jaillit, chute, chemin	Mouvement
2b	(pourri), chante, pierre de lamentation, écho, crie	Son
3.	jaillit (source), , ruisselait, Mer, tronqué	Fluide

Certaines de ces classes ont une proximité métaphorique entre elles, à savoir

Fermeté - Liens du sang

Mouvement - Son

Mouvement - Liquide

d'autres encore s'opposent fermeté vs. fluidité.

Solidité vs. Liquide

²⁹⁰ Formellement, on peut lire U - U mitin Amphibrachys, qui est toutefois inhabituel en allemand et aussi chez Las-ker-Schüler et ne constitue pas en soi un élément métrique. Cf. également Knörrich 2005, p. 10.

Les sèmes connaissent une certaine limitation de leur polyvalences grâce aux isotopies. Les références créent une cohésion textuelle ainsi qu'une base et un fondement pour l'interprétation. Mais en même temps, on constate que certains lexèmes restent polyvalents, car ils se trouvent dans le poème dans plus d'un champ lexical, à savoir "rocher", "sang", "abtrömt" et "Klagegestein" (voir ci-dessus). L'interprétation est donc à nouveau plus ouverte, plus complexe et plus ambiguë ; cela vaut en particulier pour le lexème "sang".

Le simple fait de nommer les isotopies montre de manière évidente avec quels enchevêtrements complexes Else Lasker-Schüler travaille dans ce poème.

Les isotopies forment aussi avec art des parenthèses formelles et constitutives de sens : la parenthèse la plus large "Mon peuple - mon peuple" (titre et v. 15) ; "chante" vs. "crie" (v. 3 vs. v. 16) ; "plainte(pierre)" vs "écho" (v. 6 vs. v. 11) et enfin "mer" et "écoulé" (v. 7 et v. 8), cette dernière étant l'isotopie la plus proche.

5.2.2 L'image difficile de "la fermentation du moût de mon sang".

Les vv. 8-10 constituent à la fois le centre formel et le centre du contenu du poème. Cette image métaphorique est l'une des plus difficiles à interpréter dans l'œuvre lyrique de la poétesse et les interprétations - 21 d'entre elles ont été comparées sur cette base - divergent parfois fortement. C'est pourquoi un chapitre spécifique sera consacré à ces trois lignes.²⁹¹

Les difficultés commencent avec le terme "Mostvergorenheit", qu'Else Lasker-Schüler a elle-même modifié plusieurs fois en "Mostgegorenheit", mais qu'elle a finalement laissé dans l'édition de dernière main (D¹⁶de 1944) à "Mostvergorenheit" comme dans la première impression.²⁹² La fermentation peut être comprise comme le produit final - le vin issu du pressurage - ou, comme le font entre autres Bauschinger, Hessing et Henneke-Weischer,²⁹³ comme métaphore pour un vin 'gâté'.

L'étape suivante consiste à analyser plus en détail l'image métaphorique de "la fermentation du moût de mon sang". Il convient tout d'abord de constater qu'il s'agit d'une combinaison, typique de l'expressionnisme, de deux expressions appartenant à des domaines de sens différents, c'est-à-dire d'une synesthésie qui entraîne une perturbation de l'ordre sémantique, dans la mesure où le terme 'sang', en tant que liquide vital, se réfère à la fermentation du moût, c'est-à-dire à

²⁹¹ Andrea Henneke-Weischer a notamment fait des remarques remarquables sur les métaphores du rocher et du sang et leurs ancrages dans l'Ancien Testament. Cf. Henneke-Weischer 2003, p. 135 et suivantes.

²⁹² Selon le service d'information DUDEN, le terme 'fermenter' désigne la décomposition partielle d'une substance organique, dont la substance de base est toutefois conservée. Gegoren' désigne ensuite la fin de ce processus. Cette forme perfective est généralement connotée négativement, comme dans 'gegorener Milch' ou 'gegorener Milch'.

Le terme "fermentation" désigne un processus de production de "jus fermenté" qui a pour attribut d'être "acide" ou "non comestible". En revanche, la "fermentation" désigne un processus contrôlé et ciblé qui est mis en route de telle sorte que le produit final "fermenté" représente quelque chose de différent du produit de départ ; la fermentation est donc une transformation complètement achevée. Ce processus est également appelé pressurage et désigne, dans le domaine de la viticulture, la transformation complète du jus de raisin en vin.

Le dictionnaire numérique de la langue allemande (DWDS-online) note : (1) fermenter : se décomposer à partir de composés organiques supérieurs en composés inférieurs, s'effervesce en écumant, au sens figuré : devenir menaçant, agité. (2) fermenter, faire fermenter quelque chose en quelque chose, transformer quelque chose en quelque chose par fermentation ; le jus de fruit pressé est fermenté en vin ou en moût. - Les exemples littéraires cités dans le DWDS ne montrent cependant pas de distinction vraiment nette entre fermenté-fermenté et fermenté-fermenté ; en particulier, le liquide fermenté est tout à fait utilisé comme substance comestible dans le sens de 'fermenté'.

²⁹³ Cf. Bauschinger 1980, p. 171, Hessing 1985, p. 93 ainsi que Henneke-Weischer 2003, p. 135 et suivantes.

une propriété du moût. Cette référence n'est pas claire; c'est un indice typique d'une telle image métaphorique. Qu'est-ce que cela signifie? Les composantes sémantiques du 'sang' sont liquides, chaudes, rouges, vitales, etc. et les composants sont la vie, l'amour, le sacrifice, la filiation, etc. Les composantes sémantiques de la "fermentation du moût" n'existent pas au départ, car le terme n'est pas lexical, mais une construction qui désigne la propriété du produit final, par exemple le vin ou plus généralement la transformation complète du jus de raisin. Ainsi accepté, le terme ouvre deux champs sémantiques : (1) le vin en tant que liquide alcoolisé, clair, frais, gouleyant, noble, avec ses significations symboliques de joie de vivre, d'ivresse divine, d'élixir de vérité, de signification de la vigne et du raisin, de présence corporelle du Christ et de dernière Cène; (2) Caractéristiques du produit fermenté : Transgression d'une substance, produit final d'une influence humaine ciblée (processus de fermentation), certaine stabilité finale du produit. - Cela montre qu'une notion très compréhensible en soi, le 'sang', peut être appliquée à une nouvelle construction. Le terme "Mostvergorenheit" (fermentation du moût) est difficilement com-préhensible en raison de l'imprécision de la distinction entre "gegoren" et "vergoren", mais aussi en raison de son manque de lexicalité. Enfin, la combinaison des champs sémantiques, dans leur contradiction insoluble ou du moins leur manque de clarté, conduit à des interprétations toujours différentes. La métaphore est polyvalente.

Nous avons ici affaire à une démarche lyrique très typique d'Else Lasker-Schüler, mais aussi de l'expressionnisme littéraire en général. Ses néologismes, qui ne possèdent pas de lexicalité, sont pour Else Lasker-Schüler des possibilités d'allusion et d'indication de ce qui est réellement voulu d'une part, et de sa dissimulation par l'inauthenticité métaphorique de ce qui est dit d'autre part.

La mise en relation des champs sémantiques présents permet donc aussi bien la connotation chrétienne du 'sang et du vin' dans la dernière cène que la décomposition complète du sang du peuple hébreu ²⁹⁴dont est issue la poétesse. Il semble tout d'abord que la première lecture, la lecture chrétienne, soit plutôt improbable compte tenu de l'origine juive de la poétesse et qu'elle doive être rejetée. Mais si l'on considère l'ensemble de l'œuvre littéraire de Lasker-Schüler, on s'aperçoit qu'elle ne se contente pas de répéter sans cesse que les trois religions du monde, le judaïsme, l'islam et le christianisme, ne connaissent qu'un seul Dieu,²⁹⁵ mais aussi que dans de nombreuses figures, elle déploie son art ludique de la combinaison, à savoir dans le mélange des réalités entre elles, dans la dissolution de leurs frontières et dans le mélange de la réalité et de la fiction.

Le 'tissu poétologique' de son travail se caractérise par une thématique résolument juive, mais aussi par une intégration consciente du judaïsme et du christianisme dans ses motifs, ainsi que par un large balancement entre la proximité de Dieu ressentie "Quand j'étais encore le coquin de Dieu !" et l'amour de Dieu. (*Au début*, KA01-GNr. 96.20) et l'éloignement de Dieu "Dieu où es-tu ?" (*A Dieu*, KA01-GNr. 149.7) avec leur influence anarchique et rebelle contre toutes les réceptions traditionnelles de la Bible, en particulier celles du judaïsme orthodoxe. C'est surtout la proximité de Dieu qui apparaît parfois sans aucune distance, voire même érotiquement physique. Ainsi, presque toutes les lignes de *Zebaoth* (KA01-GNr. 124) ont une connotation érotique ; "je t'aime" - "Jeune homme" - "Tes parfums" - "Ma première fleur de sang" - "Viens donc".

Nous avons ici affaire à une démarche lyrique très typique d'Else Lasker-Schüler, mais aussi de l'expressionnisme littéraire en général. Ses néologismes, qui ne possèdent pas de lexicalité, sont pour Else Lasker-Schüler des possibilités d'allusion et d'indication de ce qui est réellement voulu d'une part, et de sa dissimulation par l'inauthenticité métaphorique de ce qui est dit d'autre part.

La mise en relation des champs sémantiques présents permet donc aussi bien la connotation chrétienne du 'sang et du vin' dans la dernière cène que la décomposition complète du sang du peuple hébreu ²⁹⁴ dont est issue la poétesse. Il semble tout d'abord que la première lecture, la lecture chrétienne, soit plutôt improbable compte tenu de l'origine juive de la poétesse et qu'elle doive être rejetée. Mais si l'on considère l'ensemble de l'œuvre littéraire de Lasker-Schüler, on s'aperçoit qu'elle ne se contente pas de répéter sans cesse que les trois religions du monde, le judaïsme, l'islam et le christianisme, ne connaissent qu'un seul Dieu, ²⁹⁵ mais aussi que dans de nombreuses figures, elle déploie son art ludique de la combinaison, à savoir dans le mélange des réalités entre elles, dans la dissolution de leurs frontières et dans le mélange de la réalité et de la fiction.

Le 'tissu poétologique' de son travail se caractérise par une thématique résolument juive, mais aussi par une intégration consciente du judaïsme et du christianisme dans ses motifs, ainsi que par un large balancement entre la proximité de Dieu ressentie "Quand j'étais encore le coquin de Dieu !" et l'amour de Dieu. (*Au début*, KA01-GNr. 96.20) et l'éloignement de Dieu "Dieu où es-tu ?" (*A Dieu*, KA01-GNr. 149.7) avec leur influence anarchique et rebelle contre toutes les réceptions traditionnelles de la Bible, en particulier celles du judaïsme orthodoxe. C'est surtout la proximité de Dieu qui apparaît parfois sans aucune distance, voire même érotiquement physique. Ainsi, presque toutes les lignes de *Zebaoth* (KA01-GNr. 124) ont une connotation érotique ; "je t'aime" - "Jeune homme" - "Tes parfums" - "Ma première fleur de sang" - "Viens donc".

Ainsi, dans sa thèse de doctorat intitulée *Poetisches Judentum - Die Bibel im Werk Else Lasker-Schüler*, Henneke-Weischer souligne à juste titre que ni l'appropriation d'Else Lasker-Schüler en tant que poétesse juive de langue allemande, ni celle en tant que femme ayant grandi dans la tradition chrétienne, en tant que juive assimilée, ne sont tenables :

La réception de la Bible par Else Lasker-Schüler sous le signe de la modernité porte la signature de son époque. Mais elle semble en même temps *étonnamment actuelle*. Elle permet d'étudier in extremis et de manière condensée [!] un phénomène caractéristique de la religiosité actuelle : une *relation réflexive* entre le sujet et la religion. Ce rapport conscient et réflexif à sa propre religiosité et à la religion institutionnalisée va de pair avec le processus de transformation de la sécularisation. ²⁹⁶

La proximité symbolique avec 'le sang et le vin', symbole chrétien du sacrifice total et du dévouement amoureux, ne serait pas du tout une hérésie dans l'esprit d'Else Lasker-Schüler, mais doit être lue comme l'expression de son amour inconditionnel et sans limites, proclamé à maintes reprises dans le jeu littéraire des métaphores. C'est ce que soulignent également les vv. 7-9 de son célèbre poème *Gebet* :²⁹⁷

²⁹⁴ Voir à ce sujet la citation de Hille p. 28.

²⁹⁵ C'est par exemple le thème de son récit *Arthur Aronymus*, dans la phrase finale duquel il est dit que "le juif et le chrétien rompent leur pain ensemble dans la concorde (KA04, p. 266)". Et Kraft le confirme : "Le fait que le sentiment d'appartenance à la patrie allemande et l'amour de la symbolique chrétienne constituaient une part non négligeable de leurs sentiments et de leur pensée, était plutôt authentifié que remis en question par leur décision en faveur du judaïsme [. .]". Kraft 2002, p. 151.

²⁹⁶ Henneke-Weischer 2003, p. 442.

²⁹⁷ KA01-GNr. 253.7-9. Voir son interprétation au chap. 6.3.

J'ai apporté l'amour dans le monde,
 pour que chaque cœur puisse fleurir en
 bleu,
 Et j'ai veillé toute une vie, [.....]

Ici, le Nouveau Testament est peut-être encore plus présent : Le Christ, le message de sa vie sur terre, Gethsémani et la mort sacrificielle.²⁹⁸ Le poème *Du, mein* (KA01-GNr. 70) se trouve également dans une notation chrétienne avec les lignes initiales :

"Der Du bist auf Erden gekommen / Mich zu erlösen / Aus aller Pein", qu'Else Lasker-Schüler dédia à son frère Paul Schüler, qui voulait se convertir au christianisme. Enfin, il convient de mentionner son célèbre poème d'exil *Die Verscheuchte* (KA01-GNr. 344), dans lequel elle répond - probablement à l'indicible discours de Gottfried Benn *Antwort an die literarische Emigranten (Réponse aux émigrés littéraires)*²⁹⁹ le 24 mai 1933 à la radio de Berlin, dans lequel il déniait aux écrivains exilés le droit moral de prendre position sur ce qui se passait en Allemagne - réagissait à son tour.³⁰⁰ Dans le poème, on lit aux vv. 13-15

Bientôt, les larmes ont emporté tous les
 cieux, Aux calices desquels les poètes se sont
 désaltérés, Toi et moi aussi.

Le commentaire KA01-K 344.14 de ce poème explique la métaphore du calice :

Dans le Nouveau Testament, boire à la même coupe est l'expression d'un lien étroit : lors du dernier repas avec ses disciples ("Cène"), Jésus fait circuler la coupe pour garantir à ses disciples sa présence personnelle entre sa mort et l'achèvement du royaume de Dieu.

Ces exemples montrent tous la proximité conceptuelle avec le monde symbolique chrétien. Le mot "écoulé" s'oppose à la source qui jaillit du rocher et désigne l'état final d'épuisement du ruissellement. Si la "fermentation du moût de sang" est interprétée comme "sang et vin" et donc comme une dévotion amoureuse sans limite, le terme "écoulé" complète cette image dans le sens d'un sacrifice complet. Les références que nous venons d'évoquer montrent à elles seules que la métaphore du "sang" n'est pas seulement une métaphore de la vie.

Il est clair que le lien avec le 'vin et le sang' et le dévouement est tout à fait lisible, et non pas tiré par les cheveux comme il pourrait le sembler au premier abord.

Une autre lecture, qui comprend le sang comme une 'ascendance de', conduit herméneutiquement à une autre image, celle de ce qui est décomposé, qui n'est plus originel, et donc à l'image du peuple juif dans sa pourriture. "Abgeströmt" prendrait alors également une autre signification dans le sens de "emporté par le courant" et perpétuerait ainsi d'une certaine manière l'image du "ruissellement loin du rocher", du peuple. Nous voyons dans ces trois versets que l'herméneutique ne conduit pas toujours à la clarification par le contournement, mais à des lectures qui, chacune en soi - y compris les nuances - permettent un accès plus profond sans concrétiser indûment l'inauthentique. Ce qui est imbriqué dans au moins trois métaphores dans les vers 8-10 ne peut pas être déchiffré complètement et clairement. La poésie - comme tout art - doit aussi pouvoir garder des secrets, être difficile et obscure !

²⁹⁸ Un passage de *Das Hebräerland*, où le Christ est appelé "le Juif de Dieu de Nazareth" (KA05, p. 95.37 et suivantes), montre à quel point Else Lasker-Schüler pense le judaïsme et le christianisme ensemble.

²⁹⁹ Le discours de Benn se trouve dans : Benn 1989, p. 24 et suivantes.

³⁰⁰ Le biographe de Benn, Fritz J. Raddatz, commente ce discours de Benn : "C'est peut-être son texte le plus impitoyable jamais écrit : étincelant de méchanceté et scintillant dans la folie de son aveuglement, une heure de dévotion à la plus grande gloire de la barbarie brune". Raddatz 2001, p. 145. La déixis poétique de la *réponse de Benn aux émigrés littéraires* de 1933 est également considérée comme telle par Chr. Hanna dans le manuel de Benn. Cf. Hanna 2016, p. 365.

5.2.3 Chants de Dieu, pierre de lamentation et cri vers Dieu

Avec l'interprétation du centre du poème et la mise en évidence des champs sémantiques et des références, le plus gros est déjà dit. Ce qu'il est encore important de mettre en évidence est abordé dans les paragraphes suivants. Le premier vers commence par la métaphore du peuple comme rocher, qui est à l'origine du je lyrique. Il existe à ce sujet une deuxième version du poème : "Mein Volk wird morsch", parue pour la première fois dans la version D⁵ des *Gesammelte Gedichte* de 1917, consacrée à son fils Paul. La métaphore devient ainsi monovalente. Néanmoins, la question est soulevée de savoir de quel peuple il s'agit ; après tout, la juive Lasker-Schüler a la citoyenneté allemande depuis sa naissance et on peut aussi lire les Allemands comme peuple. Cette lecture - à mon avis plutôt aberrante - est aussi celle de Gottfried Benn, qui souligne par ailleurs plutôt sa germanité aryenne. Le terme 'Entspringen' peut être lu de manière ambiguë :

a) le rocher en tant qu'origine de mon moi ; b) le rocher en tant que rocher de Dieu à Cadès, duquel Moïse tire de l'eau pour la survie des Juifs dans le désert (4 Mos. 20,11) ; c) le fait de jaillir lu comme une fuite ; en jaillissant, j'ai créé une distance par rapport au rocher. Le rocher, en tant que métaphore pour la juive de la diaspora chrétienne d'Elberfeld et de Berlin, est également un attribut à connotation catholique, comme nous l'avons déjà expliqué plus haut, et ce dans le sens de "Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam" (Mt 16,18 ; "Tu es Pierre et sur ce rocher je bâtirai mon église").

Chanter les chants de Dieu', une expression de l'Ancien Testament désignant le chant des psaumes, est le nom d'une partie essentielle de l'œuvre poétique de Lasker-Schüler, en particulier de sa poésie, qui traite toujours de Dieu de manière très personnelle. Le problème que la poétesse a rencontré tout au long de sa vie réside dans son manque d'acceptation du judaïsme orthodoxe, très attaché à la tradition, voire dans son rejet fortement teinté d'émotion. On lui en veut d'ailleurs encore aujourd'hui dans certaines communautés juives. Un exemple éloquent de sa propre judéité et de son rapport au ciel est sa confrontation avec Martin Buber au sujet des "révélations" qu'elle a elle-même vécues,³⁰¹ et d'autre part, sa souffrance due à la distance géographique avec la Palestine, qu'elle ne cesse de thématiser.

Le 'Entspringen' renvoie ainsi d'une part à l'origine, d'autre part à l'acte qui crée la distance. Le "riesele ganz in mir" (v. 5) est lisible de deux manières :

a) le ruissellement est l'écoulement d'une quantité d'eau minimale et fait contrepoint à la source dont est issu le je lyrique ; b) le ruissellement est aussi de la roche émiettée jusqu'aux plus petits morceaux ; "riesele ganz in mir" est ainsi lisible comme brisé en soi et produit final du rocher devenu pourri, auquel on se rattache métaphoriquement.

Le verset 6 a un équivalent dans le récit *Le pays des Hébreux*. Là aussi, elle ne s'intègre pas à la procession des autres Juifs. Il y est dit

Dernière pèlerine, seule, lointaine et pourtant peuple millénaire, fidèle garde du corps du Seigneur, je suis les processions hébraïques [il s'agit des processions de la Pentecôte à Jérusalem - ndlr].³⁰²

La métaphore "pierre de lamentation" renvoie tout d'abord au mur des Lamentations à Jérusalem comme symbole et lieu de lamentation et de dialogue du peuple juif avec son Dieu. Mais ici, la pierre de lamentation n'est pas la métaphore d'un lieu manifeste du dialogue avec Dieu, qui permet de sortir de la détresse, mais une situation géologique descendante, qui mène à la mer. La mer, comme on le sait, est une métaphore très ancienne et donc multiple. ³⁰³Ici, c'est l'étendue infinie, sans rivages,

³⁰¹ C'est ce que Ben-Chorin raconte dans ses mémoires. Cf. Ben-Chorin 1988, p. 78 et suivantes.

³⁰² KA05, P. 33.

peut-être même la métaphore de l'insignifiance de l'individu et de son détachement total, dans laquelle le je lyrique se perd, désormais privé de tous ses anciens liens. La profondeur de la mer est également associée à l'inconscient profondément enfoui dans l'être humain, au cœur de l'émotionnel. - En hébreu, la mer est le déluge originel, comme il est dit dans la Genèse 1.2. Au-dessus du déluge originel, l'abĀne (Tehôm en hébreu, Ἀβῶσσος en gr., abis- sus en latin) plane l'esprit de Dieu. Or, l'abĀne est en même temps le plus lointain éloignement de Dieu. Le cri muet caché dans cette image de l'abissus, mais qui résonne déjà, correspond à l'image du dernier vers du poème, le cri du peuple vers son Dieu. La mer, l'illimité, l'inconscient représentent le 'côté nuit' de notre être.

Le vide intérieur complet, thématiqué aux vv. 5-10, fournit la base de l'image du v. 11: "Widerhall in mir" ne peut sonner aussi creux et effrayant que si l'espace en moi est vide. L'anaphore du "toujours, toujours encore" agit de manière insistante comme un écho et une accumulation rythmique de la langue. Il n'y a pas de fin. L'écho présuppose une résonance acoustique, ici avec le peuple dispersé aux quatre vents. L'indication de direction "gen Ost" indique qu'il s'agit de la diaspora occidentale, c'est-à-dire de la situation dans laquelle vit Else Lasker-Schüler. La facette musicale de ce vers est mise en lumière plus loin.

Une remarque sur la fin du poème : le cri vers Dieu. Le commentaire fait remarquer à ce sujet : "Dans l'Ancien Testament, le 'cri' (adressé à Dieu) est l'expression d'une prière qui vient des profondeurs. Cf. Psaume 88,2" (KA01-K 123.16). Cette remarque est d'autant plus importante que le sens général de "Schrei" en allemand est nettement différent. Le dictionnaire numérique de la langue allemande (DWDS) explique "son inarticulé et strident émis par un homme ou un animal" et fait référence, entre autres, à un cri de détresse, d'angoisse et de mort. Ainsi, certaines interprétations voient dans ce verset final non pas une prière fervente, mais une vision prophétique de la poétesse sur les terribles événements d'extermination qui s'abatront sur le peuple juif près de 40 ans plus tard, lors de l'holocauste de l'époque nazie.³⁰⁴ Cette lecture religieuse et esthétique de la prophétie est concevable et la prophétie chez Else Lasker-Schüler est traitée de manière affirmative dans certains travaux, mais elle est remise en question de manière très critique et rejetée par d'autres.³⁰⁵

5.2.4 Les moments musicaux du poème

Nous avons déjà constaté au début que le mètre change constamment dans le poème (voir p. 69) : le jambus à deux ou quatre vers est abandonné au v. 4 et ne réapparaît que dans les trois derniers vers. Le 'désordre' métrique des vv. 4-13 s'avère être une architecture rythmique construite de manière ciblée. La chute soudaine du chemin qui pourrait guider et diriger, dont la limite promet en même temps la stabilité - symbole de la communauté juive - est composée comme un staccato linguistique, une

³⁰³ Cf. à ce sujet le lemme *Mer*. Dans : Butzer et Jacob 2008, p. 227 et suivantes.

³⁰⁴ Franz Marc n'était pas différent avec son célèbre tableau *Destins d'animaux* de 1913. En pleine guerre, peu avant sa mort en tant que soldat, il écrit à sa femme : "A leur vue, j'étais tout à fait affecté et excité. C'est comme une prémonition de cette guerre, effrayante et émouvante. [. . .] Il y a une logique artistique à peindre de tels tableaux *avant* la guerre, et non comme une stupide réminiscence après la guerre". Marc 1989, Br. 160, p. 131.

³⁰⁵ Cf. Andre Meyer 1965, Andre Meyer démontre dans son essai *Vorahnungen der Judenkatastrophe bei Heinrich Heine und Else Lasker-Schüler* le côté visionnaire, voire somnambulique d'Else Lasker-Schüler à l'aide de nombreux passages de textes, en particulier des récits *Der Wunderrabbiner von Barcelona (Le rabbin prodige de Barcelone)* et *Arthur Aronymus. L'histoire de mon père, ainsi que le dernier spectacle Ichundlich. Les descriptions des pogroms et de la chute des dignitaires nazis y anticipent de manière prophétique les atrocités à venir contre les Juifs et la fin du Troisième Reich.*

succession dure de mots monosyllabiques sur deux lignes de vers (vv. 4 et 5). En outre, on entend également sur le plan mélodique une succession de voyelles *ä-ü-i-o-e-u-ie-e-a-i* dont la couleur varie extrêmement et qui s'étend sur tout le spectre. Ce staccato reçoit une interruption petite mais décisive par la dactyle "riesele", qui attire ainsi l'attention et prépare en même temps musicalement le passage à réciter legato aux vv. 6 et 7. S'agit-il de dactyles ou de jambages ? Les deux sont lisibles ; le flou rythmique exige le legato et soutient l'image de la fluidité. Cela se poursuit - comme nous l'avons déjà suggéré - dans les vv. 8-10. Ici aussi, la succession de levées et de baisses reste vaguement ambiguë : iambique ou dactylique ; ça coule ! Aux vv. 10 et 11, il semble impossible de marquer clairement les levées ; le flux linguistique veut manifestement des levées avec trois et quatre descentes : "Mostvergorenheit" () et "immer noch der" () ; il n'est pas question de mètre fixe. Dans - cue ttu e U puh- ru asue um usicale également, une sonorité, c'est-à-dire une succession de sons, est composée en extrêmes (v. 10ff.) : *o-e-o-e-ei-u-i-e-i-e-o-e-i-a*. De plus, l'anaphore "toujours, toujours encore" agit sur le plan sonore comme l'écho, à savoir "l'écho en moi".

Il convient ensuite d'examiner l'étrange combinaison de mots "rocher" ou "os de rocher" et "pourri" (vv. 1 et 14). Dans l'usage lexical, le rocher et les os sont plutôt fragiles ; l'adjectif 'pourri' est plus rarement utilisé. Cette combinaison de mots s'applique plutôt au sens figuré ou métaphorique. Mais la métaphore immédiatement compréhensible a ici surtout des propriétés sonores. L'onomatopée est au premier plan de l'expression poétique dans la succession de fricatives (f, s, sch) et de vibrantes (r). Le glissement et le grincement de la pierre sur la pierre ne peuvent guère être mieux articulés en sons. On voit à quel point Else Lasker-Schüler sait traiter de manière différenciée le microcosme des sons de la langue. Ainsi, pour citer un dernier exemple, "Klagegestein" n'est pas simplement une métaphore du mur des Lamentations de Jérusalem, centre local et religieux du judaïsme, mais nous fait entendre de manière onomatopéique les sanglots à travers le double son plosif. "ge-ge" au milieu du mot, que l'on ne peut prononcer qu'en retenant sa respiration : Kla-ge-ge-stein.

Un autre élément musical à souligner est la dynamique inhérente au poème. L'image sonore du rocher pourri associe tout d'abord un mouvement très petit et lent, le relâchement progressif de la solidité. Il est suivi, par contraste, du mouvement le plus rapide de tout le poème : "entspringe" et un "Liedersingen" animé comme topos mélismatique. La chute soudaine qui se transforme dynamiquement en un ruissellement dans l'éloignement et la solitude et qui se perd complètement dans la mer contraste à nouveau. La dynamique s'est alors complètement dissoute.

Alors que la première strophe est entièrement placée sous le signe du mouvement, la deuxième strophe est marquée, au sens figuré, par un statisme complet - un flux arrivé à son terme, au parfait "abgeströmt" - un statisme qui est maintenu jusqu'à l'avant-dernier mot du poème "Dieu". Tout au plus un petit mouvement : l'écho. Le poème se termine par une explosion dynamique en "schreit", monosyllabique, abrupte, dur.

Dans le poème d'Else Lasker-Schüler, nous trouvons un flux linguistique naturel et des phrases complètes jusqu'au v. 10. - Mais à partir du v. 11, la dynamique du langage semble de plus en plus précipitée et tout aussi stagnante. Les vers ne se composent plus que de bribes de phrases, en partie réduites à deux mots seulement : v. 12 "In mir" et v. 15 "Mein Volk". L'insertion syntaxique de la phrase nominale "Mon peuple", entourée de deux virgules, fait l'effet d'un embouteillage linguistique avant le cri.

En ce qui concerne la réception musicale du poème, en particulier des derniers vers, nous renvoyons au chapitre 12.2 "Unecomparaison de composition".

6 Poèmes rassemblés

Les *Gesammelte Gedichte* (GG) ont d'abord été publiés en tant que livre indépendant en 1917 aux éditions des Livres blancs de Leipzig, puis ont été repris en 1918 par les éditions Kurt Wolff de Munich et Leipzig, qui en ont publié une deuxième édition avant l'automne 1919. La troisième édition a eu lieu chez le même éditeur en 1920. Elle a été annoncée ainsi dans un communiqué de l'éditeur :

Les œuvres d'Else Lasker-Schüler, jusqu'à présent dispersées dans les lieux de publication les plus divers et trop peu lues, ont une telle cohérence interne qu'il est apparu nécessaire de les réunir dans une édition complète, afin de rendre une fois accessible dans son intégralité ce phénomène artistique rare.³⁰⁶

Le nombre d'environ 170 poèmes se compose essentiellement de ceux de *Styx, du Septième Jour* et des *Ballades hébraïques*, augmentés de quelques-uns qui ont également été publiés sous forme de livre, dont ceux décrits ci-dessous.³⁰⁷

6.1 Un ancien tapis du Tibet

Un ancien tapis du Tibet³⁰⁸

- 1 Ton âme, qui aime la mienne
- 2 Est perdu avec elle dans le tibat du tapis

- 3 Rayon après rayon, des couleurs amoureuses,
- 4 Des étoiles qui se courtisent sur toute la longueur du ciel.

- 5 Nos pieds reposent sur le précieux
- 6 Millelillelillelillelilles.

- 7 Doux fils de lama sur plantation de musc
- 8 Combien de temps ta bouche embrassera la mienne
- 9 Et Wang la joue a déjà noué des temps colorés.

Écrit et publié pour la première fois en 1910 dans *Der Sturm*³⁰⁹ et plus tard dans le recueil de poèmes *Meine Wunder* (1911), puis également dans *Gesammelte Gedichte* (GG 2^e de 1919) et dans *Hebräische Balladen* (HB³ de 1920)³¹⁰, ce poème est l'un des plus grands de la poétesse Else Lasker-Schüler. Un poète ne peut en réussir que quelques-uns, peut-être une poignée, comme le pense Gottfried Benn.³¹¹ - Ce poème était l'un des préférés de Thomas Mann, comme l'indique une entrée du livre d'or d'Else Lasker-Schüler.³¹² Et Karl Kraus, le redoutable amateur d'art et de

³⁰⁶ Die *Weißten Blätter* Jg. 6, H. 10. p. 481 d'octobre 1919. Cité d'après Skrodzki s.a.(j).

³⁰⁷ *Un ancien tapis du Tibet* avait toutefois déjà été imprimé dans le recueil de poèmes *Mes merveilles* en 1911.

³⁰⁸ KA01-GNr. 172.

³⁰⁹ *Der Sturm* Jg. 7. Nr. 41. p. 328.

³¹⁰ Lasker-Schüler 1911, voir aussi KA01, p. 19 et suivantes.

³¹¹ Cf. Benn 1968b, p. 1069 et suivantes.

³¹² Le 17 août 1920, Else Lasker-Schüler a inscrit le poème *Un vieux tapis du Tibet* dans le livre d'or d'Erika Mann (1905-1969), la fille aînée de Thomas Mann (bibliothèque municipale de Munich). Sous le texte du poème : "Signore dottores Lieblingsgedicht / 17 VIII. 20 Else Lasker-Schüler". Un petit dessin (deux têtes de profil) est légendé : "Jussuf von Theben et Ossman sein Somali grüßen Euch in treuer Freundschaft". Cf. http://www.kj-skrodzki.de/Dokumente/Text_031.htm et également KA01-K 172.

critique littéraire de Vienne au début du XXe siècle et, comme Herwarth Walden (*Der Sturm*), éditeur d'une célèbre revue *Die Fackel*, écrit en note de bas de page, à l'occasion de la reproduction du poème dans cette revue, que ce poème d'Else Lasker-Schüler, "l'apparition la plus forte et la plus impraticable de l'Allemagne moderne", était l'un des "plus ravissants et des plus émouvants que j'aie jamais lus"³¹³, et qu'il était prêt à donner tout son Heine pour cela.

Quelques numéros plus tard, un compte-rendu du recueil récemment paru *Meine Wunder* a également été publié dans *Die Fackel*. Un certain Richard Weiß y interprète quelques-uns des poèmes, dont *Un vieux tapis du Tibet*,³¹⁴ une interprétation sensible et puissante, à laquelle l'un et l'autre sont empruntés par la suite.³¹⁵

Sur le plan formel, le poème se compose de trois strophes de deux vers chacune et d'une quatrième strophe de trois vers. Les vers sont composés de rimes finales par strophe. Un trochée se déroule avec 4 à 6 levées par vers, mais est interrompu à la fin (vv. 8 et 9) par un iambique.

Le poème, qui parle de l'entrelacs d'un tapis, se présente lui-même, à y regarder de plus près, comme un extraordinaire entrelacs de relations entre mots, images et sons, tissé avec art.

Les sons qui sont annoncés par le titre avec des voyelles claires e / i sont poursuivis dans la première strophe. Ces sons clairs sont en quelque sorte les sons de la lumière qui mettent en lumière l'"âme" et le "tapis tibétain". Le son flatte l'oreille avec un s doux, suivi d'un e allongé, d'un l doux et forme ainsi "l'âme", de même que le son - D comme son plosif doux - qui se fait entendre comme un écho dans le "die die" répété deux fois ! Et, à l'instar de la sonorité, "ma" succède à "ta" et cette rime intérieure enveloppe ainsi les deux âmes.³¹⁶ L'effet est similaire - Il n'hésite pas à utiliser le "e" allongé, si mal vu en poésie, qui enlève toute dureté finale à "liebt" et prépare délicatement ce qui sera le clou poétique de la deuxième ligne. La sonorité douce et claire se poursuit dans le deuxième vers, uniquement dans des registres clairs et avec des con-sonnes *w* et *m* douces. On est même tenté d'intoner les lettres *t* comme des *d* doux. Tout tend vers le clou "tibet de tapis". Une création de mots inouïe, la permutation des deux racines du mot compound, Tibet et tapis. Est-ce que l'on entend encore le Tibet ou déjà son reflet, le Tebit? L'assimilation des sons devient alors tapis. - Mais qu'est-ce que le Tibet des tapis, le haut-plateau tibétain plein de tapis ? Le nouveau mot déstabilise, n'a pas d'ancrage au sol, décolle en quelque sorte - du moins du lexique de mots assuré en nous.³¹⁷

³¹³ Kraus 1899-1936, vol. XII. N° 313/314 (31.12.1910) p. 36.

³¹⁴ Blanc, Richard (1911) : Else Lasker-Schüler. Mes merveilles. Poèmes d'Else Lasker-Schüler. Karlsruhe et Leipzig, Dreililien-Verlag 1911. Critique. In : *Die Fackel* 13 (321-322), p. 42-50. Weiß était un écrivain viennois et collaborateur de la revue *Die Fackel*.

³¹⁵ Le texte qui suit est une version remaniée de mon texte publié dans le X. Almanach de la Else-Lasker-Schüler-Gesellschaft. Cf. Bellenberg 2013a. Il renonce délibérément au langage sobre et scientifique dans lequel mon interprétation ne correspondrait pas, à mon avis, à la magie de ce poème extraordinaire.

³¹⁶ Dans ce contexte, nous renvoyons à l'interprétation approfondie de Swantje Ehlers (Ehlers 1998), qui met notamment en évidence le remarquable changement de perspective et de relation du je lyrique au tu lyrique : "Avec l'expression tirée du Cantique des cantiques de Salomon "Ton âme qui aime la mienne", le je locuteur introduit une perspective qui a son point de départ dans l'autre. C'est la relation de toi à moi qui devient thématique et non l'inverse, la relation du moi au toi" (ibid., p. 109). Alors que la perspective du "je" est très dominante chez Lasker-Schüler - 63 de ses poèmes commencent par "je" -, nous rencontrons plutôt rarement la perspective du "tu".

³¹⁷ Dans une chronique parue dans la FAZ du 28 janvier 2011 : Jakob Hessing : *Tableaus der Unsterblichkeit, on peut lire* : "Le motif du tapis montre un couple d'amoureux asiatiques, et les lignes peuvent être adressées à Karl Kraus, mais ils ne décrivent pas un amour réel. Leur tibet de tapis est un pays d'art,

Et déjà des fils deviennent des rayons qui se croisent, le tapis imaginé seulement dans le titre - car sinon il nous échappe de manière raffinée dans tous les vers - apparaît dans toute sa splendeur colorée. Et si l'on s'interroge sur la sensation de splendeur des couleurs, elle est évoquée par la connotation néologistique de l'adjectif amoureux'. - Couleurs amoureuses', c'est l'harmonie, c'est l'éclat, c'est la luminosité. Ainsi, le tapis miraculeux a pour ainsi dire décollé, se retrouve, flottant dans une nouvelle image, celle du ciel étoilé dans son étendue infinie, imaginée par un autre néologisme, "himmellang".³¹⁸ Le regard s'élève involontairement vers les étoiles qui se tournent autour en se faisant de la publicité, - à peine audible, n'est-ce pas ?

Écoutons le son de ces deux lignes : Une nuance s'est déplacée, aux voyelles claires et aux consonnes douces s'est mêlée la voyelle *a* dans sa variante douce et longue *ah* ! comme si un feu d'artifice lointain avait brillé. Ah, un son de solennité. Et au niveau subverbal, des chaînes de caractères phonologiques se reflètent dans le jeu de sons dansant des mots : *rah* et *war* et *arb*.

Ce qui promet une mise à la terre : "Nos pieds reposent sur la préciosité", se révèle - même syntaxiquement - sans ancrage dans le détail. En effet, quel est le nom de référence de la "préciosité" sur lequel les pieds pourraient se reposer ? Le tibet du tapis ? - Un mot non lexical qui sert d'ancre à la pensée et qui, de plus, est syntaxiquement éloigné ! - Les étoiles ?

- Elles semblent être la seule solution ! Mais des étoiles en guise de paillason ? - D'un point de vue affectif, c'est bien le tapis. Il n'apparaît certes pas dans la structure de la phrase, il ne peut donc pas être un point de référence syntaxique, mais il est imaginé de manière si raffinée qu'il semble être présent dans cette strophe : "maschentausedabertausendweit". Ici aussi, Else Lasker-Schüler fait de la poésie inouïe, parce qu'on n'a jamais fait de la poésie de cette façon auparavant, à aucun moment, jamais ! Quel mot !³¹⁹ Mais au lieu de "large", ne devrait-on pas dire "étroit", car l'étréitesse des mailles d'un tapis est une caractéristique de sa valeur ? -

"Maschentausedabertausendweit", c'est la langue orientale (de la Bible et des contes) et typiquement Lasker-Schüler, la poétesse juive ! 1000 fois 1000, pour traduire en mots cette grandeur insaisissable, et l'enchaînement des mailles se retrouve sémantiquement dans l'enchaînement des mots pour former ce nouveau et long mot. Et c'est ainsi que tout s'inscrit dans l'image cosmique de l'étendue infinie et de l'enchevêtrement 1000 fois plus grand du 'tu' et du 'je' dans le cosmos étoilé des amours.

Ce kaléidoscope irréel de couleurs, de sons et d'entrelacs se voit attribuer pour la première fois un nom : le "trône de plantes musquées" [sic !]. Comme un énième néologisme, il ne peut ni ne veut nous mettre à la terre ; une fantasmagorie : un trône de plantes de la famille des cerfs musqués ? Et la sérénité qui s'en dégage se mêle, dans la dernière et quatrième image (vv. 7-9), à un parfum érotico-musqué, à la douceur de l'être aimé - il est, avant tous les autres (Tibétains), un excellent fils de lama.³²⁰ sur le

et le couple heureux est une image dans laquelle des âmes mortes - confondues - ressuscitent parce que leur amour leur donne une vie éternelle".

Cette interprétation est erronée, car il n'est pas question dans le poème de motifs de tapis ni de couple d'amoureux asiatiques, et encore moins d'âmes mortes qui ressuscitent. L'erreur provient de l'application de l'ancienne expression "vie gâchée", mais ici, "gâchée" signifie "vie perdue" 'entrelacé' dans un tapis tricoté ; agir désigne le processus de fabrication industrielle de tissus par formation de mailles sur une machine à tricoter. <https://fazarchiv.faz.net/?q=Hessing>.

³¹⁸ On pense involontairement au "tapis volant" des contes orientaux, mais il n'apparaît guère dans *Les Mille et Une Nuits*. Mais Else Lasker-Schüler compose ici des poèmes entièrement orientaux et imagés.

³¹⁹ Horst Rüdiger est du même avis. Cf. H. Rüdiger 1995, p. 133 et suivantes.

³²⁰ Il convient de noter ici qu'Else Lasker-Schüler, qui a donné à nombre de ses amis des noms qui leur sont propres, a appelé Karl Kraus *Dalai Lama* en raison de l'admiration qu'elle éprouvait pour son caractère incorruptible et lucide et pour son autodétermination.

trône et campé avec lui, également élevé, sa bien-aimée (le moi lyrique) s'unit à lui dans le baiser - avec l'intimité la plus profonde du baiser sans fin de la bouche et de la joue. Non seulement il n'y a plus de sentiment de durée pour ces béatitudes, mais elles résident déjà sur le trône de tapis depuis le début.

"temps liés", comme le jeu des "couleurs amoureuses". Mais aussi la gaieté et l'espièglerie qui éclatent entre les lignes, elles sont en quelque sorte encore doublées par l'audace de la poétesse qui, avec le "baiser permanent", glisse justement une ligne de vers surnuméraire, de surcroît avec un changement de mètre et une fausse rime finale, et élargit ainsi encore le tableau - également dans le temps. Cette situation douce est d'ailleurs si évidente pour le je lyrique que la syntaxe de la question - plutôt rhétorique - se termine justement par un point.³²¹

Enfin, quel est le son de la dernière strophe ? Les registres sonores clairs qui, au début, mettaient les images en lumière, sont à peine perceptibles, d'autres sons *ü - o - u* de couleurs plus sombres sont maintenant enregistrés, - plus faibles, plus intimes - comme s'ils voulaient assombrir l'intimité d'un doux baiser. - Et pourquoi un "vieux" tapis du Tibet ? - Il est aussi vieux que les jeunes amours se réinventent sans cesse : des milliers de mailles mais des milliers de roses, des centaines de mètres de long et des tapis multicolores.

Le sens sonore des mots n'est accessible et favorisé que par des assonances et forme dans ce poème de nombreux liens (de tapis). *Ton - mon, les* - lient l'âme et l'amour ; *rayon - rayon - couleurs, étoiles - rayon, couleurs - warben, himmel - lang*, ces assonances "tissent" les images tout comme le *mot a* infiniment long *maschentausedabertausendweit*.

Si pour Else Lasker-Schüler, le mot "enchanté" caractérise un poème complet, alors *Ein alter Tibetteppich* est un tel enchantement poétique.

Il est possible qu'un poème aussi connu, figurant entre autres dans 20 anthologies, et qui, comme nous l'avons montré, contient en outre autant de musique propre, dissuade plutôt les compositeurs d'y ajouter leur grain de sel. Avec 28 mises en musique, il se classe parmi les dix premiers en termes de fréquence de réception par les compositeurs ; mais là encore, nous ne trouvons aucune mise en musique du vivant de la poétesse. La première mise en musique a été réalisée dans le cycle *Mon peuple* d'Erich Walter Sternberg, probablement en mémoire de sa collègue poète décédée au début de la même année à Jérusalem. Sa composition est analysée au chapitre 13.26. Arthur Dangel a composé sa chanson en 1992 dans le cadre de ses *Dix chants de 'Theben'*, comme décrit ci-dessus (cf. chap. 13.6).

³²¹ La conclusion des questions rhétoriques, parce qu'elles se répondent d'elles-mêmes, est décrite par Else Lasker-Schüler in en règle générale, ils ne sont pas suivis d'un point d'interrogation, mais le plus souvent d'un point ou d'un tiret.

6.2 Chant de la petite mort

Chant de la petite mort³²²

- 1 Si calme que je suis
- 2 Tout le sang s'écoule.

- 3 Comme si elle était molle,
- 4 Je ne me souviens de rien.

- 5 Mon cœur est encore petit,
- 6 Mourut doucement de douleur.

- 7 Était bleu et pieux !
- 8 Ô ciel, viens

- 9 Un son profond -
- 10 La nuit partout.

Dans son interprétation des poèmes d'Else Lasker adressés à Gottfried Benn, Heinz Rölleke s'exprime ainsi à propos de ce poème :

Publié en avril 1914, *Klein Sterbelied* se fait à tous égards 'petit' de douleur : cinq strophes très courtes, 31 mots d'une seule syllabe et seulement trois de deux syllabes, ainsi qu'un mot de trois syllabes font entendre le laconisme de la douleur, qui ne peut et ne veut plus trouver de grands mots et de grandes images : "still", "Nichts weiß ich mehr". L'infantilisme forcé du "Ne peut pas prier", "Aime-toi comme ça !" (*Giselheer au roi*) est certes repris dans le titre *Klein Lied* [!], mais comme la tonalité est changée !
La perte de l'amour a augmenté jusqu'à l'absence de patrie cosmique, la perte de la proximité de Dieu.³²³

Considérons l'environnement immédiat de sa vie : la fin de son deuxième mariage avec Herwarth Walden en 1912 et la perte de la proximité de Gottfried Benn par son mariage en 1913. Trois autres pertes ont cependant lieu après la première impression du poème dans *Die weißen Blätter* (H. 8 d'avril 1914) : Johannes Holzmann, le bien-aimé Senna Hoy, a été tué à Moscou le 28 avril 1914 ; le 3 novembre 1914, Benn a été tué à Berlin.

"Le 4 mars 1916, Franz Marc, son "demi-frère", comme elle l'appelait, fut tué à Braquis/Verdun.³²⁴

Le poème, strictement construit en iambiques à deux levées avec deux vers dans chacune des cinq strophes, occupe une place à part dans sa construction parmi les poèmes sans forme ni rime et à la métrique irrégulière habituels chez Else Lasker-Schüler à cette époque. La rigueur extérieure de la forme s'oppose étrangement à l'éclatement sémantique du texte, qui n'est constitué que de bribes de phrases et de pensées que le destinataire doit penser jusqu'au bout.

Ce qui ressemble à une prière d'enfance, comme ce poème vieux de plus de 100 ans

Je suis petit,
Mon cœur est pur,
Que personne n'y habite
que Jésus seul.

³²² KA01-GNr. 227.

³²³ Rölleke 2011, p. 271 et s.

³²⁴ KA01-GNr. 266.1.

qui est encore prié le soir avec les petits enfants (et qu'Else Lasker-Schüler connaissait peut-être aussi), se révèle être, contrairement à ce dernier, un 'poème de la ruine'. "Le sang s'écoule" (v. 2), l'impuissance envahissante (décrite dans les vv. 3-4), le désir de mort (vv. 6 et 8), la perte de la réalité et la nuit (vv. 9-10);³ oui, on peut le lire comme un poème sur une tentative de suicide subie. Ce n'est pas le poème d'un enfant, mais celui d'une personne qui fuit le monde, qui est brisée par le monde. De plus, ce poème se distingue formellement d'un poème pour enfants qui, de son côté, renonce typiquement et largement aux codages.³²⁵

Il est également remarquable que Lasker-Schüler ait dédié ce poème à Gottfried Benn - certes seulement en 1917, lors de la parution des *Gesammelte Gedichte* - à une époque où la liaison entre les deux hommes était déjà terminée depuis plusieurs années. Néanmoins, elle a longtemps souffert de cette fin abrupte, comme le montrent des lettres ultérieures. A la mi-janvier 1918, elle lui écrit encore une lettre³²⁶ Mon cher Giselheer. Je crois que nous ne nous reverrons plus, mais je pense toujours à toi et le paradis grandit à nouveau en moi . . . Ton prince" et lui demande de revenir auprès d'elle (maintenant au Tessin). Cette souffrance à l'égard de Benn est peut-être aussi présente dans ces lignes.

La référence ci-dessus d'Oellers au poème *Giselheer dem König*³²⁷, imprimé pour la première fois en 1913 dans *Das neue Pathos*, est donc tout à fait justifiée. Nous retrouvons le même langage enfantin, en partie aussi déchiré, mais d'abord plein de tristesse (vv. 9-10 : "Kann nicht beten / Vor Schluchzen") et plein de peur de la mort "vor der schwarzen Erde" (v. 12) et espérant encore un amour réciproque. Dans *Klein Sterbelied*, tout cela n'existe plus : "All blood rinned hin" (tout le sang s'écoule).

Le bleu du cœur est la métaphore romantique de la pureté, cela interagit directement avec le bleu du ciel (v. 8) dans sa piété enfantine et non imagée. Le troisième vers - étrange, car il n'y a pas de nom qui s'ancrerait syntaxiquement ; tout semble se fondre dans le "rien" du vers suivant. Le poème s'ajoute à d'autres comme *Weltflucht*, *Weltschmerz*, *Weltende*, *Nun schlummert meine Seele*.

Ce petit poème a été mis en musique 23 fois. En 1923, Wilhelm Rettich fut le premier à composer, entre autres, ce chant dans son cycle Else Lasker-Schüler. Ce cycle de Rettich était connu d'Else Lasker-Schüler, comme le montre sa courte adresse de remerciement du 28.06.1928 (cf. illustration 118 page 325). En 1985, la grande compositrice israélienne contemporaine Tsippi Fleischer compose la première de ses quatre œuvres, *Lamentation*, avec des textes de sa si chère Else Lasker-Schüler, y compris *Klein Sterbelied*.

En 1986, l'impressionnant et subtil "Sternentraum" *Über glitzernden Kies* de Michael Gregor Scholl, 'un parcours musical de la vie d'Else Lasker-Schüler', à la fin duquel *Klein Sterbelied* nous émeut. Outre les œuvres de Blarr et Dangel déjà mentionnées, il convient de signaler une nouvelle fois dans cet aperçu les *cinq lieder* pour mezzo-soprano et piano de Volker David Kirchner, datant de 2012.

³²⁵ Cf. également le lemme "poésie pour enfants et adolescents". Dans : Burdorf, Fasbender et Moennighoff 2007, p. 381f.

³²⁶ KA07-Br. 252.

³²⁷ *Le nouveau pathos*. Jg. 1. H. 3/4 d'août 1913, p 38 - KA01-K 206.

6.3 Prière [1]

Prière³²⁸

- 1 Je cherche une ville,
- 2 Qui a un ange à la porte
- 3 Je porte sa grande aile
- 4 Fracture grave de l'omoplate
- 5 et dans son front son étoile comme sceau.

- 6 Et je marche toujours dans la nuit. . . .
- 7 J'ai apporté l'amour dans le monde,
- 8 Que tout cœur peut fleurir de bleu,
- 9 Et j'ai veillé toute une vie,
- 10 Enveloppant en Dieu l'obscur souffle

- 11 Ô Dieu, resserre autour de moi ton manteau.
- 12 Je sais que je suis dans le verre sphérique du reste,
- 13 Et quand le dernier homme versera le monde,
- 14 Tu ne me laisseras plus sortir de la toute-puissance,
- 15 Et qu'un nouveau globe terrestre se referme sur moi.

Ce poème, mis en musique 42 fois et en troisième position, publié dans 65 anthologies - dont *Crépuscule de l'humanité* - a été publié pour la première fois dans le *Frank-furter Zeitung et le Handelsblatt* en pleine Première Guerre mondiale, la veille de Noël 1916,³²⁹ puis dans *Gesammelte Gedichte* (GG 1) de 1917.³³⁰

L'importance pour Else Lasker-Schüler elle-même se mesure au fait qu'il existe cinq manuscrits, le quatrième avec la mention "Meines Pålchens Lieblingsge dicht". De son vivant, le poème a été imprimé 21 fois ; D¹⁴ avec la dédicace : "Mon cher demi-frère, le cavalier bleu" (c'est-à-dire Franz Marc). En outre, il est paru en tant que D¹² dans l'édition en fac-similé de *Thèbes* de 1923, en partie coloriée à la main,³³¹ dont la réimpression a été publiée par les éditions juives et assurée par Ricarda Dick.³³² Conformément à l'importance de son contenu, notamment de la troisième strophe, il a été imprimé dans la presse en exil (Londres, Zurich, Jérusalem) au-delà de l'année 1933. La comparaison de toutes les variantes n'a pas révélé de différences vraiment substantielles.

La forme extérieure se compose de trois strophes de cinq vers chacune, dont le schéma de rimes est *aabab*. Tous les vers, à l'exception des vv. 3 et 5 se terminent en accentué/en moignon. Ce type de construction est également appelé strophe de Lindenschmidt, qui jouissait d'une popularité particulière au 16e siècle, mais qui est ensuite tombée dans l'oubli. Tous les vers sauf vv. 3, 4 et 6 se composent de jambés à cinq levées ; ces trois levées à quatre levées créent un moment de perturbation dans le flux de la parole (voir ci-dessous). Dans la première phase de création de Lasker-Schüler, il est plutôt rare de trouver des strophes et des rimes aussi strictement structurées sur le plan formel et faisant appel au Moyen-Âge ; on y trouve plutôt des séries de vers sans rimes, dont la forme extérieure reflète entre autres la succession d'images et de pensées. On remarque des allitérations, comme *lourd - épau*le, *front - étoile et bleu - fleurir* ainsi que assonances comme *fatigué - enveloppé*.³³³ Elles établissent en même temps des relations sémantiques.

³²⁸ KA01-GNr. 253.

³²⁹ Frankfurter Zeitung et Handelsblatt. Jg. 61, Nr. 356 (Erstes Morgenblatt) du 24.12.1916. p. 7.

³³⁰ Lasker-Schüler 1917a.

³³¹ Toutes les données sont tirées de KA01-K 253.

³³² Lasker-Schüler 1923 ; Lasker-Schüler 2002b.

³³³ Cf. Weber 1974, p. 28.

Les trois strophes forment chacune un cercle thématique

- Chemin intérieur et mission
- Voie extérieure et exécution de la mission
- Point de fuite : Dieu et la transfiguration



Fig. 14 : *Yousouf et Salomei ou David et Jonathan* ³³⁴

Dans la première strophe, le cinquième vers est, semble-t-il, la clé de la compréhension: le sceau, signe d'envoi de l'ange, est en quelque sorte inscrit comme une marque sur le front du je lyrique, nous voyons dans l'illustration de l'œuvre de Lasker-Schüler dans l'alter ego Jussuf (ill. 14).

Comme toutes les étoiles de Lasker-Schüler sont hexagonales dès le début, l'idée vient tout de suite à l'esprit, qu'en raison de leur judaïté, il s'agit toujours de l'étoile de David. Mais ce n'est pas le cas, comme l'explique précisément Bauschinger. Elle fait la distinction facile à vérifier entre la dis-

inction entre les deux triangles entrelacés a donné naissance à l'étoile de David, qui "n'est pas un bijou, mais une étoile sainte et sanctifiante, réservée sans exception aux hommes et aux lieux de la religion juive" - "l'auréole lui est apparentée" -, puis les petites étoiles, qui sont "l'ornement le plus fréquent de [leurs] lettres" et qui y sont souvent davantage le signe figuratif de la plus grande estime du destinataire, enfin la combinaison de "l'étoile dans la ronde de la lune croissante" - le plus souvent sur la joue de Yousouf. Les deux forment ensemble "une image qui fait sens". ³³⁵

L'étoile dans *Prière* est l'étoile de l'ange, son insigne ; mais chez Lasker-Schüler, l'étoile n'est pas seulement associée au ciel et à la proximité de Dieu, elle est aussi synonyme d'intuition et d'inspiration poétiques, mais elle est aussi pour elle un signe très personnel pour sa mère décédée et son fils mort prématurément. Dans de nombreux dessins et illustrations de Lasker-Schüler, nous trouvons typiquement *Yousouf* de profil gauche, avec l'étoile inscrite sur sa joue gauche et, juste à droite, le croissant de lune croissant, les deux étant en quelque sorte un emblème (souverain) (cf. illustration 79 à la page 282). Chez Lasker-Schüler, l'étoile a toujours une forme hexagonale, pas de pentagramme. Mais il est très rare de trouver chez elle l'étoile de David sous la forme originale de deux triangles entrelacés. L'étoile apparaît dans de nombreux contextes : dans des lettres individuelles, dans des dessins de visage, le plus souvent de profil gauche avec une étoile et un croissant de lune sur la joue, ainsi que comme pointe sur des bâtiments, principalement des temples.

La première strophe ne révèle pas encore quelle est la mission symboliquement inscrite sur le front comme lieu de la volonté. Mais dans une image quelque peu cryptée, un autre signe angélique est décrit comme un don, l'aile brisée sur l'omoplate. L'³³⁶étoile et l'aile d'ange sont toutes deux des signes importants par lesquels le moi lyrique - et Lasker-Schüler elle-même - se fonde, du point de vue de la filiation, non seulement sur la cité des pères, la cité de David, et sur les douze tribus de Juda (douze portes), mais aussi sur sa qualité de prophète - "Je suis le prophète de Dieu". comme une évidence - dérive des anges, les êtres de la "proximité de Dieu".

³³⁴ Papier 80x70mm, encre, stylo à bille, craie. 1916. fac-similé des *Ballades hébraïques*. Lasker-Schüler 1917b. Voir aussi Lasker-Schüler 1986.

³³⁵ Cf. Bauschinger 2000, p. 56 et suivantes.

³³⁶ Cette image apparaît pour la première fois dans le poème *Rast*. E:1911, KA01-GNr. 174.7-8, mais pas

Avec cette fondation et ce sceau sur le front, siège du logos - dans sa vaste différenciation de la parole, du sens, de la raison et des principes philosophico-religieux - le moi lyrique ressent en même temps une responsabilité énorme et pesante ; l'aile brisée, pesant sur l'épaule, n'est pas celle qui donne des ailes mais celle qui alourdit ("schwer am Schulterblatt").³³⁷

Le premier vers décrit la recherche d'une ville sans nom. Cette quête est une recherche intense, instantane, à savoir "allerlanden", l'une des si excellentes créations de mots de Lasker-Schüler. Et allüberall peut signifier, outre in allen Landen, inwendig im Subjekt ou métaphysique. En lisant cela, la recherche est totale. La ville est nommée plus précisément par l'attribut du deuxième vers : une ville avec un ange devant la porte. C'est précisément la ville qui est nommée "nouvelle Jérusalem (céleste)" (Apocalypse 21.2 et 12-14) et qui est désignée comme telle dans le commentaire de la KA (KA01-K 253.1). Lasker-Schüler trace une fois de plus un grand arc religieux de la cité de David à la Cité céleste christique, de l'Ancien Testament au dernier chapitre du Nouveau Testament, l'Apocalypse - "Ich [Jesus - Note de l'auteur] je suis la racine et la race de David, l'étoile brillante du matin" (Apocalypse 22.16).

On peut certainement se rallier à cette lecture. Mais ce qu'il faut remarquer et qui irrite quelque peu, c'est le fait que dans son édition en fac-similé de *Thèbes*³³⁸ de 1923, Else Lasker-Schüler met elle-même en regard du poème son dessin colorié à la main, *Thèbes*, la ville de son alter ego, le prince *Youssouf*. Höltgen et Suppmann lisent donc 'Theben' comme la ville recherchée.³³⁹ Tous deux se méprennent sur ce point : La relation image - l'écriture n'est pas claire, comme si les images étaient des illustrations des textes. Les poèmes et les images qui leur sont associées ont été écrits à des époques très différentes, entre 1905 et 1922. Chaque poème n'a pas de correspondance de sens, même vague, avec l'image qui lui fait face, même si Suppmann le construit parfois laborieusement. Il semble qu'Else Lasker-Schüler ait eu à cœur de créer une œuvre d'art totale à partir de quelques-uns de ses meilleurs poèmes et dessins, qui, dans l'édition préférentielle, étaient en outre coloriés à la main par ses soins. Dans sa postface, Dick souligne à juste titre le fait que le sens et le caractère de l'image et du texte diffèrent parfois fortement. La *Thèbes* est le "bonbon coloré" de Youssouf, "...vers lequel ses sujets se tournent avec dévotion ou aux pieds duquel ils se prosternent. [. . .] Youssouf, d'abord prince, puis Malik après son couronnement [. . .] gouverne le pays de Thèbes et sa capitale du même nom avec tempérament, volonté propre et courage. [. . .] La méfiance, la jalousie, la solitude, l'amour rejeté et la guerre y affectent également la vie".³⁴⁰ La nostalgie et la recherche d'une ville qui a un ange à sa porte ne veulent pas du tout s'accorder avec cette *Thèbes* et c'est ainsi que Dick montre d'autres références

encore connoté avec l'ange et pas non plus distingué par la suite par l'envoi anglais en tant que poète (scellé).

³³⁷ Höltgen lit ici l'"aile brisée" comme une métaphore de l'"obscurité confusion de la vie" de la poétesse, peu après on lit l'"obscurité absence de but", ce qui, dans les deux cas, ne peut manifestement pas être déduit du poème. La 'réalisation de la mission' de la deuxième strophe parle un tout autre langage. Cf. Höltgen 1958, p.130.

³³⁸ Lasker-Schüler 1923.

³³⁹ Cf. Höltgen 1958, p. 129, ainsi que Suppmann 2000, p. 70.

³⁴⁰ Cf. Dick 2002, p. 55 et suivantes. L'ensemble constitue le thème du roman épistolaire identitaire *Der Malik*. KA03, p. 431 et suivantes.

antithétiques dans Thèbes et résume pour cette œuvre de Lasker-Schüler une "l'ambi-valence de l'existence qui se communique en mots et en images".³⁴¹

Considérer Jérusalem comme la ville recherchée n'est cependant pas sans poser problème. La désignation dans l'Apocalypse de la 'nouvelle ville (céleste)' ne trouve en effet pas d'équivalent dans les écrits des juifs. La référence de l'AC aurait donc une connotation chrétienne. Toutefois, cela ne peut pas être déduit obligatoirement du poème. Il existe cependant une deuxième référence, à mon avis plus forte, à l'Apocalypse : le *sceau étoilé*. Apocalypse 7.3 dit : ". . . afin de sceller sur leur front les serviteurs de notre Dieu". La connotation semble donc pour le moins plausible. De plus, la poétesse connaissait très bien la pensée chrétienne et ne faisait pas de distinction entre les trois religions monothéistes, ce qui a été mentionné à plusieurs reprises dans ce travail.

Il existe encore au moins deux autres références à la ville tant recherchée, immanentes à l'œuvre, d'une part dans le poème de jeunesse *Sulamith* (E:1901). Le vers final, merveilleusement poétique, dit : "Et mon âme se consume dans les couleurs du soir de Jérusalem"³⁴²

"Jérusalem est le nom de notre ange dans chaque pays, dans chaque partie du monde - aspirons-le seulement".³⁴³ "Dans chaque pays, dans chaque partie du monde", c'est "allerlanden" et l'ange ne se tient pas seulement devant la porte, mais Jérusalem est personnifiée elle-même par l'ange.

Or, le blocage linguistique déjà évoqué - dû à l'absence du cinquième jambage au vv. 3, 4 et 6 - semble favoriser la gravité de 'l'aile brisée' et celle de 'la responsabilité'. La lecture conjointe de ces vers seulement confère au sixième vers sa logique dans sa direction intrapsychique.

Une pensée spirituelle, bien que pas tout à fait sérieuse, de Hallensleben est la suivante : "Les quatre premiers débuts de lignes peuvent être reliés à la phrase : 'Ich die ich gebrochen. . .'",³⁴⁴ car on ne connaît aucun passage de l'œuvre de Lasker-Schüler où elle fait usage d'une technique proche de l'acrostiche, bien que les acrostiches soient très répandus dans la littérature juive.³⁴⁵

La quête, à lire au sens figuré et surtout comme une recherche intérieure de la vérité et de l'illumination, ne mène cependant pas à la lumière dans ce poème, mais "à la nuit" (v. 6). La nuit a elle aussi une certaine gravité, mais à cet endroit, on ne sait pas vraiment à quoi elle se réfère. Cette nuit se réfère-t-elle sémantiquement à "l'étoile", au "monde" ou à quelque chose d'existential qui n'est pas mentionné ? Au vu des deux vers suivants, il semble que la "nuit" et ce qu'elle contient de menaçant se situent en dehors du moi lyrique, comme des caractéristiques du "chemin extérieur". De ce point de vue, la "nuit" et le "dernier homme", qui (négligemment) "ver- gèle le monde", sont des antagonistes spirituels du "nouveau globe terrestre", image du renouveau spirituel et mental que les expressionnistes ont apostrophé en leur temps.

³⁴¹Par ailleurs, il convient d'évoquer certains parallèles dans le poème *Senna Hoy* (KA01-GNr. 239), qui se trouve également dans le recueil de poèmes *Theben*. Dans les deux derniers vers, on peut lire : "Mais tu te tiens à la porte de la ville la plus silencieuse / Et tu m'attends, toi, grand ange". "Et je marche toujours dans la nuit . . ." une métaphore similaire du profond désespoir dans la huitième strophe : "Darum ist immer Nacht an mir / Und Sterne schon in der Dämmerung". Cependant, les vers de Prière semblent être marqués par une plus grande angoisse existentielle.

³⁴² KA01-GNr. 28.13.

³⁴³ KA07, p. 81.15f.

³⁴⁴ Hallensleben 2000, p. 146.

³⁴⁵ Cf. le lemme Akrostichon. Dans : Burdorf, Fasbender et Moennighoff 2007.

Nous trouvons une pensée très similaire dans les premières lignes du poème

Ô Dieu

Un sommeil de courte durée
 Dans l'homme, dans le vert, dans la coupe des
 vents. Chacun rentre chez soi dans son cœur
 mort.³⁴⁶

Et c'est ainsi que le centre de notre poème - mission et accomplissement de la mission - s'intègre sans contradiction :

J'ai apporté l'amour dans le monde,
 pour que chaque cœur puisse fleurir en
 bleu,

Les vers messianiques (vv. 7 et 8) réaffirment la mission confiée par l'anglais au je lyrique, à savoir "apporter l'amour dans le monde". Ici aussi, au v. 7, nous trouvons, comme nous l'avons déjà noté pour d'autres passages, une proximité frappante avec des choix de mots que l'on rencontre généralement en relation avec le Messie.³⁴⁷ L'expressionnisme messianique, très courant à l'époque, avec son évocation de 'l'homme nouveau', a manifestement inspiré ces lignes.

Les derniers vers du poème *Ruth*, inclus dans les *Ballades hébraïques*, montrent à quel point, dès les premières années de poésie, les entités de l'ange, de l'amour et de la patrie spirituelle sont liées pour Else Lasker-Schüler :

Un ange se tient à la
 fontaine de mon pays,
 Il chante le chant de mon amour,
 Il chante le chant de Ruth.³⁴⁸

Le neuvième verset "Und hab ein Leben müde mich gewacht" (Et j'ai veillé toute ma vie) est également une métaphore de la nuit menaçante. La fonction de gardien est également une mission céleste. La scène de Gethsémani y fait également écho (cf. Matthieu 26.36 et suivants).

Nous trouvons une tournure mentale similaire au milieu du poème *Mon peuple* :

Je me suis laissé
 emporter par la
 fermentation du moût
 de mon sang.³⁴⁹

Au v. 10, nous rencontrons à nouveau l'un de ces néologismes si pertinents : "coup de souffle" ! On oublie presque que ce mot n'est pas lexical, tant il nous semble évident. L'association du souffle et du battement de cœur est elle-même une histoire de création : le souffle et le battement de cœur sont tous deux des attributs nécessaires de la vie et sont ici en étroite relation avec Dieu, qui enveloppe le battement de cœur et, plus encore, l'a insufflé à l'homme lui-même. C'est ici qu'entre les lignes, on entend pour la première fois l'écho de la Genèse (Gn 2.7), qui - en tant que début de

³⁴⁶ KA01-GNr. 228.1-3.

³⁴⁷ C'est une image bien connue dans le christianisme que Dieu le Père envoie son Fils unique dans le monde et ainsi son amour pour les hommes.

³⁴⁸ KA01-GNr. 115.7-10, E:1905. Voir aussi Guder 1966, p. 51.

³⁴⁹ KA01-GNr. 123.8-10. Cf. également chap. 5.2.2.

la Bible - trouve en quelque sorte son prolongement ou plutôt sa perspective dans le dernier chapitre de ce livre, l'Apocalypse, dans la mesure où cette dernière prophétise "un nouveau ciel et une nouvelle terre" (Apocalypse 21.1).

L'attribut "sombre" confère une grande intimité à l'image d'"être enveloppé en Dieu", concrétisée à la ligne suivante par l'image du manteau enveloppant, et évoque presque l'association de l'obscurité dans le sein maternel protecteur (si nous nous permettons de penser que Dieu est aussi une femme).³⁵⁰

L'accomplissement de la mission inclut en même temps la sécurité (infantile). Il reste à savoir si la recherche de la cité céleste n'y a pas trouvé son accomplissement.

La troisième strophe résout enfin la devise du poème, à savoir qu'il s'agit d'une "prière". Avec sa plainte, l'invocation de Dieu et l'espoir en lui, le poème pourrait être pourrait aussi être intitulé "Psalm" et faire ainsi référence à la très ancienne tradition juive du "cri vers Dieu" dans le psaume. - Mais Else Lasker-Schüler intitule son poème "prière" et s'éloigne ainsi de la tradition orthodoxe, comme dans le poème *Mein Volk*. - Néanmoins, la rigueur formelle de la construction du poème est un indice extérieur du rite de la prière.

Derrière la demande d'admission dans la toute-puissance - après l'accomplissement de la sénescence terrestre - transparait la confiance enfantine que cela se fera 'gracieusement' malgré la connaissance de sa propre insuffisance et de sa petitesse (v. 12).

Le 'reste dans le verre' ne représente probablement pas seulement cette auto-évaluation réfléchi et humble, mais est sémantiquement lié à la notion de Neige, ici que la vieille terre s'épuise et est finalement versée : le vieux verre sphérique - le nouveau globe terrestre.

Mais la vision de sa propre transfiguration est finalement formulée dans les deux derniers versets. L'expression étrange "n i c h t w i e r a u s d e r A l l m a c h t l ä ß t" (v. 14) permet de se demander ce que signifie, à l'inverse, le fait d'avoir été (autrefois) libéré de la toute-puissance de Dieu. Lasker-Schüler fait-elle allusion à la question théologique du 'paradis dans la toute-puissance de Dieu' contre la 'chute de l'homme comme reconnaissance du mal' et le début du libre arbitre (*liberum arbitrium*) qui y est lié ; fait-elle allusion au fait qu'après l'expulsion du paradis, le mal, l'Antéchrist,³⁵¹ elle fait allusion au fait que l'homme ne voit finalement son salut que dans l'humble restitution (ou le retrait humblement espéré) de son libre arbitre, afin d'atteindre à nouveau l'état paradisiaque dans la toute-puissance lors de la transfiguration - Dieu prenant la place de l'enfant ? Du moins, "l'idée du libre arbitre est un dogme central dans le judaïsme". - ³⁵²Il reste sans doute à spéculer sur ce que Lasker-Schüler a pu vouloir dire par cette formulation, mais vu la précision infaillible du verbe qui était la sienne, on ne peut exclure que cette intuition ait existé.

celui-ci, symbole de la protection maternelle, est, si l'on considère l'ensemble de l'œuvre lyrique, tout aussi significatif en tant que symbole de la sécurité en Dieu". (Guder 1966, p. 21). Il faudrait encore ajouter que ce sentiment de sécurité dans le sein de la mère - "Était-elle le grand ange" (*Ma mère* ; KA01-GNr. 169.1) - est profondément enraciné dans l'enfance de la poétesse.

³⁵⁰ Guder y voit également certains parallèles : "Le sein, symbole de l'inconscient et, étroitement lié à

³⁵¹ Cf. Apocalypse 13, qui décrit l'Antéchrist. Et en Apocalypse 21.27, l'Antéchrist se voit refuser l'accès à la Jérusalem céleste : "Et il n'y entrera aucune impureté, ni aucun homme qui commet des abominations et des mensonges. . . "

³⁵² Voir le lemme *Libre arbitre*. Dans : https://de.wikipedia.org/wiki/Freier_Wille#Theologie.

Cette troisième strophe, la prière proprement dite, commence et se termine par la figure de la fermeture, dans laquelle la 'vie devenue fatiguée' (v. 9) est sans doute aussi décidée. Et il n'est peut-être pas trop éloigné de citer la fin de l'Apocalypse :

Je suis l'Alpha et l'Oméga, le premier et le dernier, le commencement et la fin. Heureux ceux qui lavent leurs robes, afin d'entrer [...] par les portes dans la ville.³⁵³

Ces cinq lignes sont touchantes et, par leur densité, pleines d'un rayonnement intérieur.

Nous trouvons les premières compositions sur ce poème dès 1923 chez Herbert Windt, un compositeur de films aujourd'hui oublié et contemporain d'Else Lasker-Schüler, ainsi que chez Wilhelm Rettich, dont le portrait est présenté au chapitre 13.18. En 1981, il existe une composition d'Oskar Gottlieb Blarr, originaire de Düsseldorf, qui a été composée pendant son année sabbatique 1981-82 à Jérusalem. Arthur Dangel la met en musique en 1992 dans son cycle d'Else III, comme décrit.

La prière est également un numéro du grand cycle Else Lasker-Schüler de Henkemeyer de 1995 (voir p. 253). Une mise en musique spirituelle pour soprano solo et orgue a finalement été réalisée en 2013 par Reinhold Meiser, directeur de musique sacrée à Ingolstadt (voir son portrait au chapitre 13.15). La dernière est la composition de 2014 de Toshio Hosokawa, *Drei Engel-Lieder* (2014) for soprano and harp, dont la première est une *prière* ; une recherche de Hosokawa sur ses propres racines et en même temps une réponse musicale à la "salle des anges" du Concertgebouw Brugge (Belgique).

³⁵³ Apocalypse 22.13-14.

6.4 Une chanson [1]

Une chanson³⁵⁴

- 1 Derrière mes yeux, il y a de l'eau,
- 2 Ils me font tous pleurer.

- 3 J'ai toujours envie de me faire prendre,
- 4 Partir avec les oiseaux migrateurs ;

- 5 Respirer en couleur avec les vents
- 6 Dans le grand air.

- 7 O je suis triste
- 8 Le visage dans la lune le sait.

- 9 C'est pourquoi il y a beaucoup de dévotion
- 10 Et l'approche du petit matin autour de moi.

- 11 que sur tes cœurs de pierre
- 12 Mes ailes se sont brisées,

- 13 Les merles tombèrent comme des roses funèbres
- 14 Haut des buissons bleus.

- 15 Tous les gazouillis retenus
- 16 Veut à nouveau exulter

- 17 Et je veux être démasqué
- 18 Partir avec les oiseaux migrateurs.

Le poème *Ein Lied* a été publié pour la première fois en 1917,³⁵⁵ puis la même année dans *Gesammel- te Gedichte* (GG ¹) et fait encore partie, avec 20 mises en musique, du cercle des poèmes les plus mis en musique dans le corpus des compositions.

Klüsener et Pfäfflin décrivent ainsi la situation de vie de la poétesse cette année-là : "L'année 1917 montre ELS isolée après la perte de tant d'amis".³⁵⁶ Avant le poème *Ein Lied* apparaît le poème dédié à Benn *O ich möcht aus der Welt !* dont les vers finaux sont les suivants

Oh, je voudrais quitter le
monde ! Mais même loin
de lui, je ne vois qu'une
lueur.

Autour de la tombe de Dieu.³⁵⁷

Un écho à Nietzsche est indéniable, qui pose à son tour la question existentielle :

N'errons-nous pas comme dans un néant infini ? L'espace vide ne nous souffle-t-il pas dessus ?
N'est-il pas devenu plus froid ? La nuit ne vient-elle pas sans cesse, et encore la nuit ?[. . .]
Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et nous l'avons tué ! Comment nous consoler, nous les
assassins des assassins ?³⁵⁸

³⁵⁴ KA01-GNr. 258.

³⁵⁵ E : Frankfurter Zeitung und Handelsblatt Jg. 61 Nr. 144 (Abendblatt) du 26 mai 1917, p. 1 ; cf. KA01-K 258.

³⁵⁶ Klüsener et Pfäfflin 1995, p. 136.

³⁵⁷ KA01-GNr. 254.

³⁵⁸ Nietzsche 1999, t. 2, aphorisme 125 (extrait), p. 127.

Et c'est en quelque sorte en souvenir annuel de la mort de son 'demi-frère' Franz Marc que le poème *Als der Blaue Reiter war gefallen... est publié dans l'édition de février/mars de Neue Jugend*.³⁵⁹ Le vers final se lit ici comme suit : "Sa divinité profondément offensée / S'est éteinte dans l'image : Destins d'animaux".

L'évaluation de la situation de vie est renforcée par ces poèmes écrits à proximité immédiate les uns des autres.

Ainsi, le présent poème est empreint de tristesse et d'abattement, mais aussi d'une nostalgie contenue de liberté et d'indépendance.

Les neuf strophes ne riment pas, le rythme est libre, tout comme la longueur des vers. Néanmoins, comme dans de nombreux poèmes des élèves de Lasker à cette époque, nous n'avons pas affaire ici à de la prose, mais à une poésie de haut niveau. Les images utilisées ne comprennent généralement qu'une strophe de deux lignes sans rime et s'enchaînent - typiquement pour Else Lasker-Schüler - sans avoir de rapport direct entre elles, liées uniquement par le ténor mentionné ci-dessus.³⁶⁰

La première ligne du vers reprend le topos très courant des 'larmes dans les yeux', mais sous une forme légèrement modifiée, mais pertinente : il ne s'agit pas de larmes individuelles, mais d'eau, utilisée au pluriel dans la forme lyrique orientale de l'exagération. Elles ne sont pas non plus 'dans les yeux', comme on le dit habituellement, mais derrière les yeux. Cela indique une tristesse cachée, retenue. Il semble donc que ce soit plutôt un désespoir muet qui s'exprime dans l'image.

L'image suivante passe au domaine de l'âme "nostalgie" et montre qu'il y a plus que de la tristesse et de l'abattement. La nostalgie de la liberté et de l'indépendance est un moment profondément enraciné dans la psyché, la pensée et les sentiments des élèves de Lasker. L'envol, le fait de se mettre en route, de partir et de s'envoler est lié à l'allégorie naturaliste et descriptive des oiseaux migrateurs. Les oiseaux sont, en raison de leur capacité à s'élever du sol, l'une des rares espèces à être toujours la plus proche de Dieu, à côté des anges, eux aussi ailés. Les oiseaux migrateurs sont synonymes de départ vers de nouvelles destinations.

L'idée de la nostalgie est approfondie de manière allégorique dans la troisième strophe. La respiration avec les vents ne reçoit pas 'librement' comme adjectif, mais 'bunt' comme couleurs vives, par opposition aux couleurs non vives que sont le blanc, le gris et le noir. "Respirer en couleurs" est donc à nouveau une description précise et économique de ce qui doit être exprimé, un jeu avec les mots dont la poésie d'Else Lasker-Schüller est si riche. Le 'grand air' en fait également partie, puisqu'il décrit - de manière apparemment imprécise - un état de fait à peine saisissable (essayez de définir le terme 'air' !).³⁶¹ Le mot "grand" a une connotation d'infini, de puissance, de dépassement de tout ce qui est comparable, de longue durée, de composition multiple, de forte intensité, de grandeur, de splendeur, d'absolu et d'essentiel, enfin de noblesse; l'expression "grand air" signifie également l'ivresse de la liberté et la proximité de Dieu.

Après cette pensée si pleine d'espoir, la quatrième strophe retombe dans l'état d'esprit de l'ici et maintenant : "O ich bin traurig . . ." La variante utilisée dans la plupart des imprimés "O ich bin so traurig . . ." semble vouloir renforcer la tristesse 'so über alle Maßen'.

³⁵⁹ KA01-GNr. 257.

³⁶⁰ Concernant le type de poème, nous renvoyons aux discussions sur le style au chapitre 4 "Leseptièmejour".

³⁶¹ Nous renvoyons à KA01-K 258, où l'on trouve pour D¹⁻¹¹, donc pour toutes les impressions après E, la variante orthographique "buntatmen". La poétesse 'condense' ainsi le passage en un verbe métaphorique qui donne de la luminosité au souffle.

signification métaphorique de la lune chez Lasker-Schüler, entre autres comme sceau dans la joue de Youssouf et symbole d'inspiration.³⁶² Mais il est également clair que si le visage de la lune est conscient de la profonde tristesse, ce n'est pas le cas de Dieu qui connaît nos besoins les plus secrets. Dieu n'apparaît pas ici. Plus tard, en 1920, elle s'adresse en revanche directement à Dieu dans le poème *Gott hör...* (E:1920) et donne à sa tristesse, comme nous l'avons déjà cité plus haut, un autre poids : "Für meine Traurigkeit gibt es kein Maß auf deine Waage" (Il n'y a pas de mesure pour ma tristesse sur ta balance).³⁶³

Une nuit blanche invite en général à réfléchir à sa propre situation ; cependant, l'autoréflexion critique n'était pas une caractéristique marquée de la poétesse, même si elle était capable d'analyser les situations et les personnes de manière critique et pertinente. Ainsi, la nuit passée à dormir ne mène qu'à un 'recueillement de velours', qui signifie moins un service religieux qu'un recueillement intérieur. L'adjectif 'sam- ten' confère à ce recueillement une certaine solennité en raison de la finesse, de la douceur et de la noblesse, souvent aussi de l'obscurité noire du velours.

Avec la sixième strophe, un nouveau complexe d'idées apparaît, autour d'un toi lyrique non défini plus précisément. Il s'agit d'une catastrophe psychique du "je" lyrique, qui se manifeste par des images puissantes.

Cette strophe se situe brutalement derrière la cinquième que nous venons d'illustrer : Les vers "Als an deinen steinernen Herzen / Meine Flügel brachen" expriment poétiquement l'échec total et émotionnel du je lyrique face au tu. On notera à nouveau l'hyperbole orientale dans le pluriel des "cœurs de pierre" se référant au tu ; en d'autres termes, il n'y a pas d'accès au tu, pas un seul !³⁶⁴

Cette plainte et d'autres semblables s'adressent également en vers à Gottfried Benn dès 1913 :

"Jusqu'à ce que mes yeux / aient séché"

"Toujours je mendie devant ton âme ; / Tu le sais ?"

"Je suis le bord de ton chemin / Qui t'effleure / S'écrase".³⁶⁵

Et nous savons que sa douleur de la perte, bien qu'en diminution constante, se poursuit jusque dans les années 1930. La question de savoir si Lasker-Schüler désigne ici aussi Benn par le tutoiement reste ouverte.

Les versets 13-14 peuvent être lus ci-après comme une décoration poétique de la métaphore du 'ciel effondré' comme fin des temps apocalyptiques. Les merles, les roses et le bleu, topoï romantiques, soulignent la perte et la douleur.

Il s'agit de deux souhaits formés aux vv. 15-18 par la forme du subjonctif II des verbes modaux 'vouloir' et 'aimer' ; le second avait déjà été formulé aux vv. 3-4 avait été exprimé auparavant. Mais dans le contexte de la situation psychique globale, il semble plutôt qu'il s'agisse d'illusions, à savoir que cette jubilation échouera et que l'évasion doit rester une tentative lamentable (et c'est sans doute ce que la poétesse ou le je lyrique suppose implicitement).

³⁶² Voir également les explications à ce sujet à la p. 101.

³⁶³ KA01-GNr. 285.8.

³⁶⁴ Toutefois, à partir de D¹, la lecture "à ton cœur" s'applique. Cf. KA01-K 258.11. Ainsi, une erreur orthographique en E n'est pas non plus à exclure.

³⁶⁵ KA01-GNr. 207.2-3 ; KA01-GNr. 204.7-8 et KA01-GNr. 224.7-9.

Le huitième vers apporte une image qui n'est pas immédiatement compréhensible, celle du 'visage qui sait dans la lune'. En lisant la strophe suivante, qui poursuit l'image, on comprend qu'il s'agit d'une nuit apparemment bien réveillée (lune) et de l'approche du petit matin' (v. 10), qui sont ici esquissés. Nous connaissons la signification métaphorique de la lune chez Lasker-Schüler, entre autres comme sceau dans la joue de Youssouf et symbole d'inspiration.³⁶² Mais il est également clair que si le visage de la lune est conscient de la profonde tristesse, ce n'est pas le cas de Dieu qui connaît nos besoins les plus secrets. Dieu n'apparaît pas ici. Plus tard, en 1920, elle s'adresse en revanche directement à Dieu dans le poème *Gott hör. . .* (E:1920) et donne à sa tristesse, comme nous l'avons déjà cité plus haut, un autre poids : "Für meine Traurigkeit gibt es kein Maß auf deine Waage" (Il n'y a pas de mesure pour ma tristesse sur ta balance).³⁶³

Une nuit blanche invite en général à réfléchir à sa propre situation ; cependant, l'autoréflexion critique n'était pas une caractéristique marquée de la poétesse, même si elle était capable d'analyser les situations et les personnes de manière critique et pertinente. Ainsi, la nuit passée à dormir ne mène qu'à un 'recueillement de velours', qui signifie moins un service religieux qu'un recueillement intérieur. L'adjectif 'sam- ten' confère à ce recueillement une certaine solennité en raison de la finesse, de la douceur et de la noblesse, souvent aussi de l'obscurité noire du velours.

Un regard en arrière sur le titre du poème permet finalement de se demander : "Un chant ?" Ce mot 'Lied' apparaît dans 20 titres de poèmes de Lasker-Schüler.³⁶⁶ Il y est toujours - à une autre exception près - désigné plus précisément par ce pour quoi il a été écrit comme le chant d'amour, le chant des morts, le chant du soir, le chant de la mort, le chant funèbre et le chant à Dieu. Mais ici, le titre reste si général : est-ce un chant de deuil ? Oui, c'est le cas. Est-ce un chant d'espoir ? Oui. Un chant d'amour ? Pas vraiment. - Et sa forme, est-ce celle d'une chanson ? Les rimes, le rythme et la longueur des vers - comme décrit - manquent ou ne sont pas conformes à la chanson. Et dans le texte du poème, les chanteurs, les merles, tombent (morts) des hauts buissons ; les autres gazouillis sont "retenus", la chanson est plutôt lamentable.

Il semble que nous soyons en présence d'une 'chanson mal née', d'une 'non-chanson'. Le centre du poème semble le confirmer. Il décrit aux vv. 9-10 le seul pôle de calme du poème : "Samtne Andacht" et "nahender Frühmorgen" décrivent un recueillement et un calme quasi contemplatifs. Ce sont eux qui permettraient de résoudre les arcs de tension intrapsychiques (v. 1-4 et 6-9) ; mais ils ne chantent pas.

Ce poème, écrit en pleine Première Guerre mondiale, a été mis en musique 20 fois, comme nous l'avons vu plus haut. Une seule œuvre a été composée avant la Seconde Guerre mondiale, celle de Max Ettinger (1933). Bien plus tard, on trouve Luca Lombardi (1988), dont l'excellente mise en musique est évoquée au chapitre 13.14, Tilo Medek (1993) et, plus récemment, Lothar Voigtländer (2011).

³⁶⁶ Cf. la liste de concordance KA01-K p. 528 ou le chap. 15.4 "Aperçu de tous les poèmes" de ce travail.

7 Mon piano bleu

Le recueil *Mon piano bleu* de 32 poèmes est la dernière publication indépendante du vivant de la poétesse, deux ans à peine avant sa mort. Il a été publié début août 1943 par Moritz Spitzer chez Jerusalem Press Ltd, Jérusalem, en seulement 330 exemplaires numérotés, dont 25 ont été signés de la main de l'auteur.³⁶⁷ Sur ces 32 poèmes, 14 sont nouveaux, les autres avaient déjà été publiés auparavant de manière dispersée dans la presse. Höltingen résume son jugement motivé sur ce recueil :

Son dernier recueil de poèmes, *Mein blaues Klavier*, paru en 1943 à Jérusalem et tiré à un petit nombre d'exemplaires, atteint le niveau de ses meilleurs poèmes antérieurs dans la condensation lyrique du vécu amoureux, de la nostalgie de la patrie, de la recherche de Dieu et de l'attente de la mort.³⁶⁸

Les moyens linguistiques sont utilisés avec parcimonie, comme par exemple le nombre de rimes, qui est entièrement réduit - dans tout le poème *Mon piano bleu*, par exemple, il n'y a que deux syllabes finales *ier* et *ote* et seulement quatre adjectifs entiers. La forme de construction est presque classique. La plupart des poèmes témoignent d'une grande force formelle, avec un retour à la strophe et à la rime. On peut parler en partie d'un style de vieillesse.³⁶⁹ Dans cette poésie tardive de la poétesse, nous avons affaire à une limitation radicale à l'essentiel, comme nous pouvons l'observer dans les œuvres tardives géniales d'autres grands noms dans tous les arts et à toutes les époques.

La collection est divisée en deux parties.

La première partie contient la dédicace à la page 7 :

Mes amis et amies inoubliables dans les villes d'Allemagne
- et à ceux qui, comme moi,
ont été chassés et sont maintenant dispersés dans le monde,
En toute fidélité!³⁷⁰

et comprend 20 poèmes, dont certains - semblables à ceux des *Ballades hébraïques* - sont considérés comme les meilleurs poèmes de la poétesse : *Mon piano bleu*, le poème le plus connu de la poétesse avec *Un vieux tapis du Tibet*, *Ma mère*, *Über glitzernden Kies* et *Die Verscheuchte*.³⁷¹ Ce sont des poèmes qui ont pour thème principal la situation d'exil, les retours en arrière et les adieux aux amis et à la vie. L'ambiance de ces poèmes est empreinte de mélancolie et de tristesse. On est tenté de parler du chant du cygne du 'cygne noir' (Hille).

Ainsi, la première partie se termine par le poème *Mein Herz ruht müde* (KA01-GNr. 392), dont la troisième et dernière strophe n'est pas sans un certain pathos lyrique :

J'ai accompli l'accord final de ma vie - Je suis mort
en silence - comme Dieu l'a conçu en moi : un
psaume rédempteur - pour que le monde le
répète.

³⁶⁷ Cf. KA01-K p. 43 s., KA01-K 283.3 et KA11-K 282.3.

³⁶⁸ Höltingen 1958, p. 20. Bauschinger, entre autres, s'exprime dans le même sens.

³⁶⁹ Cf. également Johannes Barth : *Else Lasker-Schüler*. In : de Gruyter 2012ff.

³⁷⁰ Cf. KA01, p. 43.

³⁷¹ KA01-GNNr. 352 ; KA01-GNr. 172 ; KA01-GNr. 374 ; KA01-GNr. 370 et KA01-GNr. 344.

La deuxième partie du recueil est intitulée À LUI et réunit 12 poèmes, dont trois avaient également été publiés auparavant, entre 1932 et 1932. avaient été publiés en 1942. Les autres - et cela surprend totalement au vu de la thématique et de l'ambiance générale esquissées dans la première partie - sont sans exception des poèmes d'amour de la poétesse de 74 ans à son vénéré et bien-aimé Ernst Akiba Simon, "qui n'ont rien à envier, par leur intensité et leur beauté linguistique, à sa grande poésie d'amour écrite 30 ans plus tôt, et qui témoignent qu'Else Lasker-Schüler était vraiment sans âge".³⁷² Elle fit sa connaissance de lui, "le pédagogue et philosophe culturel de 30 ans son cadet" (KA10-K 587) et père de famille, en automne 1940 (cf. chap. 10.7).



Fig. 15 : Miron Sima : *Else Lasker-Schüler* 1943, fusain sur vergé³⁷³

Elle suivit avec enthousiasme les conférences qu'il donna, dont deux au Kraal, le club de conférences fondé par Else Lasker-Schüler à Jérusalem. Pour le reste, l'échange d'idées se déroulait, à sa demande, essentiellement sous forme écrite. Parmi les 127 lettres adressées à Simon - elle l'y appelle Adon (Seigneur en hébreu), Apollon et Holder - la première qui nous soit parvenue date du 01.11.1940 (KA10-Br. 535). Elle est précédée d'au moins une lettre non conservée contenant un poème qui lui est adressé et à laquelle il fait référence le 29.10.1940 (cf. KA10-K 535).

La correspondance publiée montre à quel point Lasker-Schüler ressent cette nouvelle rencontre avec toute l'intensité émotionnelle de son amour. Mais il ne faut pas oublier que cette grande et nouvelle affection suscite aussi chez Else Lasker-Schüler de la haine - comme c'est le cas pour les autres femmes, avant Karl

Kraus- comme pendant, on peut- de l'époque. En témoigne sa lettre à Ernst Simon du 07.09.1942 (KA11-Br. 276), dans laquelle elle dit le traite à plusieurs reprises d'hypocrite et exige le remboursement de tous les cadeaux qui lui ont été faits. "Je vous méprise !" conclut cette malheureuse lettre. Quatre jours plus tard, le 11.09.1942, Simon lui écrit en retour : "Votre lettre a s. Zweck erfüllt u. m. tief verletzt" et propose la paix avec tact et souveraineté (KA11-K 278).

A plusieurs endroits dans le commentaire KA01 et chez Skrodzki, on peut lire : "Les lettres d'Else Lasker-Schüler à Ernst Simon sont en possession de la Jewish National and University Library de Jérusalem et leur utilisation est interdite". Mais comme il existe des lettres d'Else Lasker-Schüler à Ernst Simon dans KA10 et 11, j'ai demandé à Skrodzki de m'éclairer sur l'état de la publication et j'ai reçu le même jour une réponse très instructive, qui va au-delà des indications de KA01, les corrige et doit donc être reproduite ici avec autorisation. Skrodzki m'écrit sous le 03.06.2017 :

³⁷² Bauschinger 2004, p. 433. Ces poèmes font également mentir ceux qui veulent croire à la sénilité et au déclin mental de la poétesse dans sa vieillesse.

³⁷³ Sima 1978, p. 7. Nous voyons clairement le processus de vieillissement extérieur, qui n'a aucun rapport avec la "fraîcheur de la jeunesse" de certains poèmes semble être à son image.

Cher Monsieur Bellenberg,

après le décès d'Ernst Simon, sa veuve Toni a remis le fonds à la Bibliothèque nationale³⁷⁴ et a ordonné un blocage d'environ 10 à 15 ans (je ne me souviens plus très bien). Quoiqu'il en soit, depuis le début du millénaire, le fonds est accessible au public. ELS a fait don à Ernst Simon de six manuscrits de poèmes qui sont également répertoriés - bien que de manière imprécise - dans le vol. 1.2. Les six poèmes font partie de lettres adressées à Ernst Simon et apparaissent donc également dans le vol. 11, avec les indications correctes concernant les manuscrits, que j'ai consultés en original. Pour vous faciliter la tâche, je vous envoie une petite concordance :

Poème 394 / Lettre 283 / Confession ;
 Poème 395 / Lettre 261 / Pour Ernest
 S. ; Poème 462 / Lettre 280 / Une
 chanson ;
 Poème 470 / Lettre 406 / Tu peux rentrer chez toi ;
 Poème 465 / Lettre 326 / À Ernest (le manuscrit n° 3) ;
 Poème 467 / Lettre 102 / A Ernest dans la nuit (le manuscrit n° 3) ; [. .
 .].

Cordialement, Karl
 Jürgen Skrodzki

On peut donc supposer que toutes les lettres de la succession JNUL,ELS sont publiées dans la KA. Dans le commentaire, on trouve en outre, comme nous l'avons cité, des lettres de Simon à la poétesse. Il s'agit de la partie du volume de lettres qui a été retrouvée à la mort de la poétesse, le volume de lettres qu'elle a reçu et collectionné durant sa période à Jérusalem.

Ce qui est peu connu et n'est pas thématiquement, même pas dans les biographies d'Else Lasker-Schüler, c'est le fait que *Mein blaues Klavier (Mon piano bleu)* avait un autre titre dans le manuscrit de la succession JNUL,ELS. Dans KA11-K 282.3, on peut lire³⁷⁵

Dans le manuscrit, le livre est initialement intitulé "Ich liebte Dich ! La deuxième partie (n° 393-404) avec la dédicace "An Ihn" (dans le manuscrit : "Liebeslieder./An ") contient 12 poèmes qu'Else Lasker-Schüler écrivait à Simon.

Que pouvons-nous déduire du titre original du livre "Ich liebte Dich ! Il semble que Lasker-Schüler ait voulu dédier l'ensemble de son recueil 'Derniers poèmes' à Ernst Simon. Durant cette période, au cours de laquelle elle a également réalisé le dessin de la couverture, elle écrit souvent quotidiennement à Simon, le plus souvent des lettres d'amour.

La forme prétérite du titre original du livre "Ich liebte Dich !" est tout d'abord surprenante. Cependant, vers février 1943, Lasker-Schüler semble vouloir tirer un trait sur son amour non partagé. Le 14 février 1943 (KA11-Br. 343), elle demande à Simon de lui rendre toutes ses lettres et écrit : "Vous ne me faites pas de mal ! Je suis au-delà de beaucoup de choses, même de tout amour pour vous, et c'est bien. Je suis libre !" Et termine : "Je vous aimais ardemment, et maintenant plus personne ici". Quinze jours plus tard, cependant, tout est redevenu comme avant.

Plus tard, elle écrit le 22 juin 1943 : "Le prince ne ressent plus d'amour particulier pour vous, mais vous honore" (KA11-Br. 423). Une éventuelle extinction de la fascination amoureuse n'est cependant pas vraiment à constater, comme le montrent clairement les lettres KA11-Br. 561, 614 et 663.

En réponse à ma demande du 10 juin 2017 de savoir quand et pourquoi le titre du livre a été changé en *Mon piano bleu* et si l'éditeur Spitzer est intervenu, Skrodzki s'exprime :

³⁷⁴ JNUL, Ernst Simon Archive [Arc. 4° 1751], voir KA11-K 413.2.

³⁷⁵ Voir aussi la lettre elle-même KA11-Br. 282.

Je suppose que Simon s'est interdit un titre comme 'Je t'aimais' [. . .]. Outre Spitzer, d'autres peuvent avoir conseillé dans le choix du nouveau titre 'Mon piano bleu' : Je pense à Ulrich Salinger et Gershon Swet, qui ont représenté ELS lors des négociations contractuelles avec Spitzer.

La date et le motif du changement de titre ne peuvent donc pas être clairement prouvés. Il ressort toutefois clairement de la correspondance entre Simon et Lasker-Schüler que Simon était heureux du changement de titre du livre et de sa deuxième partie, car la situation piquante était déjà 'terminée'. Bauschinger écrit

Dans la petite communauté d'immigrés germanophones de Jérusalem, qui habitaient pour la plupart à Rehavia, on murmurait et on se moquait de cette histoire. Werner Kraft a inscrit de sévères réprimandes dans son journal.³⁷⁶

Else Lasker-Schüler renonce au titre "An E. S." pour la deuxième partie du recueil de poèmes et Simon l'en remercie dans sa lettre du 25.11.1942 : "Votre relation avec moi doit être ma fierté ; elle ne convient pas aux yeux du monde. . ." (KA11-K 306.3).

Werner Kraft est ami avec les deux et décrit dans son journal les relations distantes mais néanmoins respectueuses de Simon avec la poétesse. Il peut également lire chez lui des poèmes qu'elle lui adresse et en est bouleversé. Il note ainsi sous le 22.02.1943

S. me montre un poème d'amour d'une audace de sentiment, d'une fraîcheur d'expression, d'une force d'image qui ne m'auraient pas étonné il y a vingt ans, mais qui me semblent maintenant un miracle psychique. Il semble que ce soit la loi de sa vie que, dans la mesure où elle devient plus laide, plus ratatinée, plus vieillie, son ardeur amoureuse se transforme entièrement en feu. Je me demande si Goethe, non pas en tant que ministre d'État ni en tant qu'homme d'esprit, mais en tant qu'amoureux, avait l'air bien différent lorsqu'il courtisa Ulrike et fit la trilogie de la passion.³⁷⁷

La figure 15 à la page 96, l'un des neuf impressionnants dessins au fusain de Miron Sima datant des dernières années de sa vie à Jérusalem, illustre bien l'impact visuel d'Else Lasker-Schüler sur son environnement de l'époque.³⁷⁸

Lasker-Schüler ne se sentait pas bien lorsqu'elle a visité Jérusalem en juin 1937. Son ami Schalom Ben-Chorin se souvient de sa première impression :

Un homme fatigué, dont le visage témoignait d'une beauté détruite et dont les grands yeux noirs de sulamite s'embrasaient de folie, était assis en face de moi. (En fait, il ne s'agissait pas d'une position assise, mais plutôt d'une position accroupie). [...] Quelque chose de fatigué, d'agité, de poussé par une peur sans nom dominait cette (aucun autre mot ne convient ici) créature tourmentée.³⁷⁹

Et quelques lignes plus loin, il décrit ce que lui et les autres amis des élèves d'Else Lasker ressentiraient encore et encore au cours des années suivantes, lorsque Jérusalem serait leur dernier refuge :

Le combat de cette femme contre le vieillissement a été tragique, il est né d'un profond malentendu fondé sur l'identification de l'auteur et de l'œuvre. Elle pensait que ses poèmes d'amour immortels, ses vers inaltérables perdaient leur ardeur et leur parfum printanier de fleurs de cerisier si le lecteur savait que ces poèmes étaient l'œuvre d'une poétesse devenue vieille femme. Elle ne ressentait pas la grande grâce qui n'est accordée qu'à l'artiste de posséder une jeunesse éternelle dans son œuvre.³⁸⁰

Enfin, Simon lui-même est "profondément bouleversé" et "très enthousiasmé" par le recueil de poèmes. Il écrit à Else Lasker-Schüler : "Que ce sera toujours ma plus grande gloire [. . .] d'avoir été l'occasion de quelques-uns de vos plus glorieux poèmes".³⁸¹

³⁷⁶ Bauschinger 2004, p. 433.

³⁷⁷ Kraft 1995, p. 357. Le poème en question est *Ein Liebeslied* (KA01-GNr. 397).

³⁷⁸ Sima 1978.

³⁷⁹ Ben-Chorin 1969, p. 56.

³⁸⁰ Ibid., S. 58.

³⁸¹ Lettre de Simon à Lasker-Schüler du 30.08.1943. Cf. KA11-K 478.4.

7.1 Un chant d'amour [2]

Une chanson d'amour³⁸²

- 1 Viens à moi la nuit - nous dormons enlacés.
- 2 Je suis très fatiguée, je me sens seule à force de veiller.
- 3 Un oiseau étranger a déjà chanté dans le matin sombre,
- 4 Quand mon rêve se débattait encore avec lui-même et moi.

- 5 Des fleurs s'ouvrent devant toutes les sources
- 6 Et se teintent d'immortelles avec tes yeux

- 7 Viens à moi dans la nuit sur des chaussures à sept étoiles
- 8 Et l'amour enveloppé tard dans ma tente.
- 9 Des lunes s'élèvent de coffres célestes poussiéreux.

- 10 Nous voulons nous reposer comme deux animaux rares
- 11 Dans les hauts tubes derrière ce monde.

Le poème dans l'écriture originale de *Mein blaues Klavier* apparaît pour la première et unique fois du vivant de la poétesse dans ce dernier recueil de poèmes, comme cinquième poème de la deuxième partie qu'elle a dédiée à Ernst Simon, qu'elle vénérât passionnément. Outre les 13 poèmes de cette deuxième partie, la poétesse a écrit pour lui 12 autres poèmes qui n'ont pas été publiés de son vivant. Il s'agit de manuscrits conservés au JNUL,ELS. Il s'agit en partie de travaux préparatoires pour des poèmes publiés dans *Mein blaues Klavier*, d'autres n'avaient pas été publiés, sans doute aussi en raison de certaines insuffisances artistiques des ébauches dans la forme et la pensée, de sorte que Werner Kraft décida de ne pas les présenter en VPN (par ex. KA01-GNr. 469 à KA01-GNr. 473).

Comme la plupart des autres chansons d'amour de la deuxième partie du recueil de poèmes, *Un chant d'amour* est rédigé dans une langue élevée.

Le poème est composé de strophes de longueur variable de 4-2-3-2 vers. Les rimes finales sont réparties de manière irrégulière. Le deuxième vers se termine de manière éloquente sur un orphelin. Le nombre de levées par vers varie également et se situe entre cinq et sept levées. Le 'vers libre', qui est cependant iambique par endroits, se termine par un son, sauf aux vv. 8 et 11.

En quatre vers seulement de la première strophe, Lasker-Schüler parvient à faire le lien avec les topoï tout à fait conventionnels de l'écriture.

de la nuit blanche, de
l'oiseau matinal
le souhait de fusionner

de dessiner un petit monde merveilleux.

"Viens à moi dans la nuit sur sept souliers d'étoiles", c'est ainsi que le septième (!) vers se rattache au premier. Plus encore, elle associe les 'bottes de sept lieues' du conte allemand aux 'sept étoiles' de l'Orient et reste dans l'image du conte, du rêve et déplace aussi son affection amoureuse réelle pour le du Ernst Simon, qui ne doit pas être, dans un monde "derrière ce monde" (v. 11). La dernière strophe transpose ainsi les scènes d'amour du monde profane, terrestre, dans celui qui se trouve derrière, protégé et invisible pour tous par de hauts roseaux. Mais le toi lyrique est

³⁸² KA01-GNr. 397.

n'est pas présent dans le poème, mais imaginé. Il sert ainsi de "surface de projection pour des désirs indéfinis".³⁸³

Les 'sept milles' deviennent des 'sept étoiles' et sont ainsi liés à la mythologie égyptienne, biblique et antique. "Le chiffre sept est le chiffre de la perfection".³⁸⁴ L'astre des sept, les Pléiades, filles d'Atlas,³⁸⁵ peuvent être de tels points d'ancrage.

Bauschinger note dans sa biographie du poème : "[Lasker-Schüler] écrivait des poèmes qui n'ont pas leur pareil comme *Un chant d'amour*, qui laisse derrière lui toutes les frontières de l'espace et du temps. Sa beauté réside dans les précieuses compositions qui n'ont pas encore été utilisées dans la langue allemande".³⁸⁶

Outre les "chaussures à sept étoiles", ces composites sont "étroitement enlacés" au sens large ; étroitement l'un contre l'autre serait ici l'expression la plus courante. Mais il est significatif que Lasker-Schüler utilise le terme "*slingen*", dérivé du mhd. (*sich*) *winden*, *tflechten* et décrit ainsi un enchevêtrement physique très étroit de corps, que l'on peut par exemple observer chez les serpents. Cette image marque l'obsession fusionnelle de Lasker-Schüler, que nous avons déjà rencontrée à plusieurs reprises et qui s'articule en une variation sans fin.

L'oiseau étranger qui a chanté au petit matin et qui a terminé la nuit (de rêve) bien trop tôt, nous le rencontrons souvent comme allégorie jusque dans le haïku japonais.³⁸⁷

La deuxième strophe est sans doute d'abord la plus sombre. Que signifie l'image des sources et pourquoi toutes les sources ? Et les fleurs ne s'ouvrent pas 'à' mais 'devant' ces sources. L'"immortelle de tes yeux" est également une image inhabituelle. L'immortelle, en tant qu'immortelle jaune, est une plante médicinale au délicat parfum floral et se nomme en grec *Helichrysum* (gr. ἥλιου et χρυσό), ce qui signifie 'or du soleil'. Dans le nom latin 'immortatitas', on trouve le mot 'immortalité'. L'image orientale de tels yeux parle d'elle-même. L'or des yeux brille si intensément pour l'être aimé que même les fleurs prennent cette couleur.

La source représente chez Else Lasker-Schüler tout ce qui constitue l'être aimé, elle est la source intérieure de l'homme, et apparaît chez elle comme métaphore de la manière suivante : 'Ich trinke sinnberauscht aus seiner Quelle' (KA01-GNr. 4.4) ou 'les amants qui bruissent l'un dans l'autre comme des sources' (KA01-GNr. 56.19ff), 'mon sang - les sources d'Eden' (KA01-GNr. 78.6ff) et enfin 'le cœur comme une source' (KA01-GNr. 197.5 et KA01-GNr. 280.8).

C'est en comparant ces lignes de poèmes similaires que la strophe s'éclaire. Finalement, il y a c'est une image riche de sens lorsque les fleurs s'ouvrent 'devant' les sources, comme par exemple devant les rayons du soleil.

Le vers 8 commence par la conjonction et l'enjambement à peine perceptible du vers 7 "dans la nuit" et "enveloppé d'amour". L'être aimé qui se hâte, déjà enveloppé d'amour par toutes les fibres de ceux qui l'attendent, est désiré par ces lignes. L'adjectif temporel "tard" renvoie de prime abord à la nuit. Mais cette indication temporelle peut également se rapporter à la situation globale dans laquelle se situe ce poème, à savoir l'amour 'tardif' de la poétesse de 74 ans pour Ernst Simon. Dans ce contexte, l'étrange indication d'habitation "tente" peut représenter le sentiment d'inconfort d'Else Lasker-Schüler (et pas seulement) à l'époque où elle vivait à Jérusalem.

³⁸³ Cf. Sander 2016, p. 466.

³⁸⁴ Steiner 1992, p. 179. La somme de 3 de la Sainte Trinité et de 4 de l'ordre terrestre et des éléments.

³⁸⁵ Voir aussi Skrodzki s.a.(r).

³⁸⁶ Bauschinger 2004, p. 434.

³⁸⁷ Cf. par ex. Par exemple, le poème *Coq maudit*, écrit par Ariwara No Narihira, l'un des trente-six immortels de la poésie japonaise. In : Hausmann 1963, p. 21.

saalem, ou encore l'image du nomade oriental ou du dignitaire royal Youssouf, tel qu'il est décrit dans le roman épistolaire *Le Malik* vivant sous la tente.³⁸⁸



Fig. 16 : Marc : *La tour des chevaux bleus*
Encre de Chine, couleurs opaques.
Carte postale à Else Lasker-Schüler
du 1er ou du 2 janvier 1913³⁸⁹

Le neuvième vers est un peu isolé. En essayant de le comprendre, nous nous souvenons de la signification symbolique de la lune dans l'œuvre lyrique et graphique de la poétesse. Le symbole de la lune apparaît 55 fois dans les poèmes et compte parmi les 20 substantifs les plus utilisés. La seule comparaison des 55 poèmes n'a pas permis de trouver une métaphore suffisamment concordante pour ce terme. Quelques implications retiennent cependant particulièrement l'attention, la lune comme gardien (KA01-GNr.- 321.6 ; 329.9 ; 330.17 et 340.9), la lune couchée entre mes lèvres (GNr.290.4) et enfin la lune dans la tempe de David (KA01-GNr. 276.3). Il semble que dans ces contextes, la lune représente un certain moment d'inspiration.

Les dessins de Lasker-Schüler nous donnent un autre accès. Dans sa carte postale *Tour des chevaux bleus* adressée à la poétesse, Franz Marc inscrit pour la première fois les étoiles et les lunes de Lasker-Schüler, dont elle ornait surtout

ses lettres, en tant que marques (cf. illustration 16). La Réactions de Lasker-Schüler le lendemain : "Fabuleusement artistiques sont les croissants de lune, les colonnes égyptiennes. Dague du prince héritier, dans la peau des légendes hennissantes". C'est peut-être grâce à cette association créative entre les êtres vivants, les étoiles et la lune par Franz Marc qu'à partir de cette époque, la représentation de Lasker-Schüler de Youssouf reçoit elle aussi un croissant de lune et une étoile sur la joue ou la tempe³⁹⁰, et donc une nouvelle signification en tant que symbole de l'inspiration, et plus encore de l'énergie vitale. Il y a un passage éclairant à ce sujet dans le roman épistolaire *Le Malik*. La mort imminente de Rubens, c'est-à-dire Franz Marc, sur le champ de bataille est prédite à Youssouf: "Abigaïl, ouvre-toi, puisque tu t'inquiètes pour Ruben, ton cher frère, et que l'étoile pâlit dans ses tempes" (KA03, p. 505.38 et suivantes).

Enfin, l'allégorie de l'amour séparé du monde (vv.10-11) se rencontre presque comme un topos dans la poésie de Lasker-Schüler et, en outre, de manière récurrente dans le monde entier, comme dans ce haïku qui est si étonnamment proche sur le plan visuel :

³⁸⁸ KA03, p. 450.18 ; p. 453.33 et p. 508.35.

³⁸⁹ Source : Lasker-Schüler et Marc 1998, p. 39.

³⁹⁰ La figure 79 à la page 282 en témoigne.

Nous voulons nous blottir les
uns contre les autres comme
les ailes d'un martin-pêcheur,
sur une feuille de lotus.
là-bas, dans l'autre monde.³⁹¹

SANDARA

Les vers du poème de Lasker-Schüler sont d'une grande luminosité et d'une grande force d'expression, qui proviennent du noyau profond de sa pensée et de ses sentiments - l'amour, ici l'amour tardif. Nous les retrouvons dans cette deuxième partie du livre, réduits à l'essentiel en quelques mots, comme dans les trois derniers vers du poème *Je t'aime* (KA01-GNr. 399) qui s'adresse à LUI :

- Nous seuls, la poussière
d'or dont nous avons fait
deux :
- Sont !

Il ne s'agit pas d'un memento mori d'une vanitas issue de la pensée médiévale, mais d'une miraculeuse reconsidération métaphorique de la poussière comme la plus précieuse des poussières d'or, encadrée par la prise de conscience existentielle "Nous seuls - sommes !". Le quadruple "Je t'aime !" n'est alors pas un cliché sentimental,³⁹² mais devient le premier principe et le fondement non critiquable de la poétesse : "amo ergo sum !"

Il est étonnant que le poème *Ein Liebeslied*, bien que d'une esthétique linguistique exceptionnelle et d'une métaphore recherchée, n'ait été repris que dans cinq anthologies à ce jour. Bien qu'il soit souvent mis en musique (27 compositions), on ne trouve pas de grand nom parmi les compositeurs. On trouve néanmoins des mises en musique très expressives, comme celles de Peter Bares (1964), Christian Immo Schneider (1986) et Christina Cordelia Messner (1998).

³⁹¹ Haïku japonais. Hausmann 1963, p. 52.

³⁹² Cf. Hessing 1985, p. 195, qui souligne à juste titre que ces vers (souvent méconnus) sont "poignants".

7.2 Mon piano bleu

Mon piano bleu³⁹³

- 1 J'ai un piano bleu chez moi
- 2 Et pourtant, je ne connais aucune note.

- 3 Il se tient dans l'obscurité de la porte de la cave,
- 4 Depuis que le monde s'est brutalisé.

- 5 Des mains étoilées jouent quatre
- 6 - La femme de la lune chantait dans la barque -
- 7 Maintenant, les rats dansent dans le tintement.

- 8 La porte du piano est brisée . . .
- 9 Je pleure la morte bleue.

- 10 Oh, chers anges, ouvre-moi
- 11 - J'ai mangé du pain amer -
- 12 Je vis déjà la porte du ciel -
- 13 Même contre l'interdiction.

Mein blaues Klavier (Mon piano bleu), paru pour la première fois en 1937 sous forme d'imprimé dans la *Neue Zürcher Zeitung* du 7 février de cette année, a été intégré au recueil de poèmes du même nom en 1943.³⁹⁴

Comme le fait remarquer à juste titre M. Braun, ce poème constitue un "héritage" et il constitue un "témoignage exemplaire de l'exil littéraire"³⁹⁵ de la poétesse lors de son séjour en Suisse après 1933 et devient l'un de ses poèmes les plus connus et les plus importants. Avec sa poésie d'exil, Else Lasker-Schüler quitte définitivement la phase moins importante de sa 'poésie matérielle' des années 1920.³⁹⁶

Le poème comprend cinq strophes en rimes croisées ordinaires (a, b) qui, dans la rime finale a, oscillent de manière impure entre ier et ür (terminaison obtuse), mais qui, dans la rime b, se terminent toujours de manière pure par *ote* (terminaison sonore). Les rimes a sont à quatre levées, les rimes b à trois levées. Le poème est donc construit de manière stricte. Le schéma est perturbé au centre du poème (v. 7). L'insert qui, d'une part, contrecarre de manière dactylique l'écoulement iambique des vers 3-6 et, d'autre part et surtout, place une rime a singulière et impure à la fin de la strophe avec la rime finale sur un "klirr" aigu, est encore accentué dans sa position particulière par le fait qu'il est suivi - en reprenant l'ancien schéma de rimes - d'un nouveau vers a à quatre levées.

Comme chaque strophe représente une déclaration en soi et se termine par un point, la cinquième strophe, qui est formée de deux strophes partielles du point de vue de la rime, acquiert une importance sémantique distincte en tant que strophe la plus longue.³⁹⁷

Le premier vers fait apparaître une image de l'enfance de la poétesse, le petit jouet-poupée-piano de l'époque où elle vivait à Wuppertal. Dans ses écrits posthumes, on trouve cette confession de la poétesse : "Je possède tous mes jouets depuis le début de ma vie.

³⁹³ KA01-GNr. 352.

³⁹⁴ KA01, p. 321 et suivantes et 346 et suivantes.

³⁹⁵ Braun 2010, p. 138, qui est, à mon avis, une interprétation très fondée.

³⁹⁶ Cf. Skrodzki s.a.(h).

³⁹⁷ A. Overath saisit l'occasion du schéma de rimes pour y lire la gamme de fa majeur. Même si elle parle elle-même d'un "jeu d'interprétation", elle la peaufine sérieusement avec un dessin et veut ainsi montrer "qu'il y a là, en principe, une sorte d'artifice musical". Elle ne remarque pas que fa majeur contient un si *bémol* et pas de *si*, de sorte que cet artifice se retourne sans doute plutôt contre elle-même. Cf. Overath 1987, p. 153 et s. et ibid. note 18, p. 219.

autrefois encore, même mon piano de poupée bleu..."³⁹⁸ La localisation simultanée "à la maison" oppose immédiatement la patrie, locale et linguistique, à la situation d'exil vécue et subie en Suisse. Le vers constitue donc en quelque sorte un prologue sous forme abrégée.

"Mon piano bleu" est la synecdoque du champ linguistique allemand d'Else Lasker-Schüler et est à nouveau souligné dans le poème au v. 9 comme la personnification de la "morte bleue" qu'il faut pleurer, et donc indirectement le "champ linguistique allemand mort" qui représente l'exode - et donc la perte de l'espace linguistique naturel de l'élite artistique du peuple allemand. La couleur inhabituelle 'bleu' est attribuée au piano. Comme le bleu n'a pas seulement la connotation du symbole central de la 'fleur bleue' du romantisme, en particulier de la nostalgie, mais qu'il représente chez Else Lasker-Schüler le paradis, le divin, le poète, l'art, le sentiment profond, l'inspiration, le conte de fées, l'éloignement et finalement son âme déchue, il est important de le prendre en considération.

Si l'image du "demi-frère de Rubens" Franz Marc, le Cavalier bleu, est chargée d'émotion, celle du "piano bleu" l'est tout autant que celle de la "morte bleue".

Du point de vue de l'exil, les quatre premières lignes sont à lire comme un prétérit masqué, bien qu'elles soient puissantes et s'inscrivent dans l'état d'esprit actuel de l'exil. Le piano - synecdoque des arts en général - est relégué dans les 'ténèbres derrière la porte de la cave'. L'époque et la raison de cette situation sont mentionnées au v. 4, et font clairement référence à l'époque nazie.

Avec la brutalisation du monde, l'art et la subtilité sont relégués dans les ténèbres du temps, inutiles, abandonnés. Le deuxième vers du présent "Und kenne doch keine Note" semble tout d'abord faire référence au fait qu'Else Lasker-Schüler ne maîtrisait pas le piano, ce qui soulèverait la question du sens de la possession d'un piano. Mais c'est plutôt le rapport à la réalité de l'exil qui est ici évoqué. Lue dans le contexte de la porte du piano brisée (v. 8), l'al-gorie de la perte de la parole (= note) et de la langue (= porte du piano) apparaît. L'absence de patrie se constitue à la fois dans l'espace local et dans l'espace linguistique.

Une deuxième image de 'autrefois et maintenant' est esquissée : Les vv. 5 et 6, qui relèvent presque du mysticisme, ont un rapport réel avec la réalité enfantine, mais la transfigurent et y ajoutent des références transcendantes. L'image des 'quatre mains étoilées qui jouent'³⁹⁹ renvoie aux moments de l'enfance vécus avec la mère qu'on aimait par-dessus tout et durant lesquels on composait des poèmes ensemble - quatre mains sur la porte du piano de la poésie. - Mais aujourd'hui, l'harmonie de la langue fleurie de la poétesse a douloureusement cédé la place à la langue des temps nouveaux, des nazis, de leur propagande, de leurs compagnons de route - dont Gottfried Benn - des livres brûlés et de l'exode presque total de l'élite intellectuelle allemande à cette époque.

Le v. 6 joue sur la métaphore très ancienne du croissant de lune comme bateau ou barque, le croissant que l'on peut voir dans le ciel nocturne des pays orientaux, presque à l'horizontale, et la barque avec laquelle le mort est guidé vers la lumière de la connaissance.⁴⁰⁰ La lune comme symbole de consolation⁴⁰¹ (entre autres chez Claudius et Hölderlin) résonne également, tout comme "l'élément féminin dans la création en général".⁴⁰² Il se peut que

³⁹⁸ KA04, p. 384 et 408. Oellers pense probablement à juste titre : "[...] un jouet (qui n'a probablement même pas suivi le déménagement d'Elberfeld à Berlin d'Else Lasker-Schüler en 1894)", Oellers 2002, p. 187. Mais d'un autre côté, il faut se rappeler que c'était justement ce genre de bibelots qui étaient chers à Else Lasker-Schüler, et qu'elle les emportait toujours dans sa valise, même pendant sa fuite à travers la Suisse jusqu'à Jérusalem.

³⁹⁹ Dans H³, la variante "spielen" est corrigée en "spielten" et figure également dans les autres imprimés. Cf. KA01-K 322.

⁴⁰⁰ Cf. un commentaire correspondant dans KA01-K 345.11.

⁴⁰¹ Cf. lemme *Lune*. Dans : Butzer et Jacob 2008, p. 232f.

⁴⁰² Bauer, Dümotz et Golowin 2006, p. 29.

la poétesse a voulu évoquer l'image de la 'Madone au croissant⁴⁰³ de lune' - le plus souvent avec l'enfant Jésus dans les bras (fig. 17) - en tant que Marie Immaculée, afin de souligner l'importance globale qu'elle accordait à sa mère, aimée jusqu'à la transfiguration. De plus, il est remarquable que le v. 12, qui thématise la porte du ciel, soit en conjonction avec ce v. 6, derrière lequel attend le croyant l'illumination éternelle en Dieu.

Le v. 7 n'est pas seulement mis en évidence dans le mètre et la rime, comme décrit, comme une 'perturbation', mais aussi du point de vue sonore, la ligne avec les consonnes aiguës *z*, *tt*, *k* et *rr* s'oppose aux lignes 5 et 6. Mais c'est surtout du point de vue sémantique que le vers présente une particularité: C'est la dissonance brute que les rats dansants font sur les cordes du piano, la cacophonie que la musique des mains étoilées a maintenant détachée. La danse donne à l'ensemble une note diabolique. Mais les rats représentent une métaphore politique qui, dans la poésie de Lasker-Schüler - y compris dans sa poésie d'exil - n'est généralement pas utilisée.

ne se rencontre guère. Elle applique la méthode utilisée par les image du Juif comme rat propagée par les nazis contre les inventeurs eux-mêmes.⁴⁰⁴ Ce ne sont pas les Juifs, mais leurs tortionnaires et leurs persécuteurs qui sont les rats.

Les vv. 8 et 9 résument l'ensemble de la situation en deux déclarations succinctes : le fondement culturel de la patrie allemande est brisé, la langue des artistes s'est éteinte, l'exode culturel est accompli. "Brisé" peut en outre être lu comme une rupture de tabou, comme il y en a eu tant dans l'Allemagne hitlérienne : meurtre d'innocents (camps de concentration et euthanasie), violations massives du droit (tribunal populaire de Freisler), brûlage de livres. Tout cela est représenté par la métaphore "la morte bleue". L'art et la culture sont ainsi personnifiés en tant qu'anciennes figures vivantes qui sont mortes, y compris dans l'expérience d'exil très personnelle du "je" lyrique.

Or, dans la dernière strophe, celui-ci s'adresse aux anges. C'est d'autant plus remarquable que dans beaucoup de ses poèmes, Else Lasker-Schüler entretient un dialogue très personnel avec Dieu lui-même, souvent avec une confiance enfantine en lui, comme par exemple dans *Zebaoth* (KA01-GNr. 124). Skrodzki fait à ce propos une remarque pertinente sur les poèmes de *Mein blaues Klavier* :

Les poèmes constituent des 'lamentations' sur la situation de l'écrivain en exil : le poète exilé est loin de Dieu, origine et garant d'une poésie poétiquement pure. Ce n'est que dans la réflexion sur l'absence de Dieu que se constitue le moi lyrique, à la fois en quête et en doute.⁴⁰⁵

L'expérience typique de l'exil était que "toutes les portes étaient fermées", celles des services d'immigration, celles des consulats, celles des politiciens et des cercles d'influence. Attendre et supplier en vain était le pain quotidien, et on était heureux et plein d'espoir quand on était écouté par des subalternes dans cette



Fig. 17 : Croisée, Cathédrale Notre-Dame, Paris

⁴⁰³ Voir aussi la description de Jean dans l'Apocalypse (Apoc. 12.1-6).

⁴⁰⁴ C'est ce qui se passe dans le film de Fritz Hippler, *Le Juif éternel*.

⁴⁰⁵ Skrodzki s.a.(h). A mon avis, il n'est guère possible de suivre la lecture d'une "invocation naïve et enfantine des 'chers anges'", comme le voit A. Overath (Overath 1987, p. 143).

bureaucratie.⁴⁰⁶ Dans son éloignement de Dieu, le je lyrique s'adresse aux subalternes de ce dernier, les anges, les devant la porte du ciel. Dans le poème, c'est la troisième et dernière porte (la porte céleste) qui empêche l'exilé d'entrer : l'obscurité de la porte de la cave (la porte profane) est repoussante, la porte du piano (la porte inspiratrice) est injouable, ⁴⁰⁷brisée et la porte du ciel - comme toutes les autres sur terre - est fermée. Tel est le constat amer de l'exilé. L'image du "pain amer" rappelle l'exode du peuple d'Israël hors d'Égypte après une longue persécution, ainsi que l'expérience propre de l'exil.

L'avant-dernier verset montre que la demande adressée aux anges est une demande 'impossible' : Ce n'est pas la mort et la délivrance de ce lourd destin terrestre qui sont demandées, ⁴⁰⁸mais l'ascension vivante au ciel, c'est-à-dire rien de moins que l'ascension corporelle qui, dans les trois religions monothéistes, n'a été accordée qu'aux figures centrales ; donc Elie, Moïse, le Christ, Marie et Mahomet. Une telle demande "contre l'interdit" ⁴⁰⁹est donc également une illusion du point de vue des religions. Cette porte reste donc fermée.

Ce qui reste dans l'utopie, c'est le piano bleu, mon piano bleu. Même s'il semble mort et veut être pleuré, les anciennes connotations que Lasker-Schüler associe à cette couleur plus que toute autre ne disparaissent-elles pas derrière le bleu du piano :⁴¹⁰ le divin, le paradis, l'inspiration, le ravissement et la béatitude, le féérique ? - Peut-être bien ! - Mais peut-être que cette femme si clairvoyante pressentait que même la 'terre de la promesse', la Palestine, ne lui offrirait plus d'accomplissement.

Avec 53 compositions au total, *Mein blaues Klavier (Mon piano bleu)* occupe la deuxième place des mises en musique les plus fréquentes. Comme la première édition n'a été publiée qu'en 1937 et que le public n'a eu connaissance de son dernier recueil de poèmes éponyme qu'avec la publication d'un petit nombre d'exemplaires, il va de soi que les mises en musique n'ont été réalisées qu'après la Seconde Guerre mondiale. La première composition d'Erich Walter Sternberg, juif émigré à Tel Aviv dès 1931, date de 1949. Son bref portrait se trouve au chap. 13.26. Suivent les compositions de Juan Allende-Blin (1989), dont la composition éponyme est décrite au chap. 13.1, de Josef Tal (1993) avec sa composition pour l'intendant Ulrich Eckhardt (cf. chap. 12.1) et de Cecilia McDowall avec sa composition sans paroles de 2006 pour saxophone et piano, qui est d'une grande expression.

⁴⁰⁶ L'autre lauréate du prix Kleist, Anna Seghers, décrit de manière impressionnante de telles situations dans son roman

Le transit. Seghers 2007.

⁴⁰⁷ Dans certaines interprétations, la "porte du piano" est lue comme l'une des trois portes, comme indiqué. L'appareil des variantes du KA01-K 352.8 mentionne également l'unique orthographe "Klaviatur" apparaissant dans la première impression ; dans toutes les versions manuscrites, typoscrites et imprimées ultérieures, on lit cependant "Porte de piano". Cela indique qu'Else Lasker-Schüler voulait ici placer une assonance de manière ciblée.

⁴⁰⁸ Cette lecture traditionnelle est plus fréquente ; voir entre autres Hinderer 2010, p. 531.

⁴⁰⁹ La préposition 'wider' est couplée à l'accusatif en allemand moderne. Lasker-Schüler utilise l'ancienne version mhd. avec le datif, également pour des raisons de rime. Cf. Lexer 1992, p. 317.

⁴¹⁰ Selon la liste de concordance KA01.2, p. 444, le *bleu* est représenté par 74 !, le *doré* par 70 et le *blanc* par 53 mentions.

7.3 Je sais

Je sais⁴¹¹

- 1 Je sais que je vais bientôt mourir.
- 2 Tous les arbres brillent
- 3 Après un baiser de juillet très attendu.

- 4 Mes rêves deviennent ternes.
- 5 Je n'ai jamais écrit de conclusion plus sombre
- 6 Dans les livres de mes rimes.

- 7 Tu me casses une fleur pour me saluer,
- 8 Je l'aimais déjà en germe
- 9 ... Mais je sais que je vais bientôt mourir.

- 10 Mon souffle plane sur le fleuve de Dieu -
- 11 Je pose silencieusement mon pied
- 12 Sur le chemin du foyer éternel.

Le poème a été publié pour la première fois en 1936 dans *La Moisson*, une anthologie publiée avec la participation de Shalom Ben-Chorin à Jérusalem.⁴¹²

Le poème a été intégré au recueil *Mon piano bleu*, à côté de cinq autres impressions. Il devait en outre constituer en quelque sorte la conclusion de sa vie :

1945 - 23 janvier - Inhumation sur le Mont des Oliviers en présence d'environ 60 personnes en deuil. Le rabbin Kurt Wilhelm préside la cérémonie d'enterrement et récite son poème 'Je sais que je dois bientôt mourir', extrait de son dernier recueil de poèmes 'Mon piano bleu'. Gerson Stern et Samuel Josef Agnon prononcent le Kaddish.⁴¹³

Le fait que ce poème ait été récité par le rabbin était exceptionnel, car il n'était pas habituel pour les enterrements juifs.

Cet adieu à la vie de la grande poétesse est composé de quatre strophes en térébinthes classiques, avec des rimes croisées et des rimes finales muettes et sonores en 'uß' et 'äume'. Le débit de la parole, ressenti comme iambique, passe de quatre à trois, puis à quatre levées de vers. D'autres pieds de vers - dactyles, trochées et anapestes - parsèment l'ensemble et lui confèrent un rythme non soutenu, voire relâché, en partie flottant. Le son pur des mots se situe dans les registres vocaux clairs de *i*, *ei*, *eu* et *a*, ombragés plus d'une fois dans les terminaisons de vers en 'uß'. Une sonorité plus profonde s'y mêle à partir de la deuxième strophe : *Blume - doch - Odem - Gott* et rend les vers plus solennels.

Le poème surprend par le caractère inhabituel de son message et touche par la simplicité de son langage et les dichotomies métaphoriques impassibles de ses images. Contrairement à de nombreux autres poèmes, la mort n'est pas formulée ici comme une source d'angoisse et de souffrance, mais est exposée comme une certitude sobre, la connaissance de sa propre mort, qui caractérise l'homme avant toutes les autres créatures. C'est précisément cette approche objective du mourir et de la mort qui surprend aussi et surtout chez Lasker-Schüler, dont on sait qu'elle a eu du mal à accepter sa mort, alors qu'elle était ardemment attachée à la vie par toutes les fibres de son être et qu'elle n'a jamais cessé de vivre.

⁴¹¹ KA01-GNr. 350.

⁴¹² *La récolte*. Un recueil de poésie juive. Édité par Adolf Chajes. Avec la collaboration de Sh[alom] Ben-Chorin. Jérusalem : Manfred Rothschild, 1936 - "Publié en novembre 1936" - voir Skrodzki s.a.(l).

⁴¹³ Klüsener et Pfäfflin 1995, p. 317.

détestait sa vieillesse. Cette ligne si sobre se termine sans ponctuation mais par un tiret qui continue.

La dichotomie qui suit, marquée par la conjonction 'pourtant', est la surprise suivante dans l'image des 'arbres lumineux' et du 'julicus', qui est à peine reconnu comme un néologisme, car si clair comme le jour : plein été chaud et inondé de soleil, arbres non pas en fleurs mais *lumineux* avec leur verdure (sur fond de ciel bleu).

Mais comment se présente ce 'pourtant' si ambivalent dans le deuxième verset ? Forme-t-il une opposition douloureuse entre la mort et la vie ? S'agit-il d'un étonnement enfantin et effrayé de voir la mort s'immiscer dans cette vie si riche, ou est-ce même un reproche adressé au Créateur ? Mais tout cela est possible grâce au "Je sais" en lui.

La dichotomie suivante est contenue dans la deuxième strophe. Aux couleurs saturées de l'été s'oppose la pâleur des rêves. Ce ne sont pas des rêves colorés ou sombres, mais des rêves qui deviennent de plus en plus gris, de plus en plus incolores. D'ailleurs, c'est un autre passage où un mot - pâle - exprime beaucoup de choses avec une telle précision économique.

Et la conclusion si trouble "Dans les livres de mes rimes" - les livres commencés dès l'enfance avec la mère - ne comporte que quatre mots, "Fahl werden meine Träume", et est rédigée de manière aussi objective que la certitude de la mort.

Au milieu du poème, nous trouvons une autre dichotomie, 'la fleur brisée' (v. 7). Elle s'oppose aux 'arbres lumineux' et aux 'rêves blafards'. La fleur n'a pas d'attribut de couleur ni de désignation d'espèce et témoigne ainsi d'un flou et d'un éloignement imaginatifs, et l'action de 'rompre pour saluer' apparaît comme un geste plein de distance intérieure froide entre le toi lyrique et le je. Mais la fleur semble tout de même revêtir une importance plus grande pour le je lyrique, comme signe d'affection ou d'amour, peut-être en train de naître. On ne peut guère lire davantage dans cette allusion presque timide. Mais dans la même strophe, cette (dernière ?) orientation vers le toi est 'brisée' : Trois points de pensée ramènent à la certitude de la mort et mettent ainsi en quelque sorte un point final à ce monde.

Ce qui s'était déjà préparé en termes de solennité dans le son est maintenant pleinement entonné dans la strophe finale. C'est le langage élevé de la Bible.

L'image du dixième verset évoque clairement Gn 1.2 avec le souffle sur les eaux de Dieu : ". . . et l'esprit de Dieu planait sur les eaux". Pour Lasker-Schüler, il s'agit à nouveau de la mise en relation du moi et de Dieu, qui nous apparaît à plusieurs reprises. Mais en même temps, le passage dans l'au-delà, préparé dans cette dernière strophe, évoque la vieille image du fleuve qui sépare le monde des vivants de celui des morts. Il s'agit du fleuve Léthé ou Styx⁴¹⁴ et en même temps du fleuve de la purification et de la renaissance (Gen. 2.10) dans le "foyer éternel". L'avant-dernier verset, dans sa simplicité, a quelques liens intertextuels. Ainsi, Moïse rencontre Dieu sur le Sinaï avec respect, les pieds nus, 'sans chaussures', et l'entrée 'silencieuse' dans l'éternité est poétisée par Lasker-Schüler dans une pensée similaire dans le poème *Mein Herz ruht müde* :

J'ai accompli l'accord final de ma vie - Je suis mort
en silence - comme Dieu l'a conçu en moi :
Un psaume rédempteur - pour que le monde le pratique.⁴¹⁵

⁴¹⁴ Cf. également le lemme *fleuve*. L'idée d'un fleuve séparant le royaume des morts est toutefois déjà présente dans l'Ancien Empire égyptien (2700-2620 av. J.-C.). Le monde souterrain (Duat) s'ouvrait pour eux par une immense porte autour des piliers de laquelle, depuis la nuit des temps, un grand cours d'eau bruissait. Chaque nuit, le dieu Rê traversait ce monde souterrain sur sa barque de nuit.

⁴¹⁵ KA01-GNr. 392.7-9.

Le poème *Ich weiß... a* été mis en musique 15 fois au total ; d'abord - pour ne citer que les plus importantes - en 1945 à nouveau par Erich Walter Sternberg , puis par Leo Nadelmann dans son *Requiem pour Else Lasker-Schüler* (1968) et par Christian Immo Schneider (1986), dont la composition est discutée au chapitre 13.23.

II

**Le corpus de compositions, points forts de la réception de
la poésie d'Else Lasker-Schüler par les compositeurs**

8 Les sources

8.1 Situation au début de la recherche

J'ai déjà exposé les motivations et les impulsions de ce travail dans la préface. En octobre 2010, au cours de mes recherches, j'ai découvert un article sur les "droits de l'homme".

"Lieder für Else", que le philosophe berlinois Jörg Aufenanger, spécialiste de la littérature et du théâtre, avait rédigé pour la publication commémorative de la première (27.09.2005) de la composition *Else* de George Dreyfus (K0296ff.) à Wuppertal. ⁴¹⁶Aufenanger y mentionne 23 compositeurs avec l'une ou l'autre composition, dont la plupart ne sont que brièvement évoquées, et donne ainsi une première impression des compositions sur la poésie d'Else Lasker-Schüler.

Début 2011, le chercheur Ingo Schultz de Flensburg, spécialiste de Victor Ullmann, avec lequel j'étais en contact au sujet des mises en musique disparues d'Else Lasker-Schüler par Ullmann, m'a envoyé une liste de plusieurs pages des mises en musique d'Else Lasker-Schüler que Joachim Dorf Müller de Wuppertal avait établie et lui avait envoyée à l'époque.⁴¹⁷ La liste indiquait 49 compositeurs, pour la plupart contemporains, avec entre autres des références à des enregistrements privés de représentations à Wuppertal et à diverses émissions de radio. Elle contenait également toutes les œuvres mentionnées par Aufenanger. La moitié de la liste de Dorf Müller était déjà connue et avait déjà fait l'objet de recherches de ma part, l'autre moitié de la liste constituait un apport bienvenu pour ma base de données de l'époque.

nouvelles entrées". Ces données ont également été recherchées et complétées par mes soins.

Entre-temps, les informations sur les mises en musique de textes d'Else Lasker-Schüler sur Internet se sont multipliées. ⁴¹⁸En particulier l'OPAC de <http://www.worldcat.org/> contient un certain nombre de titres de compositions sur ce thème en raison du réseau mondial de bibliothèques renommées. En 2015, on constate une nette augmentation par rapport à 2010 dans WorldCat en raison d'extensions et de nouvelles intégrations d'OPAC d'autres bibliothèques.

8.2 Déroulement de la recherche, collecte des données sources et correspondance

8.2.1 Propres bases de données sources

Dès les premiers mois de la recherche de mises en musique de Lasker-Schüler, on a pu constater une augmentation inattendue du nombre de compositions et d'auteurs. L'évolution globale entre novembre 2010 et mars 2017 est illustrée par la figure 18 de la page suivante.

Nous avons affaire à un processus de saturation typique de ce type d'enquêtes dans le cadre de l'équilibrage (courbe grise/noire)⁴¹⁹ avec, dans un premier temps, de fortes augmentations, ici environ 50 compositeurs et œuvres par mois. Au fil des mois, les nouveaux arrivants sont en moyenne de moins en moins nombreux. Les œuvres et les compositeurs évoluent presque de la même manière. Cela signifie qu'en règle générale, une ou deux œuvres sont attribuées à un compositeur. Les œuvres peuvent toutefois avoir des caractéristiques très différentes.

⁴¹⁶ Aufenanger 2005.

⁴¹⁷ Dorf Müller s.a.

⁴¹⁸ <http://www.lieder.net> énumère une série de compositeurs à ce sujet.

⁴¹⁹ La ligne de tendance logarithmique (courbe noire), avec son coefficient de détermination $r^2 \approx 1$, coïncide presque parfaitement avec la courbe grise soldée.

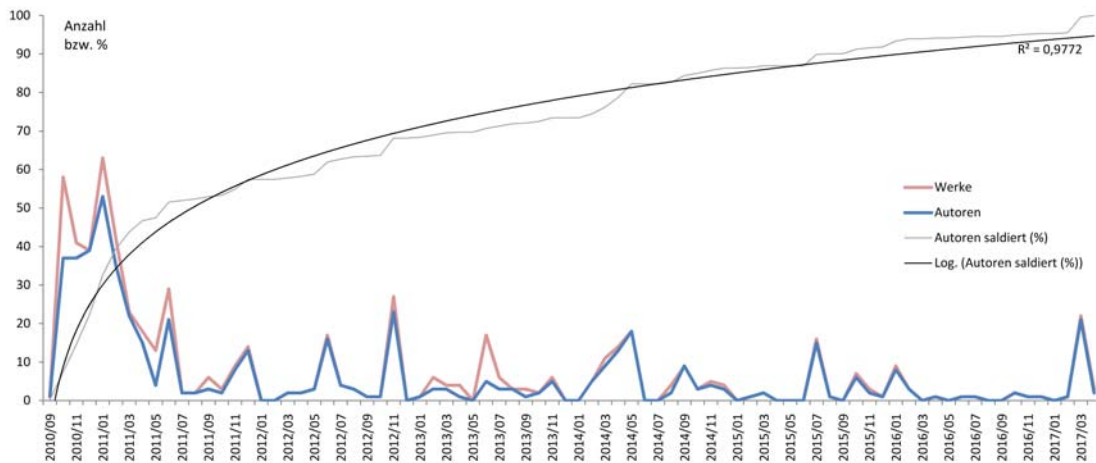


Fig. 18 : Augmentation du nombre de compositeurs et d'œuvres par mois entre novembre 2010 et juin 2018

Les œuvres de musique de chambre peuvent contenir un certain nombre de mises en musique de chansons individuelles, en particulier lorsqu'il s'agit de cycles ou même de collections.

Après environ un an, les nouvelles acquisitions mensuelles s'étaient stabilisées à environ 6-7 œuvres en moyenne. Depuis le milieu de l'année 2016, on constate dans la collection de mises en musique un net tassement des nouvelles acquisitions vers zéro, ce qui justifiait la clôture de ces recherches au deuxième trimestre 2018, même si en mars et mai 2017, on a encore enregistré une augmentation plus importante en raison d'une source (AKM) qui n'avait pas été prise en compte jusqu'alors.

Le succès chiffré de la recherche est simple à nommer. Derrière la sobriété des chiffres se cachent deux surprises auxquelles tous les spécialistes d'Else Lasker-Schüler confrontés ne s'attendaient pas du tout : tout d'abord, l'augmentation mensuelle du nombre de nouvelles œuvres et donc, dans la plupart des cas, de nouveaux noms de compositeurs a surpris. Et ce d'autant plus que la plupart de ces spécialistes ne connaissaient guère de compositeurs et de chansons pour les poèmes et autres textes d'Else Lasker-Schüler. Le succès numérique de la recherche est résumé dans le tableau 21 à la page 412 : Avec plus de 400 compositeurs et plus de 1.800 compositions, le corpus de compositions s'avère finalement être l'un des grands corpus de ce type dans le domaine de la littérature.

20e et 21e siècles (voir également le tableau comparatif 7 à la page 184).

Une autre surprise est venue de la diversité des genres musicaux dans lesquels on trouve des mises en musique de Lasker-Schüler.⁴²⁰ Si l'on connaissait d'abord essentiellement quelques compositions de lieder, on découvrit bientôt des œuvres symphoniques, des musiques de spectacle, des œuvres purement instrumentales et religieuses, ainsi que de plus en plus d'œuvres de musique légère. C'était là un indice clair de la réception extrêmement variée de l'œuvre poétique de Lasker-Schüler par les compositeurs. Ce point est examiné plus en détail au chapitre 9.4.

Il s'est rapidement avéré nécessaire d'intégrer toutes les données recherchées pour le projet Else, qui s'est entre-temps développé, dans des bases de données relationnelles appropriées, dont certaines ont été créées spécialement à cet effet. Il s'est en effet rapidement avéré que l'un des plus puissants programmes de gestion de la littérature basée sur le savoir ne couvrait que partiellement les besoins du projet Else, en dehors de l'exploitation professionnelle de la bibliothèque. Le logiciel lui-même a servi à la saisie de toute la littérature primaire et secondaire relative au projet, y compris toutes les compositions, et

⁴²⁰ Riemer fait une observation similaire dans le corpus de compositions de Rilke. Cf. Riemer [env. 2009], S. 2.

comprend actuellement plus de 2.000 titres ainsi que des extraits et des références de sources correspondants. En outre, une base de données a été cr e e pour contenir toutes les données pertinentes sur les compositeurs, telles que les coordonnées, les citations et les styles de composition des œuvres, les critiques, les listes d'œuvres et les informations sur les éditeurs, les bibliothèques, les fonds et les successions, mais aussi et surtout toute la correspondance avec les compositeurs, les éditeurs, les bibliothèques et les institutions.

Une fois la recherche termin e, une autre base de données a été d velopp e sur les plus de 1 800 compositions et leur formation vocale/instrumentale respective. Celle-ci permet de filtrer toutes les parties d'orchestre habituelles, y compris les solos et les chœurs, ainsi que les formations typiques de la pop et du jazz, comme les key boards, les synthétiseurs et les groupes de rock ou de big band. Elle sert principalement à la sélection rapide de compositions, entre autres pour répondre de manière ciblée aux demandes des musiciens en exercice (fig. 19).

The screenshot shows a complex search interface. On the left, the 'Filtermaske' (filter mask) contains fields for 'Interne Kompositions-ID' (273), 'DatenAutor' (Hindemith, Paul), 'Geb.-Jahr' (1895), 'Werk-ID' (187), 'Titel' (Drei Gesänge für Sopran und Orchester op. 9 (1917)), 'Untertitel' (Bd. VI, 5), 'Entstehungs-jahr' (1917), 'Komponist' (Weltende), 'Liedtext' (Weltende), 'Verlag' (Schott), and 'Verl. Ort' (Mainz). The 'Angezeigte Datens tze' (Displayed records) section shows 32 results. The 'Besetzung' (Instrumentation) section is divided into 'Gesang' (Vocal) and 'Instrumental'. The 'Gesang' section includes options for Mezzosoprano Solo, Soprano Solo, Tenor Solo, Baritone Solo, Bass Solo, and various choir parts (Soprano, Mezzo, Alto, Tenor, Bass). The 'Instrumental' section is categorized into 'Holzbl eser' (Woodwinds), 'Blechbl eser' (Brass), 'Schlagzeug' (Percussion), and 'Saiteninstrumente' (String Instruments). Each instrument has a checkbox to select it. A small illustration of an elephant is visible in the bottom center of the main area.

Fig. 19 : Masque de filtrage de la base de données *Occupations*

Les deux premières colonnes du masque de filtrage de la fig. 19 renseignent sur le compositeur, l'œuvre et le numéro de l'œuvre, les 3e et 4e colonnes servent à spécifier l'instrumentation. Au-dessus se trouvent des boutons pour démarrer et supprimer la requête, ainsi que pour créer un rapport et, à droite, des boutons de sélection pour le type de filtrage, comme  tiquet e. En haut à gauche, le nombre d'occurrences (enregistrements affichés) est indiqu e. Les enregistrements ainsi filtrés peuvent ensuite être examinés individuellement ("balayés"). Le rapport (voir ill. 20 à la page suivante) sert avant tout à répondre de manière ciblée à des demandes externes.

Enfin, il convient de mentionner que ces bases de données de projets constituent la base des études statiques des corpus de poésie et de composition, mais aussi des explications dans l'analyse de compositions individuelles, par exemple à l'aide des correspondances entretenues avec les compositeurs et les institutions.

Bericht gefiltert		mit insgesamt 32 Einzelkompositionen für Sopran und Orchester		04.03.2017	
Autor					
Entst.Jahr	Titel	Untertitel			
ID	Einzelvertonung	N=Noten T=Tonaufzeichn i. Archiv			
1 Borris, Siegfried					
1926	Sechs Lieder der Dämmerung (c1935)	Für Sopran und Orchester op. 1			
Albert Stahl		Berlin			
	137 Mein Liebeslied II [Wie ein heimlicher Brunnen	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	139 Mein Liebeslied II [Wie ein heimlicher Brunnen	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	138 Weltende	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	136 Weltende	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2 Flender, Reinhard David					
2002	Herbst (2002)	Nach einem Gedicht von Else Lasker-Schüler Für Sopran und Orchester			
Peermusic Classical GmbH		Hamburg			
	383 Herbst II [Ich pflückte mir am Weg	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3 Hindemith, Paul					
1917	Drei Gesänge für Sopran und Orchester op. 9 (1917)	Bd. VI, 5			
Schott		Mainz			
	273 Weltende	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Fig. 20 : Rapport filtré

8.2.2 Acquisition de données sources et correspondance

L'une des questions centrales du présent projet est bien entendu de savoir où trouver des informations sur la musique, les partitions, les enregistrements sonores et surtout les compositeurs. Ce sont essentiellement trois ensembles de sources qui permettent de répondre à cette question : Les dictionnaires et les ouvrages de référence, puis les formes institutionnelles - bibliothèques, archives, associations et sociétés musicales ou autres, associations de compositeurs, maisons d'édition musicale - et enfin l'Internet, qui non seulement permet aujourd'hui d'accéder en grande partie aux deux premiers complexes cités, mais donne aussi un accès direct aux compositeurs, dispose de plates-formes comme YouTube, mais surtout de moteurs de recherche intégrés qui permettent de trouver des 'résultats' même éloignés.

L'acquisition de données sources, essentiellement sur les compositeurs, leurs œuvres, leurs partitions ainsi que sur le matériel sonore, s'est avérée être une recherche intensive sur six ans et s'est déroulée en grande partie sur Internet, par échange de courriels, mais aussi par consultation intensive des bibliothèques, et moins par téléphone ou par courrier. La littérature primaire et secondaire sur Lasker-Schüler, les partitions musicales des maisons d'édition ainsi que divers lexiques et ouvrages de référence ont été consultés dans les bibliothèques elles-mêmes et par le biais du prêt interbibliothèques. La littérature d'étude correspondante informe sur l'exploitation de telles sources.⁴²¹

Avec le passage au nouveau millénaire, Internet a pris, comme on le sait, une importance universelle avec le web 2.0 et représente, avec une densité d'accès moyenne de 76% de tous les ménages européens et de 85% en Allemagne (2012), une plate-forme de communication que les autres médias sont loin d'égaliser.⁴²² Cela met en évidence l'immense importance de ce média dans les recherches actuelles.

A l'aide de divers moteurs de recherche, il est possible d'accéder aux formes de sources les plus diverses. La possibilité de créer le service *Google-Alert* avec le mot-clé 'Lasker-Schüler' s'est avérée très fructueuse. C'est en particulier par le biais des annonces de concerts et de critiques que l'on accède à des compositeurs sur lesquels il fallait ensuite effectuer des recherches supplémentaires.

⁴²¹ A titre d'exemple, on peut citer : Lanzke 1990.

⁴²² Cf. <https://de.wikipedia.org/wiki/Internet>.

Dans ce qui suit, nous essayons de donner un aperçu des recherches et des sources qui ont été importantes pour la bibliographie du corpus de compositions sur Else Lasker-Schüler, sans pour autant viser l'exhaustivité.

a. OPACs

Les catalogues de bibliothèques en ligne accessibles au public (Online Public Access Catalogues = OPAC) offrent aujourd'hui une indexation complète des partitions - imprimés et manuscrits - dans le monde entier, avec en règle générale des informations précises sur l'auteur et l'œuvre. La plus grande base de données bibliographiques du monde, *WorldCat*, est⁴²³ mis à disposition et gérés par les institutions participantes. Cette plate-forme comprend plusieurs milliards de références de fonds et permet d'accéder à des fonds très éloignés qui, autrement, ne seraient guère accessibles aux recherches privées. Pour ne citer qu'un exemple spectaculaire, la composition totalement inconnue *Weltende* (K1416) de James Martin Simon, qui a péri à Auschwitz, a pu être retrouvée et obtenue dans le fonds de la célèbre altiste américaine Marian Anderson aux University of Pennsylvania Libraries.

Au niveau suivant, il faut mentionner les OPAC des bibliothèques d'État et des bibliothèques régionales, notamment des pays germanophones. La Bayerische Staatsbibliothek (BSB) s'est avérée être une source importante, suivie de la Deutscher Nationalbibliothek (DNB) et de l'Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), ainsi que de la Zentralbibliothek Zürich (ZB) et de NEBIS, le réseau de bibliothèques suisses. The National Library of Israel ainsi que The Jewish National and University Library Jerusalem avec les archives Else-Lasker-Schüler de Jérusalem (JNUL, ELS) ont eu leur propre place prépondérante dans les recherches, tout comme le fonds partiel Else Lasker-Schüler de la bibliothèque municipale de Wuppertal et les archives Else-Lasker-Schüler du Deutsches Literaturarchiv Marbach (DLA).

b. Successions

Les legs représentent une source importante, mais souvent difficile, pour l'obtention de matériel musical. La plupart du temps, il s'agit de manuscrits (non publiés). Les difficultés résident par exemple dans le fait que le fonds existe, mais qu'il n'est pas (encore) répertorié. Une recherche de la bibliothèque détentrice, si elle est proposée, est généralement liée à des coûts considérables pour le donneur d'ordre. Les bibliothèques d'État et régionales ainsi que l'Académie des arts de Berlin et la Fondation du patrimoine culturel prussien (SPK) disposent d'un grand nombre de fonds dans leurs bibliothèques. Grâce au catalogue collectif suprarégional KALLIOPE⁴²⁴, il est possible d'effectuer un premier catalogage des fonds, des autographes et des archives d'éditeurs dans toute l'Allemagne. La base de données centrale des Archives fédérales (ZDN Nachlässe außerhalb Bibliotheken)⁴²⁵ fournit également de nombreuses références, le *Gedenkbuch der Opfer der Verfolgung der Juden (livre commémoratif des victimes de la persécution des Juifs)*⁴²⁶ fournit des informations spécifiques, notamment sur les exterminations dans les camps de concentration, ce qui a été utile pour la recherche de certains compositeurs juifs.

c. Archives

Les instruments de recherche ci-dessus aident à accéder à diverses archives, mais ne couvrent pas toutes les archives, loin s'en faut. Ainsi, un certain nombre de compositrices se sont retrouvées dans les archives spéciales

⁴²³ <https://www.worldcat.org>.

⁴²⁴ <http://kalioppe.staatsbibliothek-berlin.de/de/index.html>.

⁴²⁵ <https://nachlassdatenbank.de>

⁴²⁶ <https://www.bundesarchiv.de/gedenkbuch>.

Archiv Frau und Musik Ffm. et *la Bibliothèque internationale des compositrices d'Unna*.⁴²⁷ En revanche, les archives de manuscrits de l'association allemande des musiciens (Deutscher Tonkünstlerverband) n'ont fourni aucun résultat dans notre cas, ce qui est décevant, car les titres qui y sont répertoriés ne comportent pratiquement aucune indication sur les auteurs des textes.

D'autres archives importantes ont déjà été citées aux points a. et b..

Les archives des stations de radio publiques allemandes se sont révélées être des sources extrêmement riches. Elles disposent de partitions et de matériel de productions radiophoniques et télévisuelles. De plus, les bases de données propres aux stations permettent aujourd'hui de filtrer facilement les fonds. J'ai ainsi reçu des listes de productions avec des compositions sur des textes d'Else Lasker-Schüler de la part des stations de radio des Länder WDR, NDR, BR, SWR, MDR et rbb, ce dont je leur suis reconnaissant. Dans quelques cas seulement, j'ai demandé des copies d'enregistrements. Dans un cas particulier, les *Ballades bibliques* (K0309ff.) de Hans Ebert, les archives musicales de la NDR ont été sollicitées sur la base d'une indication dans le MGG² (vol. 16, p. 7) et une copie de l'autographe y a été obtenue. Plus tard, une version considérablement élargie (140 pages) devait être découverte dans un fonds éloigné (Everett Helm) de la National Library of Australia, qui a également été obtenue.

d. Sociétés de gestion

Les bases de données des trois principales sociétés de gestion des droits d'auteur pour les produits musicaux en Allemagne, en Autriche et en Suisse ont été utilisées pour rechercher des compositions.⁴²⁸ pour trouver des compositions sur des textes de la poétesse. Il s'agissait de la

- Société pour les droits d'exécution musicale et les droits de reproduction mécanique GEMA
- Coopérative enregistrée par les auteurs, compositeurs et éditeurs de musique AKM
- Coopérative des auteurs et éditeurs de musique SUISA.

En outre, certaines sociétés de gestion des pays limitrophes de l'Allemagne, à savoir la Grande-Bretagne et la Scandinavie, ont été contactées sans qu'il y ait eu de réaction de leur part.

de la part de l'auteur.

L'Israel Composers' League (ICL)⁴²⁹ présente plusieurs compositions de compositeurs juifs sur Else Lasker-Schüler.

e. Éditions musicales

En raison du nombre impressionnant d'éditeurs de musique, il est impossible d'effectuer une recherche systématique à un coût raisonnable. Le Centre allemand d'information musicale (MIZ) propose un aperçu des éditeurs de musique allemands.⁴³⁰ avec des indications détaillées et un lien vers les pages web des éditeurs. La recherche ciblée dans les catalogues de plus de 400 maisons d'édition ne s'est avérée praticable que si l'on savait où un compositeur avait été édité (par ex. sur la base des informations figurant sur ses pages web). Ce n'est que chez les grandes maisons d'édition que l'on a

⁴²⁷ <http://www.archiv-frau-musik.de> et <http://www.unna.de/kreisstadt+unna/centre-ville/culturbetrieb-be-unna/komponistinnen-bibliothek>.

⁴²⁸ <https://www.gema.de> <https://www.akm-aume.at> et <https://www.suisa.ch>.

⁴²⁹ <http://www.israelcomposers.org>.

⁴³⁰ <http://www.miz.org>.

recherché des compositions par le mot-clé 'Lasker-Schüler', mais avec des résultats médiocres, entre autres chez Bärenreiter, Boosey&Hawkes, Breitkopf&Härtel, Peermusic, Riccordi, Schott, Sikorski et Universal Edition. Par l'intermédiaire du Centre d'information musicale d'Israël (IMIC)⁴³¹, neuf maisons de disques juives ont été vendues. Les compositeurs identifiés ont tous une affinité particulière avec les textes de leur poétesse juive.

f. Pages web sur les compositeurs

En règle générale, les pages web de compositeurs contemporains ne sont recherchées que lorsque d'autres informations donnent lieu à une recherche ; dans notre cas, il s'agit en particulier des messages hebdomadaires Lasker-Schüler-Alert de Google ou des messages et demandes de compositeurs à la Else-Lasker-Schüler-Gesell. Cependant, il arrive aussi que les moteurs de recherche mènent directement à de telles pages web.

Les sites web des compositeurs disposent souvent d'un répertoire d'œuvres et d'une boutique de partitions, parfois aussi d'enregistrements qui peuvent être écoutés et téléchargés en ligne et qui permettent d'accéder à des compositions pertinentes. Parfois, le chemin menant au but passe par des interprètes, des organisateurs de concerts, des chœurs ou des institutions religieuses.

g. Portails musicaux sur le web

YouTube, filiale de Google Inc., est le plus grand portail de vidéos et de musique au monde. De nombreux compositeurs et interprètes font un usage intensif de la possibilité de télécharger gratuitement leurs propres contributions. Il n'est donc pas étonnant que l'on trouve un nombre considérable de contributions musicales plus ou moins réussies sur des textes de Lasker-Schüler. D'autres portails comme DailyMotion.com, MyVideo.de, Vevo.com et vimeo.com n'ont en revanche donné que peu de résultats.

La recherche de compositions de Lasker-Schüler sur YouTube n'est pas forcément simple, comme le montre la recherche de clips vidéo sur des sites israéliens. Les Israéliens - surtout ceux de la génération des 40 ans et les plus jeunes - ont entre-temps découvert leur poétesse. Mais comment obtenir des contributions israéliennes lorsque la langue et l'écriture sont étrangères ? C'est là que le détour par un traducteur en ligne, qui peut traduire des textes en écriture hébraïque en allemand et inversement, a été utile. Les caractères hébreux pour 'Lasker-Schüler' ont donné lieu à de nombreux résultats sur YouTube. La retraduction en allemand des descriptions hébraïques des 'uploads' a permis de trouver la plupart du temps des compositeurs et des titres qui pouvaient être associés au corpus de poèmes. Un archivage des clips vidéo a été effectué en principe comme preuve de source. En outre, nous avons essayé de trouver le site Internet des compositeurs eux-mêmes, d'y découvrir d'autres compositions d'Else Lasker-Schüler et, au cas par cas, d'établir un contact avec le compositeur. La procédure s'est avérée assez laborieuse et compliquée, mais aussi fructueuse.

⁴³¹ <http://www.imi.org.il>.

La recherche de sources, c'est-à-dire tout d'abord l'indexation des compositions, des compositeurs et d'autres informations telles que les biographies, les références d'inventaire, les références aux données secondaires, c'est-à-dire entre autres les premières exécutions et les dédicaces, telles qu'elles ont été intégrées en grand nombre dans les bibliographies (chapitre 15), est un travail de détective parfois minutieux.

L'achat de partitions est ensuite souvent encore plus compliqué et entraîne généralement des frais qui, dans le cas du projet Else, se sont finalement élevés à un montant à quatre chiffres. Les frais de reproduction et d'expédition ainsi que l'achat d'imprimés auprès de maisons d'édition ou de boutiques en ligne se sont taillés la part du lion. La plus grande partie des archives de Bellenberg, qui comptent aujourd'hui plus de 900 œuvres et plus de 500 enregistrements sonores, est constituée de compositions et de matériaux sonores qui m'ont été aimablement et généreusement cédés gratuitement par les compositeurs eux-mêmes. Sans cette générosité, le projet aurait échoué.

Au cours des huit années du projet Else, près de 1800 correspondances ont été échangées, la plupart (73%) avec plus de 150 compositeurs. Même si la plupart de ces correspondances étaient des demandes initiales concernant des compositions, en partie avec la demande de copies de partitions et d'enregistrements, mes remerciements pour leur mise à disposition ont toujours été accompagnés de discussions parfois détaillées sur les œuvres. Ces réactions me permettaient de juger dans quelle mesure j'avais compris les compositions ou si mes lignes correspondaient aux intentions du compositeur. Comme les correspondances ont toujours été intégrées dans la base de données personnelle du projet, il a été possible de s'y référer, surtout lors de l'élaboration de la partie III "Compositeurs et œuvres" et de la partie IV "Bibliographie des mises en musique d'Else Lasker-Schüler". On en trouve un exemple chez le compositeur Thomas Beimel (cf. chapitre 13.3). Dans plusieurs cas, cette correspondance a donné lieu à un échange d'idées que j'ai trouvé très enrichissant, car il a généralement permis de mieux comprendre les compositions et - ce qui était particulièrement passionnant - le processus de composition.

Avec trois compositeurs, elle a eu des échanges très intenses qui se sont prolongés pendant des années et ne se sont pas limités à la musique et à Lasker-Schüler. Des amitiés heureuses se sont développées dans la vieillesse.

9 Présentation générale du corpus de compositions

9.1 Le corpus dans l'ordre chronologique

L'évaluation du corpus de compositions se rapportant aux années de création 1900-2015 révèle quelques aspects intéressants (cf. illustration 21). Sur les plus de 1.700 compositions de cette période, seules environ 200 n'ont pas pu être classées avec suffisamment de précision dans le temps pour diverses raisons, bien qu'il aurait été possible d'indiquer un intervalle de temps approximatif sur la base des dates de vie de ces compositeurs.

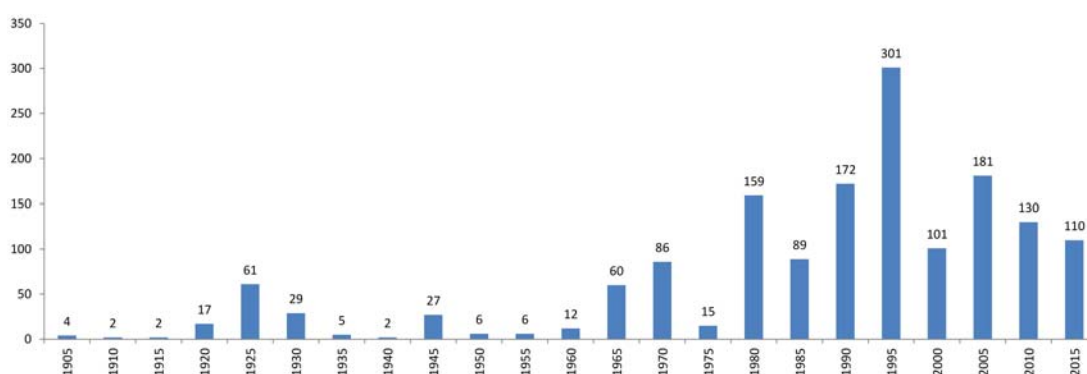


Fig. 21 : Compositions équilibrées par blocs de 5 ans

Considérons tout d'abord la période allant jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Les 120 compositions entre 1904, année des toutes premières mises en musique, et 1934, de qui avait été "chassée" (Lasker-Schüler) et interdite d'exercer son métier dès 1933 a été mise en musique, soit dans un intervalle de 30 ans, ne représentent pas un grand nombre de mises en musique, mais pas non plus un nombre décevant.

Il y a deux fois plus d'imprimés que de manuscrits. Cela s'explique notamment par le fait que les imprimés ont plus de chances de "survivre" longtemps que les manuscrits, ne serait-ce qu'en raison du nombre nettement plus élevé d'exemplaires. Cela vaut en particulier pour les compositions qui ont dû survivre à une, voire deux guerres mondiales. Pour les manuscrits de cette époque, il est également vrai qu'il n'était pas possible de les reproduire par photocopie, comme c'est le cas depuis 1961. Les procédés filmés pour la reproduction d'autographes n'étaient guère utilisés. En ce qui concerne les manuscrits écrits avant la Seconde Guerre mondiale, un grand nombre d'entre eux peuvent certainement être considérés comme perdus. Cela vaut également pour les œuvres, en particulier les premières œuvres de compositeurs connus comme Viktor Ullmann et Friedrich Hollaender, dont les mises en musique d'Else Lasker-Schüler doivent être considérées aujourd'hui comme perdues en tout ou en partie. D'autres manuscrits de cette époque ont pu survivre parce qu'ils avaient été transférés dans des archives d'orchestre, entre autres en raison de leur exécution publique du vivant du compositeur, et plus tard dans des archives radiophoniques sous le troisième Reich. C'est le cas de Hans Ebert (NDR-Archiv), Hugo Daffner (BSB), James Martin Simon (Marian Anderson Collection)⁴³² et Wilhelm Rettich (National Library of Israel). Il s'agit

⁴³² Considérée comme une contralto américaine d'exception, Marian Anderson (1897-1993) a commencé sa carrière dans les années 1920 et l'a poursuivie jusque dans les années 1950. Elle possédait une vaste collection de partitions qui est conservée en héritage à l'Université de Pennsylvanie.

Il s'agit dans tous les cas de compositeurs qui jouissaient déjà d'une certaine réputation de leur vivant. James Martin Simon a créé en 1934 les dernières compositions connues aujourd'hui avant la Seconde Guerre mondiale, alors qu'il était en exil à Amsterdam. Entre 1935 et 1944, aucune composition ne nous est parvenue. Cela va de pair avec l'exode de l'élite intellectuelle de l'Allemagne hitlérienne.

Cela peut paraître surprenant au premier abord. De nombreux compositeurs en exil ou établis en Autriche et en Suisse - comme Ettinger - auraient pu mettre en musique Else Lasker-Schüler dans ces années-là (peut-être justement pour cette raison). La réponse n'est probablement pas loin. Dans la mesure où il s'agit de juifs exilés, ils étaient, comme Else Lasker-Schüler, largement démunis en exil et luttèrent pour leur survie, quand ils n'abandonnaient pas par le suicide. Cela vaut également pour ceux qui ont émigré aux Etats-Unis, au Canada, en Australie et dans d'autres pays. Il n'y avait pas de place pour "l'art sans pain". Dans les pays riverains de l'Allemagne, l'influence indirecte mais massive des ambassades allemandes et du ministère des Affaires étrangères sur la répression à grande échelle des persécutés et de leurs créations culturelles était de plus en plus importante. La littérature interdite - et Else Lasker-Schüler était à cet index - était donc également un 'no go' dans les pays riverains. La suppression abrupte du spectacle *Arthur Aronymus et ses pères* du calendrier des spectacles de Zurich après le 23.12.1936 en est un exemple.⁴³³

Pour les raisons évoquées ci-dessus, toutes les compositions qui n'ont pas quitté le domaine privé ne sont plus connues aujourd'hui et sont donc perdues.

L'évolution avant la Seconde Guerre mondiale montre, en particulier dans les années 1920 et au début des années 1930, le plus grand nombre de nouvelles compositions.⁴³⁴ Cette réception musicale accrue s'explique entre autres par les importantes et nombreuses publications de poèmes qui avaient eu lieu quelques années auparavant, durant la première période de création de la poétesse, et par la réputation d'artiste qui en découlait (cf. chapitre 1.3).

Il est également significatif que sur les 23 compositeurs qui ont mis en musique Else Lasker-Schüler avant la Seconde Guerre mondiale, 17 vivaient à Berlin à cette époque ou quelques années auparavant et étaient familiers ou même liés à la scène culturelle locale autour d'Else Lasker-Schüler, comme Herwarth Walden, Friedrich Hollaender, Paul Hindemith, Hugo Daffner, Israel Gladstein, Hans Ebert et Max Brand.

En observant de plus près la figure 21 de la page précédente, et en particulier l'étalement sur une année précise (non représenté ici), on constate que le nombre de compositions se réduit brusquement à deux œuvres au maximum à partir de 1927. Cela peut être en corrélation avec la Nouvelle Objectivité dans l'art, et donc aussi dans la musique, à laquelle le style d'écriture souvent exalté et fleuri de Lasker-Schüler ne s'accordait plus vraiment. Hindemith, par exemple, n'a pas eu recours à cette poésie après 1920.

La situation est fondamentalement différente pour la période qui suit la Seconde Guerre mondiale. Les restrictions mentionnées avant 1945 disparaissent en grande partie. On commence surtout, même si ce n'est que timidement, à se pencher sur les dommages culturels et à revenir sur les créateurs culturels qui avaient fui le Troisième Reich et qui étaient pour la plupart interdits de représentation et d'activité professionnelle. Le fait que ce n'est qu'en décembre 2015 que l'on a commencé à parler de l'histoire de l'art en Allemagne est peut-être aussi le signe d'un travail de mémoire souvent plus qu'hésitant,

⁴³³ Cf. Klüsener et Pfäfflin 1995, p. 281-285.

⁴³⁴ On ne peut pas parler d'un déclin général de la composition de lieder dans les années précédant la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, *Melos : Halbmonatszeitschrift für Musik* présente depuis 1920 dans chaque numéro à peu près le même nombre de nouvelles compositions dans le domaine instrumental que dans le domaine vocal.
Cf. <https://de.wikisource.org/wiki/Melos>.

c'est-à-dire plus de 70 ans après la Seconde Guerre mondiale, un *centre pour les arts persécutés, le premier en Allemagne*.⁴³⁵ Le premier et le seul de ce genre en République fédérale d'Allemagne a été ouvert au musée d'art de Solingen, et non pas dans les grands centres culturels de Berlin, Francfort ou Munich.⁴³⁶

Les premières compositions de poèmes d'Else Lasker-Schüler voient le jour encore en temps de guerre, en 1944, dans les tranchées de la forêt de Hagenau. C'est là que Bernhard Rövenstrunck, né à Essen, écrit ses *20 Ballades hébraïques* pour mezzo-soprano, ténor et piano (K1140ff.).

La situation politique après 1945 et jusque dans les années 1970, ainsi que ses répercussions sur le domaine de la création culturelle, ont été traitées en détail au chapitre 2.3. Les premières années après 1945 sont marquées par des compositions isolées, en partie de compositeurs juifs exilés (Ettinger, Sternberg), puis à nouveau à la fin des années 1950 par des compositions de Rövenstrunck. Une réception plus large a encore lieu n'a pas eu lieu.

Les années 1960 apportent une nette poussée de compositions. Ceci a déjà été discuté dans les conditions particulières de ces années au chapitre 2.3 : nouvelle édition de l'œuvre de Lasker-Schüler et traitement socio-politique de l'Holocauste. En font partie les 13 lieder (1962-64) du jeune Peter Bares (K0053 et suiv.), les cinq lieder pour orchestre de Siegfried Matthus (RDA) (K0899 et suiv.), le grand cycle de 34 lieder de Rudolf Kornberger à partir de 1966 (K0748 et suiv.), que je n'ai cependant pas encore pu trouver malgré des recherches intensives.⁴³⁷

Avec l'invention d'Internet, qui révolutionne la société, le 'paysage' des mises en musique d'Else Lasker-Schüler change également. A partir de 1990, Internet devient public ; à partir de 2003, chaque utilisateur de Facebook et surtout de YouTube peut publier ses propres contributions sur Internet. De plus en plus de compositeurs en font usage dans le monde entier, en plus de leur propre site web, et atteignent ainsi un degré de notoriété bien plus élevé que par les médias que sont la radio, la télévision, la presse et les maisons d'édition.

Durant cette période, les genres dans lesquels les mises en musique sont créées évoluent également. Plus précisément : si le domaine traditionnel de la musique électronique demeure, avec une formation classique de chant et de piano, un petit ensemble ou d'autres instruments solistes, mais aussi des formats plus importants tels que des musiques de théâtre, des cantates et des pièces symphoniques, de plus en plus de compositions issues des domaines de la chanson, de la chanson populaire, de la pop, voire du jazz et du rock (heavy metal) apparaissent. Des sons sont créés, qui expriment musicalement la poésie d'Else Lasker-Schüler d'une manière inhabituelle et variée jusqu'à présent. Ils s'adressent à des couches de la population - en particulier les jeunes - qui n'ont pas encore été atteintes par la poésie d'Else Lasker. C'est ainsi que le label RANDOM HOUSE, à l'initiative de la Société Else Lasker-Schüler, produit en 2005 un CD avec des compositions de Björn Krüger et Julian Hanebeck comprenant 13 chansons pop, enregistrées par 13 chanteuses et leur groupe, qui a été largement diffusé.⁴³⁸

Comme nous l'avons déjà montré pour la poésie elle-même, les mises en musique n'ont pas été réalisées uniquement dans les pays germanophones.

Il y en a un assez grand nombre, non seulement en raison de la judéité d'Else Lasker-Schüler et de son destin d'exilée, notamment durant les dernières années à Jérusalem,

⁴³⁵ Sur l'histoire et les objectifs du centre, voir également Jahn 2015, p. 34-36.

⁴³⁶ Le soutien n'est même pas accordé par l'État fédéral, mais seulement par le Land de Rhénanie-du-Nord-Westphalie, et ce seulement après de longues et difficiles démarches et négociations menées entre autres par l'artiste Georg Meistermann et le directeur de la société Else Lasker-Schüler, Hajo Jahn.

⁴³⁷ Les données de composition sont tirées de Dorfmüller s.a.

à savoir 50 compositrices et compositeurs juifs qui ont mis en musique les élèves d'Else Lasker; plusieurs d'entre eux ont également connu un destin d'exilés, comme Josef Tal, Erich Itor Kahn, Israel Gladstein, Leo Nadelmann et Wilhelm Rettich. Mais des compositeurs juifs contemporains comme Eyal Bat, Rachel Galinne, Tsippi Fleischer, Luca Lombardi et Alfred Schnittke se consacrent également à la poésie de leur collègue poète juif-allemand.

En outre, le résumé suivant montre le caractère international du corpus de compositions après la Seconde Guerre mondiale des compositeurs figurant dans le catalogue des œuvres (sans l'Europe et Israël) :

- 1990 Herman Berlinski (États-Unis)
- 1991 Egschiglen Ensemble (Mongolie)
- 1993 George Dreyfus (Australie)
- 1994 Sofia Asgatovna Gubaidulina (Russie)
- 2002 David Hamilton (Nouvelle-Zélande)
- 2005 Boris et Yuri Wajchanski (Biélorussie)
- 2007 Lucio Jorge Bruno-Videla (Brésil)
- 2014 Toshio Hosokawa (Japon)
- 2015 David Garner (États-Unis)

Même si la diffusion de l'œuvre lyrique de Lasker-Schüler et la diversité des compositions et des genres ont augmenté de manière décisive avec Internet et vont probablement s'accélérer, un problème latent s'est en même temps énormément accru, décrit par l'expression 'séparer le bon grain de l'ivraie', et qui ne s'applique pas seulement à Else Lasker-Schüler.

Dans le cas de la récitation de poèmes d'Else Lasker-Schüler en particulier, on ne peut ignorer la mer de tentatives de récitation plutôt amateurs, voire carrément embarrassantes. Cette situation ne favorise pas la poésie de notre poétesse.

Même si ce n'est pas aussi massif, on rencontre aussi un grand nombre de tentatives musicales qui se situent loin de toute acceptation sérieuse. Les contributions Internet, par exemple sur YouTube, qui font preuve d'un amateurisme évident dans la prestation musicale (capacité) ou dans la forme (volonté de forme), n'ont donc pas été intégrées dans la base de données.

Le problème de la sélection ne pourra plus guère être résolu à l'avenir sur Internet, ne serait-ce qu'en raison de l'augmentation fulgurante du nombre de contributions mises en ligne, car le "filtre du temps", c'est-à-dire ce qui se perd au fil du temps et qui permettait jusqu'à présent une certaine sélection autonome, disparaît en grande partie. Sur Internet, en revanche, rien ou presque ne veut 'disparaître'.

La question de la qualité et le problème de la sélection ne se posent évidemment pas seulement avec Internet. Christian Immo Schneider, spécialiste de Hermann Hesse, professeur émérite de germanistique à la Central Washingtons University et compositeur, considère que cette question se pose également pour le corpus des très nombreuses mises en musique de poèmes de Hesse. Dans son livre *Hermann Hesse* paru en 1991, après avoir cité sa propre évaluation de Hesse : "Il existe environ deux mille mises en musique de mes poèmes, de la chanson de dilettante Wandervogel à la guitare aux mises en musique pompeuses avec orchestre", il s'exprime comme suit : "Le fait que la qualité et la quantité soient souvent inversement proportionnelles s'applique également à ce nombre énorme de mises en musique de Hesse, car la plupart d'entre elles ont été couchées sur le papier dans une heure pas toujours très forte, du moins musicalement". Il observe que dans les compositions qui, du point de vue de la technique de composition, présupposent déjà un certain savoir-faire, comme les œuvres chorales ou les œuvres pour plusieurs instruments, "des compositions plus raffinées, notamment en ce qui concerne l'écriture, s'imposent".

Parmi les innombrables lieder pour voix accompagnée - de préférence - au piano, dont la majorité se caractérise par l'absence de forme et par une composition apparemment purement "intuitive", on trouve des œuvres d'une plus grande qualité technique". On peut ne pas partager entièrement ce point de vue ou du moins vouloir le remettre en question, mais il se démarque d'un langage de rapport froid qui préfère éviter de prendre position.⁴³⁹ On peut d'ailleurs tout à fait faire cette observation sur le corpus de compositions d'Else Lasker-Schüler.

9.2 Le corpus de poèmes et de compositions

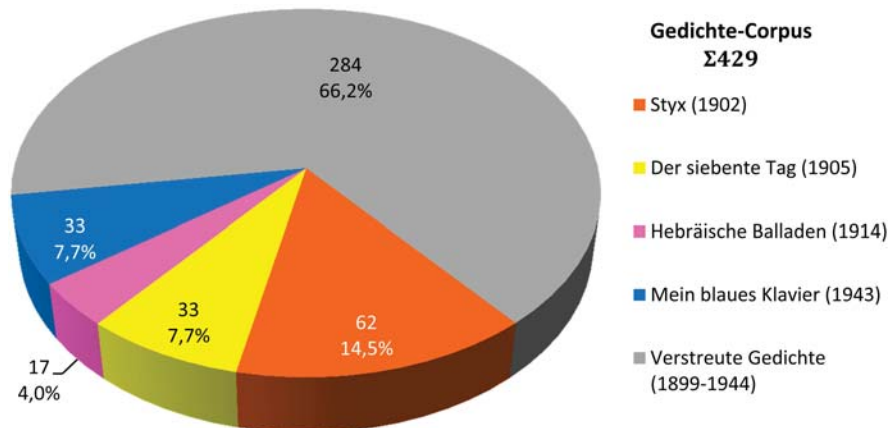


Fig. 22 : Le corpus de poésie dans ses principales sections

Le corpus total de 429 poèmes se répartit, selon la figure 22, entre les quatre recueils indépendants (1/3) et la plus grande part (2/3), les poèmes dits "dispersés", c'est-à-dire les poèmes qui n'ont été publiés dans aucun de ces recueils, mais qui sont éparpillés dans diverses presses et anthologies.

Si l'on compare la part respective de poèmes mis en musique sur un total de 1 693 du corpus de compositions (fig. 23), on constate une répartition nettement différente, non linéaire.

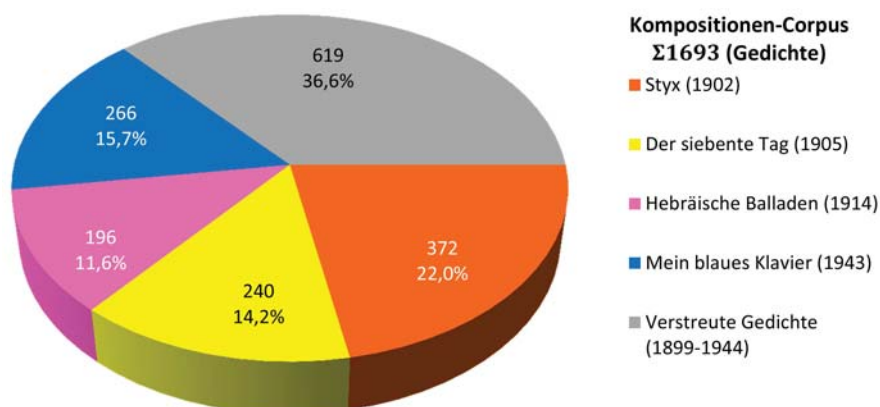


Fig. 23 : Le corpus de compositions (reflété par le corpus de poèmes)

Les poèmes dispersés sont beaucoup moins souvent mis en musique (36,6%). Il y a de bonnes raisons à cela. La première et la plus importante réside dans le fait qu'une part importante d'entre eux (62%) n'ont été écrits pour la première fois qu'en de l'édition critique de 1996 (KA01) et est donc quasiment inconnue à ce jour. Il n'existe pas non plus de mise en musique de ces poèmes. Il s'agit en outre en

⁴³⁹ Cf. Schneider 1991, p. 166 et suivantes.

partie de poèmes qui, s'ils avaient été conservés, auraient nécessité une révision critique de la part de la poétesse et n'ont donc presque certainement pas pu être mis en musique.⁴⁴⁰ Un tiers des poèmes de la succession ont été publiés de manière dispersée entre 1954 et 1994, à l'exception de douze poèmes édités en 1961, publiés par Werner Kraft : *Verse und Prosa aus dem Nachlass*,⁴⁴¹ qui ont connu une certaine diffusion. Sur ce tiers, on ne compte que 17 mises en musique, soit un nombre infime.

La deuxième raison réside dans la "dispersion" elle-même. La base de réception est différente selon qu'un poème est publié dans des revues et des journaux - le plus souvent sous forme d'impressions isolées -, même si c'est parfois dans plusieurs feuilles, ou dans des recueils indépendants, comme les quatre cités, ou encore dans des anthologies, comme la célèbre *Aube de l'humanité* de Pinthus. L'analyse montre ainsi de manière significative qu'aucun de ces poèmes épars n'a été mis en musique plus de dix fois.

	Anz.Ge- dichte	Anz.Ge- dichte(%)	vertont (%)
Geschlossene Textformen	145	100,0	92,4
- Styx (1902)	62	42,8	39,3
- Der siebente Tag (1905)	33	22,8	21,4
- Hebräische Balladen (1914)	17	11,7	←11,7
- Mein blaues Klavier (1943)	33	22,8	←20,0

Tab. 2 : Mise en musique (pondérée) dans les formes de texte fermées

Il existe une autre particularité, les "lacunes de mise en musique", qui apparaissent de manière marquante dans les domaines des poèmes occasionnels et des autres poèmes. Ce point est examiné plus en détail aux chapitres 10.8 et 10.9. Seuls 25% et 15% des poèmes de ces deux groupes ont été mis en musique et ce, en général, une seule fois. Dans tous les autres domaines thématiques, le pourcentage de poèmes ayant été mis en musique est nettement plus élevé.

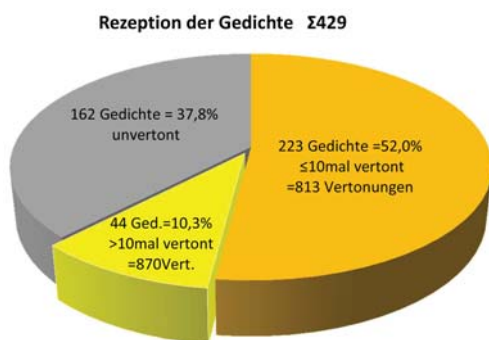


Fig. 24 : 44 poèmes à mettre en musique.

La réception de la composition des poèmes issus des quatre formes de texte fermées est significativement différente. À l'exception de 7,6% des poèmes de l'œuvre, l'ensemble des ont été mis en place. C'est une découverte surprenante. Cela signifie entre autres que ces quatre recueils de poèmes, qui comprennent environ un tiers des poèmes créés par Else Lasker-Schüler, ne présentent pas de "lacunes de réception".

Le graphique du corpus de compositions montre en outre, la comparaison avec le corpus de poèmes montre qu'environ deux tiers de toutes les compositions concernent un tiers du corpus de poèmes (comparaison des parts de surface colorées dans les deux illustrations). Une analyse détaillée des quatre recueils montre en outre que *Mein blaues Klavier* a été mis en musique de manière disproportionnée. C'est encore plus vrai pour le recueil des *Ballades hébraïques*. C'est ce que l'on constate dans les deux cas en proportion 'plus grandes parts de gâteau' (surfaces en bleu et rose), mais plus précisément sur le petit tableau (tableau 2). Le tableau montre la réception musicale presque complète de tous les quatre clos formes de texte, pour les ballades hébraïques 100%. Une autre étude portant sur neuf

⁴⁴⁰ De nombreuses annotations de Werner Kraft dans l'appareil de la VPN signalent des insuffisances et des inachèvements dans des poèmes de la succession. Cf. Lasker-Schüler 2002a, p. 167 et suivantes.

⁴⁴¹ C'est VPN. Lasker-Schüler 1961.

champs thématiques (cf. chapitre 10) doit permettre de répondre à la question de savoir si l'on peut distinguer des préférences pour certains champs thématiques.

Une question un peu différente est celle du centre de gravité global de toutes les compositions. Pour ce faire, le corpus de compositions a été divisé en deux moitiés à peu près égales (813/870 compositions), de sorte qu'une moitié comprend des poèmes qui ont été mis en musique jusqu'à dix fois et l'autre moitié des poèmes qui ont été mis en musique plus de dix fois (fig. 24 sur la page précédente). Si le fait que près de 40% de tous les poèmes n'aient pas du tout été mis en musique - nous avons évoqué trois raisons - constitue déjà une sélection assez forte, la 'répartition des poids' pour le corpus des compositions (surfaces jaunes) montre une concentration nette et surprenante sur seulement 44 poèmes en tout. En d'autres termes, plus de la moitié des compositions ne concernent que 10% de l'œuvre poétique d'Else Lasker-Schüler.

Si l'on examine la question de savoir si Else Lasker-Schüler a été mise en musique de préférence par certains groupes d'âge, la réponse est très claire. Lasker-Schüler semble être mis en musique de manière suffisamment égale par toutes les tranches d'âge, des années 20 aux années 80 (fig. 25).

Apparemment, ses champs thématiques lyriques et son langage lyrique sont tels que non seulement principalement de jeunes compositeurs les

poèmes du 'cercle de formes sauvages et érotiques', que l'on trouve surtout dans le recueil *Styx*, par exemple, font partie de ces poèmes.

Le nombre plus faible de compositions chez les plus de 70 ans s'explique à la fois par la durée de vie en soi et par le fait que, à partir de cette tranche d'âge, la force créatrice se tarit au cas par cas. Dans ce contexte, il est à mon avis de toute façon étonnant que le niveau soit maintenu jusqu'à la fin des années 60. Le nombre total de compositions considérées, soit environ 1 500, ne comprend que les mises en musique de poèmes et uniquement celles pour lesquelles l'âge des compositeurs et l'année de création des œuvres ont pu être déterminés.

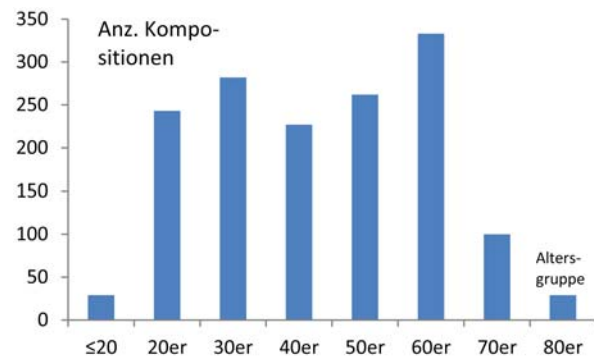


Fig. 25 : Mise en musique par groupe d'âge

9.3 Le classement des mises en musique, des présences dans les anthologies

Sur les plus de 1.800 compositions, plus de 1.700 sont des mises en musique de poèmes. Les autres sont soit inconnues du point de vue du texte, soit il s'agit de celles pour d'autres textes d'Else Lasker-Schüler, par exemple des musiques pour des pièces de théâtre.

Les poèmes de Lasker-Schüler ont été mis en musique de manière inégale. Les différences sont considérables. Pour pouvoir se prononcer à ce sujet, il faut d'abord résoudre deux problèmes statistiques :

- a) les variantes de poèmes qui ont été intégrées dans la KA comme étant indépendantes, comme par exemple le bloc des *Ballades hébraïques* (cf. p. 42 sur les 'Impression double'),
- b) les poèmes ayant le même titre mais des textes différents mis en musique. Pour les premiers, les variantes ont été ajoutées aux non-variantes, pour les

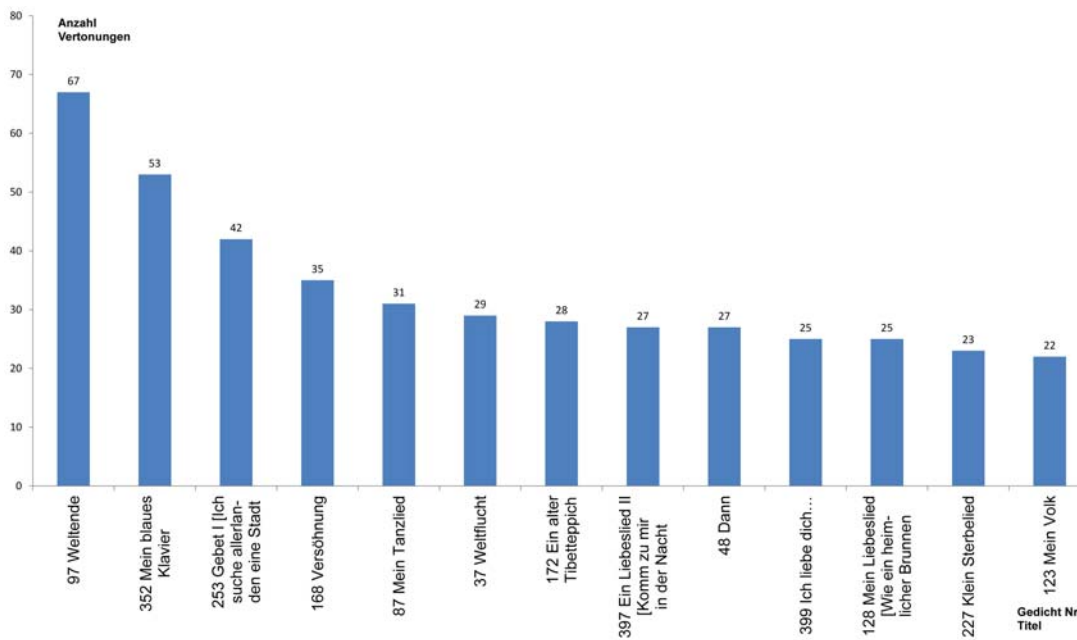


Fig. 26 : Les 13 poèmes les plus mis en musique⁴⁴²

seconds, au chap. 15.2 "Bibliographie", les deux ou trois poèmes de même titre sont indiqués par des crochets [1]. . . [3], pour les distinguer. Mais dans ces cas, il existe des mises en musique qui n'ont pas fait l'objet de cette attribution exacte en raison de l'absence d'indications sur le détail - en règle générale, la partition musicale fait défaut. Ces cas ont été clairement distingués dans le corpus. Mais cela aurait entraîné une certaine sous-évaluation dans les analyses statistiques. Pour remédier à cette situation, le nombre de mises en musique non attribuées a été réparti proportionnellement à celui des mises en musique clairement attribuables et ajouté à celles-ci, de sorte que la proportionnalité soit respectée et que ces mises en musique soient placées plus haut dans le classement. Dans la liste des 13 poèmes les plus souvent mis en musique, il n'en résulte qu'un seul poème.

L'ordre restant est inchangé dans le groupe. La figure 26 illustre graphiquement les faits décrits.

Une liste précise des fréquences de mise en musique de tous les poèmes du corpus se trouve dans le tableau 22 à la page 492 et suivantes. Elle tient également compte des considérations ci-dessus.

Parmi les poèmes les plus mis en musique figurent, comme on peut le voir, presque tous les 'grands poèmes' de la poétesse. Cela n'a rien d'étonnant. Mais d'un autre côté, l'histoire du lied, en particulier du lied romantique, montre que de nombreux compositeurs, même les plus importants, comme Schubert et Brahms, ont souvent choisi des poètes et des poésies qui ne comptaient pas forcément parmi les plus grands et dont les textes ne 'survivaient' souvent que dans leurs mises en musique. Cette tendance est également perceptible dans notre corpus. Seuls quelques-uns des plus connus dans la liste de nos compositeurs se sont attaqués à des poèmes du canon des grands cités ci-dessus. Ainsi, Adorno, Henze, Hindemith, Gubaidulina, Leyendecker, Lombardi, Rihm et Schnebel ont plutôt choisi des textes qui ne proviennent pas de ce canon et qui, pour la plupart, sont même moins connus.

⁴⁴² Les titres des poèmes sont précédés des numéros selon KA01 et, dans certains cas, suivis du début du poème.

Les termes "grand poème", "connu - moins connu" et "classement", qui apparaissent dans le contexte de ce qui vient d'être exposé, nécessitent un examen critique. Elles semblent représenter ou suggérer, directement ou indirectement, une certaine qualité de ce qui est nommé. Ils représentent une évaluation. Il ne fait aucun doute que tout cela est très relatif, même dans notre cas, puisque Josef Tal, Gil Shohat et Tsippi Fleischer jouissent dans leur culture - les personnes citées surtout dans la culture juive/israélienne - d'une réputation similaire à celle de Dieter Schnebel chez nous.

L'observation des anthologies peut donc être utile pour classer les poètes et leurs poèmes dans un contexte culturel. Les anthologies constituent un certain canon dans l'évaluation de l'importance et du degré de notoriété ou de popularité des poèmes. Dans le canon, on compte généralement les poètes et/ou les poèmes qui paraissent plus souvent dans des anthologies et ce, sur plusieurs années ou décennies.⁴⁴³

Depuis 2010, l'université de Fribourg travaille sur une *base de données fribourgeoise sur l'anthologie de la poésie afin de permettre, entre autres, aux chercheurs d'obtenir facilement des informations sur l'histoire de la réception des poètes et des poèmes*. Ce projet de banque de données se base également sur la banque de données créée par Hans Braam, Kleve, mais pas encore publiée, qui recense environ 5000 poètes publiés dans des anthologies de poésie et bien plus de 400 anthologies elles-mêmes. La liste des contributions d'Else Lasker-Schüler dans des almanachs, des anthologies et d'autres aperçus de son vivant, établie par Skrodzki, constitue en outre une liste importante.⁴⁴⁴ Dans un essai rédigé avec Lutz Hagedstedt sur *La canonisation d'Else Lasker-Schüler dans les anthologies allemandes*⁴⁴⁵ Braam montre que dans le classement des poétesses, Else Lasker-Schüler occupe nettement la deuxième place derrière Annette von Droste-Hülshoff, comme nous l'avons déjà mentionné, et qu'elle la 'dépasse' même dans les anthologies à partir de 1970. Ce qui est significatif dans ce classement, c'est l'effondrement - que les auteurs appellent le "sillon nazi" - qu'Else Lasker-Schüler a connu dans les années 1930-40 dans les anthologies allemandes. Sur un total de 346 anthologies de la base de données entre 1911 et 2013, 30 correspondent à cette période. Jusqu'à l'anthologie de poésie féminine Herz zum Hafen, publiée par Langgässer/Seidel en 1933, 446 avec trois poèmes d'Else Lasker-Schüler, tous les autres occultent complètement Else Lasker-Schüler. Ce n'est qu'à partir de 1952 que la poétesse est à nouveau représentée régulièrement et en plus grand nombre de poèmes.⁴⁴⁷

Sur la base de la banque de données, les auteurs constatent : "Else Lasker-Schüler est l'un des très rares auteurs féminins qui ont réussi à s'imposer dans ce domaine masculin [c'est-à-dire la poésie - note de l'auteur]" (p. 366). Il est exceptionnel qu'Else Lasker-Schüler ait réussi à paraître dans des anthologies dès ses premières années ; très tôt (1905) dans *Deutsche Lyrik seit Liliencron*⁴⁴⁸ où elle publie immédiatement six poèmes ; puis dix poèmes dans l'édition de 1920. En 1912, Hiller publie également dix poèmes d'Else Lasker-Schüler dans son anthologie *Der Kondor*.⁴⁴⁹ On peut répondre à l'objection selon laquelle les anthologies suivantes - une fois qu'elles ont réussi à intégrer un poème - le perpétuent plus ou moins en faisant remarquer que dans le cas présent, ce sont 130 poèmes différents (p. 379) qui constituent la base de l'ensemble

⁴⁴³ Les mentions d'un auteur ou de poèmes dans des anthologies cumulées sur des périodes de plusieurs siècles faussent toutefois rapidement leur importance par un "effet de traîne". Par compensation, les mentions précoces deviennent plus importantes que les mentions tardives. Il est donc plus clair de considérer des périodes de quelques décennies, dans lesquelles "l'esprit du temps" et les préférences actuelles des éditeurs jouent un rôle plus important.

⁴⁴⁴ Cf. Skrodzki s.a.(l).

⁴⁴⁵ Braam et Hagedstedt 2013.

⁴⁴⁶ Langgässer et Seidel 1933.

⁴⁴⁷ Les données chiffrées sont tirées des documents statistiques que Braam m'a adressés. Braam 2016, p.7.

⁴⁴⁸ Bethge 1920.

⁴⁴⁹ Ces deux données proviennent également de l'élaboration de Braam. Braam 2016, p. 7.

des citations, c'est-à-dire un quart de l'œuvre poétique de la poétesse et donc un champ lyrique assez large.

Des raisons plausibles peuvent être avancées pour expliquer la présence étonnamment importante de Lasker-Schüler dans les anthologies, à savoir "un accueil précoce dû à d'heureuses circonstances" :⁴⁵⁰

- la présentation ostentatoire que la poétesse fait d'elle-même (vêtements, façon de parler . . .)
- ses talents multiples (poésie, prose, dessins)
- Figure de proue de l'expressionnisme, de sa préparation et de sa transition vers Dada et la littérature contemporaine, et
- un bon réseau avec d'éminents représentants de la presse écrite⁴⁵¹

Braam et Hagestedt se penchent ensuite sur le classement des poèmes eux-mêmes.⁴⁵² Les poèmes qui arrivent en tête sont *Ein alter Tibetteppich* (52 mentions), *Weltende* (38 mentions) et *Mein blaues Klavier* (37 mentions), le premier ayant été écrit il y a respectivement 27 et 46 ans, si l'on tient compte de la faible diffusion initiale du troisième. Les chiffres ont d'abord été actualisés sur la base des données mises à ma disposition par Braam.⁴⁵³ Les données comprennent des anthologies publiées entre 1911 et 2013, mais une comparaison avec le site web de Skrodzki⁴⁵⁴ sur le même sujet a montré que des anthologies et des almanachs importants ne figuraient pas dans l'autre enquête. Les deux sources ont donc été consolidées. Les résultats sont présentés sous forme graphique dans le diagramme à colonnes Fig. 27 à la page suivante et sont corrélés avec la fréquence de chaque mise en musique de poèmes. Il est remarquable que le classement des poèmes canonisés corresponde dans l'ensemble au classement des poèmes les plus souvent mis en musique, même si certains poèmes se situent encore entre les deux dans le classement des compositions, comme on peut facilement le constater en comparant directement avec la fig. 26 de la page 128 ; à savoir *Mein Tanzlied*, *Dann*, *Ich liebe dich*, *Mein Liebeslied [2]*, *Weltflucht* et *Klein Sterbelied*. Ces derniers sont en partie certains ne sont que légèrement secondaires, d'autres, comme *Dann*, n'ont qu'une importance mineure. Il s'agit néanmoins de poèmes d'une émotion, d'une imagerie et d'une force exceptionnelles. et une musicalité intérieure qui semblent particulièrement adaptées à l'art frère qu'est la musique, alors que le poème Jakob (KA01-GNr. 196), par exemple, se prête manifestement moins à une mise en musique - malgré ou justement à cause de son langage très robuste - lorsqu'il y est question de buffles, de rugissements, de jungle, de morsures de singes et de visage de bœuf. Il en va de même pour le poème *Giselheer dem Tiger* (KA01-GNr. 198).

Il faut cependant absolument tenir compte du fait que la période considérée (1904-2011) se situe pour une petite moitié dans la période de création d'Else Lasker-Schüler jusqu'en 1944. Les poèmes *Mein blaues Klavier*, *Ein Liebeslied [2]* et *Die Verscheuchte* n'étaient pas encore écrits en 1933, alors que tous les autres sont déjà à classer dans la première période de création. L'effet de traîne (voir note 443), par exemple de *Ein alter Tibetteppich*, entre donc pleinement en ligne de compte dans

⁴⁵⁰ Braam et Hagestedt 2013, p. 385.

⁴⁵¹ Karl Kraus et Herwarth Walden en tête, même si Lasker-Schüler s'est rapidement retrouvée en conflit avec la plupart de ses éditeurs, comme en témoigne son célèbre essai *Ich räumen auf!* (Lasker-Schüler 2001a).

⁴⁵² Cf. Braam et Hagestedt 2013, p. 393 et suivantes.

⁴⁵³ Braam 2016, p. 2-8.

⁴⁵⁴ Skrodzki s.a.(l).

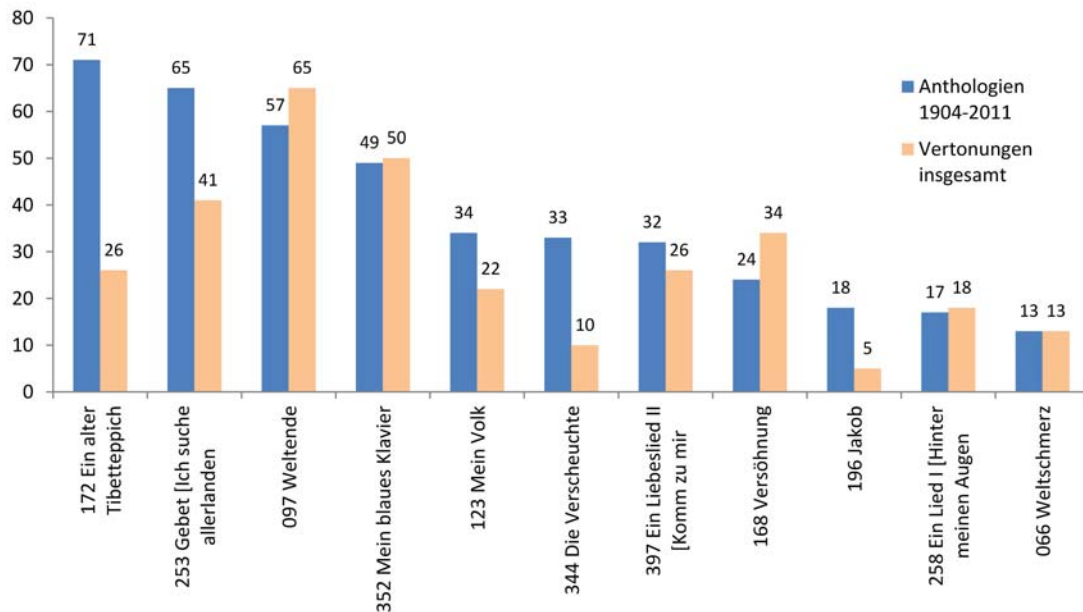


Fig. 27 : Les poèmes les plus cités dans les anthologies de poésie et leurs mises en musique

l'examen de la question de l'anthologie.

La corrélation entre "le plus souvent cité" et "le plus souvent mis en musique" constitue une preuve statistique pour les "grands poèmes" (voir ci-dessus). La corrélation de 0,64 ne permet pas d'établir une relation de cause à effet du type "plus il est cité, plus il est mis en musique". Cela vaut toutefois avec certaines réserves pour la question de la qualité, si l'on suppose - ce qui ne semble pas tiré par les cheveux - que les poèmes particulièrement bons, par exemple ceux qui sont bien construits sur le plan formel, rythmiques, sonores, pleins de langue et intéressants, trouvent particulièrement souvent leur place dans les anthologies et constituent également des sources d'inspiration particulières pour les compositeurs, qui se servent volontiers des anthologies pour choisir leur matière.

9.4 Genres et effectifs

Contrairement à d'autres genres musicaux, le genre 'Lied' couvre une large période historique qui ne peut pas vraiment être délimitée. Il est également difficile de déterminer des caractéristiques génériques claires, tout comme les formes de texte qui sont à la base du Lied. Du point de vue de l'histoire de la musique, le terme générique de "Lied" est généralement assimilé à celui de "Kunstlied allemand" ou de "chanson allemande",⁴⁵⁵ dont le texte est en général un poème. Il apparaît sous forme non accompagnée à une voix, sous forme composée accompagnée au piano (Klavierlied) ou par d'autres instruments, sous forme de chanson orchestrale ou sous forme polyphonique en solo ou en chœur.

Le lied artistique prend une empreinte stylistique à l'époque du classicisme et du romantisme et connaît au XIXe siècle son apogée dans la composition lyrique romantique et en particulier dans le lied solo, qui s'étend de Schubert, Schumann et Brahms jusqu'à Wolf, le compositeur le plus important de la deuxième moitié du XIXe siècle avec Brahms.

Avec l'élargissement de l'harmonie et l'orientation vers la tonalité libre et la dodécaphonie au début du 20e siècle, le lied artistique allemand se transforme également dans le sillage de la nouvelle musique. Le rapport entre les mots et les

⁴⁵⁵ Cf. Blume 2001, vol. 8, p. 746.

sons se déplace souvent de la domination du rythme de la parole vers une accentuation plus forte des relations intra-musicales.

Avec Mahler, le lied orchestral, dans son instrumentation de musique de chambre et symphonique, prend une importance croissante par rapport au lied pour piano et élargit le genre du 'Lied'.

Le genre ainsi brièvement esquissé a encore des répercussions stylistiques loin dans le 19e et le 20e siècle et occupe également une large place dans notre corpus de compositions des 'descendants romantiques', qui ne reprennent que peu ou pas du tout le langage musical de la nouvelle musique de la Seconde École de Vienne de Schönberg, Alban Berg, Anton Webern ou encore Hindemith.⁴⁵⁶

La création de lieder après la Seconde Guerre mondiale est soumise à des courants trop complexes pour que l'historiographie musicologique ait pu jusqu'à présent mettre à jour une histoire des styles. Dans sa contribution au MGG sur le *lied*, Kurt Gudewill constate laconiquement : "Il est impossible de donner un dénominateur commun à la composition du lied contemporain".⁴⁵⁷ Siegfried Kross, qui, contrairement à Wiora⁴⁵⁸, poursuit ses explications sur l'histoire du lied au 20e siècle, décrit cette situation de manière plus différenciée et limite son propos :

Dans l'ensemble, on peut constater que la notion de lied est devenue tellement floue qu'une typologie ne semble déjà plus guère possible. Les efforts de compositeurs tels que Cesar Bresgen, Armin Knab, Ernst Pepping ou Othmar Schoeck n'ont rien pu changer à cette situation. Parmi les compositeurs vivants, Hans Werner Henze et Aribert Reimann ont présenté des œuvres vocales pour soliste, principalement avec orchestre (de chambre). Il faut donc se demander si les conditions sociologiques de la musique sont encore réunies pour un genre comme le lied. Une typologie serait pourtant une condition préalable à l'analyse et à la maîtrise de l'histoire du style. Elle n'est actuellement pas réalisable pour la période depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale ou du moins depuis le début des années cinquante, à l'exception des suites de développements antérieurs.⁴⁵⁹

Outre celle des compositeurs de la Seconde École de Vienne, l'œuvre de Hindemith dans le domaine du lied est également déterminante pour les générations suivantes "en tant que voie vers le refus du lied "subjectif" du romantisme".⁴⁶⁰ Ce qui le caractérise après 1920, c'est l'expression plutôt distante des sentiments et la prédominance des contenus musicaux, surtout contrapuntiques, par rapport au texte lyrique.

Une crise du lied⁴⁶¹ se dessine déjà chez Schönberg, qui n'a plus écrit que quelques lieder à la fin de sa vie. Kross considère son retrait de ce genre - semblable à celui de Zemlinsky et d'Alban Berg - comme "symptomatique, car l'artificialisation du lied l'avait de toute façon privé de sa classe porteuse, mais maintenant les problèmes croissants d'écoute, d'intonation et donc de création limitaient la réception à un petit nombre de spécialistes, même parmi les chanteurs professionnels".⁴⁶² Aribert Reimann constate également dans son essai *Krise des Lieder* ?⁴⁶³ un "recul de la production" au 20e siècle par rapport à l'apogée de la fin de l'époque romantique, mais avec une diversification simultanée du genre : "Le concept de 'Lied' s'est élargi et déplacé, de

⁴⁵⁶ Cf. également Jost 1994-98, sp. 1304.

⁴⁵⁷ Blume 2001, vol. 8, p. 772.

⁴⁵⁸ Wiora 1971.

⁴⁵⁹ Kross 1989, p. 173.

⁴⁶⁰ Jost 1994-98, sp. 1303.

⁴⁶¹ B. Winkler considère la question de la crise du lied comme "non pertinente, car il s'agit moins d'une crise que d'une transformation du lied" (Winkler 1996, p. 24), mais il ne tient pas compte de la perte d'importance du genre. Un autre changement d'importance a toutefois eu lieu en direction de la musique populaire, qui doit être considérée dans l'histoire contemporaine du genre du lied.

⁴⁶² Kross 1989, p. 166 et suivantes.

⁴⁶³ Reimann 1981.

nouvelles attitudes formelles et esthétiques sont apparues".⁴⁶⁴ Il constate en outre qu'après une phase d'"intégration de la voix dans un ensemble composé de différents instruments" (c'est-à-dire une plus grande possibilité de couleurs dans l'interprétation musicale) dans les années 50 et 60, des cycles de lied pour piano sont à nouveau plus souvent écrits, entre autres par Rihm et Holliger. Le ⁴⁶⁵retour au lied traditionnel du 19e siècle est attesté par le recours à des formes classiques et l'adaptation de cycles de lieder romantiques (Aribert Reimann, Heinz Holliger).⁴⁶⁶

Si nous considérons notre corpus de compositions, nous pouvons constater que plus ou moins toutes les caractéristiques et tous les courants du genre *Lied*, qui viennent d'être esquissés, se retrouvent dans les compositions de la bibliographie ; en outre, dans des œuvres qui appartiennent à d'autres genres.

► Concernant l'instrumentation dans le corpus de compositions :

La chanson pour piano est - comme dans tous les cas similaires (voir chapitre 11 "Corpora zu anderen Dichtern") - représentée de manière disproportionnée.

Un deuxième groupe est constitué par les chansons orchestrales, qui ne sont pas aussi nombreuses, mais qui sont partout considérables, si l'on considère le plus grand 'effort de composition' d'une orchestration par rapport à la chanson pour piano. L'instrumentation intime de la chanson solo avec guitare est représentée de manière classique, ce qui comprend essentiellement de nombreuses compositions du genre chanson.

Une autre part importante est constituée par les chants solistes avec d'autres instruments et de petits groupes d'instruments ; il faut également mentionner les formations purement chorales, même si elles sont complétées par des solistes et des instruments. On trouve également des œuvres symphoniques dans lesquelles des textes sont mis en musique (entre autres chez Hefti et Zimmermann). Certaines œuvres sont accompagnées de textes de Lasker-Schüler sans voix, mais uniquement en tant qu'idée directrice, et ce pour des effectifs très différents Instruments : orchestre de chambre, flûte à bec, accordéon, percussion solo, orgue solo ou quintette à vent et piano solo (cf. mot-clé Instrumentaux dans l'annexe A).

Depuis la fin du 20e siècle, la poésie d'Else Lasker-Schüler est de plus en plus présente dans la musique populaire, c'est-à-dire le rock, le beat, le folk, la soul et la chanson avec leurs sous-formes, ainsi que le jazz, en raison de l'utilisation de plus en plus large d'Internet. Les formations sont très variées et vont du chant solo accompagné d'instruments individuels au groupe de rock et de jazz avec chanteuse principale. Citons par exemple le groupe de rock *Pilos Puntos*, le groupe canadien de black metal *A Winter Lost*, l'ensemble mongol *Egshiglen*, dont les mises en musique s'inscrivent dans les modes, les instruments et les techniques vocales de la culture mongole, la compositrice Yara Linss avec un jazz teinté de Brésil, Wolfgang Schmidtke, qui écrit du jazz pour big bands classiques, et enfin Caroline Wunderlich (alias Lina Fai), qui est chez elle dans la chanson.

⁴⁶⁴ Ibid., S. 236.

⁴⁶⁵ Ibid. et Jost 1994-98, sp. 1304. Concernant l'œuvre de W. Rihm, voir Abeln et Schnitzler 2012.

⁴⁶⁶ Cf. également Jost 1994-98, sp. 1304 et 1307.

Bes.Komb.	Kompo(genau)	Kompo(mit...)
Kompos (ohne Bes)	425	1852
SprecherIn	4	98
01Gesang+Gesang (Solo)	2	354
01Gesang+Alt(solo)	1	133
01Gesang+Bariton(solo)	0	110
01Gesang+Bass(solo)	0	32
01Gesang+Mezzo (solo)	2	299
01Gesang+Sopran (Solo)	0	370
01Gesang+Tenor(solo)	0	80
02Klavier+Klavier (solo)	19	803
02Klavier+Alt	82	90
02Klavier+Bariton	23	56
02Klavier+Bass	8	13
02Klavier+Gesang	130	226
02Klavier+Mezzo	114	198
02Klavier+Sopran	138	204
02Klavier+Tenor	0	42
03Gitarre+Gitarre (solo)	0	135
03Gitarre+Alt	9	11
03Gitarre+Bariton	6	6
03Gitarre+Bass	0	0
03Gitarre+Gesang	30	68
03Gitarre+Mezzo	2	2
03Gitarre+Sopran	27	28
03Gitarre+Tenor	0	19
05Orchester+Orchester	3	139
05Orchester+Alt	3	5
05Orchester+Bariton	6	10
05Orchester+Bass	0	2
05Orchester+Gesang	12	17
05Orchester+Mezzo	36	38
05Orchester+Sopran	32	59
05Orchester+Tenor	0	8

Tab. 3 : Groupes d'occupation

Les filtres de la base de données décrite à la page 115 ont été utilisés pour créer le tableau des occupations les plus fréquentes (tableau 3). La deuxième colonne filtre la combinaison exacte des occupations, tandis que la troisième colonne filtre les occupations, qui contiennent également la combinaison d'occupation mentionnée. Le réglage pour le filtre vide 'Compos. (ohne Bes.)' fournit le nombre total de toutes les compositions (1852) ainsi que celles pour lesquelles aucune instrumentation n'a pu être indiquée en l'absence de données complémentaires (titres, partitions). Ces 425 compositions (23%) doivent d'abord être exclues des considérations suivantes, de sorte qu'il reste 1427 compositions pour la discussion des groupes.

Des groupes ont été constitués (cf. tableau 3): sans chant dans la première position, avec chant dans les positions suivantes, la position "chant" comprenant une tessiture de voix non précisée.

Dans le groupe 01 des voix solistes, on constate que seules cinq compositions présentent un chant soliste non

accompagné. C'est un nombre étonnamment faible.

Une autre évaluation des formations solistes est plus intéressante, comme le montre le tableau 4 à la page suivante. Il montre que les formations solistes féminines (quelle que soit l'instrumentation) sont presque quatre fois plus nombreuses (57,9%) que les formations solistes masculines (16,0%), et qu'elles sont principalement en soprano. Cela laisse supposer que les compositeurs lisent les textes comme étant majoritairement connotés au féminin. Chez Lasker-Schüler, le "je" lyrique est en général féminin ; c'est une femme qui parle.

D'autre part, nous connaissons l'androgynie d'Else Lasker-Schüler, qui s'exprime entre autres se manifeste par exemple dans les personnages d'Abigail, Jussuf, Tino et Malik.⁴⁶⁷ Nous ne pouvons donc pas parler d'une poésie féministe. Comme dans sa vie de bohème, Else Lasker-Schüler détourne souvent dans son œuvre les définitions claires des sexes et de leur érotisme spécifique - y compris ses propres noms d'emprunt - ainsi que du positionnement culturel et ethnique, en mélangeant l'oriental et l'allemand, par exemple dans Malik avec des amis allemands en pays oriental, et la langue, non seulement dans l'imagerie et la couleur de la langue, mais dans le mélange de l'allemand, de sa propre 'langue originelle' (voir p. 50) et du faux arabe.

De tels poèmes, tels que Jacob, Pharaon et Joseph, David et Jonathan I et II,⁴⁶⁸ font preuve d'un caractère masculin révèlent partout les caractéristiques (linguistiques) masculines ainsi que l'ampleur de la poésie érotique de la poétesse, qui va jusqu'à

⁴⁶⁷ Nous aborderons au chapitre 11.2 le corpus de compositions d'Annette von Droste-Hülshoff, la plus grande poétesse allemande du XIXe siècle, qui portait en elle des traits androgynes tout aussi prononcés. Voir à ce sujet la citation de Ricarda Huch.

⁴⁶⁸ Cf. KA01-GN n° 196, KA01-GN n° 158, KA01-GN n° 159 et KA01-GN n° 276.

Solo-Besetzung	Kompos.	in%	Σ
Gesang	354	25,6%	25,6%
Sopr.	370	26,7%	} 57,9%
Mezzosopr.	299	21,6%	
Alt	133	9,6%	
Tenor	80	5,8%	} 16,0%
Bariton	110	7,9%	
Bass	32	2,3%	
SATB	6	0,4%	0,4%

Tab. 4 : Formation soliste individuelle

l'homo-érotisme.⁴⁶⁹ Une étude plus approfondie de ces textes dans l'œuvre de Lasker-Schüler ne montre cependant pas de préférence pour les voix solo masculines dans le corpus de compositions.

Considérons encore le tableau 3 de la page précédente. Le groupe 02 est le groupe pe 'Klavierlied' avec un total de 514 chansons, la part des timbres solo féminins - ici une voix

solo avec piano - représentant à nouveau de loin la plus grande part avec 334 compositions (65%), ce qui confirme l'hypothèse ci-dessus.

Dans le domaine 05 'Orchesterlied', cette constatation se poursuit avec 71 compositions pour voix de femme et seulement six pour voix d'homme.

Il serait probablement intéressant de se demander si de telles constatations peuvent également être faites dans l'œuvre lyrique d'autres poètes et, le cas échéant, reflétées dans la thématique respective du poème.⁴⁷⁰

A l'instar de la formation classique 'chant solo avec piano' pour le lied artistique, la formation 'chant solo et guitare' est prédominante pour la chanson et la chanson pop. Avec 74 compositions dans cette formation précise, et à nouveau avec une prédominance des voix féminines, ce groupe 03 représente le troisième bloc le plus important du corpus de compositions.

Enfin, le corpus de compositions comprend 64 compositions ou réalisations (sans partition) avec une formation de groupe, dont 17 pour jazz band. Bien que nettement moins nombreuses que le groupe classique 02, ces formations montrent à quel point la poésie de Lasker-Schüler est également reçue dans le pop/rock.

► Sur les formats dans le corpus de compositions :

Les lieder pour piano sont bien entendu prédominants. On y trouve un grand nombre de lieder regroupés en cycles thématiques - principalement issus des *ballades hébraïques* (Rettich, Rövenstrunck) - mais aussi de volumineux recueils de lieder qui ne suivent aucun ordre interne. Rien que par leur volume exceptionnel, on peut citer les recueils de chansons pour piano de Sybil Westendorp (211 chansons), Christian Immo Schneider (54 chansons), Arthur Dangel (43 chansons) et Rudolf Kornberger (34 chansons).

Une forme particulière d'œuvres cycliques est celle que des compositeurs ont composée à partir de poèmes et de textes en prose d'Else Lasker-Schüler, comme des arcs quasi textuels et musicaux d'une biographie de la poétesse (entre autres Henkemeyer, Scholl).

Parmi les formats qui ne peuvent pas être classés dans le genre *chanson*, on trouve dans le corpus de compositions la *pièce radiophonique*, l'*opéra*, l'*oratorio*, la *prose*, la *symphonie* et la *pièce de théâtre*.⁴⁷¹

Le format *Hörspiel* est une émission de radio qui s'inspire de textes dramatiques de la poétesse (*Die Wupper* et *Ich und Ich*) et qui comporte des mises en musique de ces textes comme éléments de la pièce radiophonique.

⁴⁶⁹ Il est remarquable qu'Else Lasker-Schüler se soit engagée avec véhémence contre la persécution des homosexuels en Allemagne.

⁴⁷⁰ Les textes martiaux du *Des Knaben Wunderhorn* de Mahler ou du *Voyage d'hiver* de Schubert sont plutôt chantés par des voix d'hommes, en raison de leur contenu.

⁴⁷¹ Cf. à ce sujet les ouvrages listés sous le mot-clé correspondant dans l'annexe A (p. 503 et suivantes).

Nous connaissons trois opéras dont les livrets autonomes se recrutent dans les textes des élèves d'Else Lasker, mais ne concernent pas les drames de la poétesse. Ces derniers se trouvent en revanche sous *pièce de théâtre*, c'est-à-dire qu'il s'agit d'insertions musicales et de musiques d'accompagnement dans des pièces de théâtre comme *IchundIch*.

Les textes de Lasker-Schüler ont également été repris dans six oratorios, tous écrits après la Seconde Guerre mondiale. Ils n'ont aucun lien (reconnaissable) avec les procès d'Auschwitz des années 60 et ont en outre été créés bien plus tard.⁴⁷² Ces textes ne sont pas isolés, mais associés à des textes d'autres auteurs. Les oratorios - pour autant qu'ils aient pu être consultés dans la partition - ne suivent que très partiellement dans leur facture les oratorios des époques précédentes (récitatifs, arias, chœurs) : Wilhelm Keller va en plus jusqu'à la scène (K0679), Ulrich Klan a créé un oratorio très contemporain (K0712) sur le meurtre d'un journaliste turco-arménien, dans lequel des textes de différentes cultures occidentales et orientales sont récités et alternent - en partie dans un dialogue scénique - avec un chœur ainsi qu'avec des intermèdes instrumentaux et de la danse.

Il semble que l'oratorio *Pax questuosa* (K1888), créé par Udo Zimmermann en 1995, soit celui qui se rapproche le plus du genre traditionnel de l'oratorio, avec une formation de solistes, de chœurs et d'orchestre, mais avec la particularité que ses textes ne sont pas liturgiques ou bibliques, mais - à l'exception de François d'Assise - ceux de poètes allemands.

Deux genres sont remarquablement absents : la chanson politique et la musique électronique.

Dans le premier cas, cela tient aux textes de la poétesse. Ce n'est pas de la poésie politique qu'elle écrit, comme celle de Brecht par exemple.⁴⁷³

Dans le domaine de la musique électronique, nous ne trouvons pas non plus de composition contenant un texte d'Else Lasker-Schüler, mais il existe dans ce genre des compositions avec des textes parlés et - même si c'est moins fréquent - chantés.

Il s'agit notamment de *Gesang der Jünglinge im Feuerofen* (*Chant des jeunes gens dans la fournaise*), avec un texte vocal électroniquement élémentaire, *Sirius* et l'Heptalogie *Licht*, tous de Karlheinz Stockhausen. Markus Erbe, de l'Institut de musicologie de l'Université de Cologne, a évoqué d'autres exemples, notamment : *Sieben Stufen* de Hans Tutschku⁴⁷⁴ d'après le poème *Verfall* de Georg Trakl, l'opéra acousmatique *Yawar Fiesta* d'Annette Vande Gorne, *Das Fieberspital* de Diamanda Galás⁴⁷⁵ d'après le poème du même nom de Georg Heym et *Lexicon* d'Andrew Lewis⁴⁷⁶ d'après un poème d'un garçon de douze ans.

Les explications ci-dessus montrent la diversité des réceptions musicales des textes d'Else Lasker-Schüler, qui vont de la simple (et parfois sobre) mise en musique de poésie à des œuvres de grande envergure dont la durée d'exécution peut atteindre une heure ou plus.

⁴⁷² Voir les explications sur l'impact des procès d'Auschwitz, p. 33.

⁴⁷³ Pourtant, Else Lasker-Schüler n'est pas du tout apolitique, comme on le prétend souvent. En témoigne son essai *Ich räumen auf!* dans lequel elle s'élève contre l'exploitation de ses éditeurs, son engagement en faveur de la liberté des moyens de contraception et de l'amour libre, et en même temps pour l'abolition des §§ 218 (interdiction de l'avortement) et 175 (pénalisation de l'homosexualité), ainsi que sa tragi-comédie antifasciste *IchundIch* (voir sa biographie sur le site Internet de la société Else-Lasker-Schüler). D'autres activités semblent plutôt naïves, comme son projet d'inciter le pape et Mussolini à mettre fin à la persécution des juifs par Hitler (cf. Bauschinger 2004, p. 330 et 379 et aussi Klüsener et Pfäfflin 1995, p. 308).

⁴⁷⁴ <http://www.tutschku.com/sieben-stufen-post/?lang=de>.

⁴⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=UX2yUhv0sBg>.

⁴⁷⁶ <https://vimeo.com/55019302>.

9.5 Les archives des compositions

Comme je l'ai déjà mentionné, de nombreux compositeurs ou leurs descendants ont répondu à ma demande de partitions et d'enregistrements sonores par une grande disponibilité à me céder ces matériaux. Il s'agissait parfois de partitions volumineuses de plus de 100 pages. Sans une telle générosité, mon projet Else n'aurait pas pu avoir lieu de cette manière.

L'étude de ces partitions débouchait en général sur une discussion de l'œuvre avec les compositeurs, qui était parfois assez passionnante.

La plupart des compositeurs m'ont en outre autorisé à transmettre des copies de leurs partitions aux spécialistes et aux musiciens intéressés. Cette autorisation facilite grandement la préparation et l'organisation de concerts.

Un volume de partitions au moins aussi important a été obtenu, parfois à grands frais, auprès de bibliothèques nationales et étrangères et d'autres archives musicales, comme celles des stations de radio.

Outre les partitions sur papier, les archives de Bellenberg disposent d'une collection de partitions numériques à peu près équivalente, en partie alimentée par des numérisations fournies par des compositeurs et des bibliothèques.

Dès le début de la recherche, l'intention était de collecter des partitions et des enregistrements sonores pour

- obtenir des preuves authentiques des sources
- d'obtenir des remarques et des analyses musicologiques qualifiées dans le détail ainsi qu'une vue d'ensemble aussi différenciée que possible du corpus de compositions
- créer à terme des archives qui seront mises à la disposition du public spécialisé intéressé par d'autres recherches
- d'offrir au public spécialisé dans l'organisation de concerts des archives facilement accessibles, y compris des partitions provenant de sources éloignées et en partie de fonds privés.

Les archives sont entièrement indexées numériquement, ce qui permet d'établir des aperçus sur les compositeurs, les dates de création, les effectifs et d'autres questions relatives au corpus de compositions.⁴⁷⁷ Les archives veulent également servir, à petite échelle, à

de supprimer les obstacles des sentiers battus de la conception de concerts, décrits par Aribert Reimann :

Le fait que les programmes de lieder soient souvent axés de manière aussi unilatérale sur des chansons du 19^e siècle (et généralement uniquement sur les plus connues) n'est pas seulement dû au manque d'imagination de certains chanteurs, mais aussi au manque de courage des organisateurs. Personne ne veut prendre de risques, on conserve ce qui a déjà fait ses preuves, le public pourrait s'enfuir. Mais c'est justement la grande erreur.⁴⁷⁸

Les archives représentent, selon les connaissances actuelles, la plus grande collection de partitions et d'enregistrements sonores de mises en musique de textes de Lasker-Schüler.

⁴⁷⁷ Les demandes peuvent être adressées à karl@bellenberg.de.

⁴⁷⁸ Reimann 1981, p. 236.

10 Champs thématiques de la poésie et leur réception musicale

Lors de l'augmentation successive du corpus de compositions, il semblait que ce n'était pas seulement la popularité évidente de certains poèmes qui conduisait à ce qu'ils soient mis en musique à maintes reprises au cours des 100 dernières années. La question s'est posée de savoir si certains thèmes ne stimulaient pas de manière différente la réception des compositions, tandis que d'autres ne donnaient guère lieu à une mise en musique.

Pour se rapprocher de cette question, il fallait en résoudre une autre auparavant. Est-il possible d'attribuer l'ensemble de l'œuvre lyrique si complexe de Lasker-Schüler à certains champs thématiques ? Sur la base d'une telle attribution de champs, il serait alors possible de représenter l'ensemble du corpus de compositions.

Dans sa célèbre anthologie *Menschheitsdämmerung (Crépuscule de l'humanité)* de 1920, dans laquelle Else Lasker-Schüler était la seule femme à être représentée avec 15 poèmes, Kurt Pinthus avait déjà tenté d'établir un ordre thématique dans la profusion de thèmes des poèmes expressionnistes. Les quatre sections "Sturz und Schrei" (Chute et cri), "Erweckung des Herzens" (Eveil du cœur), "Aufruf und Empörung" (Appel et indignation) et "Liebe den Menschen" (Aimer l'homme) reflètent de manière très concise les courants intellectuels de l'époque. Seule Else Lasker-Schüler n'est pas représentée dans la première section. La fin du monde et le cri, les topoï de l'expressionnisme que l'on cite régulièrement aujourd'hui, sont certes aussi présents chez elle, mais ne caractérisent pas sa poésie. La problématique de la classification stylistique de la poésie de Lasker-Schüler a déjà été traitée plus haut.

Else Lasker-Schüler elle-même n'a rassemblé ses poèmes selon des thèmes généraux que dans trois cas. Les *Ballades hébraïques* (1913) et *Thèbes* (1923) sont de telles publications.⁴⁷⁹ Les *Ballades hébraïques* sont décrites en détail au chapitre 5. *Thèbes* - tout aussi fascinant du point de vue de la conception artistique globale, écrit à la main et accompagné d'un dessin colorié pour chacun des dix poèmes - est décrit en couleurs comme le royaume fictif de Thèbes, le royaume de *Youssef*, son alter ego.⁴⁸⁰

Le troisième thème, résumé dans le dernier recueil de poèmes *Mein blaues Klavier*, rassemble des poèmes de l'exil et du dernier amour. Il constitue certes une compilation ordonnée et cyclique par la poétesse, mais qui est plutôt marquée par les événements extérieurs de la vie.

Lors de l'attribution suivante des différents poèmes à l'un des neuf champs thématiques, cela ne peut se faire qu'avec toutes les réserves et en tenant compte du point de vue auquel Oellers fait référence :

⁴⁷⁹ De très bonnes réimpressions de ces publications sont disponibles : Lasker-Schüler 1986 et Lasker-Schüler 2002b. ⁴⁸⁰ Le thème de Youssef, le protagoniste de la légende de Joseph dans l'Ancien Testament, et sa réalité en tant que second ego de la poétesse, en quelque sorte, ne peut être qu'effleuré dans le cadre de notre thématique. L'identification va nettement plus loin qu'on ne le pense généralement. Samuel Lublinski, critique littéraire connu au début du XXe siècle - il a écrit les premières recensions de poèmes sur Lasker-Schüler - et écrivain à Berlin, ami de Lasker-Schüler, fait remonter l'histoire de Joseph au mythe du dieu égyptien Osiris, ce qu'il a sans aucun doute expliqué à Lasker-Schüler (cf. Lublinski 1910, p. 188-193). Jusqu'à présent, ce lien Lasker-Schüler - *Jussuf* - Osiris n'a été étudié dans la littérature qu'en ce qui concerne la figure du souverain "*Jussuf*", prince de Thèbes", mais pas en ce qui concerne la "toute proche proximité de Dieu", voire l'égalité de Dieu, telle qu'elle apparaît un peu partout dans l'œuvre de Lasker-Schüler. Même Henneke-Weischer ne va pas assez loin dans sa discussion du personnage de Youssef. Cf. Henneke-Weischer 2003, p. 123 et suivantes.

Il y a peu d'autres exemples dans la littérature allemande [à part la poésie d'Else Lasker-Schüler - ndlr] où la poésie (souvent dans un seul et même texte) est si

intense est l'expression de la perte et de la sécurité, du vide et de la plénitude, de la nostalgie et du désespoir, de l'échec et de la réussite.⁴⁸¹

Cette réserve concerne en particulier les trois premiers champs thématiques : L'amour et la nostalgie sont si souvent associés dans les poèmes de Lasker-Schüler à la douleur, à la tristesse et à la mort⁴⁸² - et tout cela est surformé par l'appel à Dieu et l'(in)certitude

d'une "proximité lointaine",⁴⁸³ de sorte qu'il est difficile de les classer ou de les séparer. Néanmoins, il est possible de procéder à une pondération thématique prudente pour chaque poème, qui est en partie influencée par les trois périodes de création de la poétesse.

La première période de création (1889-1917) est résumée dans les recueils de poèmes *Styx*, *Le septième jour* et *Ballades hébraïques*. Les caractères essentiels et la stylistique de ces poèmes font l'objet des chapitres 3 et 4. L'amour et la passion y sont les concepts dominants, qui font souvent résonner Dieu et le monde, la perte, la douleur et la mort comme thèmes, dans *Styx* encore impétueux et par endroits indomptés sur le plan artistique, dans *Le septième jour* déjà plus atténué et teinté d'une nouvelle mélancolie ; le troisième volume *Ballades hébraïques* (chap. 5) est rempli d'une matière essentiellement biblique - mais d'une manière particulière.

La deuxième période de création (1917-1931), nettement moins productive, a vu naître, comme nous l'avons décrit, surtout de la poésie matérielle (Skrodzki), à savoir un nombre excessif de poèmes de portraits, de dédicaces et de poèmes de circonstance ; la plupart d'entre eux ont été publiés de manière dispersée et n'ont pas trouvé place dans l'un des recueils de poèmes.

La troisième période de l'œuvre (1931-1945) est marquée par l'exil, y compris celui des dernières années de la vie et du dernier amour à Jérusalem. Elle est en quelque sorte annoncée par des prémices lyriques, comme si l'exil était 'pressenti'. Les poèmes *Aus der Ferne* (E : 1931), *Ewige Nächte (Nuits éternelles)* et *Wir stehen längst geknickt wo angelehnt (Nous sommes depuis longtemps pliés où adossés)* peuvent être comptés parmi ces poèmes ; tous deux E : 1932.⁴⁸⁴ Le poème *Abendzeit (Temps⁴⁸⁵ du soir)* est le premier dont l'impression date déjà de sa période d'exil. Ce n'est pas la première fois qu'Else Lasker-Schüler aborde le thème du malaise. Le sentiment d'être "jeté dans le monde" (Heidegger) se retrouve dans les vv. 2-4 "Ich fiel so einsam auf die Erde . . ." s'exprime clairement.

Les neuf thèmes

- | | |
|-------------------------------------|------------------------|
| 1. Amour, extase, nostalgie | 6. Gottfried Benn |
| 2. Douleur, deuil, mort | 7. Ernst Simon |
| 3. Religion et Dieu | 8. poèmes occasionnels |
| 4. Exil | 9. autres poèmes |
| 5. Le fils Paul et la mère Jeanette | |

⁴⁸¹ Oellers 2016, p. 231.

⁴⁸² Topos de l'amour qui mène à la mort. Cf. *ibid.*, p. 239.

⁴⁸³ KA01-GNr. 149.9.

⁴⁸⁴ KA01-GNr. 329, 332 et 342.

⁴⁸⁵ KA01-GNr. 343.

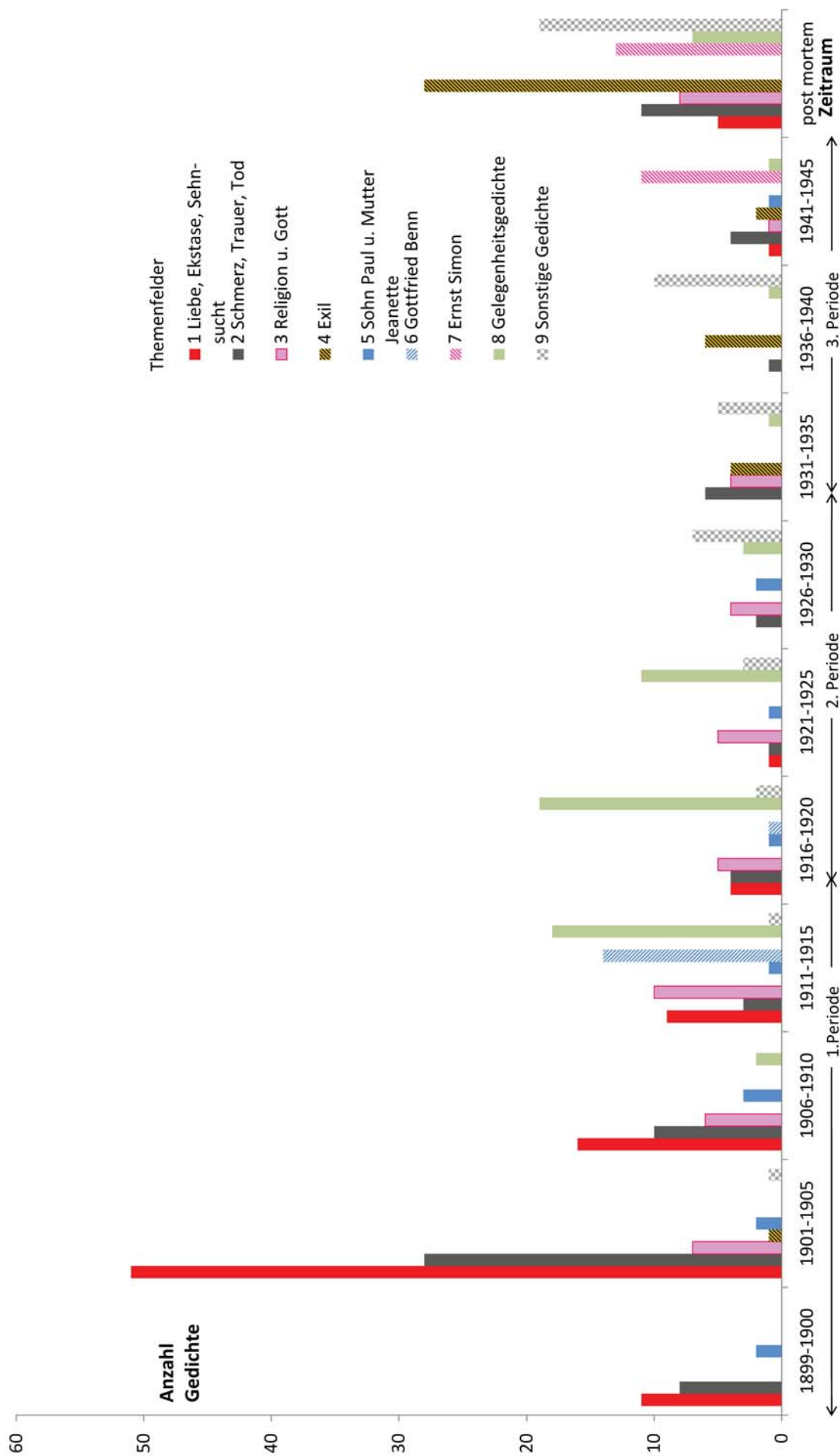


Fig. 28 : Champs thématiques de la poésie et son déroulement de production

qui découlent presque naturellement de l'œuvre lyrique de la poétesse et de leur importance dans son œuvre, sont décrits plus en détail ci-après. L'attribution respective d'un poème à son champ se trouve dans l'aperçu du tableau 22 à la page 492.

On trouve d'ailleurs des champs thématiques tout à fait similaires chez Sander dans l'épilogue de son édition de tous les poèmes de Lasker-Schüler (Sander 2016) ; les poèmes sur des personnes individuelles, comme ci-dessus, ne sont toutefois pas définis ici comme champ thématique.

Les neuf champs sont représentés graphiquement par blocs de cinq ans sur toute la durée de la production lyrique - des premiers poèmes de 1899 aux derniers de 1945 et à ceux publiés seulement post mortem (fig. 28 sur la page précédente). Chacune des cases a sa propre évolution caractéristique. Les points forts respectifs se laissent assez facilement attribuer aux trois périodes de création, telles qu'elles sont représentées.

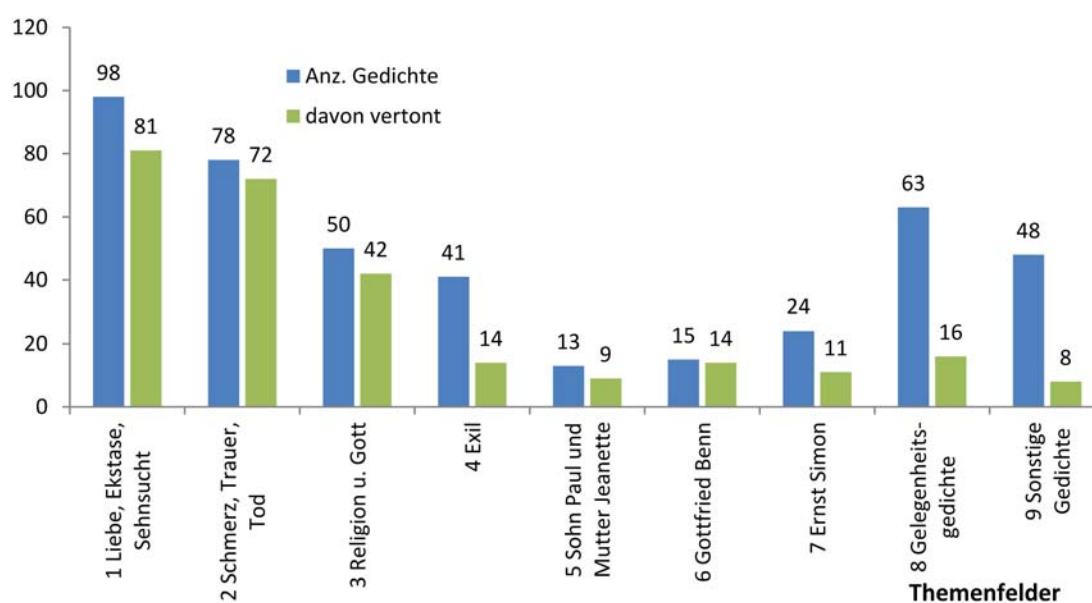


Fig. 29 : Champs thématiques et leur réception musicale

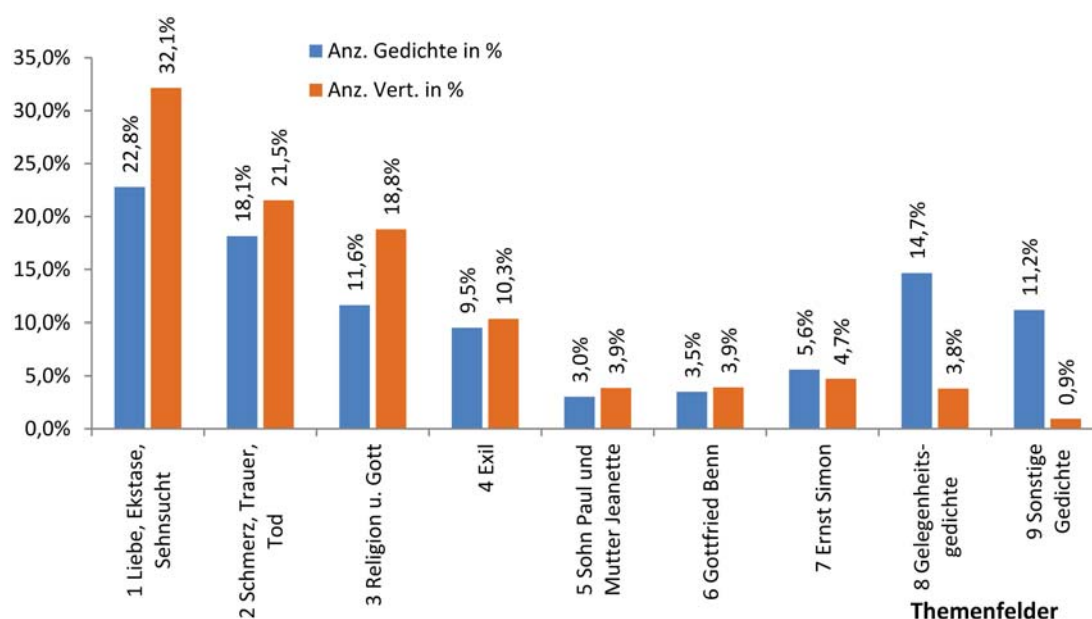


Fig. 30 : Champs thématiques et leur 'popularité' thématique

Deux autres représentations (fig. 29 et fig. 30 à la page précédente) mettent en corrélation ces champs thématiques avec les compositions du corpus de compositions. Dans chacun des neuf champs, la figure 29 montre le nombre de poèmes (qui lui sont attribués) du corpus de poèmes (colonnes bleues) et, à côté, le nombre de ces poèmes qui ont été mis en musique (colonnes vertes). Nous constatons que pour les champs thématiques 1-3 et 5-6, presque tous les poèmes ont été mis en musique. Les autres domaines présentent des 'lacunes' plus importantes en matière de mise en musique. Les raisons qui peuvent être invoquées à cet égard sont différentes et seront présentées lors de l'examen du domaine concerné. Une représentation très similaire (illustration 30 sur la page précédente) pose la question de savoir combien de mises en musique du corpus de compositions (=100%) correspondent à un champ thématique donné (colonnes orange), ceci étant reflété à titre de comparaison par le pourcentage de ce champ par rapport à l'ensemble du corpus de poèmes (colonnes bleues). On pourrait dire que cela reflète la 'popularité' thématique générale du champ thématique chez les compositeurs. Pour le champ 1 'Amour, extase, nostalgie', cela se lit par exemple comme suit : Le champ lui-même représente 22,8% du corpus de poèmes, contre 31,7% de toutes les mises en musique du corpus de compositions. Cela signifie donc que les poèmes de ce premier champ ont été choisis par les compositeurs dans une proportion nettement supérieure à la moyenne. Cette constatation vaut en principe aussi pour les champs 2- 3 et 5-6.

La situation inverse apparaît de manière significative dans la même figure pour les champs 8-9. Ils semblent être thématiquement d'un intérêt (d'une popularité) nettement moindre pour les mises en musique. Les raisons sont également expliquées lors de la discussion du champ concerné.

10.1 Amour, extase, désir

Chez Else Lasker-Schüler, l'amour est, comme le montrent de nombreux travaux, le concept central qui englobe tout, dans lequel elle pense et vit tout - et cela signifie tout universellement sans restriction - y compris et surtout sa propre vie. Elle pense à Dieu, au monde et à l'univers, aux personnes, aux relations et à la mort, ainsi qu'aux vastes univers émotionnels de l'extase, de la nostalgie, de la tristesse et du désespoir. C'est pourquoi les poèmes de douleur amoureuse et d'adieu sont également classés dans cette catégorie. L'omnipotence et l'omniprésence de son amour - comme le soulignent plusieurs interprétations de ce travail - font également peur par leur force et leur intransigeance.

L'amour, qui chez Lasker-Schüler est capable de compenser tout ce qui est négatif, est aussi un point de fuite et une projection dans le monde des rêves. La douleur, la tristesse et la mort n'existent pas dans ce monde sans terre. *Un ancien tapis du Tibet* est un exemple de ce point de fuite (cf. chapitre 6.1).

L'amour sensuel, l'extase et la thématique sexuelle érotique, voire candide, sont surtout très présents dans les premiers travaux de *Styx*, deviennent déjà plus saisis, plus voilés dans *Le septième jour* et se retrouvent dans la poésie tardive, si tant est qu'ils soient encore dramatisés. Enfin, toute la passion s'enflamme encore une fois dans le recueil *An Ihn* entre 1942 et sa mort en 1945 (voir chapitres 7 et 10.7). Dans ce contexte, Oel- lers fait certes référence, à juste titre, à la qualité du sujet traité et à sa propre existence, qui sont plus que la qualité de son langage lyrique, mais elle n'évoque pas les revers mentionnés et l'échec final face à ses propres exigences :

L'amour ne se limite pas à des individus (à quelques personnes par exemple), mais il est en principe universel, se rapporte à l'ensemble dans chaque relation et ne peut donc pas être réparti qualitativement dans un schéma de classement. (Il s'agit ici de la qualité des Il ne s'agit pas ici des "objets" de la parole poétique).

Il semble que ce ne soit que dans ses dernières années, alors qu'elle vivait douloureusement le déclin d'elle-même et la fin du monde dans son exil à Jérusalem, qu'Else Lasker-Schüler a puisé dans l'unité de sa vie et Elle avait entre-temps plus de 70 ans et cessait d'être le centre et le miroir du monde.⁴⁸⁶

Le troisième terme 'désir' est en fait le moment tragique de la réflexion. La propre exigence qui, pour Lasker-Schüler, réside dans l'amour, est en même temps le pivot tragique de l'inassouvissement et de l'échec permanent de cet amour tout au long de sa vie. Les mariages échouent, toutes ses liaisons, qu'il s'agisse des grands Alcibiade, Benn, Simon ou des petites 'amourettes' qu'on ne peut guère compter, elles échouent - généralement après peu de temps. Ainsi, la nostalgie est son compagnon permanent.

La nostalgie n'a pas seulement une composante orientée vers l'avant, dans le sens d'un manque d'accomplissement, mais peut également être orientée vers l'arrière, dans le sens d'une perte subie. Il s'agit ici en particulier de la perte de la mère et du fils unique, qui joueront un rôle particulier au chapitre 10.5. Ce sont également les pertes d'amis, que nous avons déjà mentionnées, et surtout, dans la vieillesse, la nostalgie des jours heureux de l'enfance, qui sont articulées.

Über glitzernden Kies (E:1942, KA01-GNr. 370) est une manifestation touchante de cette nostalgie : "Können ich nach Haus - " (Si je pouvais rentrer chez moi), ainsi commence le poème. Nostalgie de la maison familiale et de son jardin, de la mère et des frères et sœurs. L'ambiguïté de la nostalgie est ici manifeste, liée d'une part au champ thématique 'amour' et d'autre part au deuxième champ 'douleur, deuil, mort' :

"L'hiver se jouait de la mort dans les nids" (v. 17).

Ce qui vient d'être exposé est directement visible dans l'évolution de la production (illustration 28 à la page 141). Le premier champ thématique est le plus marqué dans la première période de création, il est nettement moins marqué dans la deuxième période et n'a pas d'importance dans l'œuvre lyrique entre la deuxième moitié de cette période et 1942, mais il intervient finalement à nouveau à partir de 1942 et post mortem.

L'importance théorique de la réception peut être illustrée par les deux autres graphiques (fig. 29 et 30 à la page 142). Le premier montre que a) le champ a une importance primordiale dans la création lyrique elle-même, b) presque tous les poèmes de ce champ (82 sur 99) ont été mis en musique et c) le champ le plus important du corpus de poèmes, avec près de 23%, est reçu de manière disproportionnée en termes de composition, avec près de 32%. Alors que les résultats des points a) et b) n'apportent pas de nouvelles connaissances et ne font que les confirmer visuellement, le point c) montre davantage. Ce champ thématique, avec le deuxième et le troisième, englobe les états d'âme et les besoins psychiques fondamentaux des gens. Ce thème est et a toujours été le thème de tous les arts, y compris de la création de chansons à toutes les époques.

La musique est précisément l'art qui permet d'exprimer ces sentiments de la manière la plus élémentaire. Mais la question de savoir ce qu'est l'amour a toujours été débattue dans différentes disciplines, sans jamais recevoir de réponse complète. Et c'est justement parce qu'il ne peut jamais être entièrement saisi, par son caractère chatoyant, son indétermination, son ancrage profond dans la psyché, dans l'émotionnel, que l'on voit ce qui distingue la musique de tous les autres arts, à savoir qu'elle s'empare de ce champ thématique.

⁴⁸⁶ Oellers 2016, p. 231 et suivantes.

10.2 Douleur, deuil, mort

Le deuxième ensemble de thèmes est tout aussi essentiel pour Else Lasker-Schüler que le premier et les deux ne peuvent guère être séparés dans les poèmes. On veut bien le croire, que - alors que le premier, comme décrit, exprime souvent toute la fougue et la sauvagerie - certains poèmes de ce deuxième complexe montrent une profondeur tout à fait bouleversante, comme ce vers : "Pour ma tristesse, il n'y a pas de mesure sur ta balance" (Dieu écoute. . . KA01-GNr. 285.8). Un tel discours à Dieu rappelle beaucoup celui des psaumes de l'Ancien Testament.

Le poème *Über glitzernden Kies*, évoqué plus haut et datant d'années ultérieures, appartient également à cette catégorie.⁴⁸⁷ Les poèmes sur les états d'âme de la mélancolie, de la solitude et de la douleur du monde font également partie de ce champ thématique.

L'illustration 28 de la page 141 montre à quel point ce deuxième ensemble de thèmes est important pour la poétesse dès son plus jeune âge. Même si elles sont moins hautes, les colonnes du deuxième champ thématique sont 'synchronisées' avec celles du premier. Son importance augmente à partir du milieu de la deuxième période et prédomine dans la troisième période, à laquelle il faut rattacher les parties essentielles du recueil de poèmes publié post mortem. Dès mars 1904, son futur mentor Peter Hille caractérise Else Lasker-Schüler dans la revue *Kampf* dans son article souvent cité : "Le cygne noir d'Israël, une Sappho à qui le monde a échappé"⁴⁸⁸, le drame de celle qui a encore 35 ans et qui souffre du monde, de son peuple et par moments de son Dieu. Il y aura encore plus de souffrance et de tristesse aux nombreuses étapes de la vie d'Else Lasker-Schüler décrites.

Dans *Weltschmerz* (KA01-GNr. 66), elle a écrit en 1902 un poème sur son désespoir précoce : sur le soleil qui doit la dissoudre, sur l'éclair qui peut l'écraser, sur sa pétrification intérieure et sur sa force d'incandescence éteinte. Le poème, dans son questionnement existentiel sur le sens, connaît de nombreuses publications.⁴⁸⁹

Bien entendu, l'ensemble des thèmes joue un rôle quasiment exclusif dans les poèmes concernant la mère et le fils, avec une grande force émotionnelle, comme nous l'avons vu au chapitre 10.5.

La douleur, la souffrance et la tristesse d'Else Lasker-Schüler se communiquaient directement aux auditeurs lorsqu'elle lisait sa poésie et sa prose à ce sujet, comme on pouvait le lire entre autres dans un compte-rendu d'une lecture à Haïfa le 20 mars 1943 : Else Lasker-Schüler "se glissait brusquement dans la tristesse et la douleur, dont l'authenticité faisait presque physiquement mal [. .]".⁴⁹⁰

La signification théorique de la réception est directement comparable à celle du premier champ thématique. Les états d'âme basiques sont également au premier plan de la réception musicale.

10.3 La religion et Dieu

Dans toute l'œuvre d'Else Lasker-Schüler, on trouve de nombreuses preuves plus ou moins détaillées de sa foi en Dieu et de sa connaissance de la Bible. La recherche

⁴⁸⁷ E : 1942 ; KA01-GNr. 370

⁴⁸⁸ Source : *Kampf* - Zeitschrift für gesunder Menschenverstand N. F. n° 8, p. 238 et suivantes. Cité d'après Klüsener et Pfäfflin 1995, p. 47.

⁴⁸⁹ Les notes sur le poème se trouvent à la page 388.

⁴⁹⁰ Source : *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland* (Düsseldorf). Jg. 4, Nr. 39 du 6.1.1950, p. 7. Cité d'après Skrodzki s.a.(k).

s'est penchée sur ce sujet à plusieurs reprises, notamment dans des thèses au contenu impressionnant comme celles de Henneke-Weischer⁴⁹¹. La foi de Lasker-Schüler ne peut pas être attribuée à une seule religion. Elle se considérait certainement comme une juive croyante, mais sa foi est également imprégnée de contenus purement chrétiens. Sa pensée panreligieuse est évoquée à plusieurs reprises dans ce travail. Les derniers versets du poème tardif Hingabe⁴⁹² en témoignent : "Par les airs calmes, reposant dans la barque de Dieu le Père, / Hingleite ich nun über aller Wahn". Dans le culte des religions orientales, la barque permet au mort d'accéder à la lumière. Osiris en est le symbole. Lasker-Schüler associe tout naturellement cette allégorie à la notion chrétienne de "mort". Dieu le père" - la trinité est en revanche une déviation incompréhensible du monothéisme pour les juifs et les musulmans - et constitue ainsi une nouvelle allégorie inédite de la "sécurité en Dieu". L'adaptation poétique de personnages bibliques fait également partie de ce champ thématique, de même que des aspects plus philosophiques.

Sa relation avec Dieu ou avec Zebaoth est en outre une relation d'amour, comme le montrent par exemple très bien les poèmes *Zebaoth* et *Im Anfang*. Liska parle dans ce contexte de "piété héroïque, d'amour hétéroïque", ⁴⁹⁴ce qui semble toutefois très exagéré. Certaines choses peuvent paraître ainsi à première vue. Mais l'hérésie et la piété prostituée n'ont jamais été les motivations de Lasker-Schüler !

Une œuvre majeure de Lasker-Schüler sur le thème de la Bible et de la religion est la prose *Das Hebräerland* (1937), un 'récit de voyage' poétique 'dans le pays de la Bible, dans le testament vivant', comme elle l'appelait. ⁴⁹⁵Dans le corpus de poèmes, ce sont surtout les *ballades hébraïques* qui ont servi de toile de fond à de telles recherches. Ces ballades, comme nous l'avons déjà souligné (cf. chap. 5), présentent des figures bibliques nettement exagérées sur le plan poétique.⁴⁹⁶ et peuvent être lues comme une 'exégèse poétique' du modèle biblique.

Dans l'essai *Meine Andacht*, Lasker-Schüler décrit sa quête de Dieu :

Je me suis efforcé de creuser, non pas pour l'or, mais pour Dieu, et parfois j'ai trouvé le ciel.
J'ai cherché l'éternel, non par orgueil téméraire, mais par goût de l'aventure religieuse. [. . .]
Je compte sur Dieu, car combien de fois ai-je mis ma douleur et ma joie dans sa main, et maintenant mon enfant, ma douleur et ma joie.⁴⁹⁷

Le désespoir face à la vie, le fait d'être "jeté dans le monde" (Heidegger), ce sentiment qui la saisit sans cesse tout au long de sa vie - surtout en fin de vie - n'épargne pas Dieu. Dans le poème "*O ich möcht aus der Welt !*" ⁴⁹⁸qu'elle a dédié en 1917 à "Mon docteur Benn", on peut lire à la fin : "*O ich möcht aus der Welt ! / Mais même loin d'elle / Irr ich ein Flackerlicht / Um Gottes Grab*".

Dans la première période de sa création, on trouve peu de poèmes qui traitent directement de Dieu. Le poème final Au commencement, dans le recueil *Styx*, est cependant dédié à Dieu, dans des vers presque enfantins "Quand j'étais encore le coquin de Dieu" !⁴⁹⁹ - Sull parle de "monde"⁵⁰⁰ paradisiaque innocent" - et encore une

⁴⁹¹ Henneke-Weischer 2003.

⁴⁹² KA01-GNr. 345.11f.

⁴⁹³ Cf. KA01-K 316.11.

⁴⁹⁴ Liska 2000, p. 40.

⁴⁹⁵ KA05, p. 45.25 et suivantes.

⁴⁹⁶ Voir aussi Liska 2000 sur les femmes bibliques dans la poésie d'Else Lasker-Schüler.

⁴⁹⁷ KA04, p. 153.12 et 155.6 et suivantes.

⁴⁹⁸ KA01-GNr. 254.

⁴⁹⁹ KA01-GNr. 96.20

⁵⁰⁰ Sull 1980, p. 170.

fois, le poème *Zebaath est* très différent, presque érotique (voir page 46). Néanmoins, le troisième thème est assez présent dans cette période - en raison de la production de toute façon très élevée.

Mais ce qui frappe dans l'illustration 28 à la page 141, c'est deux choses : d'une part, ce champ thématique est le seul à être constamment présent dans toutes les périodes de création chez Else Lasker-Schüler, et ce clairement aussi dans le 'déclin de la production et de la qualité' dans la les deux premiers thèmes sont plus présents dans les années 1921-1940 que dans la deuxième période.

Cela montre l'importance qu'Else Lasker-Schüler accordait à ce thème en tant que chercheuse de Dieu tout au long de sa vie, surtout dans les moments difficiles. De même, comme on peut le lire dans les figures 29 et 30 à la page 142, presque tous les poèmes (43 sur 50) sont mis en musique et sont représentés de manière disproportionnée dans le corpus des compositions (19,7% contre 11,6%). La 'popularité' de la thématique dans la réception musicale est donc encore plus marquée que pour les deux premiers.

Les 17 *Ballades hébraïques* sont d'une nature particulière au sein du troisième thème. Non seulement c'est le seul groupe de poèmes qui a été entièrement mis en musique (17 sur 17 ; 100%), mais en plus ce petit groupe (4% de l'ensemble du corpus de poèmes) est si souvent mis en musique - c'est-à-dire 196 compositions (11,5% ! du corpus de compositions), - en musique, témoigne de cette position particulière dans le corpus des compositions. Parmi elles, on trouve deux des poèmes les plus souvent mis en musique, à savoir *Réconciliation* et *Mon peuple*.

La 'popularité' largement supérieure des *ballades hébraïques* dans la réception musicale - 11,5% dans le corpus de compositions contre 4,0% dans le corpus de poèmes - ne s'explique pas seulement par le traitement lyrique exceptionnel des personnages bibliques par Lasker-Schüler. D'une part, il s'agit probablement du ton élevé de la langue du *Hohe-Lied*, et d'autre part, de la particularité selon laquelle Lasker-Schüler s'éloigne totalement de sa propre personne dans nombre de ces poèmes.⁵⁰¹

Les *ballades hébraïques* se prêtent en outre, en raison de leur caractère cyclique formel, à la formation de cycles de composition. C'est ainsi que l'on trouve explicitement ces cycles dans le corpus de compositions de Brandt, Fraenkel, Fuchs, Keller, Leyendecker, Mishory, Rettich, Rövenstrunck, Schilling et Wilkens.

Comme nous l'avons déjà mentionné, la troisième période se caractérise, outre la situation d'exil, et probablement aussi à cause de celle-ci, par une confrontation accrue avec Dieu dans des lignes de vers philosophiques parfois très sereines ou - malgré tout l'art de la poésie - dans une dévotion à Dieu presque enfantine face à la mort.

La prise de conscience

[...]

Seule la "connaissance" relève de la capacité humaine.

Mais la cultiver jusqu'à la clarté finale -

On le peut, si le bouchon de toute exaltation se dégèle.⁵⁰²

Prière [2]

Ô Dieu, je suis rempli de tristesse

. . . Prends mon cœur dans tes

mains, Jusqu'à la fin de la soirée

Dans le retour constant du temps.

⁵⁰¹ Il est remarquable que, par ailleurs, 64 poèmes seulement dans le corpus de poèmes commencent par le pronom "je" et que sa fréquence n'est déjà plus indiquée dans la liste de concordance.

⁵⁰² KA01-GNr. 339.11-13, E : 1932.

[...]
 - Une flammèche d'âme. -
 Ô Dieu, même si elle est pleine de
 défauts, prends-la tranquillement dans
 tes mains . . .
 Pour qu'elle finisse en toi, brillante.⁵⁰³

et enfin

Un seul homme est souvent un peuple entier
 Mais chacun est un monde
 Avec un royaume des cieux s'il cultive les qualités les plus nobles :
 Dieu.
 [...]⁵⁰⁴

10.4 Exil

L'exil est l'événement le plus marquant de la vie de la poétesse depuis sa fuite le 19.04.1933 à Zurich. La période d'exil en Suisse et en Palestine, respectivement à Jérusalem, à partir du 28.03.1939 a souvent été décrite en détail, entre autres de manière très approfondie par Bauschinger, Hessing, Klüsener et Skrodzki, de sorte que nous ne pouvons nous limiter qu'à la poésie de cette période.⁵⁰⁵

La troisième période de son œuvre coïncide assez précisément avec son exil, de sorte que l'on peut sans aucun doute donner raison à Skrodzki lorsqu'il considère l'exil comme une impulsion extérieure importante pour cette période et sa grande productivité.⁵⁰⁶ Pourtant, chez Else Lasker-Schüler, nous n'avons pas affaire à une poésie politique de l'exil, on ne la trouve pas chez elle. Il s'agit plutôt d'une poésie qui exprime sa propre déchéance à l'étranger, la perte de son environnement habituel, culturel et surtout linguistique, ainsi que le sentiment de ne pas être à la hauteur. d'avoir été 'chassé'. Il est remarquable, comme le fait remarquer à juste titre Skrodzki, qu'il existe peu de poèmes dans lesquels "Else Lasker-Schüler se penche explicitement sur la problématique de l'exil".⁵⁰⁷ Le chapitre 7 "Mon piano bleu" traite entre autres des caractéristiques de cette poésie tardive.

C'est à cette époque qu'il écrit, en plus de sa grande prose, des poèmes importants qui comptent parmi les plus souvent mis en musique (nombre en []):

- *Prière II* (Ô Dieu, je suis plein de tristesse) [20]
- *L'effarouchée* [10]
- *Je sais que je vais bientôt mourir* [15].
- *Mon piano bleu* [53]
- *Ma mère I* (Il brûle la bougie sur ma table) [14]⁵⁰⁸

Parmi les poèmes cités, *Die Verscheuchte* et *Mein blaues Klavier (Mon piano bleu)* se rattachent directement au quatrième thème 'Exil'.

Les illustrations 28 à 30 de la page 141f montrent une particularité de ce thème. Une partie très importante des poèmes de l'exil se trouvait dans le fonds JNUL,ELS et n'a été publiée en première édition que post mortem, la grande majorité des poèmes n'ayant été publiés que dans la KA (cf. fig. 28), et sont donc peu connus. De plus, certains ont l'air d'être des poèmes douteux, d'autres présentent, comme nous l'avons dit, certaines insuff-

⁵⁰³ KA01-GNr. 340, E : 1932.

⁵⁰⁴ KA01-GNr. 499.

⁵⁰⁵ Bauschinger 1980, p. 249-294 ; Bauschinger 2004, p. 353-448 ; Hessing 1985, p. 157-183 ; Klüsener et Pfäfflin 1995, p. 235-317 ; Skrodzki s.a.(r).

⁵⁰⁶ Cf. citation à la page 23.

⁵⁰⁷ Cf. Skrodzki s.a.(g).

⁵⁰⁸ Il s'agit des poèmes KA01-GNr. 340, KA01-GNr. 344, KA01-GNr. 350, KA01-GNr. 352 et KA01-GNr. 374.

finances artistiques, notamment parce qu'on n'a sans doute pas eu le temps de les peaufiner, d'autres encore sont des prémices de poèmes de *Mein blaues Klavier* et enfin, certains inédits ont été retrouvés chez Ernst Simon. Ces circonstances ont également des répercussions sur la réception musicale. L'illustration 29 à la page 142 montre une nette différence entre les poèmes de l'exil (44) et leur part mise en musique (17). Seuls les poèmes connus à ce jour et éventuellement publiés en VPN ont été mis en musique.

La figure 30 à la page 142 présente une autre image pour le champ thématique 'Exil'. Ce champ thématique représente 10,3% de toutes les compositions du corpus de compositions, alors que seulement 9,5% de tous les poèmes du corpus de poèmes lui sont attribués. Cela permet de conclure que la thématique de l'exil - peut-être en particulier dans son aspect typiquement Lasker-Schüler - semble également jouer un rôle important dans le choix des textes des compositeurs. Sous l'aspect des premières impressions tardives (voir ci-dessus), cela devient encore plus évident, car la part connue, y compris VPN, de ces poèmes d'exil ne représente qu'un tiers, c'est-à-dire seulement 3,2% du corpus de poèmes sur lequel portent ces 10,3% de mises en musique.

10.5 Le fils Paul et la mère Jeanette

Dans un court essai intitulé *Mon fils*, Else Lasker-Schüler décrit de manière tout à fait objective deux jours après la mort de son fils : " Il arriva : qu'il me demanda - d'aller derrière le rideau, je devais lui donner acte -, il pouvait à peine parler à cause de sa faiblesse - je ne devais pas voir qu'il mourait. - "⁵⁰⁹

Le thème fils - mère du cinquième champ thématique constitue un espace très spécifique dans l'œuvre lyrique de Lasker-Schüler. Son fils et sa mère étaient sans aucun doute les personnes les plus importantes dans la vie de la poétesse. Si l'amour est le principe dominant dans toute l'œuvre, la pensée et les sentiments de la poétesse, s'il englobe le corps - l'âme - l'esprit - Dieu et l'esthétique, l'éthique et la religion, alors le fils et la mère en sont les personnages culminants par excellence. Il n'est donc pas étonnant que la création lyrique - sans préjudice des hauts et des bas de la productivité lyrique au cours des 45 années d'activité poétique de Lasker-Schüler - représente une constante pour ces deux personnes, comme le montre la figure 28 à la page 141. Tous ses grands sentiments d'amour, de tendresse, de nostalgie, de tristesse, de douleur et de désespoir caractérisent la poésie adressée à ces deux personnes. Elle les perdit tous deux très tôt. Sa mère est morte en 1890, à 53 ans, d'un cancer du foie. Bauschinger explique : "Pour Else, âgée de 21 ans, la mort de sa mère fut une catastrophe cosmique. [. . .] Beaucoup de ses poèmes sont des lamentations mortuaires, celles pour sa mère et son propre fils ne se taisent jamais".⁵¹⁰ Nous savons - mais uniquement par Else elle-même, alors que d'autres sources ne nous apprennent rien du tout - que la mère, une femme très cultivée sur le plan littéraire, a déposé très tôt dans sa fille le germe de la littérature et de la poésie. Elle s'est manifestement beaucoup occupée de sa cadette. Un jeu très apprécié des deux, le "Einwortsagen" (dire un mot), nous est parvenu : Else devait trouver une rime à un mot de sa mère.⁵¹¹ . . . je réussissais le vers le plus difficile, car je construisais ma poésie dans son sein", écrit Else.⁵¹²

⁵⁰⁹ Else Lasker-Schüler Nachruf *Mein Sohn* dans le Berliner Tageblatt, 56e année, n° 597, p. [3] du 18.12.1927 ; voir aussi KA04, p. 150.5 et suivantes et KA04-K 135.ff.

⁵¹⁰ Bauschinger 2004, p. 22.

⁵¹¹ Cf. *ibid.*, p. 19.

⁵¹² KA05, p. 80.28f.

Ma mère [1]

La bougie brûle sur ma table Pour
 ma mère toute la nuit - Pour ma
 mère

Mon cœur brûle sous l'omoplate Toute la
 nuit
 Pour ma mère⁵¹³

Ce poème *Ma mère I* (E:1943) résume en seulement six vers de la fin des années en forme de rondo l'amour dévorant pour la mère.

La relation avec son fils unique Paul est encore plus tragique. La naissance illégitime en 1899 - sous forme d'un accouchement gratuit devant les étudiants de la clinique gynécologique de l'université de Berlin - est précédée par la séparation de Berthold Lasker. Le mariage s'effrite ensuite rapidement et prend fin le 11 avril 1903. Elle échappe d'abord à la chute sociale grâce à son deuxième mariage avec Herwarth Walden, conclu la même année. On souffrait d'un manque constant d'argent, de sorte que le logement à Halensee n'était pas non plus assuré.⁵¹⁴ Parallèlement, l'éducation du petit Paul, qui était généralement surveillé par des écolières, était remise en question. A partir de 1909, Paul a été placé et éduqué dans des maisons d'éducation et des internats. Il s'avéra très tôt que Paul n'était "pas un enfant robuste" (Bauschinger). Mais son talent artistique en matière de dessin était déjà exceptionnel dans son enfance.⁵¹⁵

Après sa séparation d'avec Walden, son fils souffrit indirectement de ses conditions de vie instables dans des appartements simples et des chambres d'hôtel rudimentaires, ainsi que de ses longs séjours dans les cafés berlinois, comme la *folie des grandeurs*, jusqu'à tard dans la nuit, et de son manque chronique d'argent.

Fin février 1926, le jeune homme de 26 ans commence son combat pour la survie contre la tuberculose de type milli-ar, combat qu'il perdra le 14 décembre 1927. Else voyage beaucoup pour rendre visite à son fils à Davos et peut à peine assumer les frais médicaux et de sanatorium. En août 1927, elle le fait venir à Berlin pour le soigner. Enfin, l'avis de décès : "Mercredi soir, 1/ 29 heures, mon fidèle enfant, mon garçon bien-aimé Paul est mort dans le 28e année de vie - Else Lasker-Schüler" ; peu après, sa nécrologie ci-dessus est publiée. Durant l'année de deuil qui suit, il n'y a pratiquement rien. Probablement tôt dans l'année, elle écrit l'un de ses plus longs poèmes, *An mein Kind*,⁵¹⁶ avec 16 strophes dont la neuvième est

L'amour pour toi est le portrait
 Que l'on peut se faire de Dieu⁵¹⁷

Il est tout à fait frappant que ce cinquième complexe de poèmes sur la mère et le fils ne se limite pas à de courtes périodes de la vie ou de la création, comme c'est le cas pour Benn et Simon, mais qu'il se déroule de manière continue tout au long de la première et de la deuxième phase de la création (voir à ce sujet l'illustration 28

⁵¹³ KA01-GNr. 374.

⁵¹⁴ "En 1910, le déficit total s'élevait à 10.000 marks". Bauschinger 2004, p. 134. Selon l'Office fédéral des statistiques, cela correspond à environ 50.000 €.

⁵¹⁵ Cf. également les essais d'Else Lasker-Schüler *Mon garçon*. In : KA04, p. 175-179 ; E:1929, écrit après sa mort en 1927.

⁵¹⁶ KA01-GNr. 317. Le poème paraît le 13.09.1928 dans le Berliner Tageblatt, Jg. 57, Nr. 9434 ; l'impression est précédée d'un manuscrit et de cinq tapuscrits (cf. KA01-K 317).

⁵¹⁷ KA01-GNr. 317.17f. Ces lignes sont d'autant plus remarquables qu'il est interdit aux Juifs de se faire la moindre idée de Dieu (cf. KA01-K 317).

à la page 141). Mais avec le poème *An mein Kind* (1928), le traitement lyrique de ce complexe s'arrête brusquement. La douleur de la perte est probablement trop grande pour être encore exprimée en poésie. A cela s'ajoute la situation d'exil à partir de 1933, qui focalise à nouveau et massivement la conscience. Ce n'est qu'en 1943, dans la version originale de son chant du cygne *Mein blaues Klavier (Mon piano bleu)*, que l'on trouve ce dernier chant d'adieu, *Meine Mutter I (Ma mère I)*, avec une dédicace à son fils Paul décédé (voir p. 149).

Werner Kraft note à ce sujet dans son journal, à la date du 31 mars 1943 :

Soirée de conférence : Parmi les poèmes, celui qui a eu l'effet le plus profond sur moi [. . .] est un petit poème adressé à sa mère [. . .]. Le poème est uniquement porté, en tant que poème, par cette image énorme du cœur qui brûle toute la nuit comme une bougie sous l'omoplate. [. . .] Je crois que si tous ses poèmes avaient été perdus et que seul ce petit poème avait été écrit sur le Si la mère restait, on devrait conclure de cette image du cœur brûlant comme une bougie qu'il s'agit d'un grand poète.⁵¹⁸

Sur ce complexe thématique relativement petit de 13 poèmes seulement, neuf poèmes (= 70%) ont été mis en musique. Seuls deux poèmes de 1899, KA01-GNr. 1 et KA01-GNr. 2, KA01-GNr. 137 (1906), un quatrain adressé à son petit enfant Paulchen, et KA01-GNr. 309 (1925), un poème occasionnel adressé à *Paule*, n'ont pas été mis en musique.

Le nombre de mises en musique, 3,9% du corpus de compositions, montre ici aussi une réception musicale disproportionnée par rapport au corpus de poèmes. Les compositeurs savent manifestement distinguer, du point de vue du style et du contenu, ces poèmes 'centrés sur la personne' des poèmes-portraits, dédicaces et poèmes de circonstance de Lasker-Schüler et ressentent la grande émotion que la poétesse a inscrite dans ces poèmes.

10.6 Gottfried Benn

Comme on le sait, Else Lasker-Schüler a fait la connaissance de Benn en 1912. Son premier recueil de poèmes, *Morgue et autres poèmes*, qui venait de paraître, fit sur elle, comme elle le confia elle-même, une profonde impression. Bientôt, un dialogue poétique s'instaure, qui se déroule au grand jour dans la presse berlinoise, notamment dans *Der Sturm* et *Die Schaubühne*, où l'on peut lire ses écrits le 28 août 1913 :

Giselheer le tigre

[. . .]

Je ne peux plus être
sans le scalp.

Des baisers rouges dessinent
tes couteaux sur ma poitrine -

Jusqu'à ce que mes cheveux flottent à ta ceinture.⁵¹⁹

Et Benn lui fait des poèmes :

⁵¹⁸ Kraft 1995, p. 357 et suivantes.

⁵¹⁹ KA01-GNr. 198.

Cette page est vide

Alors je veux danser devant toi. Chaque membre doit être
un hall de rouge tiède,
Qui t'attend.
C'est ainsi que je soulève les cuisses du sable Et ainsi la
poitrine. Robe, loin de mes hanches. [. . .]⁵²⁰

En 1913, de telles lignes étaient également provocantes et dérangeantes.

La relation Lasker-Schüler - Benn a été et reste pour de nombreux écrivains l'occasion de spéculations parfois folles, surtout en ce qui concerne l'aspect érotique, voire sexuel.⁵²¹ Il est inutile de spéculer sur ce qu'il en était vraiment, et les sources ne permettent pas de l'éclairer. Même les spécialistes sérieux d'Else Lasker-Schüler ne sont pas d'accord ; tandis que Rölleke parle d'amants, d'amantes et de maîtresses et ne craint pas la comparaison avec Droste - Schücking, Bauschinger et Skrodzki⁵²² jugent sur la base des sources et voient plutôt la compétition poétique entre deux poètes d'exception.

La poétesse n'était "pas proche de Gottfried Benn en termes d'amour". Mais elle était amoureuse de lui pour son art, sans lequel elle ne l'aurait même pas connu. Elle sentait en lui un égal, un proche parent, un prince charmant avec lequel elle pouvait jouer au jeu de l'art, même si elle voyait bien les grandes différences entre elle et Benn. Il était l'incroyant, le païen, le barbare, et si elle le courtisait dans ses poèmes, c'était aussi pour qu'il s'engage avec elle, le Nibelunge avec la ville de Thèbes.⁵²³

Et Skrodzki s'exécute :

La relation d'Else Lasker-Schüler avec Gottfried Benn, de dix-sept ans son cadet, a occupé les biographes comme aucune autre amitié dans la vie de la poétesse. Il n'existe aucune preuve d'une relation amoureuse intense qui les aurait unis. Les seules sources dont nous disposons sont les poèmes d'Else Lasker-Schüler et de Gottfried Benn : il en ressort que tous deux étaient proches sur le plan poétique et qu'ils l'ont exprimé dans des 'poèmes publicitaires'.⁵²⁴

Le cycle de Benn a été publié par Lasker-Schüler dans ses *Gesammelte Gedichten*, sous la rubrique "Gottfried Benn" et comprend en tout onze poèmes (cf. KA01-K 198. p. 194). Skrodzki y a ajouté deux poèmes dédiés à Benn, KA01-GNr. 240 et KA01-GNr. 254. Le poème dédié à *Gottfried Benn* proprement dit (KA01-GNr. 270) doit également être ajouté.

Kemp mentionne en outre les poèmes KA01-GNr. 178 et KA01-GNr. 179, publiés pour la première fois en 1911, donc avant l'époque de Benn, en raison de leur titre *Dem Barbaren* (le *barbare*), tout comme Lasker-Schüler qui, un an plus tard, qualifiait Benn de 'barbare'. Parmi ces 17 poèmes, *Klein Sterbelied* (KA01-GNr. 227) et *O ich möcht aus der Welt* (KA01-GNr. 254) ne traitent pas de Benn, ce qui porte à 15 le nombre de poèmes de notre recueil "Gottfried Benn". Ils ont tous été écrits entre 1911 et 1915.

Avec le mariage précipité de Benn avec la veuve Edith Osterloh-Brosin au milieu de l'année 1914 et son départ à la guerre, il ne ⁵²⁵ choque pas seulement Else Lasker-Schüler, qui réagit par anticipation avec le poème *Höre* !⁵²⁶

⁵²⁰ Benn 2009, p. 15, vv.26-31.

⁵²¹ On peut citer comme exemple Sanders-Brahms 1997, p. 83 et suivantes.

⁵²² Cf. Rölleke : Else Lasker-Schülers Gedichte. 2002, p. 16 et suivantes.

⁵²³ Bauschinger 1980, p. 133.

⁵²⁴ Skrodzki s.a.

⁵²⁵ Cf. Raddatz 2001, p. 30.

⁵²⁶ KA01-GNr. 229 ; E : 08.04.1914. En soi, ce poème est - selon la lecture scientifique générale - la réponse de Lasker-Schüler au poème de Benn *Hier ist kein Trost* (Benn 1968, vol. 3, p. 374), mais la jalousie de la poétesse est manifeste.

La relation entre les deux poètes se refroidit de plus en plus et s'arrête complètement en 1933 avec le ralliement de Benn aux nationaux-socialistes, entre autres avec la conférence radiophonique "Der neue Staat und die Intellektuellen" du 24 avril 1933 et son discours aux émigrés littéraires peu de temps après, ce qui provoqua une grande indignation, et pas seulement chez ces derniers, comme chez Klaus Mann.

La vaste réception musicale - aussi petit que soit le cycle - correspond tout à fait à ce que l'on attend de poèmes très connus, qui ont en outre tous une grande valeur lyrique. Ainsi, sur les 15 poèmes, 14 ont été mis en musique. Seul le court triptyque du poème dédié à *Gottfried Benn* n'a pas trouvé de compositeur. Ce cycle représente 3,5% du corpus de poèmes. Les mises en musique qui s'y rapportent représentent 3,9% du corpus de compositions (voir fig. 29 et fig. 30 à la page 142). Nous avons donc ici aussi une réception disproportionnée. Avec un total de 67 compositions, le cycle de Benn jouit donc d'une grande popularité.

10.7 Ernst Simon

En 1940, à l'âge de 74 ans, Else Lasker-Schüler fait la connaissance à Jérusalem d'Ernst Akiba Simon, de 30 ans son cadet. Simon est philosophe des religions et pédagogue et enseigne à cette époque à l'Université hébraïque de Jérusalem.

Lasker-Schüler tombe passionnément amoureuse de lui, tandis qu'il entretient avec elle une relation certes distante, mais néanmoins très sensible et valorisante. Les deux contacts se limitent davantage à la correspondance, selon le souhait non exprimé de Simon. Mais Else Lasker-Schüler participait avec beaucoup d'enthousiasme aux lectures et aux conférences, le plus souvent religieuses, de Simon, qui donnait également des conférences au Kraal, leur société de conférences.

La poétesse a écrit de nombreux poèmes à l'intention de Simon, qu'elle a en partie insérés dans les lettres qu'elle lui a adressées. Le dernier recueil de poèmes indépendant *Mein blaues Klavier* (1943) contient dans sa deuxième partie douze de ces poèmes avec le titre collectif 'AN IHN' ; 13 autres poèmes adressés à Simon se trouvent dans sa succession (KA01-GNr. 462 à KA01- GNr. 474). Trois d'entre eux ont été publiés à titre posthume dans VPN de Werner Kraft, les autres n'ont été publiés pour la première fois que dans le KA de 1996. Dans le cadre de la discussion du recueil de poésie *Mein blaues Klavier (Mon piano bleu)*, d'autres informations sont données sur la relation Lasker-Schüler - Simon (chap. 7).

Les spécialistes s'accordent à dire que les poèmes d'amour de *Mon piano bleu* sont parmi les meilleurs qui soient sortis de la plume de la poétesse.

Une attribution thématique au champ thématique '7 Ernst Simon' est tout d'abord moins plausible à partir du seul texte du poème que pour les poèmes adressés à Gottfried Benn, si on laisse de côté la dédicace générale 'AN IHN', qui était à l'origine 'An E. S.'. Ce n'est que dans le contexte des lettres d'Else Lasker-Schüler à Simon que l'on peut le faire. Non seulement l'un ou l'autre poème se trouve d'abord dans une lettre à Simon, mais surtout on retrouve des noms qu'elle donne à Simon dans la lettre - le Holde et Apollon - et des activités, comme ses discours dans le temple, ou des caractéristiques, comme les "immortelles" de ses yeux, ces parallèles permettent d'attribuer le toi lyrique à la personne d'Ernst Simon.

Sur un total de 24 poèmes classés dans le domaine thématique '7 Ernst Simon', 11 poèmes ont été mis en musique (46%). Dans un seul cas, le classement thématique a été modifié, car cela semblait judicieux du point de vue du contenu. Dans tous les autres cas, le groupe thématique '7 Ernst Simon' a été conservé. Les neuf poèmes qui n'ont été publiés pour la première fois qu'en 1996 à partir du fonds n'ont pas encore été mis en musique, mais trois des quatre poèmes publiés pour la première fois dans VPN (1961) l'ont été à quelques reprises. Mais ce qui est remarquable, c'est la réception musicale des poèmes d'amour déjà parus dans *Mein blaues Klavier*. Leur qualité lyrique a été reconnue dès la parution du recueil, y compris par les compositeurs. Neuf de ces douze poèmes d'amour ont été mis en musique, et ce dans 89 compositions. *Un chant d'amour [2]* a été mis en musique 27 fois à lui seul. Ce sont des chiffres impressionnants, qui soulignent également l'importance lyrique de ces poèmes.

Les graphiques à barres des figures 28 à 30 de la page 141f illustrent cette situation. Naturellement, on ne trouve dans le premier que les deux barres pour les périodes 1941-1945 et posthume.

10.8 Poèmes occasionnels

Le terme 'poème occasionnel' est défini par Drux dans le *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* comme le poème qui traite d'un événement dans la vie d'un destinataire. Par ailleurs, ce terme pourrait également s'appliquer à des genres non comme les romans pastoraux ou la pièce de théâtre.⁵²⁷ Il s'agit typiquement de poèmes pour des occasions festives concernant le destinataire en question. Le genre est, malgré les interventions de Johann Wolfgang v. Goethe :

Tous mes poèmes sont des poèmes de circonstance, ils sont inspirés par la réalité et y trouvent leur fondement. Je n'aime pas les poèmes inventés de toutes pièces.⁵²⁸

n'est cependant pas très élevé.

Gottfried Benn rejette les poèmes de circonstance comme indignes de considération et formule dans son essai *les problèmes de la poésie* :

Nous ne nous occuperons pas de ces poèmes de circonstance et de saison, bien qu'il soit tout à fait possible qu'il s'y trouve parfois un joli poème.⁵²⁹

Chez Else Lasker-Schüler, nous n'avons cependant que rarement affaire à des événements concrets et festifs de la vie de ses destinataires. Ses poèmes visent plutôt des traits caractéristiques de ces destinataires, qui sont - typiquement pour Lasker-Schüler - métaphoriquement détournés et exagérés. Dans ces poèmes, la personne mentionnée dans le titre du poème correspond au contenu du poème. Ce sont en fait des poèmes-portraits. Les poèmes-portraits de Lasker-Schüler ne sont toutefois pas biographiques. Ses poèmes ne doivent pas être rapportés mot pour mot à la réalité empirique de la personne citée.⁵³⁰

⁵²⁷ Cf. Drux 2012, p. 653 ; voir aussi le lemme *poésie occasionnelle*. In : Burdorf, Fasbender et Moennighoff 2007, p. 271f.

⁵²⁸ C'est ce que retient Eckermann dans ses *entretiens avec Goethe* le 18.09.1823. Eckermann 1984, p. 39 et suivantes.

⁵²⁹ Benn 1968b, p. 1058 et suivantes.

⁵³⁰ Cf. également Bauschinger 1980, p. 132.

Pour certains poèmes, on ne sait pas vraiment aujourd'hui quelle personne apparaît derrière le portrait, ni même s'il s'agit d'un portrait. Ricarda Dick a par exemple expliqué⁵³¹ de manière convaincante dans son essai *Du hast mir nie meinen Namen* (Tu ne m'as jamais dit mon nom), en s'appuyant sur quelques sources, que derrière "Onit von Wetterwehe", il n'est pas vraiment possible de prouver clairement que le collègue poète Gerhart Hauptmann, très apprécié par Else Lasker-Schüler, est un alias, comme la recherche l'a toujours affirmé jusqu'à présent.

Korte souligne à juste titre le "jeu de rôles exotiques, de décors orientaux féériques" et de "petits noms", dont Lasker-Schüler fait largement usage dans ces poèmes ainsi que dans le roman épistolaire *Der Malik*.⁵³² Les poèmes s'adressent pour la plupart à des compagnons de route précoces, en particulier des écrivains, des peintres, des musiciens et des acteurs. "L'horizon [. . .] dépasse à peine le quartier berlinois de la bohème artistique". Ce⁵³³ sont des poèmes d'amour au sens large, qui se nourrissent davantage d'une grande affection humaine que d'une relation amoureuse plus étroite - cela vaut également pour les amis 'Senna Hoy' et 'Giselheer'.

Le mode de représentation de ces poèmes s'accompagne presque sans exception non seulement d'une transfiguration des personnages, mais leur attribution de rôles et leur stylisation sont en même temps des réductions abstraites à des caractéristiques saillantes ou même simplement supposées. Dans sa prose, la poétesse - elle-même également protagoniste de ses récits - s'approprie ses personnages ainsi créés comme figures de son "état de cour poétique"⁵³⁴ : roi, grand-duc et duc ou dalaï-lama, etc. De telles appellations sont généralement conservées dans les lettres adressées aux personnes ainsi titrées, et ces lettres font ainsi partie du jeu artistique et littéraire du 'Prince de Thèbes'. Le 'motif du jeu artistique' est un aspect essentiel de l'œuvre de Lasker-Schüler et est traité à plusieurs reprises dans la littérature.⁵³⁵ Elle sert à la fois à dissimuler et à libérer sa propre qualité d'auteur, l'auteur se fondant dans son personnage (par ex. Tino de Bagdad). Cette "figuralisation du moi-auteur"⁵³⁶ fournit par conséquent la légitimation pour la mise en place de l'auteur et du moi lyrique, mais elle fournit en même temps et de manière décisive l'indication de ne pas conclure de l'œuvre à l'auteur réel.

Nous avons déjà constaté que la deuxième phase du processus de création lyrique, de qualité plus faible, comportait un grand nombre de poèmes.⁵³⁷ On enregistre un nombre considérable de poèmes de circonstance. Oellers fait également référence à ce complexe chez Lasker-Schüler :

De la période intermédiaire [c'est la deuxième phase de création - note de l'auteur], quelques poèmes d'amour d'Else Lasker-Schüler nous sont bien sûr parvenus, mais ils n'apportent pas grand-chose de nouveau, et surtout : ce sont pour la plupart des poèmes de circonstance, des sortes d'adresses à des personnes amies, nommées dès le titre (avec leur nom civil ou celui que la poétesse leur a attribué) : *Der Mönch* (c'est-à-dire l'écrivain Franz Jung), *Paul Leppin*, *Gottfried Benn*, *Ernst Toller*, etc. Les années vingt, semble-t-il, peuvent être considérées comme la 'décennie prosaïque' - au double sens du terme - de la poétesse.⁵³⁸

⁵³¹ Dick 2000.

⁵³² Cf. Korte 1994, p. 19.

⁵³³ Ibid., S. 23.

⁵³⁴ Bluhm 2003, p. 87.

⁵³⁵ Entre autres chez Korte 1994 ; Bauschinger 1980 ; Bauschinger 1996 ; Feßmann 1992 ; Henneke-Weischer 2003 ; et Cuisinier 1971.

⁵³⁶ Feßmann 1992, p. 275.

⁵³⁷ Voir les explications de Skrodzki, p. 22.

⁵³⁸ Steinecke et Dörr 2016, p. 241.

Wiener se réfère également de manière critique à ce groupe de poèmes.

Tous ces poèmes ne sont pas adressés à des personnes individuelles par simple caprice. Ils ne sont pas dotés de tout ce qui est nécessaire pour se frayer un chemin vers la compréhension. Ils présupposent trop de choses. Ils sont trop une expérience "passive". Souvent, ce ne sont que des jeux taquins, drôles, aimables, écrits pour un cercle privé, donc pas de l'art à proprement parler.⁵³⁹

Enfin, Werner Kraft est également d'accord sur ce point et note dans sa postface à l'édition du fonds partiel de Lasker-Schüler (VPN) :

"Je n'ai omis que peu de choses, [. . .] enfin quelques poèmes dédicatoires qui ne dépassent pas l'éloge non poétique de la personnalité en tant que telle".⁵⁴⁰

Mais ce que les personnes ainsi gratifiées pensent de leurs attributions est une autre histoire. Les réactions sont diverses, la plupart se taisent, mais Karl Kraus, d'abord ⁵⁴¹ flatté par son titre de *dalai-lama*, écrit plus tard (22.01.1912) à Herwarth Walden : "Ne pouvez-vous pas au moins faire en sorte que ce motif - ma dignité me sort déjà par la gorge - disparaisse de la tempête ? [il s'agit *des lettres de Lasker-Schüler à la Norvège*, publiées à l'époque dans *Sturm* - note de l'auteur]".⁵⁴²

Nous pouvons recenser plus de 60 poèmes de circonstance de ce type dans l'œuvre lyrique de Lasker-Schüler, à l'exception des poèmes adressés à la mère, au fils, à Gottfried Benn et à Ernst Simon, qui ne sont pas non plus à proprement parler des poèmes de circonstance, c'est-à-dire des portraits. Avec près de 15% du corpus de poèmes, cet ensemble est en outre le plus important une part non négligeable (voir dans l'illustration 29 et l'illustration 30 à la page 142 les colonnes '8 poèmes occasionnels').

Dans la figure 28 à la page 141, le groupe '8 poèmes de circonstance' présente une courbe en forme de cloche entre les blocs de temps 1906-1910 et 1926-1930, avec un maximum à la fin des années 1910. Durant cette période, il se superpose clairement à la production de tous les autres thèmes.

Quelle est la réception de la composition dans le domaine thématique '8 poèmes de circonstance' ? Sur les 63 poèmes classés dans ce domaine, seuls 16 poèmes (25,4%) ont été mis en musique. Il s'agit d'une valeur de réception de loin faible, qui n'est dépassée que par le groupe '9 autres poèmes' (voir à ce sujet l'illustration 29 à la page 142). Au total, 65 compositions ont été réalisées pour ces 16 poèmes. Le célèbre poème *Senna Hoy*,⁵⁴³ dans lequel Else Lasker-Schüler pleure la mort au combat de son ami bien-aimé, fait à lui seul l'objet de 17 mises en musique. Il y en a 29 autres dans le quintette de poèmes que la poétesse a dédié au poète Hans Ehrenbaum-Degele. Ce dernier était l'éditeur de la revue *Das neue Pathos*, dans laquelle Lasker-Schüler publiait également. Il est également mort pendant la Première Guerre mondiale.

De ce point de vue, seuls six poèmes (d'exception) d'une qualité poétique suffisante dans ce domaine thématique ont fait l'objet d'une réception notable en matière de composition. On peut donc en conclure que les poèmes de circonstance, s'ils ne sont

⁵³⁹ Wiener 1922, p. 191 et suivantes.

⁵⁴⁰ Kraft 2002, p. 149.

⁵⁴¹ Cf. *un ancien tapis du Tibet* KA01-GNr. 172.7 et *des lettres pour la Norvège* : "Le visage de Hauptmann et aussi le vôtre, Dalai-Lama, semblent bleus". (KA03, P. 209.33).

⁵⁴² Klüsener et Pfäfflin 1995, p. 87.

⁵⁴³ KA01-GNr. 239.

pas d'une qualité particulière, sont peu appréciés non seulement par les philologues, mais aussi par les compositeurs. Ceci est clairement visible dans les colonnes '8 poèmes occasionnels' de la figure 30 à la page 142 dans la disproportion du rapport 14,7% / 3,8%.

Si nous éliminons donc les poèmes d'exception mentionnés, nous obtenons une vide complet' dans les mises en musique de poèmes occasionnels - poèmes-portraits et poèmes-dédicaces - de Lasker-Schüler. Un constat intéressant.

La chanson veut chanter et être chantée, elle chante ce qui est familier à la communauté, l'amour, la souffrance et la mort, les fleurs, la forêt et les oiseaux, Dieu et sa création. Cela montre clairement que le contenu spécifique des poèmes personnels n'est pas du tout propre au chant.⁵⁴⁴ C'est peut-être la raison la plus simple des lacunes significatives de la mise en musique que nous constatons non seulement chez Else Lasker-Schüler, mais aussi chez d'autres. Nous ferons en effet la même constatation en examinant les corpus de composition d'autres poètes (voir chapitre 11).

10.9 Autres poèmes

Enfin, nous considérons le champ thématique '9 Autres poèmes'. Il comprend les poèmes qui ne peuvent être classés dans aucun des autres champs thématiques. Il s'agit pour l'essentiel

- poèmes parodiques, ironiques et humoristiques
- Poèmes pour des occasions non personnelles
- ceux qui ont une thématique générale.

Parmi les poèmes cocasses, on trouve notamment les deux Ulkiaden *Der Schnupfen* (KA01- G Nr. 327) et *Der Kartoffelpuffer* (KA01-G Nr. 334). Il est bien connu qu'Else Lasker-Schüler avait beaucoup d'humour et aussi un peu d'ironie. Plusieurs poèmes en témoignent, mais la plupart d'entre eux sont d'un style peu poétique. et limés, et qui donnent une impression de qualité. Ils appartiennent au fonds. La faiblesse ou l'absence de traitement se reflète également dans le commentaire, généralement très mince, de l'AC. Parfois, ils semblent vraiment avoir été rédigés selon la devise 'rime ou je te mange' et dans des rythmes saccadés que des poètes occasionnels n'auraient pas pu écrire plus mal :

J'ai appris à souffler dans la soupe, à jouer du gong en virtuose,
Playd, les oreillers et moi-même nous envolons, effrayés, vers le plafond.
Je suis prêt à m'habiller ; ah ! il n'y a pas de pitié pour moi⁵⁴⁵

d'autres sont des fragments :

Travailleuse comme un essaim
d'abeilles, la main sur mon bras
écrit dès l'aube.
Comment vous allez et comment
vous restez ici dans le pays alpin
Entre Obstbühlalp et Mondkalbalp
<?> et aussi <?>
Entre les nuages et l'astre Les
étoiles scintillent dans les < . . . >⁵⁴⁶

⁵⁴⁴ Cf. également des réflexions similaires chez Schnebel. Dans : Schnebel 1984, p. 214.

⁵⁴⁵ KA01-G Nr. 424. Le poème provient d'un projet en prose *Tagebuchzeilen aus Zürich*, qui a probablement été écrit à la fin des années 1930 (cf. KA01-K 423. p. 378f.).

⁵⁴⁶ KA01-G Nr. 482.

L'intégration de tels poèmes dans la KA - certains n'ont jamais connu de première impression - découle de la tâche d'édition complète de l'œuvre. Leur insuffisance ne peut pas être effacée en les omettant ou en les passant sous silence, comme Werner Kraft l'a fait non seulement avec certains de ces poèmes, mais aussi avec le dernier drame *IchundIch*. Ils font aussi partie de l'œuvre de la poétesse et soulignent à leur manière la fragilité de la personne de la poétesse, en partie aussi le manque de force des dernières années, et soulignent en outre à leur manière le manque d'homogénéité de son œuvre, contrairement à ce qui est écrit dans la littérature secondaire. L'autre œuvre tardive est d'autant plus étonnante qu'elle nous apparaît comme le dernier cycle de *Mon piano bleu*, d'une grande force poétique, comme si l'œuvre achevée ne se révélait pleinement que parce qu'elle agit à côté et entre les "débris de l'échec"⁵⁴⁷ (phoenixgleich).

A la fin des années 1930, on constate une accumulation de poèmes de ce champ thématique, en particulier grâce à la KA, comme nous venons de le justifier, dans laquelle 18 des 48 poèmes apparaissent pour la première fois post mortem (cf. illustration 28 à la page 141).

Il n'est donc pas surprenant que la réception de ce domaine par l'art frère qu'est la musique soit faible ; d'une part parce que certains poèmes sont publiés pour la première fois dans la KA, d'autre part pour des raisons de qualité. Sur les 48 poèmes, seuls huit ont été mis en musique, dont cinq ont été publiés de son vivant. Un seul poème, une ukiade, à savoir le premier *Groteske* (E:1905), a été écrit à plusieurs reprises.⁵⁴⁸ a été mis en musique plus souvent (sept fois). Le faible intérêt (popularité) se lit également dans le rapport tout à fait sous-proportionnel des colonnes à '9 autres poèmes' avec 11,2% contre 0,9% (cf. illustration 30 à la page 142).

10.10 Résumé

Compte tenu de la structure chronologique et non thématique du corpus de poèmes de la KA, il s'agissait d'abord de mettre en évidence l'importance de chaque thème dans l'œuvre lyrique de Lasker-Schüler, puis de voir comment il se présente dans l'ensemble de l'œuvre ou dans le déroulement de la production de la poétesse. Il est apparu que les poèmes de Benn et de Simon ne concernent chacun qu'une courte période de la vie de Lasker-Schüler. La troisième thématique est présente dans les trois phases de l'œuvre. Mais chez aucun poète moderne, l'histoire de la vie et la poésie ne sont aussi étroitement imbriquées que chez Lasker-Schüler.

Dans la grande majorité des poèmes, la poésie d'Else Lasker-Schüler n'est pas une poésie dans laquelle l'auteur reste à l'écart ou se montre tout au plus sous une forme abstraite. Le "je" lyrique, en tant que personnage vivant, se confond le plus souvent avec le "je" auctorial de la poétesse ; celle qui se met en scène dans l'œuvre se fond dans son œuvre. Chez Lasker-Schüler, le "je" lyrique devient le "pronom de l'autoréférence".⁵⁴⁹ Ce qu'il faut habituellement éviter, c'est de mettre sur un pied d'égalité l'auteur et le "je" lyrique, ici c'est approprié et cohérent. D'ailleurs, chez Benn aussi, le "je" lyrique est - comme de bien entendu - l'auteur lui-même qui produit de la poésie. Nous lisons la conférence qu'il a donnée à Knokke le 12 septembre 1952 :

547 Kraft 1951, p. 51. Bänisch s'oppose à cette 'élimination' et à cet 'arbitraire' (cf. Bänisch 1971, p. 47 et suivantes).

548 KA01-GNr. 117.

549 Cf. Jaegele 1995, p. 83 et suivantes.

C'est sur ce fond [il s'agit essentiellement des travaux de Nietzsche] que se dresse le moi lyrique moderne. Il entre dans son laboratoire, le laboratoire des mots, c'est là qu'il modèle, qu'il fabrique des mots, qu'il les ouvre, qu'il les fait éclater, qu'il les brise pour les charger de tensions dont l'essence traversera peut-être ensuite quelques décennies. [...] il atteindra au maximum 70 ans, d'ici là il doit avoir décrit sa morphologie et trouvé ses mots. Six à huit poèmes achevés - même les grands n'en ont pas laissé plus - c'est autour de cette demi-douzaine que se joue le combat.⁵⁵⁰

L'importance de l'AC pour le fonds a également été soulignée. Mais il y a peu de choses qui n'ont pas déjà été tirées de l'héritage dans le VPN et ailleurs.

Nous avons pu voir que les thèmes lyriques étaient et sont toujours reçus de manière très différente dans la musique. Alors que les trois grands thèmes de l'amour, de la douleur et de Dieu sont manifestement largement reçus en raison de leur importance générale, notamment dans l'œuvre de Lasker-Schüler, comme c'est le cas chez elle pour les champs 5-7 en particulier et pour leur proximité thématique avec les champs 1 et 2, la constatation est différente pour les champs 4 et 7-9. Pour tous ces champs, il est tout d'abord vrai qu'une partie importante de ces poèmes n'a été publiée que post mortem, notamment par VPN et KA (cf. fig. 28 Groupe de colonnes à l'extrême droite). Contrairement à la case 4, à savoir le thème de l'exil, surtout dans l'empreinte lyrique particulière de Lasker-Schüler, la fig. 30 montre également pour les cases 8 et 9 qu'il n'y a manifestement pas d'intérêt particulier chez les compositeurs pour les poèmes de circonstance (poèmes-portraits) et les poèmes qui n'ont aucun lien thématique avec les premières cases citées.

Il semblerait que plus les contenus des poèmes sont concrets et situationnels, moins ils s'offrent à l'art frère qu'est la musique. On peut supposer que cela va de pair avec le fait que la musique ne parle pas concrètement, et que cela peut se justifier. La musique n'est pas conçue pour décrire des données concrètes ou pour y faire référence - même si cela a toujours été tenté dans les musiques à programme, même si Wagner tente de faire ressortir l'aspect narratif, voire littéraire, d'une poétique musicale avec sa technique des leitmotifs, une "errance [...] pour ramener⁵⁵¹ l'impossible chez soi" - et la question de son rapport à la réalité ne peut pas lui être posée, à elle, la musique, alors que ce rapport reste en revanche toujours réfléchissable pour la littérature.

Cela peut se résumer à un simple dénominateur : Plus c'est concret, moins c'est universel. Ici les signes littéraires concrets, là les formes musicales universelles. La musique ne semble vouloir s'épanouir que là où le langage a une portée suffisante en termes d'expression et d'image et reste vague. Les intentions - intentiones auctoris et operis - en tant que domaine interne de ce que la musique 'peut dire' et de ce que la littérature 'veut dire', sont l'intersection dans laquelle les deux arts peuvent être reliés et correspondre l'un avec l'autre.

Les changements productifs mais aussi thématiques dans le processus de création des élèves de Lasker ont été mis en lumière, marqués par une nécessité intérieure ou un destin extérieur. Nous avons pu mettre en évidence les points forts de la mise en musique - ainsi au chapitre 9.3 avec la fig. 26 - et les lacunes de la mise en musique, qui s'expliquent par des raisons thématiques et éditoriales. Au vu de la diversité du corpus de poèmes, mais surtout du corpus de compositions d'Else Lasker-Schüler, jusqu'ici inconnu dans cet ordre de grandeur, la question se pose d'un classement comparatif dans la série des corpus déjà connus d'autres poètes. C'est l'objet du chapitre suivant.

⁵⁵⁰ Benn 2001, p. 74 et suivantes ; par rapport à la conférence de Marbach sur *les problèmes de la poésie* de la même année, nous n'apprenons pas grand-chose de nouveau. Cf. Benn 1968b.

⁵⁵¹ Voir également Adorno dans ses *Fragments sur la musique et le langage*. Adorno 1970, p. 254.

11 Comparaison avec des corpus de composition sur d'autres poètes

Il existe relativement peu de bibliographies plus ou moins complètes sur la mise en musique de la poésie d'autres poètes, comme Benn, Brecht, Droste-Hülshoff, Freiligrath, Heine, Hesse, Hölderlin, Mörike, Pfau, Rilke, Rückert et Schiller.⁵⁵² Une vue d'ensemble de quelques-unes des bibliographies citées tentera de situer le corpus de compositions concernant Else Lasker-Schüler dans les bibliographies de mise en musique existantes.

L'examen de l'œuvre lyrique des poètes et de leurs corpus de composition ainsi que l'élaboration de caractéristiques statistiques et stylistiques pour les classer se sont avérés vastes et longs, de sorte qu'une limitation s'est avérée nécessaire dans le cadre de ce travail. Pour la comparaison avec Lasker-Schüler, il est apparu important d'étudier les corpus de poètes vivant peu avant et à leur époque, ainsi que la réception de ces corpus de poèmes en termes de composition. C'est pourquoi la plupart des poètes des 18^e et 19^e siècles ont été laissés de côté dans cette étude. De même, l'œuvre poétique de Brecht, qui compte environ 2 300 poèmes, n'a pas été prise en compte en raison de son volume mais aussi de la thématique particulière de sa poésie ; beaucoup de ses poèmes ont été écrits en réaction à des événements concrets - dans la poésie amoureuse sur des rencontres personnelles ou dans le contexte politique - et peuvent être considérés au sens large comme de la poésie de circonstance⁵⁵³. Enfin, les mises en musique de Kurt Weill, Hanns Eisler (en partie des Agitproplieder) et Paul Dessau, c'est-à-dire de trois compositeurs seulement, constituent la majeure partie des mises en musique, ce qui rend le corpus de compositions assez particulier.⁵⁵⁴

Les œuvres lyriques de Heine et Droste-Hülshoff ont en revanche été prises en compte. Certes, ni l'un ni l'autre n'appartiennent au 'cercle d'influence' des élèves de Lasker,⁵⁵⁵ et le corpus de poèmes et de compositions de Heine est nettement plus important que celui de Lasker-Schüler, mais certaines similitudes remarquables dans la comparaison des corpus, ainsi que la bibliographie exemplaire de Metzner, ont justifié une prise en considération.

Mais dans l'ensemble, il n'a pas été possible de fournir une analyse approfondie de chaque corpus de poèmes, en particulier du style, sans laisser une place démesurée à la comparaison ; tout au plus, quelques caractéristiques marquantes ont-elles été mises en évidence. Il s'agissait plutôt de comparer les bibliographies de compositions avec celle de Lasker-Schüler, afin d'attribuer à cette dernière une place parmi elles, mais aussi de faire apparaître, par une comparaison statistique, des similitudes et des différences notables.

Néanmoins, des réflexions sont menées à chaque fois, en particulier sur les "vides" de la transposition, qui touchent également la stylistique respective. Les différences et les similitudes dans les corpus de composition peuvent ainsi permettre de mieux comprendre les particularités du corpus de composition de Lasker Schüler.

Les bibliographies consultées sont assez différentes dans leur degré de détail et donc dans leur pertinence, notamment en ce qui concerne

⁵⁵² Sur Benn : Heintel 1995 ; sur Brecht : Lucchesi et Shull 1988 et Riethmüller 2000 ; sur Droste-Hülshoff : Haverbusch 1985 ; sur Freiligrath : Fleischhack 1990 ; sur Heine : Metzner 1989 ; sur Hesse : Vogel 1977, Dorner 1977 et Günther 2004 ; sur Hölderlin : Kelletat 1944ff et Komma 1967 ; sur Mörike : Erwe 1987 et Günther 2002 ; sur Pfau : Emig 1994 ; sur Rilke : Kunle 1980 et Riemer [env. 2009] ; sur Rückert : G. Demel et S. Demel 1988 et Riemer 2010b ; sur Schiller : Günther 2001.

⁵⁵³ Cf. sur la poésie occasionnelle de Brecht le chapitre du même nom dans Karcher 2006, p. 115 et suivantes.

⁵⁵⁴ Cf. également *Politisches Lied*. Dans : Schmierer 2007, p. 309 et suivantes ; et Kross 1989, p. 171 et suivantes.

⁵⁵⁵ Même si Heine était, comme elle, un juif proscrit et que ses livres ont été brûlés comme les siens.

Sources pour l'obtention de partitions. Le tableau 7 à la page 184 donne un aperçu du niveau de détail de ces bibliographies, mais aussi du nombre de compositeurs et de compositions. Il a pour but de montrer en comparaison, d'une part, quelles données y sont collectées en détail afin de mettre en évidence un certain critère de qualité et, d'autre part, d'esquisser l'étendue du corpus respectif. Ces bibliographies sont présentées ci-dessous dans les aspects qui nous intéressent ici.

1.1 Heinrich Heine

La bibliographie de mise en musique de Heinrich Heine⁵⁵⁶ est l'une des plus complètes et des plus détaillées sur les poètes allemands. La réception de l'œuvre lyrique de Heine est présentée dans douze volumes au total, dont dix pour la seule liste des compositeurs et de leurs œuvres ; le onzième volume sert aux analyses statistiques de l'énorme corpus.

Le corpus de compositions est environ 3,6 fois plus grand que celui d'Else Lasker-Schüler et comprend 6.533 compositions⁵⁵⁷ sur une période allant d'environ 1827, l'année de la première impression du *Buch der Lieder*, à 1945, l'année de clôture de la bibliographie, c'est-à-dire de 118 ans. La liste des mises en musique de Heine sur Internet est tout aussi vaste sous *The LiederNet Archive* avec plus de 6.900 settings pour environ 650 textes de Heine.

Parmi les statistiques que l'on trouve dans le volume 11 de la bibliographie de Metzner, certains faits sont pertinents pour la comparaison avec notre corpus. Les 6.533 compositions - Metzner compte également les mises en musique de lieder isolés, y compris dans des cycles de composition - et 2.650 compositeurs au total (7 fois celles d'Else Lasker-Schüler) constituent un corpus énorme.

Si nous comparons la taille de ce corpus de compositions avec celles de poètes du 20^e siècle, il faut tenir compte du fait que des parties essentielles de ce corpus ont déjà été créées à l'époque romantique, où la production de lieder était importante, et que les mises en musique de Heine faisaient et font toujours partie intégrante des récitals de lieder, même au-delà des frontières allemandes. Rappelons les mises en musique de ses contemporains Franz Schubert avec ses six lieder du *Schwanengesang* (D 957), Felix Mendelssohn Bartholdy avec *Sechs Lieder op. 63* et de nombreux autres opera ainsi que Robert Schumann dans *Liederkreis op. 24* et *Dichterliebe op. 48*, puis Hugo Wolf avec des lieder de Heine issus de sa succession et Franz Paul Lachner, pour ne citer que les plus connus.

Comme on pouvait s'y attendre, il existe également chez Heine des 'lacunes de sonorisation', comme nous allons maintenant l'examiner de plus près et comme il est facile de le constater dans le listing "Fréquence des mises en musique de Heine : Aperçu par cycle et par lecture".⁵⁵⁸ Il en ressort que le complexe de poèmes *Buch der Lieder* (E 1827) a été mis en musique dans sa quasi-totalité (87 %), loin devant les autres complexes - *Neue Gedichte* (E 1827), *Romanzero* (E 1851), *Gedichte 1853-54* (E 1854) et *Nachlesen* -, mais à peine les sonnets qui en sont issus (15,4 %). Ceux-ci sortent significativement du cadre.

Le contenu de chacun des sonnets est adressé à des personnes réelles : Wilhelm Schlegel (1), la mère (2), Heinrich Straube (1) et Christian Sethe (9). Nous avons ici affaire à une situation comparable à celle qui se présentera plus tard dans les poèmes-portraits et dédicaces d'Else Lasker-Schüler. Les deux cas ne semblent pas intéresser particulièrement les compositeurs. C'est probablement la thématique téléologique qui est trop directe, trop peu universelle. A cela s'ajoute la forme

⁵⁵⁶ Metzner 1989.

⁵⁵⁷ Cf. *ibid.*, vol. 11, p. 531.

⁵⁵⁸ Metzner 1993, p. 486.

classique du sonnet de deux quatuors, généralement écrit en rimes embrassées, suivies de deux tercets. Heine compose des poèmes dans la forme dite du sonnet de Ronsard [abba-abba-ccd-eed] avec des terminaisons sonores.

Le sonnet connaît un nouvel essor sous la plume d'A. W. Schlegel (ses conférences), à qui Heine attribue son premier sonnet, *An A. W. v. Schlegel*.⁵⁵⁹ La forme du sonnet se maintient jusqu'à l'expressionnisme avec George, Rilke, mais aussi Trakl. La construction rigoureuse des formes et le contenu souvent "épigrammatique" et donc "l'artificialité rationnelle du sonnet".⁵⁶⁰ avec la tendance à "dissoudre les sentiments dans des réflexions" (Mettler) semblent moins appropriés pour interpeller thématiquement le musicien plus orienté intérieurement vers l'émotion, nonobstant le fait que le sonnet faisait partie à l'origine de la lyrique amoureuse des troubadours. Enfin, le trochée, généralement à 5 levées, peut sembler fatigant sur le plan rythmique et le langage élevé recherché trop artificiel.

Dans l'ensemble des poèmes *Nouveaux poèmes*, nous constatons à nouveau une forte inégalité dans la répartition des mises en musique : Tandis que le thème "Printemps" (45 poèmes) et

Si la "tragédie" (trois poèmes) présente la mise en musique complète de tous ces poèmes, cinq thèmes plus petits ne sont pas du tout pris en compte. Il s'agit là encore de poèmes dédicacés, tous adressés au "tu" féminin. La forme est ce que l'on appelle la strophe de chanson populaire, la plupart du temps à 4 levées et se déroulant dans le jambage ou alternant avec le trochée ; la plupart du temps aussi dans le style de la ligne et sans enjambement. On retrouve également dans ces poèmes le caractère erratique caractéristique des images dans les poèmes de chansons populaires.

En soi, cette forme se prêterait à la composition de lieder strophiques. Mais il semble que ce soit ici aussi la thématique si limitée du poème téléologique d'amour et de personnes, des amoralités mises en vers, qui retienne plutôt la mise en musique. A cela s'ajoute un langage parfois, semble-t-il, trop direct, comme dans *Neue Gedichte : Diana I* :

Ces belles masses de membres de
la féminité colossale
sont maintenant, sans
contestation, abandonnés à Mes
désirs.

Ou *Hortense I.3*, de manière aussi

ironique et plate : "Je sais

maintenant que c'est superflu,
Comme beaucoup de choses, le baiser
Et avec des sens légers
j'embrasse, sans foi dans
l'abondance.

Parfois, cependant, la longueur excessive des poèmes (nous parlerons de "forme longue"), comme dans les *mélodies hébraïques* de l'Évangile de Jésus-Christ, semble être un obstacle.

⁵⁵⁹ Cf. Knörrich 2005, p. 210 et suivantes.

⁵⁶⁰ Cf. *ibid.*, p. 213.

Romanzero avec 40 ! et plus de strophes de quatre vers chacune semble être un 'no go' musical.⁵⁶¹

Le bloc de poèmes *Die Heimkehr* (*Le retour à la maison*), qui fait partie du *Livre des chants*, offre un tout autre univers avec ses 97 chants. Ici, la mise en musique des 95 chants est presque complète (90%). On y trouve des poèmes avec des mises en musique importantes comme

- Je ne sais pas ce que cela veut dire (Silcher)
- La mer brillait au loin (Schubert)
- Moi, malheureux atlas ! (Schubert)
- Tu es comme une fleur (Schumann)
- Le pèlerinage à Kevelaer (Humperdinck)

Ce sont des poèmes d'amour, de destin et de nature, mais ils ne sont pas centrés sur les personnes. Les sentiments articulés sont compréhensibles par tous. Ce sont les thèmes toujours valables de l'amour, de la douleur, de la perte, de la nature, qui conviennent mieux à l'expression musicale des humeurs que les descriptions d'événements concernant des personnes précises.

Dans le volume 11, on trouve également une répartition des plages temporelles des 6.533 compositions (reprise ici dans le tableau 5).⁵⁶²

Tab. 5 : Heine : compositions soldées

I	bis 1856	Heines Todesjahr	910 Vertonungen	=	14%
II	bis 1885	Beginn der Moderne	3321 Vertonungen	=	51%
III	bis 1900	Beginn des Expressionismus	4584 Vertonungen	=	70%
IV	bis 1945	Abschlussjahr d. Bibliographie	6215 Vertonungen	=	95%
		Zeitlich nicht zuordenbar	318 Vertonungen	=	5%

Il s'avère que l'évolution du nombre de mises en musique au fil des années est assez linéaire. Cela laisse supposer que Heine a inspiré les compositeurs de la même manière à toutes les époques. Les statistiques de Metzner ne révèlent cependant pas les préférences thématiques des compositeurs à certaines époques.

Nous pouvons retenir

- Chez Heine aussi, il existe des 'blancs' de mise en musique, par exemple dans les sonnets et autres poèmes de circonstance. Ceci est commenté. Les poèmes écrits dans un langage trop 'direct', de même que les 'formes longues', ne sont pas mis en valeur.
- D'autres thèmes sur l'amour, la douleur, la perte et la nature sont presque entièrement mis en musique. Là encore, des parallèles évidents apparaissent avec le corpus de compositions de Lasker-Schüler et du dernier Benn.

⁵⁶¹ Il faut cependant ajouter que les ballades très connues de longueur moyenne, qui sont solidement ancrées dans le canon allemand des ballades, ont souvent été mises en musique, comme *Die Loreley* (6 str. à 4 vv.) 66 fois, entre autres par Cl. Schumann, Liszt et Silcher, *Belsazar* (21 str. à 2 vv.) 43 fois, entre autres par Orff et R. Schumann ainsi que *Die Grenadiere* (9 str. à 4 vv.) 14 fois entre autres de R. Schumann. Données extraites de www.lied.net.

⁵⁶² Cf. Metzner 1993, vol. 11, p. 532.

11.2 Annette von Droste-Hülshoff

Dans les anthologies, Droste a longtemps occupé la première place parmi les poétesses allemandes et était considérée comme la plus grande.⁵⁶³ Comme nous l'avons expliqué, Else Lasker-Schüler y occupe désormais le même rang, voire le premier ces dernières années (cf. chapitre 2.1). Il semblait donc intéressant de se demander, si la réception générale des œuvres des deux poétesses était à peu près équivalente, ce qu'il en était de la réception musicale des deux œuvres. C'était la raison la plus noble d'inclure Droste dans la comparaison.

Dans ses explications sur Droste, Peter Stein souligne "l'implication de l'individu dans une époque dont l'idylle précapitaliste touche à sa fin et qui arrive à un point de transition où le passé n'est plus valable et le nouveau pas encore".⁵⁶⁴ Cette polarité peut être mise en évidence dans l'œuvre de Droste, d'une part dans son lyrisme fin et observateur de la nature, d'autre part dans les bouleversements sociaux thématiques, qui sont le sujet exemplaire de la nouvelle *Le Livre des Juifs*, certes formellement située au XVIIIe siècle, mais décrivant entre autres la prolétarianisation des paysans, ce qui est typique de la situation du Vormärz, qui se situe peu avant la création de la nouvelle (1842).

Dans un premier temps, le lyrisme sensible des expériences de Droste et ses cycles épico-lyriques n'ont guère attiré l'attention de la société de son temps, malgré la nouvelle "représentation analytique[s] des mouvements psychiques tendus d'un moi qui reste toutefois privé de manière programmatique".⁵⁶⁵ La percée poétique n'a lieu que dans la dernière décennie de sa courte vie.⁵⁶⁶

Les vies de Droste et de Lasker-Schüler, tout comme leur poésie, sont difficilement comparables : ici Droste, qui ne peut se détacher des liens de son origine aristocratique, là Lasker-Schüler, bohémienne issue de la bonne bourgeoisie ; ici celle qui agit à l'époque du romantisme et du réalisme naissant, là celle qui ouvre la voie à l'expressionnisme, tout en se plongeant pleinement dans son propre monde particulier et souvent insolite, dans sa vie comme dans sa poésie. Les deux thèmes poétiques ne se touchent guère, même pas dans leur poésie religieuse : l'*Année spirituelle* (AvDH) et les *Ballades hébraïques* (LS) ne sont pas de même nature, ici elles sont encore entièrement liées au catholicisme conservateur de Westphalie, là elles font front au judaïsme orthodoxe et pensent librement en dehors de toute confession ; mais toutes deux - chacune à sa manière - sont fidèles à Dieu.

La grandeur lyrique de chacun d'eux se manifeste par la puissance linguistique propre des images et des interprétations de sens, ainsi que par la sensibilité de la réflexion lyrique, ici par exemple dans le poème quasi psychanalytique *Das Spiegelbild* la Droste, là les élèves de Lasker au regard métaphysique et prophétique élargi dans *Mein Sterbelied* (KA01-GNr. 125).

Heselhaus décrit la poésie de Droste comme étant

... beaucoup plus retenue, beaucoup plus humaine. [...] Raconter et méditer sont ses deux manières de parler. Une telle poésie a un autre caractère que la poésie du lied avec son flux et son reflux, avec sa ligne mélodique, avec sa tendance à l'enchantement.⁵⁶⁷

et décrit ainsi indirectement des caractéristiques essentielles de la langue lyrique très différente de Lasker-Schüler.

⁵⁶³ Dans les années 1940, Benno von Wiese, professeur de germanistique à l'université de Münster, a largement contribué à la canonisation de Droste. Clemens Heselhaus, deuxième président et directeur de la Droste-Gesellschaft à cette époque et également actif à l'université de Münster, a eu un impact plus durable avec diverses publications. Voir aussi Lauer 2003, p. 195 et suivantes.

⁵⁶⁴ Beutin 2008, p. 287.

⁵⁶⁵ Ibid., S. 288.

⁵⁶⁶ Cf. Heselhaus 1959, p. 379.

⁵⁶⁷ Ibid., p. 380.

Comme chez Lasker-Schüler, on constate aussi chez Droste des traits androgynes. Ricarda Huch écrit dans sa postface à *Sämtliche Gedichte* :

... le seul critère pour un artiste est l'art, et non la nationalité, le sexe, la confession ou la classe sociale. Le sexe ne peut pas l'être, car chaque poète est androgyne, il n'y en a pas un qui ne réunisse pas le masculin et le féminin en lui. Il est stérile de se disputer sur des notions qui ne peuvent être déterminées par la pesée et le comptage ; si l'on s'en tient à l'opinion courante, on peut peut-être dire que le masculin a prédominé chez Annette. Si l'on veut la qualifier de masculine, si l'on laisse sa vie se fondre dans son œuvre, alors elle était masculine.⁵⁶⁸

Plus encore, Martini s'intéresse aux caractéristiques stylistiques :

Droste dédaigne la douce musique des sentiments - un rythme fort, presque masculin, très cassant, donne le ton naturel à sa langue sensuellement pleine et volontaire.⁵⁶⁹

Dans sa thèse de doctorat *Droste Bibliographie*⁵⁷⁰, A. Haverbusch énumère dans le chapitre VII les *versions d'œuvres d'Annette von Droste-Hülshoff qui ont été publiées* entre 1869 et 1973. Les sources de cette liste ne sont pas mentionnées. Les indications bibliographiques sont détaillées. L'ensemble qu'il mentionne est enrichi de dix autres mises en musique que l'on peut trouver dans www.lieder.net, ainsi que de trois mentionnées dans les rapports annuels du portail Droste 2001-2017⁵⁷¹ du Landschaftsverband Westfalen-Lippe. On ne connaît pas d'autres bibliographies de mise en musique concernant Droste. Même sur YouTube, on trouve à peine une poignée de mises en musique de sa lyrique ; davantage celles d'elle-même en tant que compositrice. Ainsi, seuls 56 compositeurs avec 87 compositions peuvent être nommés. D'une part, on peut douter à première vue que le volume soit si mince au vu de l'importance que Droste occupe dans l'histoire littéraire récente, mais d'autre part, on peut supposer un travail bibliographique suffisamment méticuleux dans une thèse qui fait en outre partie de l'édition historico-critique. Il n'y a pas non plus de restriction dans le travail, par exemple une limitation à certaines collections ou une indication que la bibliographie n'est pas complète, de sorte que l'on peut partir de l'état actuel des connaissances. Même si l'on supposait qu'il y a autant de manuscrits qui n'ont pas été recensés, cela ne changerait rien au fait que nous avons affaire au plus petit corpus de compositions de la comparaison effectuée ici. Et cela surprend en effet, étant donné la réception générale de Droste et de Lasker-Schüler, qui est par ailleurs tout aussi forte.

Comme dans les autres corpus de composition comparés, on constate chez Droste-Hülshoff des 'blancs'. Les poèmes de la succession, tous les poèmes adressés à des personnes - cette lacune est également constatée chez tous les autres poètes - et tous les poèmes de jeunesse ne sont pas mis en musique. Il est cependant surprenant de constater qu'un nombre non négligeable de poèmes du recueil *Geistliches Jahr* ont été mis en musique, à savoir 22 des 83 poèmes, dont 16 seulement sous forme de livre de chœur Droste (1959) de Fritz Schieri.

Le petit corpus de compositions ne permet pas d'établir des statistiques vraiment solides. Il serait encore plus vague d'émettre des hypothèses sur les raisons d'une réception aussi faible de la musique, compte tenu de l'absence de commentaires des compositeurs sur leurs mises en musique de Droste.

⁵⁶⁸ Huch 1988, p. 731.

⁵⁶⁹ Martini 1965, p. 401.

⁵⁷⁰ Haverbusch et Woesler 1985.

⁵⁷¹ <http://www.lwl.org/LWL/Kultur/Droste/Bibliographie/Jahresberichte>.

Certaines particularités de la poésie de Droste peuvent être l'occasion de se pencher sur ce phénomène de faible réception de la grande poétesse allemande par les compositeurs : Les citations ci-dessus décrivent des caractéristiques stylistiques qui peuvent être importantes pour les compositeurs. Il y a en outre la découverte relativement tardive de Droste par ses contemporains, justifiée aussi par la propre réserve de la poétesse, qui n'a trouvé sa fin que grâce à l'aide de Levin Schücking, à 43 ans, huit ans seulement avant sa mort. Heselhaus formule ainsi un autre trait de caractère : "Le train qui roule largement des poèmes de Droste, qui sont tous volumineux, provient de son long souffle narratif, ou bien il déroule le fil presque infini de la méditation solitaire".⁵⁷² Dans ce contexte, il convient d'attirer l'attention sur le fait qu'un grand nombre de ses poèmes ont carrément des 'formes longues' et que les vers présentent entre quatre et six levées, les 'formats longs' régissent donc sa poésie. Nous avons déjà constaté chez Heine qu'à quelques exceptions près, les 'formats longs' ne sont guère mis en musique. Nous retrouvons cette constatation chez Droste, mais pas chez Lasker-Schüler, car ses poèmes ne dépassent guère la moitié d'un format A4. Comme le constate Ricarda Huch, la poésie d'amour prononcée est étrangère à Droste :

Il est étonnant de constater que l'amour, qui est un moteur si puissant dans la vie des hommes et des femmes, certainement le plus puissant à certains moments, n'a laissé presque aucune trace dans la poésie d'Annette.⁵⁷³

Enfin, dans la poésie de Droste, le "je" lyrique nous apparaît généralement en retrait sur le plan émotionnel, souvent contemplatif, ou alors décrivant la nature avec précision et une légère distance, comme dans le poème *Durchwachte Nacht*.

Tous ces moments peuvent avoir une influence sur l'inspiration des compositeurs.

Nuit blanche⁵⁷⁴

Comme le soleil s'abaissait, ardent et
lourd, et que de l'onde roussie
Comme l'armée du brouillard
fait tourbillonner la nuit sans
étoiles ! - J'entends des pas
lointains - L'horloge sonne dix
heures.

Toute vie ne s'est pas encore assoupie
Les dernières portes des chambres à coucher
grincent ; le putois se glisse encore dans le
ventre de la gouttière, contre le chevron du
pignon ; la génisse assoupie hoche la tête en
murmurant ; et loin, dans l'écurie, résonne le
grattement du cheval,
Son hennissement fatigué, jusqu'à ce que,
trempe dans le pavot, son flanc immobile
s'abaisse mollement.
[...]

Nous pouvons retenir

- Le corpus de compositions de Droste est étonnamment étroit - compte tenu de son importance en tant que grande poétesse allemande aux côtés de Lasker-Schüler.
- Dans ce corpus de compositions, il y a également des 'blancs' de mise en musique, c'est-à-dire des poèmes de jeunesse, des poèmes-portraits, de la poésie contemplative et (avec des restrictions) décrivant la nature, des poèmes de la succession et des 'formats longs'. Il existe donc des parallèles significatifs avec Heine et Lasker-Schüler. La poésie amoureuse est largement absente.
- L'œuvre et la vie des deux poétesse sont difficilement comparables.

⁵⁷² Heselhaus 1959, p. 380.

⁵⁷³ Huch 1988, p. 711.

⁵⁷⁴ Droste-Hülshoff et Huch 1988, p. 297 et suivantes.

11.3 Rainer Maria Rilke

Il existe deux bibliographies scientifiques sur les mises en musique de textes de Rilke : celle de Fritz Kunle, présentée en 1980, et celle de Jessica Riemer, mise en ligne en 2010 par la Société internationale Rilke (www.Rilke.ch), qui prend en compte les compositions jusqu'en 2009.⁵⁷⁵ Celle de Kunle cite 229 compositeurs sans en préciser les dates clés, de sorte qu'il n'est pas possible de les classer dans le temps, ou alors uniquement en fonction de leur année de publication. Riemer remédie à cette lacune dans sa bibliographie et cite 480 compositeurs supplémentaires. Au total, plus de 2.300 compositions sont répertoriées. Comme pour Lasker-Schüler, cette indication ne peut être considérée que comme un ordre de grandeur, car pour de nombreux titres d'œuvres, il n'est pas possible de savoir combien de compositions individuelles se cachent derrière. Dans les deux bibliographies, les œuvres sont répertoriées avec leur titre complet, éventuellement avec des indications sur l'éditeur, et en partie avec des dédicaces et des dates de création. Cependant, l'attribution au corpus de poèmes de Rilke est très souvent rendue difficile par le fait que les titres des compositions ne correspondent pas aux débuts ou aux titres des poèmes.⁵⁷⁶ Il n'a donc pas été possible, avec un effort raisonnable, de mettre en évidence les points forts et les vides de la mise en musique. Dans l'ensemble, nous avons renoncé aux brèves citations, aux commentaires d'œuvres et autres ajouts informels, tout comme Riemer a renoncé à un 'registre de chansons avec attribution des compositeurs'. Ainsi, une échelle de popularité des poèmes et une observation du comportement de réception des compositeurs sur l'ensemble du corpus de compositions n'est pas possible de manière exhaustive, de sorte qu'il n'en résulte pas non plus une image globale différenciée.

La production de poèmes de Rilke est environ 80% plus importante que celle de Lasker-Schüler. Le nombre de compositeurs est du même ordre de grandeur. Le corpus de compositions est supérieur d'environ 36% à celui d'Else Lasker-Schüler.

Si l'on compare les compositeurs qui ont mis en musique Benn, Lasker-Schüler et Rilke, on constate que seuls neuf compositeurs du corpus Benn-Compositions sont également répertoriés chez Lasker-Schüler (cf. chapitre 11.5) ; la plupart d'entre eux n'y apparaissent cependant pas. En revanche, le nombre de 45 compositeurs qui ont mis en musique aussi bien Rilke que Lasker-Schüler est remarquable. Cela mériterait une étude à part entière pour savoir si cela est dû - comme cela semble être le cas à première vue - à des thèmes similaires ou à des similitudes stylistiques dans les poèmes des deux. Toujours est-il que l'on pourrait qualifier une partie des poèmes de *Neue Gedichte* de 'ballades hébraïques de Rilke', comme par exemple *David singting vor Saul*. La musicalité et le rythme de la langue, la sonorité des mots et leurs nuances qui dominent souvent le sens, les images qui restent si souvent sombres et mystérieuses, sont de tels points communs, tout comme le jeu avec les formes lyriques. Chez Rilke, c'est par exemple la dissolution et l'éclatement intérieurs des formes de vers classiques, par exemple la forme stricte du sonnet dans ses 55 *sonnets à Orphée*, chez Lasker-Schüler la structure de ses images, qui ont un caractère plus oriental qu'occidental (Hohelied- Sprache, voir chapitre 1.2) :

Les Sonnets à Orphée II,29

Ami silencieux de tant de lointains, sens
[...].

Sois, en cette nuit d'excès de magie, au carrefour de tes
sens, sens de leur étrange rencontre.

⁵⁷⁵ Kunle 1980 ; Riemer [env. 2009].

⁵⁷⁶ Le chapitre 15 "Liste des œuvres" du présent travail travaille en revanche exclusivement avec les débuts et les titres des poèmes.

Et si les choses terrestres t'oubliaient
dis à la terre silencieuse : je coule.
A l'eau rapide, dis : Je suis.

En comparant les corpus de composition de Rilke et de Lasker-Schüler, on peut dire que les textes de Rilke ont été mis en musique par un nombre nettement plus important de compositeurs 'renommés' - à savoir environ le double - que les textes d'Else Lasker-Schüler.

Une autre différence marquante réside dans la réception musicale par le monde de la musique établi. Alors qu'Else Lasker-Schüler, comme nous l'avons vu, ne joue aucun rôle dans les concerts ou les enregistrements jusqu'à aujourd'hui, à l'exception d'Internet (entre autres sur YouTube), la musique sur les textes de Rilke est prise en considération. Il s'agit surtout de *Das Marienleben*, cycle de lieder pour voix de soprano et piano op. 27 de Hindemith et de ses mises en musique de poèmes allemands et français de Rilke, des œuvres de Frank Martin et Viktor Ullmann *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, des *Drei Lieder* op. 22 de Schönberg et des *Two Love Songs* de Leonard Bernstein dans le domaine classique, avec à chaque fois des enregistrements correspondants.

Dans le domaine de la chanson et de la pop, il convient de mentionner le "Rilke Projekt" de l'équipe de compositeurs et de producteurs Richard Schönherz & Angelica Fleer,⁵⁷⁷ qui réunit des récitations d'acteurs importants (entre autres Hannelore Elsner, Hannah Herzprung, Hardy Krüger et Mario Adorf) et de la musique de musiciens importants de la scène (entre autres Richard Schönherz, Angelica Fleer, Sol Gabetta, Peter Maffay et Udo Lindenberg). Entre-temps, le quatrième CD (2010) est sorti. A cela s'est ajoutée une production de spectacles dans plus de 20 villes et pour la télévision. La série de CD, qui connaît également un grand succès commercial, a obtenu le statut de disque d'or (c'est-à-dire plus de 100.000 ventes par CD).

Enfin, le thème 'Rilke et la musique' est également présent dans la littérature, contrairement à Lasker-Schüler.⁵⁷⁸

Nous pouvons retenir

- Le corpus de poèmes et le corpus de compositions de Rilke sont nettement plus importants que ceux de Lasker-Schüler.
- Le corpus de compositions de Rilke compte davantage de compositeurs 'renommés'.
- En raison des problèmes d'attribution au corpus de poèmes évoqués plus haut, il n'est pas possible de déterminer les points forts et les points faibles de la mise en musique.
- La réception musicale de Rilke dans le monde de la musique allemande - classique et pop - est nettement plus marquée que celle de Lasker-Schüler.
- Certains points communs dans le langage lyrique de Rilke et de Lasker-Schüler interpellent manifestement un plus grand nombre de compositeurs de la même manière.

11.4 Hermann Hesse

"Hesse n'est pas seulement l'un des poètes les plus lus au monde [. . .], mais aussi l'un des auteurs de lieder les plus mis en musique de notre époque - et même de toute l'histoire de la littérature allemande", déclare C. I. Schneider, biographe renommé de

⁵⁷⁷ <http://www.schoenherz-fleer.de/rilke-projekt>.

⁵⁷⁸ Mágr 1960 ; Martinec 2014 ; Martinec 2016 ; Riemer 2010a ; Schoolfield 1992 ; Spitzer 1974.

Hesse, à propos du poète.⁵⁷⁹ Schneider poursuit en disant que Hesse lui-même s'est exprimé dans une lettre adressée en 1950 au compositeur Justus Hermann Wetzel : "Il existe environ deux mille mises en musique de mes poèmes, depuis le Wandervogel-Dilettantenlied avec guitare jusqu'aux mises en musique pompeuses avec orchestre".⁵⁸⁰

Des deux bibliographies de mise en musique plus récentes de Leo Dorner et Georg Günther⁵⁸¹ cette dernière est la plus détaillée et la plus complète. Elle contient également, sous une forme révisée, les données de Dorner et sert de base à mes explications sur le corpus des compositions de Hesse. Dans l'avant-propos de la bibliographie de Günther, on peut lire ceci

... contrairement à l'œuvre littéraire et picturale de Hesse, qui a trouvé et trouve encore un écho dans le monde entier, les mises en musique de ses poèmes n'ont pratiquement jamais joué un rôle notable dans la conscience publique. Ce n'est que pendant la préparation de l'année Hesse 2002 qu'un grand nombre de chanteurs, d'accompagnateurs de lieder et de choristes d'Allemagne et de l'étranger se sont retrouvés à Marbach pour composer des programmes de concert à partir des fonds de partitions conservés ici.⁵⁸²

Nous sommes donc confrontés à la même situation de réception musicale chez Hesse que chez Else Lasker-Schüler. Ce catalogue Hesse a également été réalisé dans l'intention de servir avant tout aux musiciens et aux historiens de la musique pour l'élaboration de programmes de concerts et comme base de recherche.

Günther indique un corpus de poèmes chez Hesse avec un total d'environ 1.400 poèmes.⁵⁸³ Le catalogue fait état d'environ 500 compositeurs avec quelque 2.100 titres.⁵⁸⁴ Néanmoins, Günther doit constater - ici aussi, la même situation que pour Lasker-Schüler - que ce corpus de compositions est "d'une insignifiance difficilement égalable dans l'histoire de la réception",⁵⁸⁵ à l'exception des *Vier letzte Lieder* AV150 de Richard Strauss, dont trois sont basés sur des poèmes de Hesse (*Frühling*, *September* et *Beim Schlafengehen*), que Hesse n'appréciait pourtant pas.⁵⁸⁶

La production lyrique de Hesse est maximale au tournant du siècle dernier, entre ses 20 et 25 ans. À partir de 1930, elle diminue fortement pour s'arrêter presque complètement après la Seconde Guerre mondiale. Son grand thème, qui traverse ses romans et sa poésie, est la solitude, à laquelle il s'est également livré dans sa propre vie, notamment avec sa retraite au Tessin à partir de 1919.

Dans l'histoire de la littérature, on trouve beaucoup de critiques à l'encontre de son œuvre, en particulier de sa poésie. Dans l'histoire de la littérature allemande de Kröner, on peut lire à la fin de l'ouvrage, à propos de la poésie de Hesse, la phrase suivante

"Parmi beaucoup de choses trop personnelles et occasionnelles, il faudra faire un choix que la nouvelle édition complète (1948) ne fait pas encore avec assez de rigueur".⁵⁸⁷

Il n'est en effet pas nécessaire de chercher bien loin pour trouver des lignes simples comme celles qui suivent :

Nuages du soir⁵⁸⁸

Ce que pense et fait un poète,
écrit des rimes et des vers dans son livret,
Certains le considèrent comme sans substance,
Mais Dieu le comprend et le tolère volontiers. [...]

⁵⁷⁹ Schneider 1991, p. 166.

⁵⁸¹ Dorner 1977 ; Günther 2004 ; le travail de C.I. Schneider ne contient qu'une sélection de compositeurs et d'œuvres. Schneider 2015, p. 223 et suivantes.

⁵⁸⁵ Ibid.

⁵⁸⁷ Martini 1965, p. 523.

⁵⁸⁰ Hesse 2015, p. 188.

⁵⁸² Günther 2004, p. 5 et suivantes.

⁵⁸³ Cf. *ibid.*, p. 807.

⁵⁸⁴ Cf. *ibid.*, p. 7.

⁵⁸⁶ Cf. Schneider 1991, p. 164.

⁵⁸⁸ Hesse 2013, p. 241.

Comme dans le cas présent, ces éléments ne sont en général pas mis en valeur.

Deschner porte un jugement peut-être trop sévère sur la poésie de Hesse lorsqu'il écrit :

Il est presque incompréhensible que Hesse ait publié autant de vers sans niveau. [Suivent des exemples - note de l'auteur] [. . .] Et c'est à ce niveau, en partie un peu au-dessus, en partie encore en dessous, que se situe sa poésie en général. Et même les grands poètes laissent des vers faibles et mauvais - il n'y a pas tant de mauvais vers, et surtout tant de mauvais vers, que cela chez les auteurs importants, à peine chez la plupart des auteurs médiocres.⁵⁸⁹

Alors que le romancier Hesse est devenu un auteur de best-sellers dès ses premières années et qu'il est lu dans le monde entier dans de nombreuses langues jusqu'à aujourd'hui. Il a créé des personnages d'identification dans les protagonistes de ses romans - souvent avec leurs intériorisations romantiques, leurs contemplations et leurs élargissements de conscience -, le poète est loin d'apparaître de manière aussi marquante, même dans les anthologies - ses poèmes *Stufen* et *Im Nebel* et quelques autres en sont toutefois exclus -, à peine dans les histoires littéraires qui mettent presque exclusivement en lumière le romancier. "La pénétration spirituelle de la réalité caractérise également sa *poésie (Musique du solitaire)*, qui s'étend de l'intimité d'un chant populaire à la sagesse mûre en passant par l'exaltation romantique et atteint parfois la perfection de Goethe :"⁵⁹⁰

Dans le brouillard ⁵⁹¹

C'est étrange de se promener dans le brouillard !
Chaque buisson et chaque pierre est solitaire,
Aucun arbre ne se voit,
Chacun est seul.

Certes, personne n'est sage,
Qui ne connaît pas l'obscurité,
Qui est inéluctable et silencieuse
Le sépare de tous.

Le monde était plein de joie pour moi.,
Quand ma vie était lumineuse ;
Maintenant que le brouillard tombe,
On ne voit plus personne.

C'est étrange de se promener dans le brouillard !
Vivre, c'est être seul.
Aucun homme ne connaît l'autre,
Chacun est seul.

Souvent, les poèmes de Hesse commencent par une image de la nature, glissent dans la réflexion sur celle-ci vers l'introspection du je lyrique, pour finalement passer à la philosophie générale avec une tendance à la sentencieuse. C'est également le cas dans le poème ci-dessus, qui joue en outre dans la deuxième strophe avec le palindrome *vie-brouillard* quelque peu 'usé'.

Dans certaines images et phrases, Hesse semble sentimental, voire pathétique, et par endroits trop simple dans ses réponses. En règle générale, ses vers sont immédiatement compréhensibles. Il n'existe pratiquement pas de 'lignes sombres' ; sa métaphore, qui est loin d'être aussi prononcée que chez Else Lasker-Schüler, est utilisée avec parcimonie ; sa poésie connaît peu de néologismes et rarement des vers blancs.

L'œuvre de Hesse est - si l'on peut se permettre cette brève description - imprégnée de l'esprit et toujours traversée par la quête de soi des protagonistes, oscillant entre les pôles de la "vita activa et contemplativa".⁵⁹² Il est ainsi en quelque sorte aux antipodes de l'œuvre d'Else Lasker-Schüler, qui est en grande partie marquée par la passion, la mise en scène de soi et une orientalité débordante. ais toutes deux sont liées, cacune leur manière, par la subtilité et la

⁵⁸⁹ Deschner 1980, p. 166. ⁵⁹⁰ Krell 1960, p. 349.

⁵⁹¹ Hesse 2013, p. 236.

⁵⁹² Cf. Schneider 1991, p. 96.

grande musicalité de la langue ; toutes deux, à leur manière, par des traits mystiques et romantiques.

La relation intense et experte de l'écrivain et poète Hesse avec la musique est bien connue. Le lecteur de son opus summum, le "jeu d'esprit mathématique et musical"⁵⁹³ et roman d'anticipation de l'année 2200, *Das Glasperlenspiel*, les épisodes denses et ultrasensibles du Magister Ludi Josef Knecht et ses rencontres mouvementées avec le Magister Musicae dans la vie sont familiers et le jeu lui-même est rappelé comme hautement artificiel, comme une fugue dont le matériau est varié et parfait comme celui d'un orgue.

Malgré tout son enthousiasme et sa connaissance intime de la musique entre le baroque et le romantisme - il ne pouvait guère commencer par la musique moderne - Hesse était sceptique face à la question de la mise en musique des lieder, comme le montrent nombre de ses remarques. Dans une lettre adressée à Richard Menzel à la fin des années 1940, Hesse s'exprime par exemple ainsi

La question de savoir s'il est préférable de mettre des poèmes en musique ou de ne pas les mettre en musique n'est pas vraiment posée. Si un poème a besoin d'être mis en musique pour avoir un impact, il n'a que peu de valeur, mais peut néanmoins donner lieu à quelque chose de beau pour un musicien talentueux, il y a des centaines d'exemples. Et si un poème est capable de produire un effet à lui seul, il trouvera toujours des lecteurs, et les tentatives des compositeurs ne pourront pas le détruire. Dans l'ensemble [!], plus un poème est individuel et différencié, plus il oppose de résistance au compositeur. Et plus il est simple, général, conventionnel, plus la musique a de la facilité.⁵⁹⁴

En termes de popularité, le poème *Im Nebel* (voir p. 171) arrive largement en tête avec 92 mises en musique (voir illustration 31). Deux autres, avec 46 (*Über die Felder*. . .) et 36 (*Reiselied*)⁵⁹⁵, sont également issus de la thématique des *Wanderer- gedichte*, dans lesquels Hesse chante le départ sans repos et l'absence de domicile, notamment dans ses poèmes de vagabondage.

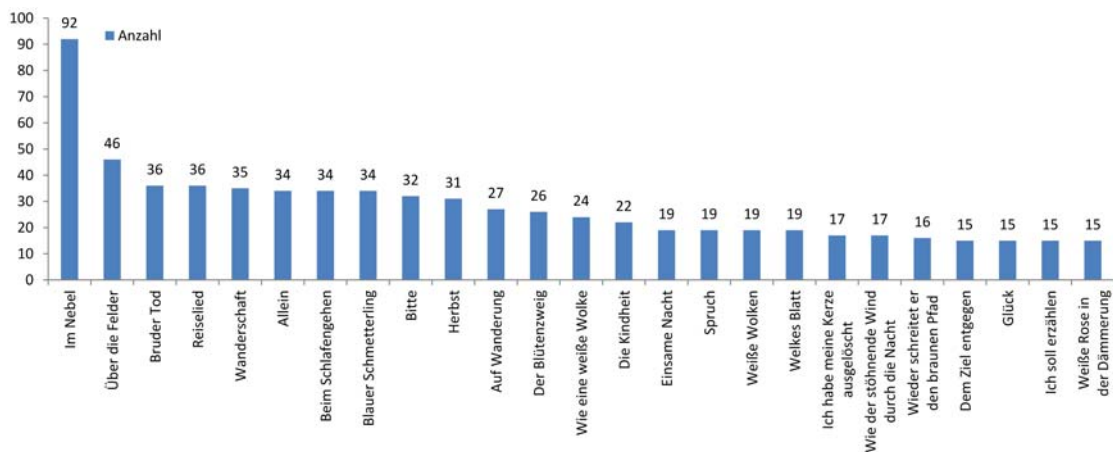


Fig. 31 : Les poèmes de Hesse les plus mis en musique

La série des compositeurs présente, comme dans toutes les bibliographies de mise en musique présentées, un grand nombre de parfaits inconnus. On ne trouve guère de grands noms, et nettement moins que chez Else Lasker-Schüler, notamment chez

⁵⁹³ Ibid., p. 98.

⁵⁹⁴ Hesse 2015, p. 186 et suivantes.

⁵⁹⁵ Cf. Günther 2004, p. 91, 236 et 305.

Günther : César Bresgen, Gottfried von Einem, Othmar Schoeck, dont Hesse était l'ami et dont il aimait les 25 lieder, et enfin Richard Strauss, déjà cité, auquel s'ajoute - non cité par Günther - Krzysztof Penderecki avec son œuvre de jeunesse.

8e symphonie comme symphonie chorale de poèmes de Rilke et de Hesse (5e *Nuit de printemps*, 8e *Dans le brouillard* et 9e *Éphémère*).

Günther cite comme compositeurs particulièrement productifs : Franz Xaver Zintl avec 60 mises en musique et Christian Immo Schneider avec 109 chansons.⁵⁹⁶

Ce constat statistiquement décevant n'est pas surprenant au vu du corpus de compositions qui est resté jusqu'à aujourd'hui sans importance pour la vie de concert. Seuls les lieder de Strauss sont - ironie du sort - devenues une partie intégrante du répertoire des chanteurs et il existe plusieurs enregistrements de ces chansons sur le marché.

En ce qui concerne l'analyse globale : Schneider s'exprime de manière très négative sur la qualité générale de la composition dans le corpus de compositions de Hesse.⁵⁹⁷ Il est également frappant de constater que sur un total de presque mille compositeurs, seuls douze ont mis en musique aussi bien Hesse que Lasker-Schüller. Si, dans la comparaison Benn - Lasker-Schüler, des raisons inhérentes à l'œuvre ont pu être évoquées, cela ne devrait pas être le cas dans la comparaison Hesse - Lasker-Schüler, car la musicalité de leurs langues parle contre une différence et plutôt pour une réception parallèle par les compositeurs. Peut-être est-ce l'antipode de l'œuvre qui pourrait fournir des points de repère lors d'une analyse plus approfondie ; peut-être est-ce aussi l'appréciation critique de son œuvre lyrique, qui n'entraîne guère de réception par des compositeurs de renom ni d'inscription dans les programmes de récitals.

⁵⁹⁶ Cf. *ibid.*, p. 11, note de bas de page 10. Schneider a également créé l'un des plus grands recueils de lieder du corpus de compositions de Lasker-Schüler. Voir à ce sujet le chap. 13.23.

⁵⁹⁷ La citation se trouve à la p. 124.

11.5 Gottfried Benn

Après Georg Trakl, traité au chapitre 11.6, Gottfried Benn est le deuxième poète de l'environnement temporel et personnel de Lasker-Schüler dont le corpus de compositions doit être examiné dans le contexte de celui de la poétesse. Il s'agit de mettre en évidence les différences essentielles dans le style lyrique et dans la réception de la composition, ainsi que les 'vides' qui existent également dans le corpus de compositions des autres poètes comparés et dans celui de Lasker-Schüler.

Helmut Heintel a présenté en 1994 sa bibliographie "*Gottfried Benns Werke in der Musik*".⁵⁹⁸ de Benneninger. Il y a rassemblé les premiers poèmes mis en musique par Paul Hindemith, tous écrits en 1930/31,

- a) Choeurs d'hommes a capella (1930)
 - Tu dois tout te donner
 - Prince Kraft
 - Vision de l'homme
- b) l'oratorio *Das Unaufhörliche* (1931)

jusqu'au cycle de lieder *Ein Land* pour voix moyenne et piano de Helmut Link, le dernier répertorié en 1995, soit un total de 318 mises en musique de 64 compositrices et compositeurs.

La chanson solo occupe également la plus grande place dans le corpus de compositions de Benn (environ 90%),⁵⁹⁹ principalement avec accompagnement de piano, mais on trouve aussi, comme chez Else Lasker-Schüler, d'autres formes, à savoir des compositions instrumentales (4), des cantates (2), des motets (1), des oratorios (2), une œuvre symphonique (1) et des musiques de scène (3). La grande œuvre *Das Unaufhörliche (L'incessant)* est la plus remarquable.⁶⁰⁰ une œuvre commune de Benn et Hindemith.

Les auteurs de chansons pop et de chansons sont peu représentés, contrairement au corpus de Lasker-Schüler.

Le corpus de poèmes de Benn, avec 443 poèmes datant des années 1912 à 1956 et le legs, est à peu près de la même taille que celui de Lasker-Schüler. Dans cette production poétique relativement importante de Benn, les compositeurs n'ont cependant choisi qu'un nombre à première vue étonnamment faible de 145 poèmes (= 33%) qu'ils ont mis en musique. Tout le reste n'est pas mis en musique. Chez Else Lasker-Schüler, ce chiffre atteint en revanche 62% (cf. illustration 24 à la page 126). Comme pour Lasker-Schüler et les autres poètes, une certaine préférence pour les textes de Benn peut également être désignée dans la comparaison, même si elle n'est pas écrasante ; ce sont les poèmes *Ein Wort* [1941] (12 fois), *Astern* [1936] (11 fois) et *Rosen* [1946] (8 fois) qui se trouvent en haut de la liste des favoris des compositeurs. Ils font en même temps partie des poèmes canonisés de Benn, de ses poèmes plus tardifs, même s'ils ne sont pas considérés comme faisant partie de l'œuvre tardive elle-même, qui est en général fixée à la publication des *Poèmes statiques* en 1948. Benn lui-même délimite la canonisation dans son important essai *Problem der Lyrik* :

Aucun des grands poètes de notre époque n'a laissé plus de six à huit poèmes achevés, [. . .]
- c'est donc de ces six poèmes[,] des trente à cinquante années d'ascèse, de souffrance et
de lutte [qu'il s'agit].⁶⁰¹

⁵⁹⁸ Heintel 1995.

⁵⁹⁹ Cf. *ibid.*, p. 9.

⁶⁰⁰ Texte sur *Das Unaufhörliche (L'incessant)*. In : Benn 2006, p. 136-141.

⁶⁰¹ Benn 1968b, p. 1069 et suivantes ; Benn s'exprime de manière similaire dans une lettre à Friedrich Sieburg o.D. (vers 1949), DLA (première publication) : "[. . .] si je n'aurais pas dû me limiter dans ma production à cette demi-douzaine de poèmes qui, dans le cas le plus favorable d'un destin lyrique, sont destinés à l'auteur pour toute sa vie. . ." Citation d'après : Raddatz 2001, p. 213.

Dans la présente comparaison de réception avec d'autres poètes, il est immédiatement frappant de constater que le corpus de compositions de Benn n'est pas seulement très sélectif, mais qu'il est aussi particulièrement étroit et que, compte tenu de la place - certes très fluctuante - qu'occupe Benn dans la poésie moderne, des questions peuvent être posées à ce sujet.⁶⁰²

- Pourquoi le corpus de compositions de Benn est-il si petit ?
- Y a-t-il des préférences de composition dans la thématique des poèmes ?
- Certains thèmes de la poésie sont-ils laissés de côté ?
- Existe-t-il des déclarations 'éclairantes' de compositeurs sur leur choix de texte ?

C'est à ces questions que nous allons tenter de répondre dans les lignes qui suivent.

Heintel répertorie entre autres les compositions dans un registre chronologique. Le résultat est extrêmement intéressant dans la mesure où il permet de constater que la réception musicale de la poésie de Benn débute bien plus tard que sa renommée littéraire à partir de 1912 et qu'elle est en outre très hésitante. Nous trouvons d'abord chez Benn les trois premières mises en musique par Hindemith en 1930, soit 18 ans après la parution de *Morgue* ;⁶⁰³ un an plus tard, quatre chansons de la chanoinière et actrice Pamela Wedekind, fille du dramaturge Frank Wedekind et amie de la maison Thomas Mann, alors bien connue mais aujourd'hui tombée dans l'oubli, sont publiées. Hormis Manfred Gurlitt avec une composition, on ne trouve aucun autre compositeur jusqu'en 1952 et seulement onze compositions, dont *Das Unaufhörliche* de Hindemith. Aucun compositeur de cette époque n'a recours aux poèmes de Benn écrits entre 1912 et 1920, donc pas non plus à *Morgue*. C'est une constatation surprenante au premier abord et qui n'est pas du tout comparable à toutes les autres bibliographies. Cette réception musicale faible, voire inexistante, ne peut pas être due à un manque de publications de la poésie de Benn. Dès 1930, l'année des Hindemith-Lieder, six recueils de poèmes indépendants de Benn avaient été publiés, dont *Gesammelte Gedichte*⁶⁰⁴ de 1927, bien qu'en partie à faible tirage. Fin 1952, onze recueils de poèmes avaient déjà été publiés, y compris le recueil *Statische Gedichte* (1948), qui devait sortir Benn de l'oubli d'après-guerre.

Cette remarquable absence de compositeurs se poursuit encore aujourd'hui et se reflète notamment sur la plateforme YouTube. On n'y trouve qu'une poignée de mises en musique plus ou moins réussies de nos jours. Benn est toutefois présenté dans de nombreuses récitations sur cette plateforme.

On peut supposer que la thématique et le langage utilisés par Benn dans une grande partie de sa poésie sont tels que nombre de ses poèmes ne se prêtent pas facilement à une adaptation musicale et inspirent les compositeurs. Gehlhoff-Claes décrit ainsi le style de Benn : "De [tel] vocabulaire émerge l'homme comme un être qui n'existe par rien d'autre que par sa chair ; par des parties isolées de 'chair' et leurs différentes fonctions et sécrétions".⁶⁰⁵

Lasker-Schüler a parfaitement saisi, à sa manière typique, le caractère des poèmes de Benn de 1912 dans un article intitulé *Docteur Benn* :

Il descend sous les voûtes de son hôpital et ouvre les morts. [. . .] Bien avant de le connaître, j'étais sa lectrice, son livre de poèmes - "Morgue" - était sur ma couverture : des merveilles d'art horrifique, une rêverie de mort qui prenait forme. [. . .] On entend les femmes qui portent des enfants crier depuis les salles d'accouchement jusqu'au bout du monde.

⁶⁰² Benn a été quasiment oublié pendant les années de la Seconde Guerre mondiale et ensuite jusqu'en 1949.

⁶⁰³ Un précurseur peu remarqué se trouve dans le poème du même nom, *Morgue*, écrit par Rilke à Paris dès 1906.

⁶⁰⁴ Benn 1927.

⁶⁰⁵ Gehlhoff-Claes 2003, p. 28.

Gottfried Benn est le Kokoschka poète. Chacun de ses vers est une morsure de léopard, un saut de fauve. L'os est son stylet, avec lequel il éveille le mot.⁶⁰⁶

Dans la littérature secondaire, le nihilisme, le cynisme et le sarcasme de Benn, voire sa moquerie et sa haine, sont souvent mis en avant,⁶⁰⁷ Des caractéristiques qui empêchent plutôt une mise en musique. Son réalisme allant jusqu'à la brutalité, disséquant et dévoilant avec précision, a eu un effet sur ses contemporains et continue de perturber jusqu'à nos jours, même si deux guerres atroces et des événements guerriers très étendus dans le monde surpassent encore en réalisme cette brutalité lyrique, telle que nous la rencontrons surtout dans *Morgue I* et *II*. Pourtant, il serait difficile de chercher l'esthétique des événements mis en musique sur la table de dissection, si l'on ne voulait pas faire appel à 'l'esthétique de la laideur'.

Petit aster⁶⁰⁸

Un conducteur de bière noyé a été plaqué sur la table.
 Quelqu'un lui avait coincé un aster violet foncé entre
 les dents.
 Quand, de la poitrine, sous
 la peau
 avec un long couteau
 la langue et le palais,
 j'ai dû la pousser, car elle a glissé dans le
 cerveau voisin.
 Je les ai mis dans sa cage
 thoracique, entre la laine de bois,
 quand on recousait.
 Bois à satiété dans ton vase !
 Repose-toi en douceur,
 petit aster !

L'examen différencié du corpus de compositions de Benn confirme clairement que les poèmes issus du langage et de la thématique de la pathologie ne sont pas, à quelques exceptions près, reçus par les compositeurs. C'est le cas de *Morgue I* et d'autres poèmes parus dans son sillage en 1912 et qui ont provoqué un scandale. *Morgue II* et des poèmes ultérieurs au thème et à la langue proches n'ont pas non plus été mis en musique.

La mise en musique de *Kleine Aster* (voir ci-dessus), réalisée en 1979 par le groupe gothique/punk "Nekropolis" pour guitare électrique, basse électrique, batterie et narrateur dans un son typiquement gothique, constitue une exception compréhensible du point de vue du style musical.⁶⁰⁹

On constate chez Benn une autre lacune thématique dans tous les poèmes personnalisés, les poèmes dits de circonstance. Nous avons également pu constater ce vide chez Heine, Droste-Hülshoff et Lasker-Schüler, et cela semble être clairement dû à la thématique si restreinte. Benn n'a écrit qu'une dizaine de poèmes de ce genre. Un seul d'entre eux, *Chopin*,⁶¹⁰ a été mis en musique de jazz (pour voix, sax, pos, schz, kl, vl, kb).⁶¹¹ Ce que nous venons d'exposer est qualifié d'omission de composition basée sur la langue.

Or, les trois poèmes préférés des compositeurs, à savoir *Astern*, *Ein Wort* et *Rosen*, cités au début, montrent de manière symptomatique quel type de poésie bennoise inspire manifestement les compositeurs.

⁶⁰⁶ *Die Aktion* Jg. 3, Nr. 26. Sp. 639 ainsi que Rietzschel 1987, Sp. 209.

⁶⁰⁷ Cf. Gehlhoff-Claes 2003, p. 30 et suivantes.

⁶⁰⁸ Benn 2006, p. 11.

⁶⁰⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=MHnvXCOEWCQ>. Une autre réalisation du groupe de rock INSEL- SUCHT (2008) se trouve sur <https://www.youtube.com/watch?v=F4Vc4UkFI0g>.

⁶¹⁰ Benn 2006, p. 180 et suivantes.

⁶¹¹ Michael Bardo Henning. In : Heintel 1995, p. 37.

Asters⁶¹²

Asters - jours affaiblis,
 ancienne incantation,
 bannissement, les dieux
 arrêtent la balance une
 heure d'hésitation.

Encore une fois les foyers dorés le
 ciel, la lumière, la fleur ce qui
 couve l'ancien devenir
 sous les ailes mourantes ?

Une fois de plus, le désir,
 l'ivresse, les roses Toi - l'été
 se tenait debout, penché,
 regardant les hirondelles,

une fois de plus une
 supposition, là où la
 certitude veille depuis
 longtemps :
 les hirondelles frôlent les flots et
 boivent le voyage et la nuit.

Astern est construit dans une forme de strophe classique, de chanson, stricte, en rimes croisées pures et en quatrains à trois vers. Le thème traite des saisons et des périodes de la vie, de la mort et du devenir. C'est l'un des poèmes de Benn qui ne manque presque jamais dans une anthologie de poésie et qui a donné lieu à de nombreuses interprétations de poèmes.

Le rythme de la langue est fluide, il n'y a pas de stagnation. Les images évoquées se succèdent le plus souvent - typiquement chez Benn - substantif après substantif, sans être reliées entre elles. Un kaléidoscope mythique ou un carrousel qui, à l'instar de la roue de la Fortune, fait tourner ces images "encore une fois . . . encore une fois . . . encore une fois . . ." tourne devant nous. Aucune des images n'est un mot extraordinaire ou même un néologisme - à la seule exception du mot "schwälende". Ciel, lumière, ivresse, roses, été sont plutôt des 'images lyriques assez travaillées'. Mais le caractère lyrique et la sonorité de la langue sont évidents, la richesse des assonances aussi dans les vers : "Invocation", "dieux", "hésitant" - "ivresse", "roses", "été" . . . Pas de "comme" comparatif, plutôt la description précise, réduite à un substantif, de réalités et de réalités mythiques derrière celles-ci. Le poème thématise également la vanité en recourant à des images prédéfinies de ce cercle de signification. Des réminiscences de l'ancien germanique et du grec : "Bann" et "Dieux" confèrent au poème, tout comme le complexe d'associations automnales 'usé' des substantifs, quelque chose comme 'l'universalité'. La tristesse et la douleur ne sont pas verbalisées, mais la mélancolie imprègne chaque ligne du poème. Benn anticipe ici la poésie de sa phase tardive - en 1936, après la "désillusion"⁶¹³ politique" qui a commencé en 1934 (essai *Dorische Welt*).

L'universalité du thème, les images apparemment si accrocheuses, le rythme et les sonorités, tout cela peut interpeller les compositeurs et s'offrir à l'art frère qu'est la musique. Il s'agit de poèmes qui utilisent des formes classiques, dont les images choisies ne sont ni exotiques ni dégoûtantes, mais plutôt conventionnelles dans leur diction.

Dans sa troisième phase lyrique (1935-1946), Benn écrit en 1936 quatorze poèmes avec des strophes de quatre lignes pour la plupart "en rimes peu exigeantes [...] Des poèmes mélancoliques de saison, le plus souvent d'automne, dominant le petit recueil,"⁶¹⁴. Ces poèmes, qui ont été publiés avec d'autres - dont les trois favoris ci-dessus - de 1935 à 1946 sous le titre de *Poèmes statiques* de Benn dans un premier recueil après la guerre, sont, de manière significative, composés ont été reçues de manière intensive. Pour la cinquantaine de poèmes de ce recueil, il existe plus de 80 compositions, c'est-à-dire que plus de la moitié du corpus total de compositions s'y concentre. Le langage poéthologique et les images contrastent nettement avec ceux de la première et de la deuxième phase, comme on l'a vu. Les images sont des fleurs variées, des paysages automnaux et des saisons dans l'humeur mélancolique du "je"

⁶¹² Benn 2006, p. 166.

⁶¹³ Cf. Hanna 2016, p. 15 et 163.

⁶¹⁴ Pour les phases lyriques, voir *ibid.*, p. 70 et suivantes.

lyrique. Le 'statisme' est⁶¹⁵ caractérise toutefois bien le "ton distant, parfois même sans affect des poèmes. [. . .] La diversité des formes est un aspect déterminant du recueil. 'C'est justement l'étendue de l'expression, l'alternance des rythmes et des modes d'élocution qui a empêché les poèmes statiques de se figer'".⁶¹⁶

En ce qui concerne la musique et le langage lyrique chez Benn, il convient de faire les remarques suivantes. Les formes lyriques, le rythme fluide et la sonorité des mots ne peuvent être que partiellement reconnus comme des paramètres efficaces pour la réception de la composition dans le langage lyrique de Benn. Dans ce contexte, il est remarquable que le *manuel de Benn* (Hanna 2016), rédigé en petits caractères, ne consacre pas un seul chapitre au thème de la musique/musicalité chez Benn et ne le thématise même pas ailleurs.

En ce qui concerne la caractéristique stylistique de l'alignement des substantifs, très marquée chez Benn, nous renvoyons à mes explications sur les types de mots au chapitre 1.2, en particulier sur la statique des substantifs et leur plus grande productivité (associative). Ce qui est essentiel dans le style de Benn, c'est qu'il renonce à l'ornementation.

L'abondance de substantifs est liée à l'obsession de Benn pour la précision de l'expression ; l'utilisation omniprésente de mots techniques, en particulier dans le domaine de la médecine, y compris de tels néologismes - souvent utilisés dans leur fonction de 'mots-son' - favorise cela et crée une attention supplémentaire pour ce qui n'a jamais été fait auparavant. Cela va jusqu'à l'éclatement de la phrase, bien connu dans le style de Benn. L'adjectif est en revanche une rareté chez Benn, en particulier chez le Benn des débuts. Dans l'utilisation des verbes, on constate une préférence pour la forme impérative, qui souligne à son tour le côté statique et moins le côté dynamique.⁶¹⁷ Il s'agit là aussi d'aspects qui ne favorisent guère la musique en tant qu'art d y n a m i q u e .

La précision de la langue et de ses images a d'une certaine manière un effet disséquant, son implacabilité est révélatrice. Cela crée en même temps une distance chez le récepteur, et sans doute aussi chez le compositeur, un moment - peut-être même le moment décisif - pour savoir comment et dans quelle mesure la poésie de Benn est reçue musicalement. Nous avons en revanche présenté des exemples de sa poésie qui ont souvent été mis en musique. Mais c'est justement dans ces poèmes tardifs que la précision disséquante de sa langue s'efface complètement derrière la mélancolie de ses images, que le regard centré sur le moi cède la place au regard dialogué sur le prochain. Le poème perd un peu de son "monologue" (Benn). "Le climat qui règne dans ces poèmes tardifs semble dans l'ensemble plus ouvert à la discussion".⁶¹⁸

La langue d'Else Lasker-Schüler est à cet égard d'emblée plus ouverte, moins rationnelle, et sa précision réside dans le calcul du choix du mot, de son contenu émotionnel, de sa sonorité, de son rythme et de sa couleur. Le style de Benn est donc diamétralement opposé à celui de Lasker-Schüler et à sa poésie pleine de musiciens, et constitue en quelque sorte un contre-film.

Même si "les motifs musicaux jouent un rôle étonnamment important dans sa poésie".

⁶¹⁵ "Le statisme, c'est donc le repli sur la mesure et la forme, c'est bien sûr aussi un certain doute sur le développement et c'est aussi la résignation, c'est anti-faustique. [Il renvoie] à la direction de l'anti-dynamisme". Benn à Schifferli, 23.11.1947. In : Benn 1960, p. 7f.

⁶¹⁶ Hanna 2016, p. 111, 107. La citation qui y figure se trouve dans : Grünbein 2011, p. 30.

⁶¹⁷ Voir à ce sujet les études de style détaillées dans : Gehlhoff-Claes 2003, p. 39 et suivantes, mais surtout p. 115 et suivantes. ⁶¹⁸ Perels 2000, p. 164.

[...], ce dont témoignent notamment de nombreux titres de poèmes [...]”,⁶¹⁹ cela n'est en aucun cas un indice de musicalité de sa poésie et nous prenons en outre note du fait que Benn lui-même se considérait comme "non-musical" et que sa fille lui reconnaissait "un goût musical comico-banal".⁶²⁰

Enfin, deux citations soulignent le rapport péjoratif de Benn à l'art frère qu'est la musique en tant que 'grandeur littéraire auxiliaire'.

Le 17 décembre 1931, Benn note dans une lettre à Ewald Wasmuth que le projet de produire des textes pour l'œuvre commune avec Hindemith, l'oratorio profane *Das Unaufhörliche* :

. . . l'inutilité d'essayer d'écrire de bons textes pour la musique [. . .] La musique dominerait à nouveau la situation extérieurement et intérieurement, et après tout, je peux faire passer mes vers ou mes pensées tout seul sans musique.⁶²¹

Dans une lettre de Benn à Wolfgang Butzlaff datée du 25.05.1952, on peut lire ceci

. . . Ce que vous dites sur la musique est tout à fait vrai. Je m'en rends compte, bien sûr. Mais pour moi, la musique n'est pas un art en soi, mais seulement (ou même) un stimulant, une fouille de vers et de précurseurs de vers.⁶²²

Il semble que sous ces déclarations de Benn se cache une crainte peu souveraine que la musique, avec ses propres moyens de 'mouvement de l'esprit', puisse provoquer exactement ce qu'il ne veut pas du tout obtenir avec le langage : des émotions au lieu de la conscience et de la provocation. C'est pourquoi l'explication qu'il donne dans l'essai *Problèmes de la poésie* est révélatrice, puisqu'on peut y lire

. . . d'un côté, il y a l'émotionnel, le sentimental, le thématique et le mélodieux, et de l'autre, le produit artistique. Le nouveau poème, la poésie, est un produit artistique. L'idée de conscience, de contrôle critique, et [. . .] l'idée d'"art" y sont liées.⁶²³

Dans cette polarisation, Benn n'accorde manifestement pas à l'un des côtés - qui peut représenter la musique - la capacité de pouvoir produire de l'art et d'être artificiel.

Heintel a également inséré dans sa bibliographie un grand nombre de remarques de certains compositeurs sur leur œuvre et le choix des textes ou de petits passages de critiques. Il est à noter que

- il est rare qu'un compositeur s'exprime sur sa transposition musicale des données linguistiques de la poésie de Benn, c'est-à-dire sur le son, le rythme ou l'imagerie, etc,
- un seul s'exprime sur des moments d'inspiration à partir du poème choisi,
- on répond au langage parfois très complexe de Benn par des constructions musicales complexes.

Les discussions qui précèdent sur les caractéristiques stylistiques et linguistiques ainsi que sur le comportement de la réécriture et les espaces vides dans le corpus des compositions de Benn peuvent avoir fourni suffisamment de points de repère pour répondre aux quatre questions clés posées au début, notamment sur la réception très étroite et très sélective de son œuvre lyrique en matière de composition, qui contraste totalement avec les réceptions de Heine, Lasker-Schüler et Rilke.

⁶¹⁹ Hanna 2016, p. 100. Il s'agit de poèmes comme *Chopin, Le chanteur, Double concert, Chants, Impromptu, Café de nuit, Notturmo* et *Requiem*.

⁶²⁰ Soerensen 1993, p. 22.

⁶²¹ Benn et Hindemith 1993, p. 87 et suivantes.

⁶²² Butzlaff 2000, p. 242.

⁶²³ Benn 1968b, p. 1059.

11.6 Georg Trakl

L'œuvre poétique de Trakl ne couvre que sept années, de 1908 à sa mort prématurée à la guerre en 1914 suite à une overdose de cocaïne. Durant cette période, il a créé une œuvre lyrique relativement importante, composée de 319 poèmes, qui se divise en trois parties :

Tab. 6 : Trakl : publications de poésie de son vivant

1913	-	<i>Gedichte</i>	Verl. Kurt Wolff, Leipzig
1915	-	<i>Sebastian im Traum</i>	Verl. Kurt Wolff, Leipzig
	-	Nachlass	

Les rencontres avec Else Lasker-Schüler, à l'exception d'une seule (1914), n'eurent lieu que par écrit, dans la plus grande estime mutuelle et avec des dédicaces réciproques d'œuvres. Les deux se sentaient proches et leur amitié était intense. En guise de nécrologie poétique, Else Lasker-Schüler compose une épitaphe pour son ami, dont la mort prématurée fut pour elle l'une des pertes les plus douloureuses :

Georg Trakl

Georg Trakl a succombé à la guerre de sa propre main. Il était si seul dans le monde. Je l'aimais.⁶²⁴

La thèse de Bettina Winkler (1998) sur les mises en musique de Georg Trakl⁶²⁵ comprend les premiers travaux d'Anton Webern *Gesang des Abgeschiedenen* (1910) et de Hindemith *Die junge Magd* (1922) jusqu'à la dernière composition enregistrée *Grodek* (1991) de Manfred Trojahn.

Ce sont 125 compositeurs avec 350 compositions qui sont répertoriées par elle. Celles-ci se concentrent sur 125 poèmes de l'ensemble du corpus de poèmes, qui comprend également la succession. Cela signifie que 40% de tous les poèmes ont été mis en musique ; pour Else Lasker Schüler, ce pourcentage est nettement plus élevé (62%). La sélection concernant la popularité des poèmes à mettre en musique est extrêmement étroite chez Trakl : Si chez Else Lasker-Schüler, 10% des poèmes (44) ont été mis en musique plus de 10 fois, chez Trakl, ce sont tout juste quatre poèmes (1%) qui ont été mis en musique 74 fois (21%). Voici les poèmes

<i>Automne transfiguré</i>	-	25 fois
<i>Un soir d'hiver</i>	-	21 fois
<i>Rondell</i>	-	17 fois
<i>Plainte</i>	-	11 fois

Si l'on abaisse un peu le seuil de déclenchement avec 'plus de 7 fois', cela représente 2,5% de tous les poèmes avec 120 mises en musique (34%), ce qui est toujours beaucoup plus sélectif que pour Lasker-Schüler. Il ne devrait pas être facile d'en donner les raisons. Car les poèmes personnels, qui constituent un grand vide de mise en musique chez Else Lasker-Schüler et d'autres, ne sont pas connus chez Trakl. Un autre vide chez Else Lasker-Schüler, les poèmes de la succession, n'existe pas non plus chez Trakl ; 31% d'entre eux ont tout de même été mis en musique au moins une fois. Il semble qu'une réponse ne puisse peut-être être trouvée que dans les textes des poèmes eux-mêmes, qui pourraient expliquer certaines préférences des compositeurs.

Dans une lettre adressée à Bettina Winkler, le compositeur Hermann Große-Schware décrit de manière révélatrice ses intentions quant au choix des textes de poèmes - ici ceux de Trakl - de la manière suivante et représente probablement, avec cette remarquable entrée en matière, de nombreux compositeurs de lieder :

⁶²⁴ KA01-GNr. 266.

⁶²⁵ Winkler 1996.

Pour un compositeur [. . .], feuilleter des recueils de poèmes fait partie de ses occupations naturelles. A un moment ou à un autre - parfois immédiatement, parfois progressivement - un intérêt particulier se manifeste pour un poème ou un poète, et il arrive parfois qu'il soit mis en musique. Il est difficile d'analyser sur quoi se fonde cette attention. D'une manière générale, je peux dire que les sons et les images m'interpellent et m'incitent à les mettre en musique. J'apprécie également la poésie de la pensée, mais je ne pourrais pas la mettre en musique (cela va du Prométhée de Goethe à Benn et Fried). Pour moi, l'ambiguïté de l'imagerie musicale est particulièrement proche d'une poésie d'images "ouvertes", qui correspondent moins à des pensées et des représentations concrètes qu'à de riches associations d'idées et qui les mettent en jeu. Je ne considère pas que la musique ait pour mission de rendre le texte plus "compréhensible" dans le sens où elle aiderait à déchiffrer des pensées codées - en tant que média non conceptuel, elle n'en est absolument pas capable. [. . .] Que je puisse [. . .] décrypter les pensées codées [dans le poème - note de l'auteur] m'intéresse moins, je me mets à l'écoute du son et m'abandonne aux images. C'est ce que j'ai fait pour la musique.⁶²⁶

Il n'est pas étonnant que le "son et l'imagerie" soient apparemment cités comme les motivateurs principaux et que la capacité d'association du texte soit plus importante et que les "pensées et représentations concrètes" soient plutôt considérées comme un obstacle. L'accès intellectuel au texte est également évoqué par Große-Schware. La pénétration g é n é r a l e d u t e x t e semble être d'une importance secondaire dans le processus de composition, les aspects sensibles du langage sont en revanche prioritaires. Les explications témoignent d'une approche intuitive et émotionnelle du texte par le compositeur. Große-Schware se trouve ainsi en grande concordance avec d'autres compositeurs qui m'ont fait des déclarations similaires sur leurs relations texte-musique.

La comparaison des deux corpus de compositions, Trakl et Lasker-Schüler, semble intéressante car les deux corpus de poèmes ont une taille similaire, ont été créés à peu près à la même époque de l'expressionnisme et les protagonistes Lasker-Schüler et Trakl s'estimaient mutuellement et, surtout, leurs poèmes présentent de nombreuses caractéristiques très similaires, ce qui conduit peut-être à des intentions de réception similaires de la part des compositeurs. Cela montre également que 14 compositeurs au total ont mis en musique aussi bien Trakl que Lasker-Schüler, comme Theodor W. Adorno, Hans Werner Henze, Paul Hindemith et Wolfgang Michael Rihm, ainsi que, du vivant des deux poètes, Lily Reiff-Sertorius et Karl-Heinz Schäfer.

11.7 Résumé

Des résumés ont été rédigés pour presque tous les compositeurs. La bibliographie sur les compositions de Heine est la plus complète qui ait été présentée. Comme celle de Droste, elle joue un rôle particulier dans la comparaison, ne serait-ce que parce qu'elles sont les seules à englober le romantisme. Ensuite, il y a un groupe de trois avec Lasker-Schüler, Rilke et Hesse, avec chacun environ 2000 mises en musique et 500 compositeurs (cf. tableau 7 à la page 184). Le deuxième groupe, avec Benn et Trakl, s'avère être le plus étroit du corpus, avec moins de 400 compositions chacun et un nombre de compositeurs nettement inférieur. Celui de Droste sort également du lot.

La bibliographie de Heine contient toutes les informations essentielles et a servi de modèle à la présente bibliographie de Lasker-Schüler. Cette dernière est la seule à mentionner de nombreuses références antérieures et postérieures. Ainsi, il a été tenu compte d'un accès élargi au matériel source.

Comme pour Hesse et Benn, les indications d'instrumentation sont complètes, dans la mesure où elles ont été recherchées. C'est pourquoi, comme pour presque toutes les autres bibliographies, il n'a pas été possible de donner des indications sur la tessiture et la tonalité.

⁶²⁶ Ibid., S. 61.

Les analyses de composition sur Benn présentées par Heintel doivent plutôt être considérées comme une collection de remarques des compositeurs sur leurs œuvres et d'extraits de comptes rendus de concerts. Il en va autrement de la thèse de Bettina Winkler (Winkler 1996), qui a présenté un grand nombre d'analyses de lieder, dont certaines très détaillées. Il en ressort également des indications sur le genre et le style des œuvres discutées, comme c'est le cas pour les analyses de Lasker-Schüler (cf. partie III, page 187 et suivantes).

Avec plus de 70 références discographiques et plus de 500 enregistrements sonores dans ses propres archives, le cas Lasker-Schüler ouvre aux musiciens et aux chercheurs un champ d'investigation bien plus vaste que celui des autres bibliographies.

Les données les plus succinctes se trouvent dans les bibliographies de Rilke et de Droste-Hülshoff. Dans le cas de cette dernière, le corpus de compositions n'est accessible que par le biais d'impressions d'éditeurs, sans exception.

La comparaison du corpus de poèmes et du corpus de compositions a révélé dans tous les corpus - et c'est sans doute le résultat le plus intéressant de la comparaison - des 'lacunes de mise en musique' significatives. Celles-ci sont manifestement liées à la forme, et plus encore au contenu ou au thème des textes, comme nous l'avons expliqué en détail à titre d'exemple.

En ce qui concerne la forme, il est frappant, mais pas vraiment surprenant, que les 'formes longues' étrangères ne se trouvent dans aucun corpus de compositions ; ceci a été concrétisé pour Heine ; ses ballades citées, parce qu'elles ne sont pas des 'formes longues' dans notre sens, ne sont pas concernées ici. Les chansons à strophes, avec de telles extensions de 40 strophes ou plus, porteraient en elles le danger de l'ennui musical et ne pourraient guère mettre l'accent sur le texte qui se déroule ; les chansons composées de bout en bout seraient en revanche soumises au danger de l'instabilité formelle dans la 'succession de nouveautés'.⁶²⁷

Les vers longs (et non les longues lignes) de cinq levées ou plus sont manifestement aussi peu mis en musique. C'est ce qu'ont révélé des sondages. De tels vers ne correspondent pas aux arcs de thèmes et de phrases musicales depuis l'époque classique et sont plus difficiles à saisir dans la conception d'arcs concis, typiquement de quatre mesures.

Un autre résultat de la comparaison est que les textes à thème étroit, comme les poèmes de circonstance, ne sont en général pas mis en musique. La poésie politique est également souvent très ciblée et n'a qu'une signification historique limitée.

Il semble que la musique ne puisse pas vraiment s'épanouir dans tout cela, parce qu'elle veut en général plus qu'habiller et accompagner et - sui generis peu concrète - a plutôt besoin de l'image générale, de l'allusion ou même de la métaphore obscure à laquelle elle peut s'attacher. On rappellera donc la citation de Große-Schware, pour qui la picturalité et les images "ouvertes" sont les éléments décisifs pour se mettre à l'écoute du son et s'abandonner aux images (cf. p. 180). Mais la conclusion de Hesse sur la question de la mise en musique de poèmes va également dans le même sens.⁶²⁸

La poésie de la pensée philosophique - comme *les Elégies de Duino* de Rilke - est également beaucoup moins mise en musique que la poésie de l'action et de la sensibilité. De même, certains poèmes de Heine et de Benn ont montré qu'une langue trop 'crue' n'incite manifestement pas à la mise en musique.

En revanche, les thèmes volontiers mis en musique sont ceux de l'amour, de la souffrance et de la mort, de la nature et de Dieu, comme nous l'avons vu chez Heine, Droste et Lasker-Schüler. Il s'agit principalement de textes dont les images sont larges ou générales et qui favorisent l'identification du récepteur tout en offrant suffisamment

⁶²⁷ Cf. Kühn 2004, p. 166.

⁶²⁸ Cf. sa citation à la p. S. 172.

de liberté à la composition. Les textes contraires représentent des lacunes dans la mise en musique de compositions. Cela correspond à plusieurs déclarations de compositeurs sur de tels poèmes.

Les compositeurs ne craignent pas de mettre en musique des textes 'obscur' ; ceux-ci ont plutôt un effet inspirant dans leur ambiguïté (cf. la citation de Große-Schwarzes à la page 180). En revanche, les poèmes trop simples, qui ne nécessitent pas un grand effort d'herméneutique pour être accessibles, comme ceux de Hesse (cf. *Abendwolken*, page 170), ne sont généralement pas mis en musique. Chez Lasker-Schüler, nous n'avons pas affaire à une telle simplicité ; même dans ses poèmes 'faibles' - Werner Kraft, l'un des plus proches confidents de Lasker-Schüler, parle des "débris de l'échec⁶²⁹" - sa langue reste particulière, colorée, riche en sonorités et singulière.

L'intérêt d'une analyse comparative des styles linguistiques au regard de leur popularité dans la réception compositionnelle a été souligné pour Rilke et Lasker-Schüler. Enfin, la comparaison des corpus de composition avec le marché des supports sonores, qui représente une certaine image de l'industrie culturelle en général, montre des différences dans la présence musicale des poètes. Dans le classement, les adaptations de Heine sur le marché des supports sonores occupent la première place incontestée, suivies de Rilke, puis de Trakl et Lasker-Schüler. La situation devrait être similaire dans le domaine des concerts classiques allemands. Le classement des sites Internet musicaux doit faire l'objet d'une étude séparée en raison de la plus grande diversité des genres, y compris l'industrie du divertissement.

Une première classification comparative du corpus de compositions des élèves de Lasker dans le cercle des corpus des poètes de leur époque et au-delà doit ainsi être achevée dans un premier temps.

11.8 Tableau comparatif

Le tableau 7 de la page suivante présente l'extrait qui nous intéresse des bibliographies susmentionnées. Il est classé chronologiquement selon l'année de naissance des poètes.

Explications sur les différentes colonnes du tableau :

C : contient des informations sur les bibliographies consultées, qui sont également mentionnées dans la bibliographie.

D : indique la période pour laquelle la bibliographie a été établie. Pour diverses raisons, il est interdit d'extrapoler les périodes à 150 ans, par exemple, au nom d'une prétendue égalité de traitement du nombre (probable) de compositeurs et de compositions. Le simple fait que les compositeurs et leurs œuvres ont été et sont reçus de manière très différente selon les époques culturelles interdit une telle démarche.

E : taille du corpus de poésie concerné.

H : fournit le corpus de compositions, c'est-à-dire le nombre de compositions. La plupart du temps, les mises en musique de chansons d'un recueil ou d'un cycle y sont comptées individuellement.

M : le nombre de fois où un poème a été mis en musique est parfois indiqué dans les bibliographies. N-P : ces colonnes indiquent pour K les valeurs maximales.

S : Dans quelques cas, il existe une brève biographie du compositeur, dans deux cas, elle n'est que partielle. U-W : Les indications de l'éditeur facilitent, le cas échéant, l'obtention de partitions et sont disponibles sur demande en général.

AG-AJ : Les indications de genres et de styles ainsi que les discographies et les analyses d'œuvres musicales ne se trouvent généralement pas dans les bibliographies.

⁶²⁹ Cf. Kraft 1951, p. 7.

Tab. 7 : Comparaison des corpus de composition

A	B	C	D	E	F	G	H
Quelle				Statistisches			
Dichter	Lebensdaten	Bibliographie von	Zeitraum d. Bibliographie	Zahl aller Gedichte d. Dichters	- davon vertont	Zahl d. Komponisten	Zahl d. Kompositionen
Droste-Hülshoff, Annette	1797-1848	Haverbusch 1985; lieder.net	ca. 1869-2016	370	47	56	87
Heine, Heinrich	1797-1856	Metzner 1993	1827-1945 (=118 J)	787	?	2.656	6.533
Lasker-Schüler, Else	1869-1945	Bellenberg	1904-2018 (=114 J)	429	267	416	1.840
Rilke, Rainer Maria	1875-1926	Kunle 1980; Riemer 2010	1897-2009 (=112J)	767	?	709	2.392
Hesse, Hermann	1877-1962	Günther 2004; Dorner 1977	1899-2003 (=104J)	1.400	400	500	2.100
Benn, Gottfried	1886-1956	Heintel 1995	1930-1995 (=65 J)	443	145	64	318
Trakl, Georg	1887-1914	Winkler 1998	1901-1991 (=100 J)	319	125	125	350

I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z	AA	AB	AC	AD	AE	AF	AG	AH	AI	AJ
Statistisches				Kontaktdaten								Kompositionsdaten															
	Ordnung nach Komponisten	Ordnung nach Werken	Ordnung n. Ersch.Jahr	Häufigkeitsangaben häufigste	zweit häufigste	dritthäufigste	Komp. Geb. & Todesjahr	Komp. Geb. & Todesort	Komp. Kurzvita	Adresse	URL	Verlag	Ersch.Jahr	Zeitkategorien	Bezugsquelle/Standort	Kompositionstitel	Liedanfng	Tonart	Stimmenumfang	Besetzung separat zum Titel	Widmungsangaben	Uraufführungsangaben	Gattungangaben	Kompos.-Stil	Diskographie	Werkanalysen	
Droste-Hülshoff, Annette	x	-	-	-	16	7	6	-	-	-	-	x	x	-	x	x	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	
Heine, Heinrich	x	x	x	x	-	-	-	x	-	x	-	-	x	x	x	-	x	x	-	-	-	x	x	-	-	(x)	-
Lasker-Schüler, Else	x	x	-	x	67	53	42	x	x	(x)	x	x	x	x	-	x	x	x	-	-	x	x	x	(x)	(x)	(x)	(x)
Rilke, Rainer Maria	x	-	-	-	-	-	-	(x)	-	-	-	-	x	x	-	x	x	-	-	-	x	x	-	-	-	(x)	-
Hesse, Hermann	x	-	-	-	96	46	36	x	-	-	-	-	x	x	-	x	x	x	x	x	x	x	x	-	-	-	-
Benn, Gottfried	x	x	x	x	12	11	8	x	-	(x)	-	-	x	x	-	-	x	x	-	-	x	-	x	-	-	(x)	(x)
Trakl, Georg	x	x	-	x	25	21	17	x	-	(x)	-	-	x	x	-	-	x	-	-	-	-	x	x	x	(x)	-	(x)

Die drei häufigsten Gedichte	
Droste-Hülshoff, Annette	Der Weiher; Es steht ein Fischchen...; Letzte Worte
Heine, Heinrich	nicht zu ermitteln
Lasker-Schüler, Else	Weltende; Mein blaues Klavier; Gebet I
Rilke, Rainer Maria	nicht zu ermitteln
Hesse, Hermann	Im Nebel; Über die Felder...;Reiselied & Bruder Tod
Benn, Gottfried	Ein Wort; Atern; Rosen
Trakl, Georg	Verklärter Herbst; Ein Winterabend; Rondell

III

Compositeurs et œuvres

12.1 Un intendant pour Else Lasker-Schüler

En guise d'introduction aux discussions sur les compositeurs et les œuvres, il convient de mentionner un événement important concernant les compositions d'Else Lasker-Schüler, qui s'est déroulé le 28 mai 1994 à Berlin. C'était le 60e anniversaire du directeur du Festival de Berlin de l'époque, Ulrich Eckhardt, dont le nom est associé à la Berlinale, aux Berliner Festwochen, à la Biennale de musique, au Festival de jazz et à d'importantes expositions à Berlin. Avec sa société Berliner Festspiele GmbH, il a pu donner vie à plus de 150 premières.⁶³⁰ Juriste et musicien de formation, élève de Karajan à la direction d'orchestre et organiste chevronné, il avait souhaité un concert spécial pour son anniversaire - comme 20 ans plus tard, en 2014, un concert d'orgue. Pendant des années, il a occupé un poste de direction au centre culturel de la capitale et entretenu des relations avec des acteurs culturels de tous bords dans le monde entier. Parallèlement, le thème de l'art refoulé sous le Troisième Reich, de sa réhabilitation et de sa réanimation lui tenait à cœur.⁶³¹ C'est ainsi que le jubilaire a souhaité que les compositeurs invités à la fête proposent des œuvres sur des textes d'Else Lasker-Schüler pour le concert d'anniversaire de 19h30 à la Siemens-Villa, Berlin-Lankwitz.

Le programme du concert a été préparé et composé par sa femme Jo Eckhardt, Dirk Nabering, Axel Bauni, aujourd'hui directeur de la classe d'interprétation "Chanson contemporaine" à l'Université des Arts de Berlin, et les collaborateurs du Festival de Berlin de l'époque. Il en est résulté un programme de compositeurs de haut niveau, pour la plupart originaires d'Allemagne de l'Est et de l'Ouest, qui, pour la plupart, avaient mis en musique pour la première fois et précisément à cette occasion, en tant qu'amis d'Ulrich Eckhardt, des textes de la poétesse Else Lasker-Schüler.⁶³²

Le programme présente, outre tous les compositeurs, toutes les compositions (ill. 32, page suivante) - une double page de chaque côté, à gauche le poème complet de Lasker Schüler, à droite la première page de la composition - presque sans exception des fac-similés des manuscrits et tous munis de la dédicace au jubilaire.

La seule compositrice de cet illustre cercle de compositeurs était la très peu connue à l'époque,⁶³³ Sofia Asgatovna Gubaidulina, une Russe qui venait d'immigrer en Allemagne deux ans auparavant, était presque considérée comme un 'tuyau'. Sa composition *Un ange...* (K0465) conclut le programme (ill. 33, page 189). Sa composition est discutée plus loin au chapitre 13.9.

Outre la poétesse Else Lasker-Schüler, "l'effarouchée", le programme a posé d'autres jalons en matière de politique culturelle. Avec Josef Tal, Friedrich Goldmann

⁶³⁰ Cf. Volker Müller : *Festspiele-Intendant Dr. Ulrich Eckhardt à 60 ans. Le puissant manager à l'âme musicale.*
In : Berliner Zeitung du 27.05.1994.

⁶³¹ Dans ce contexte, il convient de rappeler les manifestations organisées à l'occasion du 750e anniversaire de la ville de Berlin en 1987, dont Eckhardt était responsable et auxquelles il a largement contribué. Il tenait à faire prendre conscience des pages peu glorieuses de l'histoire, notamment avec les concerts des semaines de fête qu'il avait placés sous la devise "Musique de l'exil". Une impressionnante publication documentaire intitulée *Verdrängte Musik. Berliner Komponisten im Exil* (Traber et Weingarten 1987), qui répertorie tous ces concerts du 31.8 au 14.10.1987. De la même manière programmatique, Eckhardt s'est efforcé de thématiser sans cesse le champ thématique à double sens de la "musique refoulée" - refoulement physique et mental sous le troisième Reich. C'est ainsi qu'il réussit, ce qui semblait presque impossible, à convaincre en 1986 le pianiste juif d'exception exilé Wladimir Horowitz de revenir en Allemagne après 54 ans, où il donna ses concerts légendaires à Berlin et Hambourg.

⁶³² Un enregistrement du concert peut être commandé auprès de Deutschlandradio sous le numéro d'archive X344200.

⁶³³ Le MGG¹ de 1986 ne mentionne pas encore Gubaidulina ; le Brockhaus Riemann Musiklexikon lui consacre une mince entrée dans le volume complémentaire. Cf. Dahlhaus, Eggebrecht et Oehl 1995, p. 12.673 et suivantes.

Josef Tal	<i>Mein blaues Klavier</i> (Else Lasker-Schüler) für Mezzosopran und Klavier
Friedrich Goldmann	<i>Ein Liebeslied</i> (Else Lasker-Schüler) für Sopran und Klavier
Wolfgang Rihm	<i>O, meine Seele war ein Wald</i> (Else Lasker-Schüler) für Mezzosopran, Alt, Harfe, Viola, Violoncello, Kontrabaß
Hans Werner Henze	<i>Heimlich zur Nacht</i> (Hans-Ulrich Treichel) für Gesang und Klavier
Augustyn Bloch	<i>Die Verscheuchte</i> (Else Lasker-Schüler) für Bariton, Klavier, Viola, Violoncello
Heinz Holliger	<i>Dörfliche Motive</i> (Alexander Xaver Gwerder) Vier Bagatellen für Sopran und Klavier
Dieter Schnebel	<i>Mein Herz ruht müde</i> (Else Lasker-Schüler) für Altstimme und Klavier
Siegfried Matthus	<i>Abends</i> (Else Lasker-Schüler) für Sopran und Klavier
Georg Katzer	<i>Ich liege wo am Wegrand</i> (Else Lasker-Schüler) für Mezzosopran und Violoncello
György Kurtág	Komposition für Viola. Ohne Titel
Aribert Reimann	<i>Wir, die wie der Strandhafer Wahren</i> (Paul Celan) für Mezzosopran und Klavier
Isang Yun	<i>Ost-West-Miniatur II</i> für Oboe und Violoncello
Alfred Schnittke	<i>Mutter</i> (Else Lasker-Schüler) für Gesang und Klavier
Sofia Gubaidulina	<i>Ein Engel</i> (Else Lasker-Schüler) für Alt und Kontrabaß

Fig. 32 : Eckhardt : concert à l'occasion de son 60e anniversaire

„Ein Engel...“

Alto
Ein En-gel schrei-let un-sicht-bar durch un-sa-gar Stadt.

Alto
zu sam-meln Lie-be durch den

C-B

9
Heim-ge-kehr-ten, der noch

15
den Näch-ster -ü-ber sich-ge-lie-bet hat

20
schon ei-ne Trä-ne für den Lie-bens-wer-ten,

Fig. 33 : Gubaidulina : *Un ange...*, Première page de partition de l'autographe

et Alfred Schnittke, trois compositeurs juifs étaient représentés. Le premier nommé s'est exilé en Palestine en 1934, y a fondé la Jerusalem Academy of Music and Dance et a personnellement rencontré Else Lasker-Schüler le 08.06.1940 à Jérusalem et lui a parlé (cf. KA11-Br. 047).⁶³⁴

Un autre signe était que - contrairement à la tendance des premières années après le tournant politique (1989), qui laissait peu de chances professionnelles à de nombreux artistes de l'ex-RDA dans la RFA 'd'accueil' - des compositeurs issus de ce milieu avaient été délibérément invités, notamment Matthus, Katzer et Goldman. Cela s'inscrivait tout à fait dans la tradition des efforts déployés par Eckhardt pendant des années pour jeter des ponts culturels entre Berlin-Ouest et la RDA.

⁶³⁴ Eckardt est également l'éditeur de l'autobiographie de Tal Tonspur. Tal 2005.

C'est ainsi qu'Ulrich Eckhardt a donné à ces deux groupes la place qu'ils méritent dans son concert d'anniversaire, du point de vue de sa politique culturelle globale et de son engagement déclaré pour la cause. Il est presque inutile de souligner que c'est précisément la langue et la musique qui ont été associées dans ce sens lors de cette manifestation exceptionnelle.

Dans le domaine des mises en musique contemporaines de poèmes d'Else Lasker-Schüler, ce projet est, ne serait-ce qu'en raison de l'importance des compositeurs réunis, une pièce unique importante pour notre sujet du point de vue de l'histoire de la musique et, dans l'optique de la réhabilitation des "bannis" en RFA, un repère politico-culturel.

12.2 Une comparaison des compositions

En examinant les partitions que les compositeurs m'ont confiées ou que je me suis procurées dans des bibliothèques ou sur Internet, j'ai parfois remarqué des solutions musicales similaires pour certains poèmes. Il semblait que cela concernait surtout des passages de poèmes particulièrement chargés émotionnellement, qui présentaient ces similitudes frappantes dans la conception de la composition. Il s'agissait de pauses générales, d'extrêmes dynamiques (*pppp* à *fff*), d'extrêmes d'ambitus (petites secondes, grands sauts d'intervalles) ou de décalages de tempo.

J'ai étudié ce phénomène de plus près à partir du poème *Mon peuple*⁶³⁵ et les 15 compositions que je possède à ce sujet dans mes archives.

L'instrumentation des compositions est très variée : chant et piano, chœurs, autres instruments individuels, ensembles, petits et grands orchestres, qui relèvent tous, à une exception près, de la musique dite sérieuse.

Ce grand poème arrive en 13ème position avec 22 mises en musique (cf. illustration 26 à la page 128) et n'occupe donc pas tout à fait la place qui lui est attribuée dans les anthologies lyriques, à savoir la cinquième place parmi tous les poèmes de Lasker-Schüler (cf. illustration 27 à la page 131). Ici aussi, on constate - comme pour le poème *Weltende* - que les mises en musique sont d'abord tardives. La première est signée Max Brandt (1925) et seules deux autres ont été écrites entre les deux guerres mondiales, par Hans Ebert et Lily Reiff-Sertorius (tous deux en 1926). Même après la Seconde Guerre mondiale, la réception musicale ne commence que dans les années 1990. Parmi les compositeurs les plus connus figurent Erich Walter Sternberg, Arthur Dangel et Ferdinand Henkemeyer.

Le poème se caractérise par une série d'images très plastiques : le rocher vermoulu, la chute brutale, la solitude et enfin le cri du peuple d'Israël vers son Dieu. C'est la fin du poème qui a été choisie, à savoir vv. 15-16 "Mon peuple / Vers Dieu crie". Le cri vers Dieu, qu'il soit lu, comme le recommande le commentaire de la KA, comme une prière fervente⁶³⁶ ou comme un cri existentiel, voire comme un cri issu de la Shoah, comme il a bien été interprété après 1945 - en ignorant le contexte de sa création en 1905 ou en le remaniant sciemment.⁶³⁷ Ce cri vers Dieu a manifestement ému tous les compositeurs qui ont mis ce poème en musique. La synecdoque 'mon peuple' a une forte charge émotionnelle : Le peuple israélien tout entier crie vers Dieu, un cri cumulatif qui inclut tout le monde, qui a certes du son, mais qui - et c'est décisif - est sans paroles. Le phénomène est donc acoustiquement universel et en même temps le signe d'une époque.

⁶³⁵ KA01-GNr. 123, E:1905. Une interprétation du poème lui-même se trouve au chap. 5.2. En ce qui concerne la réception musicale du poème *Mein Volk*, nous renvoyons aux présentations individuelles au chap. 13.11 "Henkemeyer, Ferdinand", chap. 13.16 "Mishory, Gilead", chap. 13.17 "Reiff-Sertorius, Lily" et chap. 13.29 "Weiland, Ludwig Werner".

⁶³⁶ Cf. KA01-K 123.16.

⁶³⁷ Voir entre autres Popp 2013 et Müller 1997.

Dans la figure 34 de la page suivante, la comparaison des 15 extraits de composition montre la progression rythmique de la voix dans la dernière section de chaque morceau.

Composition . Le compositeur est mentionné dans la marge gauche de l'illustration avec son n° de référence dans la bibliographie. Le numéro de la bibliographie est indiqué sur le côté droit. Le nombre de mesures de musique instrumentale pure qui suivent la fin du chant est indiqué dans la marge droite de l'illustration.

La vue d'ensemble permet de constater des concordances ou des similitudes remarquables dans les rythmes de la voix. Dans trois cas, on trouve un mètre 5. Mais dans la plupart des cas, le mètre est droit et correspond au pied de vers iambique qui caractérise le poème au début et dans les trois derniers vers.

Komponist ⊕ Coda

Komponist	Lyrics	Measure Count
44 Brand	Mein Volk zu Gott schreit.	0T
60 C.O.-Swaab	Mein Volk zu Gott schreit.	2T
64 Dangel	Mein Volk, mein Volk zu Gott schreit.	2T
73 Ebert	Mein Volk zu Gott schreit.	5T
86 Fleischer	Mein Volk, mein Volk, zu Gott schreit.	0T
131 Henke-meyer	Mein Volk zu Gott o! zu Gott zu Gott schreit.	8T
139 Hilde-mann	Mein Volk, zu Gott schrei - t!	1T
167 Keller	Mei - n Volk zu Gott schreit.	0T
232 Mishory	Mein Volk zu Gott schrei t	0T
242 Nening	Mein Volk zu Gott schreit	5T
262 Rands	Mein Volk, mein Volk, mein Volk zu Gott schreit.	6T
267 Reiff-Sertorius	Mein Volk, mein Volk zu Gott schreit.	0T
280 Röven-strunck	Mein Volk zu Gott schreit.	0T
351 Stern-berg	Mein Volk zu Gott schreit	9T
396 Weiland	Mein Volk zu Gott schreit	1T

Fig. 34 : Le cri vers Dieu - Rythmes des voix de chant

(voir page 69). La formation mélodique, généralement syllabique, suit rythmiquement le flux naturel des syllabes courtes et longues : petites valeurs sur "Mein" et "zu", grandes valeurs sur "Volk" et "Gott", avec une tendance à allonger nettement dans le temps les voyelles longues de "Volk" et "Gott" par rapport au mot purement parlé. C'est le cas chez Brand, Dangel, Ebert, Fleischer, Henkemeyer et, dans une certaine mesure, chez Mishory, Rands et Sternberg, avec des valeurs de notes quasiment identiques. On trouve une organisation rythmique similaire chez Osorio-Swaab et Weiland.

Une particularité de la mise en musique se trouve chez Henkemeyer : la phrase "zu Gott" est la seule à être répétée plusieurs fois chez lui et à être réinterprétée sémantiquement dans une cantilène de 11 mesures sur "Gott", dans laquelle seule la voyelle 'o' retentit, en un long gémississement mélismatique 'Oh !

Enfin, nous considérons le traitement rythmique du dernier mot "crie" dans les 15 variantes. Ici aussi, nous constatons que le mot, en soi court et syllabique, est occupé dans dix cas par des valeurs de notes longues. Dans quatre cas, le "cri" est en outre clairement séparé du reste du texte par de grandes pauses (Henkemeyer, Mishory, Rands et Weiland). Il en résulte dans le chant un embouteillage marquant qui augmente la tension et qui n'apparaît pas dans le flux linguistique du poème lui-même. L'action rythmique présente des similitudes significatives dans les 15 mises en musique disponibles. Mais il convient également de mentionner les déroulements rythmiques qui sortent totalement de ce cadre. Keller utilise un ostinato à 5/8 qui court tout au long de sa pièce et provoque une agitation instable. Le mot "Mein" occupe chez lui une position rythmique particulière, et donc un accent particulier, et l'ostinato moteur s'arrête complètement à partir d'ici jusqu'à la fin, à l'exception d'un dernier coup d'orgue. Reiff-Sertorius sort également du cadre rythmique. La mélodie et la sonorité expressives de l'ensemble de la pièce déterminent chez elle également la fin.

En observant les moments musicaux, nous avons constaté que le v. 15 'Mein Volk', enfermé dans des virgules, agit comme un embouteillage linguistique (voir p. 76). Nous trouvons cette accumulation réalisée sous forme de pauses avant et après 'Mein Volk' dans le déroulement du chant dans presque la moitié des compositions. De même, le cri lui-même est rythmiquement mis en évidence. Dans sept partitions, il est précédé et/ou suivi de pauses, ce qui met en valeur son caractère dramatique.

Considérons maintenant le déroulement dynamique de la phrase du 'Cri vers Dieu' dans les 15 variantes, comme le montre la figure 35 de la page suivante. Sous les mots monosyllabiques 'Mein - Volk - zu - Gott - schreit' et, le cas échéant, la coda, les indications dynamiques sont tirées des partitions dans la compilation. Il en résulte ici une image très homogène. Le point culminant dynamique, le plus grand affect, se situe dans le

Le mot 'Schrei zu Gott' (cri vers Dieu) est souvent déjà présent dans le mot 'Gott' en *ff*, mais il est ensuite encore une fois accentué en *fff* sur 'schreit' (cri). La lecture - certainement théologiquement justifiée - du commentaire de la KA, le cri est dans les psaumes de l'Ancien Testament une prière fervente,⁶³⁸ ne trouve pas d'écho chez tous les compositeurs. Nous aborderons plus loin les divergences frappantes dans les cas de Rövenstrunck et Weiland.

Il convient de souligner que dans tous les cas, le point culminant de la dynamique se situe après "schreit", lorsqu'il n'est pas suivi d'une coda, comme chez Fleischer, Keller et Mishory. Ici, les compositions s'interrompent en quelque sorte, comme s'il ne restait plus qu'un cri muet, d'autant plus horrible. Dans ces cas-là, nous avons pu voir dans

La figure 34 de la page précédente montre que ce cri est soit très court, c'est-à-dire une huitième de seconde, soit très long, au moins demi-note ou sur trois mesures

⁶³⁸ KA01-K 123.16.

entières. Les deux variantes ont la plus grande dynamique, le plus grand affect. Elles sont toutes deux intuitivement considérées comme 'vraies' du point de vue de la sensibilité.

Dans les cas où il existe toutefois une coda, il y a généralement un retour dynamique, parfois jusqu'au *ppp*. Cela peut être interprété comme une détente, mais aussi comme une résignation ressentie après le cri. Deux cas divergent : Il n'est pas possible de décrire la dynamique dans le cas de Rövenstrunck. Il n'y a pas d'indications dynamiques dans la partition. L'interprète dispose ainsi d'une grande liberté de création. L'absence totale de dynamique chez Weiland - ici, un *p* continu est donné - ne peut s'expliquer que par l'observation de l'ensemble de la composition et du présent enregistrement de la première. Weiland a une grande distance intérieure déclarée avec les textes d'Else Lasker-Schüler qu'il met en musique dans cette œuvre. L'ensemble de sa partition de 130 pages se situe, à quelques rares exceptions près, en dessous du *mf*. L'appareil à cordes offre sur de longues distances des nappes sonores calmes, tandis que les bois et les percussions se distinguent en quelque sorte par des interjections rapides et aphoristiques - on pense souvent aux chants d'oiseaux chez Olivier Messiaen - - colorent l'événement sonore.

	Mein	Volk	zu	Gott	schreit	⊕Coda
44 Brand	<i>ff</i>	—————			<i>sfz</i>	
60 C.O.- Swaab	<i>f</i> >	<i>p</i>	—————		<i>f</i> >	<i>pp</i>
64 Dangel	<	<i>ff</i>	—————		<i>fff</i>	
73 Ebert	<i>mp</i>	<i>mf</i>	—————		<i>ff</i>	<i>mf</i>
86 Fleischer	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i> <	<i>ff</i> <	<i>fff</i>	
131 Henke- meyer	<i>pp</i> >	—————		<i>f</i> <	<i>ff</i> <	<i>fff</i> >
139 Hilde- mann	<i>p</i>	—————		<i>f</i>	<	<i>ff</i> >
167 Keller	<i>f</i>	—————		<i>ff</i>	<i>fff</i>	
232 Mishory	<i>p</i> >	—————		<i>f</i> <	<i>ff</i> <	<i>mf</i> <
242 Nenning	<i>ff</i>	—————		<i>f</i>	<i>f</i> <i>p</i> <i>sf</i> <i>pp</i>	
262 Rands	<i>f</i>	—————		<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>
267 Reiff- Sertorius	<i>mf</i>	<i>f</i>	—————		<i>f</i>	<i>ff</i>
280 Röven- strunck	<i>f</i>	—————		—————		<i>f</i>
351 Sternberg	<i>pp</i>	—————		<i>p</i> <	<i>f</i> <	<i>ff</i> >
396 Weiland	<i>p</i>	—————				<i>p</i>

Fig. 35 : Le cri vers Dieu - dynamique dans les compositions

Dans la partie de l'œuvre intitulée *Mein Volk* (Mon peuple), Weiland met en parallèle ce texte, qui traite du peuple juif et de la situation de diaspora de la poétesse, avec un deuxième texte, le poème *Weltschmerz* (KA01-GNr. 66), dans lequel il est question du refroidissement intérieur du moi lyrique, de l'éclatement de l'image de soi et de l'engourdissement intérieur. C'est l'état d'âme que Gottfried Benn thématise dans son célèbre poème *Hier ist kein Trost* 1913.⁶³⁹ Weiland reprend musicalement cette atmosphère générale, comme il l'a décrit, et c'est ainsi que s'explique la fin, qui semble 'sous-exposée' sur le plan dynamique et complètement déchirée sur le plan rythmique par les pauses décisives dans le discours.

Si nous considérons les dernières mesures des 15 variantes de mise en musique de *Mein Volk*, une autre caractéristique saute aux yeux. Il s'agit des répétitions rapides de notes dans l'accompagnement (en général 16-tièmes), la plupart du temps staccato et marcato, qui sont en outre principalement dissonantes. Nous trouvons cela sous forme de grappes de sons chez Brand dans les vents (*sol-b-c-a*), chez Dangel dans la partie de piano (la-ré-la-a), chez Ebert dans les cordes (entre autres *sol-ré-h-ré-la-se*), chez Henkemeyer également dans la partie de piano (seconde mineure triple et cluster la-ré-b-sol-d doublé), chez Rands dans les cordes et les vents et enfin chez Sternberg au piano. Dans toutes les versions, il faut jouer avec la plus grande emphase ; Henkemeyer écrit par exemple avant "mit äußerster Kraft, gehämmert".

Une deuxième particularité doit être constatée. Elle se trouve chez Fleischer dans *ff*-Glissandi avec la consigne "lors du cri aussi haut que possible", Henkemeyer écrit *ff*-double cluster-glissandi comme total du son, qui apparaissent deux fois (m. 43f et m. 60f) suivis de mouvements pendulaires dans la coda, que l'on trouve aussi chez Rands dans toutes les cordes et dans la grosse caisse. *ff*-des grappes de notes se trouvent chez Hildemann, Nening écrit des cluster-arpeggi.

Avec ces répétitions de dissonance sonore hachées avec une extrême emphase et ces glissandi de cluster après le cri, qui se terminent parfois par des glissandi ou des mouvements de pendule dans la coda, une atmosphère de fin du monde est évoquée sur le plan sonore. Les répétitions se transforment en salves de mitraillettes. Ces compositions abandonnent ici complètement la référence au psaume de l'Ancien Testament et font plutôt référence aux événements de la Shoah, ou du moins, dans le cas de Brandt (1925), aux horreurs de la Première Guerre mondiale.

Nous en venons finalement à la question de savoir dans quelle mesure de tels dénis de composition sont couverts par le texte du poème de manière diachronique. Après tout, le poème a été écrit en 1905, donc avant les deux guerres mondiales, et Else Lasker-Schüler était de facto privée de cette expérience de la Shoah à cette époque.

Tout d'abord, pour tenter de répondre à cette question, il faut savoir que les déclarations musicales restent en soi ambiguës, comme c'est le cas ici, et qu'elles ne peuvent évoquer de telles associations que chez l'auditeur, et ce sur fond de son propre statut historique, à moins que le compositeur ne confirme ces associations comme étant intentionnelles, comme l'a fait Henkemeyer avec moi.

Si - selon la deuxième remarque - un tel deixo semble plausible, le compositeur ajoute par cette tournure une 'plus-value sémantique'⁶⁴⁰ au texte lyrique et place le texte lyrique dans un contexte plus large, historique et intertextuel.

⁶³⁹ Benn et Wellershoff 1993, p. 374. Il en résulte en 1914, avec le poème *Höre!* d'Else Lasker-Schüler en guise de réponse, un dialogue poétique devenu célèbre entre elle et Benn.

⁶⁴⁰ Voir à ce sujet la note 10 à la page xxiii.

Troisièmement, comme le soulignent plusieurs auteurs qui se sont penchés sur la prophétie dans l'œuvre d'Else Lasker-Schüler⁶⁴¹, nous trouvons des descriptions et des récits marquants d'événements semblables à l'Holocauste dans les œuvres d'Else Lasker-Schüler; par exemple dans les récits Arthur Aronymus et Le rabbin miraculeux de Barcelone,⁶⁴² pour n'en citer que deux, qui montrent que les idées de la poétesse sur de tels événements sont déjà a priori très concrètes et terriblement actuelles. Cela montre également qu'il ne semble pas forcément tiré par les cheveux de faire un lien de contenu entre les derniers vers du poème *Mein Volk* et les événements nazis à partir de 1941.

Les mélodies (fig. 36 sur la page suivante) présentent également des caractéristiques. Il est tout d'abord frappant de constater que dans presque tous les cas, nous avons affaire à une mélodie très agitée, non pas linéaire mais saccadée, qui comporte parfois des séquences d'intervalles très difficiles. On trouve souvent des septièmes majeures, des neuvièmes, des octaves excessives et des tritons, c'est-à-dire des intervalles qui représentent les plus grandes tensions. Chez Fleischer, les progressions sont extrêmes : le mezzo-soprano est poussé bien au-delà de ses limites vocales (*la-f''*) avec des *fa* et des *si*, et le soprano est sollicité avec des septièmes, des neuvièmes et des octaves excessives chez Henkemeyer, et enfin avec le *do* aigu chez Rands.

Le cri lui-même n'est étonnamment représenté en onomatopée que dans trois cas, sous la forme d'un saut d'intervalle extrêmement grand vers le haut, afin de soutenir l'emphase dynamique de *Schrei*, même avec une position tonale haute.

Le déroulement, composé dans tous les cas de manière syllabique, est interrompu une fois ou l'autre. Chez Dangel, il semble s'agir d'une phrase d'allure synagogale, chez Hildemann, le cri semble se détacher d'une phrase de lamentation pour s'arrêter sur un ton répétitif. Enfin, chez Nening et Reiff-Sertorius, nous trouvons une clause finale dans un mode juif relationnel.

Il semble que les réalisations musicales du 'Cri vers Dieu' présentent des similitudes remarquables dans les aspects considérés, à savoir le rythme, la dynamique et la mélodie, comme nous avons essayé de le montrer.

Il existe un autre 'passage émotionnellement fort' au début du poème, au v. 3, où il est dit : "Et mes chants de Dieu chantent". Certes, l'attente de voir des mélismes orner l'image n'est que peu satisfaite - seules trois compositions en font usage - mais les courbes mélodiques syllabiques de ce passage présentent des similitudes frappantes entre elles, en partie avec des tournures en mode juif. Il est à noter que dans toutes les variantes, la voix et l'accompagnement ne sont pas en harmonie classique, mais en harmonie dissonante.

La comparaison des compositions sur deux passages seulement du poème *Mon peuple* est née, comme nous l'avons indiqué, d'une supposition d'observation. Il n'a pas été possible de déceler de différences stylistiques dans la transposition musicale des passages du texte dans les compositions créées entre 1925 et 2015, dans le sens où les compositions des années 1920, encore attachées d'une certaine manière au romantisme, disposent d'un matériel musical d'une nature nettement différente de celles qui ont été créées environ un siècle plus tard pour mettre en musique de telles images textuelles.

⁶⁴¹ Cf. Bänsch 1971, p. 136 et suivantes ; Domdey 1964, p. 144 et suivantes ; Hammer 2004, 155 et suivantes et 200 et suivantes ; Heck 1996 ; Hedgepeth et Schürer 2000, p. 119 et suivantes ; Henneke-Weischer 2003, p. 172 et suivantes ; Kupper 1963 et Andre Meyer 1965.

⁶⁴² KA04, p. 239 et suivantes, E:1932 ainsi que KA04, p. 7 et suivantes, E:1921.

⊕Coda

44 Brand 0T
Mein Volk zu Gott schreit.

60 C.O.-Swaab 2T
Mein Volk zu Gott schreit.

64 Dangel 2T
Mein Volk, mein Volk zu Gott schreit.

73 Ebert 5T
Mein Volk zu Gott schreit.

86 Fleischer 0T
Mein Volk, mein Volk, zu Gott schreit.

131 Henkemeyer 8T
Mein Volk zu Gott O! zu Gott zu Gott schreit.
11 Takte
Kantilene

139 Hildemann 1T
Mein Volk, zu Gott schrei - t!

167 Keller 0T
Mei - n Volk zu Gott schreit.

232 Mishory 0T
Mein Volk zu Gott schrei t

242 Nening 5T
Mein Volk zu Gott schreit

262 Rands 6T
Mein Volk, mein Volk, mein Volk zu Gott schreit

267 Reiff-Sertorius 0T
Mein Volk, mein Volk zu Gott schreit.

280 Rövenstrunck 0T
Mein Volk zu Gott schreit.

351 Sternberg 9T
Mein Volk zu Gott schreit

396 Weiand 1T
Mein Volk zu Gott schreit

Fig. 36 : Le cri vers Dieu - déroulement de la mélodie dans les compositions

Presque toutes illustrent également le 'rocher qui pourrit' et le 'riesele ganz in mir', de sorte qu'aucune solution musicale ne se distingue nettement dans la vision diachronique - sauf l'œuvre de Weiand pour les raisons expliquées.

La comparaison et les descriptions des évolutions du rythme, de la dynamique et de la mélodie n'ont pas encore répondu à la question du pourquoi des similitudes. Comment se fait-il que de telles similitudes apparaissent dans les mises en musique, même au-delà des frontières de style et d'époque ? - Il semble que nous ayons affaire

à des éléments musicaux et à des modes de composition qui reprennent intuitivement ou consciemment la manière de mettre des textes en musique, et plus encore d'ajouter un discours musical au discours littéraire, de l'histoire de la musique à l'époque moderne, ou plutôt qu'il s'agit d'éléments musicaux qui sont des moyens d'expression immuables de toutes les époques de l'histoire de la musique.

La description analytique de la comparaison ci-dessus et des structures immanentes aurait pu se faire avec le vocabulaire courant de l'époque baroque, à savoir celui de la description des affects et des figures, c'est-à-dire à partir d'une époque où ces connaissances et ces savoirs, qui s'étaient développés au fil des siècles, étaient de plus en plus systématisés.

Ces formules⁶⁴³ musicales, codées de la même manière sur le plan sémantique et syntaxique, se retrouvent également dans les compositions romantiques et modernes, ainsi que dans nos exemples (fig. 36 sur l'apage précédente), en tant que formes d'expression et tournures musicales puissantes et traditionnelles, sans qu'elles puissent être qualifiées d'utilisées dans un catalogue :

1. le *saltus duriusculus* chez Fleischer et Henkemeyer, est également présenté comme un *climax*, afin de donner plus de poids au texte. Le *climax* apparaît également chez Rands
2. l'*aposiopèse*, l'utilisation ciblée de pauses, comme affect de silence et de mort et/ou pour donner plus de poids à ce qui suit. On la trouve chez Osorio-Swaab, Henkemeyer, Mishory, Rands et Weiland, qui l'utilisent en particulier avant le mot "cri".
3. *anabasis* et *katabasis* comme ascension et descente, nous les trouvons chez Sternberg, Reiff-Sertorius et Keller sur "Mon peuple" et "Dieu".
4. l'*apocope/abruptio* comme interruption soudaine de la mélodie sur "schreit" (comme si le cri était coïncé) chez Hildemann, Mishory et Reiff-Sertorius
5. la *suspiratio*, la figure musicale du soupir, en particulier ici sur "peuple" et "Dieu" chez Dangel, Henkemeyer, Reiff-Sertorius et Rövenstrunck.

Ce qui est décisif, c'est que certains gestes musicaux efficaces se sont développés et conservés au fil des siècles en tant que moyens d'expression implicitement appris, et ce en tant que signes musicaux qui, dans leur tradition, étaient et sont toujours compréhensibles pour le public. L'art ne naît pas dans le 'vide' ; même les nouveautés qui ne veulent pas se rattacher à un passé historique de la musique "sont toujours une poursuite de la recherche dans l'espace matériel musical déjà existant".⁶⁴⁴

Le langage musical est soumis à une transformation permanente et se nourrit constamment de sa tradition. Au sujet de la syntaxe de ce langage, René Leibowitz a déclaré au milieu du 20^e siècle : "La musique est un langage qui se développe :

Cette syntaxe nous est donnée par toutes les formes sonores qui ont été inventées jusqu'à notre époque. Nous pouvons donc la déduire du passé et si nous savons intégrer ce passé à notre propre activité, nous enrichissons et ferons progresser le langage de la musique. Car de même que chaque forme sonore est en soi a sa tradition derrière elle et en elle, toutes les formes sonores d'un moment historique donné contiennent toutes les formes sonores du passé. Ou plus précisément : la totalité des formes sonores actuelles présuppose un flux continu de telles formes, dont chacune présuppose toutes celles qui la précèdent. C'est cette continuité totale qui englobe la tradition dans son ensemble - la tradi-

⁶⁴³ Cf. Klassen 2006, p. 287.

⁶⁴⁴ Rihm 1997a, vol. 1, p. 32.

tion qui a précédé le présent vivant, qui s'impose à son tour comme tradition, c'est-à-dire comme un nouveau point de départ pour cette même tradition.⁶⁴⁵

Il semble que ces moyens de mise en musique, apparemment invariants sur le plan historique, aient été utilisés dans le Les principes de l'éducation et de la formation tout au long de la vie, ainsi que les principes de l'éducation et de la formation tout au long de la vie du XXe siècle - au cours duquel de nombreux 'vieux bagages' ont été jetés - restent valables et pertinents.

⁶⁴⁵ Original in : Leibowitz 1947, p. 265 ; traduction dans : Mosch 1987, p. 81.

13 portraits de compositeurs

13.0 Introduction

Dans cette partie de mon travail, j'essaie de fournir des informations plus détaillées sur certains compositeurs et de mettre en lumière leurs œuvres à partir du catalogue des œuvres. Dans certains cas, des annotations complètent les données bibliographiques indiquées au chapitre 15.2. Il s'agit entre autres d'indications sur les compositeurs eux-mêmes ou sur leurs œuvres, comme par exemple des indications sur les premières, etc.

La première question qui se pose est de savoir quels compositeurs et quelles œuvres doivent être sélectionnés dans le cadre d'un tel projet. Tout d'abord, étant donné l'ampleur du corpus de compositions, il ne peut s'agir que d'une petite sélection qui ne constitue pas une évaluation qualitative.

Au cours de mes recherches, je me suis intéressé de plus près à certains compositeurs, que ce soit à la suite de longues recherches qui ont mis au jour des éléments inconnus ou peu connus - c'est le cas pour Hugo Daffner, James Martin Simon, Lily Reiff-Sertorius et Max Ettinger - soit parce qu'une relation plus intense s'est établie avec certains compositeurs contemporains sous la forme de multiples échanges d'idées - ce fut notamment le cas avec Ferdinand Henkemeyer, Arthur Dangel, Christian Immo Schneider, Thorsten W. Hansen, Reinhold Meiser, Michael Gregor Scholl et Wolfgang Stockmeier - ou bien c'est la composition elle-même qui m'a incité à m'y intéresser de plus près - par exemple l'œuvre de Luca Lombardi.

Il s'agit là d'une première justification, d'un premier critère de sélection des compositeurs et des œuvres, qui n'ont toutefois pas pu être tous abordés, certains ne faisant l'objet que d'un bref portrait. Les œuvres de compositeurs vocaux contemporains de premier plan comme Rihm, Gubaidulina et Schnebel devraient bien entendu trouver leur place parmi les portraits. De même, des compositeurs et des œuvres moins connus, voire inconnus, devraient être mis en avant, au moins par une brève présentation.

Un objectif particulier dans le choix des compositeurs et des œuvres était cependant en ligne de mire dès le départ : les compositeurs dont on sait qu'ils ont eu des contacts avec Else Lasker-Schüler, voire qu'ils étaient ses amis, sont tous traités séparément. Il s'agit de Max Ettinger, Friedrich Hollaender, Lily Reiff-Sertorius, Wilhelm , James Jakob Rothstein, Arnold Schönberg et son mari Herwarth Walden. Il n'est pas possible de prouver qu'elle était en contact ou en relation avec la scène berlinoise d'Else Lasker-Schüler, Eduard Asmussen, Paul Hindemith, qui fut professeur de composition à l'école supérieure de musique de Berlin à partir de 1927, et plus généralement avec le judaïsme - sa femme Gertrud était considérée comme une "femme".

Il est probable que Viktor Ullmann, qui s'enthousiasmait pour la poésie d'Else Lasker-Schüler, ait été en contact avec elle à l'époque où il était maître de chapelle à Prague ou à⁶⁴⁶il ait visité Prague et Zurich à cette époque.

L'intention est donc de présenter un kaléidoscope de compositions et de styles les plus divers, en tenant compte des critères de sélection mentionnés. La diversité et la bigarrure - également dans la qualité des compositions - sont ainsi un certain reflet de la bigarrure de la poésie de Lasker-Schüler.

⁶⁴⁶ Conformément à la doctrine raciale des nazis, mais était baptisée dans la religion protestante et s'est convertie au catholicisme en 1938. Hindemith eut également des problèmes avec les nazis en raison de ses origines. Cf. http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Gertrud_Hindemith.

Outre les compositeurs cités, Else Lasker-Schüler était connue ou amie avec d'autres musiciens qui n'ont probablement pas mis en musique ses textes, mais qu'il convient de mentionner ici. Elle entretenait ainsi une relation chaleureuse et une correspondance avec Leo Kestenberg, dont elle admirait le jeu de piano et qu'elle écoutait avec passion. Kestenberg raconte ses années d'exil :

Nous avons retrouvé Else Lasker-Schüler ici, en Israël. La grande poétesse vivait à Jérusalem, mais venait souvent nous rendre visite à Tel-Aviv. Elle aimait beaucoup que je lui fasse la lecture, ce que je faisais toujours avec plaisir, car elle était une auditrice exceptionnelle.⁶⁴⁷

Kestenberg était pédagogue musical, pianiste (élève de Busoni), compositeur et professeur au conservatoire de musique de Berlin, mais surtout l'initiateur des réformes de la politique de l'éducation, en particulier de la pédagogie musicale en Prusse (réformes Kestenberg),⁶⁴⁸ dont les effets se font sentir jusqu'à nos jours. Il émigra en 1933 en Palestine, via Prague et Paris, et fut de 1938 à 1944 le directeur général du Palestine Symphony Orchestra. Son amitié avec Else Lasker-Schüler dura jusqu'à sa mort.⁶⁴⁹

Une autre rencontre fut celle avec le "musicien angélique".⁶⁵⁰ Ferruccio Busoni. Ils se sont probablement rencontrés dans la maison des Reiff à Zurich, où Busoni aimait descendre. ⁶⁵¹Après un concert au premier semestre 1919, elle lui écrit pour lui faire part de sa grande émotion et de son bouleversement psychique, qui a dû être profond :

" [...] sinon j'aurais pleuré à chaudes larmes devant tous ces gens. [...] toutes mes blessures saignent à nouveau. C'est pourquoi je ne veux plus jamais aller vous entendre jouer" (KA11-Br. *67).

⁶⁴⁷ Kestenberg 1961, p. 36.

⁶⁴⁸ Ses réformes de l'enseignement scolaire et musical visaient à professionnaliser la formation des pédagogues musicaux dans les conservatoires. Cf. Blume 2001, vol. 7, p. 864 et suivantes.

⁶⁴⁹ Cf. les lettres de la fin des années, entre autres KA11-Br. 367.

Dans ce contexte et dans d'autres où il est question d'amitiés ou de connaissances avec Else Lasker-Schüler, il convient de mentionner l'impressionnante compilation de Karl Jürgen Skrodzki, que celui-ci a mise en ligne sur son site web Else Lasker-Schüler. Skrodzki s.a.(n).

⁶⁵⁰ KA04, P. 303.25.

⁶⁵¹ Thomas Mann écrit à propos du salon. Cf. citation p. 313.

13.1 Allende-Blin, Juan

(p. 414)

Le Chilien Juan Allende-Blin, né en 1928 et naturalisé allemand depuis longtemps, est l'une des figures les plus singulières, les plus fascinantes et les plus polyvalentes de la nouvelle musique ; un érudit profond, un philosophe et un mystique. *Mein blaues Klavier'* pour orgue et orgue de Barbarie (K0015), composé en 1969/70, évoque la poétesse juive allemande Else Lasker-Schüler, chassée par les nazis, et son poème [. . .] portant le même titre. Le musicologue Heinz-Klaus Metzger a écrit à propos de '*Mein blaues Klavier'* : "Il y a longtemps que je veux consacrer un essai à cette structure qui fait éclater non seulement les 'genres' mais aussi les catégories, car c'est dans cette musique que se produit l'effondrement de la civilisation européenne et peut-être - dialectiquement - son salut. Je ne suis pas encore à la hauteur du sujet".⁶⁵²

Le message de base du poème *Mon piano bleu* (voir l'interprétation au chapitre 7.2) - l'art mort sous le troisième Reich représenté par la musique - ne peut pas être mis en musique si on le prend au pied de la lettre. La solution apportée par Allende-Blin à ce dilemme est d'autant plus remarquable. Il travaille avec le vent de l'orgue, c'est-à-dire en quelque sorte le souffle de cette musique. Dans la préface de sa partition, il décrit de manière très précise comment réduire l'apport de vent, essentiellement de manière à "faire scintiller les notes aiguës de la pédale". Il explique en outre l'effet physique selon lequel, lorsque le vent est réduit, "plus on ajoute de touches ou de registres, plus le son devient faible et bas". Concrètement, plus l'orgue doit 'dire', plus le résultat est 'lamentable' ; en *ff*, son son s'effondre complètement en un gémissement. Cette technique, ainsi que d'autres dans cette composition, est basée sur ses travaux expérimentaux sur le son qui, dès les années 1950, avaient pour but de tirer de l'orgue d'église des effets sonores jamais entendus auparavant.

Fig. 37 : Allende-Blin : *Mon piano bleu*, T. 1

La notation de cette œuvre très complexe se fait pour l'organiste sur sept (!) systèmes, c'est-à-dire répartis parallèlement sur trois claviers et un pédalier (fig. 37).

Un cluster de sons légers dans le troisième manuel (Gedackt 8') s'amincit d'abord, puis s'élargit sous l'effet d'une pression du vent toujours changeante. Des sons individuels concrets qui s'empilent les uns sur les autres sont complétés à environ 40" par un cluster de Principal 8', des sons individuels concrets terminent la première mesure qui dure environ 70".

⁶⁵² Heinz-Klaus Metzger, lettre à Juan Allende-Blin. Cf. Hans-Klaus Jungheinrich. In : "Musik für Orgel - Zwei radikale Positionen" Livret du CD Musik in Deutschland 1950-2000 : Musik für Orgel, Deutscher Musikrat, Sony/BMG 74321-73606-2.

Pour la métaphore 'porte de piano', cf. chap. 7.2 "Mon piano bleu".

L'évolution de la pression du vent est superposée à l'événement sonore noté. - est influencé par le nombre de sons comme décrit ci-dessus - se répercute à son tour sur leur intensité, leur timbre et leur hauteur (qui diminue lorsqu'il est réduit). L'interdépendance crée une image sonore globale très complexe, impossible à prévoir dans le détail. L'impression psychologique est troublante et semble plaintive, indéterminée et insaisissable.

Fig. 38 : Allende-Blin : *Mon piano bleu, etouffez, t. 7*

Le deuxième exemple (fig. 38) montre dans la mesure 7 un passage où la consigne de jeu 'étouffez' décrite dans la préface est appliquée : "en attendant après chaque accord qu'il y ait à nouveau suffisamment de vent, qui est ensuite subitement consommé lors de la frappe 'sfz'".

Vers le milieu de la partition, nous trouvons un passage extraordinairement impressionnant à partir de la mesure 10 (milieu) (fig. 39). Il commence sans tonalité avec l'indication de jeu : "Jeu muet de la pédale (sans registre)", un long solo descendant de pédale de 16 notes, qui n'est acoustiquement consiste en un tapotement des pieds (durée 10") sur la pédale. Pendant ce temps, le vent se rétablit à la pression normale. Après une courte césure, il y a l'un des passages les plus expressifs de

la composition (consigne de jeu : "Orgue complet avec tous les accouplements et plein vent", c'est-à-dire tutti). L'effet décrit au début de la perte de pression du vent lorsque l'orgue est plein se produit : Le son plein de l'orgue se dégrade en peu de temps en 'cacophonie sonore', dans laquelle le glissando perd également sa structure.

Fig. 39 : Allende-Blin : *Mon piano bleu, p. 10 et suivantes.*

Permettons ici une première réflexion spéculative. Nous avons certes affaire à une œuvre purement instrumentale, mais elle joue sur la toile de fond du poème de Lasker-Schüler qui lui donne. Sur la page de titre de la composition figurent deux devises, l'une étant une citation du Journal de Kafka,⁶⁵³ l'autre le premier vers de la quatrième strophe de notre poème, "Zerbrochen ist die Klaviatur", qui aurait particulièrement touché Allende-Blin. Le centre du poème, particulièrement mis en évidence dans notre interprétation, se trouve devant : "Nun tanzen die Ratten im Geklirr" (Les rats dansent dans le cliquetis), qui constitue en même temps son plus grand 'point de perturbation'.

Il semble que le passage que nous venons de décrire veuille justement exprimer cela de manière onomatopéique : la porte du piano brisée et injouable, le piétinement des rats sur celle-ci, la cacophonie sonore qui s'ensuit. S'ensuit une pause générale de 5" (non représentée dans l'exemple) (silence face à l'énormité de l'événement ?). Ensuite,

⁶⁵³ Fragment de la succession de 1917. Kafka 1993, p. 310.

l'orgue se met seul en marche, un 8 pieds à la mensuration étroite sur un quadruple ton étroit sol-la-sol'-la' - à nouveau 2" de pause générale, puis un registre d'anchem (qui croassent) dans l'orgue supérieur dans un geste de plainte *sol-fa#-mi-ré-réb'* : "Je pleure la morte bleue".

Dans la deuxième moitié de l'œuvre (à partir de la mesure 30), nous trouvons l'orgue de barbarie. Dans notre contexte, il occupe une fonction opposée à celle de l'orgue sacré. Ceci est souligné de manière frappante par son nom français 'orgue de Barbarie' et il n'y a aucun doute quant à son attribution au nazi-fascisme, qu'Allende-Blin effectue.⁶⁵⁴ Il ne se fait d'abord remarquer que ponctuellement sur le plan acoustique : "Quelques sons entrecoupés d'un orgue de Barbarie" dit la partition ; mais ensuite de manière de plus en plus insistante sur une durée de 1'44".

Les fragments de musique de fête foraine peuvent encore être réduits au silence par des citations impressionnistes pour piano de l'*Étude* op. 10/6 de Chopin et de la *Sonate* n° 3 de Scriabine. Mais dès Scriabine, le bourdonnement de l'orgue de barbarie fait à nouveau irruption - déjà si massivement que la citation musicale est recouverte au point d'être méconnaissable. Une troisième citation s'insère, tirée du *final* de l'*Opéra de quat'sous* de Brecht/Weill, jouée dans la position la plus basse et la plus silencieuse de la pédale avec une sous-clause de 32' : "Bedenkt das Dunkel und die große Kälte" / (Dans cette vallée qui résonne de chagrin).⁶⁵⁵

Nous entendons encore une fois la citation de Chopin, à la fin de laquelle l'Orgue de Barbarie prend complètement le dessus. L'orgue y mêle des secondes couchées, enregistrées exclusivement avec des anches, ce qui produit un effet banal.

Ce qui vient d'être décrit incite à une autre spéculation. On a l'impression qu'il y a une assimilation sonore du son sacré à la barbarie, qui se poursuit par des séquences stupides de 16e à l'orgue (triton avec résolution en quarte !). L'idée est que cela dépasserait clairement, sur le plan musical et symbolique, les contextes ancrés dans le poème, tels qu'ils ont pu être vécus culturellement en exil et dans la vie sous le Troisième Reich : par exemple, en ce qui concerne le rôle peu glorieux des églises sous le Troisième Reich et aussi à d'autres époques, où elles ont fait cause commune avec les dominants, en s'adaptant en partie.

La composition se termine sur un sol dièse à pédale, enregistré avec un principal de 16' et une voix très aiguë de 1', qui doit être supporté pendant 50" (!). Dans cette situation sonore extrême, étalée sur quatre octaves, résonne après 20" la pulsation ronflante et régulière d'une guimbarde grave.

La fin, si vide de son, laisse l'auditeur s'interroger sur son sens. Cette conclusion est-elle liée, du point de vue de la sémantique des sons, à la dernière strophe du souhait inassouvi de Lasker-Schüler ? Quelle est la fonction de la guimbarde par rapport à l'orgue et à l'orgue de barbarie ?

On peut au moins dire que la composition se réduit complètement à la fin à deux notes, le sol dièse de l'orgue et le *do* de la guimbarde, et tout à la fin uniquement à ce *do* pulsant.

La guimbarde - également appelée 'harpe juive'⁶⁵⁶ - est l'un des instruments les plus primitifs de la classe des aérophones. Sa langue vibre à une fréquence fixe ; il manque même une caisse de résonance qui doit être 'ajoutée' sous la forme de la cavité buccale humaine. L'alimentation en vent (dont on peut se passer) est le souffle humain.

⁶⁵⁴ Hans-Klaus Jungheinrich, qui a rédigé le texte du livret du CD, voit la paire d'instruments opposés dans une autre signification : "La juxtaposition de l'orgue d'église "riche" et de l'orgue de barbarie "pauvre", de foire, est d'une grande importance symbolique [...]". Dans cette interprétation, le sens de l'antithèse La notion de 'pauvre-riche' ne se révèle pas vraiment, puisqu'elle ne joue aucun rôle dans le poème.

⁶⁵⁵ Choral final avec orgue de l'*Opéra de quat'sous* (n° 20 Troisième finale de l'*Opéra de quat'sous*).

⁶⁵⁶ Cette appellation ne se retrouve plus guère en allemand aujourd'hui en raison du political correctness. Dans un article sur la physique de la guimbarde paru dans la *Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig 1828, année 30, H. 38, p. 625 et suivantes, la désignation est toutefois utilisée sans hésitation. La ques-

A l'autre extrémité de l'échelle des aérophones, on trouve le 'high sophisticated instrument', l'orgue avec le plus grand nombre de tuyaux.

En gardant cela à l'esprit, la fin de la composition pourrait, dans un sens spéculatif, représenter l'exil total, sans racines et sans voix, comme Else Lasker-Schüler (et de nombreux autres exilés avec elle) l'a ressenti pour elle-même. La triade des 'trois portes fermées' va mentalement dans le même sens. La pulsation stupide de la guimbarde ne porte en outre en elle aucun développement musical. Le compositeur n'autorise même pas un *ritardando* dans la conclusion soliste. Ainsi, toute autre expression musicale est radicalement rejetée : Le piano bleu est mort.

Son engagement pour la réhabilitation culturelle des compositeurs bannis par le nazisme et le stalinisme est bien connu dans la vie d'Allende-Blin.⁶⁵⁷ Cette composition est un exemple musical éloquent de cet engagement. Le message musical gagne en universalité par rapport au message lyrique, car il n'est pas limité verbalement. Cependant, les moyens musicaux parlent un langage étonnamment plastique, pénétrant et concret.

13.2 Asmussen, Eduard

(p. 415)

On ne sait pas grand-chose d'Eduard Asmussen. Il n'est pas mentionné dans les dictionnaires de musique. On trouve cependant une preuve chez Fey,⁶⁵⁸ selon laquelle Asmussen a reçu une éducation musicale dès l'âge de cinq ans dans sa ville natale de Flensburg, où il a également passé son baccalauréat en 1902. Il a ensuite étudié le droit et la musique à Heidelberg, Leipzig et Kiel. Il a obtenu son doctorat en droit à Rostock en 1908.⁶⁵⁹ C'est sans doute de là que lui vient son pseudonyme 'Eduard Richter', sous lequel il a parfois publié des compositions. On ne sait rien de ses diplômes en musique.

On découvre une autre entrée chez Frank :⁶⁶⁰ "ASMUSSEN, Eduard, Dr. jur. *26. 11.1882, Flensburg, vit à Copenhague depuis 1919 comme commerçant. W : Chansons".

En 1908, sous son pseudonyme Eduard Richter *Herzensglut* op. 8 Nr. 1 (K0023) paraît aux éditions Wilhelm Hansen Musik-Verlag, Copenhague, la mise en musique du poème *Du, ich liebe dich grenzenlos*.⁶⁶¹ J'ai trouvé ce titre en 2011 dans l'OPAC de l'Aarhus Universitets Biblioteker, Danemark.

Ce n'est que lorsque j'ai demandé à la maison d'édition Hansen et que celle-ci a effectué des recherches dans les anciens documents contractuels que la date de 1908 et le véritable nom du compositeur,⁶⁶² Eduard Asmussen, ont été établis sans aucun doute et que des corrections ont été apportées dans l'OPAC de l'université. Cette composition est ainsi la quatrième mise en musique d'un poème de Lasker-Schüler, après les trois de Herwarth Walden de 1904.

Une connaissance personnelle d'Asmussen avec Lasker-Schüler n'est pas attestée. On peut cependant supposer qu'il connaissait la scène artistique berlinoise autour d'elle, Dehmel, Bierbaum et autres, puisqu'il a également mis en musique plusieurs textes de Bierbaum.⁶⁶³

tion de savoir dans quelle mesure ce terme peut aider à la compréhension doit rester ouverte.

⁶⁵⁷ Cf. ses écrits *Kirchenmusik unter Hitler* et *Erich Itor Kahn*. Allende-Blin 1984 ; Allende-Blin 1997.

⁶⁵⁸ Fey 1922, p. 3.

⁶⁵⁹ L'inscription au doctorat de l'université de Rostock se trouve sur http://quart_ifk.bsb-muenchen.de/ifk_quart//jsp/imageAnz.jsp?Display=ImageCard&ImageID=40368149&Lang=de.

⁶⁶⁰ Frank et Altmann 1974/1978, p. 21.

⁶⁶¹ KA01-GNr. 074.

⁶⁶² Email de Hansen-Musikverlag, Copenhague du 25.05.2011 à l'auteur (non publié).

⁶⁶³ Cf. également Bauschinger 1980, p. 73.

Ἄθανατοι (Les Immortels)

Toi, je t'aime sans limite !
 Par-delà tout amour, par-delà toute
 haine ! Je te veux comme une pierre
 précieuse
 Saisir les rayons de mon âme.
 Dépose tes rêves dans mon giron
 Je l'ai entouré de murs d'or et je l'ai fait boire
 du vin grec doux.
 Et arroser avec l'huile des roses.

Oh, je me suis envolé vers toi comme
 un oiseau, Dans les tempêtes du
 désert, dans les vents de la mer, Dans
 le rouge soleil de mes jours,
 De te trouver dans l'étoile de mes
 nuits. Toi, déploie la force de ta
 volonté pour que nous planions au-
 dessus de tous les automnes,
 Et nous enroulons le feuillage autour de la
 mort et lui donnons vie.⁶⁶⁴

Dans son chant, Asmussen ne se réfère pas textuellement à la première impression ci-dessus dans *Styx* de 1904, mais clairement à la seule impression ultérieure dans le supplément de l'année 36, n° 288 [édition du lundi] du Berliner Tageblatt du 10.06.1907. C'est ce qui ressort d'une comparaison des textes avec la première impression (cf. KA01-K 074) ; en détail : [Ti : Herzensglut] Ἄθανατοι ; v6 : liess ihn] will sie ; v7 : ihn] will sie ; süssen griechisches] süssem griechisches.

L'origine du titre *Herzensglut*, qui n'apparaît qu'ici dans l'ensemble du corpus de compositions, est ainsi clarifiée. De plus, la référence un peu difficile - voire involontaire - aux vv. 6 et 7 à *Schoss* (version *Styx*) dans la version Berliner Tageblatt d'Else Lasker Schüler a été modifiée en fonction d'elle avec une référence sémantiquement plus compréhensible à *Deine Träume* et ainsi également reprise par Asmussen.⁶⁶⁵

La traduction grecque du titre du poème, *Les immortels*, décrit déjà l'ensemble du contenu du poème. Il s'agit des amants, le je lyrique et le tu. Alors que le je lyrique s'explique au tu par des constatations (je t'aime, je voudrais te saisir, je suis parti à ta recherche), le tu lyrique est interpellé par lui de manière impérative (pose tes rêves, déploie ta force).

Ce qui est typique de Lasker-Schüler ici, c'est l'exigence d'absolu qui se dégage de ces lignes. Les extrêmes *de tout amour et de toute haine* sont encore dépassés par l'absence de limites de l'amour du moi lyrique ; ainsi en est-il du vol 'hyperbolique' des oiseaux à travers les tempêtes du désert et les vents marins. Dans le texte d'Asmussen, il est écrit "schrackenlos" au lieu de "grenzenlos" comme dans l'original d'Else Lasker-Schüler ! Si le texte a été modifié par Asmussen lui-même - car une telle variante n'est pas mentionnée dans l'appareil des notes de la KA -, il s'agirait d'une modification au détriment du message textuel. Le terme 'barrière' se limite en effet aux barrières entre deux territoires. Leur disparition, le "sans barrière", n'abolit cependant pas ces différents territoires eux-mêmes, qui étaient séparés par eux. Le terme 'sans frontière' est en revanche plus large, plus radical, car les frontières territoriales - quelles qu'elles soient - sont abandonnées "sans limites" dans le sens de "partout, sans séparation". C'est précisément ce que vise Else Lasker-Schüler. Pour elle, une dyade est toujours totale.

Les ornements verbaux orientaux ne manquent pas non plus dans le poème et décrivent l'ex- stase : murs dorés, vin grec, huile de rose, rouge soleil et étoile décrivent l'état psychique du moi lyrique.

L'image du v. 9 rappelle celle d'Eichendorff dans *Mondnacht* : "Und meine Seele spannte / Weit ihre Flügel aus" (Et mon âme déploya largement ses ailes), allégorie de la libération des liens terrestres. L'image anaphorique se trouve au v. 13: L'image ana-

⁶⁶⁴ KA01-GNr. 74, version 1904.

⁶⁶⁵ Tilo Medek utilise la version de *Styx* (K0909), mais en présence et en omettant les vv. 7 et 8. Il est probable que lui aussi soit 'tombé' sur ces versets. Je n'ai pas pu vérifier d'autres compositions pour ce poème.

phorique se trouve au v. 13 : "Toi ! déploie la force de ta volonté". Et le fait que la force de la volonté puisse dominer l'existential, ici, dans la métaphore de l'automne, l'adieu à la vie, est - tout comme le pathos de l'ensemble du poème - proche de la pensée de Nietzsche.⁶⁶⁶

Dans le poème, comme chez Lasker-Schüler en général, les états inconscients - évoqués ici métaphoriquement par les *rêves* et *la matrice* - ont la priorité sur la conscience, en tant qu'éléments généralement créateurs.⁶⁶⁷

L'immortalité des amants dans l'acte permanent de l'amour se manifeste finalement dans les vv. 15 et 16 : ils enroulent autour de la mort la pervenche b l a u-florale que les jeunes filles s'enroulaient auparavant autour de la tête pour danser (!), afin qu'elle meure dans la vie, ou autrement dit : L'utopie - nous nous souvenons de la deuxième symphonie de Gustav Mahler et du texte de Klopstock - indique, dans l'immortalité de l'amour tout-puissant, l'éternité au-delà de l'être-dans-le-temps.

La consigne de jeu de la chanson est "Stürmisch". La mesure est majoritairement une mesure 9/8, c'est-à-dire une mesure 3/4 avec des triolets de 8e, elle a donc un caractère dansant et entraînant. La mesure plus statique de 6/8 (2/4 avec triolets de 8) ne couvre que les vv. 1-2 et 9-10, c'est-à-dire le début de chaque strophe, dans lequel il s'agit textuellement de l'état intérieur du moi lyrique au sens large, tandis que la mesure oscillante de 9/8 couvre la deuxième partie de chaque strophe, dans laquelle la dyade du moi et du toi est au centre, donc au sens large le jeu amoureux lui-même. En même temps, les différents rythmes d'élocution du poème sont finement représentés dans les mesures et les changements de mesure. La facture d'accompagnement uniforme, composée d'accords brisés en doubles croches, est presque constante, avec des mouvements ascendants et descendants en fonction des mesures. On remarque l'utilisation fréquente d'accords de sixte ajoutée et de septième. Le rythme de déclamation - une 4e suivie d'une 8e (pensée en triolets) - est également largement utilisé. Les passages où le texte est en trochée sont prédominants.

Nous ne trouvons guère de peintures tonales, tout au plus dans "und mit dem Öle der Rosen begie- ßen", où la ligne de r. H. descend en plusieurs lignes, illustrant la coulée et soutenant de manière figurative le déroulement similaire de la voix. Il en va de même pour la r. H. dans "Tempêtes du désert" et "Vents marins". Et enfin, la course ascendante de la r. H. sur "Leben" (mes. 46).

La H. l. commence par un accord de *ff* dans la tonalité médiane de do majeur et mène à l'accord de *ff de la* tonalité médiane de do majeur.

La sous-dominante de ré bémol majeur de "Ich liebe Dich schrankenlos !" est suivie d'un passus duriusculus au piano dans une succession d'accords de sixte ajoutée. Cette figure baroque exprime en soi la douleur, dont il n'est toutefois pas question ici dans le texte. La figure mène à la tonique *As* (m. 6), dont la tierce (m. 7) mène ensuite à l'accord de septième de la dominante : "aimer - haïr" (mes. 8-9). L'accord de septième sur la médiane de fa mineur (m. 10f) conduit à la tonique en position de quinte (m. 12). Des modulations vers des harmonies un peu plus éloignées - accord de septième majeur en si bémol (mes. 16), sixte ajoutée sur *si* et *sol* (mes. 18-19) - ramènent à la tonique avec l'allégorie du vin et de l'huile de rose (mes. 22-24). La t. 26 conduit à la nouvelle tonalité de la majeur (t. 27) de la deuxième strophe par l'accord de septième sur la dominante de *mi bémol*. Cette tonique n'est atteinte qu'au m. 30. Suit un long passage dans les médianes fa dièse mineur et do majeur (mes. 32-36),

⁶⁶⁶ Cf. également Bauschinger 1980, p. 66.

⁶⁶⁷ Cf. également *ibid.*, p. 67.

22 sü - ssem grie - chi-schen Wein und mit dem

24 ö - le der Ro - sen be - gie - ssen!

26 e ritard. molto a tempo espressivo

28 Ich flog nach Dir wie ein

Fig. 41 : Asmussen : *Herzensglut* op. 8.1, extrait p. 3

La composition reprend le caractère global du poème. La dynamique sauvage des jeunes amours et des extases érotiques, qui caractérise tant de poèmes du *cycle du Styx*, est 'vécue' musicalement dans cette chanson, en ce qui concerne la dynamique et les tournures harmoniques de la partie de piano. La conduite de la voix, qui n'est généralement pas du tout exaltée, est étrange et contraste avec cela. Les différentes phrases vocales se situent en général dans l'ambitus d'une sixte ou moins et sont menées par petites touches. Le rythme, comme nous l'avons mentionné, est presque exclusivement monotone, avec des groupes de deux triples croches de 1/4 et 1/8 de note. La question de savoir si cela a été conçu comme une offre aux chanteuses peu expérimentées doit rester ouverte.

13.3 Beimel, Thomas

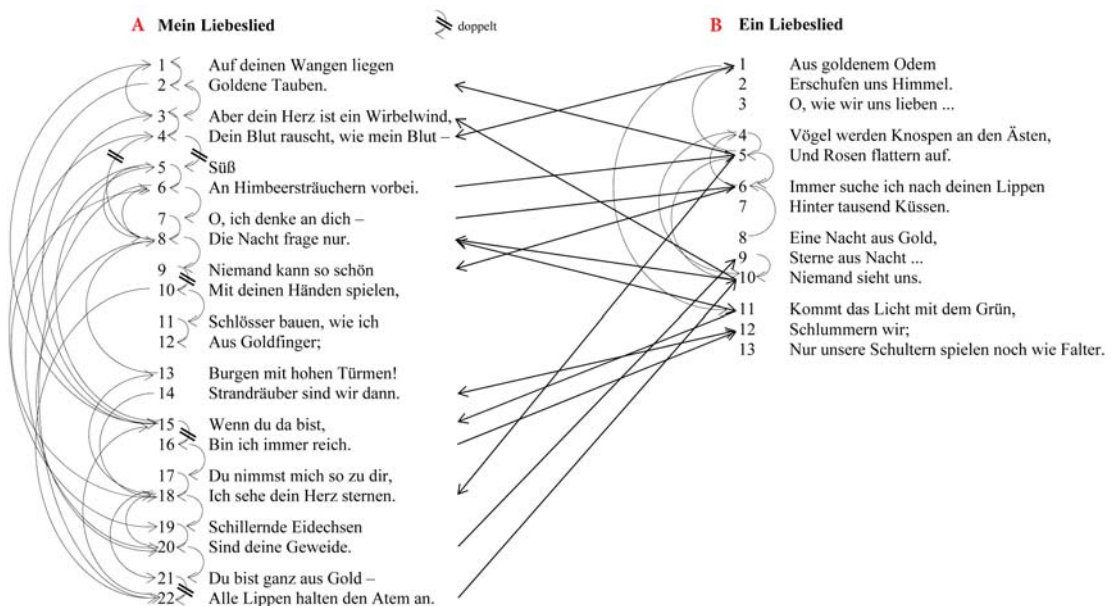
(p. 417)

Après des études réussies d'alto à la Folkwanghochschule d'Essen et de pédagogie instrumentale à la Hochschule für Musik im Rheinland (aujourd'hui Hochschule für Musik und Tanz Köln), Thomas Beimel, originaire de Wuppertal et décédé trop tôt à l'âge de 49 ans, a suivi entre 1996 et 1997 des cours de composition auprès de Myriam Lucia Marbe à Bucarest (voir p. 449).

Outre la musique de scène et de pièces radiophoniques, il a composé pour différentes formations, notamment pour l'accordéon, les percussions et les solos de chant. Plus tard, il a également été l'administrateur de la succession de son professeur Marbe, dont il a mis les œuvres en ligne. En tant que pédagogue musical, il a également élaboré des compositions avec et pour les enfants et les adolescents à partir de 2002.

La musique de Beimel se caractérise par sa capacité à reformuler des choses connues et à franchir les frontières des genres avec un humour qui lui est propre, qui ne s'arrête pas aux 'piliers culturels' et qui aime penser hors des sentiers battus.

J'ai écrit à Beimel en lui demandant de mettre sa composition de Lasker-Schüler à ma disposition (K0092f.). C'est ainsi que s'est développé l'échange d'e-mails suivant, qui est en même temps typique de plusieurs échanges d'idées intenses avec d'autres compositeurs, la plupart du temps liés à un morceau d'analyse ou du moins à quelques réflexions sur l'œuvre.

Fig. 42 : Beimel : *sur tes joues . . .*, réseau de relations

16.11.2012

Cher Monsieur Bellenberg, je vous remercie de l'intérêt que vous portez à ma composition sur des poèmes d'Else Lasker-Schüler. Il n'existe qu'une seule œuvre à ce sujet : Beimel, Thomas (2002) : "sur tes joues / des colombes d'or". pour mezzo-soprano. Celui-ci utilise les poèmes suivants de ELS : Mon chant d'amour + Un chant d'amour. La première a eu lieu dans le cadre du X. Else-Lasker-Schüler-Forum (lors d'une manifestation au Museum Baden, Solingen). Si je me souviens bien, la pièce a encore été jouée dans sa version originale à Wuppertal, Stuttgart et Bucarest. L'année dernière, elle a de nouveau été jouée à Cologne. A cette occasion, j'ai retravaillé la pièce (l'ai raccourcie). Vous trouverez en annexe la version désormais valable de la partition au format PDF.

Sincèrement, Thomas Beimel

La partition a permis de diviser l'œuvre en deux parties presque symétriques, à savoir

- I. *Dans le maquis des métaphores*
- II. *"Danse du mariage"*.

Dans les deux parties, les deux poèmes A et B (illustration 42 sur la page précédente) sont déconstruits, en ce sens que les métaphores, les allégories et les lignes de vers sont isolées puis assemblées en de nouvelles unités de sens. Il en résulte pour ainsi dire deux nouveaux poèmes d'amour I et II, dans lesquels ce qui est fragmenté conserve son caractère fragmentaire. Dans le graphique ci-dessus, le nouveau réseau de relations ainsi créé est représenté par des flèches. Sans entrer dans les détails, il apparaît clairement que le 'résultat lyrique' présente des turbulences picturales nettement plus importantes, qui se traduisent exactement de la même manière sur le plan musical (I. Dans le maquis des métaphores).

J'ai écrit BeimeI à ce sujet sans déjà connaître ses explications ultérieures sur l'œuvre de 2002 :

17.11.2012

Cher Monsieur BeimeI, un grand merci pour la mise à disposition de la partition de l'élève d'Else Lasker. C'est une manière très spirituelle de traiter les deux poèmes, de les laisser en quelque sorte s'interpénétrer, de les déconstruire et de créer par le montage de nouveaux contextes qui - de manière encore plus exaltée, mais tout en restant dans le monde métaphorique d'Else Lasker-Schüler - semblent par moments tout à fait surréalistes, voire même d'inspiration dada. Le chant, la parole, le bruit et la performance soutiennent cela au mieux, à mon avis. En cela, la lecture de votre composition devrait probablement dépasser nettement la manière de parler de Lasker-Schüler qui nous est parvenue (y compris les bruits et mimiques exaltés). Je comprends donc votre composition comme une exagération allant jusqu'à la "métaphore morte", qui cache (consciemment) le sens du discours proprement dit. Le site

Le "maquis des métaphores" se révèle ainsi tout à fait. C'est magnifique ! Et il y a aussi un peu d'ironie ? Bien sûr que oui ! Et "Mariage" fusionne les deux poèmes de manière géniale. Chapeau ! Existe-t-il un enregistrement de la représentation ? Ce serait formidable ! Ci-joint deux pages de mes occupations : d'une part, lire le "maquis des métaphores" comme "deux mules" ; d'autre part, représenter graphiquement le réseau de relations - ainsi, le maquis ne se révèle pas seulement à l'oreille. Cela permettrait d'en déduire quelques nouveautés, par exemple ce qui était particulièrement important pour le compositeur : ⁶⁶⁸A15 : "quand tu es là" ; A22 : "toutes les lèvres retiennent leur souffle" ; B6 : "je cherche toujours tes lèvres" et B10 : "personne ne nous voit". B3 & B13 : pas de sujet ! Qu'est-ce que cela veut nous dire ? [. . .]

Cordialement, Karl Bellenberg

Quelques jours plus tard, j'ai reçu la réponse suivante :

20.11.2012

Cher Monsieur Bellenberg, vos remarques pertinentes sur le morceau *auf deinen wangen / goldene tauben* m'ont fait très plaisir. En effet, je n'ai pas voulu mettre en musique les poèmes d'ELS, mais reproduire - de manière allégorique - le processus poétique. Je vous envoie en annexe un texte que j'ai écrit pour la version originale, non abrégée, de l'œuvre. Le caractère performatif est essentiel pour cette pièce : grâce aux indications sur les mouvements corporels initialement intentionnés musicalement, la pièce se met en scène pour ainsi dire d'elle-même, mais en même temps, le corps de l'interprète se retrouve au centre de l'attention. Ce caractère concret contrebalance les processus d'abstraction typiquement européens de la composition. De ce fait c'est une pièce qui doit être entendue et vue. J'ai trouvé dans les archives un enregistrement de concert provisoire de la représentation de Cologne. Je vous l'envoie par courrier. [. . .] Salutations cordiales de Wuppertal, Thomas BeimeI

⁶⁶⁸ Les désignations suivantes se réfèrent aux vers respectifs de la fig. 42 de la page précédente : A15 = premier (A) poème vers 15. Les passages qui se révèlent 'particulièrement importants' sont ceux qui sont le plus souvent répétés dans le nouveau texte, c'est-à-dire qui ont de nombreux points d'entrée et de sortie dans l'entrelacs.

20.11.2012

Cher Monsieur Bellenberg, Je vous envoie en pièce jointe l'enregistrement du concert de *auf deinen wangen / goldene tauben* en MP3. Le concert a eu lieu le 8 mai 2011. L'interprète était la mezzo-soprano roumaine Elmira Sebat.

Cordialement, Thomas BeimeI

Dans le texte qu'il nous a envoyé et qui constitue en même temps un morceau d'analyse, BeimeI explique l'œuvre créée en 2002 :⁶⁶⁹

La composition, "auf deinen wangen / goldene tauben", écrite pour le X. Else-Lasker-Schüler-Forum à Wuppertal, n'est pas une mise en musique au sens traditionnel du terme : elle tente plutôt d'imiter le processus poétique qui a conduit la poétesse dans son monde métaphorique.

A partir de textes décomposés de deux poèmes, "Mein Liebeslied" et "Mein Liebeslied". "Un chant d'amour", une re-inventio de la langue d'Else Lasker-Schüler est tentée. [...]

En reprenant la lecture cette année, j'ai dû constater que sa langue somptueuse me fait désormais peur : car je crois déceler dans son esthétique souveraine et solitaire, dans ses métaphores inspirées des topoï orientaux, une distance énorme par laquelle elle exprime la situation d'un homme qui est "exposé". [...]

En raison de la crainte et de la confusion que sa poésie provoquait désormais chez moi, j'ai décidé de faire du caractère étrange de cette lecture [il s'agit d'une perception ponctuelle et non globale du texte lyrique - ndlr] un principe de composition.

"sur tes joues / des colombes d'or" se divise en trois parties.⁶⁷⁰

I Avec une extrême exaltation

Des articulations éruptives conduisent l'interprète à une alternance d'états de tension intérieure. Le chant semble "non maîtrisé" et s'étend dès le début à l'ensemble du corps.

II Dans le maquis des métaphores

Par la suite, la chanteuse entre dans l'espace imaginaire d'un chaos créatif. Il s'y crée des caprices vocaux qui se développent de manière discontinue sur trois niveaux - des ornements détendus dans le registre aigu - un chant "secret" et "caché" dans le registre le plus grave - une élocution haletante dans l'extrême urgence, qui viole le contour clair des phonèmes.

III Chanson de mariage

Pour la dernière partie, j'ai fait une compétition avec moi-même : parviendrais-je à trouver une manière de concevoir au moins l'un des poèmes - "Mon chant d'amour" - comme une chanson avec la plus grande intégrité possible ?

La confusion de la partie centrale donne naissance à un chant formé de plusieurs manières. Les lignes mélodiques sont construites sur un mode stable dont les degrés principaux forment une échelle hexatonique : *la bémol-rébémol-sol-la*.

Les mélodies sont structurées au moyen de rythmes aksak asymétriques.⁶⁷¹ qui sont d'abord exposés par des actions de l'interprète, lesquelles développent au cours de la "chanson" un contrepoint gestuel et acoustique au chant.

Par ces moyens étrangers à mon langage musical, je voulais rendre hommage à la position esthétique d'Else Lasker-Schüler.

⁶⁶⁹ Archives de Bellenberg.

⁶⁷⁰ La version de dernière main ne contient que les parties II. et III. selon la lettre du 16.11.2012.

⁶⁷¹ Extrait du MGG-online : "La mesure 9/8 qui se décompose en 2+2+2+3 unités, appelée *aksak*, est particulièrement typique et a fait son entrée dans la musique savante. Le terme *aksak* signifie 'boiteux', 'trébuchant' ou 'd'une fluidité inégale'. Cela indique qu'ici, l'une des quatre parties métriques a été allongée de la moitié de sa valeur, interrompant ainsi le déroulement uniforme du temps". <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45439>.

que des "atonalen" comme n'étant pas "harmonique" (Braun). Il écrit de la musique qui revient à ses bases harmoniques, en particulier aux sons naturels⁶⁷⁶, dans l'intention de surmonter les problèmes de réception dans la musique actuelle.

Son style est donc plutôt conservateur, évitant les grandes dissonances et les pointes rythmiques fortes. Son langage musical reste en grande partie dans l'espace tonal majeur/mineur élargi. La phrase homophone est prédominante. L'harmonie privilégie les accords de septième et de septon, les sonorités de sixte ajoutée dans des registres étroits et larges ainsi que les retours d'accords. La rythmique est, à quelques exceptions près, plutôt simple et peu variée. Sa musique, qui est en grande partie liée au texte, renonce dans l'ensemble à la description musicale d'images littéraires. L'intention est plutôt de capter l'atmosphère de l'action.

Le 30 mars 2014 a eu lieu la première représentation en concert de l'opéra de chambre *Neue Menschen* à la City-Kirche, Wuppertal, sur l'époque émouvante de la poétesse à Berlin dans les années 1900. Peter Michael Braun avait composé cette œuvre à l'occasion du XXe forum des élèves d'Else Lasker.

La scène en un acte décrit un pique-nique fictif que les amis poètes Peter Hille, Gerhart Hauptmann, Julia et Peter Baum⁶⁷⁷ et Else Lasker-Schüler célèbrent dans la forêt automnale de Berlin : conscients de la naissance de 'l'homme nouveau', comme l'indique également le titre de l'opéra de chambre.

Le livret, composé par Braun à partir de textes de Hauptmann (*Und Pippa tanzt*), Hille (textes en di- vers) et Lasker-Schüler (Das Peter Hille-Buch, poèmes), contient des poèmes de Hille et de Hille.⁶⁷⁸, l'idée de 'l'homme nouveau' est thématifiée de diverses manières en tant qu'être humain aimant, créé par un Dieu bienveillant. Les textes originaux ont tous été écrits en 1910 ou avant et appartiennent à l'époque du naturalisme : description sublime de la nature et de Dieu dans la création ; la langue - une langue élevée, en partie sous forme de poèmes et d'odes :

Un air de forêt si automnal.

Les feuilles d'automne multicolores ! Il

y a de la condensation ? Le soleil

accumulé.

[...]

(extrait de : Peter Hille. *Âme d'automne*)

Les montagnes sont des figures divines rêvées. [...]

Et son [Jéhovah - ndlr] prophète forma dans les nuages le nouveau

personnes du soleil riant de midi de son pays.

(tiré de : Else Lasker-Schüler. *Le livre de Peter Hille*)

Vers la fin, le livret place les sentiments d'amour, de beauté, d'affinité, de paix et de joie de vivre insouciantes au centre des contemplations et non de l'action, car l'opéra de chambre est pauvre en action ! Mais la fin est dédiée à la "Transfiguration" (indication de mise en scène : "lueur de lumière devenant plus claire") du mentor de Lasker-Schüler, Peter Hille.

⁶⁷⁶ Braun illustre cela par la systématique de la théorie des oscillations.

⁶⁷⁷ Else Lasker-Schüler connaissait déjà Peter Baum depuis son enfance à Elberfeld. Dans son coup de foudre, elle lui donne le nom d'Antinoüs, parce que Tino s'y cache, rapporte le frère Hugo Baum (Klüsener et Pfäfflin 1995, p. 44). Paul Zech, également originaire d'Elberfeld, était plus jeune de quelques années. Elle écrira plus tard ces vers touchants à son ancien camarade de jeu Baum : Mairosen. (Chanson en ronde pour les grands enfants.) / Il a promis à ses saintes sœurs / De ne pas me séduire, / Entre les roses de mai, il aurait presque / manqué à sa parole, / Mais il a fait trois croix / Et j'ai cru mourir de froid [...]. KA01-GNr. 47.

⁶⁷⁸ KA03, p. 27 et suivantes.

La musique modérément moderne de Peter Michael Braun séduit par la clarté de sa construction et de son travail thématique. Il parvient à mettre en scène musicalement le caractère ludique des mots et des vers, la légèreté parfois aérienne des images lyriques et la joie des poètes.

Ni le texte ni la musique ne portent en eux de drame et servent entièrement l'espoir naïf en un 'homme nouveau' - du point de vue actuel, il est vrai, et compte tenu de la Première Guerre mondiale qui balaya bientôt toutes les idées ambitieuses. Il faudrait donc se poser la question du sens d'un tel projet de composition, s'il n'y répondait pas déjà par lui-même : la description d'une communauté de poètes et d'écrivains qui existait réellement à l'époque et qui était extrêmement productive sur le plan littéraire et poétique, et qui s'appelait *Neue Gemeinschaft - ein Orden vom wahren Leben*.

Avant la Première Guerre mondiale, l'idée d'un "homme nouveau" agite les esprits de l'élite intellectuelle allemande comme le renouveau spirituel et moral espéré à l'aube de l'expressionnisme et d'une nouvelle humanité comme contre-projet à l'existence dissolvante, douloureuse et brisée des dernières décennies. Cette nouvelle humanité doit être marquée par l'amour, la compassion et un panthéisme expressionniste, tel qu'Else Lasker-Schüler fut l'une des premières à le concevoir dans sa poésie dès 1900 et dont Pinthus fut le porte-parole dans sa célèbre anthologie *Menschheitsdämmerung*, et est comprise comme un acte de libération.⁶⁷⁹

L'instrumentation est une musique de chambre originale, à savoir 2 Fl, 2 Cl, 1 Trp, 1 Pos, 1 Synth, 5 Vl, 3 Vc, 1 Kb, Sop, Mez, Ten, 2 Bar. S'y ajoutent, en cas de représentation scénique, des extraterrestres, des danseurs, des jeunes gens et des jeunes filles.

Dans la partition de l'œuvre, la première chose qui frappe est la pulsation prédominante dans les groupes instrumentaux, en particulier dans les cordes, à l'exception de quelques passages dans l'ensemble de l'opéra. Les plus grandes exceptions à cette règle sont la *danse exotique* au milieu de l'œuvre et la fin de l'opéra (cf. p. 216). Cette pulsation dans un mètre généralement strict est réalisée sous forme de 8e ou 16e répétitives et en accords de base, de septième, de septon, de sixte ajoutée ou similaires, typiquement aussi séquencés par des retours d'accords. La dynamique se situe souvent entre *p* et *mf*. Dans l'ensemble, les groupes de bois et de cuivres sont plus vivants et plus au service de la mélodie.

Les trois protagonistes sont clairement caractérisés musicalement, parfois de manière leitmotiv.

Petrus (alias Peter Hille, baryton), dans son style calme et légèrement pathétique connu à l'époque, est dessiné musicalement avec de petits intervalles et des métriques calmes. Le chant est en général accompagné d'un tapis sonore pulsant très régulièrement en 8, parfois accompagné de poussées d'accords, comme décrit plus haut, ou de couches d'accords en forme de points d'orgue dans les cordes et/ou les instruments à vent. Le synthétiseur reprend de temps en temps des effets de sons de harpe argentés. Les flûtes et les clarinettes menées en ruptures d'accords les unes contre les autres se posent par moments comme des gazouillis d'oiseaux sur le chant de cet "oiseau étrange" qu'est Peter Hille, même dans la réalité historique (voir un exemple dans la figure 44 à la pagesuivante).

Le prince Onit [von Wetterwehe] (alias Gerhart Hauptmann, ténor) est accompagné du trombone, souvent couplé à la trompette, pour l'identification de la personne. La ligne vocale est aussi grave que celle de Pierre. En dessous, on trouve

⁶⁷⁹ Certains passages du texte sont tirés, sous une forme modifiée, de ma critique de la première représentation. Cf. Bellenberg 2014.

le plus souvent une pulsation de six notes, principalement dans les cordes (exemple dans l'illustration 47 à la page 217). - *Tino* (alias Else Lasker-Schüler, soprano) est toujours plus vivante dans le déroulement de la mélodie (selon le texte). Son leitmotiv est une suite de notes qui est toujours attribuée au premier violon avec des 16èmes à exécuter staccato (ill. 45 sur la page suivante) et qui forme avec le motif *e-a-dis(=es)-e* la partie centrale "E. Lasker" du thème du nom.

A côté de ces leitmotifs au sens large, il y a, comme nous venons de le suggérer, le thème quelque peu caché et non rattaché à un personnage d'opéra, le thème *d'Else Lasker-Schüler* (cf. illustration 46 sur la page suivante), qui apparaît pour la première fois dans le 1er violon (mes. 493 et suivantes), puis - transformé entre autres par un reflet du thème dans la 4e violon (mes. 498 et suivantes) et plus loin dans ses différents motifs. On le retrouve dans de nombreux numéros de l'opéra.

The image shows a musical score for a passage from Pierre, measures 940-943. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Kl.), Bassoon (P.), Violin (VI.), Viola (Vc.), Cello/Double Bass (Kb.), and Harp (Syn.). The vocal parts are for Petrus and Tino. The music is in 3/4 time and features a prominent six-note pulsation in the strings and woodwinds. The lyrics are: "So trübe mich vom eigenen Blute und bin so wach von mir." The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *mf* and *ten.*

Fig. 44 : P. M. Braun : Un passage de Pierre

A la fin de l'opéra, Pierre quitte le cercle d'amis. L'intrigue s'arrête presque complètement, la situation devient de plus en plus irréaliste. Le dernier discours de Pierre est le texte poétique *Der Abend ruht auf meiner Stirne* (KA01- GNr. 138), qui est tiré du contexte *Pierre et moi sur les montagnes V* (KA03, p. 59 et suivantes). Le texte original a, dans sa description, un air de la transfiguration du Christ sur le mont Thabor ou encore du dialogue de Moïse avec Dieu sur le Sinaï.⁶⁸⁰

Fig. 45 : P. M. Braun : *motif Tino*

La langue de Lasker-Schüler est d'ailleurs, dans son ton, la langue de la Bible. Dans l'opéra, le dialogue Tino - Petrus - "A qui parles-tu, Petrus ?" débouche sur un dialogue. "Je parle à celui qui est le plus éloigné, celui qui me conduira. Que feras-tu quand je marcherai sur une autre étoile" ? "J'ai peur" - dans les scènes qui

ne sont pas représentées la mort de Pierre, qui est ensuite - et c'est là que le scénario quitte inexplicablement le décor naturaliste-expressionniste du pique-nique pour le surréalisme -, est un événement qui se déroule dans le cadre de l'histoire de l'humanité, - "deux hommes extraterrestres démesurés aux longs cheveux blonds" l'emportent par les épaules et les pieds dans une lumière de plus en plus vive, qui s'éteint ensuite dans l'obscurité totale.

Fig. 46 : P. M. Braun : *Le thème d'Else Lasker-Schüler*

Sur le plan musical, la fin de l'opéra est nettement différente de tout ce qui a été fait jusqu'à présent. La pulsation qui nous a accompagnés jusqu'ici de mani-

-ère presque ininterrompue - le plus souvent dans les cordes a fait place, à partir de la mes. 1325, à un 7/8 -tact sous forme de (4+3)/8 -tact, qui est suivi, à partir de la mes. 1337, par un (3+4)/8 -tact change de place. Cela donne l'impression que l'ensemble n'a plus d'an-crage au sol, ce qui, après tout, est lié à la texte (voir ci-dessus) est en accord avec cela.

Le groupe de cuivres, entrecoupé de pauses, semble de plus en plus "effiloché" et joue dans des registres extrêmes.

Après une pause générale (mes. 1353) commence un tapis sonore totalement dissonant avec des notes couchées s'étendant sur plusieurs mesures, qui sort complètement du style de la composition et se transforme en une nouvelle pulsation de demi-tons autour de la note centrale respective avec différentes métriques (quintolets, triolets et sixolets). S'agit-il d'une prolepse à la douleur de la perte de Tino ? Ensuite, un nouveau timbre de trilles de violon dans les registres les plus aigus s'y mêle. Le tout se déroule lentement, comme une roue, dans des sonorités orchestrales mixtes.

Un nouvel épisode sonore (mes. 1384) avec des coups durs au synthétiseur et aux cordes graves n'est pas vraiment classable. Est-ce que ce sont les pas durs des extraterrestres qui doivent être illustrés musicalement ? Cet épisode semble rester dans l'espace (sans relation ?) sans lien thématique. Il en va de même, semble-t-il, pour l'épisode suivant, à partir des mesures 1417 et suivantes, avec des clusters de sons *ff* dans le synthétiseur sur lequel la flûte et la clarinette alternent avec le violon

⁶⁸⁰ Hille meurt réellement et beaucoup plus prosaïquement le 7.5.1904 - après s'être effondré sur un banc de la gare de Zehlendorf - dans un hôpital berlinois. Cf. Klüsener et Pfäfflin 1995, p. 48.

et le violoncelle (détaché) en jouant des courses de 16e à l'unisson dans une aleatorique presque libre. A partir de la mes. 1444, Tino chante son "Abgesang", le fameux poème *Sulamith* (KA01-GNr. 28), que P. M. Braun place dans son livret dans le contexte Tino-Petrus : "O, j'ai appris à connaître à ta douce bouche / Trop de béatitudes" ! - *Sulamith*, dont le nom est "le nom de la bien-aimée dans le 'Cantique des Cantiques' [...] de l'Ancien Testament" (KA01-K 28.p. 85), est parue pour la première fois en 1901 dans la revue *Ost und West*. Else Lasker-Schüler relie le poème à son Hebräerland et à ses *Ballades hébraïques*. Il n'apparaît pas dans *Le livre de Peter Hille*. Sa relation avec Peter Hille était aussi plutôt une relation enthousiaste avec son gourou, comme nous le savons aujourd'hui et non à un amant. Ainsi, le contexte du livret doit être attribué à la liberté artistique du compositeur. La douleur de la perte que Lasker-Schüler a effectivement ressentie à la mort de son mentor fait apparaître cette liberté comme justifiée.

The image shows a page of a musical score for Peter Michael Braun's 'Abgesang' (Sulamith). The score is in 4/4 time and features a complex texture with multiple staves. The vocal line (Onit) is in C major and contains the lyrics: "Dann kommt ihr wahrlich da hin wo Friede und wo Freuden eurer warten." The instrumental parts include Trumpet (Tr.), Trombone (Pos.), Violin (VI.), and Violoncelle/Double Bass (Vc. & Kb.). The score shows a passage of onits, characterized by dense, overlapping textures and complex rhythms. The music is marked with a forte (f) dynamic and includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

Fig. 47 : P. M. Braun : un passage d'onits

13.5 Daffner, Hugo

(p. 423)

Né à Munich en 1882, Hugo Daffner est un compositeur aujourd'hui oublié et écrivain musical. Il a étudié la musicologie à Munich et la composition en privé chez Reger.⁶⁸¹ Il obtient son doctorat en 1904, puis s'installe en 1907 à Königsberg, puis en 1909 à Dresde, où il fut respectivement rédacteur et critique musical. Durant sa période à Königsberg, il fonda en 1914 la Deutsche Dante-Société, dont il devint le président et dont il publia l'annuaire à partir de 1920. A partir de 1919, il s'installa à nouveau à Königsberg. En 1920, après des études supplémentaires, il obtient le diplôme, il obtient le titre de docteur en médecine.⁶⁸² Depuis 1922, Daffner exerce la médecine à Berlin. A partir de 1933, il est à nouveau enregistré à Munich jusqu'à sa déportation en 1936.⁶⁸³

Société, dont il devint le président, et publia son annuaire à partir de 1920. A partir de 1919, il s'installa à nouveau à Königsberg. En 1920, après des études supplémentaires, il obtint son doctorat en médecine. ⁶⁸²Depuis 1922, Daffner exerce la médecine à Berlin. A partir de 1933, il est à nouveau enregistré à Munich jusqu'à sa déportation en 1936.⁶⁸³

Daffner a été déporté au camp de concentration le 21.12.1931 - selon les recherches effectuées pour moi par le KZ-Gedenkstätte Dachau du 25.11.2011 - en tant que détenu numéro 8879 et travailleur forcé avec la mention "Juif". Il y est mort le 26.09.1936 par suicide par pendaison, selon le bureau d'enregistrement de Munich.

⁶⁸⁴Les archives du camp de concentration de Dachau m'écrivent encore :

Le 'Arbeitszwang Reich' selon la fiche de l'ordre des médecins du Reich : Juif comme motif d'arrestation et d'incarcération au camp de concentration de Dachau est tiré de l'esquisse biographique de Ruppert Renz : Hugo Daffner-Spuren jenseits der Lebensmitte 'Ein Deutsches Requiem' (2009 dans le Dante-Jahrbuch, 84e volume, p. 9-24). Dans le dossier du tribunal d'honneur de Daffner provenant des archives d'Etat de Munich, on peut lire : "L'internement est motivé par le comportement tout à fait asocial de l'accusé. Le Dr Daffner est un trublion de la pire espèce qui, depuis plus de dix ans, a su tirer profit de l'assistance publique de la manière la plus méchante et éviter habilement tout travail régulier". Il faut donc donner la priorité à la source "Einlieferungen auf Grund des Arbeitszwangs-Gesetzes", selon laquelle Daffner a été envoyé à Dachau en tant que "asocial". ⁶⁸⁵Hormis l'inscription sur la fiche de l'ordre des médecins du Reich, il n'y a aucune indication sur la judéité de Daffner. D'après R. Rentz, Daffner n'était pas issu d'une famille juive et le motif de persécution "juif" aurait été appliqué de manière arbitraire. Le nom des parents selon l'inscription au registre des décès : Franz Daffner et Josefine, née Randstetter.

On peut supposer que les accusations de la Chambre des médecins du Reich étaient absolument arbitraires. Daffner était connu pour être un esprit de contradiction intrépide. Cela a peut-être conduit à le 'refroidir', comme c'était la pratique courante à l'époque. L'acte de promotion et l'autorisation d'exercer devaient indiquer que Daffner était de confession catholique romaine. En outre, ce fait figure encore en 1935 dans une entrée du dictionnaire. ⁶⁸⁶Le registre des baptêmes de St. Ludwig, Munich, le mentionne sous le 18 juin 1882.

⁶⁸¹ Daffner 1926.

⁶⁸² Les informations sont tirées de différents dictionnaires entre 1911 et 1935 ainsi que de l'entrée "Daffner, Hugo" de Ruth Keller dans le MGG² (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/17319>), qui a rédigé son mémoire d'examen d'État sur Daffner. Dans cette dernière, on trouve une biographie minutieuse. Keller 1999, aujourd'hui : Ruth Weingart, Regensburg.

⁶⁸³ Cf. *ibid.*, p. 34.

⁶⁸⁴ Voir à ce sujet *ibid.*, p. 36 et 45. Keller estime également que le meurtre est tout à fait possible.

⁶⁸⁵ Cf. également les discussions détaillées. In : *Ibid.*, p. 40 et suivantes.

⁶⁸⁶ *Qui est-ce ? Nos contemporains*. Ed. H.A.L. Degener 1935, 10e édition, p. 345.

Ruth Keller fait référence à la situation suivante :

Son vaste héritage de compositions⁶⁸⁷ de 543 lieder, quatre symphonies et de nombreuses œuvres de musique de chambre, indique qu'Hugo Daffner a commencé à composer dès ses études. C'est en 1905 qu'il a composé les premières de ses œuvres encore conservées aujourd'hui. C'est cette année-là "qu'il est apparu pour la première fois en public à Vienne en tant que compositeur".⁶⁸⁸ On ne sait pas si ses œuvres ont été jouées par la suite.⁶⁸⁹

D'après le catalogue provisoire de Keller⁶⁹⁰, Daffner a composé deux opéras, quatre symphonies, de la musique pour piano et de chambre et près de 600 lieder, dont très peu ont été édités. On peut citer ici 65 lieder d'après Dehmel, 12 lieder d'après Nietzsche, 17 lieder d'après Hans Bethge (1914), 9 lieder d'après Trakl (1923), 11 lieder d'après Else Lasker-Schüler (1924) et 3 sonnets d'après Dante (1915).

A cela s'ajoutent plusieurs écrits musicologiques sur Jean-Sébastien Bach, Moussorski, Rossini et Debussy, ainsi que sa thèse de 1906 *Die Entwicklung des Klavierkonzerts aus der Zeit nach J. S. Bach bis zu Mozart*.⁶⁹¹

Dans sa première phase de création, avant et pendant la Première Guerre mondiale, on trouve plusieurs mises en musique de slogans germano-nationaux, comme "Auf zum heiligen Kampf, Germanen / Kaiser Wilhelm zog das Schwert ! . . ." "Selon Keller, le style de Daffner est influencé par Reger, qui accordait plus d'importance à l'harmonie qu'à la mélodie.⁶⁹² Comme Keller le constate encore, les compositions de Daffner après la Première Guerre mondiale sont plus lourdes. Nous trouvons des indications de tempo telles que "Schwer ; Derb ; Mit wuchtigem Ausdruck ; Wuchtig aber nicht zu breit". Dans les instructions de notre opus 97 de Hugo Daffner, nous lisons également des indications telles que "Lourd, un peu massif" (no. 3), "Très calme et étiré" (no. 4) et "Un peu traînant" (no. 8).

Comme l'a montré le fonds de la BSB, Daffner a composé en 1923/24 à Berlin-Friedenau, son domicile de l'époque, un recueil de onze poèmes d'Else Lasker-Schüler pour une voix et piano op. 97, dont le n° 9 *Dann* (K0217) est commenté.

Mon accès aux mises en musique d'Else Lasker-Schüler par Daffner s'est d'abord fait par l'entrée dans le MGG² de l'article *Daffner, Hugo* et une prise de contact avec l'auteur de l'article, Ruth Weingart (née Keller), par l'intermédiaire des éditions Bärenreiter. Elle a aimablement mis à ma disposition son travail d'examen, qui n'est entre-temps plus disponible au public. J'y ai puisé la référence à la succession Daffner, ce qui m'a permis d'écrire à la BSB pour obtenir une copie du manuscrit de ce recueil de onze chansons. Il s'est avéré que le manuscrit musical de Daffner était tout sauf facile à déchiffrer, comme Keller l'avait déjà constaté en son temps. Une transcription de l'un des lieder, *Dann*.

Le poème lui-même est discuté au chapitre 3.1. Une autre analyse de mise en musique, celle de la composition éponyme de Herwarth Walden, se trouve à partir de la page 395.

Avec ses 39 mesures, la composition de Daffner (ill. 48, page 221) est aussi courte que celle de Herwarth Walden et seulement 20 ans les séparent (1904/1924).

⁶⁸⁷ Le fonds Hugo Daffner est conservé au département de musique de la Staatsbibliothek de Munich. <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0008/bsb00087501/images>.

⁶⁸⁸ Jansa, Friedrich (1911). *Deutsche Tonkünstler in Wort und Bild*. 2e éd., Leipzig.

⁶⁸⁹ Keller 1999, p. 17.

⁶⁹⁰ Ibid., p. 60 et suivantes.

mes exhortations, en bien ou en mal, ne l'aideront pas.

⁶⁹¹ Daffner 1906.

⁶⁹² Cf. Keller 1999, p. 54 et suivantes.

La composition de Daffner commence et se termine en sol dièse mineur. Les modulations dans des tonalités très éloignées, comme le do majeur, ont semblé à Daffner une raison suffisante pour renoncer complètement aux signes préétablis. La composition est divisée en deux parties, correspondant aux deux strophes du poème (A=p. 1-17 ; B=p. 18-39). Chaque strophe commence et se termine par un court prélude et un postlude.

Nous trouvons une série de correspondances presque littérales dans la composition, de sorte que l'on peut parler de relations de motifs dans le déroulement harmonique et mélodique. Une descente en sol dièse mineur par petites étapes sur

Les mes. 1-3 (*la'-sol dièse*), dans lesquelles l'accord sur "*sol dièse-ré dièse-la'-do dièse*" est construit et transformé de manière surprenante en un accord de septième ton H^9_7 (mes. 3), sont suivies dans le retour un accord de septième H^7_7 et revenir à H^9_6 .

Ces décalages chromatiques et d'autres semblables semblent typiques de Daffner, comme l'avait déjà constaté son professeur de composition Reger. Le 22 avril 1904, Reger écrivait en effet à propos de son élève à son collègue Kroyer, chez qui Daffner étudiait encore la musicologie à cette époque :

Monsieur D. n'est certainement pas dépourvu de talent ; seule une énorme "timidité", une "conviction" admirable de sa propre importance éminente en tant que compositeur l'empêchera probablement toute sa vie d'apprendre quelque chose de correct ; toutes mes exhortations, en bien ou en mal, et sarcastique : apprendre d'abord la simplicité, la simplicité absolue dans la composition, c'est-à-dire dans l'application pratique, n'ont servi à rien - il devait toujours tâtonner dans le brouillard naturaliste chromatique ... ces messieurs commencent tous là où Hugo Wolf s'est arrêté.⁶⁹³

La même phrase des mesures 1-7 se retrouve au début de la deuxième section (mesures 18-24) et dans la coda (mesures 36-39), avec seulement de petites modifications. Des parallèles apparaissent également dans le déroulement des mesures 9-11 et 26-28 et dans les mesures suivantes en termes d'harmonie et de ligne, également avec de petits décalages rythmiques et sonores.

Plusieurs détails méritent d'être soulignés : Le "rêve" et le "silence des étoiles" sont saisis musicalement dans un déroulement mélodique calme de petit ambitus, accompagné de pauses et de deux accords secco dans la partie de piano (mes. 6-7).

Un motif réapparaît régulièrement dans la voix, toujours au début d'une nouvelle image dans le texte (mes. 4, mes. 9, mes. 13, mes. 19-20 et mes. 31), mais sans que cela crée des liens sémantiques.

Dans la mélodie vocale sur "wilde Rosen" (roses sauvages), nous trouvons une étrange référence à "Dann kam die Nacht" (la nuit est venue), qui n'est pas vraiment compréhensible, à moins que la ritournelle - à laquelle la coda fait référence - de la nuit, du jour, du rêve et du parfum des roses ne soit suggérée. La 'nostalgie de la mai de rêve' (mes. 20-21)

doit manifestement être incluse, car elle est mélodiquement très proche. De plus, le lien entre "Und der Tag zog lächelnd" (mes. 9-11) et "Möchte an deinem Munde . . ." (mes. 26-28) est difficile à cause de leur forme musicale très similaire. Il est possible que l'attention se porte davantage sur la forme musicale en elle-même que sur les références poétiques croisées. Le passage "(un temps de rêve) de mille ans" (mes. 30-33), qui conclut la partie de la composition liée au texte, se rattache mélodiquement et harmoniquement au passage "Und die wilden Rosen . . ." Ici aussi, le lien avec le texte est plus formel que sémantique.

⁶⁹³ *La musique Art nouveau ?* Münchner Musikleben 1890-1918. catalogue d'exposition Staatsbibliothek, éd. par Robert Münster, Wiesbaden : Reichert, 1987, p. 227. Citation d'après Keller 1999, p. 12f.

Fig. 48 : Daffner : *ensuite*

The image shows a musical score for 'Daffner : ensuite' by Arthur Dangel. It is a vocal and piano piece in 4/4 time, marked 'Sehr ruhig und gehalten'. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-14) includes a Soprano part and a Klavier part. The Soprano part has lyrics: 'Dann kam die Nacht mit', 'dei-nem Traum in stil-lem Ster-ne-bren-nen. Und der Tag zog lä-chelnd an mir vor-bei, Und die wil-den Ro-sen at-me-ten kaum. Nun-'. The Klavier part features 'Phrase 1' (measures 1-4), 'Phrase 2' (measures 5-8), and 'Phrase 3' (measures 9-14). Dynamics include *pp* and *espress.*. The second system (measures 15-33) continues the Soprano part with lyrics: 'sehn'-ich mich nach Trau-mes-mai, nach dei-nem Lie-be-of-fen-ba-ren. Möch-te an dei-nem Mun-de bren-nen ei-ne Traum-zeit von tau-send Jah-ren.'. The Klavier part includes 'Phrase 3' (measures 15-22) and 'Phrase 4' (measures 23-33). Dynamics include *pp* and *espress.*. The score is transcribed by K. Bellenberg in 2018.

Dans l'ensemble, on constate une volonté transparente de créer une forme. D'un point de vue structurel, nous pouvons parler au sens large d'un lied à strophes varié avec des parties complémentaires, par exemple à partir de la mesure 26. Malgré toute la liberté et l'expressivité du traitement harmonique et mélodique, qui font de cette composition un expressionnisme, elle reste néanmoins très ancrée dans les fonctions traditionnelles du mode majeur et mineur. Le "brouillard" critiqué par Reger se manifeste également dans le style de cette composition. Ce sont surtout les retours d'accords de septième et de septnon (par exemple dans les mesures 21-22) et l'utilisation abondante d'accords non résolus qui donnent cette impression, qui se mélange toutefois de manière stylistiquement compatible avec les 'couleurs étouffantes' du texte de rêve, de roses sauvages et de brûlure (d'amour).

13.6 Dangel, Arthur

(p. 423)

De 1960 à 1994, il a enseigné au lycée de Korntal. Entre 1965 et 1971, il a enseigné le jeu de partitions à la HMDK.

Arthur Dangel est né en 1931 à Schwäbisch Gmünd. Jusqu'en 1955, il a étudié la musique scolaire avec Jürgen Ude et Alfred Kreutz ainsi que l'écriture et la composition avec Johann Nepomuk David à la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart (HMDK Stuttgart). À partir de 1957, il prend des cours de composition à Fribourg-en-Brigau auprès de Wolfgang Fortner, dont il se dit fortement influencé. Parallèlement, il entreprend des études de philologie allemande.

Au cours de son activité de compositeur, il a remporté plusieurs prix de composition, dont le prix de composition du Conseil de la musique du Land de Bade-Wurtemberg en 1989.

Son style de composition est librement atonal, mais pas dodécaphonique ni sériel. Dans ses compositions liées à des mots, il utilise une technique très particulière qu'il appelle "*Wortbildklang*". Cette technique est illustrée par des exemples dans l'analyse de composition suivante.

Il compte parmi eux des éléments de conception tels que

- Intervalle progressif
- Tracé libre
- Mélodie circulaire
- Symétries (entre autres, miroir et écrevisse)
- Les éléments de la musique sont aussi bien

connus du grand public que des musiciens.

- Tritonus
- Séries de tons entiers
- Cluster
- et polyphonie

Les éléments du premier groupe, en particulier, visent à illustrer par le graphisme et les sons musicaux des mots et des images inhérents au texte. Parallèlement, il existe des caractéristiques de conception purement musicales telles que *les structures élémentaires de hauteur*, comme il les appelle, qui - pour simplifier - partent de sons sont comprimés, brisés et inversés plusieurs fois, et fournissent sous ces formes le matériau sonore. Dans l'ensemble, tous ces éléments de conception forment un 'cosmos de composition' propre, construit par Dangel.⁶⁹⁴

L'œuvre complète de toutes les mises en musique de Lasker-Schüler par Dangel comprend 43 lieder (K0221ff.) et se divise en trois cycles op. 53, op. 57 et op. 61, qui ont été composés ensemble sur une courte période de seulement un peu plus de trois ans. Il s'agit en outre de la troisième plus grande collection de notre corpus de compositions.

Le premier cycle op. 53 est consacré aux 16 poèmes qu'Else Lasker-Schüler a adressés à Gottfried Benn. Il s'agit du cycle *Gottfried Benn* avec onze poèmes que la poétesse a dédiés à Benn dans ses *Gesammelte Gedichten* ainsi que des dédicaces individuelles. Le deuxième cycle op. 57 n'a pas de lien thématique, à l'exception du fait que les poèmes appartiennent à la publication indépendante *Meine Wunder* (1911), et doit plutôt être considéré comme un recueil de lieder. Enfin, le troisième cycle op. 61 est la mise en musique complète de tous les poèmes du recueil *Theben*, une collection de poèmes exceptionnels et de dessins colorés à la main de la poétesse.

Les cycles de Dangel sont en outre des bijoux bibliophiliques dans la présentation extérieure des partitions, imprimés sur un papier spécial de haute qualité et, dans le cas du *cycle III d'Else*, édités comme livre d'artiste en utilisant les reproductions en fac-similé de l'édition préférentielle de *Theben* de 1923.⁶⁹⁵

⁶⁹⁴ Le contenu de ces informations est tiré du site Internet du compositeur (<http://www.arthur-dangel.de>) ainsi que du livret de son premier cycle Else Lasker-Schüler. Cf. Dangel 2000.

⁶⁹⁵ Cf. la réimpression du fac-similé : Lasker-Schüler 2002b.

Seulement toi

Le ciel porte dans sa ceinture de
nuages la lune courbée.

Sous le croissant
je me reposerai dans ta main.

Je dois toujours être comme la tempête
veut être une mer sans plage.

Mais depuis que tu cherches mes
coquillages, mon cœur s'illumine.

C'est un enchantement sur ma
terre.

Peut-être que mon cœur est le
monde qui bat -

et ne cherche plus que toi -
comment puis-je t'appeler ?

Le poème *Nur dich*⁶⁹⁶ est publié dans la KA sous le titre *An den Herzog von Vineta* ; mais à partir de D³(1917), il est publié sous le titre *Nur dich*.

Il ne pose pas d'exigences plus élevées à la saisie de ses métaphores et de ses images. C'est pourquoi nous renonçons à une interprétation. Rédigé en vers libres, sans rimes et sans pied de vers fixe, il enchaîne les images comme de nombreux poèmes de la première phase de création des élèves de Lasker. Il ne s'agit pas d'une poésie narrative ; les images sont des tableaux d'ambiance purement psychiques. Tout comme *Vineta*⁶⁹⁷ est un pays de rêve enchanteur, le langage et l'image de ce poème se situent dans le mysticisme d'une relation (unilatérale, peu claire) avec un tu.



(a) tracés libres, p. 19, 20, 33 et suiv.



(b) Intervallik progressif, T. 1

(c) Mélodie circulaire, T. 24

Fig. 49 : Dangel : sons d'images de mots dans *Nur dich*

La manière de composer de Dangel, que nous venons d'esquisser brièvement, convient manifestement très bien à cette forme de poème libre et associative, qui cherche à saisir et à reproduire musicalement certaines images linguistiques et certains mots d'attrait par la méthode du *son des mots*. "Mon but était de compléter la poésie de cette manière", écrit Dangel.⁶⁹⁸ Il explique lui-même dans le livret quelques-uns de ces éléments de conception, en se référant à cette mise en musique de poèmes :⁶⁹⁹

⁶⁹⁶ KA01-GNr. 203 ; E:1913

⁶⁹⁷ Vineta est probablement une ville légendaire engloutie de la Baltique, probablement [...] sur Wollin. Cf. à ce sujet KA01-K 203.

⁶⁹⁸ Dangel 2000.

⁶⁹⁹ Ibid.

a) au tracé libre (fig. 49a) :

"Le motif physiognomonique est également utilisé, par exemple, dans la composition de différentes formes de coquillages (par exemple ovales ou courbes) à l'aide de lignes libres, [...] ce qui crée une forte imagerie" :

On a l'impression que ce moyen de création est utilisé de préférence dans les passages sans texte des compositions, parfois aussi comme prolepse musicale à des passages de texte ultérieurs.

b) à l'intervalle progressif (figure 49b) :

"C'est l'introduction au piano du texte suivant : 'Le ciel porte dans sa ceinture de nuages la lune courbée', et la série d'intervalles indiquée est la lune courbée : entre 'es' et 'es'' se trouvent les intervalles 2-3-4-3-2 qui s'élargissent et se rapprochent à nouveau : transposition imagée, motif physiognomonique de l'image du croissant"⁷⁰⁰ (cf. fig. 51 à la page 227, p. 1).

On pourrait objecter que la série d'intervalles - en pensant au croissant de lune posé à plat dans le ciel oriental comme une barque⁷⁰⁰ - devrait être concave, ne s'ouvrir et se fermer qu'une seule fois et présenter à cet endroit la plus grande largeur, c'est-à-dire aussi le plus grand nombre d'intervalles, pour former réellement la figure musicale du croissant de lune.

c) à la mélodie circulaire (fig. 49c) :

"Pour représenter une coquille ronde, on tire [...] des mélodies circulaires [!]"

Dans l'exemple, en comparant la figure 49c avec la figure 49b, il faut noter que cette note ne représente qu'un demi-cercle, alors que celle-ci doit en plus représenter la courbe d'intensité du croissant de lune, comme décrit.

Une figure musicale n'a pas toujours un lien avec le texte. Dans tous ces exemples, il s'agit dans les progressions de notes de celles qui peuvent se trouver partout dans n'importe quelle composition. Ce n'est que l'association imagée des tracés de notes graphiques avec des mots ou des expressions qui établit une relation porteuse de sens, laquelle devient, grâce au troisième paramètre, le jeu, ce que Dangel appelle le *son des images-mots*.



Fig. 50 : Schütz : motif de la croix

De plus, ce n'est pas nouveau dans l'histoire de la musique. De nombreuses figures de l'époque baroque présentent précisément cette caractéristique. Citons par exemple le motif de la croix, souvent utilisé à l'époque, que l'on retrouve notamment dans *l'Historia von der Auferstehung Jesu Christi* de Heinrich Schütz, l'un des protagonistes

de ces motifs imagés. Croisement des voix, au milieu une quarte diminuée et la croix comme signe soulignent le mot dans la portée (fig. 50).⁷⁰¹

⁷⁰⁰ Voir les explications relatives à *Mon piano bleu* à la page 104.

⁷⁰¹ L'exemple est tiré de : Schütz 1885, p. 10 (dernier système) ; voir aussi Eggebrecht 2005, p. 47.

De même que le poème est formé par l'enchaînement des images, la chanson est composée de bout en bout avec des séries de sections qui se réfèrent peu les unes aux autres du point de vue du thème musical et qui sont en grande partie synchronisées avec les sections d'images lyriques (tableau 8).

Tab. 8 : Dangel : *seulement toi*, sections de forme

Formab- coupe	Mesu re	Verse ts	Sons d'images de mots
A	01-10	1-4	lune courbée ; image en croissant ; dans ta main
B	11-16	5-6	tempête ; mer
C	17-31	7-10	Coquille ; raison (personnelle)
D	33-44	11-13	monde ; cœur battant
E	44-47	14	appeler

► Le court prélude de la section de forme A commence avec la phrase en croissant de lune (fig. 49b sur la page précédente). Avec le son excessif *mi - sol - si* dans la partie inférieure et *sol - si - ré - ré(mi)* dans la partie supérieure, un son sphérique est immédiatement déployé (indication de jeu : "tendre et secret"), qui est repris par les triades excessives *si - si' - si' / la'' - si''' - sol'''* espacées d'une seconde excessive (mes. 2 et suiv.). L'alto y ajoute une mélodie libre en trois ondulations, illustrant le texte.

Le renversement de la phrase transposée vers le haut d'une prime excessive peint musicalement le croissant de lune ouvert vers le haut, comme décrit ; la voix suit le mouvement de l'archet en tierces majeures (mes. 5).

Dans la mes. 6, la phrase réapparaît sous sa forme originale, à nouveau transposée d'une petite seconde comme son d'image de mot vers 'Sichelbild'. L'alto forme trois fois un motif de coquillage sur le texte "in deiner Hand ruhn" (mes. 7-10). Ainsi est rendu musicalement ce qui semble lié dans le lyrisme comme 'croissant de lune' et 'main (protectrice) en forme de coquille'.⁷⁰² En plus de ces motifs de coquillages formés de tons entiers, on trouve dans la partie de piano une stratification sonore ascendante qui est reprise quatre fois et qui forme presque le total chromatique dans sa sonorité complexe. C'est d'ailleurs l'événement sonore le plus dense de cette composition. Dangel souligne ainsi musicalement l'importance des vers qui, en partant de l'image de la nature

- Le but est de transformer cette relation en une relation à deux à densité dyadique, typique de Lasker-Schüler.

► La section B du poème (vv. 5-6) avec les notions imagées de *tempête - mer - plage - coquillage* commence à la mesure 11 par un "intervalle progressif" dans la voix d'alto (*si'-fis'* à *mi'-ré''*) accompagné dans la partie de piano par des stratifications tendues de grandes septièmes et un triolet de tons entiers "*ré'-ais''*", qui se termine à nouveau par une stratification de tritons en *ff* (mes. 12), pour ensuite descendre dans une gamme de tons entiers moins 'chargée' dans le registre grave et s'éteindre (m. 13-16). Ici aussi, nous retrouvons une figure sonore onomatopéique, à savoir celle d'une tempête (*agitato*, *tempestoso*) et d'une mer abyssale. La dynamique s'intensifie jusqu'au *ff*, pour se réduire ensuite au *mp*. Ce passage relativement court de cinq mesures est également le plus mouvementé, voire le plus exalté, avec des intervalles progressifs (*si'-fa#'* à *mi'-ré''*) et une ponctuation rythmique à l'alto.

⁷⁰² On trouve une illustration "Salomein tröstet Abigail" dans le livre d'histoires *Le Prince de Thèbes*, où Abigail cache sa tête dans la main réconfortante de Salomein dans le même geste. Lasker-Schüler 1914, avant S. 68 ; voir aussi Dick et Schmetterling 2010, p. 271.

Fig. 51 : Dangel : *seulement toi*

$\text{♩} \approx 72-76$

Gesang

1 **A** **tenero**

2 **mp**

tenero e tranquillo (zart und heimlich)

etwas schwebend und

Klavier

p-mp

mp *cresc.*

progressive Intervallik

Dreiklangsschichtungen

3 *un poco sonoro* *mf* *Ganztonskalen*

4 *Him-mel trägt in sei-nem federnd* *Wol-ken-gür-tel* *den ge-bo-ge-nen Mond.*

un poco sonoro *mf*

ber *mf*

mf

p-mp

Bitonalität

Tanquillo

sonoro e molto dolce *quasi* *mf* *Ganztonskalen*

6 *mp-mf* *Un-ter dem Si-chel-bild* *will ich in dei-ner*

mp-mf *Klangverdichtungen* *tenero* *tenero*

quasi *mf* *leicht und schwebend* *leicht und schwebend*

B *Piu mosso* : $\text{♩} \approx 104-108$
marcato progressive Intervallik
f, cresc.

molto sonoro
cantabile
 Hand ruh. Im-mer muß ich wie der

molto sonoro Klangverdichtungen
cantabile
agitato *tempestoso*
f, cresc.

f ff *quasi ff ten.* *rit. molto* *meno mosso* *ben ff*

Sturm will, *espressivo molto* bin ein Meer oh-ne Strand.
 mit Bedacht

f ff *quasi ff* *cresc.* *ben decresc.* *mf* *mp*

C $\text{♩} \approx 96$

andante *espressivo* *mf* *cantabile* *Muschelmotiv* *vigoroso*

mp-mf *un poco cresc.* *mf*

Animato *mf*

A-ber seit du mei-ne mit wei-

cantabile *Muschelmotiv* *espressivo*

27 *dolce e sonoro* *chiaro* *mf-f* *quasi f* *Molto tranquillo* *sostenuto* *mp*

Mu-scheln suchst, Leuch-tet mein Herz. Das liegt auf mei-nem Grund ver-

-chem, vollem Klang

chiaro *vigoroso* *sostenuto*

mf-f *quasi f* *f* *quasi f* *mp*

meno mosso e misterioso *subito p* *♩ ≈ 100* *pensoso (trasognato)* *rezitativisch* *mf*

31 **D** 32 33 34 35 36 37

zau-ber-t. Viel-leicht ist mein

molto sostenuto *subito p* *mp* *cresc.* *quasi f*

freie Linienführung

♩ ≈ 69

38 39 40 *sf* 41 *mf*

Herz die Welt pocht und sucht nur noch

marcato *ben mf* *mf* *cresc.*

ben mf *Liberamente* (*♩ ≈ 112*) *quasi mf* **E**

42 43 44 45 46 47

dich - wie soll ich dich ru-fen?

ben mf *quasi mf*

► La section C du poème (vv. 7-10), qui se concentre sur le propre état d'esprit du je lyrique, le cœur ensorcelé, est introduite par un prélude au piano (p. 17-22). Les écarts et les contractions sonores de la sixte gauche (mes. 17 et suiv.) sont couplés à des lignes libres de la sixte droite (mes. 49). H. (cf. fig. 49a à la page 225), ces dernières étant augmentées (16èmes vers 4èmes dans les m. 19-22). Il s'agit ici du geste musical de formes et de mouvements de coquillages, tel qu'il est exécuté par Dangel, en quelque sorte comme prolepse du v. 7 : "Mais depuis que tu cherches mes coquillages".

Les passages avec leurs grandes septièmes dans la sixte gauche et les dissonances dures dans les lignes vocales à caractère bi- et polytonal sont entièrement écrits de manière atonale. Les sons majeurs purs en *fa*, *la bémol* et *do* des mes. 26-27, contre lesquels l'alto chante avec un décalage bitonal d'une petite seconde vers le bas, sont d'autant plus surprenants au piano : "meine Muscheln sucht". Sans ce décalage d'une seconde, la 'recherche' serait sans doute aussi peu crédible musicalement et sortirait complètement du cadre sonore dans sa tonalité majeure. La phrase de piano suivante, qui prolonge d'abord ce décalage (mes. 28), mène ensuite à l'unisson en mi bémol (mes. 29) ('und nun gefunden?'). Cet unisson se poursuit à l'alto et au r. H. du piano, tandis que la ligne de basse avec *H - A₁ - Gis₁ = As₁* est comme une cadence. - 7 - = avec et des sons étrangers (*fa#*, *ré*) à la fin. L'ensemble est dépourvu de pas d'une certaine douceur.

► La section D (mes. 33-44) commence par ce que l'on appelle une "ligne continue". Il s'agit d'une "ligne libre" (cf. fig. 49a à la page 225), qui présente cependant une structure croissante : La troisième à la sixième croche forment selon toute apparence un motif de 4, qui revient quatre fois en modification à partir de la 17e note en tant que groupe. Cette ligne en mouvement contraste singulièrement avec ce qui suit. Au-dessus d'une surface sonore chatoyante, *fa-la-fa#'-sol#'*. sur deux mesures se trouve le seul passage de Sprechgesang : "vielleicht ist mein Herz die Welt" (peut-être que mon cœur est le monde), qui se détache ainsi du Lied.

La phrase suivante est dominée par la partie de piano. Les sonorités bitonales do dièse mineur || mi majeur sur ré majeur avec une déviation vers mi bémol mineur et, au cours de l'exécution, d'autres altérations d'accords (mes. 41) forment le cadre pour le rythme pulsatif des doubles croches et des doubles croches pointées dans les voix médianes, illustrant le battement du cœur ; au-dessus, l'alto qui descend en petites secondes : "pocht - und sucht nur dich noch". L'illustration musicale du texte est, semble-t-il, la plus directe ici et ne veut pas permettre une autre interprétation musicale du texte.

► La section de forme la plus courte, E (m. 44-47), est en même temps la plus stricte ou la plus informelle, selon le point de vue. Sur de simples 4èmes en triple octave doublée sur *mi*, l'alto chante également son *mi'* avec tierce majeure après *do'* et *sol dièse'* dans un espace de quintes excessives : "comment vais-je t'appeler ?".

L'impression musicale générale de la composition est plutôt froide, voire un peu distante, à l'exception de la section B. Cela est dû à la bitonalité par phases dans l'intervalle des secondes (p. ex. mes. 4 et mes. 26 et suivantes) ainsi qu'aux accords dans une position généralement large. On remarque une certaine proximité avec la sonorité de plus en plus libre de Fortner à partir des années 1930, par exemple sa *Sonate pour flûte et piano* (1949) ou ses *Cinq bagatelles pour quintette à vent* (1960).

Les sons et les mélodies des mots se révèlent directement dans l'image de la partition, en partie aussi à l'écoute, en tant qu'éléments illustratifs.

13.7 Ettinger, Max

(p. 427)

Petit-fils d'un rabbin influent né à Lemberg, compositeur d'opéras à Leipzig, compositeur de films à Berlin et finalement exilé à Ascona - toutes les étapes de la vie de Max Ettinger portent le sceau d'événements historiques. Sa carrière avait commencé de manière prometteuse dans les années 1920 avec les premières à Leipzig des opéras *Clavigo* et *Frühlings Erwachen*, et même après la crise économique mondiale, une perspective d'espoir semblait s'ouvrir à Berlin dans le cinéma. En vain : en 1933, il ne restait plus à Ettinger que le chemin d'Ascona pour un exil professionnel sans espoir. Rendre l'œuvre de Max Ettinger accessible au présent - tel est l'objectif de la présente publication. L'accent est mis sur un catalogue des œuvres qui, outre les dates et les indications d'instrumentation, se penche surtout sur les sources des différentes compositions. Et pour donner une impression caractéristique de la position esthétique d'Ettinger, le volume contient une sélection de ses propres textes sur l'opéra, le film et la musique juive ainsi qu'un commentaire introductif.⁷⁰³

Comme Humperdinck et Furtwängler, Ettinger a été élève de Rheinberger en composition (*Abendlied*). Lui et sa femme étaient amis avec Else Lasker-Schüler depuis que tous deux avaient émigré à Ascona dans les années 1933, où la poétesse exilée séjournait également souvent. Elle aimait la musique d'Ettinger.

Elle a télégraphié à Emil Raas le 11 octobre 1936 :

ETTINGER[!] TOUT LE MONDE ACCLAME GRAND COMPOSITEUR CHARMANTE
BAIERIN BRAUSENDEN SAENGER=JUSSUF+.⁷⁰⁴

Et au même le 27.10.1936 par lettre :

[. . .] Je suis également heureuse que mes chers Ettinger vous plaisent tant. Il est si aimable et très doué, et Madame Ettinger est vraiment très maternelle, ce qui me plaît beaucoup. Je suis un garçon.⁷⁰⁵

Les trois mises en musique de lieder sur Else Lasker-Schüler (K0339ff.) se trouvent dans le fonds Ettinger auprès de la Israelische Culturgemeinde Zürich (ICZ).⁷⁰⁶

Il s'agit de gravures autographes et d'une petite impression (*Ein Lied* KA01-GNr. 258); les deux composées en 1945 sont peut-être une réaction à la mort de la poétesse en janvier de la même année. C'est du moins ce que suggère le choix des textes : *Ein Lied an Gott* (Es schneien weißer Rosen auf die Erde) et *Meiner Mutter* (Es brennt die Kerze auf meinem Tisch) en mémoire du grand attachement de la poétesse à sa mère. Les compositions sont toutes les trois des œuvres sobres, courtes, avec un matériel réduit de motifs et de rythmes, abondamment répétés mais peu développés.

⁷⁰³ Le texte est l'abstract de Rentsch 2010.

⁷⁰⁴ KA09-Br. 645

⁷⁰⁵ KA09-Br. 651

⁷⁰⁶ <http://www.icz.org>

Alors que la datation de *Ein Lied an Gott und Meine Mutter* est de 1945 grâce à l'inscription sur les partitions, il manque une indication pour *Ein Lied*. La communication de Karl Jürgen Skrodzki dans son courriel du 06.01.2016 m'aide ici :

Or, le 14 juillet 1935, Else Lasker-Schüler écrit d'Ascona au directeur de la maison de commerce zurichoise Hugo May [lettre non encore publiée - note de l'auteur] : 'Il y a quelques jours, un poème composé par le Dr Ettinger a été chanté ici au Teatro'. Il s'agit probablement de la mise en musique non datée de '*Ein Lied*', qui se trouve dans le fonds avec une dédicace pour Leo Kestenberg.⁷⁰⁷

Cette supposition est étayée - par exclusion - par le fait qu'aucune autre mise en musique d'Else Lasker-Schüler ne figure dans le Nachlass Ettinger et n'est connue nulle part ailleurs.

13.8 Gladstein, Israël

(p. 431)

Gladstein, également Yis'raël Gladsht, ayn, est né, selon les données bibliographiques du Museum of the History of Polish Jews POLIN⁷⁰⁸, le 03.06.1894 à Gostynin, à 130 km au nord-ouest de Varsovie/Pologne. On ne trouve pas d'informations sur lui dans le MGG et NGroveD, seulement sa date de naissance, son domicile et sa profession dans le *Lexikon der Juden in der Musik*.⁷⁰⁹

Il a d'abord été formé comme musicien dans sa ville natale par le chantre de la synagogue. Il a ensuite travaillé comme cantor dans d'autres petites villes. En 1908, il était choriste au théâtre de Łódź. Ses premières compositions, principalement pour le théâtre, ont été jouées à 24 ans, notamment à Varsovie. Il a composé un certain nombre de chansons, dont des chansons pour enfants en yiddish. Ses trois opéras, dont *Sulamith*, ont été joués aux États-Unis. Entre les deux guerres, Gladstein a vécu à Berlin en tant que compositeur et chef de chœur, où il a dirigé la synagogue d'Oranienburg (cf. KA07, p. 617).

En 1934, il retourne à Varsovie, où il prend la direction du chœur de la société musicale juive en 1938. Pendant l'occupation allemande, il a vécu dans le ghetto de Varsovie. On ne sait pas quand il a été déporté au camp de concentration de Treblinka ; il y a péri de manière inexplicable vers 1942.

Pendant son séjour à Berlin, il eut un contact direct avec Else Lasker-Schüler, en effet dans une lettre (KA07-Br. 475) du 28.07.1922 à Georg Koch, sculpteur à Berlin, la poétesse écrit une adresse de salutations à Gladstein : "Saluez [...] s'il est là, mon musicien de cour, M. Gladstein (je poétisais dites-lui s'il vous plaît".

Le titre 'Hofmusiker' est à nouveau une manière typique de Lasker-Schüler d'incorporer nonchalamment des 'personnes réellement vivantes' à sa 'cour' fictive, comme elle le faisait surtout avec tous ses amis. Mais elle se réfère vraiment ici aux deux seules compositions connues d'Else Lasker-Schüler écrites par Gladstein à cette époque, à savoir les poèmes *Ruth* et *Boas* (K0442f.), qui ont été imprimés peu après en 1923 par la maison d'édition musicale JUWAL, Verlagsgesellschaft für Jüdische Musik, Berlin/Tel Aviv.

⁷⁰⁷ Les lettres ont été publiées entre-temps (janv. 2019). La lettre y est le n° 39. Lasker-Schüler 2019, p. 137

⁷⁰⁸ <https://sztetl.org.pl/en/biographies/2708-gladstein-izrael>

⁷⁰⁹ Stengel et Gerigk 1940, p. 84.

Depuis sa création en 1923, la maison d'édition a édité, en particulier sous la direction de Joel Engel, des compositeurs appartenant à ce que l'on appelait *la Nouvelle école juive*, dont Gladstein. Ce sont surtout des compositions de la *Société de musique juive de Petrograd*⁷¹⁰ de 1908, mais aussi, à partir de 1927, de la *Société de musique juive* de Varsovie. Cependant, face à l'inflation qui s'est déclenchée fin 1923, on s'est orienté vers la musique légère et utilitaire, puis, à partir de la mi-1924, de plus en plus vers la musique synagogale.⁷¹¹

La *Nouvelle Ecole Juive* associait pour la première fois "un style juif orienté vers la nation, qui intégrait des éléments du folklore juif oriental et de la musique liturgique juive dans la musique artistique".⁷¹² Dans un concert donné à Varsovie le 28 mai 1928, *Ruth* de Gladstein figure également au programme.⁷¹³

Les chansons *Boas* (E:1912) et *Ruth* (E:1905) des *Ballades hébraïques* de Lasker-Schüler ont été publiées plus de dix ans auparavant. L'histoire de Boaz et de Ruth se trouve dans l'Ancien Testament, dans le livre de Ruth⁷¹⁴, et ils sont considérés comme les parents de la tribu de David.⁷¹⁵

La Bible raconte que Ruth était une veuve, une pauvre Moabite qui devait gagner sa vie et celle de sa belle-mère en ramassant des épis dans les champs de Boaz, le propriétaire terrien de Bethléem.

Ruth - et ce n'est pas seulement inhabituel dans l'Ancien Testament - Ruth et non Boaz fait la cour à l'amour de l'autre.⁷¹⁶ - "Et tu me cherches devant les haies" - , le beaucoup plus âgé, qui s'enflamme rapidement d'amour et qui, dans un grand respect pour l'attitude chaste de Ruth, l'épouse dès le lendemain.⁷¹⁷

Ruth

Et tu me cherches devant les haies.
J'entends tes pas soupirer
Et mes yeux sont de lourdes gouttes sombres.
Dans mon âme, tes regards
s'épanouissent doucement et se
remplissent,
quand mes yeux marchent dans le sommeil
Un ange se tient à la
fontaine de mon pays,
Il chante le chant de mon
amour, Il chante le chant de
Ruth.⁷¹⁸

Boas

Ruth cherche partout
Après les bleuets dorés
En passant devant les cabanes des gardiens du pain -
Apporte la douce tempête
Et des gadgets étincelants
Sur le cœur de Boaz ;
Il s'élève très haut
dans ses greniers.
A la faucheuse étrangère.⁷¹⁹

⁷¹⁰ Sur l'histoire de la société, voir l'essai de Jascha Nemtsov. Nemtsov 2006b ainsi que Nemtsov 2004, p. 111 et suivantes.

⁷¹¹ Cf. Nemtsov 2014, p. 64 et suivantes.

⁷¹² Nemtsov 2006b, p. 91.

⁷¹³ Cf. fiche de programme in : Ibid., p. 94.

⁷¹⁴ Le livre de Ruth ne compte que quatre chapitres et raconte exclusivement l'histoire de Ruth et de Boaz. Ruth elle-même était moabite, mais son défunt mari et sa belle-mère, avec laquelle elle est retournée à Bethléem, étaient de la même tribu d'Élimélec que Boaz. Boaz, en tant que 'racheteur' des biens des femmes, va donc, selon le droit de l'Ancien Testament, célébrer le 'mariage lévitique' avec Ruth à la place de son mari décédé.

⁷¹⁵ Cf. livre de Ruth 4.21s.

⁷¹⁶ Cf. livre de Ruth 3.

⁷¹⁷ Cf. livre de Ruth 4 ainsi que KA01-K 192.

⁷¹⁸ KA01-GNr. 115.

⁷¹⁹ KA01-GNr. 192. 'Brotthueter' est un terme germanique désignant ceux qui devaient effectuer un contrôle de la marchandise (contrôle de qualité) pour tous les produits de pain du lieu et qui étaient responsables de leur vente commune. Cf. <https://www.mittelalter-lexikon.de/wiki/Warenschau>.

Else Lasker-Schüler décrit les deux en quelques traits de pastel - *Ruth* est le chant de Boaz et l'autre chant *Boaz* annonce, en quelque sorte de manière croisée, le vent de tempête *Ruth'* qui vient sur lui. L'événement biblique lui-même n'est que vaguement perceptible. En revanche, l'événement psychique est très clair : "douce tempête" et "jeux scintillants" sur le cœur de Boaz ; "il s'agite très haut". Et c'est ainsi que Boas s'explique dans le poème de *Ruth*, lorsqu'il confesse : "Dans mon âme fleurissent tes doux regards / [...] un ange, / qui chante le chant de mon amour, / qui chante le chant de *Ruth* ;" des lignes composées pleines d'intimité.

Les deux compositions sont limitées non seulement dans le poème mais aussi musicalement (cf. illustration 57 à la page 239) par plusieurs motifs mélodiques et rythmiques et sont toutes deux en sol mineur. - Contrairement à notre tradition d'Europe occidentale, les tonalités mineures - ici aussi le sol mineur - n'expriment pas de la tristesse dans la langue juive, mais de la joie, voire de la gaieté ! Les éléments de la musique juive, entre autres les modes juifs, les décalages d'accentuation dus à la langue sur des temps de mesure légers et les moments le montrer en détail - la version hébraïque et non la version originale allemande du poème, ce qui entraîne dans la lecture musicale du texte original allemand des décalages de sens que nous connaissons également dans d'autres langues, en particulier dans des langues non européennes, lorsque le chant est germanisé. Dans les partitions, des accents sont placés sur le texte hébreu afin de pouvoir le comparer avec le déroulement de la mélodie. Les accents ont été aimablement placés par le philologue ancien Hans Kraft, de l'université de Düsseldorf, et relus par sa collègue du Leo Baeck College, Londres, Esther Seidel. Elle n'était pas au courant, lorsqu'elle a pris position, que c'est le texte allemand et non l'hébreu qui constitue l'original.⁷²⁰ Inversement, cela signifie que nous avons affaire à une réécriture en hébreu et non à une traduction littérale. Comme les partitions ne disent rien de plus à ce sujet, on peut supposer que Gladstein a lui-même établi le texte hébreu en tenant compte de ses intérêts de la composition.

Il va de soi que la transcription latine du poème nocturne hébreu est notée de gauche à droite, dans le sens inverse de la lecture en hébreu, et donc en synchronisation avec la notation musicale.

The image shows two staves of musical notation in G minor. The first staff contains the melody for the words 'Rúth lil-kóth'. Above the notes are labels for motifs: 'a' (T3), 'a'' (T1), 'a''' (T6), and 'a'''' (T8). The second staff continues the melody with labels 'T2b', 'T2b'', 'T2c', 'T2c'', 'T4d', 'T4e', and 'T4f'. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.

Fig. 52: Gladstein : Matériau des motifs

Considérons tout d'abord la partition dans ses grandes lignes (fig. 52). Il y a tout d'abord les variantes de motifs a, à savoir l'important motif de la quarte contournée (mes. 1) - mais pas dans sa forme originale - que nous appellerons le motif "Ruth" (a) (mes. 3 fig. 52), car il se réfère pour la première fois à *Ruth* dans le texte hébreu, avant mais surtout en raison de sa gestuelle : une légèreté, un mouvement rapide vers

⁷²⁰ Seidel a écrit à ce sujet dans un courriel du 3 juillet 2018 : "Le texte hébreu comporte déjà des accents rouges qui sont tout à fait corrects. Presque tous les mots sont en effet accentués à la fin, et en chantant, presque chaque syllabe porte l'accent. Je pense que le compositeur s'est inspiré de l'hébreu, car la traduction allemande n'est pas littérale".

le haut autour du quFig/Comp/pierre grise,Matatuor de clôturéé, runeiau fi-figure q1Gris.pdfui devi ent ensuite triolique ("a") et qui souligne correctement l'hébreu 'li-kóth' en accentuant les dernières 4èmes (voir T. 3 dans l'illustration 53 sur la page suivante). Ce geste, malgré sa légèreté avec son petit saut vers le bas, est un geste de service et de soumission, selon le jeu de rôle Boaz - Ruth, 721 peut-être aussi le langage corporel lors du ramassage des épis sur le sol. - Mais cette fois-ci, elle cherche Boaz devant les haies et elle ramasse aujourd'hui des bleuets plutôt que des épis (v. 2).

L'ensemble des motifs de la figure 52 présente une grande parenté entre eux. Presque chaque motif représente une variation d'une valeur principale. Dans les *variantes du motif a*, c'est toujours la dernière note qui a la plus grande valeur et qui, dans le mètre 4/4, se situe de manière chaotique sur un temps de mesure non accentué. Ce sont aussi les endroits où le texte hébreu a le plus souvent un accent de fin de syllabe.

Un autre moment de la mélodie s'y superpose. Les premières notes - qui sont marquées d'un cercle sur la partition (fig. 54 sur la page suivante) - forment ensemble une mélodie simple qui a le caractère d'un chant populaire, avec une faible réserve de notes, un faible ambitus et une séquence de notes simple et facile à retenir. Le recours à des chants populaires correspond sans doute tout à fait à l'intention de Gladstein, en particulier à celle de mettre en œuvre des références au chant yiddish des Juifs de l'Est, tel que l'a apostrophait la *Neue Jüdische Schule*.

Quelles sont ces références ? Dans l'*Encyclopaedia Judaica*, on trouve des exemples de chants est-askénazes dans le domaine synagogal.⁷²²

L'*Adon olam* ('Seigneur du monde' dans l'illustration 53), qui conclut aujourd'hui le sabbat en tant que chant, présente dans cette version des similitudes de principe avec notre matériau de motif, comme la simplicité populaire, le déroulement ondulateur de la mélodie ainsi que les répétitions de notes qui apparaissent surtout dans les mesures 5-6, 8 et 9. T. 10 apparaissent également clairement dans notre composition (cercles dans la figure 54 de la page suivante).

Un autre exemple très typique est une version est-askénaze du *Kol Nid-re*, qui est prié avant la prière du soir le jour de l'expiation, avec des répétitions de notes, des mouvements trioliques, des accents en fin de phrase, un mètre libre et le mouvement mélodique en forme de vague (illustration 55 à la page 237).



Fig. 53 : Version est-askénaze de l'*Adon Olam*

⁷²¹ Livre de Ruth 2.10 : "Alors elle tomba sur sa face, se prosterna contre terre et lui dit : En quoi ai-je trouvé grâce à tes yeux, pour que tu sois bon pour moi, moi qui suis une étrangère ?"

⁷²² Skolnik et Berenbaum 2007, voir Vol. 1, p. 414 et Vol. 12, p. 277 et suivantes.

Fig. 54 : Gladstein : Boas op. 3b

Allegro. Lebhaft.

Piano.

A

cresc.

Jaz' - ah Ruth lil - koth ba - ssa-deh pir chej da - gan
 Ruth sucht ü - ber all Nach gol - de - nen Korn - blu - men

'al jad a - ha - lej not - rej ka - math gan.
 An den Hüt - ten der Brot - hü - ter vor - bei.

B

Pal - chah l'ssa - a - rath hod.
 Bringt sü - ßen Sturm

Uw - naf thu - lej - lej b'che sheq chen. Lew schel
 Und glit - zern - de Spie - le - rei ü - ber

12 *A' mf* *cresc.*
 Bo - as bo. W'ho - lem lew cal mar - ba - dej kar - mo
 Bo - as Herz. Das wogt ganz hoch in sei - nen Korn - gär - ten

15 *f* *mf* *ff*
 Li - qra - th ko - ze - reth bath ne - char. _____
 Der frem - den Schnit - te - rin zu. _____

we - e - so - re _____ u _____ she - vu - e wa _____ cha - ro _____ me
 we - ko - no _____ me ah _____

Fig. 55 : Version est-ashkénaze du *Kol Nidre* (extrait)

Notre matériel musical montre également certaines des caractéristiques du 'mélo populaire juif' ⁷²⁴ décrites par Gnesin⁷²³ dans sa préface de 1928 :

1. Accentuation de la partie forte de la mesure par des ornements ; ici les *motifs a*
2. "Le rythme est varié", en partie syncopé. Chez Gladstein, la mesure est certes à 4/4, mais dans certains passages, c'est plutôt un mètre libre qui prévaut, par exemple à partir de T. 5.
3. "Des tournures isolées sont mises en évidence par la répétition. Un motif de quelques notes est immédiatement répété ;" ici à plusieurs endroits de la partition (cf. mes. 5 et suivantes) ; répétitions typiques, comme il est d'usage dans les lectures de la Torah (cf. mes. 6, mes. 8 et mes. 10).

Dans sa thèse, Schröder-Nauenburg énumère les trois principaux modes de la musique juive.⁷²⁵



Fig. 56 : Les trois principaux modes juifs

1. Mode *Magen avoth* (*bouclier des pères* en hébreu) : il est identique à l'éolien de type ecclésiastique ou à la tonalité mineure et est "particulièrement caractéristique des anciens chants synagogaux" et intervient comme tonalité dans nos deux compositions *Ruth* et *Boaz*.
2. Mode *Adoschem malach* (hébreu : *le Seigneur en tant que roi*) : il est identique au mode ecclésiastique mixolydien, construit sur des tétracordes égaux 1-1-1/2 et particulièrement utilisé "pour les chants des fêtes sacrées".
3. Mode *Ahavah rabah* (*grand amour* en hébreu) : similaire au phrygien, mais caractéristique avec une petite seconde suivie d'une seconde excessive (2ème-3ème). Convient aux "chants mystiques" en raison de son "caractère émotionnel".

Nous retrouvons également le caractère souvent mélismatique des phrases de chant de la Torah dans notre composition, même si le texte syllabique y est placé en arrière-plan (cf. mes. 4, mes. 8 et mes. 14).

La mise en musique de *Boas* suit la structure des strophes sans rimes ni vers, sous forme de strophes variées A-B-A' :

Tab. 9 : Gladstein : *Boas*, sections de moule

Formab- abschnitt	Str	Mesu- re	Texte
A	1	01-07	Ruth cherche partout . .
B	2	07-12	Apportez une douce tempête. . .
A'	3	13-18	Ça déferle très haut. . .

⁷²³ Compositeur juif russe (1883-1957).

⁷²⁴ Gnesin 1928, non consulté. Reproduit dans : Schröder-Nauenburg 2007, p. 201 et suivantes.

⁷²⁵ Ibid., p. 30f.

► Le prélude (m. 1-2 dans la fig. 53 à la page 234) consolide immédiatement la tonique sol mineur et apporte le motif *a'*. Ensuite, avec la mesure 2, apparaissent les autres motifs *b* et *c*, harmonisés avec la *tP* si bémol majeur avec sixte *sol* et (sur le battement 4) avec la septième altérée *a* ; puis modulés en fa majeur avec septième et quarte et, via la dominante, retour à la tonique (t. 3). Il s'ensuit une modulation en si bémol majeur via $S^6 = D_5^7$ dans la mesure 4, qui est consolidée par la sous-dominante et la dominante, puis modulée en sol mineur dans la mesure 5, suivie de fa majeur, mi bémol majeur, si bémol majeur et retour en sol mineur (mesure 6). La première strophe se termine ainsi dans la tonalité fondamentale.

Il n'y a donc rien de vraiment spectaculaire sur le plan harmonique. Ce qui est remarquable, c'est l'organisation des mesures 5-6. Alors que l'accompagnement décrit un mouvement descendant et ascendant en quelques secondes, la voix reste dans une répétition du *motif en la*. Il semble que le rassemblement de Ruth s'exprime peut-être le plus discrètement possible dans l'activité répétitive qui passe devant les gardiens (porteurs de pain) dans cette gestuelle musicale. Malgré la vivacité de l'exécution - indication de jeu *Allegro, Lebhaft* - la partie de piano elle-même reste la plupart du temps dans le rôle de l'accompagnement en accords (ici aussi, tout à fait dans la tradition de la musique synagogale).

► La deuxième strophe commence par une courte transition qui reprend, dans une variante, le début du prélude. Cette partie B est composée de deux phrases identiques dans toutes les voix : T. 7-8 en mi bémol majeur et T. 9-10 séquencé en fa majeur ainsi que la phrase finale T. 11-12, formée à partir du début du prélude (T. 1-2). Aucun nouveau matériau n'est ajouté ! L'action se forme à partir de motifs *b*, *la'''* et *la'* dans les deux premières phrases. Dans la troisième, on retrouve dans la partie de piano le début que la voix imite avec un décalage de 2/4.

Malgré la simplicité de la deuxième strophe - qui témoigne là aussi de l'aspect populaire de la chanson - celle-ci est conçue avec un certain raffinement : La triple répétition p. 7, p. 9 et p. 11 donne l'impression d'un geste musical de 'rafales de vent qui démarrent', ce qui est d'ailleurs exprimé dans le texte : "süßer Sturm . . . über Boas Herz".

► La troisième strophe est une répétition fidèle de la première dans la mélodie et l'accompagnement. La seule différence réside dans le fait que la ligne de basse est élargie avec des quintes et des sixtes en 8el et gagne ainsi en vivacité. Les répétitions du motif de Ruth (mes. 15 et suivantes) s'accordent parfaitement avec la gestuelle musicale du 'cœur de Boa', comme si la tempête traversait un champ de blé ondulant.

La coda s'achève de manière sobre mais bravache avec la reprise de la mesure 7 et le motif Ruth répété trois fois en sol mineur pur.

Enfin, la facture très similaire de la composition *Ruth* op. 3a est illustrée par les deux premières lignes de la partition (Fig. 57 à la page suivante). Nous y trouvons à nouveau une formation mélodique simple, des répétitions de type récitatif, un mètre libre, un entourage de type vague et une accentuation de la dernière syllabe en hébreu avec une noire pointée sur *thwak'schení* au lieu de *Hécken*.

Moderato. Mäßiges Tempo.

Piano. *f*

(Frei, wie improvisierend)

p

Ba-mis-tha-rim thwa-k'sche-ni,
Und du suchst mich vor den Hecken

Fig. 57 : Gladstein : *Ruth* op. 3a, début

L'ensemble de la composition de *Boas*, qui ne comporte que 18 mesures, a permis de mettre en évidence les éléments musicaux que Gladstein, en tant que représentant de la *Nouvelle école juive*, utilise comme éléments de la musique juive. Ceux-ci s'accordent parfaitement avec la matière lyrique de la mise en musique, les *ballades hébraïques*, sur l'arrière-plan historique de l'Ancien Testament.

Les moments psychologiques du texte lyrique sont retracés dans des gestes musicaux, comme le ramassage des bleuets et le cœur ondulant de Boaz. L'espièglerie ("jeux scintillants") du texte trouve sa diction musicale surtout dans le matériel des motifs (illustration 52 à la page 235), mais aussi dans la facture de la composition elle-même, proche de celle des chansons populaires. Tout cela s'adapte parfaitement au style narratif (enfantin) simple mais plein d'intimité de Lasker-Schüler.

On ne connaît pas à ce jour d'autres traductions ou réécritures en hébreu de la poésie d'Else Lasker-Schüler mises en musique dans les années 1920, surtout dans le langage musical de la *Nouvelle École juive*. De ce fait, les deux compositions *Boas* et *Ruth* von Gladstein ont également une certaine importance historique et musicale dans notre contexte.

13.9 Gubaidulina, Sofia Asgatovna

(p. 432)

En 1994, Gubaidulina a mis en musique *Ein Engel. . . pour alto et contrebasse* (K0465) à l'occasion du 60e anniversaire d'Ulrich Eckhardt, auquel cette composition est dédiée. Les circonstances de cet événement culturel important sont décrites au chapitre 12.1 "Un intendant pour ElseLasker-Schüler".

Née en 1931 à Tchistopol, en Tatarie, la compositrice Sofia Gubaidulina est l'une des figures de proue de l'avant-garde russe et, depuis les années 1990 environ, de plus en plus l'un des compositeurs les plus importants d'Europe. Elle a d'abord vécu et travaillé à Moscou, où elle a également fait ses études de musique, puis à partir de 1963 comme compositrice indépendante. Au début, elle a souffert, comme beaucoup d'autres, de la politique culturelle répressive du stalinisme, mais elle a été encouragée par Chostakovitch lui-même à rester fidèle à son style personnel. C'est lui qui, avec Bach et Webern, a eu la plus grande influence sur son processus de création, même si ce n'est pas sur le style des œuvres elles-mêmes.⁷²⁶ En 1986, Gubaidulina a pu se rendre pour la première fois à l'Ouest (notamment pour jouer *Perception* à Lockenhaus et pour les festivals de Berlin avec la symphonie *Stimmen. . . Le silence. . .*).⁷²⁷ Depuis 1992, elle vit près de Hambourg. Son empreinte chrétienne se reflète dans nombre de ses œuvres. On trouve moins d'œuvres purement orchestrales dans son œuvre, mais de nombreuses œuvres oratoires et surtout de musique de chambre et vocale qui répondent à son besoin de communion. "Les tendances musicales des vingt dernières années [...] n'ont pas laissé de traces marquantes dans l'œuvre de Sofia Gubaidulina".⁷²⁸ Bien qu'elle se soit confrontée à de nombreux styles de musique contemporaine.

Gubaidulina a choisi *Ein Engel. . .*, un poème d'Else Lasker-Schüler qu'elle est la seule à avoir mis en musique jusqu'à présent et qui correspond à la thématique 8 poèmes-portraits et dédicaces'. Le poème lui-même n'a été mis en musique que par Gubaidulina. Lasker-Schüler ne lui a pas donné de titre, car elle l'avait conçu comme la conclusion de son éloge funèbre à Karl Sonnenschein. Cette nécrologie a paru dans le Berliner Tageblatt Jg. 58 Nr. 166 (édition du matin) du 09.04.1929.⁷²⁹

Karl Sonnenschein

Un ange invisible traverse notre ville, Pour
recueillir l'amour pour celui qui est rentré chez
lui,
Qui a encore aimé son prochain - au-dessus de lui-même. -

Déjà une larme pour celui qui vaut la peine
d'être aimé, Un œil qui brille pour son
âme,
Une parole pure, de la feuille rouge de ta bouche -

Pour celui à qui vous avez confessé tous vos soucis ;
Dans son âpre consolation se trouvait déjà son acte.⁷³⁰

⁷²⁶ Cf. Nies 1992, p. 158.

⁷²⁷ Cf. Kurtz 2001, p. 258 et 261 et suivantes.

⁷²⁸ Redepenning 1992, p. 162 et suivantes.

⁷²⁹ A lire dans son intégralité dans : KA04, p. 167.ff.

⁷³⁰ KA01-GNr. 322.

Le procédé de Gubaidulina consistant à intituler le poème *Un ange . . .*, le poème passe d'un contexte concret à un contexte général, ce qui le rend plus difficile à comprendre, car il est privé de l'environnement concret de temps, de lieu et d'événements typique des poèmes personnels et dédicatoires. Qui sont, par exemple, les personnages de l'ange, du revenant, du prochain, de la valeur d'amour ? De même, le rapport à l'âme et au toi n'est pas clair.

Le lien historique avec la nécrologie de Karl Sonnenschein permet déjà de mieux comprendre. Mais - comme c'est typiquement le cas pour Lasker-Schüler - le poème est implicitement accompagné d'autres éléments.

Il faut qu'une image au moins approximative de Karl Sonnenschein se forme pour que l'un ou l'autre élément du poème se révèle.

Le commentaire de la KA explique à Karl Sonnenschein (KA01-K 322) :

Après des études de théologie à Rome, l'éthicien social et publiciste catholique Karl (Carl) Sonnenschein (1876-1929) a d'abord été aumônier à Aix-la-Chapelle [.] Depuis 1918, il vivait à Berlin et y fonda en 1919 l'Office académique du travail, puis dans les années qui suivirent d'autres organisations pour l'assistance aux universitaires et aux grandes villes. De 1908 à 1916, il publie les "Sozialen Studentenblätter", de 1925 à sa mort [20.02.1929] le "Katholische Kirchenblatt für Berlin" (Journal de l'Église catholique pour Berlin).⁷³¹

Là où il travaillait, Sonnenschein s'engageait en particulier dans le milieu étudiantin et social et était considéré comme l'un des "auxiliaires de l'humanité" (timbre-poste de 1952). Une plaque commémorative à Berlin-Grunewald rappelle le souvenir de "l'apôtre des grandes villes berlinoises". Else Lasker-Schüler fait partie de son cercle d'aide le plus proche. Tucholsky le décrit brièvement comme

pour les plus raffinés, une apparition quelque peu suspecte, un gitan de la charité. Il aidait tout le monde, le faisait de manière plus libre et menait lui-même la vie trépidante de son époque.⁷³²

Celui qui est revenu au pays est Karl Sonnenschein, clairement visé dans la nécrologie de Lasker-Schüler. Le contexte ne laisse planer aucun doute à ce sujet. Il est au troisième vers, élevé par la poétesse au-dessus des hommes auxquels s'applique le normatif : "Aime ton prochain comme toi-même" (Galates 5.14), car sa charité, selon Lasker-Schüler, allait plus loin : "Celui qui a encore aimé son prochain - au-dessus de lui-même". - Avec cette évaluation de son action éthique, Lasker-Schüler place Karl Sonnenschein dans le domaine céleste, le fait apparemment devenir lui-même un ange, lui qui, de son vivant, marchait ainsi dans Berlin. Les vv. 4-6 peuvent être lus comme une invitation au 'recueil du souvenir amoureux' (v. 2) : pour lui, l'être cher, une larme - elle ne choisit pas l'expression 'plate' 'l'être cher' et, par l'omission (économique) d'une lettre, dit tellement plus : 'il était digne de notre amour' ; - pour lui, un regard rayonnant en souvenir d'une grande âme humaine, pour lui une parole

⁷³¹ Il faut ajouter que Karl Sonnenschein, également écrit Carl, a grandi à Düsseldorf et a été ordonné prêtre catholique en 1900 après des études de théologie et de philosophie. Après avoir travaillé à Düsseldorf, Aix-la-Chapelle et Cologne, il arriva en 1904 à Elberfeld, à l'église du Sacré-Cœur, où il fit notamment la connaissance d'Else Lasker-Schüler. Dès 1906, il fut suspendu de ses fonctions en raison de ses activités politiques "inconfortables". Jusqu'en 1918, il travaille à Mönchengladbach dans le cadre de diverses activités sociales. En 1918, il s'installa à Berlin. Il s'y consacra en particulier aux difficultés d'après-guerre du prolétariat universitaire. À partir de 1925, il se retrouva temporairement seul sur le plan financier. Il a également œuvré a été un "apôtre des grandes villes" exemplaire dans les domaines sociaux à Berlin. Sa mort a été pleurée par beaucoup, pas seulement par les catholiques, mais aussi la communauté juive et les sociaux-démocrates.

⁷³² Tucholsky 1961, p. 756.

pure. La troisième image de la 'parole pure' se réfère, semble-t-il, à la 'parole pure de Dieu', la Bible, telle que Luther l'a comprise. Lasker-Schüler met en outre la parole en corrélation avec l'action (dans une pensée quasi faustienne), Sonnenschein apportant du réconfort avec des mots (v. 8). Avec son épicedie⁷³³ Lasker-Schüler s'inscrit tout à fait dans la tradition de la poétique casuelle du XVIIe siècle, par exemple celle d'un Simon Dach.

Dans le nouveau titre de Gubaidulina, *Un ange...*, le nom de Karl Sonnenschein est non seulement substitué, mais aussi utilisé dans le sens évoqué au v. 3. et l'attitude altruiste de la vie est ennoblie. Il n'est pas étonnant que Gubaidulina ait mis en musique un tel texte, puisque son essence correspond tout à fait à la prédilection de la compositrice pour les thèmes et les textes religieux et mystiques en particulier, comme le montrent déjà les titres de ses compositions tels que *Offertorium*, *Sept paroles de Jésus sur la croix*, *Et Expecto*, *Le Cantique des cantiques* et *La Passion selon saint Jean*.

La mise en musique du poème *Ein Engel...*, d'une durée de 6:04 min, comporte deux parties (2). . se divise en une section A 'basée sur le texte' (2:58 min) et une section B 'contrebasse solo' (3:06 min) d'une durée à peu près équivalente (tab. 10).

Tab. 10 : Gubaidulina : *Un ange...*, sections de forme

Section A

- | | | |
|----|---------|------------------------------------------------------------------|
| A1 | T.01-10 | Voix solo sur vv. 1 à 2 (sauf vv. 7) |
| A2 | T.11-30 | Chant accompagné par la contrebasse sur vv. 3 à 5 |
| A3 | T.31-50 | Voix solo sur vv. 6 à 8, se chevauchant encore dans les m. 31-33 |

Section B

- | | | |
|----|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| B1 | T.51-61 | Solo Kb cantilène avec des notes clairement fixées et des glissandi dans des métriques fixes |
| B2 | T.62-73 | Solo de Kb dans des courbes de hauteur esquissées graphiquement en vibrato de 32ème à la manière d'une notation cadre alternant avec une notation précise de passages de notes isolées et d'harmoniques |

L'écriture horizontale, la progression du son et du mouvement sont au premier plan de la composition. La partition présente différents degrés de précision de la notation, ce qui permet aux interprètes d'avoir plus ou moins de liberté dans leur interprétation.

On constate une dissolution par phases de l'ordre des mesures. Le mètre se complique : si dans la section A nous avons une mesure à 3/4 (exceptions T. 45 comme mesure 6/4) avec des structures en triolets dans la voix d'alto, le mètre change souvent dans la section B, le solo de contrebasse, entre les mesures 5/4, 3/4 et les mesures libres. Ces dernières sont les phases qui possèdent - au lieu du mètre - des indications de durée, à savoir les mesures t. 63 (8"), t. 65 (10"), t. 66 (8"), t. 68 (13"), t. 71 (10") et t. 73 (25"), dans lesquelles le solo de contrebasse se voit attribuer des courbes de hauteur graphiques et en alternance. sont pas présents.⁷³⁴ De plus,

⁷³³ Cf. le lemme *Epicidium*. Dans : Burdorf, Fasbender et Moennighoff 2007, p. 194.

⁷³⁴ La notation de la position approximative de la hauteur du son se fait comme décrit chez Karkoschka. Karkoschka 2004, n° 559-3, p. 68.

le mètre encore partiellement présent est masqué par des syncopes, des liaisons et des pauses ; on perçoit plutôt une rythmique libre dans cette section. Avec les variations aléatoires de hauteur, nous avons le deuxième paramètre, la hauteur, dont la détermination et l'ordre sont dissous par phases. Cette dissolution est poussée jusqu'au bruit par la technique d'archet utilisée à la fin (s.t. et s.p., voir note 739).

► La structure interne de la section A ne suit pas la division en trois strophes, mais une structure intramusicale propre, qui ne tient pas compte de la division et de la forme du texte.



Fig. 58 : Gubaidulina : *Un ange...* Variations sur le motif

La sous-section A1 comprend la première phrase énonciative sur les deux premiers versets. Le motif en triolets ("anges") exposé dès le début traverse toute la section A sous une forme sans cesse modifiée (cf. fig. 58 des t. 2 ; 6 ; 8 ; 18 ; 45).

⊙ *offen gesungen, forciert*

⊗ *reduzierte Stimme, mezza voce*

□ *fast tonlos, geflüstert*

Gubaidulina répartit les syllabes de manière à ce que celles qui sont accentuées reçoivent les deux premières notes d'un triolet, généralement associées à une montée ou une descente. Cela semble un peu obsessionnel dans l'accumulation. Dans la 'forme de notation indicative',

les des instructions précises pour l'articulation vocale, en plus des indications dynamiques.⁷³⁵

Jusqu'à la mes. 15, le déroulement de la mélodie forme presque un total chromatique sans être dodécaphonique. Outre la dynamique changeante et l'articulation, ce sont les pauses qui séparent les parties de phrases (phrases nominales, verbales, adverbiales et prépositionnelles) du texte vocal. Ces trois paramètres attirent toute l'attention de l'auditeur sur l'interprétation ; l'articulation qui change généralement rapidement et les pauses confèrent en outre à l'interprétation un certain déchirement, peut-être même une certaine précipitation (l'état d'esprit du Berlin des années 1920 ?). Gubaidulina parle du "Staccato de notre vie"⁷³⁶). Cela vaut également pour les sections A2 et A3. Tout d'abord, dans la section A1 et au début de la section A2, la contrebasse se limite à de brèves harmoniques dans le registre aigu, avec un archet 'ricochet'⁷³⁷, pendant les pauses entre les chants. La section A2 (cf. page 1 de la partition, fig. 33, page 189) est la seule où l'alto concerte avec la contrebasse. Il ne semble toutefois pas y avoir de dialogue, car les deux ne se répondent pas sur le plan thématique. Là, nous avons à faire à des glissandi d'harmoniques continus à jouer *pp*, avec des coups d'archet en 32e, dans la manière décrite de progressions de hauteur graphiques-aléatoires.

⁷³⁵ Les trois signes représentés ici ne sont pas répertoriés chez Karkoschka, ou y sont occupés différemment. Cf. n° 214 *ibid.*, p. 75.

⁷³⁶ Cité d'après Redepenning 1992, p. 164.

⁷³⁷ Cette technique d'archet chez les cordes consiste à lancer l'archet sur la corde avec l'effet de plusieurs notes se suivant en staccato.

Fig. 59 : Gubaidulina : *un ange...* pour alto et contrebasse, page 2

25 *mp* *mf* *mf* *p*
 Ein Au-ge, das für sei-ne See-le leuch-tet,

30 *f* *p*
 Ein rei-nes Wort von dei-nes Mun-des

37 *p* *mp* *f* *p*
 ra-tem Blatt für ihn, dem al-le Sor-gen

41 *pp* *ppp* *p*
 iter ge-beich-tet in sei-nem her-ben Trös-te

46 *pp* *ppp*
 Lag se-kom sei-ne Tat.

Alto

Fig. 60 : Gubaidulina : *Un ange...*, S. 3

13
♩=48
51 C.B. *vibr.* *p* *mp* *mf* *pp*

14 *vibr.* 55 *mf* *mf* *f* *pp* *mf* 15 *vibr.*

16 ♩=60 58 *sfp* *sfp* *mf* *f* *p*

17 *vibr.* 61 *sfp* *sfp* *mf* *p*

18 ♩=60 *vibr.* 64 *f* *pp* *Sul.A* *Sul.G* *Sempres*

19 *f* *pp* *Sempres* 66 *f* *♯* *p*

20 68 *ord. vibr.* *p*

71 *s.p.* *ppp* *p* *pp* *♯* *pp*

*) Типа стук переходов суккиа вачено прослушивать
парале, копу непереваривать кагудальнее спидеатери.

Bei diesem Bogenwechsel ist es wichtig, verschiedene, zuweilen unvorhersehbare natürliche Flageolett-Töne zu hören.

► Dans la section B (fig. 60), la partie de contrebasse solo, la contrebasse ne se limite plus à des notes couchées ou à un accompagnement en trémolo, mais assume des tâches de chant 'sans texte' dans des techniques de jeu très différenciées, des progressions de timbre

- Flageolets, vibratos, notes couchées, répétitions de notes de 32e et archets variés entre la planche et le chevalet (s.t. et s.p.) - ainsi que des changements de dynamique. Ce chant présente des similitudes structurales avec le déroulement du chant et de l'instrument de la section A. Nous notons des groupes de 3 similaires (m. 52, m. 57, m. 59f. . .), des insertions d'harmoniques similaires (m. 54, m. 56, m. 58 . . .) et, à partir de la

m. 65, des phrases d'évolution de hauteur graphique-aleatoire comme à partir de la m. 17. Il semble que ce chant de contrebasse - au-delà de tout texte, au-delà de toute parole - se produise dans un monde à part.

Les indications très différenciées sur le report, d'une part, tout comme les libertés considérables qu'offre la dissolution de l'ordre des mètres et des hauteurs ouvrent de grands espaces de liberté à une interprétation productive en termes de fantaisie, de savoir-faire et de volonté formelle. Redepenning constate : "Les œuvres de Sofia Gubaidulina sont difficiles à exécuter, car elle exige de ses interprètes qu'ils pénètrent le son de manière méditative, qu'ils se sacrifient en quelque sorte au son. [...] alors l'exécution [...] devient un acte sacré".⁷³⁸

Enfin, le morceau se termine par une longue coda (25") - jouée uniquement sur la corde à vide la plus grave, le mi₁ - 'en étouffant dans le *pp*', l'archet étant à nouveau joué alternativement en se déplaçant près de la touche (s.t.) ou du chevalet (s.p.).⁷³⁹ A ce sujet, la consigne de jeu est la suivante : "Lors de ce changement d'archet, il est important d'entendre différentes harmoniques naturelles, parfois imprévisibles".

Cet effet final, à la fois simple et évocateur, nous rappelle l'image mystique de *Sulamith* (E 1901 ; KA01-GNr. 28.10-14) :

[...]
Et je me promène dans
l'espace, dans le temps,
Pour l'éternité,
Et mon âme se consume dans les couleurs du
soir de Jérusalem.

13.10 Hansen, Thorsten W.

(p. 433)

Né en 1987 à Trèves, Thorsten Hansen est le deuxième plus jeune compositeur de la bibliographie dans le domaine de la musique contemporaine. De 2011 à 2013, il étudie la composition à l'Université des Arts de Berlin en tant qu'élève du professeur Walter Zimmermann, mais il a déjà été plusieurs fois lauréat des concours "Jugend musiziert" et "Jugend komponiert" au niveau fédéral et a remporté le deuxième prix et un prix spécial au Concours international de duo de piano de Saint-Pétersbourg en 2003. Il est également boursier de la *Studienstiftung des deutschen Volkes*. Hansen, musicien d'église de formation, s'est intéressé de près à la poésie de Lasker-Schüler depuis 2011. Il a ainsi planifié un vaste cycle de 21 poèmes pour soprano ou chœur et piano, dont neuf compositions ont été mises sur papier entre-temps. Il m'a écrit à ce sujet :

Vous n'imaginez pas à quel point cela bourdonne dans ma tête quand je m'occupe de cela. Les mots, les phrases se transforment immédiatement en musique. J'aimerais bien me consacrer davantage à ce travail, mais le temps me manque. Je me sens dévoré par les petits boulots que je dois faire de préférence pour l'argent.⁷⁴⁰

Hansen écrit une musique parfois très filigrane qui, malgré sa sonorité clairement contemporaine, rappelle parfois Debussy. Sa composition *Nun schlummert meine Seele* (K0488) est d'une grande délicatesse.

⁷³⁸ Redepenning 1992, p. 164 et suivantes.

⁷³⁹ La différence de conduite de l'archet entre s.t.=sul tasto et s.p.=sul ponticello permet de produire des formants différents et d'influencer ainsi considérablement le son. Alors que dans la position s.t., les sons partiels impairs ressortent davantage ('son clair'), dans la position s.p., des composantes de vibration aperiodiques s'ajoutent (son moins clair, bruit).

⁷⁴⁰ E-mails à l'auteur du 28.04.2012 et du 11.08.2012.

Maintenant mon âme sommeil

La tempête a abattu ses troncs, Ô,
mon âme était une forêt.

Tu m'as entendue pleurer ?
Car tes yeux sont ouverts et effrayés.
Les étoiles répandent la nuit
Dans mon sang versé

Maintenant mon âme sommeil,
hésitante, sur la pointe des pieds.

Oh, mon âme était une forêt ; des
palmiers faisaient de l'ombre,
Aux branches était suspendu
l'amour. Console mon âme dans son
sommeil⁷⁴¹

La voix commence librement. Dans une rythmique presque libre, la mélodie s'élève au-dessus d'un duodécasyllabe : "Der Sturm hat ihre Stämme gefällt / O, meine Seele war ein Wald". L'âme du moi lyrique est terrassée par la tempête de détresse psychique - la forme du passé au vers 11 laisse supposer une perte d'amour - qui s'est abattue sur elle. Les vagues de la tempête semblent encore se poursuivre dans la dynamique et le mouvement mélodique qui vont et viennent entre *pp* et *mf*. Suit un geste musical de tristesse, le chant 'dégouline' en quelque sorte sur une neuvième (mes. 6 : e"-c"-ges'-d') : "M'as-tu entendu pleurer ?". L'accompagnement au piano commence alors, très doucement en *ppp*, très délicatement ; un tapis sonore irisé de triolets sur des triolets commence à se répandre, sur lequel la voix est posée jusqu'à la fin du lied. Une seule fois encore, avec les vers 7 et 8, la voix chante - seule dans l'espace : "Nun schlummert meine Seele..." (12). (T. 12-15). Un renvoi musical au début du lied, comme si l'âme se souvenait encore dans le rêve "zagend auf Zehen" de la douleur (cf. en particulier les mesures 3f et 15f), qui est exprimée dans les assonances 'zagend' et 'zagend'.

'orteils' fait monter les larmes, les 'épis' (v. 3 "M'as-tu entendu pleurer ?"). Le découragement est poussé jusqu'au *pppp*. L'image "tremblant sur ses orteils" se trouve également dans le roman *Le pays des Hébreux* :

Sur la pointe des pieds, en hésitant, j'ai approché les prophètes d'Israël, les rois sacrés, les bergers et les bergères dans le verset de mes ballades hébraïques, avec une sage retenue à l'exemple de notre foi (KA05, p. 85).

La proximité de l'âme avec les prophètes d'Orient apparaît clairement dans les vv. 8-9 : "O, mon âme était une forêt ; / des palmiers faisaient de l'ombre". L'âme n'est ainsi pas située dans la forêt romanesque, allemande, mais offre son ombre (avant la dévastation) comme palmeraie - à la manière orientale comme forêt - comme locus amoenus.

A certains endroits, le mode juif apparaît chez Hansen, avec sa seconde excessive intégrée dans des secondes mineures, comme dans le t. 2 : f'-ges'-b'-a' et le t. 7 : g"-fis'-es'-d' / e'-des'-c'. Cela se fait à la métaphore singulière des 'troncs' de la forêt dans la comparaison⁷⁴² 'abrégée' avec l'âme. La 'forêt' et l'âme sont également très proches dans d'autres poèmes de Lasker-Schüler, et sont en outre connotées par les caractéristiques d'une paix profonde et d'un sentiment de sécurité.⁷⁴³

⁷⁴¹ KA01-GNr. 162.

⁷⁴² Celui-ci se caractérise par l'absence de "comme".

⁷⁴³ Cf. à ce sujet KA01-GNr. 139.9 ; KA01-GNr. 291.19 ; KA01-GNr. 304.9 ; KA01-GNr. 307.20 ; KA01-GNr. 337.7 : "Bin ich ein Wald" et KA01-GNr. 155.7 : Forêts pharaoniques en *mal du pays*. Ce sentiment de sécurité va probablement aussi de pair, d'un point de vue psychologique, avec l'image intérieure que Lasker-Schüler se fait de la maison familiale au pied de la forêt d'Elberfeld.

Fig. 61 : Hansen : *Maintenant mon âme sommeille* p. 1-7 ; 12-16 ; 23-30

Musical score for *Maintenant mon âme sommeille* by Hansen, showing vocal and piano parts. The score is divided into systems, with measures 1-7, 12-16, 23-30, and 25-30. The tempo is marked $\text{♩} = 65$ and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 1-7):

- Vocal line: *mp* *p* *mf* *pp* *mf* *p*. Lyrics: Der Sturm hat ih-re Stäm-me ge-fällt, O, mei-ne See-le war ein Wald. Hast du mich
- Piano accompaniment: *ppp una corda*, *legato sempre*. Includes a note: *Pedalverwendung sehr sparsam.*

System 2 (Measures 6-11):

- Vocal line: *mf sub.* *p*. Lyrics: wei-nen ge-hört? Weil dei- - - - - ne
- Piano accompaniment: *ppp una corda*, *legato sempre*.

System 3 (Measures 12-16):

- Vocal line: *mp* *mf* *p* *pp*. Lyrics: Nun schlum-mert mei-ne See-le Za-gend auf Ze-hen.
- Piano accompaniment: *ppp una corda*, *legato sempre*.

System 4 (Measures 15-22):

- Vocal line: *ppp (quasi eco) sotto voce* *pppp*. Lyrics: O, mei-ne See-le war ein Wald;
- Piano accompaniment: *ppp (una corda)*, *(legato sempre)*.

System 5 (Measures 23-30):

- Vocal line: *pp*. Lyrics: im
- Piano accompaniment: *pppp*, *pp*, *senza pedal*.

System 6 (Measures 25-30):

- Vocal line: *pp* *pp*. Lyrics: Schlum-mer
- Piano accompaniment: *pp*, *ppp*.

L'homonymie du mot 'tribu' dans le sens de 'lignée' donne peut-être à l'image une autre signification : celle de 'Juive, née dans les 12 tribus d'Israël'. Ainsi, le champ de tension Else Lasker-Schüler - *Mon peuple*, discuté au chapitre 5.2, s'ouvre ici aussi de manière cachée. Il se peut donc que Hansen cherche à éclairer ce point avec le mode juif.

Le lied se termine (à partir de la mesure 25) dans les registres graves de la voix et du piano "en sommeil", qui semble ensuite s'évaporer musicalement dans les registres les plus élevés - d'abord dans le saut de triton octavié "*si-mi*" de la soprano (mesure 26), puis jusqu'au "*sol#*" du piano - pour ainsi dire dans l'inconscient du moi lyrique.

Hansen fait également usage de la technique du rythme libre dans la chanson *Ankunft* (K0489) : "Ich bin am Ziel meines Herzens angelangt". Mais on y trouve aussi des grappes de notes qui se développent les unes à partir des autres par d'infimes déplacements de notes, de sorte que la couleur sonore globale change dans l'espace. - Nous trouvons également des suites de grappes de notes de ce type chez Messiaen, dans ses "accords de vitraux", avec lesquels il cherche à reproduire acoustiquement la lueur colorée et animée des rosaces des cathédrales éclairées par le soleil. Chez Hansen également, il en résulte un tapis sonore riche en couleurs.

La musique de Hansen est exigeante. Elle exige beaucoup de technique et d'expression de la part des artistes, mais aussi beaucoup de la part de l'auditeur, car son discours musical n'est pas une traduction directe de métaphores ou de topoï verbaux, de sorte que 'le texte n'est pas forcément le maître du chant' et que la musique ne veut pas rendre directement perceptible ce que le texte dit de toute façon.⁷⁴⁴

13.11 Henkemeyer, Ferdinand

(p. 434)

C'est une œuvre exceptionnelle que nous rencontrons dans le cycle *Wandelhin-Taumelher*, créé en 1995 sur des textes d'Else Lasker-Schüler, pour soprano, alto, narratrice, chœur de femmes et ensemble instrumental du compositeur de Cologne Ferdinand Henkemeyer. Henkemeyer, pédagogue musical, ancien directeur du célèbre Rheinisches Kammerchor Köln, ainsi ⁷⁴⁵que membre fondateur et honoraire du comité directeur de la Hermann-Schroeder-Gesellschaft, décédé en février 2015 à Cologne, a créé cette œuvre sonore particulière, dans laquelle il entrelace la poésie et la prose de la poétesse en un cycle de vie musical d'une bonne demi-heure. La première représentation a eu lieu le 02.10.1996 à la Kunststation St. Peter de Cologne, sous l'égide de la Kölnische Gesellschaft für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit et de la Else-Lasker-Schüler-Gesellschaft.

D'un point de vue stylistique, le cycle s'inscrit dans la musique qui débute dans la première moitié du 20e siècle, dans laquelle le rythme prend à nouveau une importance considérable par rapport à la romantique, qui met l'accent sur la mélodie et l'harmonie, et qui domine en partie. Schönberg, mais surtout Stravinsky et Bartók, sont les protagonistes de l'expressionnisme musical qui met l'accent sur la composante rythmique. Outre la dodécaphonie, que Henkemeyer applique de manière cohérente et rigoureuse dans cette œuvre, c'est l'expressivité rythmique qui traverse l'ensemble du cycle. La technique des clusters, tout comme l'harmonie créée par les

Les couleurs et les surfaces sonores particulières rendues possibles par les instruments "extravagants" sont également des moyens de composition remarquables dont Henkemeyer se sert.

⁷⁴⁴ Le texte, modifié et complété, est tiré de mon essai *Maschentausedabertausendweit*. Cf. Bellenberg 2013b, p. 353 et suivantes.

⁷⁴⁵ <http://www.rkk-ev.de>

Henkemeyer écrit à propos de son œuvre

"La composition représente une tentative de rassembler, dans un mélange de cycle de chants, de mélodrame et de récitation non accompagnée, des thèmes centraux de la poésie d'Else Lasker-Schüler en une œuvre unitaire plus grande, tout en donnant un aperçu de la vie et du destin de la poétesse".⁷⁴⁶

Fig. 62 : Henkemeyer : séries de dodécaphones pour le cycle *Wandelhin-Taumelher*

The figure displays four musical staves, each representing a different dodecaphonic series. Above each staff, the 12 notes of the series are numbered from 1 to 12. The series are labeled as follows:

- Staff 1: Wandelhin recto (IR1) and Krebs (IK1)
- Staff 2: Wandelhin inverso (IU1) and Krebs inverso (IKU1)
- Staff 3: Taumelher recto (IIR1) and Krebs (IIR1)
- Staff 4: Taumelher inverso (IIU1) and Krebs inverso (IIKU1)

L'œuvre est construite de manière cohérente sur deux séries de dodécaphonies, chacune avec ses 48 dérivations, soit transpositions, inversions et réflexions (voir fig. 62).

Les deux séries dodécaphoniques sont développées selon les mêmes règles que celles décrites par Pierre Boulez : d'abord par transposition sur la note suivante de la série, de manière à obtenir douze dérivations dont les premières notes, lues l'une après l'autre, forment à nouveau la série elle-même ; ensuite par écrémage de chaque dérivation, puis par miroir et enfin par écrémage du miroir. On obtient ainsi $4 \times 12 = 48$ dérivations par thème (sur un total général de $12! = 479$ millions de possibilités de dériver des séries de douze sons dans l'espace dodécaphonique).

Si l'on attribue les chiffres 1 à 12 aux 12 notes de la gamme chromatique, on obtient, conformément aux quatre règles de dérivation, quatre tableaux carrés - Boulez les appelle pour ce qu'ils sont, des tableaux de permutation⁷⁴⁷ - qui décrivent complètement l'ensemble de l'espace du matériau sonore. Pour le premier thème *Wandelhin* (IR1), les quatre tables de permutation recto (IR), cancer (IK), renversement (IU) et cancer du renversement (IKU) sont représentées avec leurs 12 transpositions respectives (cf. fig. 63 à la page suivante). Il en va de même pour le deuxième thème.

Au début de l'ensemble du cycle ELS, les deux thèmes sur lesquels est construite l'œuvre d'une heure et demie sont présentés sous forme de séries dodécaphoniques, le premier dans la forme de base recto (IR1) et le second dans la cinquième transposition recto (IIR5), d'abord par la harpe de verre, puis par le soprano solo, enfin par le chœur à l'unisson avec un texte d'Else Lasker-Schüler en quelque sorte comme devise préalable : "Vor Sternjahren weilte ich auf Erden schon / Und nur mein Vers war keine Illusion".⁷⁴⁸ Comme le cycle commence par cette devise, il se termine littéralement après que les étapes de la vie d'Else Lasker-Schüler ont défilé devant l'auditeur dans des textes propres au poète.

J'aimerais faire précéder l'analyse de quelques réflexions personnelles en guise de petite digression sur l'interprétation des deux séries dodécaphoniques.

⁷⁴⁶ Extrait du livret de la première représentation p. 7.

⁷⁴⁷ Cf. exemple de tableau de permutation dans *Werkstatt-Texte*. Boulez et Häusler 1972, p. 28 et suivantes.

⁷⁴⁸ Texte tiré de : *Ich und Ich* KA02, p. 186.8s. et p. 187.24s.

IR	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
IR1	4	5	9	8	6	7	1	12	2	11	3	10
IR2	5	6	10	9	7	8	2	1	3	12	4	11
IR3	9	10	2	1	11	12	6	5	7	4	8	3
IR4	8	9	1	12	10	11	5	4	6	3	7	2
IR5	6	7	11	10	8	9	3	2	4	1	5	12
IR6	7	8	12	11	9	10	4	3	5	2	6	1
IR7	1	2	6	5	3	4	10	9	11	8	12	7
IR8	12	1	5	4	2	3	9	8	10	7	11	6
IR9	2	3	7	6	4	5	11	10	12	9	1	8
IR10	11	12	4	3	1	2	8	7	9	6	10	5
IR11	3	4	8	7	5	6	12	11	1	10	2	9
IR12	10	11	3	2	12	1	7	6	8	5	9	4

IK	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
IK1	10	3	11	2	12	1	7	6	8	9	5	4
IK2	11	4	12	3	1	2	8	7	9	10	6	5
IK3	3	8	4	7	5	6	12	11	1	2	10	9
IK4	2	7	3	6	4	5	11	10	12	1	9	8
IK5	12	5	1	4	2	3	9	8	10	11	7	6
IK6	1	6	2	5	3	4	10	9	11	12	8	7
IK7	7	12	8	11	9	10	4	3	5	6	2	1
IK8	6	11	7	10	8	9	3	2	4	5	1	12
IK9	8	1	9	12	10	11	5	4	6	7	3	2
IK10	5	10	6	9	7	8	2	1	3	4	12	11
IK11	9	2	10	1	11	12	6	5	7	8	4	3
IK12	4	9	5	8	6	7	1	12	2	3	11	10

IU	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
IU1	4	3	11	12	2	1	7	8	6	9	5	10
IU2	3	2	10	11	1	12	6	7	5	8	4	9
IU3	11	10	6	7	9	8	2	3	1	4	12	5
IU4	12	11	7	8	10	9	3	4	2	5	1	6
IU5	2	1	9	10	12	11	5	6	4	7	3	8
IU6	1	12	8	9	11	10	4	5	3	6	2	7
IU7	7	6	2	3	5	4	10	11	9	12	8	1
IU8	8	7	3	4	6	5	11	12	10	1	9	2
IU9	6	5	1	2	4	3	9	10	8	11	7	12
IU10	9	8	4	5	7	6	12	1	11	2	10	3
IU11	5	4	12	1	3	2	8	9	7	10	6	11
IU12	10	9	5	6	8	7	1	2	12	3	11	4

IKU	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
IKU1	10	5	9	6	8	7	1	2	12	11	3	4
IKU2	9	4	8	5	7	6	12	1	11	10	2	3
IKU3	5	12	4	1	3	2	8	9	7	6	10	11
IKU4	6	1	5	2	4	3	9	10	8	7	11	12
IKU5	8	3	7	4	6	5	11	12	10	9	1	2
IKU6	7	2	6	3	5	4	10	11	9	8	12	1
IKU7	1	8	12	9	11	10	4	5	3	2	6	7
IKU8	2	9	1	10	12	11	5	6	4	3	7	8
IKU9	12	7	11	8	10	9	3	4	2	1	5	6
IKU10	3	10	2	11	1	12	6	7	5	4	8	9
IKU11	11	6	10	7	9	8	2	3	1	12	4	5
IKU12	4	11	3	12	2	1	7	8	6	5	9	10

Fig. 63 : Henkemeyer : Tableau de permutation 1 pour *Wandelhin-Taumelher* d'après Boulez

Les désignations de série "Wandelhin" et "Taumelher" se trouvent comme troisième ligne du poème *Vollmond* d'Else Lasker-Schüler (KA01-GNr. 102.3), dans lequel Else Lasker-Schüler se préoccupe une fois de plus de la recherche de sa Jérusalem : "Où es-tu, ville lointaine / Avec les parfums bénis ?" Henkemeyer a également fait figurer ces lignes dans sa nécrologie.

Pleine lune

Silencieuse, la lune nage dans mon sang... Les sons qui sommeillent sont les yeux du jour.

Je ne trouve pas tes lèvres... Où es-tu, ville lointaine
Avec les parfums de bénédiction ?

Mes paupières s'abaissent sur le monde - tout dort.

Les deux néologismes portent en eux des dynamiques différentes. Le "Wandelhin" associe une marche détachée de toute agitation, avec une touche de solennité et de distinction, un mot qui semble provenir d'un style linguistique élevé. La forme recto de cette série de "Wandelhin" forme en quelque sorte deux sections de six notes chacune ; la deuxième apparaît presque comme un cancer de la première. A l'exception des deux quarts, les sections de la série avancent par petits pas, en secondes, autour de leur centre respectif, *fa dièse* et *do*. Elles décrivent ainsi parfaitement leur nom.

La deuxième série "Taumelher" est construite de manière assez différente. Elle se caractérise par des sauts de quarts, de quintes et de sixtes combinés à des secondes. Ces sauts instables, suivis d'arrêts, sont source d'inquiétude. On pourrait parler d'un contre-thème.

Fig. 64 : Henkemeyer : Motto *Wandelhin - Taumelher* de IR1

Père, je crois en toi,
l'Origine, le Moteur
et l'accomplissement
de toute vie...

La série semble avoir moins de structure; ne veut pas de répétition de motif juste ne parviennent que vaguement - comme de lointains sou-venirs. Les groupes de sons 1-4, 5-8 et 9-12.

Le caractère non directionnel du tracé de la série est à l'origine du nom de la série. est également à l'origine du nom de cette série. Enfin, il convient de noter ceci : Henkemeyer a mis sur son faire-part de décès quelques jours avant sa mort, comme thème musical la deuxième partie de la première série et le texte ci-contre en dessous.

Cette devise musicale - qui apparaît pour la première fois dans le n° 3 *Pleine lune* (mes. 92) - m'a tout de suite fascinée. Il se développe à partir de la note *de* base *do*, de manière si simple et si simple dans sa construction ; il se développe à partir de ce noyau dans les plus petits pas, dans les petites secondes, en descendant et en montant - *si* - *do#* - il s'y arrête un court instant et continue à progresser par petits pas en passant par *si* et *ré* jusqu'au *la*, en s'y arrêtant également, lié au-delà des limites du mètre à ce qui suit, qui reste ouvert. Dans ce mouvement si simple, l'espace sonore s'ouvre jusqu'à la quarte *ré-la* - un intervalle des *concordantiae* médiévales, des sons agréables - et se referme enfin sur le *la*, la médiane du début, à l'origine le troisième ton par rapport au ton fondamental, cadence médiane dans la psalmodie (Mediatio). Un pas de demi-ton suivant est interdit, car il conduirait au triton *la-si*. Le thème forme ainsi deux arcs de motifs dans une grande symétrie autour de la note fondamentale *do*, qui est également l'axe miroir de l'ensemble de la devise.

C'est dans cette direction et dans ce geste d'ouverture que se révèle l'orientation de l'origine vers le monde, dans la petitesse une certaine 'majesté' et une certaine liberté.

'sérénité', dans les symétries de motifs de 2 × 3 tons, le pressentiment de la trinité. Mais le divin trouve son expression imagée dans l'ancienne figure sonore baroque de ce thème en croix, si souvent utilisé par les anciens maîtres. La quarte *ré-la* forme avec le nucléus *do* un rapport vibratoire de 3:4 et, en termes de symboles numériques, le rapport entre le divin (3) et le terrestre (4). Enfin, la devise contient exactement toutes les notes avec lesquelles J. S. Bach a inscrit son propre nom B-A-C-H et le thème de la quadruple fugue inachevée dans son *Art de la fugue*, son opus summum. - Voilà pour les pensées personnelles.

Le cycle, d'une durée totale d'un peu plus d'une heure et demie, se divise en deux parties de durée à peu près égale et fait appel à un ensemble instrumental et vocal :

Soli:	soprano, Alto, Porte-parole
Chœur:	soprano 1+2, alto 1+2
Instruments:	piano, orgue, accordéon, Harpe de verre/baschet, cymbale antique xylophone, vibraphone, alto, clarinette, clarinette basse

La première partie *Wo bist du ferne Stadt* tire sa devise "Jérusalem" du cinquième vers du poème *Vollmond* (KA01-GNr. 102), dont est également issu le titre du cycle *Wandelhin-Taumelher* (cf. également p. 7 et 77 de la partition). La question est au centre du poème et formule la recherche intérieure de la poétesse, tout au long de sa vie, d'une patrie et d'une identité religieuses. La Jérusalem terrestre sera le dernier lieu de séjour de Lasker-Schüler et le lieu de son dernier repos. Mais c'est surtout sa quête de la Jérusalem céleste, la ville de Dieu et des pères. Cette quête, Else l'article Lasker-Schüler souvent dans son œuvre, notamment dans le célèbre poème Prière [1].⁷⁴⁹: "Ich suche allerlanden eine Stadt / Die eine Engel vor der Pforte hat" (Je cherche partout une ville / Qui a un ange à sa porte). - La quête d'Else est donc la devise de la première partie, dont le n° 4 a pour thème ce poème *Vollmond*. Mais c'est en même temps la recherche de son propre chemin de vie et de sa propre identité qui est thématifiée dans cette partie avec ses étapes les plus diverses de la vie de la poétesse.

⁷⁴⁹ KA01-GNr. 253.

La deuxième partie, *Jérusalem*, n'est pas, comme on pourrait s'y attendre, la mise en musique de l'image de la "Jérusalem céleste", mais la confrontation avec la situation réelle d'Else Lasker-Schüler dans les années 1940, marquée par l'Holocauste et son propre exil définitif en Palestine et à Jérusalem, qui s'avère être pour elle un seul et même désastre. Mais c'est en même temps la fuite du monde vers des temps de vie passés, formulée musicalement et dramatiquement, qui évoque les poèmes qui datent des premières années de poésie 1901-1911 : *Chaos, Mon chant de danse, Mon peuple* et *Pleine lune*.⁷⁵⁰

Partie 1 *Cœur battant*

La harpe de verre présente d'abord les deux séries et, avant que l'auditeur ne s'en rende compte, il est emporté dans une sonorité délicate et mystérieuse, 'qui sent bon l'Orient' : "*Avant des années stellaires !* (n° 1)

Mais tout d'abord, un regard plus global sur le n° 2 *Mon peuple* du cycle. Après l'introduction aux sonorités quasi sphériques - le n° 1 "*Avant les années stellaires !*" - est suivie d'un premier point culminant fulminant et dramatique *Mein Volk* pour soprano et piano : le "rocher vermoulu" (le peuple juif) est illustré acoustiquement, il s'effrite (mes. 1-11) - d'abord lentement, puis de plus en plus rapidement - et le je lyrique s'écrase... (mes. 19-21), mais ce geste est repris musicalement à la toute fin du poème, après le cri du peuple vers Dieu, avec un glissando de cluster fulminant, dirigé vers l'abîme tonal (mes. 60 et suivantes). Henkemeyer suggère ainsi musicalement au-delà des lignes de vers du poème écrit en 1905 et pointe du doigt la catastrophe de l'Holocauste. Henkemeyer n'hésite pas à faire référence à l'Holocauste à plusieurs reprises dans cette œuvre, malgré le verdict d'Adorno selon lequel "écrire un poème après Auschwitz [serait] barbare".⁷⁵² Il peut également déduire ce droit de plusieurs passages, parfois même prophétiques, de l'œuvre de Lasker-Schüler, notamment en pensant à son dernier drame *IchundIch*, et peut ainsi se soustraire au verdict d'Adorno.⁷⁵³

Le cri du peuple vers Dieu s'annonce pour la première fois dans le motif *la4* avec une petite neuvième dans les mesures 11 et suivantes et est ensuite préparé par le motif *la'4* comme figure de suspiratio dans la mesure 40, continué dans les mesures 40 à 42 et atteint son climax dans la mesure 43 dans le "*h*" le plus élevé pour la soprano dans le *ff* et un premier cluster-glissando. Mais ensuite, à partir de p. 44, sur le mot destinataire "Dieu", une longue cantilène de 11 mesures : la chanteuse se lance à plusieurs reprises dans un geste musical aigu d'exclamation et chante en mélismes expressifs sur la voyelle "o" de "Dieu" (p. 49 et suivantes), de sorte que seul le "Oh !" semble remplir l'espace comme une lamentation ! Je pense que c'est une pensée musicale riche en relations. En outre, une figure répétitive de triolets de 16 notes au piano, qui s'élève inexorablement du ppp (mes. 51) au fff, "avec une force extrême ; martelée", comme l'indique l'instruction pour le pianiste. Dans la mesure 60, les répétitions du piano s'interrompent brusquement dans le cri de la soliste, pour aboutir ensuite à un deuxième glissando en cluster. L'épilogue reprend le motif initial a1 dans des mouvements pendulaires de 8e en premier mouvement. Dans cette phase finale extrêmement dramatique de la mise en musique, on ne peut s'empêcher d'associer les martèlements et les 'ombres' du piano aux rafales de mitraillettes de la Shoah.⁷⁵⁴

Sans entrer dans le détail de la deuxième partie du cycle, encore plus expressive, la description plus globale de la pièce solo *Mein Volk* doit maintenant être nuancée. Une interprétation détaillée du poème lui-même se trouve au chapitre 5.2, de sorte que nous nous contenterons ici d'évoquer les liens entre les mots et la musique.

Dans ce cycle, les étapes de la vie proprement dite commencent en quelque sorte par une confession d'Else Lasker-Schüler sur ses racines, le peuple juif, mais aussi sur son propre état d'esprit de diaspora, d'éloignement et de perte.

⁷⁵² Adorno 2003a, p. 30. Cette déclaration souvent citée, Adorno la remettra lui-même en question plus tard : "c'est pourquoi il a peut-être été faux de dire qu'après Auschwitz, aucun poème ne pouvait plus être écrit". Adorno 2003b, p. 355.

⁷⁵³ On notera d'ailleurs que Henkemeyer évoque à plusieurs reprises dans son œuvre les crimes nazis, comme c'est le cas dans la cantate *Il Male*, composée à Auschwitz en 1971.

⁷⁵⁴ Lors d'un entretien, Henkemeyer m'a confirmé cette impression comme étant tout à fait intentionnelle de sa part. Cela est en outre très clair au début de la 2e partie du cycle (n° 13) (voir à ce sujet p. 268).

Fig. 66 : Henkemeyer : *Mon peuple* (4 p.)⁷⁵⁵

Legende
 A... C Abschnitte
 a... c Motive
 IR1..IK1 1. 12-Ton-Reihe
 l... 12 Nr. des Tons der Reihe

A1 Vorspiel
 schwer, heftig $\text{♩} = 76$

Sopr.

Kl.

8va

fff

IR1

2

1

f

p

6

langsam $\text{♩} = 72$

rit.

pp

ppp

A2

3

3

3

3

pp

3

4

5

6

9

A3

3

3

3

3

f

pp

7

8

9

10

11

12

IK1 1 2 3

4

5

6

7

8

a1

a'1

a2

a3

The image displays a musical score for 'Mon peuple' by Ferdinand Henkemeyer. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-5) is for Soprano and Piano, marked 'A1 Vorspiel' and 'schwer, heftig' with a tempo of quarter note = 76. The piano part features a 12-tone row (IR1) and dynamic markings from *fff* to *p*. The second system (measures 6-8) is marked 'langsam' with a tempo of quarter note = 72 and includes a 'rit.' instruction. The piano part has dynamic markings *pp* and *ppp*, and features a 12-tone row (IK1) with notes numbered 1-6. The third system (measures 9-12) continues the piano part with dynamic markings *f* and *pp*, and features a 12-tone row (IK1) with notes numbered 7-12. Various annotations like 'a1', 'a'1', 'a2', and 'a3' are present, along with triplets and other musical notations.

⁷⁵⁵ Les exemples de notes suivants ont tous été transcrits par l'auteur à partir de l'autographe de Henkemeyer.

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ff*, *fff*, *mf*, *f*, *p*, and *pp*. The vocal line includes lyrics in German: "Der Fels wird morsch, dem ich ent-sprin-ge und mei-ne Got-tes-lie-der sin-ge... Jäh, jäh...". The score is annotated with various performance instructions like "accél.", "rit.", and "Red.", as well as technical markings such as "IR1", "B1", "B2", and "c2".

Le mouvement commence par des gestes théâtraux (mes. 1-20), puis la voix s'abaisse T. 21 entièrement récitatif, accompagné par le piano en mouvements de clusters de 8 notes (si *bémol-do#* à gauche ; si *bémol-do#* à droite) (t. 21-25). Rien qu'à l'image de la note, on peut déjà lire la grande dynamique de l'événement, et de manière remarquable, réalisée avec les moyens les plus simples, à savoir les notes *ré dièse* et *mi* en doublement d'accords par 6, en commençant par le *fff* (m. 1) et en augmentant progressivement dans l'accélération.

L'intervention du soprano (mes. 12) peint gestuellement le rocher dans l'arc mélodique abrupt (*ré dièse - mi - sol dièse - sol'*), mais en même temps sa rupture (*si - do dièse*)

dans la mes. 14, suivie du Partie de piano dans le même geste, mais plus extrême (cf. mes. 14 milieu l. H. E, r. H. as"). Ce Le mot 'briser' séquence en même temps la voix chantée (motif *b1*), qui figure le jaillissement du moi lyrique.

A partir de la deuxième moitié de la mesure 14, on perçoit un net changement de caractère vers le lyrisme avec une longue cantilène sur "singe" accompagnée d'arpèges dans la partie de piano.

Nous revenons à la double 'violation dodécaphonique' de la partie de piano dans les mesures 16-17. Elle commence ici à nouveau la série IK1 (*a-d-b*), s'interrompt avec une pause générale dans le piano et recommence une deuxième fois, mais pas dans l'ordre prescrit,⁷⁵⁶ et s'interrompt une deuxième fois avec une pause générale. - Ce qui est frappant, c'est le lieu sémantique où apparaît cette violation de la règle. Le mélisme accompagné d'arpèges sur "singe" (mes. 15 et suivantes) s'interrompt dans le chant à la mes. 17, et ce avec une tierce ascendante (!), alors que du point de vue de la pragmatique linguistique, on pourrait s'attendre à un abaissement de la voix ⁷⁵⁷à la fin de la phrase au lieu d'un geste interrogatif. Dans un certain sens, il s'agit là aussi d'une perturbation. Puis, après l'interruption de l'accompagnement au piano, suit - apparemment de manière encore plus immotivée - dans sa pause générale, une deuxième tentative de chant, mais maintenant comme un saut de quinte vers le haut, c'est-à-dire un geste d'interrogation encore plus clair "singe ?" et s'arrête sur trois fermatas successives (mes. 18). On peut lire ce passage comme si le compositeur exprimait des doutes quant à un chant de Dieu sans trouble, comme s'il n'était pas loin d'un positionnement intérieur indubitable du sujet lyrique. Il me semble donc que la violation de la règle a été provoquée de manière réfléchie. Le chant débouche aussitôt, sémantiquement et musicalement, sur une catastrophe : "jäh stürz ich vom Weg". La chute (mes. 19 et suivantes) ne pourrait pas être plus plastiquement composée musicalement, et ce avec les moyens les plus simples, à savoir des sauts d'octave vers le bas, vers le haut, puis de nouveau vers le bas ; le geste mélodramatique du corps qui se renverse en tombant dans l'abîme ne peut pas être ignoré.

Dans le poème, la haute chute se transforme en ruissellement : "und riesele ganz in mir fern ab". La corporalité s'est manifestement effritée en ses éléments constitutifs. Musicalement, cela est souligné par le plus petit ambitus imaginable, à savoir des répétitions de notes sur "do" (mes. 21), suivies de clusters de notes étroits au piano (mes. 22 et suivantes) dans des registres graves profonds.

La fin de la première strophe "vers la mer" est formée musicalement par une quinte à vide descendante (mes. 26). Ce motif est l'exact renversement du motif de la mes. 18 sur "singe" et également avec un accompagnement de piano intermittent. Du point de vue du motif, on répond donc par inversion à la métaphore du chant par la métaphore de la mer, de l'abîme. Deux sensibilités diamétralement opposées : Chant et abîme ! Ce que la langue de la poétesse - aussi expressive soit-elle - ne peut pas faire, la musique est capable de lier des éléments sémantiquement éloignés et de créer ainsi son propre sens au-delà du texte. Cela vaut également pour la fin hautement dramatique du mouvement qui, comme nous l'avons déjà décrit, fait référence aux atrocités à venir de la Shoah bien au-delà de l'année de composition du poème, 1905.

Enfin, l'organisation formelle de la mise en musique est inscrite en bleu sur la partition. Les sections A1 - A3 divisent le prélude. B1 caractérise l'image du rocher et du moi lyrique. B2 représente plastiquement la chute, en utilisant des motifs transformés du chant(!) (*c1, c1*) (*c2, c2*). Le rétrécissement de la sonorité et la réduction de la dynamique et de l'ambitus dans la section B3 caractérisent le ruis-

⁷⁵⁶ Il en irait de même pour la seule série théoriquement encore envisageable, IIR2 (*d-a-b*).

⁷⁵⁷ Chance 2005.

42 *8va* *a^{m4}* *b²* *ff* *a^{m4}* *pp* *ppp* *a⁴*
 mein Volk zu Gott Gott,

r.H. schw. Cluster
I.H. weisser Cluster

45 *p* *7 8 9 10 11* *IK1* *1 2 3 4 5 6 7* *p* *8 9 10 11*
 zu Go tt, zu Go o

m2 *m2* *m3*

48 *mf* *IK1* *1 2 3 4 5* *m3*
mf *ppp* *IK1* *24 3 1* *a^{m1}*

51 *mf* *6* *7* *8va* *A^{m1}* *m3*
mf *pp cresc.* *a^{m1}*

52 a^{m4} 8 9 10 11 m^3

53 f 12 mf f 1 2 3 4 5 6 ff

55 f 7 8 9 ff zu Gott, zu

57 10-11 ff 12 a^{m4} 12 schreit.

mit äußerster Kraft; gehämmert a^1

r.H. schw. Cluster

l.H. weißer Cluster

Der Klang des Clusters muss ungehindert (Pedal) weiter geführt werden, bis er nach einiger Zeit selbst endet.
 Die schreitende Pendelbewegung (T. 62ff.) tritt aus ihm allmählich heraus und verebbt ebenfalls.

The image shows a musical score for a piece by Ferdinand Henkemeyer. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 62 and includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The piano part features a complex, polytonal texture with multiple layers of chords and moving lines. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *p* (piano). A tempo marking *ca. 20 sec. f* and a performance instruction *decresc. sempre* are present. A blue bracket under the piano part is labeled *[a']* and followed by *.....*. The second system starts at measure 65 and continues the piano accompaniment, ending with a *rit.* (ritardando) marking and the instruction *ausklingen lassen* (fade out). Dynamics here include *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo). A blue bracket under the piano part is labeled *[a]* and followed by *.....*. The word *And. sempre* is written below the piano part.

Le numéro 3 du cycle rassemble des textes d'Else Lasker-Schüler d'une manière amusante et divertissante - et pourtant avec un grand sérieux de vie derrière - qui ont cet esprit et cet humour propres pour lesquels la poétesse était connue. Ils racontent *Si mon cœur était en bonne santé* (KA03, p. 265 et suivantes) - des pensées aphoristiques sur la vie, sa vie folle. La musique présente à cet effet une agitation tout aussi folle, polytonale et polyrythmique, tout à fait dans le caractère d'un tumulte de foire palpitant. Entre les deux, les longues secondes en la *bémol* et en *ré bémol* de la harpe de verre s'ajoutent au balancement entre le *si bémol* et le *mi bémol* de la cymbale antique. Cela évoque peut-être quelque chose comme une balançoire (grinçante) qui se balance lentement et sur laquelle Else Lasker-Schüler pourrait tenir ses propres conversations :

Je n'ai pas d'argent, mais ce n'est pas pour cela que je peux me couper du monde, d'autant plus que je peux aller au ciel tout seul et gratuitement. De plus, on m'a proposé le gouvernement de Thèbes ; je gouverne même déjà pro forma.⁷⁵⁸

The image shows a short musical notation for a soprano solo. It is written on a single treble clef staff in common time (C). The melody consists of a few notes: a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note G4. The text below the staff reads: "Sopransolo" and "Sprecherin: »In der Nacht meiner tiefsten Not erhob ich mich zum Prinzen von Theben«".

Fig. 67 : Henkemeyer : figure de Suspiratio de Vokalise

A cette action amusante se mêlent longuement - voix par voix - le chœur de femmes divisé en deux (soprano 1+2 / alto 1+2) ; le solo de soprano et la narratrice avec le chant a cappella de la *Vollmond*. Le numéro se termine par une vocalise d'une simplicité impressionnante, qui se termine par une figure de suspiratio en mode juif et le texte simultanément de la locutrice (cf. fig. 67) : "Dans la nuit de ma plus profonde détresse, je me suis élevé au rang de prince de Thèbes" (In : *Ich räumen auf*, KA04, p. 69.37).

Elberfeld à Wuppertal est une pure pièce de prose récitée du n° 4.

⁷⁵⁸ KA03, p. 267.31 et suivantes.

Le numéro 5 du cycle *Jour de la Réconciliation* de Henkemeyer, qui est basé sur le poème *Réconciliation* et la prose *Le Jour de la Réconciliation*,⁷⁵⁹ commence par les premières phrases de cette prose. Ensuite, l'alto entre en scène avec la mélodie du *Kol Nidre*, sur laquelle est récitée en récitatif cette prière de la plus grande fête juive, qui introduit solennellement la soirée du jour des expiations (Yom Kippour = jour de l'expiation). Elle est suivie du chant choral du texte hébreu à l'unisson.

Le jour de la réconciliation, est récitée par la narratrice dans le souvenir des jours d'enfance d'Else Lasker-Schüler dans la lettre fictive qu'elle adresse à Franz Marc dans *Der Malik*,⁷⁶⁰ qui se termine de manière si terrifiante par l'histoire du pogrom de l'arrière-grand-père. Le numéro se termine par le recours, dans la composition, aux lignes du numéro 3 *Vollmond* "Wo bist du ferne Stadt" et à la réminiscence de l'enfance *Elberfeld à Wuppertal*⁷⁶¹.

Le numéro 6 est entièrement consacré au fils unique de la poétesse, Paul :⁷⁶² *Mein Junge* (récité), *Meinlingchen*, *Die Paviannutter singt ihr Paviänchen in Schlaf* entrelacé avec *Ein Ticktackliedchen für Pülchen*⁷⁶³ et une *chanson pour enfants* des Juifs de Roumanie. Toutes ces parties montrent Else Lasker-Schüler dans ses textes en tant que mère dévastée, mais aussi en tant que poétesse, non pas sous son aspect le plus fort, mais avec ses 'poèmes émouvants qui frôlent le kitsch'.⁷⁶⁴ Même la musique ne peut pas y remédier. Elle reprend musicalement les textes dans une mesure berçante à trois temps, simplement à la manière d'une musique de boîte à musique pour enfants (fig. 68).

Fig. 68 : Henkemeyer : *la mère babouin chante pour endormir son babouin* (détail)⁷⁶⁵

Le n° 7 est consacré à un seul poème : *Weltflucht (fuite du monde)*.⁷⁶⁶ Une interprétation de ce poème se trouve au chapitre 3.2.

Henkemeyer fait précéder son tre baexte d'un extrait bouin (horizontal).pdf de *Etwas von mir*,⁷⁶⁷ qui fait une référence codée à son premier mari, Berthold Lasker : "C'est pourquoi je me suis décidée à épouser une espèce de martre [. .]".

⁷⁵⁹ KA01-GNr. 168 et KA04, p. 98 et suivantes.

⁷⁶⁰ 17e lettre. KA03, p. 446f.

⁷⁶¹ KA04, p. 95 et suivantes.

⁷⁶² Comme apparemment un ancien mouvement no. 6 de 12 pages (p. 39-50) de l'autographe a été enlevé par le compositeur avant la première, la partition continue à partir d'ici avec les no. 7 et suivants. Notre décompte s'en tient toutefois à celui du programme.

⁷⁶³ KA04, p. 177.15ff ; KA01-GNr. 78 ; KA01-GNr. 136 et KA01-GNr. 262.

⁷⁶⁴ On peut supposer une certaine sentimentalité lorsque le *poème de la mère babouin*, écrit en 1906, rencontre un enfant de sept ans et *Ein Ticktackliedchen*, en 1917, un fils de 18 ans, Paul.

⁷⁶⁵ Transcrit par l'auteur à partir de l'autographe.

⁷⁶⁶ KA01-GNr. 37. Dans *Weltflucht*, Else Lasker-Schüler thématise avant tout son état psychique qui - comme le montre une série de ses travaux de cette époque - est marqué par la bourgeoisie dans laquelle elle s'est mariée avec le dermatologue Berthold Lasker et qui lui devient de plus en plus insupportable. Elle ne s'exprime jamais directement sur Lasker. Dans ses lettres, il n'apparaît que sous le nom abrégé de B. Cf. également sur la relation Else-Berthold Bauschinger 2004, p. 66 et suivantes et surtout Hessing 1985, p. 56 et suivantes : "[. .] elle ne lui a pas donné son nom, elle lui a pris son nom". (ibid. p. 57).

⁷⁶⁷ KA04, p. 188.27 et suivantes.

Ensuite, le compositeur ne fait plus que réciter le texte du poème. Dans le deuxième passage, la soprano commence de manière presque récitative avec des répétitions de notes et un ambitus relativement petit dans le *p* (série IIR8). Il semble ici que le désir d'absence de limites dans la situation 'enchaînée' de la poétesse soit, pour Henkemeyer, occupé par la peur ou du moins exprimé en secret.

Les interventions de la narratrice "O, ich sterbe unter Euch !" et de la contralto "Da ihr mich erstickt mit euch" semblent ensuite étranges. Le texte ainsi réparti entre trois interprètes est ainsi fragmenté.

Mais les séries utilisées ne sont pas fragmentées. Elles proviennent toutes du deuxième domaine de séries que nous avons caractérisé comme 'instable' et 'véhiculant l'inquiétude'. Le matériel des séries pour le soprano provient - à une exception près (IIR 8) - du domaine des séries de Krebs et de leurs reflets, tandis que l'alto est alimenté par le matériel sonore des formes recto et de leurs reflets. Les séries du soprano et de l'alto sont ainsi quasiment opposées.

Ce n'est certainement pas évident, mais il semble que Henkemeyer veuille éclairer musicalement toute la déchirure des images du poème avec la fragmentation du texte, le matériel sériel 'instable' et les 'contretemps'.

La mise en musique de la *fuite du monde* commence par un motif qui est ici apparaît pour la première fois et dans le Suivi du cycle toujours en sous une forme légèrement différente. Il apparaît



Fig. 69 : Henkemeyer : *Motif de Yerushalayim*

sous sa forme originale dans le prélude à *Jérusalem* (n° 12), puis sur le mot-clé lui-même, qui traverse mentalement le texte comme une quête mystique d'Else Lasker-Schüler et la musique comme un "motif de Jérusalem" (voir fig. 69 et la ligne de basse de la fig. 71 à la page 268).

Dans la revue de la vie de Lasker-Schüler, la liaison entre la poétesse et son collègue Gottfried Benn, de 17 ans son cadet, ne doit pas manquer.⁷⁶⁸

Tout d'abord, le numéro 8 est ⁷⁶⁹précédé d'un texte tiré de *Der Malik*, qui décrit l'"existence réelle de spécimen" et la ville rêvée de 'fuite du monde', sa Thèbes, mais qui esquisse aussi en quelques traits le début de cette brève et violente liaison avec Giselheer, le barbare.

Dans le chant solo de la soprano, trois poèmes s'enchaînent *attacca subito* : *Gottfried Benn, Giselheer dem Knaben* et *O, deine Hände*.⁷⁷⁰ L'instrumentation est l'une des plus importantes du cycle : cymbale antique avec archet de violoncelle et mailloches, harpe de verre frottée et avec mailloches, accordéon, alto, piano et orgue. C'est la marque d'une couleur sonore élevée qui accompagne les textes, dont certains sont délibérément écrits sur le ton du langage enfantin.

Ce sont de simples nappes sonores de longues notes couchées de la harpe de verre et de la cymbale ancienne et leurs battements réguliers qui donnent à *Giselheer* la couleur *du garçon*. Les instructions du compositeur :

Les fermates [. .] doivent avoir pour effet de créer un son rythmiquement indéterminé et flottant, un tissu aléatoire de notes individuelles qui s'épaissit peu à peu et qui n'est structuré dans le temps que par la pulsation régulière de la 'cymbale antique' (quasiment une mesure 4/2 !).

Le jeu, pour l'instant enfantin, du 'roi et du prince' est un jeu déjà brisé en arrière-plan : "- Je n'ai pas de patrie -" (p. 5). (v. 5) est le centre du poème ! Autour

⁷⁶⁸ On peut établir un parallèle avec Annette von Droste-Hülshoff, âgée elle aussi de 43 ans à l'époque, qui de son côté était très attachée à son filleul Levin Stücking, également plus jeune de 17 ans. Cette relation se termine, comme chez Benn, par le mariage précipité de Stücking. Voir également Rölleke 2011.

⁷⁶⁹ 1ère lettre KA03, p. 433.1 ss. et 6ème lettre KA03, p. 438.13 ss.

⁷⁷⁰ KA01-GNr. 270, KA01-GNr. 205 et KA01-GNr. 194.

drapé est un scénario de jeu d'enfant. Et "l'étoile sur le cil" (v. 1), métaphore de l'inspiration et de l'esprit artistique, s'oppose au "corps" du tu (v. 10), qui constitue la fascination du jeu enfantin. Aucun pont ne s'ouvre entre les deux. "Et je voudrais jouer avec toi" (v.4) semble moins être une réalité vécue qu'un souhait. C'est sur cette toile de fond que se formule la musique, d'abord, comme nous l'avons décrit, par des sons flottants ; puis, dans la deuxième partie, l'aleatorik de certaines notes par des éclats de 8e de seconde rapides et presque ponctuels de l'accordéon, du piano ou de l'orgue, en soulignant la gestuelle du texte récité par la soprano avec une attitude impertinente et enfantine. Le motif varié de "Jérusalem" résonne à plusieurs reprises (fig. 69 sur la page précédente). Mais le centre, le 'point de perturbation' (v. 5) est parlé ! sur un cluster à l'orgue, qui souligne le chaos inhérent à ce verset lors des changements rapides de registre.

La brève liaison avec Benn prend fin. La narratrice récite au n° 9 le 7ème lettre de *Der Malik*, dans laquelle Lasker-Schüler avoue à son *Cavalier bleu* Franz Marc la fin de son "nouvel amour" et sa tristesse, son désespoir et sa lassitude de la vie.⁷⁷¹ Celles-ci sont également exprimées dans le poème suivant, *Hinter Bäume berg' ich mich* (*Je suis derrière les arbres*).

/ Jusqu'à ce que mes yeux pleuvent. Ceci est récité. La musique ne semble reprendre sa place que plus tard, à partir du milieu du poème, où la harpe de verre et les cymbales antiques font résonner le motif de *Vor Sternenjahre* (cf. illustration 65 à la page 253) de manière mystérieuse et enlevée, comme si 'l'illusion de sa vie' devait être ici rappelée musicalement.

À plusieurs reprises - comme ici - Henkemeyer, dans son travail sur les motifs et les thèmes, utilise sa musique pour interpréter les textes d'Else Lasker-Schüler, souvent en filigrane.

Suit le n° 11 *Klein Sterbelied*. Une interprétation du poème se trouve au chapitre 6.2.

Dans sa position dramaturgique, un tel poème pourrait plutôt être situé à la fin d'un cycle de vie (musical), comme l'évoquent déjà les deux dernières strophes. Mais en réalité, chez Henkemeyer, le poème se trouve juste avant le collage de *Die kreisende Weltfabrik*, *Briefe nach Norwegen* et une lettre séparée, qui décrit textuellement le Berlin fou et vibrant des années 1910 et 1920.⁷⁷²

Le contraste entre l'enfance introvertie et lasse de la vie d'une part, les "habitants machinaux" de Berlin et les "poètes imités" qui s'ennuient d'autre part, ne pouvait probablement pas être plus grand. Lire le milieu du cycle comme 'milieu de la vie' serait sans doute moins approprié à ce stade. Il semblerait plutôt que l'on veuille mettre en lumière les situations extrêmes de la psyché de Lasker-Schüler et sans doute aussi son sens aigu de la mise en scène de soi : "Nuit partout" vs. "usine mondiale tournante, vitesse !"

Ainsi lu, le texte du poème, 'monosyllabique' au sens propre du terme, reçoit une fois de plus une interprétation large grâce à la composition de Henkemeyer.

Bien que construit de manière très stricte, le poème n'offre pas de réelle possibilité de composition strophique en raison de la brièveté des strophes.

Dans son choix habile, Henkemeyer prend dans les séries dodécaphoniques des groupes de quatre de rythmique toujours identique et les place de manière à ce qu'un fugato semble se former, d'abord avec l'alto 1 et le soprano 2 (cf. fig. 70 à la page suivante). Le travail motivique est prétendument un jeu avec un motif et ses variations, renversements et positions en écrevisse, mais n'est en fait qu'une stricte

⁷⁷¹ KA03, p. 439.2 et suivantes et KA03, p. 445.6 et suivantes.

⁷⁷² KA04, p. 25.9ff, KA09-Br. 051, KA03, p. 184.18ff, KA03, p. 196.11ff, KA03, p. 196.20ff et KA03, p. 196.7.

⁷⁷³ Transcrit par l'auteur à partir du manuscrit.

The image displays a musical score for Henkemeyer's 'Petit chant de la mort'. It features five vocal parts: Sopran 1, Sopran 2, Alt 1, Alt 2, and a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The score is divided into three systems, with measures 10, 19, and 28 marked at the beginning of each system. The lyrics are in French, and various musical motifs (e.g., IR6, IIR11, IIU11, IKU11, IKU8, IK11, IK8) are indicated above the notes. The score includes dynamic markings such as *p*, *rit.*, and *pp*, and performance instructions like *unifono*. The lyrics include: "So still ich bin, all Blut rinnt hin. Wie weich um her, nichts weiß ich mehr. Mein Herz noch klein, starb leis an Pein. War blau und fromm! O Him-mel komm. Ein tie-fer Schall, - Mein Herz noch klein, starb leis an Pein. War blau und fromm! O Him-mel komm. Ein tie-fer still ich bin, all Blut rinnt hin. Wie weich um her, nichts weiß ich mehr. Mein Herz noch klein, Nichts weiß ich mehr. So still ich bin, Nacht ü - ber-all, Ein tie-fer Schall, Nacht ü - ber-all, Nacht ü - ber - all. Schall, Nacht ü - ber - all, Ein tie-fer Schall, Nacht ü - ber - all, Nacht ü - ber - all. starb leis an Pein. Ein tie-fer Schall, Nacht ü - ber all, Ein tie - fer Schall, Nacht all Blut rinnt hin. Wie weich um her, nichts weiß ich mehr. Mein Herz noch klein, starb leis an Ein tie - fer Schall, - Nacht ü - ber-all, Nacht ü - ber - all, ü - ber all. Ein tie - fer Schall, ein tie - fer Schall, Nacht ü - ber - all, Nacht ü - ber all. ü - ber - all. Ein tie - fer Schall, Nacht ü - ber - all, Nacht ü - ber - all, ü - ber all. Pein. Ein tie - fer Schall, Nacht ü - ber - all, Nacht ü - ber - all, Nacht ü - ber - all."

Fig. 70 : Henkemeyer : *Petit chant de la mort*⁷⁷³

succession des rangées IIR11 (alto 2) et IR6 (soprano 1). Le soprano 1 commence à la mesure 9 avec la série IIU11 dans la troisième strophe et récite le texte complet du poème jusqu'à la mesure 25. Il est suivi par le soprano 2 avec la série IU11. La répétition de la première et de la deuxième strophe s'enchevêtre dans l'alto 1, qui se poursuit de manière répétitive dans l'alto 2 avec la série IR6. Tandis que les groupes de quatre motifs se succèdent selon la syntaxe de la strophe jusqu'à la mes. 9, l'action compositionnelle devient visiblement plus dense à partir de la mes. 9 avec l'intervention du soprano 1 : les insertions de motifs s'imbriquent les unes dans les autres comme des passages étroits, à l'instar des textes, et les frottements s'intensifient jusqu'à atteindre parfois des positions transversales (cf. mes. 17, 19, 23, 24, 25, 30 et 31).

La structure devient si dense et les entrelacements textuels si complexes, au plus tard avec l'utilisation de la quatrième voix et le chevauchement de quatre séries de dodécaphonies, que l'impression auditive semble plutôt être celle d'une désintégration. Cela est peut-être un peu atténué par les conduites parallèles partielles des voix à partir de la mes. 28 (soprano 1 soprano 2) ainsi que dans la mes. 29, mes. 31- fin (soprano 2 alto 2). Néanmoins, il ne reste pas grand-chose du premier vers "So still ich bin", semble-t-il, malgré la mesure temporelle calme. Néanmoins, pour la transition *attacca-subito* vers la vie palpitante

dramaturgiques : "Perte de la patrie cosmique ?", "Perte de la proximité de Dieu ?" (Rölleke).

Partie 2 Jérusalem

Le morceau intitulé *Yerushalayim shel sahaw*⁷⁷⁴ intitulée No 13, commence par le L'instrument est un 'ombrage' des salves de mitraillettes, que nous avons appris à connaître dans le n° 2 *Mein Volk* (cf. p. 254), mais dans un habillage différent de l'orchestration, et qui nous revient maintenant à l'esprit (*Allegro con fuoco*). L'orgue prend ensuite le relais avec des clusters de notes, jusqu'à ce qu'un double cantus firmus se mêle à ces mouvements de clusters à la double pédale, comme une ironie perfide : "Ein feste Burg ist unser Gott", le vieux chant de Martin Luther, auquel se superpose le chant "Fest soll mein Taufbund immer stehn", le chant de confession de l'Église catholique allemande du XIXe siècle.⁷⁷⁵ Cette entrée d'orgue en forme de collage est remplacée de manière très dramatique par la clarinette, qui joue en *ff* un motif qui ressemble au cri d'un oiseau blessé à mort et qui résonne en outre avec *f-e-des-c* dans le déroulement typique du mode juif.⁷⁷⁶ La harpe de verre reprend ensuite le thème de la chanson "Yerushalayim" - également en mode juif, - dont nous connaissons la mélodie comme Nouveau Chant Spirituel⁷⁷⁷.

L'alternance de ces thèmes avec le plus grand contraste débouche sur une cantilène de basse clarinette qui reprend les motifs de *Yerushalayim*. Le piano, l'accordéon, l'alto et le xylophone préparent en clusters effrayants, allant crescendo du *p* au *f*, le récitatif unisson du chœur de femmes "Be Auschwitz, Majdanek, Treblinka . . .". Les motifs cités se superposent ensuite dans un tohu-bohu musical, dans lequel le chœur entonne "Der Fels wird morsch". Au cours de ce numéro très dense, on entend la réminiscence du début du cycle "Vor Stern Jahren weilte ich auf Erden schon" (no. 1), qui est à son tour remplacée par "Hineh ma tov uma na'im" (C'est beau quand les sœurs et les frères

The image shows a musical score for two instruments: Klarinette (Clarinete) and Glasharfe (Glass Harp).
 - The Klarinette part consists of two staves. The top staff is in 4/4 time, marked 'sempre ff'. It features a series of dense clusters of notes, with fingerings indicated as 6, 5, 5, 5, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 6. The bottom staff of the Klarinette part is in 4/2 time, marked 'decresc.' and 'ppp', and features a melodic line with a triplet at the end.
 - The Glasharfe part is on the bottom staff, in 4/2 time, marked 'decresc.' and 'ppp'. It features a melodic line with a triplet at the end.

Fig. 71 : Henkemeyer : "Cri d'oiseau" et *Yerushalayim*

⁷⁷⁴ "Jérusalem d'or", une chanson israélienne populaire (composition de Naomi Schemer), qui a pour thème la nostalgie bimillénaire de Jérusalem.

⁷⁷⁵ Dans l'héritage de Lasker-Schüler, on trouve des lignes remarquables qui appellent à la coexistence réconciliée des trois religions monothéistes mondiales. On peut y lire : "Aimez-vous les uns les autres! . . . enseignait, exhortait le Juif divin. Après sa mort, il a été baptisé. Cela signifie qu'on a érigé un mur entre Lui et son ancien peuple. Aimez-vous les uns les autres" . . . a-t-il supplié. Mais - ils ont semé la haine la plus cruelle, aujourd'hui encore les beaux-parents contre ses frères et sœurs. Pour les innombrables innocents de la mort sur la croix du Seigneur" (KA04, p. 499.15 et suivantes).

⁷⁷⁶ Voir à ce sujet la note 859 de la page 308.

⁷⁷⁷ Cf. *Evangelisches Gesangbuch* (1996) et kath. *Gotteslob* (2013). Neues Geistliches Lied (NGL) "Ihr Mächtige, ich will nicht singen", c. f. dans l'ill. 71.

sont en paix ... Psaume 133), un chant pour la célébration du sabbat, interprété a cappella par le solo pran et le chœur de femmes dans un calme serein, mais qui, dans le contexte général du numéro, semble plutôt oppressant, rappelant en quelque sorte les Juifs qui allaient dans les chambres à gaz en chantant. Ce chant se poursuit sans transition dans le poème d'Else Lasker-Schüler "Wo bist du Ferne Stadt", jusqu'à ce que le tout se termine par un cluster-glissando qui renvoie musicalement au cluster-glissando après le "cri du peuple" à la fin du n° 2 *Mein Volk* des Zyklus (cf. chap. 13.11).

Sans musique, le poème *Sulamith* (KA01-GNr. 28) est récité par la narratrice à la fin de la section 13. Ce très beau poème, dont le style pourrait s'inspirer du *Cantique des cantiques de Salomon*,⁷⁷⁸ prend un tout autre sens avec sa connotation d'holocauste, lorsqu'il est question des lèvres de l'archange Gabriel, tout de feu, qui brûlent sur le cœur, du nuage nocturne, de l'évanouissement dans l'espace et de la combustion de l'âme.

De nouveaux niveaux de compréhension s'ouvrent également grâce au couplage de textes d'Else Lasker-Schüler et d'autres textes proches de la Shoah. C'est ce que l'on retrouve au n° 14 avec le poème *Prière [1]* "Ich suche allerlanden eine Stadt" (Jérusalem).⁷⁷⁹ Le chant *El male rachamim* (Dieu plein de compassion), interprété par le chœur de femmes, est imbriqué dans le chant.

Avec les numéros 15 et 16, Henkemeyer introduit la conclusion à grande échelle de son cycle. Des rétrospectives sur la vie passée côtoient les sentiments oppressants d'Else Lasker-Schüler sur ses dernières années à Jérusalem. Le n° 15, intitulé *Heimweh*, rassemble des rétrospectives de textes des années d'enfance et de jeunesse de la poétesse. La clarinette, l'alto et le vibraphone accompagnent les textes de ce monde onirique de manière polytonale et en sons secondaires dans une 'aération sonore'. En outre, le piano entonne de manière cynique la mélodie de la chanson populaire "Lieben Augustin" et "Alles ist hin". Cette surréalité est encore soulignée par les sons de quintes vides de la harpe de verre.

Puis le chœur fugato s'élève avec la récitation de ce poème (KA01-GNr. 155) :

Mal du pays

Je ne connais pas la langue
de ce pays froid,
Et ne pas faire le pas.

...

Le reste du texte du poème tombe en quelque sorte douloureusement hors du chant, ne reste que parlé.

...

Qui oindra mes palais morts -
Ils portaient les couronnes de mes
pères, Leurs prières s'enfonçaient dans
le fleuve sacré. (vv. 19-21)

Les premières pensées et images de ce texte, publié pour la première fois en février 1910 dans *Die Fackel*⁷⁸⁰ imprimées se trouvent déjà dans des lettres à Jethro Bithell et Karl Kraus datant du 12 au 19 août 1909 ainsi qu'à d'autres endroits de son œuvre.⁷⁸¹

Dans le contexte des textes sur l'Holocauste, le poème de Henkemeyer contient également de nouvelles références de sens : "la langue de ce pays audacieux" associe le langage de propagande du régime nazi, les nouveaux vocables avec lesquels le judaïsme, par exemple, est décrit, et le "pas", qui n'est pas une marche,

⁷⁷⁸ Cf. Oellers 1999, p. 20.

⁷⁷⁹ Une interprétation du poème se trouve au chapitre 6.3.

⁷⁸⁰ Jg. 11, Nr. 294/295 du 4 févr. 1910, p.+27. Cf. KA01-K 155.

⁷⁸¹ Cf. KA06-Br. 172-175 ainsi que KA03, p. 70.25 et KA03, p. 125.2f. Cf. également l'interprétation profonde de Dick (Dick 2010b, p. 64 et suivantes).

devient par association un pas militaire. Mais la partie centrale du poème dessine un autre projet de monde d'Else Lasker-Schüler, orienté 'Meinwärts', le monde de Tino de Bagdad et de Youssouf de Thèbes.

Une grande apothéose à sa mère 'immortellement' aimée, avec le poème *Ma mère*⁷⁸², rappelle entre autres le motif d'entrée de *Mon peuple*, que l'on entend à nouveau peu après dans l'original (n° 2).

Commence alors une mise en musique exaltée de *Mein Tanzlied*⁷⁸³, avec les répétitions rapides de 16e du piano en *ff* que nous connaissons de *Mein Volk*, combinées à des mouvements circulaires de l'accordéon qui, avec le piano, reprend également le motif du cri d'oiseau en quintolets, dans un rythme de danse follement agité. C'est la toile de fond de la musique en grands sauts - tritoni, intervalles excessifs de la voix de soprano, guidée par des quintes et des duodécimas, est soumise à des exigences artistiques élevées. Cette action musicale illustre de manière drastique le texte du poème.⁷⁸⁴

Fig. 72 : Henkemeyer : *Mein Tanzlied* (extrait)

Ma chanson à danser

Une musique de danse sinistre
s'échappe de moi, Mon âme se brise
en mille morceaux ! Le diable
s'empare de mon malheur pour le
presser sur son cœur brûlant.

Les roses s'envolent de mes cheveux
et ma vie s'envole de tous côtés, Je
danse ainsi depuis mille ans, Depuis
mes premières éternités.

Le poème créé pendant la période de bohème intensément vécue par la poétesse - placé dans le cycle de Henkemeyer dans le 'chant de la vie' - se transforme en une image ma-kabrique de la poétesse physiquement mourante. Il semble que le 'détournement du texte au moyen d'un déplacement du contexte', appliqué à plusieurs reprises sur le plan dramaturgique, soit une caractéristique essentielle de la création de Henkemeyer, qui va au-delà de la conception purement musicale. Ainsi, dans l'équilibre entre le texte lyrique et la musique - qui n'a pas seulement un effet illustratif - il obtient une 'plus-value compositionnelle' qui permet de créer une œuvre d'art dramaturgique totale dont les éléments se complètent nécessairement et déplacent nettement la mise en place initiale - entre autres historique - de la poésie.

⁷⁸² KA01-GNr. 169.

⁷⁸³ KA01-GNr. 87, E:1902.

⁷⁸⁴ KA01-GNr. 87.

Avec *Mon peuple*, *Pleine lune* et *Avant les années stellaires*, la fin du cycle est ramenée au début du cycle de manière quasi cinématographique. Le cercle de la vie s'est refermé :

Il y a des années que je suis sur terre, et mon
vers n'est pas une illusion.

13.12 Hindemith, Paul

(p. 436)

La connaissance de Hindemith avec Lasker-Schüler n'est pas certaine, mais probable, peut-être seulement pendant sa période berlinoise de 1927 à 1935 en tant que professeur de composition à la Hochschule für Musik de Berlin, donc après ses compositions de Lasker-Schüler. Il donna des concerts, entre autres, dans les locaux de la galerie de Herwarth Walden, mais à une époque où le mariage Lasker-Schüler-Walden était déjà divorcé depuis longtemps. Dans les lettres de Lasker-Schüler, Hindemith n'est pas mentionné. Le fait que le texte de l'oratorio *Das Unaufhörliche* de Hindemith (première le 21 novembre 1931 à la Philharmonie de Berlin) ait été écrit par Gottfried Benn - et que les deux hommes aient échangé quelques lettres sur le sujet⁷⁸⁵ - et que Benn ait à son tour dédié son texte à Lasker-Schüler, plaide en faveur d'une proximité avec la poétesse. La distinction littéraire la plus élevée d'Allemagne à l'époque, le prix Kleist (1932), décernée à Lasker-Schüler, qui était arrivée depuis des années à son apogée artistique, pourrait également plaider en faveur d'un contact entre Hindemith, qui, comme nous le savons, s'intéressait de près à la poésie de ses contemporains, et la poétesse.

Il existe suffisamment de littérature sur Paul Hindemith.⁷⁸⁶ Bruhn résume ainsi l'œuvre de Hindemith :

Hindemith a composé près de 150 lieder au cours de sa vie. Ceux-ci ont été composés principalement au cours de deux périodes principales et de deux périodes secondaires : une soixantaine de lieder datent de la décennie 1915-1925, et autant de la période 1933-1944 ; sept œuvres de jeunesse font face à sept lieder de la période tardive.⁷⁸⁷

Ses compositions de lieder sont cependant encore aujourd'hui des raretés dans la vie de concert et ne sont pratiquement pas découvertes par les chanteurs. Les trois compositions présentées ici, avec des textes d'Else Lasker-Schüler, sont encore des œuvres de jeunesse, écrites peu de temps après ses études en 1917 et 1920. Dès 1921, il réussit sa percée artistique lors des premiers *Donaueschinger Musiktage*.⁷⁸⁸

"L'année 1917 marque un tournant décisif dans le choix des textes. Hindemith s'occupe désormais de poésie issue du cercle de l'expressionnisme poétique".⁷⁸⁹ L'orientation vers la poésie spirituelle dans la mise en musique de la Vie de Marie du texte de Rilke a déjà des antécédents dans ses textes mystiques d'Else Lasker-Schüler mis en musique ici. Hindemith marque lui-même cette phase de composition par ces mots : "à cette époque, je me suis agité et je ne savais pas ce qui se passait".⁷⁹⁰ Kross décrit cette phase, souvent qualifiée d'expressionniste, comme "plutôt une phase de recherche à tâtons dans différents styles".⁷⁹¹

⁷⁸⁵ Benn et Hindemith 1993.

⁷⁸⁶ Sur le thème des "œuvres vocales", il existe entre autres le travail approfondi de Siglind Bruhn.

Bruhn 2010 ; ainsi qu'un grand nombre d'articles spécialisés dans : Hindemith-Jahrbuch. Hindemith

⁷⁸⁷ Bruhn 2010, p. 15.

⁷⁸⁸ Cf. <http://www.hindemith.info/de/home/>.

⁷⁸⁹ Cf. Hindemith 1983, p. IX.

⁷⁹⁰ Ibid., p. X. Cité ici d'après : Hindemith Werkverzeichnis A, note sous *Cello-Stücke* op. 8, (Strobel.1960).

⁷⁹¹ Kross 1989, p. 169.

Hindemith lui-même estimait que les *Trois chants* op. 9 (1917), avec sa première mise en musique d'un poème d'Else Lasker-Schüler, à savoir *Weltende* (K0562), "sont justement mes nouveaux lieder plus authentiques dans leur absence de contrainte que, par exemple, les Tempéraments de Sekles !" ⁷⁹²Jost attribue à cette composition une importance pour le rejet par Hindemith de la conception romantique et subjective du lied.⁷⁹³ Nous allons examiner cela dans l'analyse. Les *Drei Gesänge* (1917) n'ont été joués qu'en 1974 par le RSO Frankfurt.⁷⁹⁴

Les *deux lieder pour alto et piano* (1917) avec *Ich bin so allein* (K0563) ont été publiés pour la première fois en 1983 dans *Sämtliche Werke* (Hindemith 1983, p. 25 et suivantes) et n'ont probablement pas été joués du vivant de Hindemith ; la mention de Hindemith dans le catalogue des œuvres A est : *probablement non joué*.⁷⁹⁵ Le catalogue des œuvres de Hindemith ne mentionne pas de première exécution pour les *deux lieder pour alto et piano*.

Les *Lieder expressifs avec piano* op. 18 (1920) (K0565f) sont les premiers lieder pour piano publiés par Hindemith. Il estimait lui-même que ces compositions constituaient une percée dans son langage de composition. L'autographe est considéré comme perdu. Le n° 3 *Traum* et le n° 6 *Du machst mich traurig - hör* ont été composés en mars et avril 1920. Outre Else Lasker-Schüler, son ami Georg Trakl y est également mis en musique.⁷⁹⁶

Hindemith écrit à ce sujet le 1er mars 1922 à la maison d'édition Schott :

La sonate pour violoncelle [op. 11, n° 3] vous sera renvoyée corrigée par le même courrier. Je vous envoie en même temps les lieder que vous avez annoncés depuis longtemps et qui ont été chantés dernièrement à Berlin. Je ne les avais jamais entendus auparavant et j'étais tout étonné d'avoir fait de si bonnes choses, dont je ne savais moi-même presque rien.⁷⁹⁷

Jost évoque à propos de l'op. 18 (et de l'op. 14) le tournant stylistique de Hindemith vers une linéarité polyphonique radicale et, en raison de l'utilisation "impitoyable" de dissonances, la fondation de sa réputation de bourgeois effrayant et de révolutionnaire.⁷⁹⁸ La première de l'op. 18 eut lieu le 25 janvier 1922 à Berlin lors de la 6e soirée de musique de chambre Melos dans l'exposition d'art Sturm de Herwarth Walden. Lors de cette soirée, des poèmes de Herwarth Walden furent également interprétés. Une

⁷⁹² Hindemith Institut 1972, p. 185. Hindemith avait terminé ses études de composition chez Sekles juste un semestre auparavant. Pour le reste, nous cherchons - à l'exception de ses premières lettres de 1913-18 - "presque en vain [...] des déclarations sur des questions d'art, de 'musique nouvelle' et sur sa propre pratique de la composition et sa conception de la musique". Hindemith 1982, p. 9.

⁷⁹³ Cf. l'article MGG² *Lied*. Jost 1994-98, sp. 1303.

⁷⁹⁴ Il n'existe actuellement que deux enregistrements avec Gert Albrecht sur WERGO : WER 60106-50 et avec Yan Pascal Tortelier sur Chandos : CHAN 9620.

Le traitement du fonds a permis de faire les constatations suivantes pour les premières œuvres de Hindemith: "Parmi ces 'montagnes de papier à musique', on trouve des œuvres de presque tous les genres : Musique de chambre (Andante et Scherzo pour clarinette, cor et piano op. 1 ; 1er quatuor à cordes op. 2 ; Quintette avec piano op. 7), musique orchestrale (*Lustige Sinfonietta* op. 4), concertos (Concerto pour violoncelle en accompagnement de l'orchestre op. 3), de la musique pour piano (Valse pour piano à 4 mains op. 6), des lieder (*Lieder in Aargauer Mundart* op. 5 ; 3 *Gesänge für Sopran und Orchester* op. 9) et même un opéra non achevé (*Der Vetter auf Besuch* d'après W. Busch).

A l'exception des 3 pièces pour violoncelle et piano op. 8, aucune de ces œuvres n'a été publiée du vivant de Hindemith. Il n'a même jamais entendu lui-même des œuvres comme la *Lustige Sinfonietta* op. 4 ou les 3 *Chants pour soprano et orchestre* op. 9". Voir : <http://www.hindemith.info/de/leben-werk/biographie/1914-1918/>.

⁷⁹⁵ Cf. Hindemith 1983, p. X. ⁷⁹⁶ Cf. *ibid.*, p. XI.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. XII.

⁷⁹⁸ Cf. Jost 1994-98, sp. 1303.

autre représentation a eu lieu le 22.11.1925 à l'occasion de la matinée 'Morgenfeier Rheinische Dichter' à l'Institut d'art contemporain de Berlin. Schauspielhaus Düsseldorf.⁷⁹⁹

Le deuxième chant orchestral de l'œuvre de jeunesse *Drei Gesänge für Sopran und Orchester op. 9* est analysé en fonction du poème du même nom d'Else Lasker-Schüler, *Weltende*⁸⁰⁰. Une interprétation du poème, à laquelle il sera fait référence par la suite, se trouve au chapitre 4.1 "Weltende". Trois remarques de Hindemith lui-même, datant de différentes années, montrent l'évolution de son point de vue sur l'œuvre et sur ses premières œuvres en général :

- Lettre de juin 1917 : "Sekles en est maintenant tout à fait enchanté après l'avoir vu dans son ensemble. Il affirme que l'instrumentation est magistrale. Je suis dûment fier de cet opus".
- Lettre de mai 1922 : "Des choses très anciennes que quelqu'un avait glissées dans le programme à mon insu. Je les ai bien sûr retirées".
- Au milieu des années 30 : "Et avec cet "énorme exploit", je pensais maintenant avoir éliminé toutes les difficultés et être devenu l'homme sûr".⁸⁰¹

Les *Trois Chants op. 9* n'ont été rendus accessibles que par l'édition complète chez Schott, après un embargo de dix ans sur le fonds.⁸⁰²

L'œuvre complète des *Trois chants op. 9* se compose de la mise en musique de deux poèmes d'Ernst Wilhelm Lotz : *Meine Nächte sind heiser zerschrien*. . . op. 9.1 et *Aufbruch der Jugend* op. 9.3 ainsi que celle du poème *Weltende* op. 9.2 d'Else Lasker-Schüler.

Ernst Wilhelm Lotz (1890-1914) était un jeune poète apprécié de l'expressionnisme, mais il est mort sur le front occidental dès les premiers jours de la guerre. Bien que poète berlinois, il n'est pas mentionné dans la poésie et les lettres de Lasker-Schüler. Il est certes encore présent dans le recueil de poèmes de Kurt Pinthus, *Menschheitsdämmerung*, avec six poèmes - entre autres *Aufbruch der Jugend* - mais ne joue plus aucun rôle dans les anthologies actuelles. Ce poème est plein de pathos expressionniste, qui glorifie l'"homme nouveau" dans la jeunesse, apostrophé à l'époque : "Grell wehen die Fahnen [. . .] Nous balayons la nuit et renversons les trônes des anciens. . . [. . .] Tempête surplombant". Un poème tout aussi pathétique est le premier poème, *Meine Nächte sind heiser zerschrien*, qui, comme le troisième, reprend les topoï typiques de l'expressionnisme lyrique - *Aufschrei*, Le troisième numéro de l'op. 9 *Aufbruch der Jugend* (rupture de la jeunesse) traite en outre des thèmes de la révolte et de la résurrection/du nouveau monde. En conséquence, nous trouvons dans les deux compositions un grand pathos musical, qui fait appel à la sonorité complète de l'orchestre et pousse la soprano dans des passages extrêmement aigus en *ff*. En revanche, le texte mystique de Lasker-Schüler, qui ne relève en outre pas de l'expressivisme, sort complètement de ce cadre. Les deux mises en musique de Lotz font l'objet d'une certaine critique, notamment parce que "leur langage tonal se limite à l'expression de la voix". 19ème siècle" et qu'elle semble donc rétrograde. Cela vaut surtout pour la marche du troisième lied. Rexroth jette un regard en arrière: "Le 'ton'

⁷⁹⁹ Cf. Klüsener et Pfäfflin 1995, p. 198.

⁸⁰⁰ Partition de l'op. 9.2. In : Hindemith c1994, p. 27-40.

⁸⁰¹ <http://www.hindemith.info/de/leben-werk/biographie/1914-1918/werk/kommentare-hindemiths>.

⁸⁰² Cf. Stephan 1971ff, p. 9, Paul Hindemith : *Sämtliche Werke*, Bd. VI, 5 (1983).

expressionniste de cette musique a un effet stimulant du point de vue de la réception actuelle de Hindemith".⁸⁰³ Néanmoins, Schmierer cite également des arguments 'à décharge' "dans le sens du dépassement de l'esthétisme".⁸⁰⁴ Nous trouvons des déclarations de Hindemith lui-même dans une lettre à Irene Hendorf de juin 1917 :

La troisième chanson est bien réussie, c'est de loin la plus importante pour moi. Op. 9 : Viens donc ici, je vais te faire la queue. Une grande marche. J'y marche fermement, je renverse des trônes, je négocie des couronnes vermoulues, je fends des casemates geignantes, etc. au moyen de 5 percussions et de 8 cornistes morts (après la démonstration). Les habitants de Darmstadt devraient l'interpréter. On y trouverait peut-être une soprano avec deux poumons et un système à air comprimé.⁸⁰⁵

Au même moment, il écrit à son amie Emmy Ronnefeldt, dont il est très proche :

J'ai terminé mes chants à la Pentecôte, j'ai commencé à Pâques, j'ai terminé à la Pentecôte - est-ce un bon présage ? Sekles en est maintenant enchanté, après les avoir vus dans leur ensemble. Il affirme que l'instrumentation est magistrale. Je suis très fier de cet opus. Il y a trois chansons. Le dernier est une marche. La jeunesse défile, on renverse des trônes, on casse des prisons, on construit des barricades, on libère des prisonniers, on fait des sums de folie - c'est d'ailleurs un poème magnifique d'une rare puissance. Je pense que la musique se marie parfaitement avec le texte. L'orchestre est très grand [...]. La voix doit sans cesse crier à la fin - c'est bien, non ? Pas pour les musiciens. On cherche des résistants ! Une chanteuse avec deux poumons ! Sekles a affirmé que la chanson devait être chantée au moins par "3 pupitres" de soprano.⁸⁰⁶

Ces deux éléments soulignent son affirmation intérieure des textes de Lotz et de Lasker Schüler. - Si l'on considère aujourd'hui les deux guerres mondiales, ce pathos musical, martial par moments, est surprenant, surtout si l'on considère la troisième année de guerre, 1917, au cours de laquelle les mises en musique ont été réalisées. "Vous vous étonnerez que je sois soudain devenu si patriotique, mais on ne peut vraiment pas faire autrement".⁸⁰⁷ Dans son journal, Hindemith ne s'exprime toutefois guère sur les événements de la guerre, vis-à-vis desquels l'euphorie initiale a fait place à un désenchantement croissant. "[...] Parler de la guerre est maintenant si terriblement banal".⁸⁰⁸

Hindemith lui-même a une intention claire en matière de composition durant cette période de création : ". . . quelque chose qui est écrit de toute son âme et qui se soucie comme d'une guigne de la forme des chansons et autres billevesées", écrit-il à Emmy Ronnefeldt en mai 1917.⁸⁰⁹

Le deuxième chant orchestral sur le poème *Weltende* d'Else Lasker-Schüler se divise en neuf sections de forme (tableau 11) :

⁸⁰³ Hindemith 1982, p. 10.

⁸⁰⁴ Cf. Schmierer 1971ff, p. 97, 99 et 118 ainsi que Danuser 1971ff, p. 55.

⁸⁰⁵ Hindemith 1982, p. 63 et suivantes.

⁸⁰⁶ *ibid.*, p. 64f. Concernant Ronnefeldt, il convient de noter que Paul et son frère Rudolf ont été placés chez les parents Ronnefeldt pendant les années de guerre, alors que la mère des deux enfants travaillait à l'hôpital militaire (cf. *ibid.*, p. 10).

⁸⁰⁷ Hindemith 1982, p. 36 ; la tentative de sauver le pathétique, comme l'entreprennent Briner et al., doit échouer à la question de savoir si Hindemith met sérieusement en musique ce qu'il n'approuve pas sur le plan littéraire, d'autant plus au vu de sa prétention à écrire "de toute son âme". Briner, Rexroth et Schubert 1988, p. 34.

⁸⁰⁸ Hindemith 1982, p. 48.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 60.

Tab. 11 : Hindemith : *Fin du monde* de l'op. 9, sections de forme

Section de moule	Mesure	Débuts d'expédition	
A	01-07	Prélude	
B	08-15		
C	16-28	1ère strophe vv. 1-4	C'est un pleur . . .
D	29-40	2e strophe vv. 5	Viens, nous voulons . . .
C'	41-45	vv. 6-7	La vie est . . .
D'	46-52	Interlude	
E	53-67	3e strophe v. 8	Toi ! nous voulons . . .
B	68-78	vv. 9-10	Un désir palpite . . .
A	79-84	Réplique	

Danuser décrit dans son essai "Sturmüberflagt" des sections de forme qui correspondent pour l'essentiel à celles du tableau 11.⁸¹⁰ Des divergences apparaissent aux mesures 45-67. 46 marque le début d'une section de forme D' qui présente d'abord de grandes similitudes avec D, mais qui, à partir de la mesure 49, présente des traits nettement distincts dans le motif et la dynamique. Avec la mes. 53 suit une section qui n'est pas indiquée individuellement chez Danuser, mais qui aurait certainement dû être désignée comme une section de forme indépendante. Cette section E est la plus longue, sur 15 mesures, et présente à plusieurs égards une autonomie par rapport aux autres parties de la forme. Ceci est expliqué plus loin. Les sections de moule proposées ci-dessus correspondent suffisamment à celles de Schmierer.⁸¹¹

L'appareil orchestral utilisé dans les *Trois chants op. 9* est très grand et atteint des proportions que l'on retrouve dans le romantisme tardif, par exemple dans les *Orchesterlieder* de Mahler, qui préférerait pourtant justement l'instrumentation de musique de chambre.⁸¹² Nous voyons tout de suite que Hindemith utilise lui aussi une orchestration de musique de chambre dans cette pièce et qu'il n'a guère recours au tutti. Le grand dispositif s'explique plutôt comme une nécessité du concept global avec les deux poèmes de Lotz, mais aussi comme une possibilité d'élargir les nuances de couleur. L'effectif vocal des vents est complet, et en outre assez épais pour les cuivres (8-4-3-1). Pour les cordes, "stark besetzt" est prescrit ; en outre, quatre premiers violons doivent être solistes.

Hindemith vient de la musique de chambre, notamment en tant qu'altiste dans des quatuors à cordes et en tant que compositeur d'œuvres de musique de chambre, comme les *cycles de lieder pour chant solo et ensemble de chambre op. 23*, la *musique de chambre op. 24* (1922) et *op. 36* (1924) et les *quatuors à cordes* (1914/15 et 1917), pour n'en citer que quelques-uns, qui ont été composés à une certaine proximité de notre op. 9. Velten constate pour les premiers lieder de Hindemith : "Le choix de l'instrumentation est caractéristique : le lied est l'objet de

⁸¹⁰ Cf. Danuser 1971ff, p. 43.

⁸¹¹ Cf. Schmierer 1971ff, p. 130.

⁸¹² Nous pensons par exemple aux élagages orchestraux extrêmes dans le sixième mouvement "Der Abschied" dans *Das Lied von der Erde*, entre autres dans la ligne "Es wehet kühl im Schatten meiner Fichten", où seules les contrebasses dans le registre le plus grave et le double battement des flûtes aiguës accompagnent la désolation de la voix. Cf. Fischer 2010, p. 696.

action de musique de chambre ; le standard historique du genre est élargi et ainsi le spectre des possibilités d'expression est élargi".⁸¹³

On s'étonne tout d'abord de la grande distribution dans notre œuvre, Stephan parle de "splendeur orchestrale"⁸¹⁴. Mais en y regardant de plus près, on s'aperçoit rapidement que Hindemith n'utilise le tutti au sens strict pour produire une puissance sonore extrême qu'une seule fois dans l'op. 9.2, à savoir au m. 53 (à l'unisson) pour ouvrir la partie E de la forme, qui représente le centre de la pensée du poème ("Toi ! nous voulons nous embrasser profondément"). Nous avons constaté à ce stade de l'interprétation du poème que le v. 8 constitue le climax de l'ensemble du poème (voir page 56). Dans la suite de cette partie de la forme, l'orchestration se poursuit avec toutes les parties de l'orchestre - mais plutôt pour créer des nappes sonores sur lesquelles les voix individuelles se déploient - jusqu'à la fin abrupte au m. 67. Dans toutes les autres parties de la forme, nous trouvons un travail d'instrumentation différencié, dans lequel seuls certains groupes d'instruments sont choisis pour obtenir une couleur ciblée. C'est ce que nous trouvons par exemple directement au début dans l'ensemble de cordes, auquel se mêlent ensuite les petites flûtes (mes. 1-7).

Dès ses premières années, Hindemith fait preuve d'une grande maîtrise de son travail sur les motifs.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for 4 Violins I solo, marked 'con sord.' and 'pp', with a 'poco cresc.' marking. The bottom staff shows variants for Br. (a2) and EH (a3).

Fig. 73 : Hindemith : *Fin du monde*, motif a1 et variantes

► Section de moule A

La composition est d'abord en la mineur, tonalité très traditionnelle. A partir de ce la mineur en position large comme accord de point d'orgue se développe d'abord dans les quatre violons solo une stratification de plus en plus dense (m. 1-7) sur la septième majeure, sur le retour à l'accord de sol dièse mineur avec la septième majeure (m. 3), puis dans un double triton *ré-la* et *ges-c*, qui présente en outre un frottement par ses secondes *ré-do* et *la-si-sol*. Cette sonorité dissonante est ensuite descendue in extensio en tant que catabase, c'est-à-dire en tant que geste de tristesse et de douleur (cf. fig. 73 sur la page précédente) dans un accord stratifié de six notes différentes, qui continue ainsi à agir comme une surface sonore complexe (m. 5-7). Au-dessus, les trois petites flûtes se superposent avec la même phrase la1, qui commence une seconde excessive plus bas (*la#-cis-f* dans la mesure 5). La stratification atteint sa plus grande complexité à la mes. 7 avec un accord de neuf notes différentes. C'est exactement de cette manière que se prépare mélodiquement la plainte avec laquelle le soprano entre en scène à la mes. 15. Mais du point de vue sonore, le début de la composition est plus dense, comme si un voile se posait sur l'orchestre (cf. v. 3).

⁸¹³ Velten 1971ff, p. 87.

⁸¹⁴ Cf. Stephan 1971ff, p. 13.

Ce début dépasse déjà nettement les traits éclectiques du matériel sonore et formel que nous trouvons dans les op. 9.1 et op. 9.3. Cela vaut également pour l'orchestration, qui, comme nous l'avons dit, est très limitée au vu de l'énorme appareil orchestral : trois parties de cordes en *ppp* et *con sordino*, quatre violons solos idem et les voix strictement parallèles, idem plus tard pour les petites flûtes ; le reste de l'orchestre 'tacet'. La *fin du monde* débute ainsi de manière impressionnante, sous forme de musique de chambre, et se démarque ainsi totalement d'un chaos apocalyptique de fin du monde à grande orchestration.

► Section de moule B

Après une pause générale (mes. 8), un deuxième motif *b1* en 1e Hr s'ajoute au début de la section de forme B, avec un saut d'octave caractéristique et une rythmique accentuée (fig. 74). Ceci est nettement plus énergique, a en quelque sorte plus d'énergie interne et oppose aux 'pleurs' un drame plus important, celui de la deuxième ligne de vers, comme si Dieu était mort, qui est également inhérent à l'image de 'l'ombre de plomb' (v. 3). On pourrait qualifier ce motif de leitmotiv du désespoir. Pourtant, ce motif ne constitue guère un contre-motif, car la gestuelle suspensive prédomine ici aussi. Cela est clairement visible dans la conduite parallèle des deux dans la mesure 9 (*a2 b1*)||. La clarinette et le fg reprennent des parties du motif *b1*. Le motif *b1* est également modifié (cf. fig. 74 et entre autres m. 8f ; m. 19 (2x) ; m. 44f et m. 55f). Pour les deux motifs, le Vc se prolonge en une figure descendante passus duriusculus (*A-F* dans les m. 8-9) comme topos musical de la tristesse et de la douleur. Dans le reste des cordes, on entend un léger trémolo d'archet.

The image shows a musical score for Hindemith's 'Fin du monde', specifically motifs b1 and its variants. The score is in 6/8 time and consists of two staves. The first staff shows 1.Hr|b1 and 1.Vl|b2. The second staff shows 2.Vl|b3, 1.Vl|b4, and 2.Hr|b5. Dynamics range from p to ff.

Fig. 74 : Hindemith : *Fin du monde*, motif *b1* et variantes

Le motif *b* est utilisé dans l'ensemble du chant, surtout par les cuivres, les pos. et les trp., d'abord à un volume modéré, mais ensuite dans des passages dramatiques en *ff* (m. 45-46 ; m. 55-57), comme un leitmotiv. Avec lui, Hindemith semble exprimer musicalement de manière particulière le sentiment de désespoir et d'impasse, un désespoir qui, de manière typiquement dichotomique, connaît aussi bien sa composante dépressive que sa forme hystérique, motivée par la peur. Ainsi, les versions *p* et *ff* de ce motif sont toutes deux émotionnellement cohérentes.

Le premier geste de suspiratio dans la section B s'éteint à nouveau dans une pause générale (mes. 9). Le deuxième élan conduit à un premier climax qui s'intensifie en séquences *crescendo* et *accelerando* (mes. 14), d'où l'on passe à la section C par *diminuendo* et *ritardando*. Néanmoins, la section B se rapporte étroitement à la section A du point de vue du motif, dans la mesure où le motif *a2 est* modifié à l'unisson par l'EH, la Br. et le Vc. et s'avance de manière séquentielle (mes. 11-13). Les séquences assument la fonction de 'lamentatio' musicale.

Danuser et Schmierer⁸¹⁵ évoquent ici à juste titre le recours de Hindemith à l'harmonie wagnérienne, et plus concrètement à la Chevauchée des Walkyries dans l'op. 9.3.⁸¹⁶ Le site guidage chromatique vers l'accord de seconde suraiguë ($\mathbb{D}_{3>}^{\flat}$ in T. 9) ainsi que Dominantseptnon (\mathbb{D}_{7}^{\flat} in T. 10) et l'accord de septième au m. 15 font partie du passage en question. Dans ce contexte, on peut se demander si le pathétique wagnérien est vraiment adapté à ce poème non pathétique.

Ce prélude de 15 mesures prépare la partie vocale et prépare les deux premiers vers qui suivent : "Es ist ein Weinen in der Welt, / Als ob der liebe Gott gestorben wär". La tristesse contenue dans les deux vers, mais aussi le caractère dramatique du deuxième vers, sont articulés musicalement de manière évocatrice dans les sections A et B de la forme présentée.

► La section C (mes. 16 et suivantes) commence par de légers triolets de timbales, avant l'entrée du soprano : "Es ist ein Weinen in der Welt". La mélodie de la soprano est très chantante et encore très discrète. Son premier arc thématique (m. 16- 18) entoure la tonique uniquement à l'espr. accompagné par de simples triades de tonique, de dominante, de sous-dominante et de médiane des cordes, qui font une transition classique vers le deuxième arc thématique dominant (m. 19-22), accompagné par un entrelacs polyphonique de cordes composé de matériel motivique de *b2* et *b3*, auquel nous avons attribué plus de dramatisme. Cet arc thématique s'achève sur le *do dièse* de la sous-dominante, suivi de presque deux mesures de pause, et reste ainsi suspendu en l'air, pour ainsi dire sans être terminé. En laissant le chant s'arrêter de cette manière, Hindemith renvoie à l'énormité de la "fin du monde" : Dieu semble mort !⁸¹⁷ La menace qui s'ouvre en quelque sorte derrière les lignes du poème n'est suggérée que par les faibles triolets de timbales qui accompagnent le chant. Les instruments à vent se taisent. En d'autres termes, Hindemith semble vouloir saisir musicalement l'effroi émerveillé face à la mort (supposée) de Dieu.

Dans le premier arc thématique, nous reconnaissons un motif *c1* (mes. 17-18 dans la fig. 75 à la pagesuivante) qui est modifié (mes. 22 ; mes. 23). Du début du deuxième arc thématique, un autre motif *d1* est créé par simplification et modification (p. 19-21 ; p. 24-25 ; p. 28-29 ; p. 48-49 et p. 50-51 dans la fig. 76 à pagesuivante).



Fig. 75 : Hindemith : *Fin du monde*, motif *c1* et variantes



Fig. 76 : Hindemith : *Fin du monde*, motif *d1* et variantes

⁸¹⁵ Cf. Danuser 1971ff, p. 46 et Schmierer 1971ff, p. 124.

⁸¹⁶ Cf. *ibid.*, p. 121.

⁸¹⁷ Dans l'interprétation du poème qui l'accompagne, il est fait référence à Nietzsche.

Les vv. 3 et 4 - "Und der bleierne Schatten, der niederfallen / Lastet grabesschwer" - sont poursuivis avec le même matériel de motifs dans l'appareil à cordes. La troisième phrase vocale (p. 24-25) modifie le deuxième arc thématique du soprano, mais avec une plus grande emphase dans le cresc. jusqu'au premier point culminant dynamique en fa (p. 25). La descente de la voix qui suit, en partie chromatique, sur une grande neuvième (ré dièse "- do' aux m. 25-28), dépeint musicalement la chute et les charges lourdes comme des tombes. On notera la pause générale de l'orchestre à cordes sur le mot (mes. 27). Sa sensibilité au texte interdit à Hindemith de mettre ici un accent musical ; à la place, seulement deux croches de mi' au soprano ! La voix et les mots reçoivent ainsi - moins c'est plus - un poids évident.

La partie C n'est pas très dramatique dans son ensemble. Les petits pas dans les intervalles jusqu'au chromatisme donnent à l'ensemble une densité sonore, mais pas d'âpreté dissonante.

► Dans la section de forme D (à partir de la mes. 29) - "Komm, wir will uns näher verbergen" - les vents interviennent à nouveau. Dès le début (m. 29), les motifs *b* (fl.), *c* (1er al.) et *d* (cb.) sont exposés et variés simultanément. Sur un accord de septième de mi majeur, puis de fa dièse majeur, se trouve la voix soutenue par les fl. avec une phrase en ré dièse mineur. Elle est rythmiquement et vocalement parfaitement adaptée au réseau polyphonique, mais son rythme est un peu en décalage avec le rythme de la voix, notamment dans la syncope (mes. 31). La phrase suivante sur le même texte (mes. 35 et suivantes), un mouvement descendant presque entièrement chromatique (*mi bémol - mi bécarré*'), est rythmiquement plus réussie.

Dans cette section D, le tissu orchestral gagne en densité polyphonique. Cette densité donne l'impression d'un tapis sonore ondulant, dont seuls les cors s'échappent brièvement de temps à autre. La petitesse des intervalles

- L'utilisation d'une partie des voix en chromatisme ajoute à l'opacité des événements orchestraux et souligne musicalement l'image lyrique de la dissimulation ainsi que la mélodie bitonale, comme si ceux qui se cachent voulaient en quelque sorte se détourner de la réalité du monde mourant (Hallensleben). Le drame musical s'intensifie et s'élève de manière dynamique du *pp* jusqu'au *f* à la deuxième appellation "Kommen, wir will uns näher verbergen".

► Un signal de cor descendant sur un triton (mes. 39f) fait la transition vers la section de forme suivante C'. Celle-ci commence comme la section C avec ses triolets de timbales modérément rapides et oppressants qui s'étendent sur la courte section : "Das Leben liegt in aller Herzen / Wie in Särgen". Tandis que la voix s'appuie dans cette phrase sur des éléments de la phrase "Als ob der liebe Gott" (mes. 19), l'EH. - l'ensemble de la phrase vocale de la section C "Es ist ein Weinen. . ." en la citant.

Musicalement, cela crée une parenthèse très judicieuse entre vv. 1-2 et vv. 6-7, soulignant ainsi l'état d'esprit fondamental de "Weltende", bien qu'il ne soit pas directement lié à la forme dans le texte lyrique entre ces paires de vers. Hindemith compose ainsi des arcs thématiques transversaux au texte, qui dépassent la forme lyrique. Hindemith est très conscient de l'interaction entre les mots et la musique :

De même que la musique est nourrie, poussée, remplie par le texte et poussée au-delà de la sphère de la beauté et de la crédibilité purement musicales, de même, à l'inverse, une influence purement musicale doit éclairer rétroactivement le mot, le rendre pressenti et l'élever à son tour à un niveau que les mots seuls ne peuvent pas atteindre.⁸¹⁸

⁸¹⁸ Hindemith Institut 2000, p. 166.

► Le motif 'Verzweiflungs' *b* marquant des vents fait la transition vers la section D' purement instructive. Avec cet interlude, Hindemith crée une certaine césure que l'on retrouve également dans la pensée du poème entre la troisième et la quatrième strophe : Le v. 8 qui suit dans la section E "Du ! Nous voulons nous embrasser profondément [...] " est, comme nous l'avons décrit, le point culminant de la poésie et le contre-projet qu'Else Lasker-Schüler tente d'opposer à la fin du monde qui apporte la mort.

A partir de la mesure 47, le fg. et le Kfg. descendent en séquences de deux demi-tons chacune. Le Kfg., le représentant le plus grave des vents, est conduit dans un grand chromatisme descendant (*la-sol*), renforcé par le Hr. et le Kb. On trouve une utilisation similaire dans le 'duo funèbre' de *Fidelio* de Beethoven, où le Kfg. conduit également de manière sonore dans la profondeur de la tombe (fig. 77 et 78).



Fig. 77 : Hindemith : *Weldende*, Kfg. T. 48ff

Fig. 78 : Beethoven : *Fidelio*, n° 12 'Duo funèbre'.

Avec les quatre dernières mesures (mes. 49-52) de la section de forme, Hindemith fait la transition vers la section de forme E dans leur énorme augmentation dynamique. Le 1er alto et le 1er violon séquentent à l'unisson les motifs *r4* et *r5* par des sauts de seconde et de quinte. Les bois supérieurs ont placé des courses de 16e avant le motif *d4*, qui s'accélèrent finalement en courses de 32e. Tout cela tend vers le *ff* commun à l'unisson sur *sol*, qui ouvre la section suivante de la forme, en augmentant l'intensité dramatique.

► La section E ne se distingue pas seulement par son instrumentation - nous avons une œuvre orchestrale complète - mais aussi par ses dimensions. Ses dimensions aussi dépassent nettement celles des autres sections de forme. Cette disposition montre à elle seule l'importance que Hindemith accorde à l'expression lyrique de cette huitième ligne de vers. "Toi ! nous voulons nous embrasser profondément . . .".

D'abord, les motifs *c2*, *d4* et *b5* se succèdent dans les gr (mes. 53 et suiv.) ; les pos. tombent avec le motif *c3*. Au-dessus, les bois supérieurs restent avec leur long trille *ff* sur *sol* (m. 53-61), ainsi qu'un roulement de timbales *ff* (m. 56-67). A partir de la mes. 56 nous entendons à nouveau le 'motif du désespoir' (motif *b*) au cromorne et à la trp. Nous trouvons dans l'autre partie de la crosse et de la trp. des triolets de 8e répétés en *p*, qui se réfèrent aux légers coups de timbales (mes. 16 et suivantes et mes. 41 et suivantes), qui éclairent la menace derrière les lignes du poème. À partir de la mes. 62, on passe de "assez vif" à "vif" avec crescendo, pour atteindre ensuite le climax avec la deuxième triple répétition du texte "uns tief küssen" (nous embrasser profondément), qui n'est pas donnée par le poème, dans le *ff* du son complet de l'orchestre (mes. 64). Dans ces passages (mes. 56-58 et mes. 63-67), nous trouvons une répétition presque littérale de l'arc vocal, au roulement de timbales s'ajoute - augmentant le drame et soulignant ainsi musicalement la signification du texte - la cymbale ; le tissu polypho-

nique dans le deuxième cas est plus dense et aussi plus frénétique. La soprano solo n'a rien à envier à l'appareil orchestral placé avec une emphase extrême et une force de romantisme tardif. Elle doit maintenant chanter "profondément [embrasser]" contre l'œuvre orchestrale complète au centre sémantique, et plus précisément une sixte "h'-gis" et une quarte "e"-a" en *ff* - à la limite du possible, semble-t-il, en termes d'intensité, de hauteur et de durée. Rappelons à ce propos les remarques de Hindemith sur le cri de la chanteuse avec "deux poumons" (p. 274). Au point où toute dynamique ne peut plus être augmentée, l'action musicale s'interrompt brusquement (mes. 67).

La pause générale fait en quelque sorte disparaître l'événement lyrique, le désir élémentaire d'un baiser profond - peut-être aussi au sens schillérien du terme. Une illusion démasquée musicalement ? Ce passage est au moins un indice musical de la prophétie qui va suivre.

Cette section de forme romantique tardive est certainement une solution musicale au centre du poème ; reste à savoir si elle est la seule concluante. Dans l'interprétation du poème, nous avons mis en évidence le 'baiser comme souffle de vie' et 'alternative de vie', qui - malgré toute l'utopie de l'amour, à laquelle Lasker-Schüler devait finalement aussi échouer - n'étaient jamais une utopie pour elle, mais une 'condition sine qua non' de la vie.

Ainsi lus, les vers ne contiennent pas non plus de cri expressionniste, ni de pathétique, typiques de la poésie expressionniste. Il aurait fallu résoudre un problème musical qui tienne compte, entre autres, de la dynamique, de la mélodie et des timbres de ce type de baiser, en poursuivant cette idée d'un baiser discret et tendre.

► La section de forme B suivante pour les deux derniers vers "Es pocht eine Sehnsucht an die Welt, / An der wir sterben müssen" renvoie musicalement au début de la composition, plus précisément à la partie B du prélude (motif *a2*), de la même manière que le poème le fait avec les vv. 9 et 10 sur les vv. 1 et 2 : "wir sterben" et "Gott gestorben". A partir de la deuxième moitié du p. 69, nous trouvons une répétition littérale du p. 9ss. de la partie B, où seules les clarinettes prennent brièvement la partie des Hr. Ainsi, on passe à nouveau au 'mode de musique de chambre' sub. p. La partie vocale commence au v. 9 en utilisant le motif *a3'*.

A la fin (v. 10 dans la mesure 75), les croches reprennent l'accord de si bémol mineur de la clarinette et du fg. en *pp* comme point d'orgue, souligné par un roulement de timbales *ppp*.

► Un retour en si mineur - si mineur dans la tonalité de base la mineur permet de passer aux six mesures finales comme une répétition littérale de la section A de la forme, ce qui ferme la boucle comme dans le poème.

Il a été montré qu'à côté de modes de composition largement romantiques tardifs et allant jusqu'au bitonal, Hindemith montre une orchestration déjà différenciée. La forme est rigoureuse et reflète les sections de sens du poème. Elle crée en outre des références sémantiques qui interprètent musicalement le poème.

L'expression musicale, qui tend parfois vers le pathétique et la violence, est, semble-t-il, due à la trilogie expressionniste de l'op. 9. Le texte pré-expressionniste de Lasker-Schüler permettrait également, comme nous l'avons remarqué, d'autres solutions générales à certains endroits. La propre remarque ironique de Hindemith, datant d'une époque ultérieure, à propos de l'"agitation" de la composition (cf. citation p. 272) peut le souligner.

La confrontation de Hindemith avec la poésie contemporaine, l'impressionnisme tardif et l'expressionnisme actuel, et donc "avec l'esprit de son propre temps" (Velten 1971ff, p. 88), se fait - et c'est ce qui le caractérise - à un niveau élevé. Le choix des poètes Rilke, Trakl, Lasker-Schüler, Benn, Lotz et Kokoschka, qui appartiennent pour la plupart à l'expressionnisme, est à lui seul un gage de qualité.

La claveciniste Silvia Kind, originaire de Suisse et qui a étudié à Berlin avec Hindemith, se souvient :

Hindemith avait un sens aigu de la qualité de l'art et de la littérature. L'expressionnisme littéraire - les poèmes d'Else Lasker-Schüler ou de Georg Trakl - le fascinait tout autant que la poésie de Christian Morgenstern ou de Rainer Maria Rilke.⁸¹⁹

Le matériel musical, en particulier harmonique, s'élargit en abandonnant davantage la tonalité majeure-mineur, jusqu'à des phrases bitonales et des dissonances non résolues d'accords diminués et excessifs, ainsi que leur séquence chromatique, même si, d'autre part, on trouve des réminiscences de Debussy, Wagner et Reger.

La mise en musique du texte de Benn *Das Unaufhörliche* marque en 1931 la fin de l'engagement de Hindemith dans la composition de textes expressionnistes.

13.13 Hollaender, Friedrich

(p. 438)

Friedrich Hollaender a passé les trois premières années de son enfance dans sa ville natale de Londres, avant de s'installer avec ses parents à Berlin. Cela lui facilitera grandement son assimilation ultérieure lors de son exil aux USA.



Fig. 79 : Lasker-Schüler : *Jussuf de Thèbes présente pacifiquement à l'ennemi la lance et un lys*⁸²⁰

Il trouva aux USA des engagements dans le cinéma, auquel il attachait, comme beaucoup d'autres exilés, l'espoir de réaliser - le média le plus diversifié sur le plan esthétique, jusqu'au divertissement le moins cher de l'industrie culturelle naissante (Adorno). Cet espoir s'est accompagné d'un éblouissement, de projets ambitieux, d'un abattement et d'une dépression de la part de ceux qui nourrissaient des espoirs artistiques en tant qu'exilés. Hollaender, quant à lui, venait du cinéma allemand d'opérettes et de revues - à partir de 1929, avec et après le film, des films ont été réalisés *L'Ange bleu* a produit de plus en plus de

films sonores à la UFA - et a ainsi connu un bon départ après des difficultés initiales.

En tant que maître-élève d'Engelbert Humperdinck, il s'est d'abord consacré dans ses jeunes années à la musique sérieuse, jusqu'à ce que, dans le cadre de sa direction d'un théâtre du front sur le front occidental, son centre de gravité artistique se déplace de plus en plus vers la muse légère - revue, opérette, chanson, cabaret et musique de film - et qu'il acquière bientôt une renommée mondiale dans ces métiers. Son interprétation de 1930 pour le film *L'Ange bleu*⁸²¹ écrite avec Marlene Dietrich, la chan-

⁸¹⁹ <http://www.hindemith.info/de/leben-werk/unbekannt-er-hindemith>.

⁸²⁰ *Die Aktion*, Jg. 3, Nr. 52, Sp. 1209 du 27.12.1913. <https://db.saur.de/LEX/documentView.jsf?imageNa=v=10>. Également attesté dans : Dick et Schmetterling 2010, p. 266.

⁸²¹ Le roman *Professor Unrat* de Heinrich Mann a servi de modèle au scénario. H. Mann 1905.

son classique "Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt" a fait le tour du monde et est encore aujourd'hui un evergreen avec les grands de la chanson populaire, Margot Werner, Ute Lemper, Udo Lindenberg et Max Raabe (Palast Orchester Berlin).

Pour notre réflexion, c'est toutefois la période d'Hollaender avant la Première Guerre mondiale et la phase durant laquelle il se sentait encore appartenir à la branche sérieuse qui est importante. Friedrich Hollaender, de 27 ans plus jeune qu'Else Lasker-Schüler, raconte dans ses mémoires *Von Kopf bis Fuss. Ma vie avec texte et musique*⁸²² de sa rencontre avec Else Lasker-Schüler. La rencontre aurait d'abord commencé sur le plan littéraire, dans le rayon livres d'un grand magasin. Le hasard met entre ses mains un recueil de poèmes. Il devait s'agir de *Meine Wunder*⁸²³ de 1911, dans lequel le *tapis du Tibet*, qui l'avait si directement touché, ainsi que *Versöhnung*, la seule mise en musique de poèmes de Hollaender réalisée par la suite, avaient été publiés pour la première fois sous forme de livre.⁸²⁴ Hollaender est enthousiaste :

Il veut connaître tous les poèmes qu'il contient. Il veut connaître le poète. C'est une femme. Le nom seul est comme le début d'un vers. Else Lasker-Schüler.

Else Lasker-Schüler, qui porte la lune sur sa joue avec la rose . . . ⁸²⁵

Ah, ces poèmes ! Je veux les composer, tous ! Si j'ose m'approcher de la musique qui les habite déjà. Je veux rentrer chez moi, je veux me mettre au piano !⁸²⁶

Le recueil cité contient une soixantaine de poèmes, si bien que l'idée de les mettre tous en musique peut être considérée comme assez irréaliste.

Ailleurs, Hollaender limite la période de la première rencontre à ses années de secondaire, à l'âge de 17 ans, vers 1912/13. ⁸²⁷Cela semble correspondre à l'impression de la chanson de 1913.

Peu de temps après, écrit-il, il a rencontré Else Lasker-Schüler dans le tramway sur le chemin de l'école.

Elle était assise dans le même tramway, le numéro 79, cette fois-ci en sens inverse, venant de Halensee, il fallait que ce soit elle, un matin où je me rendais à l'école. Vêtue d'une robe sombre en calicot, mais avec des sandales en argent, elle était assise dans un coin près de la fenêtre, la rose invisible sur la joue. Un paquet de la *Tempête* fraîchement imprimé pressé sous le bras. [...] J'apprendrais bientôt que, comme chaque matin, elle avait distribué le magazine, l'avait proposé à la vente dans les kiosques. Avec un maigre résultat, comme chaque matin.

"Puis-je vous porter le paquet ?"

Mais, n'êtes-vous pas sur le chemin de l'école ?

"Je voudrais vous prendre le paquet. À quel arrêt se trouve votre prochain kiosque ?"

"Mais - -"

Mon âme qui aime la tienne, pensais-je.

Au coin de Joachimsthaler, nous en avons vendu trois. C'est trois de plus que d'habitude, dit-elle.⁸²⁸

Dans un de ses articles de 1919, on peut lire : "Au début de l'année 1914, la connaissance d'Else Lasker-Schüler fut un événement et un tournant pour l'élève de Humperdinck et le co-éditeur de la revue 'Neue Jugend' âgé de seize ans",⁸²⁹ ce qui signifie peut-être que 1914 est l'année de la première rencontre avec la poétesse. On comprend également l'importance qu'il accorde à cette rencontre pour lui-même.

⁸²² Hollaender 1996.

⁸²³ Lasker-Schüler 1911.

⁸²⁴ Cf. Hollaender 1996, 31f.

⁸²⁵ A peu près dans le style de la fig. 79 de la page précédente. Une autoportrait typique d'Else Lasker-Schüler. Il se peut que Hollaender ait lu le magazine culte *Die Aktion*.

⁸²⁶ Hollaender 1996, p. 32.

⁸²⁷ Cf. *ibid.*, p. 41.

⁸²⁸ *Ibid.*, S. 33.

⁸²⁹ *La jeune Allemagne*. Revue mensuelle de théâtre et de littérature. Jg. 2, Nr. 3, mars 1919, p. 86.

Ensuite, il se souvient que c'est entre autres Lasker-Schüler qui, avec d'autres grands expressionnistes, a soutenu par ses contributions la revue *Neue Jugend* qu'il avait créée avec un ami, Heinz Barger. Ils étaient sans doute en contact : "[...] les belles discussions avec Else Lasker-Schüler se poursuivaient".⁸³⁰

Holländer rapporte des séances dans la maison de son père auxquelles Else Lasker-Schüler participait "était presque à chaque fois la quatrième du groupe".⁸³¹

L'affaire du spectacle *Die Wupper* se serait déroulée de la manière suivante. Lors d'une de ces séances, l'esprit frappeur aurait 'murmuré' le terme WAPPER, ce qui aurait fait réagir la Lasker-Schüler :

C'est drôle', a dit Else Lasker-Schüler. 'Peut-être voulait-il dire WUPPER. C'était peut-être une erreur d'impression'.

Et alors?' dit mon père. Qui est Wupper ?

Un morceau de moi', répondit la Lasker-Schüler. La Wupper'. Je prêtai l'oreille :

Je ne le savais pas. Pourquoi je ne le connais pas ?

Et puis j'ai écrit la musique de *Wupper*. Et le Deutsches Theater l'a interprétée. Avec Ferf au pupitre du chef d'orchestre. [Hollaender se désigne lui-même comme Ferf = auteur - NdT]. d. auteur]

Le 10.03.1919 (KA07-br. 301), Else Lasker-Schüler écrit de Zurich à ses nièces à propos de l'annonce de la représentation berlinoise "Die Wupper" dans le Berliner Tageblatt du 28.02.1919 pour le 27.04.1919 et, environ un mois plus tard, aux mêmes (KA07-br. 303) qu'elle a parlé à Hollaender, qui avait écrit la musique du spectacle et voulait diriger la mise en scène, et qu'elle a assisté aux répétitions. Il est probable que l'harmonie ait été brièvement rompue entre les deux hommes.

Holländer écrivit le 10 mars 1919 à Edda, la sœur d'Else Lasker-Schüler, qu'Else Lasker-Schüler lui avait écrit pour se renseigner sur l'avancement de la composition. Après sa réponse, il n'a plus eu de nouvelles d'elle. Il souhaitait "Diriger personnellement la musique [...] La représentation sera [...] tout à fait merveilleuse et certainement un grand succès pour Madame Lasker-Schüler".⁸³²

Lasker-Schüler s'efforça à peu près au même moment d'obtenir une autre mise en scène au Schauspielhaus de Düsseldorf, puis deux ans plus tard, une nouvelle fois par l'intermédiaire d'Alfred Flechtheim, marchand d'art et éditeur à Düsseldorf, à chaque fois sans succès.⁸³³

La mise en scène berlinoise de Heinz Herald sous l'égide de Max Reinhardt au Deutsches Theater a eu lieu le 27.04.1919. Cinq autres représentations suivirent jusqu'au 06.09.1919. La presse était divisée, voire négative, et rendait plus hommage à la poétesse qu'à sa pièce.⁸³⁴ Leo Rein critique dans le *Neue Berliner* [Jg.1] n° 90 du 28.04.1919 : "Pauvre en action, socialement imagé mais pas socialement

⁸³⁰ Voir Hollaender 1996, p. 40. Sa revue a ensuite été transférée aux éditions Malik. La menace de confiscation par les autorités, car il s'agissait d'une revue pacifiste de gauche, n'a été évitée que par l'indication de la nécessaire impression intégrale du roman de Lasker-Schüler *Der Malik*, fictif vis-à-vis des autorités en tant qu'histoire d'un prince turc - la Turquie était alors en alliance avec le Reich allemand.

⁸³¹ Hollaender 1996, p. 74 ; cela ne semble pas vraiment crédible, car ni dans l'œuvre de Lasker-Schüler ni dans la littérature secondaire, on ne trouve de preuves de cela. Au contraire : Lasker-Schüler ne s'intéressait pas à ce genre de choses, comme Kraft l'a noté le 26.11.41 dans son journal. Il ne faut cependant pas passer sous silence le fait qu'Else Lasker-Schüler n'était pas exempte de 'pulsions' similaires, comme le montre entre autres son histoire *Das heilige Abendmahl* (*La sainte cène*) avec la reproduction de la scène biblique dans un café berlinois avec de la bière ! Voir KA04, p. 22.23 et suivantes, ainsi que Kraft 1995, p. 350.

⁸³² Source : : H:StB Wuppertal ; cf. KA07-K 301.

⁸³³ Cf. KA07-K 304.

⁸³⁴ Voir à ce sujet *ibid.*, p. 144-148.

Sonntag, den 27. April 1919		Aufführung für die Gesellschaft: „Das junge Deutschland“	
Zum ersten Male:		Die Wupper	
Schauspiel in fünf Aufzügen von Else Lasker-Schüler		Musik von Friedrich Hollaender	
Regie: Heinz Herald			
Frau Charlotte Sonntag, Fabrikbesitzerin	A. Fransch-Grevenberg	Der Pendelfreierich	Dien
Heinrich	Johannes Riemann	Lange Anna	Herrmann
Edward ihre Kinder	Hermann Thimig	Der Gläserne Amadeus	
Marta	Margarethe Christianus	August Puderbach, Färber	
Dr. jur. Bruno von Simon	Martin Lübbert	Lieschen, sein Schwesterchen	
Großvater Wallbrecker	Paul Graetz	Grete Stomms, Lieschens Priema	
Amadeus Pius, seine Tochter	Elsa Wagner	Wälen, Zuhälter, ehemaliger Wirt	
Carl Pius, sein Enkel	Josef Ewald	Rosa, die Riesendame	
Mutter Pius (Carls Großmutter väterlicherseits)	Paula Eberty		
		Die Herren mit den grauen Zylinderhüten	
		Auguste Diensthofen im Haus	
		Drei Helfershelfer	
		Erster Arbeiter	
		Zweiter Arbeiter	
		Friedrich Kühne	
		Wibelin Voelcker	
		Paul Günther	
		Helmuth Krüger	
		Margarethe Schlegel	
		Bianca Babelz	
		Günter Herrmann	
		Fritz Feld	
		Erich Nadler	
		Fritz Plischke	
		Eugen Herbst	
		Wolfgang Heinz	
		Hilde Hiesing	
		Gertraud Wolle	
		Erich Nadler	
		Fritz Wilding	
		Wolfgang Heinz	
		Max Baum	
		Richard Martienssen	
		Dritter Arbeiter	Fritz Plischke
		Vierter Arbeiter	Leonhard Heriel
		Alter Arbeiter	Hans-Bonauer
		Eine Frau	Else Lorenz
		Erstes Mädchen	Dore Petzold
		Zweites Mädchen	Susanne Lieberich
		Fabrikarbeiter, Fabrikarbeiterinnen, Herumnretter, Krotens- jungen, Jahrmärkteute, Kinder etc.	
		Der erste und zweite Aufzug spielen im Arbeitsviertel, der dritte im Garten vor einer Villa, der vierte auf dem Jahrmarkt, der fünfte in einer Art Gartenzimmer derselben Villa. Die Schlafverwandlung des fünften Aufzuges spielt im Arbeitsviertel.	
		Dekorationen entworfen und gemalt von Ernst Stern.	
		Technische Fühichtung: Rudolf Dworsky	
		Musikalische Leitung: Friedrich Hollaender	
		Pause nach dem dritten Akt	
		Anfang 11 ¹ / ₂ Uhr.	Ende 2 ¹ / ₂ Uhr.

Fig. 80 : Hollaender : liste de la distribution de la première représentation *Die Wupper*,
Deutsches Theater, Berlin⁸³⁵

critique, la pièce manque de dramatisme et de jeu d'acteur.⁸³⁶ Une autre critique souligne la particularité du contenu, mais critique fortement la représentation.⁸³⁷

Peu de critiques ont été publiées sur la musique de Hollaender. La première, rédigée par Fritz Engel, est une véritable condamnation et atteste, comme nous le dirions aujourd'hui, de la superficialité, de l'esbroufe et du manque de savoir-faire :

Il n'y avait pas de contrainte intérieure pour cela [pour une musique de spectacle - note de l'auteur] ; la pièce n'offre quasiment aucun point de départ à l'imagination musicale. Si quelque chose devait se produire, un poète sonore aurait tout au plus pu souligner certains moments et ambiances visionnaires et les élever au-dessus du réalisme flagrant des autres événements. Friedrich Hollaender a conçu sa tâche de manière plus extérieure. [. . .] [Il cherche] l'abscons et le plat voulu, l'audacieux, l'anormal et l'informe. [. . .] [Il lui manque] le savoir-faire (technique) nécessaire . . . ⁸³⁸.

Franz Köppen rédige une deuxième critique. Il y écrit que Hollaender, dans son incompréhension de l'œuvre littéraire, l'a "bewitzelt" - peut-être même involontairement - et qu'il a musicalement tiré vers le bas les contenus de Lasker-Schüler "au niveau d'une naïveté et d'une puérité presque impuissantes".⁸³⁹

Les propres appréciations de Hollaender confirment à leur manière les insuffisances musicales, que le style verbal étrange et pathétique ne parvient pas à dissimuler. Dans le numéro de mars de la revue mensuelle *Das Junge Deutschland*⁸⁴⁰ il écrit :

. . . l'époque précipitée m'a brusquement placé, moi le trop jeune, le trop subjectif, au milieu du style de son monde propre [celui de Lasker-Schüler - note de l'auteur], de sorte que je n'étais pas en mesure de m'impliquer aussi profondément, de trouver une telle distance par rapport à moi-même, pour pouvoir former et créer honnêtement. [. . .]
Le décor doit se transformer en surface, le langage doit se plonger dans l'ombre, la musique doit se concentrer dans l'atmosphère et se poser en brouillard sur la scène. Le roulement de la scène tournante, qui donne naissance dans l'obscurité à une image à partir d'une image, est saisi comme un destin par l'orchestre, qui est lui-même une formation de chambre, une étrange société silencieuse de voix solistes. [. . .]
Notre œuvre n'est pas encore le dernier symbole de notre amour. Notre sang est le symbole éternel du monde.

Malgré toutes les critiques allant jusqu'à la démolition, il ne faut pas oublier qu'un jeune homme d'à peine 22 ans a osé s'attaquer à la tâche difficile d'une musique de scène, et ce sur une œuvre littéraire qui, aujourd'hui encore, est considérée comme difficile à jouer d'un point de vue scénique et dramaturgique : *Die Wupper*.

⁸³⁵ L'illustration se trouve avec la mention de source 'DLA Marbach'. Dans : Klüsener et Pfäfflin 1995, p. 144.

⁸³⁶ L'article complet se trouve chez : Rein s.a.

⁸³⁷ L'article complet se trouve chez : Brenck-Kalischer s.a.

⁸³⁸ Fritz Engel : *Association Jeune Allemagne*. In : Berliner Tageblatt Jg. 48, Nr. 189, p. 2 du 28.04.1919.
http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/index.php?id=kalender&no_cache=1&tx_zefyskalender_pi1%5Byy%5D=1919.

⁸³⁹ Franz Köppen (en allemand) : La rivière Wupper. In : Supplément du Berliner-Börsenzeitung n° 193, p. 3 du 29.04.1919.
http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/index.php?id=kalender&no_cache=1&tx_zefyskalender_pi1%5Byy%5D=1919.

⁸⁴⁰ *Das Junge Deutschland*, Jg. 2, Nr. 3, März 1919, p. 63-64 ; Localisation SBB : JUNG_0013.

La partition est aujourd'hui considérée comme perdue, peut-être détruite dans le chaos de la Seconde Guerre mondiale ou - comme on le suppose - détruite par les national-socialistes comme art dégénéré, car réalisée par une poétesse et un compositeur juifs. Les lignes qui précèdent ont donc pour but de thématiser un peu la musique liée à la première de son *Wupper*, si importante pour Lasker-Schüler, et la relation de la poétesse avec le jeune Friedrich Hollaender à cet endroit.

La seule composition de Hollaender sur un poème de Lasker-Schüler est *Versöhnung* (K0591), cinquième de *Zehn Lieder op. 2* pour chant et piano, publiée en 1913 par Bote & Bock, Berlin. Elle porte la dédicace "Der Dichterin". Notre exemplaire contient en plus, en exclusivité, dans la marge supérieure de la page de garde la dédicace manuscrite de Hollaender, alors âgé de 18 ans : "Mon cher Prince Jussuf de Thèbes - je te salue de tout mon coeur / en tant que ton fidèle / Friedrich Hollaender. Berlin / 25.V.15" (ill. 81 sur la page précédente).⁸⁴¹

Pour plus de détails sur le poème lui-même, voir le chapitre 5.1 "Réconciliation".

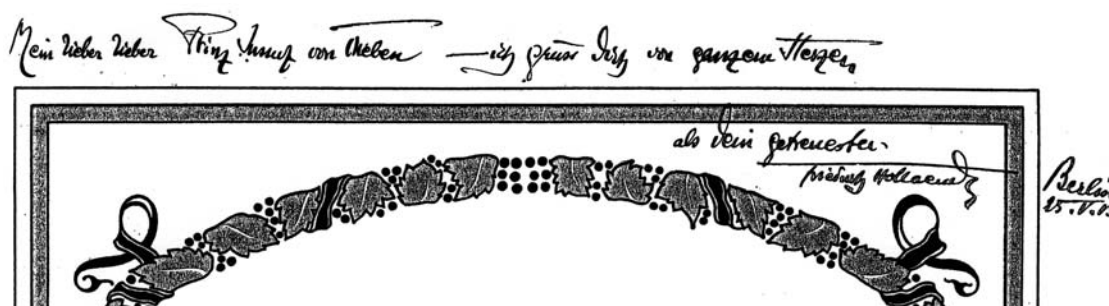


Fig. 81 : Hollaender : *Réconciliation*
Dédicace manuscrite à Else Lasker-Schüler

La chanson, en fa majeur, est présente dans tous les La huitième strophe est composée de bout en bout. La huitième (mes. 65-67) est, comme le vers 15 du poème, une répétition littérale du début (mes. 6-8) avec une petite variation de la structure.



Fig. 82 : Hollaender : *Réconciliation*,
motif a1, T. 1

Le prélude et la première strophe sont composés de motifs denses. Cette densité n'est plus atteinte dans les strophes suivantes. Le motif a1 (fig. 82) traverse toutes les voix, y compris la voix chantée, avec parfois de légères variations a_{var}. Les rapports de tonalité sont étranges. La pièce commence dans une tonalité éloignée de mi mineur (m. 1) et se déplace vers l'accord de quarte sixième de mi majeur (m. 2), do majeur avec sixte diminuée (m. 3), accord de septième de ré bémol majeur (m. 4).

Par la suite, la modulation est également intensive avec des accords de septième, sans que la tonique ne soit atteinte. Cela n'arrive qu'au mes. 14 sur "Nacht" à la fin de la strophe, mais sans temps de repos, pour continuer à moduler immédiatement.

La deuxième strophe commence par un accord de quarte en si majeur et, en net contraste avec la transition, par des accords arpégés en si majeur (${}_5^7H - H - H$ aux mesures 16-18) - l'illustration du langage de la harpe est très claire. Les modulations intenses sont maintenues.

⁸⁴¹ Cet exemplaire dédicacé se trouve aujourd'hui en tant que don à la Gesamtschule Else-Lasker-Schüler de Wuppertal. La datation de l'impression est contradictoire. Alors que le feuillet 1 indique 1914 derrière le nom du compositeur et comme copyright, la mention manuscrite en bas à droite sur la couverture est : E. Lindenberg Berlin 1913.

Fig. 83 : Hollaender : *Réconciliation*, p. 62 et suivantes.

La facture sonore, en particulier les fréquentes déviations vers les parallèles de grand-siècle et l'introduction de notes étrangères à l'accord, crée dans son harmonie élargie un espace 'flottant' qui confère l'ambiance musicale adéquate aux événements intérieurs rêveurs du je lyrique dans le poème. Mais Hollaender n'hésite pas non plus à sortir parfois de cette sonorité et à écrire des passages très conventionnels, comme le passage à la harpe ou la transition vers la ligne finale "Es wird . . ." (fig. 83) qui, dans son geste enfantin, renvoie à son passage parallèle dans les mesures 32 et suivantes : "Kinder sind unsere Herzen, die mögen ruhen müdesüß". L'ensemble de la partie est composé de manière très vocale, avec un sens aigu du jeune Hollaender de 18 ans pour les points culminants, de sorte que la voix peut s'exprimer dans un grand geste. La consigne de jeu/chant "Mit bedeutende Wärme" (avec une chaleur significative) vise l'intimité propre au texte lyrique. Les 8èmes continues, à quelques exceptions près, dans les voix d'accompagnement du piano donnent à l'ensemble une fluidité qui est par moments dotée d'un rubato fin. Le son de revue de Hollaender, plus tardif, transparait déjà de temps à autre.

Fig. 84 : Hollaender : *Réconciliation*, p. 1-19

13.14 Lombardi, Luca

(p. 448)

Né à Rome la veille de Noël 1945, Luca Lombardi a composé très tôt, à l'âge de dix ans, et a commencé à étudier la musique au conservatoire de sa ville natale dès l'âge de 14 ans.

Après avoir obtenu son baccalauréat, il est entré à 19 ans à la Musikhochschule de Vienne, aujourd'hui Université de musique et des arts du spectacle de Vienne (mdw), pour y étudier la composition et le piano.

En s'installant à Cologne en 1966-72, il est entré en contact avec Stockhausen, Pousseur et Schnebel en tant que compositeur et a pris des cours de composition avec Bernd Alois Zimmermann à partir de 1968. À partir de 1973, il est maître-élève de Paul Dessau. Deux ans plus tard, il a obtenu son doctorat avec une thèse sur Hanns Eisler.

En 2015, il a reçu la Croix fédérale du mérite.

Depuis le début des années 1980, il a effectué des tournées internationales. Depuis 2008, Lombardi vit en tant que compositeur indépendant à Marino, près de Rome, et à Tel Aviv.

Lombardi s'est d'abord consacré à la musique politique, notamment celle de Hanns Eisler et de Paul Dessau, et à des réalisations électroniques pendant sa période à Cologne. Il a enseigné la composition (1973-94) aux conservatoires de Pesaro et de Milan.⁸⁴²

Depuis le milieu des années 1980, Lombardi se réfère à ses racines juives du côté maternel et se convertit au judaïsme à cette époque (courriel à l'auteur du 21.10.2012). En 1988, il crée dans ce contexte l'œuvre *Ein Lied [1]* pour soprano, flûte, clarinette et piano (K0882) d'après le poème homonyme d'Else Lasker-Schüler.⁸⁴³

Au milieu de l'année 2012, j'ai eu un contact électronique de plus d'un an avec Lombardi, qui m'avait fait cadeau d'une impression de sa composition par l'intermédiaire de la maison d'édition Ricordi. J'ai tout de suite été très enthousiasmé par la composition et je lui ai écrit en septembre 2012 :

. . . Bien sûr, j'ai immédiatement lu la partition en même temps que la musique. Une très grande expression. En commençant par de petits intervalles de seconde et de tierce qui conduisent à des suspensions entre fl. et cl. et qui sont toujours ramenés vers le bas après une montée. Il en va de même pour les figures de suspensio de la voix ("Hinter meinen Augen. . ."). C'est de la tristesse composée ! Et puis l'envol (à partir de la mesure 25 dans les instruments), avec combien peu de moyens vous le créez ! Et la voix ne veut pas vraiment réussir à s'envoler, quel mouvement impuissant dans la mélodie. Plus tard, la préparation à "Als an deinem steinernen Herz. . ." Tout d'abord (mes. 60 et suivantes) l'appel des oiseaux, qui m'a rappelé Messiaen, puis (à partir des mes. 69 et suivantes) les triades d'octaves diminuées et de quintes excessives, qui se traînent sans base 'grise et incolore' - même avec les trois ". . . will wieder jubeln", qui échoue totalement en tant que 'jubilation' et qui recommence en vain après un silence (mes. 112 et 115). En plus, la clarinette piccolo crie comme un oiseau en détresse. Cela vous colle à la peau ! Puis à nouveau la métaphore de l'envol des mes. 25 et suivantes. Enfin, la coda nous emmène dans le registre le plus grave, où la note
- préparée par la gomme "Radier !" - ne peut plus vibrer librement. L'ambitus exalté de la soprano - du *ré'''* le plus aigu au *sol dièse* le plus grave - est ainsi entièrement emprunté aux extrêmes de la poétesse.
J'espère avoir saisi quelques éléments à la première lecture rapide et je vous remercie encore une fois chaleureusement pour vos notes.

⁸⁴² Les données ci-dessus sont tirées de la page d'accueil de Lombardi ainsi que de l'article Lombardi, Luca dans le MGG- online. Cf. Heister 2016ff.

⁸⁴³ La composition peut être écoutée sur http://www.lucalombardi.net/home/it_IT/audio (vérifié le 11.07.2018)

Peu de temps après, Lombardi m'a répondu en m'invitant à me rendre à Marino, en me disant qu'il avait été très heureux de recevoir ce courrier et qu'il était tout à fait d'accord avec mes observations.

Le texte du poème *Ein Lied* [1], dont l'interprétation figure au chapitre 6.4, a été mis en musique par Lombardi d'après une version imprimée ultérieure, à savoir celle qui venait de paraître en 1988 chez Reclam, Leipzig ; cette conclusion peut être tirée indirectement après comparaison avec l'appareil de commentaires (KA01-K 258). Elle est reproduite pour faciliter la lecture de ce qui suit :

Une chanson⁸⁴⁴

Derrière mes yeux, il y a de l'eau, je dois les pleurer toutes	Quand sur tes cœurs de pierre Mes ailes se sont brisées,
J'ai toujours envie de me faire prendre, Je veux partir avec les oiseaux migrateurs ;	Les merles sont tombés comme des roses funèbres; Haut des buissons bleus.
Respirer avec les vents Dans le grand air.	Tous les gazouillis retenus Veut à nouveau exulter,
Oh, je suis si triste ---- Le visage dans la lune le sait	Et je voudrais m'envoler Avec les oiseaux migrants.
C'est pourquoi il y a beaucoup de recueillement de velours	
Et l'approche du petit matin.	

Tab. 12 : Lombardi : *une chanson*, sections de forme

Ab- schn.	Mes ure	Strophe	Caractéristiques
A	1 - 24	1	Présentation du matériel ; 'chant bloqué
B	25 - 30	2	Figures d'"envol" ; cris d'oiseaux
B'	30 - 39	3	Imitations de chants d'oiseaux ; vocalises exaltées
C	39 - 54	4	des lignes descendantes ; des 'bribes de son' exaltées 'Coup du sort
D	55 - 68	5	phrases lyriques ; chants et cris d'oiseaux
E	69 - 100	6+7	chant exalté, accompagnement statique
F	101 - 118	8	échec complet de la jubilation ; ostinati, chant exalté
B''	119 - 127	9	Répétition Section B
C'	128 - 148	4	Répétition de la section C et de la coda

⁸⁴⁴ Version : Lasker-Schüler 1988, p. 79. Cf. également KA01-GNr. 258.

► Notes globales

La partition au propre de 15 pages ne peut être présentée ici que sous forme d'extraits.

Les sections de forme (tab. 12 sur la page précédente) résultent de la division en strophes et sont généralement séparées les unes des autres par des pauses d'une mesure entière. Cela reflète le fait que, comme nous l'avons remarqué, Else Lasker-Schüler enchaîne les tableaux sans rapport direct les uns avec les autres. Ce n'est qu'entre la 6^e et la 7^e strophe, qui sont les seules à représenter une image continue dans la poésie, que l'on trouve une telle césure. n'a pas non plus été donné musicalement.

A la fin de sa composition, Lombardi ajoute la quatrième strophe dans son intégralité, en respectant le mot à mot. Cela entraîne un déplacement de la signification du texte du poème : alors que, malgré l'échec actuel de la vie, Lasker-Schüler reste à la fin dans son illusion - "S'envoler avec les oiseaux migrateurs" - Lombardi ramène la fin dans le présent : "O ich bin so traurig - - - " et brise ainsi cette illusion. Manifestement, et nous le verrons plus loin, l'échec humain face au monde est plus important pour lui en tant que message. C'est ce que montre également son discours musical dans ces sections de forme F et B (tableau 12 sur la page précédente).



Fig. 85 : Espace tonal (si-si') et matériau tonal

L'espace tonal est une septième majeure (*h-ais'* ; fig. 85). On y trouve le début typique du mode alavah-rabah (également appelé 'steiger ashkénaze') sur *si* ou *fa dièse* avec seconde surajoutée. Lombardi s'en tient pour l'essentiel à ce matériau tonal, y compris ses transpositions, qui sont utilisées à partir de la deuxième strophe (mes. 25 et suivantes), et le varie de diverses manières. On a parfois l'impression qu'il l'utilise comme une série, mais ce n'est pas le cas au sens strict du terme.

Nous trouvons également d'autres éléments musicaux juifs (fig. 86), comme l'a déjà montré Gladstein (chap. 13.8), à savoir (dans le même espace tonal)

- des déplacements rythmiques du centre de gravité (conformément à l'accentuation des dernières syllabes en hébreu) (p. ex. mes. 14-15 et 20-21)
- figures métriques libres (p. ex. mes. 18-20)
- Répétitions de phrases (p. ex. mes. 25 et suivantes)



Fig. 86 : Lombardi : Autres éléments musicaux juifs

La caractéristique du 'chant saccadé', toujours provoqué par de petites pauses, se retrouve tout au long de la composition. Souvent, ce ne sont que quelques mots ou quelques syllabes sur lesquels s'étendent les motifs musicaux. Ce n'est que lorsque

le texte le permet, par exemple dans le troisième vers "möcht ich auffliegen", que nous trouvons une phrase non interrompue par des pauses.

► Section de moule A

Dans le prélude, nous entendons l'interaction entre le registre grave de la flûte et celui de la clarinette (fig. 87). Les deux instruments s'entourent dans de longues notes calmes, la plupart du temps à une seconde d'intervalle ou dans un unisson teinté de silences. Ceci est en accord avec le premier vers de la voix de soprano qui débute en solo à la mesure 9 : "Hinter meinen Augen . . ."

The figure shows a musical score for three parts: Fl. in sol, Cl. in si b, and S. (Soprano). The top system shows the first two instruments with a tempo marking of 60 and a piano (p) dynamic. The bottom system shows the vocal line with lyrics: "Hin - ter mei - hen Au - gen". The vocal line features a triplet of notes and a glissando. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Fig. 87 : Lombardi : *une chanson*, T 1-11

Les tierces majeures descendantes entonnées par le soprano sont un petit motif qui traverse la composition sous forme de tierces majeures ou mineures 'sourirées' (fig. 94c à la page 296), renforcées ici par un petit glissando. Le 'chant saccadé' est clairement perceptible ; des pauses générales séparent les différents mots.

La flûte et la clarinette semblent mener un jeu d'alternance : Sur de longues notes de l'uts s e développent des éléments mélodiques ludiques et brefs de l'autre, comme esquissé dans la fig. 86 de la page précédente aux mesures 14-15. Le piano intervient plus tard avec des interjections aphoristiques.

L'ensemble du passage est basé sur le matériau sonore de six notes présenté au début. Mais curieusement, malgré les références aux sources mentionnées, ce début ne semble ni synagogue ni oriental dans sa couleur, comme c'est d'ailleurs le cas pour l'ensemble de la composition.

► Section de moule B

La deuxième strophe est dominée onomatopéiquement par des gammes ascendantes de la forme de la mesure 25 (fig. 86 sur la page précédente). Des sextolets à la flûte, des quintolets à la clarinette et des doubles croches régulières au piano, qui sont 'bruités' par la pédale permanente, conduisent à un rythme globalement flûté. Le soprano abandonne brièvement son chant saccadé, comme indiqué plus haut, mais il ne parvient pas à se joindre à l'envol commun, ni dans le tempo (4e et 8e au lieu de 16e), ni dans le mouvement (trop petit ambitus de secondes d'une part, trop grand saut de géant (mes. 27 : c' - h - b") d'autre part) ; l'envol du moi lyrique échoue ainsi ! Le chant suivant "mit den Zugvögeln fort" (mes. 28 et suivantes), presque récitatif, est contrecarré de manière ironique et moqueuse par les cris d'oiseaux imités des instruments, avec une flûte soprano aiguë, une clarinette picc. et des notes extrêmement aiguës du piano (similaire à la fig. 88 surla pagesuivante).

Sans plus de précisions, nous évoquerons ici les imitations musicales de chants d'oiseaux d'Olivier Messiaen (fig. 89, pages suivantes). Les parallèles avec Lombardi (fig. 88) sont significatifs.

► Section de moule B'

Dans la continuation de l'image de la strophe 3, il serait possible de regrouper la deuxième et la troisième strophe en une section de forme B. Seule la pause générale au vers 30 permet de justifier la section de forme B' comme étant indépendante. Le couplage sémantique est toutefois plutôt faible.

Le concert et le vol des oiseaux se poursuivent (mes. 31 dans la fig. 88), non plus dans les mouvements d'envol comme dans les mes. 25 et suivantes, mais plutôt sous forme de gazouillis et de mouvements ondulatoires glissants. Le soprano, saisi de manière rythmique mais surtout mélodiquement exaltée, est également poursuivi. La transition vers la section de forme C est préparée par un solo de clarinette élégiaque et librement métrique.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (ottav. Fl.), Piccolo (Cl. picc.), and Piano (Pf.). The score is in 4/4 time and starts at measure 31. The flute part features melodic lines with some grace notes. The piccolo part has a more rhythmic and melodic character. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. There are markings for '8va' and '15ma' in the piano part, indicating octave transpositions.

Fig. 88 : Lombardi : *une chanson, des cris d'oiseaux*

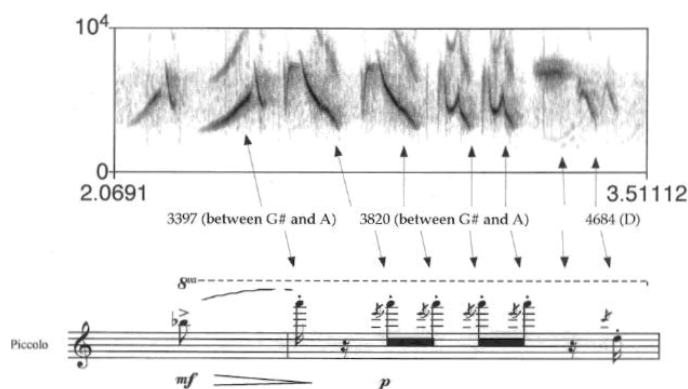


Fig. 89 : Messiaen : transcription du cri d'un *am. Pinson de Lazuli*⁸⁴⁵

► Section de moule C

Le début de la quatrième strophe "O ich bin so traurig - - -" est conçu conformément au texte, en lignes descendantes. Le chant saccadé est également poursuivi comme caractéristique du discours musical.

La clarinette basse qui intervient à partir d'ici descend jusqu'à sa position la plus basse (mes. 46 : *Ges*). Le piano, qui se chevauche vocalement à partir de la mes. 45, conduit ensuite encore plus bas au contre do (*do*).

⁸⁴⁵ O. Messiaen : *Oiseaux exotiques*, UE 1959, p. 75. Dans : Fallon 2007, p. 121. L'illustration montre la transcription du cri d'oiseau du pinson lazuli d'Amérique que Messiaen a copié dans la nature et, au-dessus, son cri enregistré ultérieurement sous forme de spectrogramme, à titre de comparaison et de preuve du travail extrêmement précis de Messiaen.

La conclusion de 6 mesures de la section de forme, qui surprend et effraie par son extrême violence, est présentée dans la figure 90 :

Fig. 90 : Lombardi : *une chanson*, p. 48-53

Avec la plus grande emphase (*sf* et accent), la note de piano la plus grave A_2 doit être suivie de silences généraux, suivie d'une figure de piano de 32ème en ppp dans la position de la grande octave, qui ressemble à un lutin, puis à nouveau la frappe *sf* - A_2 , suivie de quatre frappes sur le si b| préparé avec une gomme et donc perturbé par les vibrations, d'abord avec une attaque tout aussi violente, mais qui passe ensuite étrangement au pp ; au-dessus, le vers 8 : "le visage dans la lune le sait".

L'accès à cette partie du discours musical ne semble pas facile. Nous ne pouvons que faire des suppositions prudentes : S'agit-il d'une défiance qui naît du deuil ? Probablement pas, car le "samtn Andacht" (v. 9) serait alors illogique. Le visage de la lune comme déclencheur ne semble pas non plus plausible, car il a une autre connotation métonymique. Il s'agit manifestement d'un élément du discours musical dont nous ne pouvons pas situer l'origine dans le texte lyrique, et ensuite probablement d'un additif libre du compositeur, que celui-ci peut associer à la situation lyrique de deuil 'abyssal', pour rester dans l'image musicale. Il nous emmène d'abord dans les registres les plus profonds de la clarinette basse et du piano. La corde préparée peut nous donner une autre indication, par exemple : Ici-bas, dans le profond désespoir, tout chant s'éteint.

► Section de moule D

A partir de la mesure 55, l'action instrumentale est reléguée à l'arrière-plan au profit de la voix. Le piano pose d'abord un tapis sonore doux - do mineur, sol dièse mineur, accord de sixte sur la bémol majeur avec retour en mi mineur (mes. 56) et sixte ajoutée *do dièse*' au soprano : "Andacht". "Nahender Frühmorgen" est ensuite mis en scène par le battement simple, rapide et aigu d'une voix d'oiseau (mes. 57 et suivantes : piano) et le cri prolongé et grave d'un autre oiseau (*la grave* à la clarinette). Le chant saccadé est remplacé, conformément au texte, par une petite cantilène.

A la fin du passage, le cri de l'oiseau au piano devient nettement plus vivant, tout comme le cri stupide de la clarinette (m. 60-66). Mais entre les deux, le très un

Fig. 91 : Lombardi : *une chanson*,
Cri d'oiseau isolé, T. 63

seul cri d'oiseau perce le registre aigu de la clarinette. Il s'agit en quelque sorte d'une prolepse au discours musical du 'chant de jubilation des oiseaux' que nous allons examiner dans la section F (mes. 115 et suivantes) (fig. 91). Est-ce que c'est le 'jubilatatoire échec' qui est peint par les cris d'oiseaux de la clarinette, c'est ici (mes. 60 et suivantes) la nette perturbation du reste du gazouillis d'oiseaux illustré en quindecimol-32stelts.

► Section de moule E

Après une longue pause générale, un accompagnement calme et presque statique du chant en grandes parallèles de septième ou d'octave diminuée est entonné (mes. 69) - en contraste frappant avec le chant des oiseaux qui vient de s'éteindre et semblable à un cut de film - avec un ton médian alternant tantôt en tierce avec le triple ton inférieur, tantôt en tierce avec le triple ton supérieur. Cela produit en outre une nouvelle série de secondes excessives, confondues du point de vue enharmonique. La flûte et la clarinette se taisent.

La tragédie centrale du poème (lignes 6-7 dans la fig. 92) devient ainsi particulièrement plastique dans l'opposition entre l'accompagnement presque sécco et le chant exalté, et oppose aussi musicalement le 'statisme des pierres' à la mélodie exaltée du chant 'non plus ailé, mais brisé', presque hystérique.

72 *mp* 3 Als an dei-ner-nen Her-zen mei-ne Flü— gel

sempre legato
Kl. *p*

76 *p* 3 bra-chen fie-len die Am-seln wie Trau— er-ro-sen

80 hoch— vom blau— en Ge— büsch.

Fig. 92 : Lombardi : *une chanson*, tragédie centrale, p. 72-83

Si l'on observe l'accompagnement de plus près, on remarque que les triples croches créent une certaine atmosphère sonore vitreuse dans leurs dissonances aiguës. Au début, elles semblent encore former une ligne mélodique. Mais la suite de notes n'a ni début ni fin,

ni de phrases mélodiques ; aucune structure ne se forme donc dans cet enchaînement de sons - ce sont des sons fixes, toujours construits de la même manière. A propos de ce passage de poème, nous avons noté dans l'interprétation : "Il n'y a pas d'accès au Tu, pas un seul !"



Fig. 93 : Lombardi : ostinato "sourir" 1, T. 83 et suivantes.

A partir de la mesure 85, cet enchaînement de sons subit une nouvelle restriction totale dans sa dynamique déjà peu dense. On n'entend plus que les deux triades de la fig. 93, interrompues seulement par des pauses de différentes longueurs. Et cette ostinato pour

piano se prolonge - jusqu'à l'écoeurement - pendant 20 mesures entières jusqu'à la fin de la huitième strophe (mes. 83 et suivantes).

La ligne mélodique exaltée mentionnée ne correspond, semble-t-il, ni à l'image du cœur de pierre ni à celle des ailes. Le motif "Flügel" (fig. 94a), formé par une succession de triton, de seconde mineure, de quinte supérieure et de triton, dit tout musicalement de l'état des ailes et est étroitement lié au motif de l'appel à la joie qui a échoué (fig. 94b). Nous retrouverons ce motif sous une forme légèrement différente dans la strophe 8.



(a) Motif "Ailes", mes. 75



(b) Motif "Cri de joie", mes. 103



(c) Ostinato "Soupirs" 2, mes. 89 et suiv.

Fig. 94 : Lombardi : trois autres motifs

A la mesure 89, la flûte ajoute à l'ostinato 2 le saut de tierce mineure *sol-mi* par lequel se terminait le texte de la huitième strophe sur "weiß es". Mais ici, il s'agit de demi-tons transformés et d'un glissando intégré (fig. 94c). Ce motif de soupir extrêmement mélancolique, que nous avons déjà rencontré sans glissando, mais de manière un peu cachée, dans la 2e mesure, puis également de manière cachée en tant que voix centrale dans l'ostinato 1 "soupir", se prolonge également de manière stéréotypée pendant 20 mesures jusqu'au milieu de la section de forme F. Le motif de soupir est également présent dans la section de forme F, mais de manière un peu cachée.

► Section de moule F

Le soprano s'insère dans ces ostinati stéréotypés avec la strophe 8 : "Alles verhaltene Gezwitscher will wieder jubeln". Cela commence de manière récitative pour décrire l'image du gazouillis retenu. Mais ensuite, un nouveau motif apparaît, séparé par des pauses (fig. 94b, mes. 103). Dans la 'froideur sonore construite' oppressante des ostinati (fig. 93 et 94c), ce 'cri de joie' semble sans rapport et, de plus, peu chantant dans son grand ambitus *sol' - do'''* avec un saut de septième. Il n'y a pas non plus de concert d'oiseaux accompagnant la jubilation. Au lieu de cela, nous entendons dans les aigus la flûte piccolo, dans ses 7ème et 8ème positions - constamment en "fa'" avec accent et en partie avec suggestions - pousse un cri d'oiseau insistant et effrayant, qui évoque une idée de mort. L'échec complet de la jubilation' est ici clairement illustré musicalement : par les deux ostinati au piano et à la clarinette, par la flûte piccolo qui pousse un cri de douleur effrayant dans le registre le plus aigu et par le motif peu chantant du "Jubelruf" (fig. 95, p. 109-118 à la page suivante).

The image shows a musical score for 'Une chanson' by Lombardi, spanning measures 109 to 118. The score is arranged in six staves. The top four staves are for Flute (Fl.), Piccolo Clarinet (Cl. picc.), Soprano (S.), and Klapnet (Kl.). The bottom two staves are for Piccolo Clarinet (Cl. picc.) and Soprano (S.). The music is characterized by frequent changes in time signature, including 4/4, 2/4, and 3/4. The vocal lines (Soprano) include the lyrics 'ju beln'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *fff* and *pp*.

Fig. 95 : Lombardi : *Une chanson* : l'échec complet de Jubel, p. 109-118

Dans le premier cri d'oiseau, le piano reprend le thème de l'"envol", mais plus d'une octave plus bas, de sorte qu'il y a quatre octaves entre la 'mort' et l'"envol" !

Ainsi, tout est dit ou presque sur les structures de la composition et le sens du discours musical.

► Section de moule B''

La section suivante répète littéralement la section B du début, mais avec un texte légèrement modifié. Sa fin est cependant une suite de 16èmes de seconde serrées ($la''' + b'''$ contre $sol'''' + a''''$) jouées en *fff* et dans la position la plus haute du piano sur trois mesures. Dans la partition, elles s'arrêtent là. Dans l'enregistrement de la première, cela est modifié de manière plus efficace par des intervalles de plus en plus grands entre les cris de plus en plus courts, qui se terminent finalement par un dernier $sol'''' + a''''$ détaché.

► Section de moule C'

Suit une dernière section de forme qui répète littéralement la section C jusqu'aux coups durs du piano. La conclusion de six mesures est légèrement modifiée : Après une pause générale, la flûte reprend avec un dernier soupir (fig. 94c sur la page précédente). Une pensée rétrospective - la seule qui reste ? - on entend dans le solo de soprano l'arc de phrase "le visage dans la lune le sait". Un *pp* léger de flûte introduit le silence.

En résumé, cela signifie que : Comme nous l'avons montré, Lombardi obtient de grands résultats avec peu de moyens. Il y parvient en utilisant de manière économique ce qui semble être l'utilisation d'un matériau sonore volontairement étroit, l'exploitation d'une large gamme de possibilités de l'instrumentarium, la production de timbres les plus divers, de la flûte et de la clarinette aux sonorités glacées du piano, des nappes de sons changeants au traitement ajouré des cris d'oiseaux 'fragiles'.

A cela s'ajoute une utilisation tout à fait libre du texte lyrique, qu'il s'agisse de la répétition insistante du 16e vers "Will wieder jubeln" ou de la répétition complète de la quatrième strophe et donc d'un 'transfert de poids' considérable dans le texte lyrique, comme discuté.

Une série de moments musicaux différents issus du judaïsme s'y ajoutent, qu'il s'agisse de modes synagogaux ou de rythmes que l'on retrouve non seulement dans cette langue, mais plus généralement dans l'ashkénaze. Lombardi les a probablement utilisés en raison de ses propres références, mais aussi des fortes références de la poétesse. Il s'agit manifestement aussi d'ajouts artistiques de Lombardi, car ils ne peuvent pas être déduits du texte lyrique, comme cela est tout à fait possible à d'autres endroits de l'œuvre lyrique de Lasker-Schüler. Néanmoins, on ne peut guère parler de musique juive ou même klezmer. Le mode d'expression de Lombardi dans cette composition est totalement différent.

Mais son discours musical est tout à fait exceptionnel. Il est capable de rendre visibles ou audibles de manière parfois très subtile les déclarations lyriques et ce qui se trouve derrière ou entre elles. La "tristesse abyssale" ou "l'échec du monde" sont des thèmes de son discours musical qui semblent avoir une telle importance pour lui qu'ils justifient une intervention dans le texte lyrique - répétition de "jubiler" et ajout de la strophe 4 à la fin - comme nous l'avons décrit, de sorte que le texte lyrique et le son musical, les séquences d'images lyriques et le jeu d'alternance musical de l'expression sont étroitement liés à de nombreux endroits remarquables.

13.15 Meiser, Reinhold

(p. 451)

Reinhold Meiser est directeur de la musique d'église à St. Matthäus à Ingolstadt depuis 1983. Il est né en 1955, deuxième enfant, dans un presbytère protestant à Munich.

En 1974, il a terminé sa scolarité avec le baccalauréat au lycée humaniste de Regensburg. Il a ensuite étudié la musique sacrée protestante à la Fachhochschule de Bayreuth (1976 à 1979), puis la musique sacrée à la Folkwang-Hochschule d'Essen, entre autres la direction de chœur avec Martin Schmidt et l'orgue avec Gerd Zacher.

Après ses études, il a immédiatement été nommé au poste de cantor de doyen du district d'Ingolstadt et à l'église Saint-Matthieu. Depuis 1994, il est également président de l'association "Singen in der Kirche - Verband evangelischer Chöre in Bayern" et, depuis 2005, directeur adjoint de la musique de l'Église évangélique luthérienne en Bavière.

La construction d'un nouvel orgue dans son église, en 1994, en tant qu'instrument français de la manufacture d'orgues Kern de Strasbourg, a une signification exceptionnelle pour la conception sonore lors de la composition du *Psaume symphonique*.

Le *psaume symphonique* pour soprano et orgue *Gebet* (K0928) est basé sur deux textes, d'une part le choral *Jerusalem, du hoch gebaute Stadt* de Johann Mattias Meyfart de 1626 et le poème d'Else Lasker-Schüler *Gebet*, textes qui figurent tous deux l'un derrière l'autre dans l'édition bavaroise du recueil de chants protestants (EG 150). Cependant, la deuxième strophe de la prière n'est pas incluse. Le remerciement messianique du "je" lyrique "J'ai apporté l'amour dans le monde" était sans doute de trop pour les éditeurs du chant. Dans les deux textes, il est question de la nostalgie de la Jérusalem céleste.

Prière

Je cherche partout une ville qui a un ange à sa porte. Je porte sa grande aile brisée et lourde sur l'omoplate et dans son front son étoile comme sceau.

Et je marche toujours dans la nuit. . .
J'ai apporté l'amour dans le monde, pour que chaque cœur puisse fleurir en bleu, et j'ai veillé toute ma vie avec lassitude,
Enveloppant en Dieu l'obscur souffle

Ô Dieu, resserre autour de moi ton manteau.
Je sais que je suis dans le verre sphérique du reste,
Et quand le dernier homme versera le monde,
Tu ne me laisseras plus sortir de la toute-puissance, Et un nouveau globe se refermera sur moi.

Le choral dit

Jérusalem, ville très construite,
Dieu voudrait que je sois en toi !
Mon cœur qui désire tant a et n'est plus avec moi.

Loin au-dessus de la montagne et de la vallée,
loin au-dessus de la campagne et des champs, il s'élance au-dessus de tous et se hâte de quitter ce monde.

Fig. 96 : Melchior Franck : *Jérusalem, ville hautement construite*

La mélodie de la première ligée de ce choral de Melchior Franck (1663) est tirée de l'un des thèmes du psaume symphonique *jerusalem.pdf*. En revanche, le texte du choral n'est pas l'un des thèmes du psaume symphonique *jerusalem.pdf*. En revanche, le texte du choral n'est pas interprété. La mélodie rejoint le texte du poème à plusieurs endroits, notamment à partir de la mesure 130 (fig. 97 sur la page suivante).

Le *Psaume symphonique*, qui compte presque 40 pages de partition, commence par une longue ouverture d'orgue (mes. 1-26) avec un grand mouvement en *fff*, qui expose immédiatement le thème de Melchior Franck (fig. 99 sur la page suivante). Sur des temps de comptage non accentués, des coups d'orgue puissants s'intercalent, à pleines poignées et avec une double pédale, dessinant de manière solennelle et onomatopéique la *Jérusalem céleste* que l'Apocalypse nous décrit ainsi :

Elle avait une grande et haute muraille, et douze portes [. . .] Ses murailles étaient de jaspe, et la ville d'or pur (Apocalypse 21.12-18).

Il est à noter que la tête de thème de Franck, qui tombe sur une octave (*ré"-ré*), est prolongée d'un demi-ton dans la version de Meiser (*ré dièse"-do*) et comprend ainsi 13 demi-tons de manière excessive. Du point de vue de la symbolique des nombres, le 13, en tant que fonction superlative, représente le 'symbole de la plénitude, du divin et du bonheur . . . Le nombre 13

Sopran
dass blau zu blü - hen je - des, je-des Herz ver - mag,

Orgel

Orgel

Fig. 97 : Meiser : le choral et le poème se rencontrent. P. 130 et suivantes.

résulte des chiffres 12 + 1 (douze tribus de Juda et un Dieu), qui ont une grande signification.⁸⁴⁶ Ici, le chiffre 13 peut représenter la ville aux douze portes et Dieu qui y réside.

S.
Je ru sa lem du hoch-ge-bau-te Stadt

Org.

Org.

Es⁶⁷⁹ B Gsus⁷⁹ Esm^{7b5}

Fig. 98 : Meiser : début du *Psaume symphonique*, t. 1-3

Originalgestalt in D

Abwandlungen

Fig. 99 : Meiser : thème de Jérusalem, t. 1-3

Le deuxième arc thématique avec des croches triples fournit alors essentiellement "le matériel d'accords utilisé dans le morceau".⁸⁴⁷ Il est poursuivi et traité en tant que motif. Le bloc de triolets "du hochgebaute Stadt" est ainsi modifié pour devenir le thème "ich suche..." (ill. 100 à la page suivante et ill. 102 à la page 302). On le retrouve également, et de manière logique, en inversion (!) et en variation dans la descente en triolets de la figure du "contre-ange" (fig. 101 sur la page suivante).

⁸⁴⁶ Cf. lemme *Treize*. Dans : Butzer et Jacob 2008, p. 71.

⁸⁴⁷ Programme de la première représentation du 23.11.2013 à St. Matthäus, Ingolstadt avec Monika Lichtenegger, soprano et Reinhold Meiser, orgue.

La sonorité du jeu d'orgue qui suit le thème de Jérusalem est étroitement liée à la musique d'orgue de Messiaen, par exemple au cinquième mouvement 'Sortie' de la *Messe de la Pentecôte* ou au 'Combat de la mort et de la vie' des *Corps glorieux*, même si les progressions d'accords ne sont pas écrites dans ses modes ou *accords spéciaux*. Nous trouvons également une chute (mes. 8) sur plus de 3½ octaves (*ges'''-c*), comme nous le rencontrons de manière similaire dans le 'abîm' de Messiaen. La fulgurante invocation 'Jerusalem' (mes. 1-2 ; fig. 98 sur l'appage précédente) est entendue trois fois en tout dans le prélude (mes. 1, mes. 5, mes. 8).



Fig. 100 : Meiser : Motif de la ville construite en hauteur, p. 11-14

Dans la mesure 23, le thème du "contre-ange" apparaît pour la première fois (fig. 101). Meiser écrit à ce sujet dans le programme :

Et puis il y a la figure du "contre-ange", qui parcourt l'espace avec toujours les mêmes sauts d'intervalles, toujours la même coloration sonore (registration), aux endroits qui décrivent les préjudices subis ou les catastrophes considérées comme possibles. Je l'ai inventé comme une fantaisie démoniaque, guettant avec inquiétude et s'échappant avec impétuosité devant la porte de la ville tant désirée.

Fig. 101 : Meiser : figure du "contre-ange"

Il faut ajouter que ce placé arbitrairement. Elle n'apparaît en effet pas dans les deux textes, mais nous avons également fait intervenir l'Antéchrist dans l'interprétation du poème (cf. chapitre 6.3).⁸⁴⁸ Un abîme s'ouvre également à nouveau en relation avec le contre-ange, qui descend du zénith *fa'''* sur plus de quatre octaves jusqu'à la pédale de mi (mes. 23-24).

Il s'avère que Meiser a ainsi une bonne intuition de l'atmosphère de fin du monde qu'Else Lasker-Schüler évoque ici - aile brisée, noctambulisme, effusion du monde.

En ce qui concerne la voix, il faut dire qu'elle est particulièrement difficile. L'ambitus exige *un b* (m. 96) à un *"des'''* (m. 226), c'est-à-dire que les aigus sont difficilement gérables pour une voix de soprano normale. Le chant passe "du mélos au cri, de la certitude tranquille au désespoir, de la demande au désir impétueux" (programme). Il s'agit de présenter de manière convaincante toute la gamme d'émotions que la poétesse exaltée donne à cette prière. Dans toute la composition, la voix est écrite de manière entièrement libre et ne trouve pratiquement aucun soutien (notes de soutien) dans l'orgue. Une assurance totale dans la maîtrise du difficile déroulement de la voix est donc une condition de base, mais - on peut le remarquer - c'est certainement aussi un obstacle à l'audace vocale.

⁸⁴⁸ Voir note de bas de page 351.

Dans la mesure 36, le texte d'Else Lasker-Schüler commence par le 'motif de la ville' légèrement modifié dans l'interprétation plastique de sa recherche, composé avec des pauses (la fig. 102 montre la version originale de ce motif).



Fig. 102 : Meiser : Je cherche. . . , T. 26-30

La première ligne de vers, répétée plusieurs fois en partie, se termine sur un mélisma plus important aux mesures 52 et suivantes (fig. 103).

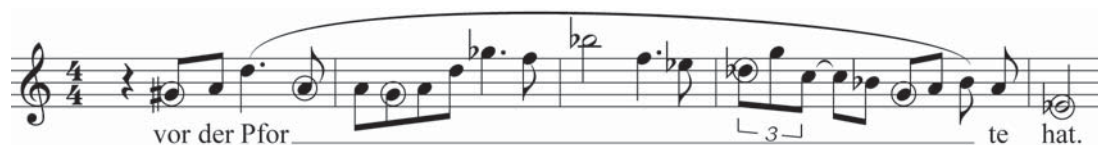


Fig. 103 : Meiser : *Pforten-Melisma*, p. 52-57

Meiser m'écrit à ce sujet que si l'on relie entre elles les notes entourées en suivant les courbes de la mélodie, on obtient un portail à trois éléments. Il a pensé à de nombreuses portes et portails, notamment à Rome, devant lesquels il s'est trouvé un jour et qui ne s'ouvraient pas, mais si l'on regardait par le trou de la serrure, on pouvait découvrir de petits paradis derrière. On n'est souvent pas plus loin du rêve qu'une porte, mais celle-ci ne s'ouvre souvent pas.⁸⁴⁹

La section musicale des vv. 3 et 4 se termine par la juxtaposition thématique de 'l'aile brisée' et du 'contre-ange' (mes. 63-71) et renvoie ainsi, du point de vue de la composition, au combat biblique entre les anges célestes et les anges déchus (= Antichrist). Musicalement, la première strophe se termine par le motif de la 'quête' (fig. 102) sur la conclusion 'comme un sceau' (mes. 85-87), - le Je lyrique 'sceau frontal' comme étant en même temps en recherche ! C'est une déclaration musicale riche en relations.

Si la première strophe comporte plusieurs passages dramatiques et points culminants - thème de Jérusalem, contre-ange, aile brisée - la mise en musique de la deuxième strophe est d'une autre nature. La voix est le plus souvent retenue et donne l'impression d'être - même en pensant aux Les plans sonores 'sombres' que l'orgue tend avec des registres entièrement couverts (beaucoup de registres 8' et 16') - fatigués et sans force.

Au-dessus de ces sombres surfaces sonores, la soprano s'élève en se lamentant : "Und wandle immer in die Nacht" (fig. 104 sur la page précédente) ; le tout dans le *p* et le plus petit ambitus et en séquençant à la seconde près, pour ensuite s'évanouir dans le 'abîm' de *b*" au *ces'-b grave* de la "nuit" (mes. 95s.). - Mais comme si la plainte ne suffisait pas, la voix reprend et se chante littéralement dans un grand mélisme (sans orgue !) et se termine par trois figures de suspiratio séparées par des pauses. Ces soupirs ressemblent au motif de la 'quête' (ill. 102page302) et le La 'recherche de la ville céleste' devient la 'marche nocturne de tous les pays'. On est à nouveau étonné de voir à quel point la musique est capable de parler.

⁸⁴⁹ Courriel du 05.03.2014, non publié.

89 *p* und wand-le im-mer in die Nacht, und wand-le im-mer in die Nacht, wand-le

93 *mf* im-mer, wand-le im-mer in die Nacht, *pp* die Nacht, *mf* und wand-le, wand-le

III;16;Schwebung

98 *tres lyrique* wand le, wand le

99 *p* im-mer, im-mer, in die Nacht_

Detailed description: This musical score is for a vocal and organ piece. It consists of three systems. The first system (measures 89-92) features a vocal line with lyrics 'und wand-le im-mer in die Nacht, und wand-le im-mer in die Nacht, wand-le' and an organ accompaniment in 3/4 time. The second system (measures 93-97) continues the vocal line with lyrics 'im-mer, wand-le im-mer in die Nacht, die Nacht, und wand-le, wand-le' and organ accompaniment. A section marked 'III;16;Schwebung' begins at measure 93. The third system (measures 98-99) features a vocal line with lyrics 'wand le, wand le' and 'im-mer, im-mer, in die Nacht_'. The organ accompaniment includes a 'tres lyrique' section at measure 98. Dynamics include *p*, *mf*, and *pp*.

Fig. 104 : Meiser : ... et marche, T89-99

106 Lie - be, Lie - be Lie - be, Lie - be

nur 16'

Detailed description: This musical score is for a vocal and organ piece. It consists of two systems. The first system (measures 106-109) features a vocal line with lyrics 'Lie - be, Lie - be Lie - be, Lie - be' and an organ accompaniment in 4/4 time. The organ part includes a section marked 'nur 16'' and dynamics *ps*, *pp*, and *mf*. The second system (measures 110-113) continues the vocal line and organ accompaniment. The organ part includes a section marked 'II' and dynamics *mf*. The organ accompaniment includes a section marked 'nur 16''.

Fig. 105 : Meiser : Amour..., T. 106-109

L'exclamatio multiple "amour" dans le vers suivant (fig. 105 sur la page précédente), décalée avec des pauses et en partie brossée contre le flux du texte, semble terriblement impuissante dans son expressivité, de même que les accords certes calmes mais excessifs dans la r. H. et les interjections de pédale transversales sur le plan rythmique et mélodique (m. 106-109). Il semble que rien ne va plus !

La phrase suivante sur le v. 8, "dass blau zu blühen jedes Herz vermag", semble le souligner. Ce qui ressemble à un choral (m. 131-145) se révèle être un entrelacs polytonal avec une conduite classique des voix en contretemps. Ici aussi, tout éclat est absent ; l'orgue fait le reste avec des registres sombres de 8' et 16'.

Le parallèle établi dans l'interprétation du poème avec le milieu du poème *Mon peuple* : "Hab mich so ab geströmt,"⁸⁵⁰ devient ici une expression musicale et gestuelle.

Fig. 106 : Meiser : Dissonance non résolue p. 160f.

Le v. 9 "Und hab ein Leben müde mich gewacht" semble être pour Meiser le verset culminant. L'ensemble du passage est sans doute le plus 'instable', voire le plus fragile, de toute la composition : en effet, la soprano balbutie en quelque sorte le texte. Presque chaque mot est entouré de pauses suspiratio, les différentes notes sont portato pour chanter. Le tout est

accompagné d'un 2-ème degré de déstabilisation supplémentaire. Rythme contre 3 de la r. H. contre la H. l. de la partie d'orgue, ainsi que des arcs de notes qui ne représentent pas un déroulement mélodique. Bien qu'il soit "enveloppé dans le souffle sombre de Dieu", il est chez Meiser plein de déchirures intérieures qui ne sont pas non plus complètement résolues (fig. 106).

Il est remarquable que Meiser, bien que la deuxième strophe du poème contienne une série de mots d'appel romantiques et beaux - amour (9), bleu (2), fleurir (20) et cœur (1) - ⁸⁵¹qui sont d'une importance capitale pour Else Lasker-Schüler, conserve la couleur sombre de la musique. Son intention ne se révèle qu'après plusieurs écoutes et lectures. L'ensemble fragile est en effet accompagné - avec une cohérence formelle quasi baroque - d'une musique de fond - à la pédale avec 4' (!) et le trémulant de l'Oberwerk, le *cantus firmus* se superpose sur les deux derniers vers du choral d'église de Melchior Franck (mes. 147-156), comme le fait par exemple Johann Sebastian Bach avec des sopranos aigus de garçons. Le 'Eilen aus diesem Welt', ou 'Weltflucht' comme l'appelle Lasker-Schüler, est l'indication musicale de la manière dont Meiser lit ces lignes de Lasker-Schüler.

La mise en musique de la dernière strophe est musicalement très dramatique au vu de l'angoisse existentielle qui accompagne l'apocalypse du poème. Des triolets de doubles croches et des coups d'orgue puissants et brefs décomposent littéralement le chant.

"O Dieu, resserre autour de moi ton manteau", qui se transforme ensuite en un bégaiement avec des mouvements de 8e 'titubants' à l'unisson de l'orgue, en souvenir de la fin du monde du 'reste dans le bocal' et de l'effusion du monde'. Lors de ce point culminant dramatique de l'œuvre (fig. 107 avec notation graphique partielle), nous entendons un énorme glissando en cluster descendant dans le plein jeu de l'orgue, des cris "Dieu !" lancés avec une extrême emphase ainsi qu'un glissando en cluster venant des profondeurs et se divisant vers le haut et vers le bas.⁸⁵²

⁸⁵⁰ KA01-GNr. 123.8.

⁸⁵¹ Les chiffres entre parenthèses indiquent le rang du mot dans la liste de concordance ; cf. KA01, p. 444.

⁸⁵² Nous renvoyons ici au 'Cri vers Dieu' de *Mon peuple* (KA01-GNr. 123.16), qui fait l'objet d'une étude comparative au chapitre 12.2, et en particulier à sa proposition musicale très similaire chez Henkemeyer (page 254).

Fig. 107 : Meiser : ... le monde verse, p. 174f.

Le solo d'orgue qui suit (m. 175-179) a quelque chose de démoniaque. Tandis que les surfaces sonores sont tendues par des accords excessifs dans la sixte gauche (8' et trémulante), dans la sixte droite (6' et 6'), on entend des sons de cordes. Des quarts de ton et des sextolets de 16e dans les registres aigus (4', 2/3', 1 3/5') de l'Oberwerk (fantomatique).

Après un passus duriusculus *mi' - mi bémol' - ré - ré bémol' - do' - si* (mes. 180-186), chanté en "Et quand le dernier homme . . .",⁸⁵³ le verset se termine par "verse" et l'orgue le couvre avec la 'figure du contre-ange' en *ff*.

Après un interlude, la voix s'engage dans une cantilène simple, presque chorale, avec l'avant-dernière ligne du poème, dans la gestuelle d'un "chant de la mort". âme enfantine' (mes. 197-223 ; fig. 108 sur la page suivante). Mais la partie dissonante de l'orgue ne s'y prête pas du tout et va de plus en plus à l'encontre de cette cantilène. Il semble que la composition remette en question cette idée d'espoir de 'sécurité dans la toute-puissance de Dieu', et en effet, à partir de la mesure 221, le soprano sort de plus en plus de son chant choral calme et trébuche : des intervalles plus grands, des tritons et un accord brisé excessif qui semble plat *as'' - e'' - c''* sur "toute-puissance" (mes. 222-223).

Dans la dernière répétition de cette ligne de vers (m. 224-228), sur une course de 16ème montant du grave en *p*, qui rappelle la figure du "contre-ange", le soprano semble presque hystérique dans ses sauts 'fous' *b' - des''' - c''' - f'' - as''* en *ff*. Mais en dépit de tout ce qui précède, le plus important est peut-être ceci : A partir de la mesure 197, la voix de ténor de l'orgue est strictement parallèle à celle du soprano en octaves. Cela surprend à première vue, car nous avons constaté que l'orgue ne soutient presque nulle part ailleurs le soprano. Mais ici, l'importance de la voix de ténor comme voix de soutien et c. f., valable jusqu'à l'époque baroque, est mise en valeur. En d'autres

⁸⁵³ Pour les musiciens d'église en particulier, le parallèle musical s'ouvre ici avec le "Crucifixus" de la messe en si mineur de Bach, dans lequel le continuo joue de manière continue et insistante un passus duriusculus de *mi* à *si*.

Fig. 108 : Meiser : Kantilene T. 197ff.

termes, ce "tu ne me laisseras pas encore sortir de la toute-puissance" (v. 14) est illustré avec esprit dans la conduite parallèle. De manière archaïque, le c. f. prend 'par la main' la voix chantée et la 'soutient' (mes. 197- 206). Mais à partir de la mesure 207, le couplage strict des octaves et la conduite sont de plus en plus abandonnés, le c. f. disparaît finalement.

Nous avons déjà mis un point d'interrogation derrière le 14e vers dans l'interprétation du poème. Meiser n'a peut-être pas pensé à une 'solution simple dans la toute-puissance' en raison de la dissolution du couplage c. f., comme il l'a déjà décrit aux vers 224-228.

L'orgue conduit sur le renversement du motif 'Jerusalem' (m. 227) à une conclusion en tutti avec un accord de base en ré bémol pur. Celui-ci surprend cependant totalement, tout comme le solo d'orgue qui suit, avec son oscillation entre la tonique majeure *ré bémol* et la sous-dominante mineure *ges* (m. 228-232). Au vu de la sonorité de la musique d'orgue contemporaine présentée jusqu'ici, cette parenthèse bombastique doit - et veut sans doute - paraître peu crédible.

A partir de la mesure 231 commence le dernier vers "Und sich neuer Erdball um mich schließen". Le soprano - interrompu par de nombreuses pauses dans le texte, de sorte qu'aucune cantilène ne peut s'installer - semble mélodiquement coincé dans le si bémol hypophrygique (?), tandis que la partie d'orgue, avec ses séquences 'stupides' et ses progressions presque bitonales, représente plutôt un 'tintement' structuré et déstructuré. Ici aussi, semble-t-il, la musique est en contradiction avec l'image du "nouveau globe terrestre" et la remet en question. Ensuite, la conclusion en ré bémol majeur (mes. 243) semble également volontairement 'invraisemblable'. Il est suivi - logiquement - par la figure du 'contre-ange', puis par le thème de Jérusalem du début (fig. 98 à la page 300) ; mais ici avec un passus duriusculus *ré* à *ré dièse* ascendant à la pédale.

Mais ce n'est pas pour autant que le cercle se referme sur le début, car le *psaume symphonique* se termine par l'exclamation à trois reprises de la première pensée du poème "Je cherche . . .". Autrement dit, la prière est certes terminée, mais pas la quête du moi lyrique sur terre !

Fig. 109 : Meiser : fin du psaume, p. 251-253

Si nous considérons les bonnes mises en musique comme une synthèse réussie entre l'analyse formelle d'un corpus de poèmes et son interprétation musicale esthétique - si l'on peut comprendre le psaume comme une synthèse - tout à fait dans le sens d' Eggebrecht ⁸⁴⁵ -, le psaume symphonique de Meiser est une synthèse réussie.

13.16 Mishory, Gilead

(p. 452)

Gilead Mishory est un compositeur, pianiste et musicologue juif qui est né et a grandi à Jérusalem. Il a étudié avec des pianistes de renom tels que Gerhard Oppitz et a été le premier à enregistrer l'œuvre complète pour piano de Leoš Janáček. Depuis 2000, il est professeur de piano à la Haute école de musique de Fribourg.

Lorsque je lui ai demandé de manière générale s'il existait une 'musique juive' spécifique, Mishory a réagi avec réserve. A la question de savoir s'il écrivait lui-même de la musique juive, notamment dans les mises en musique des poèmes des *Ballades hébraïques* d'Else Lasker-Schüler, il a répondu par la négative. Il a certes mis en musique le matériau le plus souvent religieux en étant conscient que lui et Else Lasker-Schüler étaient juifs - le poème *Mein Volk en* particulier l'a profondément touché - mais il n'a pas cherché à faire une 'composition juive'.⁸⁵⁵

Le cycle de poèmes *Ballades*⁸⁵⁶ *hébraïques* d'Else Lasker-Schüler et le cycle de chansons de Mishory commencent tous deux par le poème *Mon peuple* de la ⁸⁵⁷même manière, en guise de titre et de prologue. L'œuvre est une commande de la Fondation pour l'art et la culture de Rhénanie du Nord-Westphalie et a été créée en 2001-2002. Mishory a dédié le cycle à celle qui allait devenir sa femme, la soprano Beate Frey. Le cycle peut donc être considéré comme une composition très personnelle. Mishory lui-même donne des indications parcimonieuses, les chants bibliques sont "encadrés par un 'échafaudage' de chants [entre autres *Mon peuple* - note de l'auteur] qui décrivent la relation (extrêmement complexe. . .) entre la poétesse qui parle et Dieu". Il voulait "refléter musicalement la richesse du texte de Lasker-Schüler, y compris ses déchirements, ses conflits, son idylle, mais aussi son humour".⁸⁵⁸

Le lied est composé d'un bout à l'autre et se divise en une première partie qui comprend également la première strophe (mes. 1-44), une partie centrale qui comprend les cinq premiers vers de la partie finale, avec les quatre dernières lignes de

⁸⁵⁴ "Sur la compréhension de l'art par l'art". In : Eggebrecht 2001.

⁸⁵⁵ Conversation téléphonique Mishory - Bellenberg du 27.04.2011.

⁸⁵⁶ KA01-GNr. 209-225.

⁸⁵⁷ KA01-GNr. 209 et (K0968).

⁸⁵⁸ Préface de Mishory 2001-2002, p. 3.

versets, reprend le début du chant dans l'accompagnement de piano sous une forme légèrement différente. Avec la permutation et la modification des deuxième et troisième mesures du début, la pièce se termine par le cri du peuple de Dieu (mes. 60-69). Ainsi, ce cri est anticipé quasiment sans voix au début de la pièce (soprano tacet). Le prologue commence par ces trois clusters de notes (A-C) dans le registre grave du piano comme des coups fortissimo, qui peuvent rappeler les coups de Moïse contre le rocher à Cadès (Exode 17,5-6), d'où jaillit aussitôt une source d'eau pour que les Israélites puissent se désaltérer. Les figures de 16e de la main droite et de la main gauche qui suivent (mes. 3-8) décrivent, en descendant constamment, le rocher pourri et cassant du peuple d'Israël. Le 'motif de la rupture' utilisé ici, ainsi que ses fragments et variantes, se forme à partir des intervalles d'une seconde mineure, puis excessive, suivie d'un triton (m. 3 et suivantes dans la fig. 112 à la page 310). Cela illustre en quelque sorte, tant sur le plan acoustique que sur le plan musical, la formation d'une fissure : d'abord fine comme une fissure capillaire, elle s'élargit ensuite rapidement. Les deux premiers intervalles sont également ceux qui caractérisent la gamme juive, seconde mineure suivie de seconde majeure (indiquée comme mode juif = j. M. sur la partition).⁸⁵⁹ Ce motif de 16ème tombe dans sa forme originale et variée du *sol'''* aigu sur deux octaves vers le *sol'* ; décalé d'un demi-ton vers le *fa dièse* - en quelque sorte "glissé". - le soprano commence à parler avec "Der Fels wird morsch".

Le 'Singen der Gotteslieder' (chant des chants de Dieu) non accompagné qui suit à l'air dorien et aurait le *si* comme tonalité finale, mais se pose au contraire sur le triton *la* (m. 18), comme si le chant manquait. La voix est strictement syllabique tout au long du chant, et en grande partie récitative et narrative, avec de simples répétitions de notes (mes. 11-16 ; mes. 23 ; mes. 44-48 ; mes. 51-52 ; mes. 58-68), ce qui montre une parenté gestuelle avec les chants synagogaux (cf. fig. 110). Il semble, à première vue, que la toute la dramaturgie du chant. C'est pourtant le contraire qui se produit. Le drame reste dans le texte : La souffrance, le fait d'être brisé "riesele ganz in mir", le vide "hab mich so abgeströmt", l'angoisse "schauerlich" interdisent un grand ambitus vocal.



Fig. 110 : Chant de veille Kol Nidre pour le Yomkipur



Fig. 111 : Mishory : "Motif de ruissellement".

Il faut signaler un deuxième motif - que l'on peut appeler "motif de ruissellement" - indiqué pour la première fois dans la proposition de la main droite dans la mesure 22 sur "vom Weg", mais ensuite entièrement dans les mesures 24 et suivantes (fig. 111) sous forme de deux 32èmes avec une

8e de suite, qui est à son tour souvent reliée à des valeurs de notes plus longues. Ce motif avec de temps en temps des secondes mineures et majeures (j. M.) est gestuellement apparenté au "motif de la rupture" (mz), mais rappelle également les chants synagogaux par son rythme et son accentuation des syllabes finales. Le "riesele . . . dem Meer zu" utilise les deux motifs en descendant à nouveau constamment

⁸⁵⁹ La gamme mineure juive, également appelée Ahava Rabbah "Amour sublime", présente cette succession d'intervalles sur les 1er-3e et 6e-8e degrés. Ringer donne des exemples intéressants de monophonie juive orientale et de réminiscences mélodiques de celle-ci dans des œuvres de Gustav Mahler mais aussi de Schubert (Winterreise) et de Schumann (4ème symphonie) dans son article "Gustav Mahler und die conditio judaica" : (cf. Ringer.2001, p. 265 et suivantes). Les mélodies qui s'y trouvent ne quittent pas l'espace des quintes et sont la plupart du temps en 16ème et 32ème de note, souvent rythmées par des pointillés. Mikhaïl Gnesin, compositeur et professeur de composition russe du 20e siècle, fournit des informations fondamentales sur la formation des mélodies dans les chansons juives. Voir à ce sujet ses explications dans : Schroder-Nauenburg 2006, p. 201 et suivantes.

jusqu'au cluster de piano le plus grave A-H 1-C-D 1 de ce passage, en quelque sorte comme 'ver- sunken' dans la mer. Un peu plus tard, le début de la deuxième strophe "Hab mich so abgeströmt" reste dans ce geste, formant dans les sons couchés (comme un point d'orgue) la surface sonore (mer) sombre du récitatif du soprano, qui est ici écrit si bas que les notes les plus basses (sol, fa, fa dièse dans les mes. 46- 49) doivent même être prises en charge par le pianiste, tout comme dans les mesures 53 et suivantes, le "ganz in mir" - par ailleurs la seule répétition du texte qui diffère du texte du poème - est en quelque sorte un écho du "Widerhalls" a été composé.

Comme nous l'avons déjà mentionné, Mishory reprend littéralement la partie de piano du début dans les quatre dernières lignes de vers à partir de la mes. 55. Au m. 60, la voix parle pour la deuxième fois de "mon peuple" et renvoie ainsi au premier passage "Le rocher" du m. 9.

La parenthèse mentale par rapport au début est assurée par les deux accords finaux (B, C = m. 65-68).⁸⁶⁰

Bien que Mishory lui-même ait tendance à nier la proximité de la musique à connotation judéo-synagogique, cette composition montre à mon avis que des éléments de chant synagogal et de mode juif semblent néanmoins immanents à celle-ci, ne serait-ce que dans le souvenir (intuitif) que le compositeur en a gardé.

⁸⁶⁰ Skrodzki écrit à propos de la relation rocher-peuple : "Le motif central du poème '*Mon peuple*' est le 'rocher', auquel la poétesse chante ses 'chants de Dieu' et qui représente symboliquement le peuple d'Israël. Dans l'Ancien Testament, le 'rocher' est le mont Sinaï, sur lequel Moïse a reçu de Dieu les lois du peuple d'Israël (Exode [19,1-6])". Skrodzki s.a.(d), là sur le poème *Mon peuple*.

Fig. 112 : Mishory : *Mon peuple*

— Motiv des Zerbrechens=mZ
— jüdischer Modus=jM
— Bemerkenswertes

1. Mein Volk

Gilead Mishory

Sopran
 Pianist
 Klavier

Grave ♩ = 60
 ff feroce
 S.P.
 1)
 (simile)
 meno staccato, dim.
 quasi rit.
 a tempo

S.
 Kl.

Der Fels wird morsch. Dem ich ents - sprin - ge Und mei - ne Got -

*) SP: Sustain Pedal. * : SP heben)

— Riesel-Motiv=mR

S.
 17 tes - lie - der sin - ge... Jäh

Kl.
p cantabile

S.
 22 stürz ich vom Weg Und rie-se-le ganz in mir Fern -

Kl.
poco cresc.

S.
 26 ab. al -

Kl.
p non leg. pp

S.
 29 lein ü - ber Kla - ge - ge - stein Dem Meer zu.

Kl.
 Cluster im Tritonus

Kl.
 34

Kl.
 39

Detailed description of the musical score: The score is for a voice and piano piece. It consists of six systems. The first system (measures 17-21) shows the vocal line starting with 'tes - lie - der sin - ge...' and the piano accompaniment marked 'p cantabile'. A red line above the piano part indicates the 'Riesel-Motiv=mR'. The second system (measures 22-25) continues the vocal line with 'stürz ich vom Weg Und rie-se-le ganz in mir Fern -'. The piano part has 'poco cresc.' and features several 'mR' motifs. The third system (measures 26-28) shows the vocal line with 'ab. al -' and the piano part with 'p non leg. pp'. The fourth system (measures 29-33) has the vocal line 'lein ü - ber Kla - ge - ge - stein Dem Meer zu.' and the piano part with a green box highlighting a 'Cluster im Tritonus' and several 'mR' motifs. The fifth system (measures 34-38) shows the piano part with 'mR' and 'mZ' motifs. The sixth system (measures 39-43) continues the piano part with 'mZ' and 'mR' motifs.

44 tiefste Mezzo!-Sopranlage alternierend mit Bass

S. Hab mich so ab - ge Von mei - nes tes ver - go - renheit -

P. strömt Blut Most

Kl. S.P.

50 Echo

S. Und im-mer, im-mer noch der Wi - der - hall In mir,

P. ganz in mir

Kl. Ped. A

55

S. Wenn schau-er-lich gen Ost Das mor - sche

P. ganz in mir

Kl. *ppp* *pp* *cresc. poco a poco (non accel.!)* (sempre 2 ped.)

→ Klavier wie Anfang

59

S. Fels - ge-bein Mein Volk Zu Gott

P. ganz in mir

Kl. *poco a poco più staccato* (meno) *cresc. molto*

13.17 Reiff-Sertorius, Lily

(p. 456)

Avec Lily Reiff-Sertorius⁸⁶¹ nous rencontrons une compositrice aujourd'hui tout à fait inconnue, mais qui, avec son mari, jouissait d'un nom prestigieux dans les années 1900 à 1930 et parmi les grands esprits de l'époque. Son mari, Hermann Reiff, commerçant en soie très aisé, et elle tenaient une maison et un salon à Zurich, fréquentés par des artistes tels que Richard Strauss, Arturo Toscanini, Fritz Busch, Bruno Walter, Maria Stader ainsi que par toute la famille d'écrivains des Mann. Thomas Mann a immortalisé les deux dans son roman musical *Doktor Faustus*. On y lit

C'était le domicile, situé dans la Mythenstrasse, près du lac, de Monsieur et Madame Reiff, un couple riche, sans enfants, déjà âgé et ami des arts, qui s'est toujours fait un plaisir d'offrir un asile soigné aux artistes de passage de renom et de les divertir socialement. Lors de ses réceptions, l'homme [. . .] se faisait parfois pas mal entendre au violoncelle, accompagné au piano par sa femme, qui venait de l'Empire et avait jadis excellé dans le chant. Elle manquait d'humour, mais présentait une bourgeoisie énergique et hospitalière, tout à fait d'accord avec son mari pour accueillir la célébrité et laisser régner dans ses appartements l'esprit insouciant de la virtuosité. Dans son boudoir, une table entière était recouverte de photographies dédicatoires de célébrités européennes qui se disaient redevables à l'hospitalité de Reiff.⁸⁶²

Lily elle-même était une élève de Franz Liszt et donc une excellente pianiste. De plus, elle fut la première étudiante à suivre des cours de contrepoint au conservatoire de Munich, et ce auprès de Richard Strauss.⁸⁶³ Else Lasker-Schüler faisait également partie des invités à partir de 1925, elle était même considérée comme une amie de la maison et fut plus tard soutenue par les Reiff en exil avec 200 francs par mois.

L'amitié avec les Reiff a probablement commencé vers 1925 - selon la première preuve dans les lettres d'Else Lasker-Schüler - et a également comporté des invitations à "l'hospice des artistes", comme Thomas Mann appelait la propriété des Reiff, ainsi que des lectures.⁸⁶⁴ Mais ni les lettres d'Else Lasker-Schüler ni l'autobiographie de Lily Reiff-Sertorius⁸⁶⁵ ne permettent de déterminer les circonstances exactes de cette amitié. Il est vrai que la relation n'était pas sans nuages du côté d'Else Lasker-Schüler ; elle s'est sentie plusieurs fois insultée par les Reiff

⁸⁶¹ L'orthographe est également erronée, Lilly. De petites parties du présent texte proviennent de ma conférence d'introduction au récital *Es wird ein großer Stern in meinen Schoß*. . . le 01.03.2015 à l'Opernfoyer Theater Duisburg. Cf. ville de Duisburg 2015.

⁸⁶² Th. Mann 1980-86, vol. 2, chap. 34.

⁸⁶³ Cf. l'autobiographie de Lily Reiff-Sertorius. Goetz et Katz 1976, p. 43 et suivantes.

⁸⁶⁴ Cf. KA08-Br. 075 et KA09-Br. 082.

⁸⁶⁵ Goetz et Katz 1976.

pour des affaires qui ne pouvaient plus être réglées (probablement des dons d'argent), comme il ressort de deux lettres.⁸⁶⁶D'autre part, Else Lasker-Schüler se montra reconnaissante envers les généreux Reiff en leur dédiant de petits dessins.

On trouve également dans le recueil *Concert* un petit texte en prose de *Lily Reiff*, qui reflète les impressions sur le jeu de piano et les compositions de Lily, typiquement orientales pour Lasker-Schüler :

La musique de Lily est un vol de nuages, un essaim de sons colorés aux variations douces. Mais Lily Reiff est aussi capable d'évoquer un temps orageux ; il y a alors des éclairs et du tonnerre sous ses belles mains.⁸⁶⁷

Les Reiff, comme beaucoup d'autres notables de Zurich, étaient au courant de la situation financière critique permanente d'Else Lasker-Schüler. Heinrich Reiff organisa parmi eux une collecte pour Else, qui n'eut cependant pas beaucoup de succès, et qu'il soutint en privé à plusieurs reprises, et offrit également une aide financière et protectrice.⁸⁶⁸ Reiff a également aidé Else Lasker-Schüler dans des situations psychologiquement difficiles, par exemple en l'encourageant à écrire pour la *Neue Zürcher Zeitung* après l'annulation politique de son drame *Arthur Aronymus und seine Väter* le 23 décembre 1934 au Schauspielhaus de Zurich,⁸⁶⁹ ce qui lui était en soi interdit par les autorités. Après 1937, la relation se perd apparemment. En 1938, Hermann Reiff meurt et sa femme Lily se retire complètement de la vie publique.

Lily a mis en musique trois poèmes de son amie, à savoir *Ein Liebeslied*, *Frühling* et *Mein Volk*.⁸⁷⁰ J'ai pu redécouvrir ces trois compositions après de nombreuses recherches dans la BSB. Les trois compositions ont été présentées à la Première représentation le 27 février 1927 à l'occasion d'une lecture de la poétesse dans la salle de la Cour d'assises de Zurich. Else Lasker-Schüler a lu un extrait de son récit *Der Scheik*.⁸⁷¹ A ce sujet, on peut lire dans les quotidiens zurichois quelques jours plus tard :

"Elisabeth Rabow a chanté avec dévouement, accompagnée par la compositrice, trois poèmes mis en musique par Lily Reiff, dont 'Frühling' et 'Mein Volk'".⁸⁷²
ainsi que

"Entre les récitations, Madame Elisabeth Rabbow a chanté avec son alto sonore, remplissant puissamment la salle, des chansons dans la composition subtile de Madame Lily Reiff (qui était elle-même au piano), et la lecture dramatique ('das Volk schreit') était du plus bel effet saisissant".⁸⁷³

A côté de cela, il y avait une description de la performance d'Else Lasker-Schüler :

"[...] en robe noire d'artiste, sur laquelle est posée une fleur blanche, le foulard rouge noué autour du cou, les cheveux sombres coupés à moitié courts [...] c'est ainsi que la plus grande poétesse juive de notre époque lit ses œuvres".⁸⁷⁴

La première mise en musique, *Ein Liebeslied* (K1076), a pour trame le poème éponyme d'Else Lasker-Schüler, publié pour la première fois en 1909 dans la revue *Die Schaubühne*, Berlin. Avec "Dir, Sascha - Dir", la poétesse a dédié ce poème à l'écrivain et éditeur de la revue *Kampf* Johannes Holzmann, son Senna Hoy.

⁸⁶⁶ Cf. KA09-Br. 131 et KA10-Br. 009.

⁸⁶⁷ KA04, P. 224.

⁸⁶⁸ Cf. KA09-Br. 329, KA09-Br. 392, KA10-Br. 030 et KA10-Br. 179.

⁸⁶⁹ Cf. KA10-Br. 004.

⁸⁷⁰ Cf. KA01-GNr. 153 =(K1076) ; KA01-GNr. 39 =(K1077) et KA01-GNr. 123 =(K1078).

⁸⁷¹ KA3.1, p. 377 et suivantes. Pour les sources, voir KA08-K 212.3.

⁸⁷² *Neue Zürcher Zeitung* Année 148, n° 335 [édition du matin] du 1er mars 1927. <https://zeitungsarchiv.nzz.ch>. Trouvé dans Skrodzki s.a.(s).

⁸⁷³ *Tages-Anzeiger* (Zurich). Jg. 35, Nr. 51 du 2 mars 1927 ("Kleine Chronik"). <https://www.tagesanzeiger.ch/service/archiv/>. Trouvé dans *ibid.*

⁸⁷⁴ *Ibid.* Voir les articles de presse complets sous KA08-K 212.3, y compris la description intéressante de la conférence et de l'effet extérieur de la poétesse.

Un chant d'amour [1]

D'un souffle d'or nous
avons créé les cieux. Oh,
comme nous nous
aimons . . .

Les oiseaux bourgeonnent sur les
branches, Et les roses s'envolent.

Je cherche toujours tes lèvres
Derrière mille baisers

Une nuit d'or, des
étoiles de nuit . . .
Personne ne nous
voit.

Quand la lumière vient avec le
vert, nous nous assoupissons ;
Seules nos épaules jouent encore comme des papillons.⁸⁷⁵

Le poème *Un chant d'amour* est dépourvu de forme stricte, ni dans la construction des strophes, ni dans les rimes finales ou internes. De plus, le mètre alterne constamment entre trochées, dactyles et iambes ; il n'y a pas non plus d'ancrage dans le nombre d'élévations. Seule la sonorité des mots est capable de former. Si le texte n'était pas divisé en cinq strophes de longueurs différentes, on pourrait croire qu'il s'agit de prose. Mais le refus des ponts sémantiques entre les vers les distingue justement de la prose.⁸⁷⁶ Et il s'agit, dans le sens classique du terme, d'une langue élevée, d'un discours hymnique et d'un rythme de parole qui se distingue également de la prose. Il n'y a pas d'intrigue ni de grand climax, mais nous avons affaire à une succession d'images situationnelles.

Dans la première strophe, l'accumulation de *o* et de *u* donne l'impression d'une solennité teintée d'obscurité, à laquelle se mêle - de façon tout à fait singulière - la voyelle *i* la plus aiguë, haute comme un "Ciel" - multiplié au pluriel, plus rare - et long comme "aimer". Créé d'un souffle d'or' évoque - selon la lecture du commentaire KA01-K 153.1-2 - l'image de l'insufflation du souffle divin qui donne la vie. Et si l'on peut admettre mentalement le pluriel "dieux" avec le pluriel "cieux", l'image des amants - créés à partir du souffle des dieux - est tout à fait archaïque.

L'expérience intérieure prend une image presque surréaliste d'oiseaux qui se transforment en boutons de fleurs et de roses qui volent comme des oiseaux ou des papillons. Ces deux images connotées d'amour et de légèreté hors sol - roses et oiseaux - appartiennent-elles au domaine du rêve, de l'enchantement ?

L'image suivante de mille baisers intimes est elle aussi surréaliste, elle se trouve au centre et cache une question sur le "toi". Ces baisers ne devraient-ils pas rassasier ? Probablement pas : "Je cherche toujours". Ce n'est pas la quantité de milliers de baisers qui est recherchée, mais un au-delà, car les lèvres ne sont pas seulement des zones érogènes, mais aussi des organes qui participent de manière essentielle à la communication verbale. Et nous remarquons que cette communication est peut-être recherchée par le je lyrique, mais qu'elle n'a pas lieu ici ; sans voix dans la frénésie de l'amour, mais finalement inassouvie ?

⁸⁷⁵ KA01-GNr. 153.

⁸⁷⁶ Cf. Friedrich 1992, p. 86.

La quatrième strophe est un contrepoint à la première, mais elle est au présent et non au prétérit comme celle-ci

le souffle d'or	-	une nuit d'or
Création de ciels	-	Étoiles de la nuit
nous nous aimons	-	personne ne nous entend

Il reste donc à savoir si l'acte de création est intégré dans le déroulement des quatre autres images, c'est-à-dire un cercle allant de la clarté du ciel au matin suivant en passant par la nuit étoilée ("Vient la lumière avec le vert"), ou s'il s'agit seulement d'un soir, d'une nuit, d'un matin qui se lève, la nuit appartenant aux jeux de l'amour et le matin suivant à l'assoupissement, ne glissant plus qu'avec les répliques "nos épaules - comme des papillons" de l'inconscient, souvenir des roses qui volent.

Considérons plus en détail le son des strophes. Il semble qu'Else Lasker-Schüler enregistre les sons de manière quasiment instrumentale. La deuxième strophe est déjà différente de la première. Les extrêmes *o*, *u*, *i* de la première sont en quelque sorte ombrés en *o*, *u*, *ö*, *ä*. Le son de la troisième strophe est très clair avec *i*, *ei*, *au*, *ü*, qui se rattache ainsi aux registres aigus "ciel" et "aimer" de la première strophe. Moins claire est la sonorité de la nuit, dans laquelle les couleurs claires et sombres semblent se mélanger de manière multicolore : une nuit étoilée si remplie d'érotisme ! Le glissement vers l'aube a manifestement presque la même registration que la première strophe : un mélange de clair (*i*, *ü*) et de sombre (*o*, *u*).

Si nous avons affaire à une forme syntaxiquement plutôt dissoute, le poème forme au contraire une *c l a n g e* fermée *A B C B'A'*.⁸⁷⁷

Dans la composition en ré majeur *Ein Liebeslied* (K1076), nous ne trouvons pas non plus chez Reiff-Sertorius de forme qui tienne la composition. Les cinq strophes sont composées d'un bout à l'autre et dans la chanson intitulée "Schnell, leidenschaftlich", c'est la partie de piano virtuose qui domine nettement la plupart du temps. Chaque strophe est précédée d'un prélude de 2 à 5 mesures. Ici aussi, les images des strophes s'enchaînent sans qu'il soit possible d'identifier des liens thématiques ou motiviques notables.

ne sont pas des mots. Le ductus est plutôt conçu pour produire un effet sonore, dans lequel on ne retrouve toutefois pas la forme sonore poétique *A B C B'A'*.

L'accent est mis sur des sons brisés, arpégés et pleins, la plupart du temps dirigés vers le haut, et sur une harmonie élargie qui fait un usage abondant de médiums et de contretemps, presque toujours altérés dans leur version majeure. Cela confère à l'ensemble de la composition un effet solennel et lumineux qui semble être emprunté au son des mots, même s'il n'est pas trop clair, et qui souligne le texte de manière efficace sur le plan musical.

La troisième strophe, qui nous apparaît également comme le centre du texte, semble être la plus travaillée musicalement et thématiquement. Nous reconnaissons des phrases qui apparaissent à plusieurs reprises et un prélude qui, avec des variations, apparaît également dans la conclusion de la strophe. La voix forme ici son climax et les harmonies alternent - par rapport au ré majeur - entre le mi majeur [*D*^{3>}] relativement éloigné et le do dièse mineur [*Dg*] : "Immer suche ich nach deinen Lippen / Hinter tausend Küssen". La dynamique de cette troisième partie est le climax selon *f*, à l'exception du point déjà souligné dans l'interprétation du texte

⁸⁷⁷ Oellers donne remarquablement la préférence à ce poème par rapport au 'Vieux tapis du Tibet' en raison de sa "simplicité artistique" et de "l'immédiateté du souvenir". Cf. Steinecke et Dörr 2016, p.240.

'Dahinter', qui apparaît ici de manière relationnelle dans le subito p (dans le piano pp) à "derrière mille".

Par la parallèle de dominante la bémol majeur, on passe à la quatrième strophe avec do majeur et sol mineur : "Eine Nacht aus Gold", pour moduler ensuite sur le mi bémol majeur médian vers la (Dp_3^7 und Dp_5) dans une rapide alternance de trente-deuxièmes, on dessine sans doute le scintillement irisé des étoiles. Comme si ce scintillement des étoiles cédait la place à l'aube naissante, la partie de piano se désagrège dans la transition vers la cinquième strophe, d'abord dans l'inversion du rythme d'alternance d'intervalles excessifs et diminués, puis à la main gauche également dans le flux passant par sol majeur à mi mineur, pour préparer ensuite le topos de la lumière : $sP_3 - -\dot{P}^7$ [»Licht«] - $t_5 - tG = T$ [C-Dur=»Grün«]. L'harmonie se développe sur l'altération TP [la majeur= envol des papillons], dont Sp [si mineur=t], puis son d [fa di se mineur], suivi de s_3^6 et tP [ré majeur=t] à la tonalité fondamentale. Ces modulations sont exécutées en mouvements violents avec des motifs de trilles de 32ème à pleines poignées, qui ne correspondent pas à la "somnolence", mais tout à fait à la dernière ligne de vers qu'ils illustrent : "Seules nos épaules jouent encore comme des papillons".

Enfin, il convient de faire quelques remarques sur le traitement de la voix chantée. Le texte est essentiellement mis en musique en syllabes. Seules les strophes trois et quatre font exception, car elles sont probablement les plus emphatiques du point de vue du texte. Les valeurs rythmiques s'adaptent généralement assez bien au rythme naturel du texte. À deux endroits cependant, le déroulement semble être brossé contre le rythme de la parole. "Er-schü-fen uns Hím-mel" : étant donné que "Himmel" (ciel) doit être placé sur la première mesure, la répartition des quatre syllabes finales qui le précèdent est difficile et la noire sur la syllabe courte "uns" montre le dilemme qui aurait pu être évité par une pause après "Odem".

Deux mesures plus tard, Reiff-Sertorius répète trois fois le mot "lieben", là où le texte ne contient que des points de pensée, afin de donner un poids particulier à ce mot central du poème. Ce faisant, la séquence sur "aimer" devient à mon avis un mélisme plat. La répartition du texte sur "Eine Nacht aus Gold" n'est pas non plus chantante, car la voix ne suit pas le rythme de la parole avec la croche en triolet sur "aus".

*Frühling*⁸⁷⁸ est l'un des premiers poèmes d'Else Lasker-Schüler, manuscrit dès 1900, et dont le style s'inscrit dans l'Art nouveau, avec le champ lexical typique du "printemps" : vie, rire, jeux, petits trésors et branches fleuries. En lui

Le désir de fusion d'Else Lasker-Schüler avec le "tu" de l'enfance, un désir qui a brûlé en elle jusqu'à un âge avancé et qui ne s'est pourtant jamais réalisé dans sa vie, un désir de fusion qui - en bref - trouve ses racines chez elle dans la dyade de la petite enfance entre sa fille et sa mère aimée.

Début de la deuxième strophe :

Je me languissais de l'amour
maternel, de la parole paternelle et
des jeux du printemps,

et, dans la dernière strophe, le désir impérieux, voire plus encore l'exigence (écrasante) d'inconditionnalité à l'égard du toi lyrique :

⁸⁷⁸ KA01-GNr. 39

Fig. 113 : Reiff-Sertorius : un chant d'amour

Schnell, leidenschaftlich

Gesang

Piano

f *mf*

rit. *mf*

Mäßig **Langsamer**

Aus gol - de - nem

dem er - schu - fen uns Him - mel,

p subito *p* *mf* *mf*

o wie wir uns lie - ben,

mf lie - ben, lie

p *pp* *rit.* *mf*

Etwas ruhiger

ben.

mf
Vö - gel wer - den Knos - pen an den Ä - sten,

quasi tr

rit.
und Ro - sen flat - tern auf.

f
Im - mer such ich nach Dei - ren

mf a tempo

p
Lip - pen hin - ter tau - send

f Langsamer *p*

Küs - sen. Ei - ne

Nacht aus Gold, Ster - ne aus

Nacht, niemand sieht uns.

p schnell *pp* rit.

Schnell *mf*

Kommt das Licht mit dem

Grün, schlum - mern wir, Nur uns - re Schul - tern

The image shows a musical score for a song. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. It begins with a piano (*pp*) dynamic and includes the lyrics "spie - lennochwie Fal - ter." The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It features various musical techniques such as trills (*tr*), dynamic markings (*p*, *mf*, *rit.*), and a melodic line that mirrors the vocal line's contour.

Tu dois être pour moi une mère et
un père, un jeu de printemps et un
petit trésor !
-et entièrement à moi. . .

La deuxième partie de la deuxième strophe parle même de la malédiction de la vie, une métaphore inhabituelle, pourrait-on dire, pour une poétesse de 30 ans. Cette malédiction, qui n'est pas décrite plus en détail ici, prend forme dans la dichotomie entre, d'une part, la valeur intrinsèque ressentie de l'aristocratie et celle des poètes en tant que favoris de Dieu ⁸⁷⁹et, d'autre part, les conditions de vie et d'exploitation réelles et totalement incertaines.⁸⁸⁰

J'ai commencé la malédiction qui m'a
fait vivre, car elle est restée avec moi,
Comme aimer un ennemi fidèle.

La chanson, écrite en do majeur, se divise en trois sections, chacune avec un court prélude ou un interlude. Le caractère général de la première et de la troisième strophe est presque identique : dans un coloris clair et des figures enjouées de la partie droite du piano. H. de la partie de piano. La similitude correspond à celle du texte. Les courbes mélodiques de la voix - très chantantes - présentent un ambitus d'une octave dans un style confortable de soprano. Elles présentent de grandes similitudes dans leur construction, ce qui nous permet de voir une continuation des phrases. La troisième strophe commence presque littéralement par la voix de la première.

Le motif d'entrée (fig. 114a) de la partie de piano traverse toute la composition dans différentes variantes, est reflété (fig. 114b) et modifié dynamiquement (fig. 114c). Dans sa forme enjouée en triolets, on pourrait le qualifier de "motif printanier" (fig. 114d), qui détermine le caractère vaporeux de la première et de la troisième strophe. La deuxième strophe transforme le matériau de la phrase vocale précédente en quelque chose de plus dramatique. La partie de piano change également de caractère : le "motif du printemps" devient une figure de *suspiratio* (fig. 114e).

Considérons le début de la chanson (Fig. 115 à la page suivante). La main gauche constitue en permanence la base de la composition en termes d'accords. Dans sa mise en musique du poème de 1927, Reiff-Sertorius utilise des couleurs sonores impressionnistes qui rappellent beaucoup Ravel, par exemple le premier mouvement Modéré de sa *sonatine pour piano* (1903-05). Ceci est obtenu grâce à l'utilisation continue de sixte ajoutée, d'accords de neuvième, d'accords surajoutés et d'accords diminués. Nous trouvons plusieurs fois des conduites de basse en *passu's duriusculi*. Ceci est illustré dans les onze premières mesures :

⁸⁷⁹ Cf. KA03, p. 166.35 et suivantes.

⁸⁸⁰ Cf. l'essai *Je fais le ménage ! Mon réquisitoire contre mes éditeurs*. KA04, P. 47-85.

(a) Motif d'entrée

(b) en miroir

(c) dynamiquement modifié

(d) 'Motif printanier

(e) Suspiratio

Fig. 114 : Reiff-Sertorius : Variantes de motifs au printemps

Ziemlich langsam, zart

etwas belebter

Gesang

Piano

Wir

5

wol - len wie der Mon - den - schein die stil - le Früh - lings - nacht durch - wa - chen.

9

Wir wol - len wie zwei Kin - der sein, du hül - lest mich in dein

Fig. 115 : Reiff-Sertorius : *Printemps*, p. 1-12

La partie de piano commence par un accord de septième non sur la double dominante de do majeur (D_7^9), puis une sixte ajoutée en fa mineur, suivie d'un accord diminué en ré, d'une sixte ajoutée en do majeur et enfin - assez retardée à la mesure 6 - la tonalité fondamentale do majeur (T_5), qui n'est pas fixée : mais elle est suivie d'un premier passus duriusculus (*sol - do*) de T_5 sur Tp_3^6 , S_7^9 , Tp_5 , t_3 , T , Dp_6 und DP_5^3 .

La deuxième strophe a un caractère différent, conformément au texte. Sur le motif de la suspension (fig. 114e), la voix se déplace à petits pas, en secondes, avec un ambitus nettement réduit, à peine une octave. Rythmiquement, la strophe se déroule en quarts calmes - presque statiquement serrés. La strophe se termine par un étrange mouvement convexe de doubles croches staccatées à la main droite du piano, qui constitue un motif solitaire dans la composition.

Le prélude de la troisième strophe commence à nouveau par le 'motif du printemps'. La voix reprend la mélodie du début, mais elle est encore plus rythmée qu'au début. La dynamique de la voix est également forcée jusqu'au *ff*; la partie de piano tend même vers le triomphe dans le vers final "Und ganz mein Eigen" avec des triolets de 16 notes orientés vers le haut et des cascades de 8 notes pointées. Ainsi, la conclusion de *Frühling* chez Reiff-Sertorius, est brillante et tout à fait insouciant et ne laisse aucune place à la tragédie qui apparaît derrière les lignes.



Fig. 116 : Reiff-Sertorius : motif "rocher", T. 1

noires en *p* dans un mélange de de la médiane mi bémol majeur et de la tonique do de la médiane mi bémol majeur et de la tonique do mineur et se répète dans le retour de la bémol au la (sixte ajoutée), introduisent le chant (fig. 116 ; voir aussi le passage similaire de la fig. 117 à la page suivante). Cette double figure d'entrée manifeste la solidité du rocher, mais esquisse aussi sa fragilité intérieure dans l'arpège voilé. L'accord se retrouve ensuite dissous dans la première montée de la voix d'alto sur "Der Fels wird morsch". Il est suivi par des figures en triolets de 16 qui s'élèvent, comme des onomatopées, sur "dem ich entspringe".

Le motif du rocher se retrouve également comme prélude à la deuxième strophe - et également en retours de seconde - et enfin comme accompagnement de l'avant-dernier vers "Mein Volk", qui est le seul vers répété en déclamation chez Reiff-Sertorius. Motiviquement, "Fels" et "Volk" sont ainsi utilisés comme déixes sur la double signification dans le texte lyrique.

Le texte s'entrecroise musicalement. D'autres passages du texte sont également mis en musique de manière onomatopéique : la 'chute soudaine' est illustrée de manière très plastique par des mouvements descendants et ascendants fortement accentués rythmiquement. Des triples croches et des tri- tonis excessifs dessinent musicalement les grandes tensions. Le "riesele ganz in mir" est retracé par des mouvements descendants de triolets de 16e. L'image de l'être "si absent" trouve également son expression musicale dans des mouvements ascendants fluides en 16e de la main droite avec des notes couchées de la main gauche. La matité de cette image est suggérée par de brèves touches sombres de 8e sur le *la* 1 en octave.

Mein Volk est la troisième composition interprétée lors du concert du 27.02.1927. Une interprétation détaillée du poème lui-même se trouve au chapitre 5.2.

La composition tient pleinement compte, sur le plan musical, des images fortes du texte lyrique.

De puissants coups de fa qui fixent immédiatement la tonique do mineur - sans doute d'abord avec une réserve de la - suivis d'un arpège ombragé de 64

Fig. 117 : Reiff-Sertorius, Lily : *Mon peuple*, mesures finales - Le cri

A trois endroits marquants, à savoir sur le mot "Gott" (Dieu) assez tôt et à la fin du poème ainsi que sur "gen Ost" (à deux reprises, Lasker-Schüler forge également le mot *Gottost*⁸⁸¹), Reiff-Sertorius module par altération le *do mineur* du lied en phrygien dominant, également appelé le mode oriental ou juif ou *Ahava Rabbah*.⁸⁸²

Avec l'intensité dramatique croissante du texte lyrique à partir du milieu de la deuxième strophe, l'action dramatique s'intensifie également sur le plan musical : accords pleins, syncopes - également 'repassées contre le fil' (16tel+8tel pointées), dynamique du *p* au *ff*, indication de jeu "drängen". Mais ensuite, l'ensemble tend vers le drame fin, plus insistante, plus dissonante, jusqu'à ce que, des profondeurs du piano (*D7*) le 'cri' explose (fig. 117).

La forme de la composition s'épuise dans une structure en deux parties qui suit celle du poème. L'harmonie est encore impressionniste, avec des réminiscences de Debussy, sans toutefois être d'un grand raffinement, de sorte que la devise de ce dernier "La musique commence là où le mot est incapable d'exprimer" ne s'applique guère à la musique de Reiff-Sertorius. Le travail sur les motifs et la conduite de la voix se limitent à tracer par onomatopées les images prédéfinies de la poésie, de sorte que la composition est entièrement subordonnée au texte.

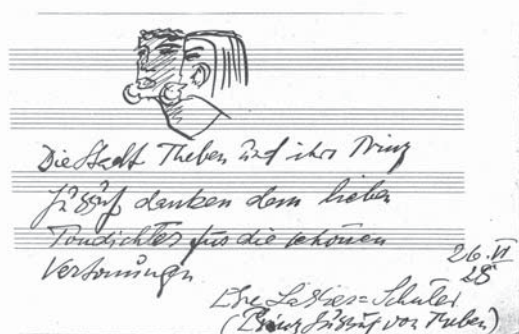
Les trois compositions s'inscrivent encore dans le romantisme tardif, mais aussi dans l'expressionnisme musical avec leur harmonie élargie, comme l'expliquent les analyses. La proximité stylistique de Reiff-Sertorius avec son professeur de composition Richard Strauss est indéniable. La forme musicale n'est pas l'élément prioritaire, mais l'expression musicale est au premier plan, tout comme le tracé programmatique d'images lyriques, comme l'ont montré des exemples dans les trois œuvres. Mais, comme on l'a remarqué, le geste musical n'atteint pas toujours le cœur du lyrisme et reste un peu "salon" dans son habitus, notamment dans la conclusion de *Frühling*. Néanmoins, les pièces 'plaisent' par leur sonorité.

⁸⁸¹ Cf. les poèmes *Dernier soir de l'année* (KA01-GNr. 320.12) et *Joseph* (KA01-GNr. 282.6). Le commentaire de KA note à propos de ce néologisme : "Allusion à la sortie d'Égypte du peuple d'Israël et à la migration vers le pays de Canaan" (KA01-K 282.6). Mais ce qui est plus décisif pour l'image, c'est le point de vue de la diaspora d'Europe occidentale vers l'Est sur la 'Terre promise des pères'.

⁸⁸² Les modes et les rythmes juifs sont traités plus en détail dans le chapitre 13.8 "Gladstein, Israël".

13.18 Rettich, Wilhelm

(p. 457)

Fig. 118 : Lasker-Schüler : merci à W. Rettich⁸⁸³

Wilhelm Rettich a étudié à Leipzig, sa ville natale, de 1909 à 1912, où il a été l'élève de Max Reger au Conservatoire royal. Dans son certificat de fin d'études, Reger lui a fait part d'un "beau talent" et de "beaux résultats". Il obtient son premier emploi à Leipzig en 1912 en tant que répétiteur. Les autres étapes de sa vie sont : 1913 : maître de chapelle à Wilhelmshaven, en 1913 : maître de chant à Berlin. Guerre Service à partir de 1914 et russes Emprisonnement,

fuite vers l'Allemagne via Shanghai. À partir de 1920, emploi à la radio de Leipzig, à partir de 1921, direction du chœur synagogal de Leipzig. C'est à cette époque qu'il rencontre Else Lasker-Schüler. Cette rencontre aboutit à la composition du cycle *Else Lasker-Schüler* op. 26 (1923-28) (K1087ff.). Sur le premier verso du cycle achevé, la poétesse remercie le compositeur avec le portrait du prince Youssouf de Thèbes et de son serviteur Ossman dans un profil gauche⁸⁸⁴ typique (ill. 118).

"Le premier concert au cours duquel quatre chansons du cycle ont été chantées (*Sulamith, Nur dich, Vollmond, Dann*) a eu lieu le 17 janvier 1928, peu après la mort de Paul, à Leipzig".⁸⁸⁵ Un autre récital avec des œuvres du compositeur eut lieu à Stettin le 5 mai 1928, au cours duquel des chansons du cycle furent à nouveau interprétées.

Rettich déclare : "J'ai rencontré Else Lasker-Schüler à plusieurs reprises, surtout à Berlin, mais aussi à Leipzig [. .]".⁸⁸⁶ Les lettres d'Else-Lasker-Schüler (KA06-11) ne contiennent rien d'autre, même pas de la part de Rettich, sur la communication intense de 1923-28 (Königsberg et Stettin) dont Rettich fait état et durant laquelle le cycle est créé.

À partir de 1931, il obtient un emploi à la radio de Berlin (musique pour pièces radiophoniques), mais à partir de février 1933, il y est interdit de travail ; en mai 1933, Rettich s'exile aux Pays-Bas (Amsterdam, La Haye, Harlem et Hilversum). 1942 il doit se cacher des nazis dans le village de Blaricum, près de Hilversum. Ce n'est qu'en 1964 qu'il retourne en Allemagne, à Baden-Baden. L'espoir d'une réhabilitation artistique tardive s'évanouit. En décembre 1988, Rettich meurt à Baden-Baden.⁸⁸⁷

La liste des œuvres de Licht,⁸⁸⁸ qui présente toutefois d'importantes lacunes dans l'ordre des numéros d'opus, montre une nette prédominance de compositions de lieder avec, entre autres, des textes de Goethe, de Heine et de *Des Knaben Wunderhorn*, la plupart du temps pour voix solo et piano, mais aussi pour orchestre, des lieder - issus de ses expériences de vie en captivité en Russie - d'Europe de l'Est,

⁸⁸³ Verso du fragment du premier chant *Versöhnung*. Source : Musikbibliothek der Stadtbibliothek Leipzig ; cité d'après Beck 2006 ; ne figure pas dans Dick et Schmetterling 2010.

⁸⁸⁴ Pour le profil de liens chez Lasker-Schüler, voir note 214 à la page 47.

⁸⁸⁵ Shedletzky 2006. Il s'agit du fils unique d'Else Lasker-Schüler, décédé un mois plus tôt, le 14 décembre 1927. Les quatre chansons ont probablement été créées.

⁸⁸⁶ Cf. Beck 2006, sp. 17.

⁸⁸⁷ Pour les dates mentionnées de la Vita, voir Beck 2006 ; Licht 1987, p. 81-111 ainsi que Traber et Weingarten 1987, p. 319. La biographie détaillée chez Beck est très instructive.

⁸⁸⁸ Lumière 1987, p. 109-111.

⁸⁸⁹ NLI, ARC. Ms. Var. 501 15 9 ; http://primo.nli.org.il/primo_library/libweb/action/dlDisplay.do?vid

des compositions chorales, diverses œuvres pour orchestre, un concerto pour violon et un concerto pour piano et orchestre. Wilhelm Rettich se distingue ainsi comme un compositeur de lieder. Les débuts se cristallisent déjà pendant les études chez Reger, qui le lui atteste.

Les lieder du présent cycle op. 26A (K1087 et suiv.) sont regroupés en quatre "cahiers" dont les thèmes principaux sont les suivants

I Ballades hébraïques (6), chants avec des figures et des références de l'Ancien Testament II Chants (6) qui concernent Else Lasker-Schüler elle-même en tant que je lyrique

III Dir (7), chansons autour d'un tu lyrique

IV Nachklänge (7), des chansons qui parlent d'un amour disparu

Le manuscrit original a été retrouvé lors de travaux de recherche dans les archives Else Lasker-Schüler de la Bibliothèque nationale d'Israël, Jérusalem (JNUL,ELS), et il s'agit du seul exemplaire existant.⁸⁸⁹C'est pourquoi une page manquante de l'original, la troisième du lied *Ich träume so leise von dir* avec le texte de la cinquième strophe, reste probablement perdue à jamais.

Le style de Rettich peut être classé dans l'ensemble comme néoromantique et reste dans le mode majeur/mineur élargi. La proximité sonore avec Reger est indéniable, mais Rettich n'atteint pas toujours l'audace harmonique de son maître dans les lieder du cycle. Certaines compositions relèvent de la muse légère - plaisantes, voire proches de l'opérette - et présentent parfois des sonorités jazzy (cf. la fin du lied *Dann* dans l'illustration 119 delapagesuivante).

Ma chanson à danser est un tango. Rettich se révèle dans ces cas-là un compositeur habile de musique utilitaire qu'il devait produire pour la radio. Mais c'est justement dans ses compositions silencieuses et intériorisées qu'il gagne nettement en force d'expression et en profondeur musicale. Les formes sont en partie des formes classiques de lied de type ABA et aussi - ce qui est rare dans l'ensemble du corpus de compositions - de la forme strophique simple, comme par exemple dans le lied *Gebet* (Ich suche allerlanden... ; KA01-GNr. 253).

Le chant suivant, *Das Lied meines Lebens*⁸⁹⁰(illustration 120 à la page 331), en mi mineur, fait beaucoup d'effet par la simplicité de sa phrase. Le temps particulièrement calme des demi-teintes pointées et le chant récitatif par passages, répétitif sur la quinte si' ou progressant en secondes, parviennent à créer une ambiance sonore intense, qui prépare le terrain musical au texte bouleversant. Les quintes vides (mes. 1, 5, 8, 11 . . .) dans leur indétermination tonale peuvent servir de métaphore musicale au vide du visage marqué par un chagrin de vie infini et à l'absence d'ancrage du moi lyrique.

⁸⁸⁹ NLI, ARC. Ms. Var. 501 15 9 ; http://primo.nli.org.il/primo_library/libweb/action/dlDisplay.do?vid=NLI&docId=NNL_ARCHIVE_AL003637744. Il ressort d'une lettre de Manfred Sturmman, alors administrateur à Jérusalem de la succession de la poétesse, adressée au compositeur le 29.04.1970, qu'il lui a demandé un exemplaire du cycle pour les archives d'Else Lasker-Schüler. Ce n'est qu'ainsi que la composition a été conservée. Une copie de la lettre se trouve dans le livret de : Rettich 2006. Entre-temps, le manuscrit est disponible en copie chez Schott, Mayence (i. V. Astoria-Verl.), d'où il peut être emprunté.

⁸⁹⁰ KA01-GNr. 148 ; (K1093).

The image shows a musical score for the end of the song 'Puis' by Radis. It consists of two systems, each with a soprano line and a piano accompaniment. The first system is marked 'Breiter werdend' and the second 'sehr breit'. The piano part includes dynamic markings like 'p molto espr.', 'poco f', 'p', 'pp', and 'ppp'. Chord symbols are provided below the piano part.

Fig. 119 : Radis : fin de la chanson *Puis*

Le chant de ma vie

Regarde mon visage altéré
 Les étoiles se penchent plus bas
 Regarde mon visage altéré.

Tous mes chemins de fleurs
 mènent à des eaux sombres,
 Des frères et sœurs qui se disputaient mortellement.

Les étoiles sont devenues vieilles
 Regarde mon visage altéré.

Le poème lui-même se trouve à la toute fin des récits *Les Nuits de Tino de Bagdad*, publiés sous presse en 1907, et constitue en quelque sorte le pendant final du Poème de l'éveil poétique' *Mon chant* comme prologue des *nuits*. Mais le poème avait sans doute été écrit deux ans auparavant.⁸⁹¹

La tonalité du poème - écrit de manière si infinie et sans perspective, dépressive et résumant la vie, par une poétesse qui n'a pas encore atteint la quarantaine - laisse perplexe et effraie. Dans la vie de la poétesse en 1905 et dans les années qui suivent, on ne peut tout d'abord pas identifier de grands moments pénibles qui auraient pu déclencher ce ténor, au contraire : le deuxième recueil de poèmes *Le septième jour*⁸⁹² paraît. En 1906 paraît en outre, écrit avec beaucoup de cœur, *Le livre de Peter Hille*.⁸⁹³ Et elle obtient une reconnaissance de plus en plus grande de la part du public et de la presse.⁸⁹⁴ La clé de la situation réside sans doute dans l'œuvre en prose *Die Nächte Tino von Bagdad* elle-même. L'œuvre "restitue sous une forme codée les expériences vécues pendant l'éclatement du premier mariage d'Else Lasker-Schüler".⁸⁹⁵ D'après les rares déclarations de la poétesse, ce mariage avec Berthold Lasker est considéré comme très pesant pour elle, contraignant psychologiquement et l'incitant à l'infidélité. Plusieurs poèmes de cette époque, en plus de celui dont il est question ici, en témoignent, comme celui-ci par exemple :⁸⁹⁶

⁸⁹¹ Cf. KA01-K 148. Cf. KA01-K 148.H 1.

⁸⁹² Lasker-Schüler 1905.

⁸⁹³ KA03, p. 27 et suivantes, en trois versions. Lasker-Schüler 1906.

⁸⁹⁴ Cf. Klüsener et Pfäfflin 1995, p. 48-54.

⁸⁹⁵ Klüsener et Pfäfflin 1995, p. 53 et suivantes.

⁸⁹⁶ KA01-GNr. 82.

A toi

C'est pourquoi je
 pleure, que par ton
 baiser
 Je ne ressens rien
 Et doit sombrer dans le vide.
 [...]

C'est par le poème prologue *Mein Lied*, encore ancré dans le style naturaliste,⁸⁹⁷ dans lequel le je lyrique est si exubérant "ton cœur jouant, terre", les récits de *Tino* (alias Else Lasker-Schüler) commencent et s'achèvent après la fixation de la détermination du je de la poétesse : "Je suis la princesse de Bagdad et je me promène à la grande lune dans des roseraies claires autour de fontaines secrètes".⁸⁹⁸
 - Hille lui avait déjà donné le nom de Tino en 1899 - avec ce poème si profondément dépressif.

La poétesse accorde une telle importance à l'invitation du premier vers au tu lyrique ou au lecteur qu'elle la prononce trois fois, une nouvelle fois au v. 3 et à la fin du poème. Dans l'ensemble de son œuvre, Else Lasker-Schüler utilise ces répétitions avec une extrême parcimonie. Celle-ci est d'autant plus importante ici. Le "toi" lyrique ou le lecteur doit regarder, doit comprendre. Mais comprendre quoi ? Car la raison de la souffrance et de la dépression reste cachée, ne se révèle peut-être qu'indirectement, comme le constate Klüsener avec pertinence, comme une souffrance liée au mariage défunt. Seuls les 'témoins' fictifs de la souffrance, les étoiles et les chemins fleuris, sont mentionnés.

Le néologisme "verwandert", si fort dans l'image, porte en lui le mot *wandern*, qui a de multiples connotations, surtout dans le romantisme. Le motif central de la randonnée y inclut des aspects aussi bien positifs que négatifs, à savoir la liberté, le lien avec la nature, l'expérience de Dieu dans sa création, mais aussi la solitude du randonneur, l'absence de patrie, l'isolement, le froid et la nostalgie de la mort, comme le chante Franz Schubert dans son *Voyage d'hiver* (D 911).

Ici, la randonnée se présente comme un adjectif de la propriété en position attributive à "visage" et avec le préfixe "ver", "ver-migré". L'adjectivation se fait à partir du temps parfait du verbe, elle représente donc une référence au passé ou une finalité ; la randonnée a trouvé une conclusion. Le préfixe "ver" n'est cependant pas un préfixe régulier pour le verbe "wandern". Plusieurs significations générales de ce préfixe ouvrent néanmoins des contenus sémantiques possibles pour le néologisme "verwandert" : La description d'un comportement erroné comme "je me suis perdu" en tant que marqueur négatif ; dans le sens de déplacement "j'ai changé" ou d'une propriété ou d'une forme de changement psychique ou même de destruction "je suis perturbé" révèlent de tels contenus de signification. Les néologismes jouent en outre avec le phénomène de l'assonance, qui ouvre à son tour d'autres possibilités de signification. Pour "verwandert", on peut citer l'assonance forte "verwandelt".

En lisant tout cela, le néologisme semble moins nouveau que familier, comme s'il désignait un visage marqué par le destin, et l'homme qui se tient derrière lui, peut-être sans véritable but en vue et en fin de vie. C'est ainsi que l'étrange geste de flexion du deuxième vers - les étoiles sont en soi immobiles dans le ciel pour l'observateur - acquiert un contour plus marqué.

⁸⁹⁷ KA01-GNr. 139.

⁸⁹⁸ KA03, p. 97.9f.

L'image "étoile" figure dans la liste de concordance de la KA en tant que septième substantif le plus fréquent (125 occurrences)⁸⁹⁹ et est généralement associée chez Lasker-Schüler à des caractéristiques impressionnantes d'enfance, de destin, de proximité avec Dieu, d'amour, d'inspiration, de patrie transcendante des poètes, mais aussi d'extinction de la lumière de la vie et d'étoiles maléfiques.

En relation avec le verset 7, identique à un miroir, on lit "Les *vieillards* se penchent plus bas". Les étoiles apparaissent sous une forme personnifiée. Le geste de se pencher peut être lu comme une caractéristique physique inhérente à la vieillesse, mais aussi comme le fait de se pencher par chagrin, comme si les étoiles reconnaissaient déjà de manière empathique le destin et la souffrance humaine, alors que l'empathie du toi auquel on s'adresse est encore espérée par l'invitation "Vois".⁹⁰⁰

Le sens de la deuxième strophe semble d'abord obscur et ne pourra pas être entièrement éclairé. La poésie joue avec des images qui s'opposent : 'chemins fleuris' contre 'eaux sombres', 'frères et sœurs' contre 'querelle mortelle[!]'. Les chemins fleuris sont en relation avec la randonnée, connotée positivement, et tant qu'il y a un chemin, il y a aussi une direction. Mais le destin fait que les chemins fleuris, qui chez Lasker-Schüler représentent aussi au sens figuré les vers d'un poète et sont une image tout à fait issue de l'Art nouveau, mènent dans des eaux sombres. Cela porte en soi quelque chose d'inquiétant et de perfide.⁹⁰¹ Les "eaux sombres" correspondent de manière antithétique aux "eaux claires".

"Bäche[n] der Wälder" (ruisseaux) du poème prologue *Mon chant*.⁹⁰² Une autre fois, les chemins "sans fleurs"⁹⁰³ et dans *Giselheer le païen*, il est dit de manière révélatrice pour nous :

Aucun berger n'ose s'aventurer dans mon obscurité.	Mes yeux ne montrent pas le chemin Comme les étoiles [...] ⁹⁰⁴
----------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------

Si, dans l'allégorie, les "chemins de fleurs" mènent à des "eaux sombres" - et toutes ! - il s'agit manifestement d'une évocation imagée du sentiment de Lasker-Schüler d'un échec poétique généralisé. La poésie se perd (s'égare) dans le fatum, qui échappe à l'influence de l'homme, mais qui le fascine néanmoins, frappé par le destin.

Le 'chemin' et l'eau' jouent un rôle similaire en tant qu'images dans le célèbre poème *Mon peuple* : "Jäh stürz ich vom Weg / und riesele [. . .] dem Meer zu".⁹⁰⁵ Ici aussi, il s'agit d'un échec, d'un éloignement du milieu de vie. Et en outre, Dieu est loin des eaux sombres, il n'apparaît pas dans le "Lied meines Lebens", alors qu'il est par ailleurs d'une importance capitale chez Lasker-Schüler. Dans un texte similaire

En revanche, dans le poème "dépressif" *Abendzeit* ("Erblasst ist meine Lebenslust"), on peut encore lire : "Nur in der O f f e n b a r u n g ist der Weg zu ihm nicht weit".⁹⁰⁶ Le sixième vers est sans doute le plus "impraticable" de notre poème.

⁸⁹⁹ Cf. KA01, p. 444.7.

⁹⁰⁰ Liska fait référence au deuxième rêve de Joseph dans 1 Mos. 37.9 ; "[...] le soleil, la lune et onze étoiles se sont inclinés devant moi", dit-il. La référence n'est pas éclairante, car cette inclinaison (et non pas flexion !) signifie une prosternation respectueuse devant le Joseph élu, donc un geste dont la signification sémantique est différente. Cf. Liska 1998, p. 160.

⁹⁰¹ Else Lasker-Schüler utilise des images très similaires dans le poème *Rast* (KA01-GNr. 174) : Wandern, sich beugen und Blumen streuende Zedern ; mais le ténor y est essentiellement la direction d'un but énoncé, comme ici, les extrémités d'un chemin.

⁹⁰² Cf. Liska 1998, p. 159.

⁹⁰³ KA01-GNr. 72.8.

⁹⁰⁴ KA01-GNr. 204.3-6.

⁹⁰⁵ Voir à ce sujet mes explications à la p. 74.

⁹⁰⁶ KA01-GNr. 343.32 ; blocage dans l'original.

Du point de vue syntaxique, il est lié à l'image des vers quatre et cinq, séparés par une virgule, comme s'il était en tant qu'apposition, son explication plus détaillée. "Blumenwege" et "dunkle Gewässer" seraient alors en relation en tant que frères et sœurs. Mais la dispute se situe dans le passé (stritten) et permettrait de conclure que cette dispute a trouvé une fin. Il s'agirait donc d'un combat mortel qui aurait eu lieu autrefois dans la vie du poète ou du "je" lyrique. Les frères et sœurs pourraient ainsi être compris comme une métaphore de deux caractéristiques contradictoires du moi lyrique, qui se montrent irréconciliables l'une envers l'autre, - apportant la mort.

Il est significatif qu'Else Lasker-Schüler écrive "mortellement" [!]. Il s'agit peut-être d'une faute d'orthographe, dont la poétesse n'était vraiment pas exempte ; on peut le déduire du fait qu'à partir de la quatrième impression (mais seulement), on trouve sur la ⁹⁰⁷page d'accueil du site Internet de la poétesse des indications sur l'orthographe.

"mortellement" a été corrigé. Mais il peut aussi s'agir tout d'abord d'une écriture consciente, comme nous la rencontrons souvent chez Else Lasker-Schüler, qui signifie ici 'mort' comme 'décédé' et voit ainsi la dispute comme fondamentalement terminée dans le passé ou les propriétés psychiques conflictuelles comme éteintes. C'est là aussi que se manifesterait la vacuité d'un "visage altéré".⁹⁰⁸

Dans son interprétation de la partie centrale du poème, Liska va bien au-delà du texte. Elle fait appel à des références de l'Ancien Testament à Mathusalem et à ses fils qui se disputent ainsi qu'à la légende de Joseph et voit l'échec inhérent aux lignes du poème comme un "échec anticipé de l'espoir expressionniste [. . .] de renouveau [mot-clé : *Der neue Mensch* - note de l'auteur] issu de l'esprit de la poésie", ⁹⁰⁹ce qu'elle ne justifie ni par le texte du poème ni par le récit des *nuits*.

Guder, quant à lui, ne fait pas appel aux personnages bibliques, mais pour lui, les lignes naturalistes reflètent des expériences de vie de "manque d'amour, d'insensibilité et de guerre entre les hommes".⁹¹⁰

Enfin, nous nous pencherons sur le titre du poème. Ce poème est-il une chanson, comme l'indique le titre ? Il semblerait que non ! Beaucoup de choses parlent contre une chanson : pas de rimes, des vers de longueurs différentes, un changement de taille de vers à partir du cinquième vers. Tout cela va à l'encontre de la chanson et du chant. Mais c'est surtout la sonorité du poème, la sonorité des mots, c'est-à-dire les particularités phonologiques peu caractéristiques d'une chanson : beaucoup de consonnes fricatives et plosives, entre autres dans le mot central "visage", "eaux sombres", un chaos sonore, tout le vers 6 n'est que plosives et sibilances, tout comme le dernier mot "visage" dont la sonorité est loin d'être belle. L'orchestration avec les voyelles est tout aussi frappante. Nous n'avons pas ici de nuances sonores agréables, voire flatteuses, comme dans *Un vieux tapis du Tibet*. Les rares voyelles ouvertes ou semi-ouvertes de *a* et de *o* ; à la place, le *i* pré-ne fermé qui revient très souvent. Même dans cette sonorité chaotique, la déchirure dans le message lyrique s'exprime à sa manière non musicale. La sonorité du poème est donc plutôt pointue, peu douce comme un chant et peu souple.

Examinons de plus près la mise en musique du poème (ill. 120 à la page suivante). La forme extérieure ABA' (mes. 1-8 ; mes. 9-16 ; mes. 17-28) est facilement reconnaissable, mais, de manière remarquable, elle ne reproduit pas l'ordre des strophes, mais établit, avec un prélude et un postlude, la parenthèse importante avec le premier et le huitième vers. Par-dessus la quinte à vide *e-h* (tonique), l'accord de quarte-sexto de la sous-

⁹⁰⁷ mortel] mortel D 3-7, cf. KA01-K 148.6.

⁹⁰⁸ L'édition critique fait une remarque générale à ce sujet : "De plus, elle [la poétesse - note de l'auteur] insiste de toute façon à diverses reprises sur sa propre orthographe, lorsque celle-ci est à ses yeux plus appropriée au contenu du mot que la bonne orthographe". KA02, P. 318.

⁹⁰⁹ Cf. Liska 1998, p. 160.

⁹¹⁰ Cf. Guder 1966, p. 48.

Fig. 120 : Radis : le chant de ma vie

dominante, la sixte ajoutée de la majeur médian do, l'accord de quarte suraiguë et la sixte ajoutée de sol, la sixte ajoutée de do, l'accord de quarte suraiguë de la et la sixte ajoutée de mi, on atteint la fin de la phrase, qui se situe à nouveau sur la quinte à vide (mes. 1-8). C'est là qu'intervient le chant, qui déclame le premier vers en le répétant sur la quinte si', au rythme d'une marche funèbre. Le matériau dérive du prélude.

La partie B s'ensuit avec les vers 2-7. Sur le *e'* ostinato de la main gauche - Ainsi, deux octaves plus bas, la partie de piano commençait déjà en doubles valeurs de notes - le motif *a-h-d-c* apparaît au soprano (r. H. dans la m. 9), développé à partir du matériau du prélude (voix supérieure de la main gauche m. 3-4). Il apparaît sous une forme variée et élargie (m. 9-10). Sa forme décrit un arc ouvert convexe et dessine ainsi mélodiquement le geste de se pencher.

La deuxième strophe, bien que plus vivante dans sa conception rythmique, reste dans l'ambitus de la voix à petits pas (*fa dièse-sol dièse-si*) et n'aime pas s'épanouir sur le plan sonore. La musique reste ainsi dans l'image lyrique. Même si l'accompagnement de la main gauche semble indiquer le contraire, la partie de piano n'évolue, de manière significative, que dans des quintes "vides", passant par un (trompeur) accord de quartexte en la majeur (mes. 12) et un accord diminué, puis en mi majeur, pour atteindre le zénith musical au milieu de la composition avec un accord diminué et une tierce en mi mineur avec une sixte ajoutée sur "tötlich stritten".

La transition vers la troisième strophe (mes. 14) reprend le motif initial de la partie B sous une forme rythmiquement modifiée, à savoir le rythme de marche funèbre du premier vers, et fait la transition vers la troisième strophe avec un accord de sexto en do majeur. Le mouvement descendant secondaire *c''-dis'* qui suit accompagne le texte du septième vers. Elle est accompagnée au piano par la sous-dominante avec septième (*S* 7) en tant que surface sonore, qui passe par une

La troisième partie de la forme, A' (mes. 17 et suivantes), est transposée à la manière d'une cadence. Celle-ci reprend d'abord les mesures T1-4 dans le même ton et les répète avec des octaviations (T. 21ff.) ; la dernière ligne de vers est déclamée par-dessus dans le même mètre lent des demi-caractères pointés en si' ; un équivalent du début (T. 5ff.) avec la différence profonde que tout mouvement rythmique est désormais supprimé de la composition. La coda reprend à l'identique l'accompagnement de piano de la première ligne de vers et se termine donc sur la quinte à vide *mi bémol*. La tonalité de base de mi mineur n'est fixée à aucun moment de la composition, donc une certaine absence de tenue musicale, qui incombe également au texte lyrique.

L'échec poétique global, l'"altération", trouve manifestement dans toute la pièce, mais surtout ici dans la partie en la, son expression musicale la plus significative - sans pathos ni théâtralité, ce qui la rend d'autant plus impressionnante dans cette simplicité.

13.19 Rihm, Wolfgang Michael

(p. 458)

"Rihm aurait pu être poète ou peintre", peut-on lire dans la biographie publiée par Universal Edition (UE).⁹¹¹ Il partage donc avec Else Lasker-Schüler et bien d'autres le genre de parcours polyvalent vers l'expression artistique. En 1976 - Rihm n'a alors que 24 ans - la création de son œuvre pour orchestre *Sub-Kontur* à Donaueschingen provoque un tollé, car sa 'musique d'expression' est alors hors du temps.⁹¹² Il continue d'écrire de la musique d'expression qui résiste à toute classification stylistique et dont le langage musical se présente sous différentes formes - contemporaine, moderne et traditionnelle (échos de Wagner et de Brahms).

"D'une manière générale, on peut toutefois constater : Wolfgang Rihm est l'un des plus importants compositeurs de lieder de notre époque".⁹¹³ Il a mis en musique des textes de Goethe, Nietzsche, Eichendorff, Nelly Sachs, Celan, Nietzsche, Peter Härtling, Trakl, Lasker-Schüler, Hölderlin, Adolf Wölfli et Christine Lavant, entre autres, et se montre ainsi exigeant dans le choix de ses poètes. Rihm s'intéresse à la fragilité de l'âme, voire aux paysages de l'âme qui se dissocient en fragments dans la poésie. Son affinité artistique avec un nombre remarquable de poètes qui vivent eux-mêmes dans ces ruptures, comme plusieurs des poètes cités, se lit dans l'œuvre de ses mises en musique. L'énorme élargissement de la langue et de ses images, qui va souvent de pair avec de telles ruptures, est pour Rihm un point d'ancrage artistique qui lui permet de reprendre musicalement des choses nouvelles, surprenantes, étrangères et riches en contrastes, de continuer à les penser et, le cas échéant, de les problématiser.

Le texte de ce poème (cf. page 246) est tout à fait typique de par sa sémantique 'impraticable'. La *tempête - l'âme - la forêt - le sang versé - les palmiers - l'amour sur les branches* forment une chaîne d'images qui ne se révèle que partiellement en tant que drame de l'âme.

Rihm compose également le titre original du poème. Cela est inhabituel. Le poème lui-même commence en effet par le vers 1 : "La tempête a abattu ses troncs". Ce n'est qu'ensuite que le pronom possessif *leur* s'y explique, au deuxième vers, comme *mon âme* : "O, mon âme était une forêt". Le deuxième vers donne également son titre à la composition, et non le titre du poème, comme c'est généralement le cas !

⁹¹¹ <http://www.universaledition.com/komponisten-und-werke/Wolfgang-Rihm/komponist/599/zurm>

⁹¹² Cf. également l'entretien Rihm / Lombardi. Dans : Rihm et Lombardi 1997, p. 55f. et 59.

⁹¹³ Comme Fn 911.

Grâce à ce traitement du texte, le poème est en quelque sorte élargi d'un vers 0, ce qui le porte à 13 vers. De plus, cette anticipation lui confère une nouvelle symétrie de la division en deux parties : vv. 0-6 et vv. 7-12 et, en outre, quelque chose de ritournelle avec vv. 0-2 et vv. 7-9. Mais ceci est plus décisif : Alors que Lasker-Schüler, avec le vers 1 saute brusquement et sans référence sémantique dans l'événement psychique : "Der Sturm hat ihre Stämme gefällt" et dramatise ainsi la catastrophe de la 'rupture du vent', Rihm fait précéder son vers 0 "Nun schlummert meine Seele" et rompt ainsi le caractère dramatique du premier vers.

Cette intervention tout de même considérable de Rihm dans le texte lyrique mérite d'être examinée de plus près, si l'on ne veut pas qu'elle soit interprétée "comme une mainmise usurpatrice du géant de l'interprétation, qui déduit le droit de viol du simple fait qu'un texte musical [ici lyrique - note de l'auteur] nécessite sa mise en œuvre",⁹¹⁴ comme Rihm l'a formulé pour les interprètes musicaux. Le fait que ce soit le deuxième (et neuvième dans la répétition) vers qui constitue le titre de la composition doit nous donner la clé de la compréhension.

Le vers "O, mon âme était une forêt" fait partie des vers les plus codés de l'œuvre poétique de Lasker-Schüler. Cela s'explique notamment par le fait que le tertium comparationis manquant entre l'âme et la forêt ne peut pas vraiment être nommé clairement. En effet, la question de savoir ce que l'âme immatérielle et la forêt matérielle ont en commun reste tout d'abord sans réponse. Il semble, comme on le verra immédiatement en considérant la forêt comme un champ lexical, que plusieurs tertia comparationis soient possibles et entrent en ligne de compte.

La comparaison de l'âme et de la forêt renonce - comme c'est souvent le cas chez Lasker-Schüler - à la conjonction comparative 'comme'.⁹¹⁵ La comparaison devient ainsi une assimilation : 'l'âme est (était) une forêt' ; l'immatériel, l'immatériel devient ainsi le matériel, la matière. De plus, cette assimilation confère au terme 'âme' des attributs de 'forêt'. La forêt, l'un des piliers de la nature et en même temps du romantisme, est d'abord synonyme de vie par excellence. Nous lisons (extraits) à propos du lemme 'forêt' :⁹¹⁶ symbole a) de l'obscurité, de la dissimulation, lieu du secret, associé aux idées délirantes, au démoniaque et à l'impraticable ; b) de l'autre, de la nature sauvage, lieu des fous (*Iwein* chez Hartmann) ; c) de l'originalité et de la liberté ; d) de la poésie (le bosquet), topos de la sensibilité (romantisme). Ces connotations indiquent à elles seules la complexité mais aussi l'ambivalence du terme "forêt". Toute la gamme de la 'sensibilité et de la clarté poétique' jusqu'à la l'impraticabilité de la folie' est appelée par ce terme et assimilée à l'âme.

Les lignes d'Else Lasker-Schüler commencent par le son "O", lorsqu'elle décrit son âme comme une forêt, avant la tempête dévastatrice. Presque tous les vers sont d'ailleurs tournés vers ce passé. La forêt - comme on ne le découvre que tardivement au v. 10 - était une forêt de palmiers, on dirait un locus amoenus orientalis : les palmiers offraient une ombre rafraîchissante, les fruits n'étaient pas des dattes, mais c'était - encore plus doux - l'amour.

La 'forêt de palmiers' est plutôt une image trompeuse des élèves de Lasker. On ne trouve des palmiers en grand nombre qu'à proximité de l'eau, par exemple dans la plaine du Nil et dans les oasis. Il est peu probable qu'il y ait eu de grandes

⁹¹⁴ Rihm 1997c, p. 153.

⁹¹⁵ Plus typiques encore sont les comparaisons sans 'comme' de Lasker-Schüler dans le sens inverse du concret vers l'abstrait, comme dans le deuxième vers de *Vollmond* (KA01-GNr. 102.2) : "Schlummernde Töne sind die Augen des Tages" (Les sons qui sommeillent sont les yeux du jour), où l'on constate même des relations croisées cachées entre 'schlummernde - Augen' et 'Töne - des Tages', qui constituent elles-mêmes la tertia comparationis. Les comparaisons avec une telle direction d'action sont en général encore plus difficile à comprendre.

⁹¹⁶ Cf. Butzer et Jacob 2008, p. 410 et suivantes.

collections dépassant la taille d'un jardin ou d'un bosquet. Le bois a toujours été un matériau rare, importé dès l'époque des pharaons. Que veut donc dire cette image ? Dans le poème *Heimweh*,⁹¹⁷ les forêts de palmiers constituent le centre métaphorique du poème sur la nostalgie de la poétesse, à la fois dans l'espace et dans le temps. (dynasties pharaoniques),⁹¹⁸ une nostalgie de l'ancienne unité entre l'homme et la nature. Si Lasker-Schüler pense le palmier et l'ombre ensemble dans plusieurs de ses poèmes, leur fonction protectrice est évidente. Le locus amoenus orientalis est donc bien plus que cela, c'est une zone de protection, un retrait hors du temps, un point de fuite 'forêt'.

Si Lasker-Schüler associe en outre âme et forêt, ce lieu 'forêt' est la paix et l'unité totale avec soi-même - une idée toujours et encore thématifiée dans son œuvre lyrique. Nous pensons au début et à la fin de son poème *Weltflucht* : ⁹¹⁹"Ich will in das Grenzenlose, / zu mir zurück, / [...] Um zu entfliehn / Meinwärts".

L'interjection "O" aux vv. 2 et 7, il faut le noter, ne semble pas non plus vraiment claire comme expression du mouvement de l'âme. L'étonnement, la joie, la tristesse et l'effroi sont autant de lectures possibles : l'étonnement que l'âme puisse être une forêt, la joie qu'elle puisse se montrer si "ronde", la tristesse et l'effroi qu'elle ait été brisée. Malgré toute cette ambivalence, il semble que ce "O" soit douloureux, puisqu'il se situe entre "gefällt" et "weinen", "zagen" et "consösten". Ce vers codé reste finalement fermé dans sa complexité et en même temps très poétique dans son audace lyrique. C'est loin d'être le cas du titre original choisi par Lasker-Schüler. Rihm semble donc attacher de l'importance à ce que ce vers codé, dans sa profondeur d'âme comme dans son impraticabilité, devienne la devise de sa composition, et ne fait ainsi que prouver une fois de plus sa prédilection pour les textes hermétiques et énigmatiques comme source d'inspiration. Rappelons à ce propos la critique perspicace et acerbe du critique littéraire Karl Kraus, qui a formulé au sujet du tapis tibétain de Lasker-Schüler :

On ne saurait trop irriter cette époque sourde et muette, qui gronde les vrais originaux [...] par une référence à Else Lasker-Schüler, la manifestation lyrique la plus forte et la plus impraticable de l'Allemagne moderne.⁹²⁰

Dans ses œuvres contemporaines, Rihm n'est redevable à aucun style ni à aucune tonalité, mais à son public, qu'il recherche. Et il le reconnaît :

Je n'appartiens pas à ce type de compositeur qui compose pour lui-même et pour son propre tiroir. J'ai besoin du contact et je suis très heureux quand je parviens à l'établir. Même si ma musique suscite des contradictions, j'aime cela, au fond cela me montre qu'elle existe au-delà du papier à musique.⁹²¹

Rihm a composé ce lied d'après le poème *Nun schlummert meine Seele*⁹²² en 1994, à l'occasion du 60e anniversaire d'Ulrich Eckhardt, alors directeur des Berliner Festwochen, sous le titre⁹²³ *O meine Seele war ein Wald* pour mezzo-soprano, alto, harpe, vola, violoncelle et contrebasse (K1134). Il est entièrement composé d'un seul tenant. Ses sections formelles ne suivent pas la forme des strophes, qui est de

⁹¹⁷KA01-GNr. 155.

⁹¹⁸ R. Dick révèle des liens intéressants entre les dessins de Lasker-Schüler et les reliefs de certaines dynasties pharaoniques et montre la grande affinité de la poétesse avec cette culture. Dick 2010a, p. 142 et suivantes.

⁹¹⁹ KA01-GNr. 37.

⁹²⁰ Kraus 1899-1936, *Die Fackel*, XII. Jg. Nr. 313/314 (31.12.1910), p. 36.

⁹²¹ Rihm et Lombardi 1997, p. 58.

⁹²² KA01-GNr. 162

⁹²³ Voir à ce sujet le chap. 12.1 "Un intendant pour Else Lasker-Schüler".

toute façon lâche, mais associent librement - comme c'est typiquement le cas pour Rihm - la structure sémantique du poème (cf. tableau 13 à la page suivante). Cela tient en outre compte, sur le plan formel, de la forme du poème qui ne connaît ni rimes finales, ni longueurs de vers identiques, ni pieds de vers identiques. De même, les images lyriques s'enchaînent les unes aux autres,⁹²⁴ tout comme les sections de forme musicale.

Comme il le souligne lui-même, cette forme de poème convient parfaitement à Rihm. L'ordre dans le poème, qui n'établit pas de lien narratif, et les images à peine formulées par l'élève de Lasker, ainsi que la grande ouverture inspirante de leur métaphore, lui offrent l'espace nécessaire pour développer des courbes mélodiques et des sonorités, des condensations et des dissolutions, des motifs - qui, en raison de leur richesse, se développent moins de manière constitutive qu'ils ne s'évaporent pour laisser place à de nouvelles impulsions - et une gestuelle qui parvient à s'enflammer au contact du mot, de la sémantique.

Les voix sont guidées par le rythme de la parole. Les phrases mélodiques suivent l'ordre des images lyriques, tandis que les parties instrumentales font la transition avec les phrases mélodiques suivantes.

Certains mots 'irritants' sont mis en évidence musicalement : "âme" dans les écritures de secondes et "forêt" dans le triton. Dans le premier cas, il s'agit probablement de l'indication musicale du manque d'harmonie de l'âme - nous y reviendrons plus en détail à la fin de l'analyse - et dans le second cas, le triton peut représenter la très grande étendue de l'image de la 'forêt', mais aussi sa destruction.

Nous voyons en outre dans cette œuvre de 1994 ce que la littérature appelle le changement de paradigme des années 1990, à savoir le passage de Rihm d'un mode de composition plus vertical à un mode plus horizontal.⁹²⁵ Certes, on trouve ici aussi quelques plans sonores isolés dans les cordes, mais dans l'ensemble, nous avons affaire à un tissu artistique de voix qui évite toute répétition et qui progresse horizontalement, chacune possédant sa grande autonomie (cf. illustration 121 sur la page suivante).⁹²⁶ Cet évitement du déjà-là est fondamental pour Rihm et se retrouve à petite échelle dans le travail des motifs, de la forme et de la pensée musicale, comme à grande échelle, par la mise en musique d'éléments extra-musicaux - essentiellement des textes lyriques - et caractérise la volonté de ne pas produire de duplication de ce qui existe déjà, ou de composer de cette manière. Il dit ainsi que le mode de composition sériel lui est étranger, même s'il s'en est servi par moments.⁹²⁷ Cette volonté de renoncer a également pour conséquence que certaines confrontations, par exemple avec la poésie de certains poètes, sont ensuite considérées comme closes pour lui. Ainsi, après les mises en musique de Lasker-Schüler et de Trakl, il n'a manifestement pas repris de poésie dans ce domaine.

► La composition commence par une étrange ligne de chute haute de la partie instrumentale (fig. 121) sur plus d'une octave, qui n'est pas du tout en rapport avec ce qui suit et qui ne réapparaît pas non plus par la suite. On ne peut que supposer que ce geste musical est destiné à rappeler la 'chute des troncs' qui précède la situation poétique.

► La suite des sections de moule A et B montre, comme mentionné, un tissu de voix

⁹²⁴ Voir pour le même poème la mise en musique de Hansen et les remarques sur le texte lyrique à la p. 246.

⁹²⁵ Cf. Abeln et Schnitzler 2012, 46 et s.

⁹²⁶ La conduite particulière des voix est abordée plus loin.

⁹²⁷ Cf. Rihm et Lombardi 1997, p. 55.

The image shows a musical score for the vocal and piano parts of 'O, mon âme était une forêt' by Rihm. The score is in 4/4 time and features two systems of staves. The vocal line is on the top staff, and the piano accompaniment is on the bottom staff. The lyrics are: 'Nun schlummert meine Seele... Der Sturm hat ihre Stämme gefällt'. Section A covers measures 01-04, and section B covers measures 05-09. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Fig. 121 : Rihm : *O, mon âme était une forêt*, p. 1-7Tab. 13 : Rihm : *O, mon âme était une forêt*, Sections de moule

Formabschnitt	Takt	Abschnitt	Versanfänge
A	01-04	Titel (v. 0)	Nun schlummert meine Seele...
B	05-09	v. 1	Der Sturm hat ihre Stämme gefällt
C	10-13	v. 2	O, meine Seele...
D	14-21	vv. 3-4	Hast du mich weinen gehört? ...
E	22-27	vv. 5-6	Sterne streuen nachts...
A'	28-31	v. 7	Nun schlummert meine Seele...
B'	32-36	v. 8	Zagend auf Zehen...
C'	37-44	v. 9	O, meine Seele...
F	45-49	vv. 10-11	Palmen schatteten...
G	49-53	v. 12	Tröste meine Seele...
H	54-60	Nachspiel	-

indépendantes, aussi bien dans les parties vocales que dans les parties de cordes, en évitant systématiquement les passages aux motifs identiques. Néanmoins, le son global reste essentiellement cohérent. Ce qui est remarquable dans la section B, c'est le renoncement de Rihm à toute forme de drame, pourtant inhérent au texte "Der Sturm hat ihre Stämme gefällt".

► Dans la section C, le caractère sonore change. Dans un premier temps, les voix s'opposent avec peu de dissonance, mais ensuite, à la fin de la phrase, elles s'enchaînent avec un grand écart entre les secondes et les tritons. On trouve d'abord un léger tapis sonore dans les cordes, qui se dissout à la fin de la phrase 'Wald' (mes. 13) dans une opposition exaltée des voix. Le drame ne se décharge donc pas musicalement sur les cordes.

Le texte ne fait pas référence à des 'troncs abattus', mais à la 'forêt' qui, comme nous l'avons expliqué, est l'incarnation sémantique de l'âme. Rihm fait ainsi preuve d'une grande sensibilité à l'égard du texte de Lasker-Schüler.

► La section D traite des vv. La question posée au tu, à savoir s'il a perçu l'état d'âme du je lyrique, est introduite par de puissants effets sonores dynamiques dans les cordes (**ppp-ff-pp**) et la harpe (cluster **sfz**). Mais la question elle-même s'articule dans un petit ambitus (*as-ges-a*) dans une tessiture grave d'alto sur un **cluster ppp-sterne**. La mezzo-soprano prend le relais au v. 4 "(Weil) deine Augen weit geöffnet stehn" avec un ambitus plus grand, retraçant l'image lyrique de manière mélodique. Les mouvements syncopés et les sons dissonants (*cis'-d'-es'-f/ cis'-d'-dis'-a'-h'...*) dans les cordes (p. 20-21) soulignent également le texte de manière sonore.

► Le vers énigmatique v. 5 (section E) "Sterne streuen Nacht in mein vergossenes Blut" me semble plutôt être - et on le rencontre plus souvent dans les poèmes expressionnistes - une image sonore lyrique (presque dénuée de sens), qui vit ici de plosives et de voyelles différentes et où la structure sonore et sensuelle est au premier plan. Les mots ne fonctionnent plus que comme des dénotatifs isolés. L'"agitation lyrique" de la ligne se reflète dans le déroulement agité de la ligne mélodique des voix et des instruments.

► Il est rare de trouver dans sa présente composition un geste qui trace le mot comme dans les mesures 26 et suivantes "vergossenes Blut". La plupart du temps, la musique se déploie plutôt librement à partir du texte. C'est particulièrement évident dans les sections de forme A' à C'. Tandis que les voix répètent (presque) fidèlement les courbes mélodiques des sections A à C, des parties de texte très disparates sont mises en exergue : d'une part "Der Sturm hat ihre Stämme gefällt" (v. 2), d'autre part "Zagend auf Zehen" (v. 8), qui sont très éloignées les unes des autres en termes de rythme, de longueur et de sonorité des vers et d'image lyrique. En outre, Rihm n'utilise dans la partie de cordes de la répétition que du matériel peu apparenté des sections A à C - évitant les doublons - et ne conserve que le caractère sonore.

► La section de forme C' (Fig. 123) semble légèrement augmentée avec un jeu de traits également très modifié dans la section de forme C'. de petits motifs de la section C ne reviennent que partiellement, comme des fragments. Vers l'arrière, la section C' développe son propre style sur le mot "forêt". Les voix ne sont pas en triton do dièse - sol / sol dièse - ré"

Fig. 122 : Rihm : O, Meine Seele war ein Wald, p. 12f.

comme dans la Fig. 122, mais chantant à l'unisson en sol# la voyelle 'a', chacune d'une durée d'environ une demi-mesure pointée suivie d'une ou deux croches de silence. Les voix sont décalées les unes par rapport aux autres d'environ une demi-mesure. Les demi-teintes pointées sont chantées en augmentant et en diminuant dans le p et en bougeant de plus en plus sur l'ensemble de la phrase de quatre mesures. L'action vocale donne ici l'impression d'une respiration (de la forêt ?) de l'intérieur (cf. mes. 40 et suivantes de la fig. 123).

L'accompagnement change également de manière significative sur cette phrase de "forêt". Si, dans le premier cas, nous avons affaire à des strates de dissonance perceptibles dans un espace restreint, dans le deuxième cas, la harpe joue pour la première fois un changement en sixtes de *sol dièse* et *la bémol* contre le *sol dièse* des voix, ce qui conduit à un flottement calme et inquiétant. Les cordes s'y ajoutent en trilles aigus ou en reprises d'harmoniques de 64ème et s'intègrent à l'unisson sur "Wald" par l'intermédiaire de *fa dièse-sol-sol dièse*. Cet unisson des voix est remarquable et se réfère de manière cohérente au texte lyrique qui décrit aux vv. 9-11 le monde auparavant serein du locus amoenus.

► Cet événement musical à la fois statique et animé de l'intérieur se déchaîne brusquement dans un *sffz* (mes. 43), suivi après une pause générale d'un rapide *pp-f - pp-ff - pp-ff - sfzff - pp*-chaos dynamique' (mes. 44-46), comme si des rafales de vent se déchaînaient encore une fois, telles qu'elles apparaissent comme métaphore sonore à la fin de la section de forme C derrière "forêt" (mes. 13-15). Ici, pour la deuxième fois - la musique se montre ici aussi très libre et peu liée aux mots - ce chaos dynamique s'impose encore dans le calme du texte suivant "Palmen schatten, / An den Ästen hing die Liebe" (vv. 10-11) et semble ainsi 'éloquent' au-delà du texte : tout est perdu ! Le long passage que nous venons de décrire a, à l'entendre, quelque chose de psychotique.

► Dans le postlude (section de forme H), les cordes déploient de faibles surfaces sonores qui illustrent de manière onomatopéique le dernier verset "Tröste meine Seele im Schlummer" avec deux gestes de 'Aufschluchzer' au Kb dans le registre aigu et le registre grave, joués de manière très efficace comme *sfz>pp* et *sfzp>ppp* (t. 56). 56s.), de même que les doubles croches 'étouffées' de la harpe dans le registre

grave, qui dessinent la zone grise crépusculaire de l'assoupissement entre l'éveil et le sommeil (t. 55s.). Enfin, les cordes s'éteignent dans le ppp d'une quinte à vide (des-as) "morendo", au-dessus de laquelle les voix s'élèvent "la bouche presque fermée", fredonner une petite seconde (as-a, motif de l'âme) et la harpe se mêle au chant en secondes fines avec des quintes (ré-la, do-g, mi bémol).

Une autre particularité saute également aux yeux. Le texte est interprété par deux voix féminines très proches l'une de l'autre, une mezzo-soprano et une alto, bien que le texte ne fasse intervenir qu'une seule voix, le je lyrique. Dans l'exemple (composé de cinq systèmes, section de forme A et début de B), la figure 121 à la page 336 montre dans le système supérieur les deux voix, dans le système inférieur le groupe de cordes de Va, Vc et Kb. A l'exception des sections D et E, les deux voix chantent le texte de

Fig. 123 : Rihm : *O, Mon âme était une forêt*, p. 39-46

manière presque synchrone. Et c'est justement ce 'presque' qui est si remarquable, ou devrait-on dire 'irritant' ? Alors que le geste musical ne diffère pas dans la conduite mélodique des deux voix, c'est-à-dire que la ligne musicale est suffisamment synchrone, ce sont les petits écarts qui attirent l'attention : petits décalages rythmiques, petites modifications dans les intervalles, un peu d'avance ou de retard dans le texte. Ce n'est que dans la partie centrale (D, E), dans la deuxième strophe, que le je lyrique s'adresse à un tu imaginaire. Ici, ces voix ne sont plus synchronisées, mais alternent, le caractère change, les valeurs des notes sont plus courtes, les cordes jouent par moments des abréviations en 64e. Ce rapprochement irritant agit comme un miroir musical dans lequel nous voyons dans nos mouvements, mais les réfractions angulaires et les points de rupture réfléchissants provoquent toujours des déformations de l'image miroir. Il en va de même avec les cordes, en particulier Va et Vc. Ici aussi, la grande parenté s'impose, mais elle ne devient jamais une identité. On a l'impression que l'une des voix est une 'scission' de l'autre. A y regarder de plus près, le "je" lyrique du poème n'est pas non plus identique à l'âme dont il parle, et la tempête n'est pas venue sur le "je" lyrique mais sur l'âme. Le je lyrique observe en quelque sorte l'état de son âme. Mais la 'séparation' du

moi et de l'âme ne va pas plus loin ici. Psychologiquement parlant, elle sert typiquement à refouler des expériences insupportables, des souffrances insupportables.⁹²⁸ Ce point de vue est, semble-t-il, une explication immanente au poème pour l'effet musical. Existence de deux voix, mezzo-soprano et alto.

Nous reconnaissons dans l'exemple les structures sonores caractéristiques : frottements des secondes, accords excessifs, tritons et le tissu vocal dense dans son ensemble.

Mais peut-être n'est-ce 'que' cela : Lorsque Wolfgang Rihm met en musique, avec les moyens d'expression contemporains de sa musique, le lyrisme de la déchirure et des blessures de l'âme, il transporte les détresses du poème de 1910 dans son époque, il nous les rend compréhensibles aujourd'hui - des constats et des phénomènes qui ne sont justement pas soumis à l'histoire et à l'esprit du temps, mais qui sont présents à toutes les époques.

Dans ce lied "O, mon âme était une forêt", on peut lire des traits typiques de la composition de Rihm. Malgré la division de la composition en sections formelles - principalement imposées par la forme du poème -, la composition se développe sans véritable répétition du matériel sonore et formel déjà utilisé, que ce soit à petite échelle dans le travail des motifs ou à grande échelle dans les phrases guidées par les vers, comme si ce qui a été exprimé une fois ne devait ou ne pouvait pas être dit une deuxième fois.

La musique ne 'colle' pas au mot, mais se développe librement ; mais la gestuelle musicale interprète de manière subtile et réfléchie le texte lyrique dans le son et le mouvement, comme il est expliqué à plusieurs endroits, "avec ce sensorium qui capte l'information non conceptuelle, qui résonne lorsque la vibration l'ébranle".⁹²⁹ Derrière cela se cache le besoin de "liberté musicale"⁹³⁰ qu'il a apostrophé à maintes reprises et son refus de la composition dodécaphonique et sérielle qui en découle,

une attitude qui n'autorise aucune recette, qui commande d'inventer chaque forme dans l'instant comme un tout capable de croissance, et chaque tout également pour lui-même, sans possibilité de répétition. Le résultat est - du moins dans le désir et l'intention - une musique qui se renouvelle constamment, qui fait participer l'auditeur à sa naissance, qui est pour ainsi dire ouverte à son pôle générateur, là où elle grandit.⁹³¹

Nous voyons d'ailleurs ces mêmes forces de transformation à l'œuvre dans les *sept textes de la Passion* pour six voix de Rihm, par exemple dans le répons latin du Jeudi saint *Tristis est anima mea* (Matth. 26.38).⁹³² Rihm donne ici aussi une expression actuelle à la souffrance de tous les temps. Et ce sont en principe les mêmes moyens : tempo très modéré de la plainte, dissonances aiguës dans les petites secondes et les intervalles excessifs comme les tritons et les grandes septa maintenues longtemps, gestes de *suspiratio* et de *dolor*. C'est exactement ainsi que Rihm atteint ce qu'il dit lui-même être le but de sa musique : "bouger et être ému".

⁹²⁸ Il existe chez Lasker-Schüler des formes plus radicales de tels clivages, allant jusqu'à la personne multiple dans son dernier drame *IchundIch*.

⁹²⁹ Rihm 1997c, p. 150.

⁹³⁰ Voir aussi l'essai *Liberté musicale*. Rihm 1997b, p. 23 et suivantes.

⁹³¹ *Ibid.*, p. 24.

⁹³² L'ensemble vocal 'Singer Pur' présente un enregistrement impressionnant de cinq de ces motets sur son CD Oehms OC 354.

13.20 Rothstein, James Jakob

(p. 459)

Rothstein, qui se fait également connaître sous le pseudonyme de Carlo Pinozzi, était chef d'orchestre et compositeur et avait à peu près le même âge qu'Else Lasker-Schüler. Il a été maître-élève de Max Bruch à Berlin et a surtout composé des opéras, des œuvres chorales, de la musique de chambre et des lieder. Il était tout à fait connu et demandé comme compositeur dans les années 1920 et 1930, et pas seulement à Berlin.⁹³³

Le compositeur et critique musical Arno Nadel, également connu à l'époque, publie dans le bulletin de la communauté juive de Berlin⁹³⁴ un court article sur son collègue de 63 ans, "représentant inflexible de la forme classique, de[n] l'homme qui se transforme en chantant" et compositeur reconnu de nombreuses chansons, y compris juives. Rothstein a été édité par *Musikverlag für nationale Volkskunst*, Berlin et Harmonie-Verlag, Berlin. Rothstein a été déporté par les nazis à l'âge de sept ans et tué le 29 décembre 1941 au camp de concentration de Litzmannstadt/Łódź, en Pologne.⁹³⁵

Else Lasker-Schüler connaissait au moins Rothstein, comme en témoignent deux lettres.⁹³⁶ Dans le n° 34 du 12 janvier 1901, elle écrit à sa sœur : "J. Rothstein, a travaillé pour W[alden], a composé des chansons / Ces jours-ci, ma chanson est chantée. *Sinnenrausch*' (dans une association)". En effet, deux mises en musique de Rothstein furent jouées le 18.01.1901 au *Bunter Theater* (Überbrett), où Else Lasker-Schüler était également invitée, mais pas *Sinnenrausch* de sa part.⁹³⁷ Comme cette lettre est la seule preuve, l'existence de la mise en musique de *Sinnenrausch* (K1172) doit être mise en doute, notamment en ce qui concerne les désirs et la réalité de Lasker-Schüler. Néanmoins, cette mise en musique serait la plus ancienne jamais mentionnée et aurait été composée avant la parution du premier recueil de poèmes *Styx* et nettement plus tôt que celle de Walden (chap. 13.28).

13.21 Schidlowsky, León

(p. 462)

Né le 21 juillet 1931 à Santiago du Chili de parents juifs, Schidlowsky a d'abord étudié au Conservatorio Nacional de l'université de Santiago. Il a étudié entre autres la composition avec Juan Allende-Blin (voir p. 201). Parallèlement, ses études se sont orientées vers la psychologie et la philosophie, mais n'y ont pas été achevées, car il souhaitait approfondir sa formation musicale en Europe. Entre 1951 et 1954, il a donc étudié à la Nordwestdeutsche Musikakademie Detmold (aujourd'hui Hochschule für Musik Detmold). Un autre séjour en Allemagne a eu lieu en 1968 grâce à une bourse de la fondation Guggenheim, Zurich. Lors d'un autre séjour en Allemagne en 1980/81, à savoir une année à Berlin, il s'est penché sur le thème de la composition et de la peinture.

Après son retour au Chili, de 1954 à 1968, il a occupé plusieurs postes importants dans la vie universitaire et culturelle de son pays.

En 1968, lors d'un symposium au Venezuela, il fait la connaissance de Krzysztof Penderecki et de Luigi Nono. En 1969, il s'installe à Tel Aviv où il devient professeur de composition à l'Académie de musique de l'université locale et forme, jusqu'à sa retraite, une génération de compositeurs, dont Rachel Galinne, qui figure

⁹³³ Cf. KA06-K p. 801.

⁹³⁴ Bulletin municipal, vol. 24 du 12. 5. 1934 n° 16, p. 10. <https://archive.org/details/gemeindeblattderjued>.

⁹³⁵ Archives fédérales 1952, Gedenkbuch p. 1.259.

⁹³⁶ Cf. KA06-Br. 015 et 034.

⁹³⁷ Cf. KA06-K 034.3.

dans ma bibliographie avec le cycle *Chants noirs* (K0421 et suivants).

D'un point de vue stylistique, Schidlowsky a commencé dans la tradition de la Seconde École de Vienne, a développé son style sériel et a élargi son œuvre de composition vers l'atonalité, l'aleatorik et la notation graphique (1968-1987). Depuis 1983, il a également renoué avec la notation traditionnelle.

Schidlowsky a reçu de nombreuses distinctions et prix, notamment en 2000 le prix de l'Association des compositeurs israéliens (ACUM), Tel Aviv, Israël, pour l'ensemble de son œuvre, et en 2014 le prix national de musique, Santiago du Chili. Schidlowsky vit à Tel Aviv depuis 1969. 938

La description et, le cas échéant, la définition d'idées musicales, en particulier lorsqu'elles exploraient et dépassaient les limites des techniques de jeu et de chant - Cela concerne tous les paramètres musicaux - a nécessité après la Seconde Guerre mondiale, mais surtout depuis le début des années 1960, de nouvelles formes de notation ou plus généralement de représentation. Les paramètres élargis de hauteur et de durée des notes ont fait exploser les possibilités de la notation traditionnelle basée sur la métrique diatonique de base. Le paramètre du timbre, qui ne pouvait de toute façon être saisi que de manière limitée par des orchestrations correspondantes, ne pouvait pas non plus être représenté dans la notation actuelle. C'est ainsi que se sont développées au 20^e siècle les formes les plus diverses de nouveaux symboles et systèmes de notation.⁹³⁹ Lorsque ces moyens n'ont pas fonctionné, on a souvent renoncé à la notation, notamment dans les œuvres de musique électronique. Les techniques de réalisation utilisées sont trop différentes des techniques traditionnelles. Les étapes de traitement successives et le large spectre entre les sons et les bruits ainsi que les problèmes d'organisation temporelle des événements acoustiques échappent à une représentation visuelle.⁹⁴⁰ Karkoschka donne des exemples de tentatives de notation de la musique électronique qui, même dans des structures simples, mettent à rude épreuve la capacité d'imagination sonore.⁹⁴¹ Les analyses de telles réalisations font donc souvent appel à des procédés électroniques et à des logiciels tels que le *Acousmographes* par Ina GRM.

Le fait de surcharger les partitions avec des instructions précises a rapidement entraîné une réaction inverse vers des images simples, dont le déterminisme de la part de l'artiste a été mis à mal des compositeurs est fortement limitée. D'autre part, les notations graphiques - et c'est essentiellement de cela qu'il s'agissait - vivent de l'intention que leurs figures graphiques évoquent, dans leur transposition sonore, des actions musicales qui - même si leurs transpositions diffèrent de manière significative les unes des autres - n'en restent pas moins des actions musicales ont une immédiateté considérable et une proximité compréhensible avec le personnage en question, qu'il s'agisse de sons étirés ou de strates de sons, de répartitions ponctuelles de sons dans une bande de fréquences, de bruits larges et intenses ou d'un son en mouvement dans l'espace. Tout cela peut être couché sur papier en noir et blanc sur un axe temporel, comme Ulrich Dibelius l'illustre avec l'exemple de *Mäandros* d'Anestis Logothetis.⁹⁴² Cette pièce de 25 minutes (ill. 124 sur la page précédente) commence dans le coin supérieur droit de l'image et se développe sur l'axe temporel qui se plie de plus en plus vers le centre. Les différentes sections sont graphiquement bien différenciées et peuvent

⁹³⁸ Les données bibliographiques sont tirées du site Internet de Schidlowsky. <http://schidlowsky.com/Leon-Schidlowsky/Curriculum%20vitae.html>.

⁹³⁹ Karkoschka propose une présentation assez informative et actuelle des notations modernes et des symboles de notation. Karkoschka 2004.

⁹⁴⁰ Cf. *ibid.*, p. 83.

⁹⁴¹ Cf. l'exemple C 84 Sockhausen : *Etude électronique II*. In : *Ibid.*, p. 167.

⁹⁴² Dibelius 1966, p. 329.

être - avec toute la liberté autorisée en matière d'instrumentation et de paramètres musicaux - de manière tout à fait adéquate au niveau du sens musical. "L'ensemble de la forme est donc présent à chaque joueur par le biais de la notation graphique".⁹⁴³ Logothetis a développé des signes "dans lesquels sont exprimés simultanément - donc réunis en un seul signe - la hauteur, le volume et l'articulation, la liberté de dessin toujours présente permettant toutes les nuances".⁹⁴⁴ Schidlowsky reprend ce principe.

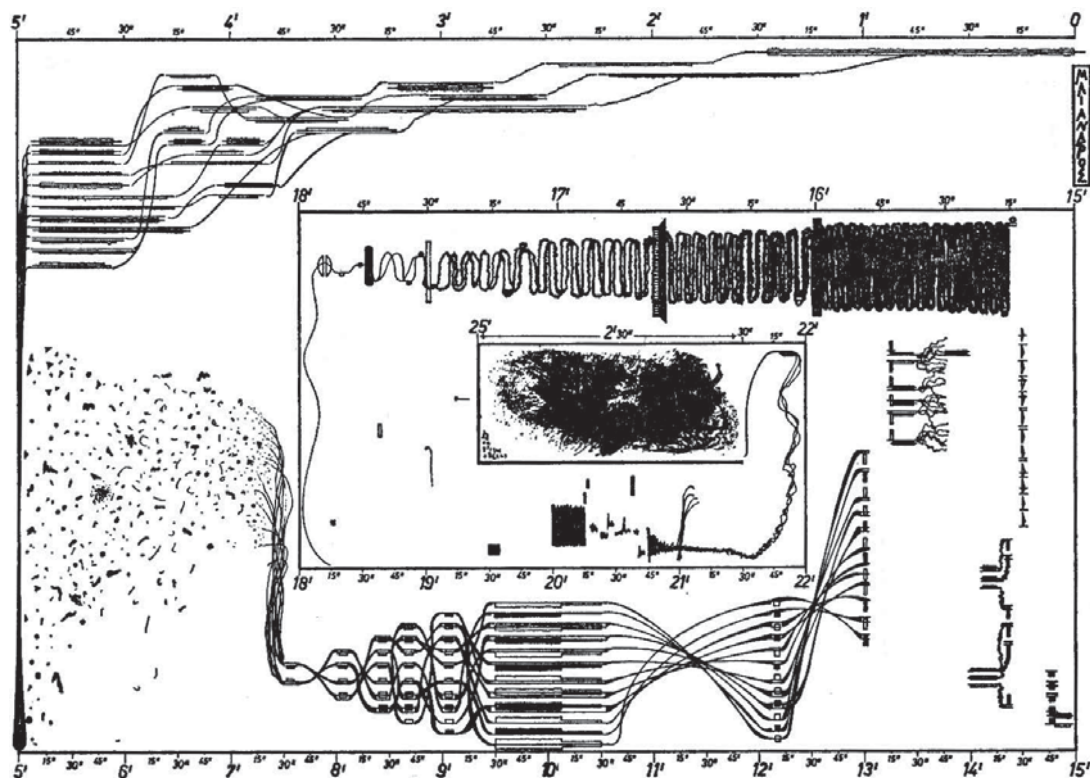


Fig. 124 : Logothetis : *Mäandros*

Dibelius s'attaque également à des œuvres qui ont davantage le caractère d'un tableau. Elles seraient des 'graphiques musicaux', leur indétermination serait assez totale et elles seraient 'en fait musicalement insignifiantes'. - A ⁹⁴⁵ première vue, cela semble également être le cas pour les 'graphiques musicaux' du cycle *Greise sind die Sterne geworden* de León Schidlowsky. Mais nous allons voir qu'il n'en est rien. Dans les onze tableaux, la notation graphique en noir et blanc est recouverte de surfaces colorées structurées. Selon David Schidlowsky⁹⁴⁶, le terme 'graphisme musical' vient du compositeur Roman Haubenstock-Ramati. Celui-ci voyait d'abord ce type de graphique comme une possibilité de visualiser des pensées musicales, mais pas de les retransformer à partir du graphique. ⁹⁴⁷ Parallèlement, les termes 'partition visuelle' et 'partition graphique' sont également courants. ⁹⁴⁸

L'œuvre de Schidlowsky examinée ici est la *Passion Greise sind die Sterne geworden* (Les étoiles sont devenues vieilles), achevée en 1997, qui est une suite de onze tableaux 'graphiques musicaux'.

⁹⁴³ Cf. *ibid.*, p. 328 et suivantes.

⁹⁴⁴ Karkoschka 2011, p. 23.

⁹⁴⁵ Cf. Dibelius 1966, p. 328 et suivantes.

⁹⁴⁶ David Schidlowsky est le fils de León Schidlowsky et chercheur en littérature à Berlin.

⁹⁴⁷ Cf. Henke 2016ff.

⁹⁴⁸ Cf. D. Schidlowsky 2011, p. 10.

Celles-ci sont en principe de la même facture (voir illustration 125 à la page 346). Les dimensions sont de 71 x 101. Les graphiques sont réalisés à l'encre noire et recouverts de peinture acrylique en technique de glacis. La couleur dominante est le rouge ; à côté règne un jaune chaud. Mais on trouve aussi des couleurs plus froides de bleu et de vert, comme dans le graphique présenté, partie 4.⁹⁴⁹

Les textes sont tirés de différentes sources. Chacun d'entre eux constitue la toile de fond linguistique d'un graphique de la Passion : des textes lyriques de Heinrich Heine, Georg Trakl, Else Lasker-Schüler, Erich Fried, Mieczysław Jastrun, Mascha Kaléko et Novalis ; de la Bible Amos, Joël et Osée. Schidlowsky entend ainsi "combinaison et mettre en contrepoint deux réalités : le monde spirituel et le monde religieux".⁹⁵⁰

Quel est le rapport entre le texte de Lasker-Schüler et les autres textes de la Passion ? La Passion commence par *Ein Lied* de Heine, la folie du royaume des cieux sur terre. Suit *Das Rondel* de Trakl, un poème sur le passé et la mort de la nature, qui⁹⁵¹, dans son impassibilité résignée, renvoie à l'antipode homodramatique du poème de Lasker-Schüler *Das Lied meines Lebens*⁹⁵² par rapport à la folie de Heine, et le suivant *Ich bin von anno dazumal* de Mascha Kaléko, un poème non moins résigné et silencieux que celui de Trakl.

Les citations bibliques, dans leur universalité, constituent en quelque sorte des pièces rapportées à ces poèmes. Enfin, les Juifs réduits en cendres dans les fours crématoires forment les 'Achèvement' : *l'enterrement de M. Jastrun* et ensuite l'idée du toujours-revenu dans le texte *Muss immer der Morgen wiederkommen ?* de Novalis.⁹⁵³ Ainsi, le poème de Lasker-Schüler, avec son invitation à trois reprises "Regarde. . ." occupe une certaine place à part et est en outre caractéristique du titre.

La distribution musicale (narrateurs, chanteurs, chœurs, instruments) est à chaque fois prédéfinie dans une boîte rectangulaire dans chaque image.

Schidlowsky considère ses 'graphiques musicaux' comme une partie de la scène⁹⁵⁴ sur laquelle les instrumentistes, les chanteurs et les chœurs se produisent, et ce, projetés sur un écran. Schidlowsky entend ainsi offrir aux interprètes "une expérience visuelle, auditive et cognitive".⁹⁵⁵ Les onze textes réunis de la Passion représentent le drame de l'existence humaine par excellence et ont une certaine parenté thématique avec ceux de l'œuvre symphonique *Das Lied von der Erde* de Gustav Mahler. En outre, le nombre de onze tableaux ne semble pas avoir été déterminé par hasard. La *misa sine nomine*, composée en mémoire des personnes sans nom qui ont péri dans les atrocités commises par le régime chilien de Pinochet, comporte elle aussi onze tableaux. Si l'on considère ensuite la symbolique du nombre 11, celui-ci se situe entre les nombres 'parfaits' 10 (perfection de la loi de Moïse) et 12, le nombre 'plusieurs fois parfait' et sacré.⁹⁵⁶ Le nombre 11 peut donc être considéré comme le nombre de l'incomplétude, de l'impiété, de la non-constance et de la transition.

⁹⁴⁹ Nous trouvons en outre une grande similitude de conception avec la *composition n° 302* (1928) de Kandinsky.

⁹⁵⁰ Schulz 2011, p. 47.

⁹⁵¹ Voir à ce sujet les explications détaillées dans : Wang 2012, p. 44.

⁹⁵² KA01-GNr. 148.

⁹⁵³ Schidlowsky a tiré les textes non bibliques des sources suivantes : *Deutschland ein Wintermärchen*, chap. 2, caput I, 9e strophe. Dans : Heine [1973ff], vol. 4, p. 92 ; Trakl 1987, p. 21 ; Kaléko 2012, vol. 1 ; Jastrun 1950 ; *Hymnes à la nuit*, n° 2. Dans : Novalis 1960ff, vol. 1.

⁹⁵⁴ Cf. ses explications sur sa musique graphique. Schidlowsky 2011, p. 75.

⁹⁵⁵ Cf. D. Schidlowsky 2011, p. 10.

⁹⁵⁶ A savoir 3x4 = Trinité et monde, douze fils de Jacob et douze tribus d'Israël. Voir les lemmes *Nombre, Dix et Douze*. Dans : Butzer et Jacob 2008.

Selon R. Wagner, la plus haute œuvre d'art commune ne peut être que le drame. Les textes de León Schidlowsky sont des drames, des drames de l'homme ! Il s'agit pour lui, dans l'œuvre d'art totale, de la "fusion des arts individuels", mais là aussi sous la domination de la musique.

Selon Traber, les œuvres de Schidlowsky en notation graphique ont presque toutes été composées sur une période d'à peine 20 ans, entre 1968 et 1987. Mais dès 1983, la plupart des partitions étaient à nouveau en notation traditionnelle.⁹⁵⁷

Schidlowsky justifie lui-même ainsi cette étape de sa vie artistique, qui s'éloigne du mode de composition sériel :

Pour moi, me tourner vers la notation graphique était une nécessité. Pourquoi ? Parce que j'avais l'impression que les règles me limitaient. À partir de là, j'ai voulu avoir ma liberté.⁹⁵⁸

Le nouveau type de notation graphique résulte de la constatation que

- des effets similaires peuvent être obtenus par des opérations aléatoires - donc aléatoires - que par une notation minutieuse de structures sonores complexes
- l'élément d'improvisation fait partie intégrante de la (re)production créative de musique et représente un défi particulier pour l'interprète
- l'idée d'œuvre d'art totale en musique exige justement des libertés interactives des interprètes comme composante de l'agitation.

Ainsi, Schidlowsky associe systématiquement la poésie, la musique et les arts plastiques dans ses Graphiques musicaux, tout à fait dans l'esprit de son collègue expressionniste Kandinsky.

Il explique lui-même son œuvre (voir son quatrième graphique : ill. 125 à la page 346) :

En observant les onze graphiques qui constituent la partition de cette œuvre, on peut distinguer différentes couleurs, formes et signes. Au premier abord, il ne semble pas s'agir d'une création musicale, mais ce type de notation m'a semblé le plus adapté à ma vision de l'œuvre. Il n'y a pas de lignes de notes, pas de hauteurs fixes, pas de durées de son et pas de dynamique définie avec précision. Une notation géométrique remplace une notation mathématiquement précise. Chaque graphique indique des hauteurs relatives par la position des figures. Il n'y a pas de hauteurs définies, mais des registres, il n'y a pas de dynamique définie avec précision, mais un son fort et un son faible (représentés par la taille). Il n'y a pas de durée rythmique précise, mais une représentation des longueurs de notes et des relations.

Les interprètes reçoivent des instructions sur la distribution et l'exécution, mais celles-ci offrent la possibilité de choisir. Le matériel donné doit être réalisé activement à l'aide de l'imagination personnelle. Chaque couleur signifie une réalité, chaque mot un phonème dont le développement est planifié. Chaque signe est une partie d'un vocabulaire dont la grammaire diffère de celle généralement connue. Mais dans l'essence, ce type de notation est une conséquence du "principe de hasard" que la science nous a donné comme une interprétation cosmologique du monde. Les interprètes, malgré leur liberté, sont néanmoins fixés, la couleur musicale entre en dialogue avec la couleur plastique, mélodiquement et harmoniquement (Klangfarbenmelodie, Klangfarbenharmonie).

Cette Passion se distingue de toutes celles écrites auparavant en ce qu'elle ne traite pas de la souffrance d'un homme, mais de la tragédie de la condition humaine. [...] La Passion que je me suis fixée se reflète dans la poésie de ce XXe siècle et dans le livre des livres : la prophétie de l'homme pour l'homme et par l'homme.⁹⁵⁹

⁹⁵⁷ Cf. Traber 2011, p. 15.

⁹⁵⁸ Déclaration de Schidlowsky dans une interview du 26.02.2008 avec sa petite-fille Rachel Schidlowsky. In : Schidlowsky 2008, p. 37.

⁹⁵⁹ Le texte est tiré du livret du CD du même nom : L. Schidlowsky 2002, mais voir aussi la brève explication de Schidlowsky sur ma musique graphique. Dans : Schidlowsky 2011, p. 75.

Le dernier paragraphe fait référence à un aspect central de l'œuvre de Schidlowsky, à savoir l'impact politique de ses œuvres. En effet, plusieurs de ces œuvres font directement ou indirectement référence au Troisième Reich et à ses atrocités, notamment celles commises contre le peuple juif de Schidlowsky, ainsi que, comme nous l'avons mentionné, aux violations des droits de l'homme commises par la dictature de Pinochet dans son pays natal, le Chili, dans les années 1970. En même temps, ils représentent la quête de Schidlowsky pour un nouvel humanisme face à ce passé immédiat et inhumain.⁹⁶⁰

Karkoschka décrit avec précision les trois objectifs des graphiques musicaux : ils sont à la fois des modèles musicaux, les figures musicales et graphiques ne sont pas définies avec précision et invitent les interprètes à "composer avec", dans le sens de l'invention de nouveaux sons, actions et modes de jeu. L'esthétique de l'image devrait également y inciter.⁹⁶¹ "L'apport de sa propre créativité et de ses propres idées fait partie du processus [...]. Si ces capacités ne sont pas présentes dans une mesure suffisante, une interprétation pertinente ne peut pas voir le jour".⁹⁶²

Considérons maintenant le quatrième tableau de la Passion *Das Lied meines Lebens* d'après le poème du même nom de Lasker-Schüler (fig. 125 à la page suivante). Comme on peut le voir dans le graphique musical, les figures musicales sont si proches de la notation traditionnelle qu'une transposition sonore associative est possible.

- Les lignes horizontales représentent certaines lignes de base pour les hauteurs - généralement la position centrale de la voix ou de l'instrument - et elles sont éventuellement aussi des lignes de texte.
- Pour chaque syllabe du texte, une exécution vocale ou linguistique est indiquée a) comme une flèche orientée vers la hauteur et la durée du son, b) comme une note dont la longueur du manche représente la hauteur approximative du son, dont l'épaisseur de la tête représente le volume approximatif et dont la forme décrit éventuellement l'articulation (voir Logothetis).
- Outre les figures liées au texte, il existe des figures à interpréter de manière purement sonore a) de manière instrumentale avec indication des instruments (ici : verres ou tam-tam + gong), b) qui doivent être chantées en plus ou en solo, le plus souvent sur des voyelles, sous forme de *crescendi*/*decrescendi*, *glissandi*, *tremuli* ou de variations de hauteur semblables à des *glissandos*.
- La partie picturale et colorée est superposée à cette partie du graphisme musical proche de la notation. Schidlowsky entend ainsi créer un rapport synesthétique entre la couleur et le son, dans l'esprit de Kandinsky.
- L'élément performatif des différentes parties ne se développe pas seulement dans l'exécution purement musicale, mais aussi dans les agitations des interprètes sur scène : un cri aigu, par exemple, couplé à des affects gestuels, un élargissement sonore combiné à un écartèlement des personnages ; tout⁹⁶³ cela est donc pensé de manière tout à fait musico-théâtrale.⁹⁶⁴

⁹⁶⁰ Cette quête du dernier expressionniste, comme Schidlowsky se définit lui-même, se retrouve en fait dans l'expressionnisme lui-même, dans sa recherche de 'l'homme nouveau'. Cf. également Karkoschka 2011, p. 23 et suivantes.

⁹⁶¹ Cf. Karkoschka 2011, p. 22 et suivantes.

⁹⁶² Schidlowsky 2008, p. 39.

⁹⁶³ Voir aussi Karkoschka 2011, p. 24.

⁹⁶⁴ Le compositeur lui-même s'exprime sur les éléments chorégraphiques des Graphiques musicaux de Schidlowsky dans : Schidlowsky 2008, p. 43 et suivantes et p. 50 et suivantes.

- Enfin, il faut se demander dans quelle mesure un éclairage de scène aux couleurs changeantes - même s'il n'a pas été intégré ici dans la partition, dans le graphisme musical - s'offre à la composition. Les couleurs utilisées dans le graphisme musical fourniraient des indications de réalisation.⁹⁶⁵

Le livret de la création indique que les partitions ont été remaniées pour les interprètes pour des raisons pratiques d'exécution :

- tous les composants de la couleur ont été supprimés
- l'écriture cursive a été transformée en écriture d'imprimerie
- des éléments similaires à des notes ont été présentés graphiquement
- des indications supplémentaires sur les voix qui doivent exécuter telle ou telle figure ont été introduites.⁹⁶⁶

Le renoncement complet à la couleur tient manifestement compte du fait que l'approche synesthésique de la composition est de toute façon difficilement compréhensible, voire impossible à suivre pour le chanteur.⁹⁶⁸ En revanche, les autres remaniements servent probablement plus à améliorer la clarté visuelle de la partition, voire à limiter quelque peu l'aléa que le hasard dirigé, et donc à stabiliser l'énorme liberté d'interprétation apparente pendant les répétitions et la représentation. Schulz rapporte la même expérience : "Lors de la préparation, j'ai défini très précisément le déroulement musical de la plupart des mouvements et je l'ai également noté. [...] Avec un effectif aussi important, je n'ai pas vu d'autre possibilité d'éviter un chaos complet. . ."⁹⁶⁹

Les explications ci-dessus sont illustrées par trois figures individuelles de notre graphique musical (cf. fig. 126). Les signes graphiques utilisés par Schidlowsky sont pour la plupart explicites, ils s'appuient en partie sur les modes de notation de la musique récente ; on trouvera quelques indications concrètes sur leur mise en œuvre chez Karkoschka et Schulz.⁹⁷⁰

pour les sons isolés et les lettres, que l'on trouve séparément dans la partition, Wolfgang Rüdiger explique notamment à propos des voyelles qu'elles représentent, en tant que porteuses de sens d'une couche sémantique profonde, "rien de moins qu'une évocation d'une émotion préverbale et corporelle"⁹⁶², par exemple un cri de douleur (fig. 126c). Dans leur sonorité expressive primaire, ils fonctionnent comme des interjections à effet émotionnel central et immédiat, qui confèrent au texte qu'ils entourent une impression supplémentaire allant au-delà

⁹⁶⁵ Cf. les réflexions correspondantes de Schulz sur *misa sine nomine*. Auparavant, Messiaen avait emprunté la voie de la synesthésie du son, de la couleur et de la lumière (éclairage) dans son opéra *Saint François d'Assise*.

⁹⁶⁶ Voir L. Schidlowsky 2002. Des demandes de l'auteur auprès du Ölberg-Chor Berlin ont révélé qu'aucune des partitions préparées n'est probablement plus disponible.

⁹⁶⁷ *Greise sind die Sterne geworden* - eine moderne Passion (1997), partie 4. encre de Chine noire, peinture acrylique, 71x101. In : L. Schidlowsky 2011a, p. 227. La présente illustration a été tournée de 270° par rapport à l'original. KA01-GNr. 148 (K1229).

⁹⁶⁸ La synesthésie, en tant que perception bien réelle, est en effet "hautement idéosyncrasique", comme le montre Behne dans son essai éclairant sur la synesthésie. A moins qu'elle ne soit confondue avec l'analogie intermodale, avec laquelle la plupart des gens réagissent de manière *c o g n i t i v e*, par exemple, lorsqu'ils associent le jaune à un son aigu, apparemment avec 'clair' comme tertium comparationis. Behne 1998, p. 113 et suivantes.

⁹⁶⁹ Schulz 2011, p. 47 et suivantes

⁹⁷⁰ Voir le troisième chapitre : Notation indicative. Dans : Karkoschka 2004, p. 65 et suivantes ; également Schulz 2011, p. 49.

⁹⁷¹ Cf. Rüdiger 2011, p. 28.

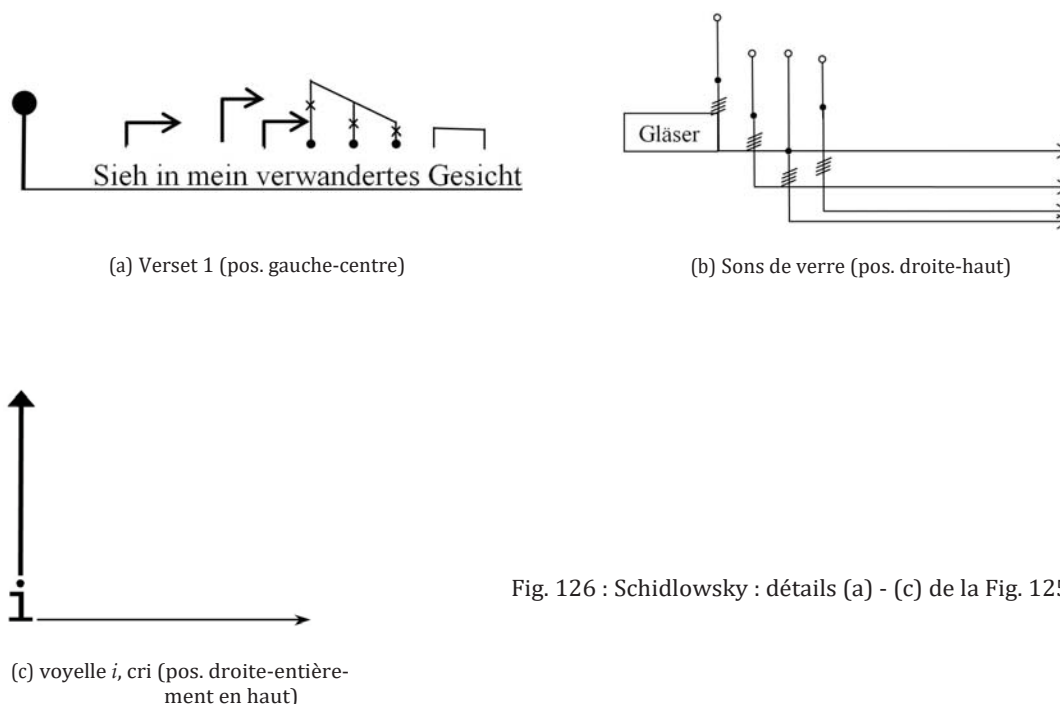


Fig. 126 : Schidlowsky : détails (a) - (c) de la Fig. 125

de sa sémantique.⁹⁷² Pour que l'affect puisse agir de manière convaincante, cela présuppose une connaissance précise et une imbrication émotionnelle profonde de l'interprète avec l'œuvre et son texte, mais aussi la capacité de pouvoir libérer immédiatement ses propres émotions. Ainsi, la voyelle *i* à réaliser dans la figure Fig. 126c montre une direction vers le haut d'une énergie relativement élevée (pointe puissante), qui doit être maintenue un certain temps (flèche vers la droite), à savoir ici jusqu'à l'utilisation des verres de la figure 126b. Elle doit également être chantée le plus haut possible.⁹⁷³ En même temps, il s'accompagne d'un geste corporel puissant et dirigé vers le haut, dont la posture doit être en harmonie avec le son.

Les quelques allusions et exemples montrent clairement qu'une performance authentique avec des chanteurs habituels - solistes ou chœurs, amateurs ou professionnels - nécessite un entraînement considérable, le dépassement d'inhibitions psychiques et un engagement intrapsychique sur soi-même et sur la nouveauté de cette musique au cours de répétitions très intensives.⁹⁷⁴

Le chant de ma vie

Regarde mon visage altéré
Les étoiles se penchent plus bas
Regarde mon visage altéré.

Tous mes chemins de fleurs
mènent à des eaux sombres,
Des frères et sœurs qui se disputaient mortellement.

Les étoiles sont devenues vieilles
Regarde mon visage altéré.

⁹⁷² Les interjections constituent une catégorie de mots généralement isolés, irréfléchissables et sans signification lexicale, comme *oh*, *hoppla*, *peng* et *cool*. Dans le cas présent, elles sont entièrement réduites à des voyelles individuelles qui incarnent des émotions telles que le dégoût (*i*), la peur (*u*) ou la douleur (*a*).

⁹⁷³ Voir aussi Schulz 2011, p. 49.

⁹⁷⁴ Cf. à ce sujet les expériences de Schulz en matière de pratique musicale avec la *misa sine nomine* de Schidlowsky. Dans : Schulz 2011, p. 45 et suivantes ; l'approche de R. Schidlowsky dans ses réflexions de didactique de la musique sur la création par les élèves et le gain de personnalité qui en découle est également intéressante. Cf. Schidlowsky 2008, p. 156 et suivantes.

Que révèle en outre l'examen de notre composition d'Else Lasker-Schüler (ill. 125, p. 346) ? Pour cela, nous renvoyons tout d'abord à l'interprétation du poème ci-dessus, p. 327 et suivantes, dans le cadre du portrait de compositeur consacré à Wilhelm Rettich. Par ailleurs, l'étude d'images qui suit doit être une tentative de suivre les impulsions graphiques de Schidlowsky pour transposer artistiquement le texte de Lasker-Schüler et de décrire leur effet individuel. Il ne s'agit pas de répondre à la question des intentions réelles de Schidlowsky, qui est de toute façon impossible, mais à celle de l'effet produit sur le spectateur de ce graphique musical.

Les trois strophes du poème sont remarquablement réparties sur la surface de l'image (fig. 127 sur la page suivante). C'est à peu près au centre vertical de l'image que commence la première strophe, dont le deuxième vers reprend la gestuelle des 'étoiles qui se penchent' dans la disposition graphique. Et ce n'est sans doute pas trop dire que le plan terrestre du premier vers est d'abord quitté graphiquement en direction des étoiles et que celles-ci se penchent ensuite en trois temps jusqu'à la terre. Nous avons vu l'assonance avec des vieillards courbés (voir p. 329). Le cercle de pensées formé par le troisième vers - en répétition du premier - est également repris dans le graphique par le retour circulaire ("étoiles" "vois" au centre vertical de l'image dans la fig. 127 de la page suivante).

La deuxième strophe commence à peu près au milieu de la bande inférieure de l'image (quadrant 4). Les "sentiers fleuris", allégorie presque charmante d'une "âme riche", disposés textuellement sur le bord supérieur de la bande, plongent dans le graphisme vers les "eaux sombres" ; les yeux du spectateur sont ensuite guidés - et ce dans un arc de cercle inverse au sens de lecture - vers le bord gauche de l'image (il faut vraiment chercher !), d'où la "querelle mortelle entre frères et sœurs" est menée tout droit dans les profondeurs perfides (bord inférieur de l'image). C'est ici que se trouverait en soi le

Fin de la lecture'. Mais Schidlowsky conduit plutôt le spectateur vers le bord supérieur gauche de l'image, comme si le poème ne commençait que là (dans le sens de lecture habituel) !

Il ne limite toutefois pas le texte de la troisième strophe - que Lasker-Schüler laisse formellement incomplète en tant que quatrain et à partir de laquelle nous pouvons lire 'l'échec complet de la vie' - à la bande supérieure de l'image. Il l'introduit

- quelle chute ! - zigzague à travers l'image et 'reste accroché quelque part en travers de l'image : s'égaré et se perd'.

Il est évident que la composante textuelle et graphique de ce graphisme musical a un poids interprétatif important dans l'œuvre d'art globale.

A la fin de l'interprétation du poème, on s'est penché sur sa sonorité. L'accent a été mis en particulier sur la fréquence de la voyelle *i*, qui donne au poème une note froide et pointue (voir p. 330). Schidlowsky reprend cette sonorité à plusieurs reprises dans sa composition, aussi bien dans la voyelle *i* à chanter avec emphase (cf. détail ill. 126c à la page 347) que dans la coloration générale du tableau en bleu principalement froid (froideur de la vie ?) et en nuages gris-noirs du glaciaire acrylique.

Une œuvre musicale se termine généralement par le double trait de la dernière mesure de la partition, par lequel le compositeur met en quelque sorte un point final à son œuvre. Il n'est donc pas nécessaire, dans le cadre de ce travail, de discuter des exécutions de toutes les compositions présentées. Ce n'est pas le cas de Schidlowsky. Pour ses graphiques musicaux comme celui-ci, la question se pose de savoir si la discussion d'une représentation est ici aussi superflue. On peut citer des raisons pour lesquelles une telle discussion semble judicieuse. En effet, il a été

démontré que les graphiques musicaux de Schidlowsky présentent des degrés de liberté et qu'ils doivent être façonnés par l'indispensable 'co-composition' des interprètes. Cet impératif inhérent à ses œuvres considère la performance comme l'acte final et nécessaire de l'œuvre d'art totale et complète. C'est dans cet esprit que la décision a été prise de considérer la première de l'œuvre dans les pages qui suivent.

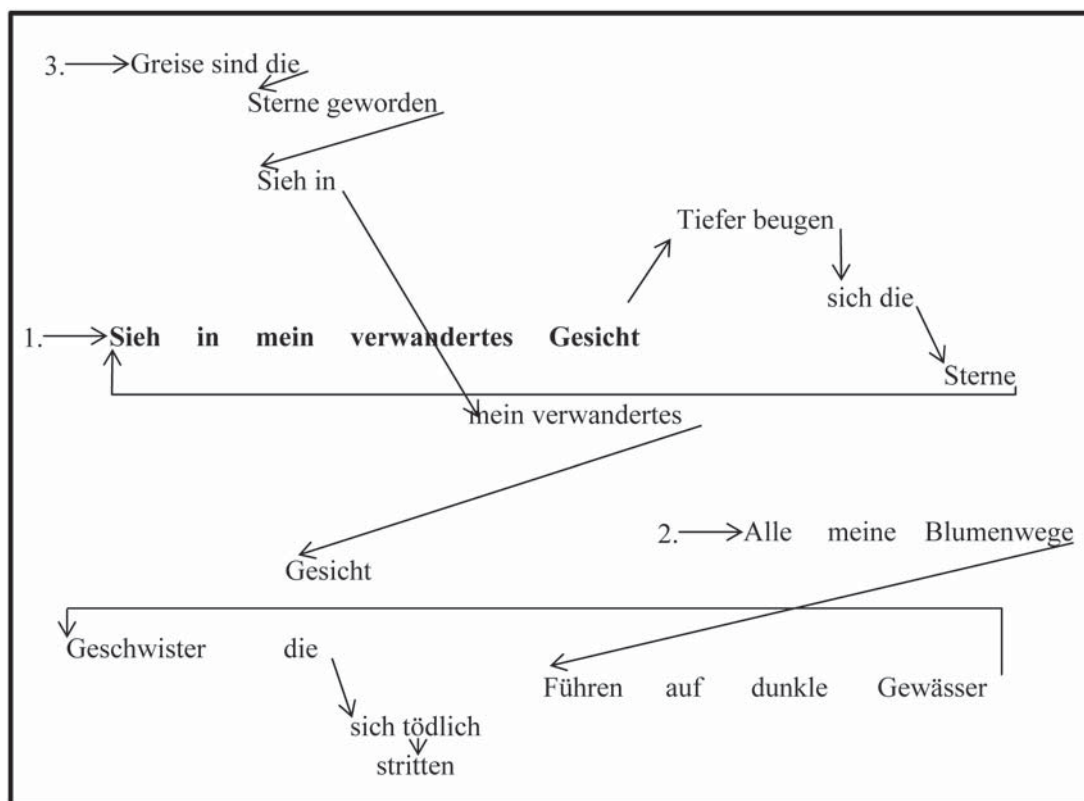


Fig. 127 : Schidlowsky : *Le chant de ma vie*, répartition graphique du texte ⁹⁷⁵

Les réalisations de telles œuvres d'art ont chacune leurs spécificités, leurs interprétations et leurs lectures. Il ne faut surtout pas s'attendre à une réalisation reproductible à l'identique. La brève description de la création de l'œuvre ne peut et ne doit donc avoir pour but que de décrire une solution possible et une solution qui n'a été saisie que de manière auditive dans un enregistrement CD⁹⁷⁶. Elle a toutefois du poids dans la mesure où le compositeur était personnellement présent lors des dernières répétitions et de la première représentation et qu'il a en outre dédié la Passion au chœur Ölberg de Berlin et à son chef Ingo Schulz. La création peut donc être considérée comme autorisée par le compositeur.

Schidlowsky donne les brèves instructions de jeu suivantes :

La quatrième partie contient un texte d'Else Lasker-Schüler et a été écrite pour soprano, alto, baryton récitant, tamtam, gongs (un joueur) et verres. Le texte doit être utilisé à volonté par les trois solistes (chanté, parlé, chuchoté et murmuré) mais en conservant l'ensemble de la phrase. Les trois solistes commencent à interpréter simultanément le texte de n'importe quelle partie du graphique. Le chef d'orchestre indique le moment où les percussionnistes doivent accompagner les solistes. L'œuvre se termine avec les trois solistes qui chantent la voyelle *u* dans les registres inférieurs aussi longtemps que possible. La longueur totale n'est pas fixée. ⁹⁷⁷

⁹⁷⁵ *Greise sind die Sterne geworden* - eine moderne Passion (1997), partie 4, extraction de texte.

⁹⁷⁶ Enregistrement de la première : L. Schidlowsky 2002, L'auteur n'a pas connaissance d'une autre représentation.

⁹⁷⁷ L. Schidlowsky 2011a, p. 226.

Les réalisations de telles œuvres d'art ont chacune leurs spécificités, leurs interprétations et leurs lectures. Il ne faut surtout pas s'attendre à une réalisation reproductible à l'identique. La brève description de la création de l'œuvre ne peut et ne doit donc avoir pour but que de décrire une solution possible et une solution qui n'a été saisie que de manière auditive dans un enregistrement CD⁹⁷⁶. Elle a toutefois du poids dans la mesure où le compositeur était personnellement présent lors des dernières répétitions et de la première représentation et qu'il a en outre dédié la Passion au chœur Ölberg de Berlin et à son chef Ingo Schulz. La création peut donc être considérée comme autorisée par le compositeur.

Schidlowsky donne les brèves instructions de jeu suivantes :

La quatrième partie contient un texte d'Else Lasker-Schüler et a été écrite pour soprano, alto, baryton récitant, tamtam, gongs (un joueur) et verres. Le texte doit être utilisé à volonté par les trois solistes (chanté, parlé, chuchoté et murmuré) mais en conservant l'ensemble de la phrase. Les trois solistes commencent à interpréter simultanément le texte de n'importe quelle partie du graphique. Le chef d'orchestre indique le moment où les percussionnistes doivent accompagner les solistes. L'œuvre se termine avec les trois solistes qui chantent la voyelle *u* dans les registres inférieurs aussi longtemps que possible. La longueur totale n'est pas fixée.⁹⁷⁷

La base de l'analyse musicale est en général l'image musicale, la partition. Dans notre cas, il s'agit à la fois du film noir et blanc de l'image (cf. illustration 127 à la page précédente) et d'une analyse spectrale de l'enregistrement de la première au moyen du logiciel *Acousmographie*. Ce dernier ne rend l'événement acoustique transparent que dans le détail et crée les conditions nécessaires à une compréhension et une verbalisation plus approfondies du sens et du contenu. Le processus herméneutique peut ainsi tenter d'ouvrir les interdépendances profondes entre la musique et la poésie de ce poème, et l'analyse ne reste pas bloquée sur la partie technique, mais s'exprime - ainsi fondée - sur le sens et le contenu.

Finalement, demandons-nous si ce poème, ou n'importe quel poème en général, a besoin de l'image, du graphisme et de la musique ? La réponse est clairement non ! Le poème en lui-même n'en devient ni meilleur ni pire, il reste tel qu'il est. Mais la mise en musique est un discours musical sur la poésie et une interprétation émotionnelle sans paroles ! La mise en musique tire ainsi sa légitimité de l'harmonie entre les deux discours, le discours musical et le discours lyrique.

Tab. 14 : Schidlowsky : *Greise sind die Sterne geworden* Partie 4, sections de forme

Mold section	Tem ps	Description
A	0:00	Intro : Tapis sonore (verres)
B	0:37	Le locuteur récite la 1ère à la 3ème strophe du poème ; Tapis sonore (verres et gongs)
C	1:44	Chant vocal sans texte (S, A, Bar) ; puis viennent Fragments de texte de l'exposé
D	4:05	Le locuteur récite la 1ère à la 3ème strophe du poème ; Tapis sonore et vocal, glissandi
E	5:18	Coda : glissando d'alto, tapis sonore (verres, gong, tamtam)

Une analyse sonore a été réalisée à l'aide du logiciel d'analyse *Acousmographie*, dont voici un résumé.

L'ensemble de la réalisation dure 5:50 et est divisé en trois grandes sections de forme (B, C et D) et deux plus courtes (A et E) (tab. 14 à la page précédente et les données de la colonne 11 du tab. 15 à la page 353).

Les sections formelles se configurent de manière symétrique, dans leur contenu respectif et leur durée, autour du centre de la composition, la section formelle C.

Alors que les sections A et E, respectivement de 40" et 30", sont des sections relativement courtes, purement in-instrumentales, qui ont les 'fonctions classiques d'introduction et de conclusion', les sections B et D, d'une durée d'une minute, sont consacrées à la récitation du poème. La section B représente en quelque sorte l'exposition thématique dans une récitation classique, tandis que la section D n'est pas une simple répétition, mais peut être lue comme une réflexion sur l'"échec existentiel de la vie" développé dans la partie centrale.

La section C constitue donc la partie essentielle de la confrontation musicale avec le texte lyrique. Avec 2:21, c'est aussi la section la plus longue. Nous pouvons tout à fait parler d'un développement en ce qui concerne sa forme musicale. Tous les éléments sonores exposés y apparaissent et sont traités. Il s'agit manifestement d'une forme élargie de lied, ce qui confirme le titre du poème *Das Lied meines Lebens*.

Les chants des solistes font leur apparition dans cette section. Dans un premier temps, ils s'articulent exclusivement en voyelles. Les voix ne jouent ici rien d'autre qu'un rôle de générateur de sons supplémentaire, mais elles reproduisent, du point de vue de l'ethnomusicologie et de la psychologie des profondeurs, les "sons originels", comme nous l'avons déjà mentionné, et renforcent ainsi de manière très impressionnante la douleur et le désespoir inhérents au poème dans l'échec de la vie.

Nous renvoyons ici au tableau 15 à la page 353. Il représente le déroulement temporel précis des événements acoustiques dans le spectre de fréquences de la première exécution, sous forme d'un assemblage des neuf couches choisies dans l'analyse informatique : 2ème colonne *temps* (secondes/millisecondes) de l'apparition de l'événement ; neuf couches : 4ème-7ème colonne les *voix* humaines et 8ème-10ème colonne les instruments participants ; 11e colonne : description succincte de l'événement sonore correspondant, accompagnée de sa description 'Source' en corrélation de couleur (sp. 3-10).

Le tableau des événements sonores montre qu'à partir du lfd. No. 28, le début de la section C, que les trois voix entonnent ces voyelles primaires. L'analyse informatique permet d'indiquer avec une grande précision la fréquence et donc le ton sur l'échelle chromatique, qui est en partie indiqué entre parenthèses dans le tableau. Outre les glissandi, nous trouvons une série de ce que l'on appelle des interjections, dont il a déjà été question plus haut (cf. illustration 126c à la page 347). A partir de 2:31 (n° 41), des fragments de texte du poème de Lasker-Schüler commencent dans toutes les voix. Le déroulement du texte n'est plus donné (cf. ill. 127 à la page 349). Souvent, ce ne sont que des fragments de vers ; le fragment "Sieh. . ." ou "Sieh in. . ." qui a pris un sens particulier dans sa forme latine *ecce*. Avec la fragmentation du texte, cette réalisation dépasse clairement le texte du poème dans son message artistique et pointe la vie 'fragmentaire' et les douleurs de l'âme qui y sont liées (interjections).

On remarque un motif de secondes ('Sekundklang') bien audible dans les verres aigus comme double coup ('a' suivi de 'b'), qui rappelle beaucoup le 'vitrage' sur les bateaux et qui retentit pour la première fois à 0:52 (no. 14) et qui s'impose ainsi comme un 'solitaire sonore' jusqu'à la fin de la composition.⁹⁷⁸

Ce double coup, que l'on entend exactement 12 fois, a, à mon avis, quelque chose d'évocateur, tout comme les interjections de cri et de peur portent en elles la terreur. Avant le douzième coup, on entend à la fin - en quelque sorte 'juste avant midi' - un double coup une octave plus haut (la'', b'') comme un son de clochette. Ce son de clochette fait l'effet d'une clochette mortuaire, dont l'utilisation était courante au Moyen-Âge, mais dont les racines remontent au septième siècle avant Jésus-Christ.⁹⁷⁹

Le caractère fragmentaire des textes reflète, sur le plan musical et dramatique, la situation fondamentale du "je" lyrique. Les interjections, les sons et les cris verbaux primaires reflètent eux aussi de manière macabre le titre du poème de Lasker-Schüler et en même temps les couches profondes du 'chant de sa propre vie'. Néanmoins, la sonorité de cette réalisation de *Musikalische Grafik* reste dans la tradition des conventions sonores européennes traditionnelles, comme la fixation constante des sons, que ce soit ceux des instruments ou ceux des chanteurs. On ne trouve pas non plus de surfaces de bruit ni d'événements acoustiques extra-musicaux. De ce point de vue, la réalisation reste dans une communication 'non problématique' avec les habitudes d'écoute et ne détourne pas l'attention du texte à transporter, qui pourrait sinon être trop facilement dominé par les événements musicaux. Les proportions et la pondération des genres sont ainsi préservées dans le sens d'une œuvre d'art globale.

Les instruments choisis par Schidlowsky, tamtam, gongs et surtout verres (harpe de verre), confèrent néanmoins aux surfaces sonores qu'ils ouvrent une certaine note exotique qui - et ce n'est pas contradictoire avec le caractère européen apostrophé de l'ensemble de l'œuvre - ne fait absolument qu'un avec la métaphore orientaliste de Lasker-Schüler contenue dans le poème : "Blumenwege", "dunkle Gewässer", étoiles vieillissantes qui se penchent" et surtout "mon visage altéré". Le son de la harpe de verre, qui domine l'action instrumentale, correspond synesthétiquement à la sonorité des voyelles claires du poème lui-même et au bleu froid du tableau de Schidlowsky.

Tous deux, Lasker-Schüler et lui, sont enracinés dans la kabbale de leur judaïsme et puisent chacun à ses sources mystiques.⁹⁸⁰

Pour conclure, il convient de faire quelques remarques critiques sur la réalisation de la première :

- La conception formelle de la performance en tant que forme étendue de chanson n'est pas couverte par le graphisme musical de Schidlowsky, pas plus que la récitation complète du poème à deux reprises par l'orateur. Il semble que ces éléments de forme introduits vont à l'encontre de la pensée aléatoire.

⁹⁷⁸ La *verrerie* sur les bateaux est dérivée des sabliers qui y étaient autrefois utilisés.

Huit verres retentissent également lors d'enterrements en mer.

⁹⁷⁹ Voir Shakespeare : *Macbeth*, acte II, fin de la première scène : *la cloche est frappée*. *Macbeth* : "Je m'en vais, et c'est fait ; la cloche m'avertit / Ne l'écoute pas, Duncan, c'est le tintement d'une tombe." ; cf. également Oettel 2000.

⁹⁸⁰ Au sujet de la Kabbale chez Lasker-Schüler, nous trouvons une remarque intéressante dans la note 2 de l'article d'Anja Mali (Mali 1989, p. 1) : ". . . dans les archives d'Else Lasker-Schüler à Jérusalem, nous pouvons seulement constater qu'Else Lasker-Schüler possédait quelques livres de kabbale. Selon Ernst Ginsberg (*Neue Zürcher Zeitung* 18 janvier 1958), on a trouvé dans la valise d'Else Lasker-Schüler 'peu de livres : Baudelaire, quelques volumes de Swedenborg, quelques notions de kabbale'. (ces livres ne sont cependant pas disponibles dans les archives de Jérusalem, comme l'indique M. Kupper dans "*Der Nachlass Else Lasker-Schülers in Jerusalem (I)*" in : *literaturwissenschaftliches Jahrbuch, Neue Folge Band IX 1968,248*). Cf. Kupper 1968.

Lfd.Nr.	ab m:ss.00	Formab-schnitt	Sprecher	Sopran	Alt	Bartón	Gläser	Gongs	Tam Tam	Ereignis-Beschreibung Frequenz-Bereich: 0-2400Hz	Lfd.Nr.	ab m:ss.00	Formab-schnitt	Sprecher	Sopran	Alt	Bartón	Gläser	Gongs	Tam Tam	Ereignis-Beschreibung Frequenz-Bereich: 0-2400Hz
01	0:00:01.47	x								FA A: Beginn	41	0:02:30.98		x							Spr. V 2
02	0:00:02.09						x			c"-g"-c"	42	0:02:38.69						x			Sekundklang
03	0:00:02.94						x			h'	43	0:02:40.82			x						Greise sind...
04	0:00:04.58						x			h"	44	0:02:43.37			x						Sieh in... (des")
05	0:00:05.77						x			fis"	45	0:02:45.97				x					Führen auf dunkle
06	0:00:14.93						x			a"	46	0:02:50.27									Sopr. Sieh in...
07	0:00:37.22	x					x			FA B: Sprecher rezitiert Gedicht	47	0:02:57.40			x						Lyrmus
08	0:00:37.45		x							Spr. 1. Strophe	48	0:02:57.74			x						Sieh (e")
09	0:00:38.58						x			cis'	49	0:03:01.25									in (b)
10	0:00:40.22						x			a	50	0:03:03.51				x					Greise sind die ...
11	0:00:45.76						x	x		cis"	51	0:03:05.04									mein (ges")
12	0:00:46.56						x	x		b	52	0:03:11.09									ver- (h')
13	0:00:47.40						x	x		fis	53	0:03:12.62									wandertes Gesicht (ges")
14	0:00:52.27						x			Sekundklang	54	0:03:17.14									Gesicht
15	0:00:54.42						x			as" Sekundklang	55	0:03:20.14									Sekundklang
16	0:00:54.81						x			b" Sekundklang	56	0:03:21.10									Sieh in mein ...
17	0:01:04.77						x	x		E	57	0:03:21.55									sifften
18	0:01:04.94						x	x		Tam tam	58	0:03:28.46									Vokal a (es")
19	0:01:06.19						x			Sekundklang	59	0:03:28.95									Interjektion "a"
20	0:01:07.54						x	x		b	60	0:03:37.34									Sterne...(f)
21	0:01:08.17						x	x		as'	61	0:03:40.22									Spr. V 6
22	0:01:08.67						x	x		h'	62	0:03:44.75									Sieh in mein (a")
23	0:01:09.86		x							Spr. 2. Strophe	63	0:04:05.51	x								FA D: Sprecher rezitiert Gedicht
24	0:01:11.22								x	B	64	0:04:07.25									Interjektion "o"
25	0:01:22.36						x			Sekundklang	65	0:04:16.47									Interjektion "a"
26	0:01:26.49						x			Spr. 3. Strophe	66	0:04:26.04									Spr. 1.-3. Strophe
27	0:01:34.36						x			Sekundklang	67	0:04:29.14									Interjektion "a"
28	0:01:38.49	x								FA C: Vokalgesänge S., A., Bar	68	0:04:29.61									Vokal a (as")
29	0:01:43.66									Vokal a (e')	69	0:04:34.24									Sekundklang
30	0:01:44.48									Vokal ü (gliss. f" - e')	70	0:04:40.85									Interjektion "o"
31	0:01:47.65									Vokal a (e')	71	0:04:52.97									Interjektion "e"
32	0:01:52.68									Vokal ü (e')	72	0:05:02.70								x	F
33	0:01:56.42						x			Sekundklang	73	0:05:06.26									Sekundklang
34	0:02:06.25						x			Interjektion "i"	74	0:05:12.82									Sekundklang
35	0:02:07.45						x			Vokal a (c")	75	0:05:16.95									Schellenklang
36	0:02:11.51						x			Interjektion "u"	76	0:05:18.41									Interjektion "u"
37	0:02:17.97						x			Vokal u (es' gliss. es")	77	0:05:18.42	x							FA E: Coda	
38	0:02:20.39						x			Interjektion "a"	78	0:05:18.93									gliss. ges' - b"
39	0:02:23.87									Interjektion "i"	79	0:05:26.34									Sekundklang
40	0:02:25.95						x			Sekundklang											Sekundklang

Tab. 15 : Schidlowsky : Événements sonores ⁹⁸¹

⁹⁸¹ Compilation sous forme de tableau d'événements sonores déterminés au moyen d'une *analyse acousmographique*, extraits de *Greise sind die Sterne geworden*, partie 4 : *Das Lied meines Lebens* (Else Lasker-Schüler) de Schidlowsky. Pour des raisons de clarté, tous les événements ne sont pas représentés.

- Contrairement aux instructions de Schidlowsky, selon lesquelles seules des phrases entières du poème doivent être interprétées, on trouve dans la partie centrale C de la première représentation, comme nous l'avons vu, plusieurs fragments de texte, même si, comme nous l'avons montré, ils font sens.
- Il semble que certains éléments graphiques de la partition - comme l'élément crescendo autour du "Sieh in . . ." de la troisième strophe (voir illustration 127 à la page 349) - ne trouvent pas de transposition dans l'exécution ; c'est du moins ce que révèle l'analyse acousmographique. En revanche, les 12 'secondes de verre' sont à nouveau un élément extérieur au graphisme musical.
- Enfin, les arrangements et les enchaînements de textes interprétant des poèmes dans le graphique musical, tels qu'ils sont représentés et interprétés dans l'illustration 127 à la page 349, n'ont pas trouvé d'écho significatif dans la performance.

Tout cela n'est peut-être pas important, étant donné que cette représentation a été autorisée par Schidlow-sky.

Sans même retracer musicalement les lignes du poème, le graphisme musical, qui - soulignons-le encore une fois - est plus qu'un texte et une transcription musicale, et sa réalisation interprétative par des vocalistes et des instrumentalistes, forment une toile de fond musicale qui, en soi, est extrêmement impressionnante et basique pour l'interprétation du poème.

l'être jeté dans le monde' (Heidegger) de l'homme. - Les explications précédentes sur le contenu musical sont préparées, étayées et rendues compréhensibles sur la base de l'analyse technique fine et de la mise en évidence des détails de l'œuvre d'art globale.

13.22 Schnebel, Dieter

(p. 463)

Avant de nous pencher sur Schnebel lui-même et sur sa composition *Mein Herz ruht müde* (K1273), il convient d'abord d'évoquer un poème, nécessairement court.

Mon cœur est fatigué

Mon cœur se repose
avec lassitude sur le
velours de la nuit
Et des étoiles se posent sur mes paupières

Je coule des tons argentés de l'étude - - -
Je ne suis pas plus, et pourtant je suis mille
fois plus. Et je répands sur notre terre : la paix.

J'ai accompli l'accord final de ma vie - Je suis mort
en silence - comme Dieu l'a conçu en moi :
Un psaume rédempteur - pour que le monde le pratique.

Le poème paru pour la première fois en 1943 dans *Mein blaues Klavier* (KA01-GNr. 392), qui s'est retrouvé sous forme de manuscrit solitaire (H¹) dans la succession d'Emil Raas, avocat bernois, ami et admirateur de Lasker-Schüler, est considéré comme l'un de ses chants du cygne. Avec douze mises en musique, il s'agit également d'un poème relativement souvent mis en musique dans le corpus des compositions,

notamment par Leo Nadelmann, Dieter Schnebel, Christian Immo Schneider et Erich Walter Sternberg. Comme nous l'avons déjà signalé lors de la discussion du recueil de poèmes *Mein blaues Klavier* (chap. 7), Lasker-Schüler place ce poème de manière ciblée à la fin de la Première partie de son dernier recueil de poésie. La similitude des déclarations et des images d'ambiance avec le poème *Ich weiß*, présenté au chapitre 7.3, est en outre frappante.

Le crépuscule et la nuit sont la toile de fond sur laquelle repose l'ensemble du poème et en particulier le cœur fatigué et fatigué (cf. variante dans KA01-K 392.H¹). Les images mystiques de toutes les lignes de vers sont dessinées avec beaucoup de douceur : "*repose, velours, se couche, coule, large paix, silencieuse et rédemptrice*" sont les mots qui les portent en termes d'atmosphère.

Les deux premiers vers - on est tenté de parler de 'pastel de la nuit de lune' d'Eichendorff - dessinent une image d'une étrange préciosité : un cœur posé sur un velours noir comme la nuit. En contraste lumineux, les 'étoiles' ; chez Lasker-Schüler, elles sont des supports ⁹⁸²allégoriques de l'amour et de l'inspiration poétique. "L'âme préexistante"⁹⁸³, les événements cosmiques et, surtout, la proximité de Dieu. Ils se posent sur les paupières de la poétesse pour qu'elle dorme, mais ferment aussi en quelque sorte 'en noblesse céleste' les yeux de la voyante pour qu'elle voie désormais de l'intérieur. Ici aussi, nous sommes en présence d'un vers de six mots seulement, plein d'une grande poésie et d'une grande ampleur sémantique.⁹⁸⁴ La sonorité se démarque également du registre plutôt sombre (*u, ü, au, a*) des deux premiers. Ici, (*e, ei, i*) résonne de manière audible, comme s'il s'agissait d'une sonnerie de cloches imaginée dans la nuit. Et cette imagination se poursuit au quatrième vers dans le 'flot des tons argentés'. Même la construction de la phrase 's'écoule' ; si Tons d'argent est une comparaison abrégée⁹⁸⁵ ou une apposition à 'je', alors que je suis 'tons argentés' ? Les trois tirets délibérément placés mènent - en suivant en quelque sorte cette image - plus loin dans le silence.

Ensuite, au milieu du poème, se produit une transfiguration extraordinairement bien conçue sur le plan linguistique. L'extinction du moi, qui s'esquisse déjà au v. 1 - encore dans son ambiguïté de "ruht" entre 'ausruhen' et 'zum Stillstand gekommen' -, se transforme en (impression orientale de) multiplication par mille, non pas comme image d'une dissociation, mais d'une transformation en quelque chose de seulement spirituel, en une omniprésence - détachée du temps et de l'espace.

Le sixième verset a son pendant dans la prière : "J'ai apporté l'amour dans le monde".⁹⁸⁶ et résume en une courte phrase ce qu'Else Lasker-Schüler considérait comme l'une de ses missions les plus importantes, l'une de ses préoccupations majeures : apporter la paix, ce à quoi elle a pourtant souvent elle-même échoué de manière grandiose.

Mais ce vers ouvre la deuxième partie du poème. L'état d'esprit à la première personne est transformé en apothéose. Ligne après ligne, des connotations de la vie du Christ sont évoquées : 'la paix sur la terre' (v. 6) est en corrélation avec le message de paix des anges à la naissance de Jésus : "Paix sur la terre aux hommes" (Luc 2,14), puis vv. 7-8 "J'ai accompli l'accord final de ma vie", qui est en

⁹⁸² *Stern* : cité en septième position parmi les substantifs dans la liste de concordance avec 125 occurrences et l'un des termes lyriques centraux chez Lasker-Schüler.

⁹⁸³ Cf. Guder 1966, p. 49.

⁹⁸⁴ Combien elle est plus poétique et plus large que la version en H¹, où il est dit : "Une étoile touche les cils de ma paupière". Cf. KA01-K 392.1-3.

⁹⁸⁵ Dans H1 on dit encore : "Ich fließe hin wie Töne der Etüde". Cf. KA01-K 392.4.

⁹⁸⁶ KA01-GNr. 253.7 ; cf. l'interprétation au chap. 6.3.

corrélation avec les dernières paroles de Jésus sur la croix : "Quand Jésus eut pris le vinaigre, il dit : "Tout est accompli", et, inclinant la tête, il expira" (Jn19,30). Le psaume 'rédempteur' est en corrélation - même s'il n'est pas cité de facto - avec le psaume prié par Jésus à l'heure de sa mort, que Lasker-Schüler a peut-être eu en tête : "Entre tes mains, je remets mon esprit" (Ps 31,6 et Luc 23,46). La variante de traduction de la *Bible textuelle de 1899*⁹⁸⁷ est encore plus juste : "Dans ta main, je remets mon souffle ; tu me délivres, Yahvé, Dieu fidèle !" (Ps 31,6), car elle expliquerait également l'origine de l'étrange adjectif "rédempteur".

Le poème utilise exclusivement deux rimes finales, l'une sonore et impure (*üde-iède-übe*) et l'autre émoussée et pure (*huit*). Il est construit en vers de jambes pures de 2 à 6 levées en trois strophes de tercets (pas tout à fait pures).

Nous avons donc finalement affaire, sur le plan formel, à un poème de vieillesse dans lequel le mètre strict et la rime finale redeviennent déterminants pour la forme. Même si, au début, la succession d'images du temps passé n'est pas abandonnée, les cinq derniers vers trouvent une expression étonnamment dense sur la fin de la vie et sa résolution en Dieu.⁹⁸⁸

Le compositeur, musicologue et pasteur protestant Dieter Schnebel, né en 1930 à Lahr (Bade) et décédé en 2018, fait partie depuis des décennies des compositeurs allemands contemporains les plus connus et sans doute les plus radicaux. Pendant ses études de musique à Fribourg (1949 à 1952), il a noué des contacts avec les Donaueschinger Musiktage et les Darmstädter Ferienkursen, où il a fait la connaissance de Stockhausen, Nono, Boulez et Kagel, et plus tard de Cage. Il resta toute sa vie étroitement lié à Kagel. Ses premiers essais de composition ont été encouragés par Gerd Zacher d'Essen. De 1952 à 1956, il poursuit ses études de philosophie, de théologie et de musicologie à Tübingen.

C'est entre 1953 et 1959 qu'eut lieu la confrontation compositionnelle avec la musique sérielle. Avec son ensemble théâtral *Die Maulwerker*, il entreprend à partir de 1970 de vastes tournées internationales de concerts.⁹⁸⁹

Schnebel s'intéresse régulièrement à des aspects et domaines particuliers de la musique contemporaine. L'interaction entre le langage et la musique et l'approfondissement théorique de cet ensemble de questions occupent une place centrale dans son œuvre. On peut citer entre autres⁹⁹⁰

1956-67	Musique autonome	pas de "musique d'église", avantgardiste; expérimental ; sériel tardif
1959-61	Musique phonétique	Musique sonore, phonèmes sonorisés en tant qu'éléments de son

⁹⁸⁷ *Textbibel 1899=Bible textuelle* de l'Ancien et du Nouveau Testament. Bible complète (historico-critique)

publiée plusieurs fois entre 1899 et 1911 chez J.C.B. Mohn ; <http://textbibel.de>.

⁹⁸⁸ On a trouvé dans le fonds JNUL, ELS (2.145) un poème très similaire par le choix des mots et des images, *O Gott, ich bin so müde* (KA01-GNr. 494), mais qui n'atteint pas la forme et la cohérence du présent poème.

⁹⁸⁹ Voir aussi l'article du MGG² sur Schnebel. Dans : Krause 1999ff.

⁹⁹⁰ Les données et termes suivants sont tirés de Schott Music 2011, p. 5 et suivantes ; ainsi que Schnebel 2008, à ce sujet commentaires d. Auteur.

1975-92	Chansons sans paroles	La base est la musique phonétique
1978-	Musique psychanalytique	Les sons comme "mouvements de la vie psychique" manifestes ⁹⁹¹
1979-80	Langage corporel	
1981-89	Théâtre expérimental	
1982-89	Musique écologique	Composée en série de séquences de sons et de tonalités ainsi que de relations entre les langues (théâtre musical <i>Jowaegerli</i> d'après Hebbel)
1989-92	Musique structurée dans l'espace	
1992-97	Musique multispaciale	musique multi-spatiale
1996-2002	Musique philosophique	Quasi oratorio ; composition de différents types de musique et de langage, de structuré de manière claire

Depuis 1976 et jusqu'à sa retraite, il a occupé la chaire de musique expérimentale et de musicologie créée spécialement pour lui à la Hochschule der Künste Berlin (HdK, aujourd'hui Université UdK).

Chez Schnebel, nous trouvons ⁹⁹²une manière typique de traiter le texte dans le sens de la *langue comme musique*. Le texte est décomposé jusqu'à sa base de phonèmes. Ces phonèmes sont ensuite mis en musique, le cas échéant en les rendant indépendants, c'est-à-dire en les détachant de leur contexte morphologique (morphème). ⁹⁹³Une suite de phonèmes libres peut à son tour devenir un morphème, par exemple /s/ + /ai/ pour 'sei', /b/ pour 'sei', etc. + /i/ vers l'anglais 'be', etc.⁹⁹⁴ C'est ce que conclut Schnebel :

La musique devient langage et commence même à parler. Ici, les éléments de la langue ont été composés en musique, la langue a été transformée en musique au lieu d'être mise en musique. Au moins, un texte fournit encore les matériaux. ⁹⁹⁵

Pensé et mis en œuvre jusqu'au bout, cela signifie

Mais si la langue devait devenir entièrement de la musique, le compositeur devrait établir lui-même les rapports linguistiques en assemblant des sons comme il le ferait autrement avec des tonalités. ⁹⁹⁶

Si de tels enchaînements n'aboutissent pas à des mots (lexicaux) ou même à des phrases compréhensibles, ils n'en restent pas moins de la musique qui, le cas échéant, associée à des gestes (gesticulation), reste néanmoins impressionnante.

Les explications de Schnebel sur sa composition *Lieder ohne Worte* (Tradition III,3) pour voix et accompagnement, qui peuvent également s'appliquer aux parties I et II de la composition *Mein Herz ruht müde* (*Mon cœur est fatigué*), car elles sont tout à fait similaires, expliquent les intentions de Schnebel dans ce processus de composition du langage comme musique :

⁹⁹¹ Cf. également Schnebel 1993.

⁹⁹² C'est le sujet de la thèse de W. Klüppelholz sur les compositions vocales après 1956. Klüppelholz

1995.

⁹⁹³ Cf. Schnebel 1984, p. 217.

⁹⁹⁴ Cf. *ibid.*

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 218.

⁹⁹⁶ *Ibid.*

Dans ces chansons sans paroles, la voix s'exprime en articulant sans paroles, dans la tradition des MAULWERKE. Comme il se peut [!] que des processus psychiques dirigent la production organique de sons. Chaque partie des chansons porte des titres en italique qui désignent la disposition psychique à partir de laquelle l'articulation vocale peut se produire. Les courbes dynamiques ne signifient pas seulement une organisation précise du volume, mais aussi, en quelque sorte, des lignes d'expression. [..]

Les chansons sans paroles signifient l'expression au sens littéral du terme, c'est-à-dire le fait de se donner de l'intérieur vers l'extérieur, qu'il s'agisse d'être atrocement écrasé ou de sortir librement de soi-même, de sorte que la chanson sans paroles trouve son propre langage - ou sa propre manière.⁹⁹⁷

Dans son œuvre *dt 31,6* pour douze groupes vocaux (1956- 1958), Dieter Schnebel fragmente en série des textes bibliques multilingues. La consolation de la Bible des paroles de Moïse (Moïse 31,6) ne passe plus par le texte, mais par des gestes de consolation.

A propos de sa musique d'avant-garde, Schnebel dit

L'accueil du public était secondaire. Les soixante-huitards me reprochaient d'être 'élitiste'. La phonétique était à la mode. Mon idée : déterminer soi-même les mouvements articulatoires, y compris les processus respiratoires et les bruits de la respiration. Cela a perturbé les auditeurs.⁹⁹⁸

Une déconstruction de la langue n'est pas souhaitée. La langue est considérée comme de la musique et utilisée comme telle. C'est ainsi que Susanne Kogler résume le credo de Schnebel, à savoir traiter le langage comme de la musique.⁹⁹⁹ Malgré toutes les affirmations contraires, l'analyse musicologique ne peut cependant pas s'empêcher de constater des moments de déconstruction.

Il est cohérent, du point de vue conceptuel, que Schnebel, dans son association com-posée de la langue et de la musique, se réfère aux racines et aux relations archétypiques des deux et ouvre la possibilité d'une extension de la langue par le système d'expression de la musique.¹⁰⁰⁰ En réduisant le langage à un phonème, Schnebel lui retire cependant sa composante essentielle, le sens, sa détermination et son 'être enchaîné dans un concept', c'est-à-dire qu'il ¹⁰⁰¹déplace le langage du signe significatif vers l'expression pure. Un tel déplacement n'est possible que dans le langage, et non dans la musique, car celle-ci - contrairement au langage - est dépourvue de signes 'significatifs' et n'est qu'une expression. La démarche de Schnebel n'est tout d'abord développée de manière conséquente qu'en ce qui concerne le déplacement, ce qui se produit dans tout langage musical : L'aliénation de soi-même. Le langage - c'est une vieille connaissance - devient plus incompréhensible et plus artificiel par ce processus, par une modification rythmique plus ou moins importante du flux naturel de la parole, par un déplacement des niveaux sonores de la parole accompagnant la mélodie et également par une modification de la dynamique naturelle et de la vitesse d'élocution, lorsque la parole est confrontée aux paramètres propres à la musique.

Si la tentative de détourner la langue d'elle-même (par de multiples effets d'aliénation) est entreprise pour percevoir la langue (les sons les plus divers) comme de la musique, cette tentative se contrecarre toutefois elle-même le cas échéant.

⁹⁹⁷ Schnebel 2016, p. 4.

⁹⁹⁸ Cf. l'interview. Dans : Entreß 2010.

⁹⁹⁹ Cf. Kogler 2003b, p. 94.

¹⁰⁰⁰ Cf. Bayerl 2002, p. 12.

¹⁰⁰¹ Cf. *ibid.*, p. 15.

par le fait que les suites de sons deviennent parfois - prétendument ou volontairement - compréhensibles. Dans une telle situation, la perception humaine essaie, comme on le sait, de chercher immédiatement ce qui est connu, ce qui a un sens sémantique. Schnebel lui-même a fait cette expérience auditive :

Lors de la première écoute de ma "glossolie", j'ai été assez déçue. Le principe de la pièce est en effet que "la langue est prise pour la musique" et vice versa. "les déroulements instrumentaux font office de langage". Cela a bien fonctionné tant que les langues exotiques faisaient effectivement de la musique étrange ; mais dès que les langues devenaient compréhensibles, on sortait instantanément de l'écoute musicale pour essayer de comprendre le sens de ce qui était dit. Inversement, les séquences instrumentales qui devaient dire quelque chose - par exemple lorsque toutes sortes de bruits de cuisine devaient raconter des histoires dans ce domaine - agissaient moins comme un langage que comme une illustration, une peinture sonore.¹⁰⁰²

La réduction du langage aux phonèmes et aux rythmes a un effet similaire sur la musique, à savoir la musique ponctuelle. Toutes deux s'interrogent sur ce qui fait sens en elles. Dans le cas de Schnebel, cela va si loin que les interprètes de *glossolie* sont chargés de composer eux-mêmes, le compositeur restant à l'écart sur une grande partie du travail et ne fournissant que le matériel de base sous forme d'instructions textuelles de plusieurs pages.

La quatrième mise en musique de Lasker-Schüler par Schnebel, à savoir le poème *Mein Herz ruht müde* pour alto et piano (K1273), a été écrite en 1994 à l'occasion du 60e anniversaire d'Ulrich Eckhardt, alors directeur du Festival de Berlin, avec une dédicace à ce dernier (cf. également chap. 12.1). Elle se divise en sections I-III, déjà signalées par Schnebel par des doubles tirets (tab. 17) :

Tab. 17 : Schnebel : *Mein Herz ruht müde* (1994), sections de forme

Formabschnitt	Takt	Motiv- bzw. Phrasenmaterial	Text
A	01-07	$a_1; b_1$	Tonsilbe »dn«
I	B	$a_1 - a_4; \bar{a}_1; b_2 - b_3$	Tonsilbe »bm«
	C	$a_1; a_5 - a_7; a_1\uparrow$ (var); $b_4 - b_5; c_1 - c_4$	bequemen Vokal summen
D	30-37	$a_2 - a_5; \bar{a}_1$	phonologisch: Vokale der 1. Strophe
II	E	$a_1; \bar{a}_1; \bar{a}_3 - \bar{a}_5; \bar{a}_7$	phonologisch: Vokale der 2. Strophe
	F	$a_1 - a_4; \bar{a}_3; \bar{a}_5; \bar{a}_7$	phonologisch: Vokale der 3. Strophe
G	61	$a_1; \bar{a}_1$	original: 1. Strophe
H	62	$a_2; \bar{a}_5; c_2 - c_4$	original: 2. Strophe
III	K	$a_4; \bar{a}_3; c_1;$	original: 3. Strophe
		<i>Motiv - Fragmente</i>	
Coda	64-65	---	---

Legende:	a_1 Motiv	\bar{a}_1 Motiv gespiegelt
	a_n Motivmodifikation	$a_1\uparrow$ Motiv in weiter Lage

Le tableau, tout comme la partition, montre une division en trois parties superposées aux sections de la forme.

¹⁰⁰² Schnebel 1995, p. 36.

Partie I : A - B - C se limite entièrement, du point de vue phonétique, aux syllabes tonales "dn" et "bm" et ensuite sur une voyelle de votre choix dans une tessiture confortable.

Partie II : D - E - F élargit l'échelle des sons en déconstruisant en quelque sorte le texte du poème et en le réduisant à toutes ses voyelles et à quelques-unes de ses consonnes (*m, n, l, cht, d, b*), écrites selon les règles de la phonétique allemande en signes de l'alphabet phonétique international (IPA)¹⁰⁰³ sous les notes de chant. Alors que Schnebel note toutes les voyelles sans exception dans le texte de Lasker-Schüler selon leur position phonologique, on ne sait pas vraiment quelles règles il suit pour la sélection des consonnes (voir ci-dessus), car beaucoup d'entre elles sont exclues, mais aucun des groupes de plosives, d'approximantes, de nasales et d'autres ne l'est. Les fricatives sont supprimées.

Pour illustrer la démarche déconstructive, j'ai placé pour ce travail le texte original de Lasker-Schüler sous les signes IPA (cf. p. 364 et suivantes).

Partie III : G - H - K présente le texte original de Lasker-Schüler, qui se distingue de manière significative de ce qui précède, comme nous le verrons plus en détail.

Dans la tripartition, on peut reconnaître une progression de l'expression sonore la plus éloignée de la langue, en passant par une suite de sons qui peut faire chercher une compréhension conceptuelle - nous avons cité Schnebel à propos de sa propre expérience auditive avec *la glossolalie* - jusqu'à la langue chantée compréhensible.

Les parties I et II s'articulent autour de deux motifs a et c et de leurs variantes, représentés dans la figure 128 de la page suivante. On remarque tout de suite que les variantes ne se développent que de manière marginale à partir du motif original, pas du tout sur le plan rythmique et seulement par petites touches sur le plan mélodique. On ne peut même pas parler du deuxième motif comme d'un contre-motif, puisqu'il semble plutôt dérivé du premier. C'est le cas dans la partie I pour la voix et la partie de piano à l'unisson. Dans la partie II, il en va de même, à la seule différence que la voix chante par sauts d'intervalles, quasiment dans une large tessiture, en imitant le son de la partie r. H...

Diesen treibenden – wiewohl in ihrer Abfolge eher statischen – Motivverläufen sind in Teil I in der l. H. längere Phrasen b_1 (T. 1-7), b_2 (T. 8-13), b_3 (T. 14-17), b_4 (T. 19-25) et b_5 (mes. 25-29) de demi-notes et de notes entières soulignées par des similitudes de motifs entre elles : $b_1 \sim b_4$ et $b_2 \sim b_5$. La partie I, avec le matériel musical décrit et la succession sonore des nasales plosives "dn" et "bm" ainsi qu'une voyelle plutôt sobre.

Ainsi, dans cette composition, le langage chanté semble se développer progressivement à travers ces trois parties : Incompréhension - articulation indistincte - langage articulé, comme s'il s'agissait d'un brouillard, ou, comme le dit Krüppelholz, "La langue devient ainsi un matériau dans ses dimensions sonores, syntaxiques et sémantiques" et s'accomplit dans le domaine de la construction vocale non linguistique, de la construction phonétique linguistique et de la construction syntaxique linguistique.¹⁰⁰⁴ Mais en même temps, un mouvement contraire s'opère dans le déroulement des trois parties, allant du son universel vers la fermeture syntactico-sémantique.

¹⁰⁰³ Les signes de l'IPA sont entièrement répertoriés sur https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_IPA-Zeichen.



Fig. 128 : Schnebel : variantes de motifs a et c

Dans ces compositions, Schnebel renonce totalement à l'inclusion de "Des expressions qui n'ont pas encore de caractère linguistique - se racler la gorge, se moucher, etc"¹⁰⁰⁵,

"que l'égalité des droits entre le bruit et les producteurs de bruits donnerait naissance à un nouveau départ pour la musique" (Kluppelholz) - ce qui n'a pas encore été le cas aujourd'hui.

Les explications de Susanne Kogler, extraites de la superstructure théorique de la composition de Schnebel, sont difficiles à suivre dans cette composition :

Comme la langue est composée comme une suite de mots, chaque son de la langue fonctionne en premier lieu comme une valeur sonore. Cela conduit à un haut degré de différenciation de la langue. Les vibrations des sons de la langue sont perçues comme des sons. Il en résulte d'une part une forte accentuation de la valeur expressive de chaque événement sonore de la langue, et d'autre part, l'humeur inhérente aux sons de la langue est placée au centre de la perception.¹⁰⁰⁶

Comme le montrent plusieurs passages de sa poésie dans ce travail, Lasker-Schüler sait manier les sons de la langue de manière très différenciée et les utilise de manière quasi musicale pour souligner l'atmosphère des images lyriques. Cela a notamment été illustré dans l'interprétation du *tapis du Tibet*. Le présent poème fait également référence à cet art. Si l'on s'attend à ce que la deuxième partie de la présente composition fasse référence à la musique de Lasker-Schüler selon les critères de Schnebel/Kogler, on sera déçu, car la sonorité du poème n'est même pas développée musicalement - par exemple en ce qui concerne les vv. 1 et 2, mais plutôt coupée par et dans le Sprechgesang.

Après avoir exposé les réflexions théoriques et les caractéristiques immanentes à la composition, il convient de s'interroger sur le sens d'une plus-value apportée par la composition par rapport au texte de Lasker-Schüler, notamment en ce qui concerne les deux premières parties. Il convient tout d'abord de considérer le rapport de domination entre le texte et la musique. Si le texte n'est que 'donneur de matériel musical', le texte de Lasker-Schüler ne représente pas vraiment une particularité qui le distingue pour ces deux parties ; (presque) tout autre texte pourrait fournir un matériel similaire. En revanche, si la musique est la feuille sur laquelle le texte est présenté, elle acquiert en général une fonction d'ouverture et d'éclaircissement du sens - et donc de création de valeur ajoutée -, en particulier sur le plan émotionnel, mais aussi sur le plan déictique, grâce à des références musicales que le texte seul ne peut pas fournir, comme le montrent plusieurs autres analyses de ce travail.

¹⁰⁰⁴ Cf. Kluppelholz 1995, p. 98.

¹⁰⁰⁵ Ibid., p. 99.

¹⁰⁰⁶ Kogler 2003a, p. 112.

Ce n'est pas le cas des parties I et II de notre pièce. Le matériel sonore exposé attend en vain son exécution musicale, qui n'a pas lieu non plus dans la partie III. Le caractère perpétuel des deux parties et les déclamations sonores (Sprechgesang) insistant sur un ton ¹⁰⁰⁷ dans la deuxième partie n'offrent - à l'exception peut-être de l'impression musicale de 'Herz' et 'fliessen' - aucun lien reconnaissable et évident avec un quelconque message du poème.

Or, dans la troisième partie, nous avons affaire, semble-t-il, à une mise en musique traditionnelle de lied. Mais ici aussi, rien n'accède aux contenus significatifs des vers. Les motifs de la voix restent limités dans leur développement (cf. illustration 128 sur la page précédente).

Mais la rythmique de la voix d'alto, avec une gestuelle quasi jazzy, sur des accords couchés et systématiquement excessifs - dans cette partie, l'accompagnement horizontal se transforme en accompagnement vertical - est un élément nouveau de cette composition.

Il semble toutefois qu'une analyse habituelle ne rende pas justice à cette composition. En effet, la composition de Schnebel ne peut être comparée à aucune des compositions présentées dans les autres portraits. Il semble qu'elle ne soit pas conçue pour produire une plus-value musicale, dans le sens où de nouveaux contenus ou références transversales de sens sont créés par la musique. Dans la composition de Schnebel, il semble au contraire que le 'processus du devenir' soit au premier plan en tant qu'idée, d'abord du texte des 'sons pré-linguistiques' en passant par des sons - principalement des voyelles, peu de consonnes, - qui sont dérivés ou extraits du texte de Lasker-Schüler, jusqu'au texte original de Lasker-Schüler lui-même. Ce Le 'processus du devenir' a également lieu en parallèle dans la musique. Le motif présenté dans la mesure 2 est répété de manière synchrone dans la partie I en voix et en r. H. et peu modulé (cf. fig. 128 et fig. 129 sur la page suivante). On constate cependant un relâchement progressif des répétitions insistantes (section B et suiv.) ; en maintenant l'unisson, la voix de r. atteint son niveau maximal grâce à l'octaviation. H., la voix atteint sa plus grande mobilité dans toute la pièce. A la fin de la deuxième partie, une quatrième voix vient renforcer cette mobilité (mes. 26-28).

Avec le 'gain de son parlé' (Phone), le déroulement musical de la voix se réduit en même temps complètement à du parlé-chanté - un son en 8èmes. Les envois sont marqués par des pauses. Le mouvement de piano devient à 2-3 voix, le motif *a* (fig. 128 sur la page précédente) apparaît également dans son reflet et ses variantes et semble - bien qu'elle soit fabriquée avec le même matériau - est globalement plus vivante et bien formée. Ici aussi, la troisième partie marque une rupture. La vivacité est remplacée par des surfaces sonores calmes, qui se frottent néanmoins. En revanche, le texte du poème se développe dans la partie III.

¹⁰⁰⁷ "Le mot Sprechgesang désigne un mode d'interprétation à mi-chemin entre le chant et la parole (ordinaire), se rapprochant tantôt de l'un, tantôt de l'autre". Stephan 1994-98.

Mais en même temps, il ne se développe pas de mélodie de chanson. Le chant reste mélodiquement dans le matériel de motif donné. Toutefois, une nouveauté vient s'ajouter au 'jeu du devenir'. le rythme. Celui-ci s'appuie très précisément sur le rythme naturel de la parole, avec des syllabes longues et courtes, des pauses et des voyelles très courtes dans le texte. valeurs de 16e, par exemple avec une voyelle centrale moyenne ' '. Ainsi, Schnebel nous conduit en quelque sorte ou nous présentons la métamorphose de sa composition dans les étapes importantes pour lui et sa compréhension du langage et de la musique, ou du langage en tant que musique. Le sous-titre de la composition "Annäherung an ein Gedicht von Else Lasker-Schüler" (Approche d'un poème d'Else Lasker-Schüler) peut également indiquer que Schnebel lui-même n'avait pas en tête une mise en musique achevée d'un poème, mais qu'il voulait décrire dans l'"Approche" elle-même un processus non achevé.

Fig. 129 : Schnebel : *Mon cœur se repose avec lassitude*

A Mäßiges Zeitmaß (♩=88) *mp* leicht - wie ein dezentes Schlagzeug

Alt
 dn dn dn dn dn dn dn dn dn dn dn

molto legato
p

Klav.

5 *poco rit. -----*

dn dn dn dn dn dn dn dn dn dn dn dn dn

(wie gezupft) sim.

B *f*

bm* bm bm bm bm bm bm

* Achtung: darf nicht wie "bum" klingen

f legato

12

bequemen Vokal wählen, quasi summen

16 *p* *mp* *pp* *stacc.* *mp*

21

25 *poco rit.* *mp*

29 *tempo* *Langsamer* (♩=72) *Klangkontinuum, möglichst obertönig, molto legato, wie e i n Ton*

p *ppp*

Mein Herz ruht mü-de au-e-ma-me-auf dem Samt der

c. 1. P *) Lautstärke im *p*-Bereich
c. 2. P

34 *pp*

a-xt u- nε-nə-le-ə- nI-au-maI-nə- au-ə-nI-də
Nacht und Ster- ne le- gen sich auf mei- ne Au- gen- li- de

1. Ped
s. 2. P

38 *pp*

I-χ-ə-I-ε-ø-nə-ε-e-γ-də u- nɪ-nɪ-e-u- ɔ-ε-au-ε-ˈnaxt
 Ich flie-ße Sil-ber-tö-ne der E-tü-de und bin nicht mehr und doch ver-tau-send-facht

pp

44 *F* *mp*

un-ai-ə-Y-ə-u-nə-ε-ə-I-də I-a-ə-ai nə-le-ε-nu-a-ɔ-ɔ-axt
 und brei-te ü-ber uns-re Er-de: Frie-de Ich ha-be mei-nes Le-bens Schluß Ak-kord voll-bracht

mp
sempre stacc.
 s. 1. P
 c. 2. P

52

I-nɪ-ε-I-ε-n l-e-ɔ-in mɪ-ε-axt aɪn-a-umε-ø-ε-nə
 Bin still ver-schie-den wie es Gott in mir er-dacht ein Psalm er-lö-sen-der

57 *p* *G*

ziemlich rasch, etwas frei (♩=78)

a-mɪ-i-ε-χ-γ-bə Mein Herz ruht mü-de auf dem Samt der Nacht Und
 da-mit die Welt ihn ü-be. wie halblaut gesprochen

pp

61 *H*

Ster-ne le-gen sich auf mei-ne Au-gen-li-de... Ich flie-ße Sil-ber-tö-ne der E-tü-de...

p

62
Und bin nicht mehr und doch ver-tau-send-facht. Und brei-te ü-ber uns-re Er-de: Frie-de. Ich

K 63
ha-be mei-nes Le-bens Schluß-ak-kord voll-bracht - Bin still ver-schie-den - wie es Gott in mir er - dacht:

63
Ein Psalm er-lö-sen-de-r da-mit die Welt ihn ü-be

langsamer

3.4.94
Murnau

transkribiert von K. Bellenberg;
durchgesehen und autorisiert durch
den Komponisten 30.08.2013

Un regard rétrospectif sur l'histoire de la musique nous permet de constater ceci : Si Klüppelholz ¹⁰⁰⁸décrit dans son avant-propos un point commun entre les compositions qu'il a étudiées, à savoir qu'elles "nient le plus souvent le langage"¹⁰⁰⁸, notre pièce devrait être considérée comme faisant partie du complexe de la *glossolalie* de Schnebel, même si elle a été composée bien plus tard. Elle est l'expression de cette période de déconstruction et de démontage du langage, pour laquelle Klüppelholz porte "un jugement provisoire" à la fin de ses analyses : "Malgré tous les épigones sur le chemin de cette composition vocale, la fin de son authenticité est prévisible : Il semble que tout l'indicible soit dit". ¹⁰⁰⁹

¹⁰⁰⁸ Klüppelholz 1995, p. 10.

¹⁰⁰⁹ Ibid., p. 142.

13.23 Schneider, Christian Immo**(p. 463)**

Il n'existe pas d'informations significatives sur le compositeur Christian Immo Schneider dans les médias, que ce soit sur Internet, dans MGG ou NGroveD. Quelques données sur sa vie et des explications sur sa compréhension en tant que compositeur ont heureusement pu être tirées du manuscrit du recueil de chants d'Else Lasker-Schüler dont l'auteur dispose.¹⁰¹⁰

Christian Immo Schneider est né en 1935 à Dresde. Sa mère est décédée à la naissance. Son père - musicologue, historien de l'art, pianiste et chanteur - lui a appris à lire la musique en même temps que l'écriture. Schneider commença très tôt à composer et reçut, bien avant l'heure, des leçons de piano et de composition de la part de professeurs du Conservatoire de Dresde (aujourd'hui Haute école de musique "Carl Maria von Weber"). Bien que ses jambes fussent encore trop courtes, il recevait déjà des leçons d'orgue sur les claviers de l'orgue Silbermann de la Frauenkirche. Après avoir été admis en 1944 dans le chœur de la Croix sous la direction de Rudolf Mauersberger, il a vécu, à l'âge de dix ans, la grave attaque aérienne des 13 et 14 février 1945, au cours de laquelle sa maison de Dresde a été entièrement détruite par le feu. Il s'installa donc à Leipzig, où il fut admis dans le Thomanerchor sous la direction de Günther Ramin et Johannes Weyrauch. Après la mort de son père, il a grandi à Seelbach (Forêt-Noire) et a passé son baccalauréat à Lahr.

Pour étudier la musique, il se rendit à Munich, puis à Fribourg, où lisait à l'époque Hans Heinrich Eggebrecht. Après ses études en Allemagne, Schneider a émigré aux États-Unis en 1964 où, parallèlement à ses études, il est devenu chargé de cours à l'Université de Californie, Santa Barbara (1964-1968). Il y a obtenu son doctorat en 1968 avec une thèse sur Hermann Hesse et est aujourd'hui un spécialiste reconnu dans ce domaine. Parallèlement à sa nomination comme professeur de langue et de littérature allemandes à la Central Washington University d'Ellensburg (1968), il a perfectionné son jeu d'orgue et sa musicologie (Master of Arts et examen de concert en 1978), mais surtout ses études de composition auprès de Paul Creston. Depuis, il vit marié à Ellensburg. Ses tournées de concerts d'orgue le mènent encore aujourd'hui (2017) en Allemagne, où il donne des concerts principalement en Saxe et dans le sud de l'Allemagne.

Schneider ne défend délibérément aucun style personnel de composition. Selon ses propres dires, il est notamment important pour lui d'adapter le style des chansons à l'époque de la création du texte. Les différentes techniques de composition comprennent des conceptions sonores tout à fait romantiques et expressionnistes, mais aussi, le cas échéant, des modes d'écriture dodécaphonique, atonale et polytonale, ainsi que des réminiscences du grégorien. Le rapport majeur-mineur est néanmoins présent dans au moins tous les lieder et en constitue la base déclarée. Cette approche tout à fait éclectique est toutefois associée à une substance créatrice propre et n'est de loin pas épigonale.

La grande œuvre de lied de Christian Immo Schneider comprend des recueils et des cycles, principalement sur des textes de Hermann Hesse, avec 277 compositions faisant partie de l'ensemble de son œuvre de lied de plus de 600 lieder pour piano. Il a également composé un cycle de lieder sur des poèmes de Ricarda Huch.

Ses *54 lieder d'après Else Lasker-Schüler* pour mezzo-soprano et piano (1986-2005) constituent également un grand recueil. Ils occupent une place particulière pour le compositeur. Ses premiers contacts avec la poésie de Lasker-Schüler remontent à ses années de lycée et d'études chez les Thomaner. Peu de temps après, il avait une idée claire de l'esthétique de cette poésie "en tant qu'expression d'une intensité émotionnelle chaude et compréhensible, d'une maîtrise souveraine de l'art de la musique".

¹⁰¹⁰ Schneider 2004.

de la langue allemande et en même temps une liberté ludique dans le maniement des règles de l'art de la versification".¹⁰¹¹

Dans plusieurs lieder de Lasker-Schüler, Schneider fait un usage intensif de la paraphrase. Il s'agit de mélodies issues de sources médiévales ou de chants populaires juifs askénazes, mais aussi de paraphrases intermusicales, comme la mélodie de Schubert *Am Brunnen vor dem Tore* dans sa chanson *O Gott, ich bin so müde*.¹⁰¹²

Le recueil de *54 lieder sur des poèmes d'Else Lasker-Schüler* pour mezzo-soprano et piano est le deuxième plus grand recueil de compositions sur des poèmes de Lasker-Schüler, mais il est plus important que celui de Westendorp.

L'histoire curieuse de la manière dont elle est arrivée entre mes mains a déjà été relatée en 2013 dans l'Almanach X. Elle a été relatée dans l'Almanach de la Société Else Lasker Schüler et sera résumée ici, à titre d'exemple de certaines de mes découvertes.¹⁰¹³

Au milieu de l'année 2011, un article de presse sur un concert avec des textes d'élèves d'Else Lasker a révélé la plus grande collection de chansons à ce jour. A l'époque, les 210 chansons de Sybil Westendorp n'avaient pas encore été découvertes. Mais il fallait d'abord faire un puzzle de recherche pour trouver la chanteuse, puis je suis tombé sur une librairie d'occasion à Xanten, dont le propriétaire, Wilhelm Müllers, est un fou d'Else Lasker-Schüler et a rassemblé de magnifiques pièces d'exposition à son sujet et possédait également le grand ensemble de 54 chansons d'Else Lasker-Schüler. Il s'avéra plus tard que le compositeur s'était également rendu dans cette librairie d'occasion lors d'une de ses tournées d'orgue et qu'il avait trouvé en ce grand connaisseur de Lasker-Schüler et amateur de ses œuvres un expert en art digne de ce nom, à qui il voulait confier sa collection - toutes les compositions écrites à l'encre de Chine sur du papier transparent.

Le compositeur, quant à lui, vivait en Amérique, était américano-allemand, professeur de germanistique à la Central Washington University et spécialiste de l'œuvre de Hermann Hesse. Après des problèmes initiaux de prise de contact par l'intermédiaire de la chanteuse, j'ai finalement réussi à établir un contact direct par e-mail. Schneider, comme il s'est avéré que c'était son nom, m'a permis de copier l'ensemble du recueil de 197 pages pour mezzo-soprano et piano.

Un long échange animé s'est instauré entre Schneider et moi sur la musique, bien sûr, mais aussi sur ses œuvres, la germanistique et la philosophie.

L'un de ses poèmes préférés, de l'aveu même de Schneider, est le poème *Ich weiß (Je sais)*, écrit en 1936.¹⁰¹⁴ Ce poème est interprété au chapitre 7.3 et figure à nouveau ici pour en faciliter la lecture.

Je sais

Je sais que je vais mourir - Tous les
arbres brillent
Après un baiser de juillet très attendu.

Mes rêves deviennent ternes.
Je n'ai jamais écrit de fin plus sombre
dans mes livres de rimes.

Tu me casses une fleur pour me
saluer, Je l'aimais déjà en germe
... Mais je sais que je vais bientôt mourir.

Mon souffle flotte sur le fleuve de Dieu - Je
pose doucement mon pied
Sur le chemin du foyer éternel.

¹⁰¹¹ Schneider 2004.

¹⁰¹² KA01-GNr. 494 ; (K1315).

¹⁰¹³ Cf. Bellenberg 2013b, p. 349 et suivantes.

¹⁰¹⁴ KA01-GNr. 350 ; (K1304).

La présente composition est une chanson entièrement composée qui peut être divisée en sept sections qui s'enchaînent également les unes aux autres en s'inspirant formellement des images lyriques (cf. tableau 18). Cela apparaît en outre clairement dans les tonalités par lesquelles la composition progresse.

Tab. 18 : Schneider : *Je sais*, sections de forme

Ab- schn.	Mesur e	Tonalités	Texte
A	1 - 9	mi bémol mineur, b-phrygien	Je sais que je vais bientôt mourir.
B	10-15	La bémol majeur, la bémol mineur, la bémol Majeur	Tous les arbres brillent après une longue... un baiser de juillet.
C	16-23	Si mineur, mode juif, des accords excessifs, Retours	Mes rêves deviennent ternes. Je n'ai jamais écrit je trouve une fin plus sombre dans les livres de mes rimes.
D	24-31	Fa majeur, retours, fa-mineur, fa majeur, juif Cadence	Tu me casses une fleur pour me saluer, je les aimait déjà dans les germes.
E	32-37	La majeur, ré majeur, do mineur, Mi majeur	Mais je sais que je dois bientôt mourir.
F	38-41	d-dorisch	Mon souffle flotte sur le fleuve de Dieu -
G	42-51	Ré majeur, retours, La bémol majeur, fa mineur, La bémol majeur, fa majeur, ré-dorien sol majeur	Je pose silencieusement mon pied sur le sentier à la maison éternelle.

► Le prélude au piano présente le motif qui domine les sections A et B (cf. fig. 130 à la page 371) : dans la partie droite, 2 doubles croches, 2 doubles croches et 2 doubles croches. H. deux doubles croches suivies d'une quadruple croche, dans la l. H. décalée de manière syncopée une suite de 4èmes. La disposition conduit à des accentuations rythmiques sur des temps de comptage non accentués, c'est-à-dire 4+ et 2+ etc. (m. 1-4) avec un décalage rythmique net lors de l'intervention du mezzo-soprano ; le décalage conduit maintenant à des accentuations sur les temps faibles 1+ et 3+ (m. 5-8) et à nouveau un décalage en arrière sur 2+ et 4+ (m. 9-15). Le résultat est une interprétation "presque dansante", comme le disent les instructions de jeu.

Même si la chanson commence en mi bémol mineur et est consolidée par t-ré-t dans les deux premières mesures, cela est confirmé par les modulations suivantes $sP_3 - \mathbb{P}_7^0 - dP - sP - S_3^6 - D_6^5 - D_7 - t$ (m. 3-5), puis le début est repris dans une variation à partir de la m. 5.

Par la suite, nous avons affaire dans la partie de piano à une accumulation d'accords de septième et de neuvième, parfois même d'accords excessifs. Nous voyons également des retours (T. 6-9). Au-dessus, à partir de la mes. 5, la mezzo-soprano reprend la première ligne de vers, mais en mode b-phrygien, syncopée avec l'accompagnement de la basse et se terminant par une clause de soprano. La mélodie est la paraphrase libre de la chanson médiévale *Es ist ein Schnitter, heißt der Tod* (mes. 5-8), qui se trouve dans le contexte du premier et du deuxième vers.

► La transition vers la section de forme B module par S6 de ré bémol majeur à la bémol majeur. Tandis que la partie de piano poursuit l'écriture de son motif et de son rythme dansant, la mezzo-soprano déploie une mélodie magnifique et simple, proche de la chanson populaire, qui chante l'été lumineux du deuxième vers, non sans s'arrêter sur le

La modulation du "Julikuss tant attendu" vers la bémol mineur - mi majeur - ré bémol mineur est douloureuse (mes. 12-13).

Il apparaît clairement avec la section B, qui se termine sur la dominante mi bémol majeur, que Schneider a ressenti avec précision les intentions rythmiques, mélodiques et dichotomiques du poème - nous avons souligné dans l'interprétation le rythme flottant, le registre sonore clair et la dichotomie 'mort - vie' - et les a traduites en musique.

► La section C débute avec la deuxième strophe - après la bémol majeur - mi bémol majeur (mes. 15) - sans transition en si mineur (voir p. 372). Tout le caractère de la composition change ici. Le rythme flottant fait place à un rythme dactylique-trochéen à 4 nettement plus ferme. La mezzo-soprano a perdu toute sa jubilation, son ambitus se déroule à plat de manière récitative.

La douleur et le désespoir inhérents à ces lignes se retrouvent dans les accords excessifs et les retours de la partie droite du piano (p. 18). H. de la partie de piano sur des quintes répétitives, insistantes et vides de la H. gauche (mes. 18-23), car cette emphase a été judicieusement laissée de côté du chant "Fahl werden meine Träume". Ainsi, ce que les vers veulent dire devient de la musique dans l'accompagnement.¹⁰¹⁵

Nous trouvons, comme indiqué dans la partition, dans la partie supérieure de l'accord, qui ne peut plus être attribué à une tonalité, dans la r. H. à partir du m. 18, la paraphrase du début du

Le 'Kaddish'. Comme le montre l'interprétation du poème, cela a¹⁰¹⁶un rapport historique et intertextuel avec l'enterrement d'Else Lasker-Schüler sur le mont des Oliviers et a donc ici aussi sa place justifiée sur le plan musical.

Cette partie d'ut est, en ce qui concerne l'harmonie, la plus éloignée de l'écriture tonale de l'ensemble du morceau et est donc logiquement composée sans signe fixe. La 'fin la plus sombre' trouve ainsi son interprétation dans la sémantique musicale.

► La transition et la section en ré (m. 24-31, voir p. 372f) continuent à suivre cette intention compositionnelle de retours et de tonalité indéterminée, même si elles se rapprochent à nouveau de l'écriture tonale, en souvenir de l'allégorie romantique 'd'une fleur brisée'. Dans ce passage, la mélodie s'assouplit à nouveau nettement avec un ambitus plus grand, mais avec une altération grave remarquable "tu brises" (mes. 26). La section de forme D se termine par une tournure en mode juif dans la mélodie (cf. mes. 31).

¹⁰¹⁵ Cf. également Schnebel sur le *Crépuscule* de Schumann. In : Schnebel 1984, p. 211.

¹⁰¹⁶ Voir p. 107.

Fig. 130 : Schneider : *Je sais*

Ich weiß...

A Andante con moto (fast tänzerisch bewegt)

Gesang

Klavier

mf

(ben marcato - gesanglich)

4 (schlicht)

mf Ich weiss, — dass ich bald ster —

rit. *mp*

7 — ben muss *mf* Es

dim. *p* *molto rit.*

B¹⁰

leuch — ten doch al — le Bäu — me nach lang — er —

rit.

* Unter Benutzung (freier Paraphrasierung) der Melodie des kath. Kirchen- und jüd.-asken.Volksliedes:
"Es ist ein Schnitter, der heißt Tod" (1637)

13

sehn — tem Ju — li — kuß

16 *un poco meno mosso*
mp Fahl wer-den mei-ne Träu — me.

un poco meno mosso
 sub. *p*

19 *sotto voce*
 Nie dich — te — te ich ei-nen trü - be-ren Schluß — in den Bü - chern mei — ner

23 *D un poco piu mosso*
 Rei - me. *mp* Ei-ne Blu — me brichst du —

rit.

* "Kadish, kadishat, kadish bkud edon" - altes Maronitenlied.

27 *(dolce)*
 mir zum Gruß, ich liebe sie schon im

31 **E** *mf* a Tempo I
 Keime. Doch ich weiß, dass ich bald ster-

35
 ben muß.

dim. e ral. *pp* *molto rit.*

F38 *sotto voce (misterioso) **
 Mein O - dem schwebt über

pp

8va

* Wiederholte Paraphrasierung des Maronitenliedes: "Kadish..." (s.S. 2)

40
 Got ————— tes Fluß —

42
 Ich set ————— ze lei ————— se mei-nen

44
 Fuß ————— auf den Pfad zum e - wi - gen,

46
 e - wi - gen Hei

a poco a poco dim. e smorz.

The image shows a musical score for voice and piano, measures 48-52. The score is in 5/4 time and features a complex harmonic structure with chromaticism and syncopation. The piano part includes triplets and a 'ppp' dynamic marking. The voice part has a melodic line with a 'me.' marking. The score ends with a double bar line and a fermata.

► La transition vers la section de forme E se fait d'abord sur l'accord de septième de la médiane de do dièse mineur, puis module en do dièse mineur (mes. 33, voir p. 373), suivi de la dominante sol dièse majeur et fixé à nouveau en do dièse mineur, pour moduler ensuite sur un accord de septième vers la médiane de mi majeur (mes. 35) et le conclure dans la variante majeure do dièse majeur (mes. 36). Tout cela se passe sur le texte "sterben muss" (doit mourir) !

Ce qui étonne d'abord dans ce retournement harmonique majeur sur ce texte se révèle être une déixe quasi musicale et philosophique. En effet, il conduit aux derniers vers du poème, déjà détournés du monde.

Musicalement, ici aussi, comme à divers autres endroits de nos portraits musicaux, il est fait référence, au-delà du texte du poème, au fait que la mort annonce déjà la vie éternelle et que la dichotomie 'mourir - vivre' est ainsi abolie et devient une *condition sine qua non*.

La transition vers la section F se fait harmonieusement par des cascades d'accords ascendants en do dièse majeur - sol dièse mineur - do dièse majeur. La variante mineure en sol dièse mineur est remarquable, comme s'il y avait encore une dernière hésitation.¹⁰¹⁷

► Mais ensuite, dans la section F, il se passe à nouveau quelque chose de surprenant. Un retour de do dièse majeur (m. 37) mène au ré dorien (m. 38-41) avec le *la* comme tonalité de récitation et s'y termine de manière judicieuse par une clause de distique (m. 40-41) en demi-conclusion. Ce dorien de tonalité ecclésiastique, avec son long mélisme vers le "schwebt über", qui entoure en son centre la finale *d*, est un autre indice musical de l'association qui apparaît derrière la ligne du vers avec "l'esprit de Dieu sur les eaux" dans Gen. 1.2, comme nous l'avons déjà expliqué dans l'interprétation du poème.

La partie de piano commence par la note la plus grave de la₁ partition, le ré (mes. 38), comme contraste fondamental avec le 'souffle flottant'. Ce changement de sonorité, associé au rythme 2 contre 3, agit comme un effet d'égarement, que l'on retrouve également dans ce que l'on appelle les accords de base de la septième. On connaît les 'accords de vitraux' de Messiaen, qui cherchent ainsi à illustrer le passage de la lumière.¹⁰¹⁸ La première mesure renforce l'effet de flottement par des liaisons syncopées de quintes fondamentales vides.

► La tonalité, qui passe maintenant entièrement du ré bémol au ré majeur éclatant, ouvre la dernière section de forme G (mes. 42 et suivantes).

¹⁰¹⁷ Nous trouvons une tournure tout à fait similaire dans le mouvement final de la 9e symphonie de Beethoven dans l'*Allegro assai vivace - Alla Marcia avant l'entrée du chœur : si majeur - si mineur - ré majeur* (mes. 199-213 - "Freude, ...").

¹⁰¹⁸ Ce qui est typique de ces accords de Messiaen, c'est qu'une seule note, généralement située au milieu de l'accord, change rapidement dans l'intervalle des secondes, et donc aussi la couleur de l'accord.

Dans l'accompagnement au piano, le son de couleur décrit et la ligne de basse montante et descendante se poursuivent. La r. H. se trouve maintenant une octave plus haut. En passant par ré majeur et sol majeur avec septième altérée, nous arrivons par un petit retour de seconde en la bémol majeur (m. 45-46) avec la médiane fa mineur, qui à son tour, réinterprétée comme sous-dominante mineure, mène à do majeur dans la m. 47. Ici, comme geste des 'demeures célestes', la position de la basse est supprimée (l. H. tacet). Après do majeur et fa majeur (m. 48), un accord de tierce-quarte

D_5^7 conduit à la tonalité finale de sol majeur.

Pendant ce temps, la mélodie de la section F est d'abord reprise (mes. 42-43), pour s'élever ensuite dans une très belle cantilène simple "sur le chemin de l'éternel foyer" dans la position de soprano aigu (!) - ici, l'octave grave de Schneider est également autorisée - et se "fondre" (smorzando) sur la quinte "d" de la tonalité finale de sol majeur. L'accord final au piano est en sol majeur dans le registre (très) large.

L'analyse de *Ich weiß a* a montré que Schneider sait utiliser ses moyens de composition de manière ciblée et souveraine ; en outre, sa composition dépasse à certains endroits importants le texte du poème de la poétesse. Grâce à la finesse de son langage musical, il suit de très près les atmosphères du poème et crée ainsi une œuvre d'art globale dont la partie musicale a son autonomie et montre de manière éloquente et plausible des facettes que le texte ne montre pas ainsi.

Connaissant l'ensemble du recueil, on peut affirmer que la présente composition n'est pas la seule de ce recueil par son langage musical esthétique et sa profondeur de pensée. Il convient également de souligner le très romantique et concertant *Die Liebe* et *Ich liebe dich*, l'intime *Styx* et l'impressionnant *Mein blaues Klavier*, avec la paraphrase d'une chanson askénaze du XVIIIe siècle. Ce recueil de lieder mériterait d'être découvert à grande échelle.

13.24 Schönberg, Arnold

(p. 465)

Arnold Schoenberg ¹⁰¹⁹
116 North Rockingham Avenue
Brentwood Park
Los Angeles, Calif.
Téléphones : W.L.A.
35077

3 octobre 1937

Chère Mme Lasker,

Je vous remercie vivement de votre invitation à écrire la musique d'une de vos pièces ou de son adaptation cinématographique. Si on me demande de le faire et si ce que je veux représenter se situe dans les limites de ma capacité d'expression, ce sera un [!] plaisir et je me lancerai dans la composition.

Je ne sais pas si vous avez déjà entamé des négociations avec des "entreprises" locales (appelées studios). En tout cas, je voudrais vous mettre en garde contre des attentes trop élevées. Le niveau intellectuel ici est incroyablement bas. Moi-même, je n'ai guère de relations notables avec des "producteurs" ou des réalisateurs, à l'exception de Dieterle ("Zola", etc.), bien que l'on ait tenté à plusieurs reprises d'acheter mon nom pour couvrir d'horribles ignominies.

Mais je ne veux pas non plus vous décourager. Il est très facile d'acheter un de vos livres pour en faire quelque chose de "hollywoodien". Ce qui ne peut en aucun cas vous nuire, puisque personne ici ne fait attention au nom de l'auteur de l'idée.

En tout cas, je vous souhaite le meilleur succès et je joins l'adresse de Wilhelm Dieterle :
3351 N. KNOLL DRIVE, HOLLYWOOD, CALIFORNIA.

¹⁰¹⁹ L'original de la lettre se trouve dans JNUL,ELS[5:142]. Je dois la copie à Karl Jürgen Skrodzki.

ARNOLD SCHOENBERG
116 NORTH ROCKINGHAM AVENUE
BRENTWOOD PARK
LOS ANGELES, CALIF.
TELEPHONE: W. L. A. 35077



Karte Nr. 521

5: 142
3. Oktober 1937

Sehr verehrte Frau Lasker-Schüler,
ich danke Ihnen sehr für Ihre schneide
Aufforderung, Musik zu einem Stück, ^{von Ihnen} respektive
dieser Verfilmung zu schreiben. Und sicherlich, wenn
ich aufgefordert werden sollte und das Garrustollende
einigenmaßen immerhalb der Grenzen meines Aus-
drucksvermögens liegt, wird es mit einer Vergnügen
sein und ich werde mich auf die Komposition
stürzen.

Ich weiß nicht, ob Sie bereits im Unterhand z
bringen mit diesen "Firmen" (Studiös genannt)
sind. Jedenfalls möchte ich Sie warnen, Ihre Er-
wartungen zu hoch zu spannen. Der geistige
Standard ist hier unvorstellbar niedrig. Ich
selbst habe kaum nennenswerte Beiträge
zu "Producers" oder Regisseuren, ausgenommen
zu "Dichterle" ("Zola" etc), obwohl man ja einige-
male versucht hat, meinen Namen zur Deckung
größerer Schändlichkeiten zu kaufen.

Aber, ich will Sie auch nicht entmutigen.
Es ist sehr leicht möglich, dass man ein
Stück von Ihnen erwirbt, um etwas "Holly-
woodisches" daraus zu machen. Was Ihnen
ja keinesfalls schaden kann, da der Name
des Autors der Idee schneides hier niemand
beachtet.

Jedenfalls wünsche ich Ihnen besten
Erfolg und füge das Adressen Wilhelm Dichterle's
bei: 3351 N. KNOLL DRIVE, HOLLYWOOD, CALIFORNIA.

Ich würde mich sehr freuen, Schwenkrecht
sich zu können und habe mich sehr gefreut, von
Ihnen zu hören, wenn ich auch hoffe, es wird
mühsam erfüllbar sein. Mit herzlichen Grüßen
Arnold Schoenberg

Wenn Sie noch ein Exemplar des Stückes senden können,
würde ich gerne anschauen, es ist sehr interessant zu sehen.

Fig. 131 : Schönberg : lettre à Lasker-Schüler

Je serais très heureux de pouvoir vous être utile et j'ai été très heureux d'avoir de vos nouvelles, même si j'espère qu'elles seront prochainement agréables.

Avec mes salutations les plus sincères, votre
Arnold Schoenberg

Si vous pouvez m'envoyer un exemplaire de la pièce, j'essaierais volontiers de la montrer à Dieterle ou à quelqu'un d'autre.

Dès le mois de mai 1933 - après avoir prononcé un discours résigné lors de la séance du Sénat de l'Académie des Arts de Berlin le 01.03.1933, en quelque sorte comme une nécrologie sur l'assimilation des Juifs en Allemagne et comme un discours d'adieu déguisé - Arnold Schönberg fut l'un des premiers compositeurs allemands à émigrer aux États-Unis via Paris - où ce Juif de naissance s'est converti à la foi de ses pères.

Il ressort de la lettre (illustration 131 sur la page précédente) qu'Else Lasker-Schüler ^{1020a} manifestement écrit à Schönberg, qu'elle décrivait comme un "compositeur singulier, bienveillant et ardent", dans son exil californien. Cette lettre n'a pas été conservée. Elle en parle cependant dans une lettre datée du 1er novembre 1937, adressée depuis son exil zurichois à Emil Raas, son ami et conseiller juridique en Suisse :

Arnold Schönberg, le grand musicien d'Hollywood, m'a écrit qu'il voulait faire de la musique pour mon Arthur Aronymus et m'a donné l'adresse du réalisateur. Maintenant Reiss lui envoie son livre. A. Sch. m'a toujours aimé, moi et mes poèmes, et m'a parfois envoyé des salutations de Vienne. Alors peut-être que je me rappellerai. ¹⁰²¹

Le projet d'adaptation cinématographique et la musique qui l'accompagne n'ont pas abouti. Cela aurait été la première musique de film de Schönberg.

Le 26 octobre 1937, elle conclut un contrat avec Kurt Reiss, mentionné dans la citation¹⁰²² pour les droits scéniques d'*Arthur Aronymus et ses pères*. Le texte n'a cependant pas été réimprimé.

Une connaissance en face à face entre Schönberg et Lasker-Schüler ne peut être prouvée qu'indirectement et peut être considérée comme très probable. Cela résulte d'une part du fait que Schönberg, après son installation à Berlin, prit temporairement en charge la direction musicale du cabaret littéraire berlinois *Überbrettel* de Viktor Hollaender, le père de notre Friedrich Hollaender (voir chapitre 13.13), dans lequel Herwarth Walden, Peter Hille, Else Lasker-Schüler et d'autres artistes de la bohème jouaient, faisaient de la musique et lisaient à cette époque. C'est ce qui ressort en outre de trois cartes-lettres d'Arnold Schönberg à Herwarth Walden datant de 1908, alors que Walden était encore marié à Lasker-Schüler. Walden, en sa qualité de directeur de l'*association pour l'art* de Berlin, avait invité Schönberg par lettre du 11 février 1908 à une soirée d'automne où devaient être jouées des compositions de Schönberg :

Cher Monsieur

C'est avec grand plaisir que je vous donne rendez-vous à l'automne prochain pour une soirée à l'Association des arts. Auriez-vous l'amabilité de me donner plus de détails, en particulier sur les œuvres que vous aimeriez voir présentées ? Je n'ai certes pas encore entendu parler de vos compositions, mais je vois bien, d'après les nombreuses critiques désobligeantes, que vous avez quelque chose de personnel à dire. Et cette conviction me suffit pour intervenir en votre faveur. Dans l'attente de vos prochaines nouvelles, je vous souhaite la bienvenue.

Respectueusement
Herwarth Walden ¹⁰²³

¹⁰²⁰ KA04, p. 303.23f.

¹⁰²¹ KA10-Br. 155.

¹⁰²² KA10-K 048.3.

¹⁰²³ The Library of Congress, Washington D.C., Music Division (Arnold Schoenberg Collection). Source : Niemöller 2009, p. 417 suivantes.

Arnold Schönberg y fait référence fin mars/début avril 1908 et invite Herwarth Walden à venir chez lui à Vienne. Dans une autre carte-lettre, peu après (06.04.1908), Walden fait remarquer que le cachet de la conférencière a probablement été fixé trop bas par Walden. La troisième lettre est datée du 03.06.1908.¹⁰²⁴

Les séjours de Schönberg à Berlin en 1901-02, 1911-18 et enfin 1925-33 en tant que membre de l'Académie prussienne des arts, Berlin, son amitié avec le beau-frère d'Else Lasker-Schüler, Emanuel Lasker, alors champion du monde d'échecs, ainsi qu'avec Leo Kestenberg et Ferruccio Busoni, l'un ami de l'élève d'Else Lasker, l'autre bien connu d'elle par l'intermédiaire de Reiffs à Zurich, plaident également en sa faveur.

A partir de 1911, Arnold Schönberg et Wassily Kandinsky furent liés par une amitié artistique de plusieurs années et, à la fin de la même année, des tableaux de Schönberg furent également présentés lors de la première exposition du *Blaue Reiter* à Munich. Tout comme Lasker-Schüler, Kandinsky et Schönberg étaient des artistes d'exception qui ont donné des impulsions décisives à leur art respectif au début du 20e siècle : Kandinsky a mené le sien vers l'abstraction : surface et couleur, Arnold Schönberg a mené le sien vers la libération de la musique atonale et de la dodécaphonie et Lasker-Schüler, en tant que précurseur, a mené la poésie vers l'expressionnisme et le dadaïsme. Par l'intermédiaire de la revue *Der Sturm*, elle a en outre ouvert la voie à de grands noms tels que Gottfried Benn, Franz Marc et Marc Chagall, pour ce dernier à partir de 1913 en Allemagne.

Il est également possible que Lasker-Schüler et Schönberg aient eu des affinités avec la poésie et la peinture par-ci, la composition, la peinture et la poésie par-là, et qu'ils aient tous deux "résisté à l'ordinaire et à la vulgarité" (A. L. Ringer).

13.25 Schwertsik, Kurt

(p. 466)

Schwertsik est aujourd'hui l'un des compositeurs les plus originaux et les plus connus d'Autriche.¹⁰²⁵ Il a été l'élève de Josef Marx et a étudié le cor avec Gottfried von Freiberg. Lors des cours d'été de Darmstadt, il a suivi les cours de Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez et Mauricio Kagel, entre autres. En rentrant de Darmstadt, il fonda en 1958 avec Friedrich Cerha l'ensemble *die reihe*, qui donna une nette impulsion à la musique contemporaine autrichienne. Peu de temps après, Schwertsik se détourne cependant de l'écriture sérielle, qui ne lui offre plus suffisamment de développement, et revient à des modèles tonaux. Cela lui valut des remarques ironiques de Stockhausen à Darmstadt en 1962. Lui-même considérait depuis cette époque l'avant-garde comme ennuyeuse et complaisante. Dans ses compositions, il recourait également à des éléments d'autres sujets, comme par exemple les phrasés du jazz.¹⁰²⁶

Les mises en musique de *Traumstörung* (2011)¹⁰²⁷, une composition de cinq lieder pour mezzo-soprano et trio avec piano d'après les poèmes *Abends* et *Mein blaues Klavier* d'Else Lasker-Schüler et *Traumstörung, Bei kleinen Krisen leise zu sprechen* ainsi que *Schöner tot sein* d'Elfriede Gerstl, entre autres, montrent une certaine proximité avec l'ancienne écriture dodécaphonique. L'oscillation entre les caractéristiques majeures et mineures des sons caractérise également les cinq chansons de *Traumstörung*, qui re-

¹⁰²⁴ Les trois cartes-lettres : Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz: Handschriftenabteilung, Sturm-Archiv: Arnold Schönberg o. Signature. <http://kalliope-verbund.info/DE-611-HS-1742512> ; <http://kalliope-verbund.info/DE-611-HS-2814055> ; <http://kalliope-verbund.info/DE-611-HS-2814056>.

¹⁰²⁵ Cf. Flotzinger et Gruber 1995, p. 366 et suivantes.

¹⁰²⁶ Cf. *ibid.*, p. 367.

¹⁰²⁷ Voir le programme de la *fête de la musique au château de Weinzierl* (2012) http://www.musikfest-weinzierl.at/fileadmin/content/archiv/programmheft_2012_Archiv.pdf ainsi que la fiche personnelle Schwertsik <http://db.musicaustria.at/node/64558>.

prennent avec les moyens les plus simples les poèmes des deux poétesses - Elfriede Gerstl une vie humaine plus jeune que Lasker-Schüler et comme cette dernière fut persécutée par les nazis en tant que juive et survécut - mettre en musique.

A l'exception du quatrième lied, les mises en musique se distinguent par des tempos mesurés et des rythmes simples de noires et de demi-noires. La voix est presque toujours soutenue par le violon à l'unisson. L'ambitus est plutôt petit dans toutes les voix, la dynamique est très réduite. Dans l'ensemble, on évite de reproduire musicalement la poésie, tout au plus suggère-t-on avec parcimonie les images et métaphores qui apparaissent dans le texte, comme dans *Abends* (K1369), où il est question de la 'douleur qui monte des choses', et où le poème se termine également par cette douleur : "Und legte sich auf mich" (cf. illustration 132). La ligne mélodique descendante est en adéquation avec le texte.



Fig. 132 : Schwertsik : *le soir*, p. 34-37

L'utilisation de moyens économes La deuxième mise en musique d'Else Lasker par ses élèves, *Mein blaues Klavier* (K1370), se caractérise également par une écriture simple,

qui reste d'abord dans l'espace secondaire. Mélodie à la main droite, qui ne dépasse guère l'espace des quarts. En dessous, un long bourdon de tierces répétées. Tout est si simple que n'importe quel débutant en piano pourrait le jouer.

Schwertsik se réfère ainsi consciemment, semble-t-il, au jouet de l'enfance d'Else Lasker-Schüler.¹⁰²⁸ Mais en même temps, il ne semble pas vouloir se détacher musicalement de cette image et refuse d'interpréter musicalement la "femme de la lune dans la barque" (Monsichelmadonna), ainsi que la danse des "rats dans le cliquetis" et la "porte du piano brisée" ; des images qui sont laconiquement associées au si mineur et au fa majeur, mais qui appellent une expression plus forte de la part du lyrisme. L'attente d'une dramaturgie sonore et dynamique est déçue. Le drame de l'exil de la dernière strophe "Ach liebe Engel öffnet mir", transcendé par Else Lasker-Schüler, est constamment contrecarré musicalement par des arpèges en la mineur dans l'accompagnement de piano, suivis d'un accord de septième de mi majeur avec septième majeure, la mineur et un accord de sixte en do, c'est-à-dire d'un drame sonore peu marqué.

Lorsque l'on lit dans la contribution de Wikipedia à Schwertsik¹⁰²⁹ que "ses œuvres témoignent de réserves à l'égard de toute forme de sérieux exagéré", cela correspond apparemment assez bien aux textes choisis par Elfriede Gerstl, avec leur humour ironique. Les deux textes d'Else Lasker-Schüler - bien que la poétesse ait pu faire preuve d'humour dans d'autres passages - parlent un tout autre langage, que le langage sonore choisi par Schwertsik ne semble pas pouvoir suivre.

¹⁰²⁸ Cf. KA04, p. 384.5 s. "Je possède encore tous mes jouets d'antan, y compris mon clavecin de poupée bleu".

¹⁰²⁹ Cf. https://de.wikipedia.org/wiki/Kurt_Schwertsik.

13.26 Sternberg, Erich Walter

(p. 470)

Sternberg était docteur en droit et contemporain de la poétesse, originaire de la même ville, Berlin. Il étudia la composition avec Leichtentritt et émigra dès 1931 à Tel Aviv, où il devint cofondateur du Palestine Symphony Orchestra (plus tard Israel Philharmonic Orchestra).

J'ai longtemps supposé, sur la base des données disponibles, qu'il avait un contact personnel avec Else Lasker-Schüler. Un e-mail (28.10.2018) de Karl Jürgen Skrodzki, suite à ma demande, a apporté une certitude. Il m'a écrit : "Cher Monsieur Bellen-berg, il existe une lettre de Sternberg à ELS, datée de Tel Aviv, 24 septembre 1944, dans le fonds de la poétesse à la Bibliothèque nationale de Jérusalem (JNUL, ELS(5:272)). C'est (malheureusement) tout ce que j'ai noté lorsque j'ai consulté les lettres à la bibliothèque". Ce message écrit un petit morceau de nouvelle histoire.

Jusqu'à son départ en 1931, Sternberg composa dans un style expressionniste et fut d'abord redevable à Hindemith et Schönberg. En Palestine, son style se rapprochait de plus en plus du romantisme tardif. "Il fut l'un des premiers compositeurs du pays [Israël - ndlr] dont les œuvres eurent un écho mondial. La technique d'écriture et l'image sonore de son œuvre sont principalement basées sur le style vocal. Ses motifs sont essentiellement déterminés par le contenu du texte".¹⁰³⁰

Le langage musical de Sternberg est romantique à modérément moderne, avec des réminiscences de Brahms, Reger et surtout Debussy, dont il fut par la suite musicalement redevable. Son œuvre comprend notamment des textes bibliques. La musique interpelle, même si son expression est en retrait par rapport aux textes de Lasker-Schüler.

Le cycle de lieder pour piano *Mein Volk* (1945) (K1485ff.) - écrit à l'origine pour soprano et orchestre - comprend les mises en musique *Mein Volk*, *Ein alter Tibetteppich*, *Ich liebe dich*, *Ich weiß* et *Mein Herz ruht müde*.

L'importance de ce cycle réside aussi et surtout dans le fait qu'il s'agit de l'une des premières mises en musique de textes de Lasker-Schüler après la capitulation du Troisième Reich et qu'elle a peut-être été créée à l'époque en réaction à la mort de la poétesse.

La partition originale a été offerte à la Société Else-Lasker-Schüler par sa membre Christel Fallenstein lors du XVIIIe Forum Else-Lasker-Schüler 2012.¹⁰³¹ Bien que l'impression du cycle mentionne l'année 1945 comme année de création, il est possible que la chanson *Mein Volk* ait été composée avant 1928. C'est ce qui ressort d'un programme du concert *Moderner jüdischer Komponisten-Abend* du 17.01.1928 à Leipzig, au cours duquel cette chanson fut interprétée aux côtés de quatre chansons de Rettich.¹⁰³² A moins que nous n'ayons affaire à l'une des rares mises en musique à deux voix.

Le texte de Lasker-Schüler est disponible en trois langues ; outre le texte original allemand, qui sert également de base à la mise en musique, il existe une traduction ou une réécriture hébraïque en caractères hébraïques et en transcription latine, ainsi qu'une version anglaise du texte.

¹⁰³⁰ Blume 2001, vol. 12, p. 1279.

¹⁰³¹ Cette note est parue dans la 89e lettre d'Else Lasker-Schüler IIIe trimestre 2012, p. 6. <http://www.else-lasker-schuler-gesellschaft.de/index.php/elsg-infobriefe-144>.

¹⁰³² Rettich 2006.

Etant donné que Sternberg peut être considéré comme un compositeur très attaché à sa religion juive - l'Israel Music Institute (IMI)1033 répertorie plus de la moitié de ses œuvres sur des thèmes bibliques - le lien métaphorique peuple-(rocher)-dieu semble être pour lui une image de solidité, de fiabilité et de confiance depuis le début plutôt que fragile et remise en question (Lasker-Schüler). Il en va de même pour le motif "Fels", insistant sur le fa' de manière récitative et gravitationnelle. Seul l'accompagnement au piano - 'stocké' par des pauses - peut être interprété gestuellement comme une 'secousse du rocher' par des réserves musicales.

Il convient de souligner la très belle et chantante cantilène (ill. 135 à la page suivante) sur "Und meine Gotteslieder singe", malgré l'étrange harmonisation de la mes. 16, avec sa conduite disgracieuse des voix extérieures au piano.

The image shows a musical score for a cantilene. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Hebrew, German, and English. The piano accompaniment is marked with dynamics like *pp* and *p*. The score is for measures 14 and following.

Fig. 135 : Sternberg : *Mon peuple*, cantilène "Chants de Dieu", p. 14 et suivantes.

Nous retrouvons ici de manière éloquent le mélisme d'inspiration aské-naze-synagogue, également présent chez Gladstein (chap. 13.8), qui se présente sous forme d'arcs berceurs.

► Section de moule B

Il décrit d'abord le geste musical de la chute brutale (fig. 136 à la page 384). Le "Jäh" en *fa d'* un accord de septième sur *mi bémol* est suivi, après une pause générale de 8e (du choc ?), d'une course rapide de 8e, à petits pas, vers le bas, de la voix non accompagnée, c'est-à-dire sans appui au sol. La figure de la "chute" est reprise par le piano, puis varie à nouveau dans la voix, où elle est d'abord accompagnée d'une figure de triolets de 8e de hauteur, qui dessine "le ruissellement". Il est suivi, dans la gestuelle musicale, par la figure du mouvement de la mer dans toutes les voix.

► Section de moule C

La section de forme de 8 mesures seulement dégage une sonorité âpre et douloureuse qui accompagne ces lignes si étranges de "Mostvergoerenheit". L'harmonie de base simple de l'accord de septième d'ut majeur et de fa mineur, qui se termine en ut majeur pur, acquiert son âpreté douloureuse par l'adjonction de notes étrangères à l'accord, avec des écritures en seconde qui stimulent cet affect (fig. 137).

1033 <http://www.imi.org.il>.

13.27 Ullmann, Viktor

(p. 474)

Viktor Ullmann, né le 01.01.1898 à Teschen (Cieszyn / Silésie), grandit à Vienne. En raison de ses talents musicaux, il eut accès au cercle d'élèves d'Arnold Schönberg pendant ses études secondaires, où il reçut des cours de composition. A 20 ans, il fut également inscrit au séminaire de composition de Schönberg. Autres étapes : 1919-31 chef d'orchestre à Prague et Zurich, libraire à Stuttgart, 1933 retour à Prague en tant qu'indépendant. 1942 Déportation à Theresienstadt, où Ullmann organisait des concerts dans le "camp modèle". Transfert avec le "transport des artistes" ¹⁰³⁴ à Auschwitz, où il est tué le 18.10.1944 dans une chambre à gaz. ¹⁰³⁵

Les onze compositions d'Else Lasker-Schüler connues aujourd'hui (K1568 et suivantes) ne font pas partie du propre catalogue d'œuvres établi par Ullmann en 1942, alors qu'il était encore à Theresienstadt. Ce catalogue a été publié sur Wikipedia, révisé et complété par le chercheur Ingo Schultz, de Flensburg, spécialiste de Ullmann. ¹⁰³⁶ Toutes ces compositions sont antérieures au recensement qui commence avec l'année 1919 et l'op. 1 après la fin de la Première Guerre mondiale. Nous ne les connaissons que par les cartes postales et les lettres, parfois longues, qu'Ullmann écrivit en 1917-18, en partie avec des incipits de notes, à son amour de jeunesse viennois d'alors, Anny Wottitz, future élève du Bauhaus de Johannes Itten à Weimar, en tant que soldat autrichien de l'étape, puis du front. Dans ces 125 lettres, "les textes d'Else Lasker-Schüler jouent un rôle prépondérant", notamment en ce qui concerne la relation amoureuse d'Ullmann avec son Anny. ¹⁰³⁷ Ces lettres nous informent de son grand enthousiasme pour la poésie de Lasker-Schüler et de son travail sur ces œuvres, mais seulement dans certains cas de leur achèvement ou de leur représentation imminente par une amie chanteuse, Friedl Dicker. ¹⁰³⁸ Toutes ces compositions sont considérées comme perdues, voire détruites par Ullmann lui-même. ¹⁰³⁹

Il écrit à Anny le 18.07.1917 :

Maintenant, je vais t'écrire mes plus beaux poèmes de "Mes merveilles" : Arrivée. La réconciliation. Tu me vois, moi. Un vieux tapis du Tibet. Nous deux. L'amour. Eva, la femme. Notre chant de guerre. Le grotesque. Les échos de la vie. Mon peuple. Fin du monde. Et cherche Dieu. Mon chant d'amour. Le repos. A Dieu. Marie, à la fin. La pleine lune. - J'aimerais les composer *toutes*. (En plus de celles qui le sont déjà.) Certaines seraient magnifiques. Mais je ne peux pas m'attaquer au tapis du Tibet. ¹⁰⁴⁰

Je dispose également des fragments musicaux des lettres mentionnées ci-dessus, ¹⁰⁴¹ qu'Ingo Schultz a aimablement mis à disposition, en partie avec ses commentaires. Je n'en citerai que quelques passages concernant sa symphonie de chambre *Styx* :

¹⁰³⁴ D'autres musiciens ont été déportés avec lui, notamment Karel Anc̣erl, Pavel Haas, Gideon Klein, Hans Krása (opéra pour enfants *Brundibár* de Terezin) et Rafael Schäfer (plusieurs représentations du *Requiem* de Verdi dans le camp). Cf. Prager Zeitung du 23.10.2014 "La culture dans les limbes de l'enfer".

¹⁰³⁵ Voir les informations sur la vie d'Ullmann sur <http://www.lexm.uni-hamburg.de/content/below/index.xml>.

¹⁰³⁶ https://de.wikipedia.org/wiki/Viktor_Ullmann. Voir aussi Schultz 2008, p. 254 et suivantes.

¹⁰³⁷ Voir également Schultz 1999.

¹⁰³⁸ Lettre du 16.3.1918 : "Quelle est la voix de [Friedl] Dicker ? Mezzo ou soprano ? Tu peux bien sûr lui donner les chansons à chanter. Je préfère déjà qu'elle chante chez toi. Je serais très heureux si cela se concrétisait. - Les chansons sont si simples que j'ai de l'espoir. - Je suis en train de retravailler quelques anciennes chansons. La nouvelle est 'Alle Vögel sind schon da' (Kraus). Les trois chansons de Kraus seront toutes pour voix d'alto. Les chansons des élèves sont plutôt pour voix haute - toutes". Schultz 2011/2013.

¹⁰³⁹ Voir également à ce sujet les explications de Schultz avec sa référence aux premières compositions de Brahms. Schultz 2008, p. 70.

¹⁰⁴⁰ Schultz 2011/2013.

¹⁰⁴¹ Ibid.

13.6.1917 : (Ullmann a fait précéder ces deux phrases d'une devise tirée du recueil de poèmes *Styx*).

Kammersymphonie "Styx": 1. Satz, 1. Thema



Fig. 138 : Ullmann : Symphonie de chambre *Styx*, thèmes

14.6.1917 : J'ai tant à Fig/Comp/UllmannV, Fragm faire : remanier par-tiellem03.jpgent le s Variations, la Symphonie de chambre et orchestrer les chansons, grotesque de E. L. Schüler. Ma joie pour le "Styx" était grande.

10.7.1917 : Puis j'ai rapidement négligé ce que je vais faire maintenant à côté de l'achèvement des lieder pour orchestre. Tes chansons. Chanson d'amour de E. L. Schüler. Les trois chansons de Dehmel. Aus jungen Tage, Karl Kraus. Achever les variations. Symphonie de chambre, quatuor à cordes. Madame Legros

19.12.1917 : En pratique, je n'ai rien travaillé ; seulement dans ma tête à Tino et à la symphonie de chambre (c'est un enfant de douleur !) Puis quelques ébauches.

7.1.1918 : le travail avance lentement, 'Styx' ; puis deux nouvelles chansons

8.1.1918 : La symphonie de chambre *Styx* se porte d'ailleurs à merveille et sera, espérons-le, achevée dans un avenir proche.

30.1.1918 : Peut-être que le premier mouvement de la K. S. [Symphonie de chambre] sera terminé avant mon arrivée.

L'enthousiasme devait être très grand, voire violent, pour qu'Ullmann, alors âgé de 19 et 20 ans, s'attaque à plus de onze œuvres, dont un poème musical, un lied pour orchestre et une symphonie, c'est-à-dire des œuvres de plus grande envergure. Schultz indique qu'Ullmann est venu à l'étude d'Else Lasker-Schüler par le biais des œuvres de Peter Hille.¹⁰⁴²

Les citations et les autres lettres de l'époque montrent plusieurs choses. Viktor Ullmann semble avoir travaillé simultanément à plusieurs compositions dès 1917, c'est-à-dire à l'âge de 19 ans. Les possibilités considérablement limitées de composer pendant la guerre en tant que soldat sur le front - comme d'habitude, il n'y avait probablement pas de piano - permettent de conclure qu'Ullmann avait manifestement la capacité de coucher sur papier ses idées sonores sans contrôle instrumental dès cette époque, et qu'il possédait une maturité musicale et une assurance manuelle précoces dans le processus de composition, et ce avant même ses études de composition.

Le recueil de poèmes *Meine Wunder (Mes merveilles)*,¹⁰⁴³ publié en 1911 par la maison d'édition Dreililien avait servi de source de texte pour plusieurs de ses intentions de mise en musique de poèmes (cf. lettre du 18.7.1917) et le grand enthousiasme qui se dégage de ces lettres est indéniable. Dans sa lettre du 18.07.1917 (voir ci-dessus), il cite à lui seul 17 poèmes d'Else Lasker-Schüler qu'il souhaite encore mettre en musique. S'y ajoutent au moins sept poèmes d'Else

¹⁰⁴² Schultz 2008, note de bas de page 53.

¹⁰⁴³ Lasker-Schüler 1911.

Lasker-Schüler qu'il a eu le temps de travailler dans ce court laps de temps. Le fait qu'il n'ait pas (encore) osé mettre en musique *Ein alter Tibetteppich* laisse supposer une auto-évaluation différenciée face à une poésie très exigeante. Le fait que la période de la guerre lui ait laissé suffisamment d'espace intérieur pour s'intéresser de près à cette poésie de la grande expressionniste contemporaine montre également sa stabilité psychique apparente à cette époque (contrairement à Trakls).

Il n'existe pas d'autre fragment de la symphonie *Styx* que les deux partitions reproduites (ill. 138 sur la page précédente). D'après les indications contenues dans les lettres du 8.1. et du 30.01.1918, cette symphonie devait être proche de son achèvement, car au tournant de l'année 1917/18, il travaillait intensément à cet "enfant de douleur".¹⁰⁴⁴ D'après le fragment, le thème du premier mouvement de la symphonie est constitué des deux premières lignes du poème *Weltschmerz*, et le deuxième mouvement des deux premiers vers de *Meinlingchen*.¹⁰⁴⁵ Les deux poèmes ont paru dans *Styx* (1902), mais pas dans *Meine Wunder*, ce qui laisse supposer que ce recueil de poèmes se trouvait également dans les bagages du soldat Ullmann.

Regardons de plus près la diapositive du premier thème du premier mouvement.

Douleur du monde

Moi, le vent brûlant du désert, je
me suis refroidi et j'ai pris
forme.

Regarde maintenant, tête de sphinx de
pierre, et lève les yeux vers tous les
cieux.

Où est le soleil qui peut me dissoudre, Ou
l'éclair qui peut m'écraser !

J'ai cru en mon pouvoir d'incandescence.

Le poème parle d'une métamorphose, et d'une métamorphose totale : le "vent brûlant du désert se refroidit" et se transforme en "une tête de sphinx de pierre". Les antithèses sont très claires :

brûlant-froid
Forme du vent (pierre)
prendre forme-dissoudre, écraser

La métamorphose n'est pas volontaire (v. 6 "en colère vers tous les cieus") et est marquée par une perte totale d'énergie. L'énergie qui ¹⁰⁴⁶existe dans le vent brûlant du désert est soumise - en termes scientifiques - à un processus exothermique, c'est-à-dire à une réaction qui consomme de l'énergie. L'état d'agrégation du gaz (ici le vent, l'air) avec la densité énergétique la plus élevée passe à l'état d'agrégation le plus faible en énergie, celui des substances solides. Dans le poème, cela se fait sans l'étape intermédiaire nécessaire de la phase liquide, donc subito, d'un seul coup. Ce processus si radical surprend et désillusionne complètement le moi lyrique : "J'ai cru en ma force d'incandescence" (v. 7).

Des "forces brûlantes de la vie" et du "désir déchaîné" qui, dans le même recueil *Styx*, déterminaient encore le poème *Trieb* (KA01-GNr. 6), il ne reste rien que le 'regard courroucé vers tous les cieus' (v. 6).

Ces lignes de poésie dessinent un échec total du moi lyrique face au monde et son désespoir total, voire son désir de mort. Le soleil, source et moteur du vent brûlant du désert, est invoqué, cette fatalité au sens propre du terme.

¹⁰⁴⁴ Voir aussi Schultz 2008, p. 63 et 258.

¹⁰⁴⁵ KA01-GNr. 66 et KA01-GNr. 78.

¹⁰⁴⁶ Le commentaire de l'AC voit une allusion à "Dieu sous la forme d'une colonne de feu" (Exode 13, 21 et suivants). Cf. KA01-K 15.6.

métamorphose (v. 3), ou une force de la nature - tout aussi brûlante - qui frappe mortellement, la foudre. Et - il n'y a sans doute pas de dieu de la miséricorde - est-ce que ce sont les dieux dans tous (leurs) cieux (v. 6) qui se sont toujours tus, loin de la misère humaine ? Est-ce pour cela que les forces de la nature, le soleil et la foudre, sont invoquées ?

De plus, les vv. 5 et 6 forment une image archaïque issue du cercle d'images égyptiennes, dont Lasker-Schüler se détachera de plus en plus par la suite.

La douleur du monde, comme le dit le titre du poème, n'est pas celle qui résulte souvent d'une situation dépressive, mais la souffrance existentielle face au monde. Lasker-Schüler nomme des voies de sortie, des issues, dans vv. 3 et 4, et aussi ailleurs dans *Weltflucht*, où il s'agit du repli sur soi, du cocon comme issue au dilemme de la vie (cf. chap. 3.2).

Le premier thème du premier mouvement a l'air d'un dodécaphoniste et l'est dans le sens libre du terme. Il commence par une longue figure suspendue *si - si*, suivie d'un premier arc de phrase avec une séquence de notes pentatonique ascendante, qui mène du *si* zénithal au triton *fa'* et revient ensuite à une tonalité diatonique et mineure.¹⁰⁴⁷ Un deuxième arc de phrase, dont la forme dérive directement de celle du premier, est plus large dans l'ambitus d'une neuvième, mais avec également *h* comme note centrale. Il s'ensuit une montée dansante, au rythme habanera, avec un saut sur le zénith "*ré*", à partir duquel se produit une 'chute' vers le *fa'* en accélération de demi-notes, de noires et de croches. Pour un thème - si c'est vraiment ainsi qu'Ullmann l'a voulu - cette succession de notes sur neuf (!) mesures, se déroulant en quatre phrases, est assez longue et atypique. Mais Ullmann semble mettre nettement plus l'accent sur le caractère du thème. Il semble qu'il y ait eu une tentative de donner une forme musicale à l'image du vent du désert qui s'élève du calme brûlant du désert en trois rotations de plus en plus grandes avant de s'abattre. Non seulement l'ambitus augmente, mais l'ensemble prend de l'ampleur sur le plan dynamique et rythmique. Il y a cependant trop peu de matériel pour que l'on puisse juger dans quelle mesure la devise littéraire ou le contenu de l'ensemble du poème, tel qu'il a été brièvement interprété plus haut, fait progresser et porte le thème et la phrase - à quoi pouvait bien ressembler le contre-thème. Le thème laisse également deviner, par sa forme inhabituelle, que la phrase pourrait être un "enfant de la douleur".

Le thème de la deuxième phrase est construit tout à fait différemment : mesure 6/8 comme un pas pesant en triolets de doubles croches, deux fois quatre mesures avec un avant et un après. La deuxième phrase avec des syncopes typiques qui apportent une couleur exotique au déroulement du thème. Dans l'ensemble, le thème est tout à fait insouciant.

Le poème *Meinlingchen* à deux vers, sans rimes, avec des vers généralement iambiques et de longueur variable est presque un poème en prose. Il raconte la relation d'amour d'Else Lasker-Schüler avec son enfant Pålchen. Et il évoque toutes ces sensations merveilleuses de sa grossesse et de sa première maternité.

La deuxième réplique du thème (voir le dernier système de la figure 138 page 387) contient (confusion enharmonique) un *si bémol - sol - si bémol - la*, une tournure avec une seconde excessive, typique du mode "Ahavo Rabo" et que l'on retrouve souvent dans la musique klezmer traditionnellement jouée lors des fêtes de famille. En tant que mode "grand amour", il désigne exactement la situation du poème et a probablement été placé délibérément par le compositeur.

Schultz résume à partir du fonds de lettres adressées à Anny Wottitz :

Ses lettres à Anny Wottitz permettent de reconstituer une liste de près de 20 œuvres qu'il avait écrites ou conçues depuis 1916 [...]. Parmi les œuvres de grande envergure

¹⁰⁴⁷ Schultz évoque dans ce contexte la parenté stylistique avec Schönberg. Schultz 2008, p. 49.

La symphonie de chambre en deux mouvements pour 17 instruments occupe la première place. [...] Parmi les lieder, on remarque plusieurs cycles (sur des textes d'Else Lasker-Schüler, Karl Kraus et Richard Dehmel), qu'il comptait également parmi les œuvres achevées. [...] Les poèmes d'Else Lasker-Schüler, dont le nombre en tant que modèles de composition dépassait de loin tous les autres, ne furent jamais repris par Ullmann par la suite. Ils lui semblaient sans doute trop étroitement liés aux souvenirs de son premier grand amour, qui s'est brisé sous le poids et les conséquences de la guerre.¹⁰⁴⁸

Au vu des sources décrites, la conclusion est un grand regret pour les 'vides' qui s'ouvrent ici, comme dans de nombreuses situations similaires, à cause de la guerre et de la persécution.

13.28 Walden, Herwarth

(p. 476)

Herwarth Walden (de son vrai nom Georg Lewin)¹⁰⁴⁹ - pseudonyme inventé pour lui par Else Lasker-Schüler, qui l'appelait aussi Goldwarth - fut le deuxième mari de la poétesse, avec lequel elle fut mariée entre 1903 et 1912. C'est là que se rencontrèrent deux personnes aux traits de caractère très différents. C'est ce que sa seconde femme Nell Roslund évoque dans son livre *Herwarth Walden. Ein Lebensbild* ; il ne se sentait ni juif ni allemand et était areligieux, Lasker-Schüler accordait de l'importance aux deux ; il n'avait pas de regard pour la nature, elle était très liée à elle et à la ville de Wuppertal dans son œuvre (même si elle n'avait pas pu supporter la vie à la campagne chez les Marc), alors que lui ne s'intéressait pas à l'historicité.¹⁰⁵⁰ Les tempéraments si différents ont finalement conduit à l'échec du mariage et Else Lasker-Schüler en fait une analyse perspicace à sa manière : "moi : verre avec du bourgogne / lui : porcelaine avec du moka"¹⁰⁵¹.

Après avoir divorcé d'elle, Walden épousa la même année la Suédoise Nell Roslund (1912-1924), qui fut l'une des raisons de son divorce, puis en troisième mariage la traductrice Ellen Bork (1932-1941), qui l'accompagna en Russie en 1932 face à la montée du nazisme et avec laquelle il eut son unique enfant Sina Walden (*1933). Il travailla à Moscou comme enseignant et publiciste jusqu'à ce que les staliniens l'arrêtent en 1941 comme anarchiste et qu'il décède le 31 octobre de cette année à la prison de Saratov.¹⁰⁵²

Herwarth Walden était écrivain, critique littéraire, éditeur, galeriste et comédien à Berlin. En 1904, il fonda l'*Association pour l'art (Verein für Kunst)*, à laquelle adhèrent par la suite de grands esprits tels que les frères Mann, Rilke, Dehmel, Döblin et Lasker-Schüler, mais surtout, en 1910, la célèbre revue expressionniste et avant-gardiste *Der Sturm - Wochenschrift für Kultur und die Künste (La tempête - hebdomadaire pour la culture et les arts)*,¹⁰⁵³ qui se maintint pendant la Première Guerre mondiale jusqu'en 1932, c'est-à-dire jusqu'au départ de Herwarth Walden pour Moscou. La revue était, avec les revues *Die Aktion*¹⁰⁵⁴ et *Die Fackel*,¹⁰⁵⁵ tout aussi célèbres, le forum qui publiait des articles non censurés sur la littérature, l'art et la musique et qui comptait des collaborateurs et auteurs aussi importants que Peter Altenberg, Max

¹⁰⁴⁸ Schultz 2008, p. 69 et suivantes

¹⁰⁴⁹ Pas né à Berlin, comme cela a été transmis jusqu'à présent. "Herwarth Walden est né le 16 septembre 1878 sous le nom de Georg Lewin à Friedrichsberg dans le district de Niederbarmin de la Marche de Brandebourg, fils du docteur Wolf, médecin généraliste, et d'Emma Lewin. La famille Lewin est originaire de l'Est et a probablement immigré de Russie" (Birthälmer et Hülsen-Esch 2012, p. 319, note 1). Outre l'orthographe Lewin, on trouve également Levin.

¹⁰⁵⁰ Cf. N. Walden 1963, entre autres p. 16 et suivantes.

¹⁰⁵¹ KA06-Br. 353.

¹⁰⁵² Communication de Sina Walden, fille d'un quatrième mariage, dans sa conférence "Von Kaiser Wilhelm bis Stalin. L'histoire de Herwarth Walden" lors d'une matinée organisée le 30.10.2011 au Kunstmuseum de Solingen à l'occasion du 70e anniversaire de la mort de son père.

¹⁰⁵³ H. Walden 1970.

¹⁰⁵⁴ Éd. Franz Pfemfert, Berlin. Rietzschel 1987.

¹⁰⁵⁵ Éd. Karl Kraus, Vienne. Kraus 1899-1936.

Brod, Richard Dehmel, Alfred Döblin, Knut Hamsun, Arno Holz, Karl Kraus, Selma Lagerlöf, Else Lasker-Schüler et Heinrich Mann, mais aussi des artistes plasticiens de premier plan comme Marc Chagall, Vassily Kandinsky, Oskar Kokoschka et Franz Marc, qui étaient représentés par d'importantes gravures sur bois. "Karl Jürgen Skrodzki écrit à propos de Walden : "Il s'agissait uniquement pour lui de présenter les nouvelles créations de ses protégés de la manière la plus actuelle possible".¹⁰⁵⁶ Parallèlement à son activité de journaliste et d'éditeur, Walden organisa en tant que galeriste des expositions d'art de haut niveau, qui présentèrent entre autres les artistes des groupes *Der Blaue Reiter* et *Die Brücke*, en partie dans le cadre de premières expositions. Dans ce métier, il faisait preuve d'un sens aigu de l'intuition pour les futurs grands noms, comme Else Lasker-Schüler l'avait pour ses collègues écrivains et poètes.

Les études musicales de Walden ont commencé avant ses activités d'écrivain et d'éditeur. Il étudia le piano à Berlin avec Conrad Ansoerge,¹⁰⁵⁷ un élève de Franz Liszt, et la composition avec Heinrich Hofmann.¹⁰⁵⁸ Il avait en outre obtenu une bourse pour étudier à Florence en 1897/98 ;¹⁰⁵⁹ son professeur Ansoerge y avait sans doute de bonnes relations grâce à ses propres études chez Liszt à Rome.

L'œuvre musicale de Herwarth Walden est mince et son activité de compositeur s'estompe dès 1912.¹⁰⁶⁰ Walden est cependant le premier compositeur dont l'existence est avérée à avoir mis en musique des poèmes d'Else Lasker-Schüler.¹⁰⁶¹ C'est pourquoi il a en soi une importance musicologique dans notre contexte.

Ses *Zehn Gesänge zu Dichtungen von Else Lasker-Schüler für eine Singstimme und Klavier op. 1* sont parus en 1904 chez Paul Reineke, Berlin, avec la dédicace "Der Dichterin in Verehrung", six mois à peine avant son mariage avec elle, dans une édition partielle des trois premiers numéros - 1,20 Mark la pièce -, à savoir la mise en musique des poèmes *Dann* (K1603), *Vergeltung* (K1604) et *Verdammnis* (K1605), suivis plus tard du poème *Weltflucht* (K1609), mais en fac-similé chez *Sturm*¹⁰⁶² et non chez Reineke. Les trois premiers ont ensuite également été publiés séparément aux éditions *Sturm*, chacun avec la même gravure sur bois d'un buste de femme de Marc Chagall. Elle représente ainsi la première réaction musicale datée au premier recueil de poèmes indépendant de la poétesse *Styx*¹⁰⁶³, paru en 1902.

La datation de l'édition des compositions au premier semestre 1904 peut être établie avec une quasi-certitude : dans *Die Zukunft*¹⁰⁶⁴ sont parus un autodafé des *Zehn Gesänge*¹⁰⁶⁵ et l'imprimé de sept pages de *Vergeltung*, conservé dans les archives Dehmel de la Staats- und UB Hamburg (no 580). Il porte sur le coin inférieur droit de la page de garde une dédicace manuscrite : "Herrn Richard Dehmel / en vénération / Herwarth Walden / le 01.04.1904". Cette impression de partitions est la deuxième de l'éditeur en général, caractérisée par un numéro

¹⁰⁵⁶ Skrodzki s.a.(h).

¹⁰⁵⁷ Selon E. Schmierer, Ansoerge était à son époque "très apprécié [...] et placé sur un pied d'égalité avec Richard Strauss [...]". Cf. Schmierer 2007, p. 230 et suivantes.

¹⁰⁵⁸ Cf. Eaglefield-Hull et Einstein 1926, p. 687.

¹⁰⁵⁹ Irene Chytraeus-Auerbach est d'avis, comme le rapporte Meyer, que cela ne peut plus être prouvé aujourd'hui (cf. Andreas Meyer 2013, p. 143). En revanche, cela ressort clairement de lettres d'Else Lasker-Schüler à Gerhart Hauptmann du 28.1.1904 et à Harry Graf Kessler du 30.11.1905, mais avec une date erronée. Cf. KA06-Br. 099 et 122.

¹⁰⁶⁰ Meyer souligne à juste titre qu'"au-delà des publications personnelles dans la tempête [...] la recherche de traces de Walden en tant que compositeur [...] est très difficile et coûteuse". Cf. *ibid.*

¹⁰⁶¹ Voir à ce sujet la note sur James Rothstein à la page 340.

¹⁰⁶² *Der Sturm*, Jg. 1, Nr. 35, p. 278 du 27.10.1910.

¹⁰⁶³ Lasker-Schüler 1902.

¹⁰⁶⁴ *Die Zukunft*, Jg. 12, Bd. 47, H. 28 du 29.04.1904. Cf. les compositions dans : H. Walden 2003.

¹⁰⁶⁵ Cf. KA06-K 88.2.

La datation de l'édition des compositions au premier semestre 1904 peut être établie avec une quasi-certitude : dans *Die Zukunft*¹⁰⁶⁴ sont parus un autodafé des *Zehn Gesänge*¹⁰⁶⁵ et l'imprimé de sept pages de *Vergeltung*, conservé dans les archives Dehmel de la Staats- und UB Hamburg (no 580). Il porte sur le coin inférieur droit de la page de garde une dédicace manuscrite : "Herrn Richard Dehmel / en vénération / Herwarth Walden / le 01.04.1904". Cette impression de partitions est la deuxième de l'éditeur en général, caractérisée par un numéro d'impression "R. 2" au bas des pages 2-7. Une incertitude résiduelle subsiste en raison de l'existence d'une lettre d'Else Lasker-Schüler à l'éditeur Juncker datée du 18.04.1903 (KA06- Br. 088), dans laquelle on peut lire : "Les chansons de Herw. Walden paraissent déjà dans quelques jours - alle kommen sie heraus".¹⁰⁶⁶ Les six numéros restants sont annoncés comme "à paraître" sur la page de garde de 1904 : *Im Anfang, Mutter, Lenzleid, Mein Tanzlied, Nachweh* et *Sulamith*. Il n'existe aucune preuve de leur parution, que ce soit dans les imprimés, les annonces dans les journaux - comme d'habitude et comme il va de soi pour l'éditeur Herwarth Walden - ou dans les lettres d'Else Lasker-Schüler. Leur achèvement peut donc être remis en question, d'autant plus qu'après son divorce d'avec Lasker-Schüler en 1912, Walden n'était guère intéressé par d'autres mises en musique de ce type.¹⁰⁶⁷ Le poème *Weltflucht*, lors de sa réimpression dans les *Gesammelte Gedichten* de 1919 et 1920, reçut de Lasker-Schüler la dédicace ultérieure "Herwarth Walden, dem Tondichter des Liedes" (KA01-K 37).

Else Lasker-Schüler était très convaincue du talent de compositeur de son mari, même si son opinion ne reposait pas sur une connaissance approfondie des formes et des contenus musicaux, mais était portée par un bon sentiment envers l'art non dissimulé qui la caractérisait. Bien sûr, l'euphorie de ses propos sur les personnes qu'elle aimait est typique - ici aussi.

A Richard Dehmel du 19.02.1903 :

Il va sans dire que j'aurais déjà remercié depuis longtemps pour vos poèmes - j'ai été très heureuse et doublement satisfaite en les lisant.

Le premier désir¹⁰⁶⁸ a été composé par mon ami [c'est-à-dire Herwarth Walden - note de l'auteur] avec quelques-uns de vos livres. Je n'y connais rien techniquement en musique, mais les compositions me semblent grandioses. [...] Je voudrais que vous entendiez une fois cette musique, elle est du tout premier ordre, du premier rythme, comme le sont aussi vos poèmes, cher maître (KA06-Br. 080).

A Gerhart Hauptmann du 28.01.1904 :

Mon mari est un musicien prodigieux, il a été élève d'Ansorge et a également étudié en Italie (KA06-Br. 099).

A Ida Dehmel du 17.02.1904 :

Mon mari vous aurait déjà envoyé les trois poèmes composés de Monsieur Dehmel, mais il avait tant à faire et ses compositions sont toutes imprimées les unes après les autres. Je trouverais excellent que les chansons soient chantées. [. . .] Les poèmes sont remarquablement mis en musique. [. . .] Je considère que seuls M. Ansorge et mon mari sont capables de mettre en musique les poèmes de M. Dehmel. Le poète et le musicien doivent avoir la même croissance intérieure (KA06-Br. 102).

¹⁰⁶⁶ Le commentaire de l'AC fait référence à cette remarque pour les *Dix Chants*, ce qui n'est toutefois pas tout à fait correct, comme nous l'expliquons ici. Cf. KA06-K 88.2.

¹⁰⁶⁷ Meyer défend toutefois l'idée que les *Dix Chants* ont tous existé (cf. Andreas Meyer 2013, note 20 p. 145), sans fournir d'indices à ce sujet.

¹⁰⁶⁸ *Erste Begierde* est un poème de Dehmel appartenant au thème de la *rédemption*.

Fig. 139 : Walden : Puis

Andante animato

Ges. *pp* Dann kam die Nacht mit Dei-nem

Klav. *pp*

6 A T= fis B

Ges. Tram im stil-len Ster-ne-bren - nen, und der Tag zog lä-chelnd an mir vor -

Klav. *p dolce*

10 C7 As As

Ges. bei, und die wil-den Ro - sen at-me-ten kaum.

Klav. *p dolce p dolce pp pp*

14 Des Es⁷ D^v fis

Ges. Nun seh'n' ich_ mich nach Trau-mes_ mai nach Dei-nem Lie - be -

Klav. *Es⁷=Dis⁷*

La toute première composition dont l'existence est attestée avec certitude dans notre corpus de compositions, la mise en musique du poème *Dann*,¹⁰⁷⁰ est assez courte avec seulement deux strophes sur 30 mesures. Elle est en fa dièse mineur et est entièrement composée. La voix est dans l'ensemble syllabique et, par endroits, déclamatoire, répétant sur un ton ou descendant ou remontant en demi-tons (mes. 6, mes. 10-11, mes. 19-21, mes. 23-25).

Le rythme musical suit assez fidèlement le rythme de la longueur des syllabes de la langue. L'harmonie se caractérise par des passages chromatiques et des confusions enharmoniques, parfois dans une harmonie plus qu'inhabituelle, par exemple aux p. 7-8 et p. 24-25.

Le motif d'entrée dans la voix supérieure du clavier (fig. 140) est répétée avant que le timbre de la voix ne soit modulé chromatiquement vers si bémol majeur (mes. 5), pour continuer immédiatement à moduler chromatiquement vers do majeur, *CC7* (mes. 7) et sixte ajoutée en fa dièse vers la bémol. "Nuit" et "rêve" sont ainsi harmonieusement obscurcis et de l'errance'. La (lointaine) souvenir du 'jour souriant' et du 'parfum



Fig. 140 : Walden : *Ensuite*, Motif de mai de rêve

des roses sauvages' (4e et 5e lignes de vers) se fixe dans le mode majeur pur de la parallèle de sous-dominante la bémol harmoniquement éloignée (mes. 9). Il continue à moduler sur sa sous-dominante ré bémol majeur, qui est à son tour réinterprétée comme un accord de septième de dominante raccourci *dd 7* de mi bémol, vers *EE 7* (mes. 11), pour finalement aboutir à un accord de septième diminuée sur mi - qui pourrait être interprété après ré bémol (mes. 10) et mi bémol (mes. 11) comme une attente de la bémol -, suivi d'une pause générale. La fin de la première strophe sur "und die wilden Rosen atmeten kaum", ainsi ouverte harmoniquement et 'suspendue en l'air' sans ancrage au sol, reste ainsi convaincante dans l'image.

Le motif d'entrée introduit maintenant aussi la deuxième strophe (mes. 13) et est repris ici pour la première et unique fois en légère modification aussi dans la voix (mes. 15-16) avec

"Nun sehn' ich mich nach Traumesmai". C'est ce qui donne au motif son nom de motif 'Traumesmai'. Après la fin 'suspendue' de la première strophe, le fa dièse mineur semble non préparé, à l'exception de la conduite chromatique de la voix, qui descend obstinément du *sol'* (mes. 9) jusqu'au *do'* (mes. 13), la note cible du motif Traumesmai. De fa dièse mineur (mes. 13-16), on dévie vers *E 7* (ré dièse enharmonique) et via la bémol majeur (mes. 18) vers l'accord diminué (mes. 19). Suivent ensuite des retours de tierce chromatique ascendants toujours sur des accords diminués : "möchte an deinem Munde brennen" (Le baiser étroit en position étroite ?!). Cette phrase s'oppose clairement au passage "Traumesmai" par son expression un peu plus dramatique et est ensuite répétée une tierce majeure plus haut et en augmentant l'expression (mes. 23f). Les retours se terminent sur "Traumzeit" (mes. 25) dans la sous-dominante si mineur, sur laquelle se termine le texte, harmoniquement ouvert comme la fin de la première strophe. L'épilogue - à nouveau avec le motif "Traumesmai" - se termine ensuite en fa dièse mineur.

L'accompagnement au piano, peu abondant et presque uniquement en accords, met en avant la voix et le texte dans l'ensemble de la composition. Herwarth Walden souligne ainsi ce qu'il formule à propos de son op. 1 : "Il me semble qu'il n'y a aucun mal à ce que la musique ne donne pas de "sens" sans les mots, qu'elle n'ait donc absolument aucun effet".¹⁰⁷¹ L'objectif n'est pas l'autonomie au sens de Schumann, mais la mise en forme de la sonorité qui, en tant qu'humeur fondamentale, est inhérente au poème.

¹⁰⁷⁰ KA01-GNr. 48 ; (K1603). Une interprétation du poème se trouve au chap. 3.1.

¹⁰⁷¹ H. Walden 2003.

Les progressions chromatiques peuvent être qualifiées de modernes pour l'époque, l'harmonie sans véritable fixation de la tonalité de base et de la médiane *as* semble assez singulière et peut être due aux images de rêve, de nostalgie et de tristesse. Pourtant, il semble que le drame inhérent au poème d'amour ne soit pas révélé musicalement. Lorsqu'il est question d'une "brûlure d'étoile silencieuse", d'un souffle retenu (les roses), de la nostalgie d'un rêve qui s'épanouit (Traumesmai), d'une révélation et d'une durée irréallement longue du baiser (les "mille ans" orientaux), cela témoigne d'une grande absence de jubilation inassouvie et d'une vibration de l'âme 'étouffée'. Comme le prouvent plusieurs autres poèmes d'Else Lasker-Schüler datant de cette époque, cela peut tout à fait être lu comme une détresse de l'âme de la poétesse face à son mariage inachevé avec Berthold Lasker, qui s'est brisé en avril 1902. Ce n'est pas sans raison qu'elle appelle son premier recueil de poèmes, dont sont tirés tous ces poèmes de l'op. 1 de Herwarth Walden, *Styx* (gr. Στύξ), le féminin ! 'eau de l'horreur' de l'Hadès grec.

Même si Meyer considère que "les mises en musique lyriques de Herwarth Walden [. . .] sont tout à fait réussies, dans certains cas importantes", il se rallie néanmoins à l'opinion de Gustav Mahler qu'il cite :

Le jugement porté en 1906 par Gustav Mahler, à qui Herwarth Walden avait envoyé ses notes, est difficilement contestable : "J'y suis attiré par une certaine singularité, et repoussé par un 'selfmademan' qui n'est pas à négliger (j'hésite à utiliser le mot plus dur de 'dilettantisme' . . .)".¹⁰⁷²

La mise en musique du poème *Weltflucht*, prévue comme op. 1.7 et¹⁰⁷³ parue en 1910 dans *Der Sturm* sous forme de fac-similé imprimé, a été transcrite par mes soins en 2013 à partir de la *feuille de Sturm* pour une soirée de musique de chambre organisée en mars 2015 à Duisbourg à l'occasion du 70e anniversaire de la mort de la poétesse, car elle n'était apparemment pas éditée sous forme de partition chez Reineke ou ailleurs. On ne trouve aucune mention d'une création antérieure du vivant de Walden et de Lasker-Schüler, ni chez lui ni chez elle. En revanche, la dédicace d'Else Lasker-Schüler à l'occasion de la troisième et de la quatrième parution du poème dans ses *Gesammelte Gedichten*¹⁰⁷⁴ en 1919/20, sept ans (!) après son divorce avec Herwarth Walden : "Herwarth Walden, dem Tondichter des Liedes". Il se peut donc que le lied ait retenti pour la première fois en public lors du concert de Duisbourg, ou¹⁰⁷⁵ du moins qu'il ait été joué pour la première fois en ce lieu.

Une discussion du poème *Weltflucht*, l'un des dix poèmes les plus mis en musique (21 fois) dans le corpus de compositions, se trouve au chapitre 3.2.

Le lied (K1609) lui-même, un adagio molto, est en mi majeur. Le chromatisme, déjà constaté dans *Dann* op. 1.1, est davantage présent dans *Weltflucht*. La composition se divise musicalement en quatre sections A, B, B' et C, qui correspondent aux sections de sens du poème : La section A contient la volonté du moi lyrique "Je veux [. . .] revenir", la section B comprend son état d'esprit (vv. 3-7) ; la section B' englobe la formulation de la manière dont la fuite du monde peut être mise en scène par le moi lyrique lui-même. Enfin, la courte section C constitue la coda du chant.

Le prélude pour piano (fig. 141) expose immédiatement un motif caractéristique avec une syncope de 8 notes et un mouvement de triolet de 16 notes qui s'ouvre d'une écriture de seconde *mi'/fa#'* sur la note fondamentale *mi'*

¹⁰⁷² Mahler à Walden, 29.11.1906, Sturm-Archiv de la Staatsbibliothek zu Berlin, cité par Dieter Martin : "La musique dans le cercle de Sturm". In : Martin 2006, p. 294.

¹⁰⁷³ L'ordre prévu est indiqué sur la page de garde de l'impression de *Dann* op. 1.1 chez Reineke. Cf. H. Walden [1904].

¹⁰⁷⁴ Lasker-Schüler 1920.

¹⁰⁷⁵ Cf. ville de Duisbourg 2015.



Fig. 141 : Walden : Fuite du monde, p. 1-7

jusqu'à la septième *si-la'* sur l'accord de septième de dominante D^7 qui, réinterprétée comme dominante intermédiaire (D^7)_[S] (m. 2) en si majeur, progress en D^7 vers la dominante intermédiaire (D^7)_[Tp] (mes. 3), puis vers la dominante intermédiaire (D^7)_[Sp] (m. 4) réinterprété à nouveau comme un accord de quinte majeure $\Phi_{5>}^7$ en do majeur et enfin débouche sur la tonalité cible de do majeur (m. 6) via l'accord de quarte sixième T_5 (m. 5).

La tonalité cible n'est pas identifiable au début et ne s'éclaircit qu'au m. 6 comme do majeur, qui est fixé par la médiane la mineur (m. 7) au m. 8, le début du chant.

Jusqu'ici, les rapports harmoniques sont compliqués et très éloignés de la tonalité de base de mi majeur. Ainsi, la détermination à trois niveaux par Niemöller de "do majeur, qui peut être compris comme parallèle à la sous-dominante mineure la-mineur de mi majeur"¹⁰⁷⁶ est plutôt une confirmation des rapports harmoniques "confus". La situation est renforcée par des passages chromatiques *fa#'-la'* dans la voix supérieure (m. 1-2) et *do'-la* dans la voix inférieure (m. 3) ainsi que par leurs contretemps respectifs. L'ut majeur se maintient avec une déviation vers la médiane la mineur (m. 11-13) et un mi mineur en tierce (m. 14) jusqu'à ce qu'il devienne une sixte ajoutée de si majeur à la m. 16.

sur "Seele" (âme). A partir d'ici, la nature de l'accompagnement au piano change en de courts coups de secco qui, de la mesure 18 à la mesure 22, vont crescendo en reculs chromatiques vers le point culminant dynamique, l'accord de septième sur *fa dièse* et l'accord de neuvième sur *la*, et résumant le vers "O, ich sterbe unter Euch" de manière musico-dramatique. Dans la phrase suivante "da ihr mich erstickt mit Euch", la partie vocale est amenée chromatiquement vers le bas dans un geste musical.

Avant la deuxième moitié du poème (v. 8ff dans les t. 29f), le piano reprend tonalement la phrase en do majeur du début de la première moitié et crée ainsi une césure mentale, semblable à une césure strophique que l'on retrouve tout à fait dans le poème entre, d'une part, le désir (*Ich will*) et l'état d'esprit (*mourir, étouffer*) du je lyrique dans la première partie et, d'autre part, sa décision d'agir (*tirer les fils*) dans la deuxième partie.

Dans la deuxième partie également, les lignes chromatiques sont clairement *c-h-b-a-as* dans la voix de basse (mes. 31-34) ainsi que dans la voix de chant (mes. 36). Dans la deuxième partie, la voix exécute huit mouvements circulaires de haut en bas qui illustrent musicalement le filage du fil, jusqu'à ce qu'elle se termine à la fin du texte "Um zu entfliehen / Meinwärts!" par une ligne ascendante sur le "*fa dièse*" et non sur le (prétendu) ton fondamental "*mi*". Celle-ci a déjà été manquée de manière grandiose dans la mesure 35 sur "Wirrwarr endend" avec le ré bémol majeur (!).

¹⁰⁷⁶ Niemöller 1997, p. 124.

Fig. 142 : Walden : *Fuite du monde*, analyse

Weltflucht

Herwarth Walden
Text: Else Lasker-Schüler
Der Sturm Jg.1 H.35 S.278 (1910)

Adagio molto

Gesang

Klavier

A

chromat. 3

p

chromat. 3

E-Dur: D₇ (D^v)_[Tp] (D⁷)_[Sp] C-Dur T₅

6 (D⁷) H-Dur

Ich will in das Gren-zen-lo - se zu

T T₅ Tp T Tp Dp₅

11 mir zu - rück, schon blüht die Herbst zeit -

B

Tp₃ T Tp e-moll S₅ B-Dur D₅⁶

15 lo - se mei - ner See - le, viel - leicht ist's schon zu spät zu - rück!

chrom. Rückungen

C-Dur D₅⁹ G-Dur D₅⁹ S₅ F-Dur D₇ B-Dur

cresc.

Detailed description: The image shows a musical score for 'Weltflucht' by Herwarth Walden. It consists of a vocal line (Gesang) and a piano accompaniment (Klavier). The score is in 2/4 time and G major. It is divided into two sections, A and B. Section A starts at measure 6 and ends at measure 11. Section B starts at measure 11 and ends at measure 15. The piano accompaniment features complex textures with triplets and chromatic lines. Harmonic analysis is provided below the piano part, including chord symbols like D7, (Dv)[Tp], (D7)[Sp], C-Dur, T5, H-Dur, Tp3, T, Tp, e-moll S5, B-Dur D5^6, C-Dur D5^9, G-Dur D5^9, S5, F-Dur D7, and B-Dur. Performance instructions include 'p' (piano), 'chromat.' (chromatic), and 'cresc.' (crescendo). The tempo is marked 'Adagio molto'.

21 chromat.
 O, ich ster-be un-ter Euch da Ihr mich er - stickt mit_ Euch.

cresc. *f* *sf*
 chrom. Rückungen D^7 d-moll C-Dur $D^{\flat 7}$

29 B'
 Fä - den möcht' ich um mich

T Tp E -Dur $D^{\flat 7}$ chrom. Rückungen

33 zie - hen Wirr - warr en - dend be - ir - fend

chrom. Rückungen $Des(Cis)$ -Dur

37 Euch ver-wir-rend, um zu ent-fliehn mein-wärts!

sf *sf* *pp* *ppp*
 e-moll S_6^5 cis-moll h-moll C C-Dur E -Dur $T^{\flat 5}$ E -Dur T

La courte coda de piano (m. 40-42) amène, dans une sonorité étouffante et des valeurs longues, un do majeur, puis une triade excessive *mi sol dièse-do* et enfin l'accord final sur mi majeur dans le **ppp**, le seul mi majeur de toute la pièce.

Avec les moyens décrits, Walden crée une harmonie large, parfois audacieuse, qui éclaire musicalement le contenu du sens. Les lignes chromatiques, mais aussi circulaires, de la voix correspondent à l'idée que l'on se fait de la musique. Allégorie 'cocon' de la deuxième moitié du poème.

Enfin, si nous avons constaté que le chant se termine en **si mineur** et que l'ensemble de la composition ne connaît qu'un seul **mi majeur** dans l'accord final, si en outre le reflet du motif d'entrée à la main gauche englobe l'espace tonal **mi-si**, alors ces endroits exposés ressemblent aux initiales des jeunes mariés, Else et Herwarth, ce qui ne serait pas un cas isolé dans les compositions, si l'on pense seulement à Robert Schumann et à sa femme Clara.

Par rapport à la première composition évoquée, *la Weltflucht* semble, au second regard, plus élaborée et plus imprégnée de la volonté de parcourir hardiment de vastes espaces, même si, à certains endroits, comme dans la coda, cela semble moins souple, mais plutôt voulu.

Il ne faut pas s'attendre à ce que Walden soit redécouvert à grande échelle en tant que compositeur ; ni la qualité ni l'étendue de son œuvre ne le justifient.

13.29 Weiland, Ludwig Werner

(p. 477)

Le curriculum vitae que Weiland m'a transmis se lit comme une courte note : études au conservatoire de Duisburg en pédagogie, composition, chant, direction d'orchestre, composition, direction de chœur ; puis études à la Folkwang-Hochschule d'Essen en composition, composition sonore, instrumentation et composition avec Krzysztof Penderecki et Wolfgang Hufschmidt. Boursier aux Internationales Ferienkursen für Neue Musik, Darmstadt, chargé de cours à la Musikhochschule Rheinland (Cologne), Institut Wuppertal ; depuis 1979, professeur de composition et d'écriture musicale. Compositions de musique solo, de musique de chambre, de musique chorale et orchestrale, d'oratorios et d'œuvres scéniques.¹⁰⁷⁷

A propos de sa composition *E. L. S. - ein Nach(t)gesang*, Weiland déclare, à l'occasion de la première le 15.11.2002 à la Historische Stadthalle de Wuppertal, qu'Else Lasker-Schüler l'a quasiment approché suite à une demande du directeur de l'université de l'époque pour une composition à l'occasion du Xe Congrès de l'association. Else-Lasker-Schüler à l'occasion du dixième anniversaire de la société Else-Lasker-Schüler. Au début, sa langue ne lui convenait pas du tout, elle était parfois très encombrante. Le rythme de sa langue ne s'est révélé qu'en la parlant de nombreuses fois, il a recherché les déclarations les plus fortes, qui se sont ensuite transposées sur les hauteurs de ton dans la composition. En tant que compositeur, il part d'abord de la sonorité pure, mais il entend aussi les instruments.¹⁰⁷⁸

La composition *E. L. S. - ein Nach(t)gesang* pour instruments à vent, cordes, chanteuses et narrateurs d'après des poèmes d'Else Lasker-Schüler, divisée en neuf mouvements continus, présente six poèmes des débuts de la production lyrique d'Else Lasker-Schüler (1902-1905), à savoir *Vagabunden*, *Weltschmerz*, *Verdammnis*, *Weltflucht*, *Mein Tanzlied* et *Weltende*, ainsi que des poèmes de la dernière période (1936 et suivantes), à savoir *Mein Volk*¹⁰⁷⁹, *Je sais* et *On doit être si fatigué*.¹⁰⁸⁰ Dans la

¹⁰⁷⁷ Renseignements personnels à l'auteur 2015.

¹⁰⁷⁸ Entretien avec Chr. Sabisch, Deutschlandfunk, à l'occasion de la diffusion de la première.

¹⁰⁷⁹ La localisation tardive du poème *Mein Volk*, paru dès 1905, repose manifestement sur une erreur du compositeur. Il est possible qu'il ait voulu parler de la version de 1941 ("Mein Volk wird morsch"), sans toutefois prendre cette variante de texte.

¹⁰⁸⁰ Les poèmes se trouvent dans l'ordre cité sous KA01-GNr. 92, KA01-GNr. 66, KA01-GNr. 65, KA01-GNr. 37, KA01-GNr. 87, KA01-GNr. 97, KA01-GNr. 123, KA01-GNr. 350 et KA01-GNr. 491.

dernière phrase, tous ces textes poétiques s'entrecroisent. Weiland : "La genèse temporelle des textes et des poèmes n'est pas dans un ordre historique linéaire, mais constitue une rétrospective des premiers temps de la poétesse de son époque à Jérusalem". Weiland veut que sa composition soit comprise comme une "œuvre documentaire".¹⁰⁸¹ Et pourtant, c'est plus que cela. La rétrospective sur "l'humeur la plus sombre de la poétesse" (Weiland) montre la certitude de la mort "Je sais que je dois bientôt mourir" et la diversité des naufrages fatidiques que la poétesse avait déjà subis dans sa jeunesse et dont ces poèmes parlent tous sans exception. La poétesse au langage puissant et en même temps mettant si parfaitement en scène sa vie avec son œuvre, c'est ici, dans ces textes, qu'elle nous apparaît le moins candidement.

Du début à la fin, la musique semble étonnamment peu dramatique et sans points forts dynamiques, elle est même pauvre en contrastes. Elle reste toujours en deçà du texte, dont elle éclaire l'atmosphère sans la retracer de manière narrative. Les mouvements musicaux partent le plus souvent des percussions, qui ont un poids important dans le corpus des dix instruments par rapport aux bois et aux cordes. Avec deux sopranos, deux altos et deux narratrices, dont l'une reprend la partie d'Else Lasker-Schüler, la composition est également très bien distribuée et différenciée en termes de couleurs linguistiques. La musique reste globalement distante par rapport à la déclamation du texte par la narratrice et la poétesse.¹⁰⁸²

La flûte, puis la clarinette à partir de la mesure 27, joue dans le premier numéro *Vagabunden* une cette manière libre et rythmiquement assez compliquée rappelle étrangement, en particulier dans les phrasés et les conclusions abruptes de phrases, la manière dont Messiaen compose ses voix d'oiseaux. Les mesures 32-33 de la clarinette sont illustrées dans la figure 143.

Fig. 143 : Weiland : E. L. S. 1ère phrase, T. 32f. - 'Voix d'oiseau'.



Comme chez Messiaen, aucune des phrases de flûte/clarinette ne se répète ; certaines semblent identiques, mais sont tout au plus semblables et semblent 'passer sans souci' par-dessus le texte alourdi. Les 'chants d'oiseaux' sont soutenus - tout comme chez Messiaen - par la percussion avec ses coups et ses coups de poing. Les bruits de fond et les passages au vibraphone donnent une couleur supplémentaire à l'ensemble.

Les cordes posent sur l'événement musical un tapis sonore - issu d'une série de dodécaphones - dont le tissu polyphonique se révèle davantage à partir de la partition qu'à partir du déroulement audible des voix. Cette sonorité ne se modifie souvent que de manière microtonale, par pas de demi-ton, à l'instar des grappes de sons des *accords spéciaux* de l'univers sonore de Messiaen. Cette sonorité ne se révèle que difficilement à la première écoute, que ce soit dans la mélodie ou dans l'action harmonique et rythmique-métrique. On a plutôt l'impression d'une fusion sonore et d'un mélange de couleurs sonores et sombres qui semblent se développer d'elles-mêmes en fines nuances.

¹⁰⁸¹ Commentaire écrit Weilands a. d. Verf. 2015.

¹⁰⁸² L'impression de distance - me dit le compositeur lors d'un entretien - est tout à fait juste et c'est ainsi qu'il se perçoit lui-même. C. Maurer Zenck remarque à ce propos que "le résultat d'une telle [...] est toujours une musique "inauthentique"" (Maurer Zenck 2015, p. 69), comme c'est le cas par exemple de l'ironie, que nous connaissons entre autres de Chostakovitch, mais que nous ne voyons pas chez Weiland.

Une autre distance est établie par le fait que le texte du poème *Vagabunden* n'est pas chanté, mais parlé, et ce dans une élocution remarquablement statique, sans émotion, voire carrément machinale, qui ne cesse de se répéter dans sa
Le flux naturel de la parole est entravé par des pauses courtes et longues. Cela confère aux textes une apathie presque fantomatique et contraste fortement avec les mots d'appel du poème : "soleils", "glutspiele", "Lenzluft", "Ju- bel", etc. Le poème lui-même est l'un des premiers du genre dans la nouvelle forme de l'expressionnisme : sans rimes finales, à l'exception de quelques-unes éparses dans la deuxième strophe, sans pied de vers fixe et sans longueur de vers fixe. Le texte, s'il n'était pas coupé en vers, pourrait également être lu comme de la prose pure. Cette forme - reprise notamment par Arno Holz (1863-1929) dans le naturalisme - représente la dissolution des formes poétiques traditionnelles et leur dissociation et correspond au sentiment de vie de l'époque et de la poétesse en particulier, de dépassement et de nouveau départ. Nous avons ici affaire à une certaine "poésie dépoétisée"¹⁰⁸³.

Alors que dans la première partie de l'œuvre, six poèmes sont mis en musique les uns après les autres,

1	Porte-parole des vagabonds	narratrice
2	Douleur du monde	Alt 1 & 2
3	Damnation	Soprano
4	Fuite du monde	Alt
5	Ma chanson à danser	Soprano
6	Fin du monde	Soprano 1&2

Weiand, dans la deuxième partie, s'efforce de les relier entre eux et avec trois autres

7	Mon peuple	Alt 1
8	Je sais	poète
9	Il faut être si fatigué	Poète

de s'entrecroiser. Cela se fait de manière très artistique dans trois sections vocales et une quatrième section purement orchestrale, la coda. Parfois, seuls des fragments de poèmes sont interprétés. La structure de l'imbrication et de la superposition des textes dans la deuxième partie se présente de manière abrégée comme suit :

II.1	Les vagabonds	Mon peuple	douleur du monde	Damnation
II.2	La fuite du monde	Fin du monde	Je sais	Mon peuple
II.3	Il faut être si fatigué	Fin du monde	Je sais	
II.4	orchestrale	Coda		

Le travail thématique de la deuxième partie reprend, en les citant, des motifs et des thèmes de la première partie, notamment dans les parties vocales et parlées, tandis que le travail de composition de la partie orchestrale se concentre essentiellement sur les nouvelles parties poétiques - dans II.1, c'est *Mon peuple*. Néanmoins, Weiand parvient à l'enchevêtrement des voix est convaincant sur le plan sonore. L'auditeur ne peut cependant pas distinguer la stratification (cf. illustration 144 sur la page suivante) de jusqu'à quatre poèmes en même temps, même s'il les connaît bien, même si les vents soutiennent les voix féminines. Le texte se transforme par moments en un tohu-bohu impressionnant, et sans doute aussi éloquent, de fragments de texte dans un réseau polyphonique compliqué, quasiment comme un hommage et un chant posthume 'atmosphérique' à la vie de la poétesse.

¹⁰⁸³ Friedrich 1992, p. 22.

13.30 Westendorp, Sybil

(p. 477)

Sybil Westendorp, comme on l'apprend sur le site web de la ville d'Unna,¹⁰⁸⁴ est le nom d'artiste de Lotte Orthmann qui, de son vivant, a créé une fondation imposante, la *Sybil-Westendorp-Stiftung*, de plus d'un million de francs. DM à la ville d'Unna, avec l'usufruit de la *bibliothèque internationale des compositrices*¹⁰⁸⁵ à Unna, qui a pour objet la recherche et la promotion de la musique de jeunes compositrices encore inconnues, la collecte et la publication de leurs compositions et la promotion de la recherche musicologique sur ce thème.

Très cachée sur le site web, on trouve une liste un peu 'maigre' de tous les textes musicaux se trouvant dans la bibliothèque des compositrices, dont ceux de Sybil Westendorp, avec seulement les titres des compositions et l'année de leur création.¹⁰⁸⁶ Une page à peu près identique sur le site web de la HfMT Hamburg informe entre autres sur le volume d'environ 2.800 compositions de Westendorp dans cette bibliothèque. Il est toutefois surprenant de trouver une collection de plus de 200 compositions sur des textes d'Else Lasker-Schüler, que j'ai pu identifier sans aucun doute à partir des titres de poèmes marquants d'Else Lasker-Schüler figurant sur la liste susmentionnée. Ils ont été écrits principalement dans les années 1977-92, 1980 étant l'année la plus riche en production de plus de 73 mises en musique. Ainsi, cette collection de chansons d'Else Lasker-Schüler est la plus importante du corpus de compositions, loin devant les 54 mises en musique de Christian Immo Schneider et les 43 mises en musique d'Arthur Dangel. Ce serait une tâche à part entière que d'examiner, d'évaluer et, le cas échéant, d'éditer séparément ce fonds, y compris les enregistrements sur bande magnétique qui s'y rapportent, apparemment complets. Une première composition et une première impression sonore correspondante sont mises à disposition sur le site Internet de la HfMT Hamburg mentionné ci-dessus.

En dehors de cela, on cherche en vain des informations pertinentes sur Westendorp, à l'exception d'un bref essai musicologique sur les dernières années de la compositrice rédigé par Jörg Rothkamm (Institut de musicologie de l'Université de Tübingen), auquel sont également empruntées les remarques suivantes sur le style des compositions. Son titre, *Musik im Verborgenen*¹⁰⁸⁷, montre déjà clairement que Westendorp est une compositrice qui n'a guère fait parler d'elle. Le rapport très personnel de Rothkamm souligne que Westendorp n'a pu vivre pleinement sa passion pour la composition qu'à partir de sa retraite. Pendant les 20 années qui lui restaient jusqu'à sa mort, elle a composé de manière intensive, créant environ 2800 compositions, ce qui en fait sans aucun doute une écrivaine prolifique. Toutefois, les explications de Rothkamm laissent entendre que le style de composition semble plutôt éclectique, conventionnel, voire rétrograde. Bartók et Stravinsky étaient les seuls modernes qu'elle pouvait encore accepter. Il semble que Westendorp, qui avait déjà obtenu son diplôme d'État en musique à 17 ans, ait été considérée comme 'précoce' dans son développement musical est resté 'bloqué'. Son parcours professionnel ne montre pas non plus une volonté plus grande de développer de manière engagée son propre talent de compositeur. Au contraire, elle semble s'être contentée toute sa vie d'activités professionnelles en partie éloignées de la musique.

¹⁰⁸⁴ <http://www.unna.de/kreisstadt+unna/kreisstadt-unna/formation-culture-histoire/culture/sybil-wes-tendo\rp-stiftung>.

¹⁰⁸⁵ <http://www.unna.de/kreisstadt+unna/centre-ville/entreprises-culturelles-unna/bibliothèque-des-compositrices>.

¹⁰⁸⁶ http://www.unna.de/cms/upload/kompo/Sammlung_Internationale_Komponistinnen_Bibliothek_Unna_2012.pdf.

¹⁰⁸⁷ Rothkamm et Samtleben 2002.

L'ensemble de son œuvre semble également plutôt restreint ; la plupart sont de courtes pièces pour piano de quelques minutes, principalement avec voix parlée et moins avec chant, ce qui correspond sans doute à ses propres possibilités vocales, considérablement limitées.

était due à l'absence d'un orchestre. Il n'y a pas eu de représentations publiques à cette époque. Westendorp ne semble pas les avoir recherchées, il se suffisait à lui-même.¹⁰⁸⁸

Conformément à ses statuts, la fondation Sybil Westendorp organise à intervalles irréguliers des concerts consacrés d'une part à l'œuvre de Westendorp et d'autre part à des compositions de jeunes compositrices.

¹⁰⁸⁸ Les impressions de Rothkamm, ici rapportées, ont été confirmées et complétées par ce dernier lors d'un entretien téléphonique avec moi le 02.03.2016.

14 Considérations finales

L'année de parution de ce livre est également celle du 150^e anniversaire de la poétesse Else Lasker-Schüler.

Pour la première fois, cette thèse traite de manière détaillée de la réception musicale de son œuvre lyrique, avec plus de 1 800 compositions de plus de 400 compositeurs, rassemblées sur plus de 70 pages, qui constituent le cœur de la thèse. Pour ce corpus de compositions, il existe des archives de plus de 900 partitions et de plus de 70 CD/DVD qui se sont accumulées au fil des années et qui peuvent être considérées comme uniques. Ceci est essentiellement dû à la générosité des compositeurs.

Ce corpus de compositions consacre une grande partie à l'examen de la bibliographie, des sources, des présentations statistiques, de leurs points forts et de leurs vides. La large réception musicale de l'œuvre lyrique a surpris.

Les analyses musicales ultérieures ont été précédées d'une partie plus importante de la thèse, consacrée à la langue lyrique d'Else Lasker-Schüler. Des complexes de champs lexicaux de substantifs, de verbes et d'adjectifs ont été traités pour illustrer la couleur et la sonorité du langage lyrique de Lasker-Schüler ainsi que sa métaphore particulière.

Alors que le caractère coloré de la poésie est, comme nous l'avons déjà mentionné, un thème abordé dans plusieurs traités de la littérature spécialisée, la sonorité de la langue n'a été que peu traitée jusqu'à présent. Ces deux aspects ont d'abord été étudiés dans le cadre d'un examen de ces complexes de champs lexicaux. Il a été possible de démontrer de manière statistiquement significative et différenciée dans quelle mesure les trois classes de mots se présentent dans l'œuvre lyrique de Lasker-Schüler et quelle est l'importance de ces complexes en ce qui concerne la couleur et surtout la sonorité du langage lyrique. Une autre réflexion a porté sur la métaphore du langage. Il a été possible de montrer de quelle manière celle-ci se présente chez Lasker-Schüler de manière productive du point de vue de la linguistique et avec une empreinte stylistique propre, en particulier dans le ductus oriental et de la sémantique.

C'est ce qui a été démontré dans une partie complète de la thèse, à partir de 13 interprétations de poèmes, suivies de huit autres analyses de composition. Cette partie offre une perspective philologique qui permet de mieux comprendre les interactions entre le texte et la musique.

La question de la popularité des textes lyriques par rapport à leur réception musicale a été réfléchi d'une part à l'aide de neuf champs thématiques lyriques qui ont été définis et décrits et auxquels tous les poèmes du corpus ont été attribués en détail, et d'autre part comparée avec le classement des poèmes en tenant compte d'un grand nombre d'anthologies. Il s'est avéré que la popularité des textes (points forts et vides) est en corrélation avec l'ouverture et l'universalité de ces textes lyriques, mais aussi avec leur métaphore prononcée (souvent sombre). Cette constatation a été reflétée par les corpus de poèmes et de compositions d'autres poètes (Heine, Droste-Hülshoff, Rilke, Hesse, Benn et Trakl). Il a pu être prouvé que les points forts et les espaces vides qui y apparaissent sont tout à fait similaires à ceux de Lasker-Schüler.

En raison de la taille surprenante du corpus de compositions et de la nécessité de présenter dans l'ouvrage au moins des extraits de la plupart des partitions discutées en raison de leur inaccessibilité matérielle, le choix des compositeurs pour les portraits a dû être restreint. Il en résulte tout de même 30 portraits. L'attention s'est portée essentiellement sur trois aspects.

Dans un premier temps, il s'agissait de dresser le portrait - plus ou moins large et approfondi - des compositeurs qui avaient été en contact avec la poétesse elle-même : Walden, Ettinger, Gladstein, Hollaender, Reiff-Sertorius, Rothstein et Rettich.

Les compositeurs de 'grande importance' ont été traités en détail : P. Hindemith dans une œuvre de jeunesse, S. Gubaidulina, W. Rihm, comme l'un des compositeurs de lieder les plus connus de notre époque, à côté de D. Schnebel et L. Lombardi.

Il s'agissait en particulier de dresser des portraits et des analyses d'œuvres de compositeurs moins connus, mais qui ont créé des compositions très importantes, dans l'espoir d'éveiller la curiosité à leur égard. C'est précisément dans ce domaine que la nécessité de se limiter à quelques portraits s'est fait douloureusement sentir. Ainsi, trois œuvres sont à nouveau mises en avant, car c'est particulièrement vrai pour elles : La valeur ajoutée musicale d'une mise en musique résulte du discours musical (langage sonore) esthétique et créateur de sens, dans la mesure où ce discours ouvre des espaces sémantiques supplémentaires. Il s'agit de

- o le Colognais Ferdinand Henkemeyer avec son cycle "Wandelhin - Taumelher" (1995), dont l'installation va bien au-delà des modèles de texte,
- o une grande œuvre oratoire de León Schidlowsky "Greise sind die Sterne geworden" (1997), en tant qu'œuvre d'art totale et complexe de graphisme musical, une passion en onze tableaux, et
- o une œuvre extraordinaire du germano-chilien Juan Allende-Blin "Mein blaues Klavier" (1970) pour orgue, orgue de Barbarie et orgue de bouche.

Tous trois sont des compositeurs de musique contemporaine qui ont créé une "valeur ajoutée musicale" notable dans leurs compositions.

C'est finalement surtout cela : Si les chanteurs, les instrumentistes et les professeurs chargés de leur formation prennent conscience qu'un grand corpus de compositions attend d'être découvert, et si des concerts de musique sur la poésie de Lasker-Schüler sont organisés, on aura fait plus que poser les bases scientifiques de la musique d'Else Lasker-Schüler.

IV

Bibliographie des ensembles Else-Lasker-Schüler

15 Catalogue des œuvres

15.1 Introduction

Cette bibliographie répertorie tous les compositeurs et leurs œuvres qui ont mis en musique des textes d'Else Lasker-Schüler et qui ont pu être enregistrés dans le monde entier, que les compositions soient attribuées à la musique dite "sérieuse" ou à la "musique légère", au jazz et aux autres genres au sens large. Seules les récitations pures, même si elles sont accompagnées de musique, ne sont pas répertoriées. C'est pourquoi, dès le début, le présent ouvrage s'est efforcé d'atteindre une exhaustivité bibliographique aussi grande que possible, qui ne peut toutefois pas être réalisée en principe.

Malgré des recherches approfondies, les dates de naissance et de décès des compositeurs n'ont pas pu être déterminées dans tous les cas. Avec l'indication *zg. = contemporain, il est indiqué qu'il s'agit de compositeurs vivants ; dans tous les autres cas d'incertitude, aucune indication n'est donnée.

Le format et les dimensions des scores ont été omis.

Les dates des compositions doivent généralement être lues comme signifiant que la mise en musique était disponible au plus tard l'année indiquée, soit sous forme de manuscrit, soit sous forme imprimée. Aucune différenciation n'a été faite ici. Si une maison d'édition peut être indiquée, c'est l'année d'impression qui est mentionnée, dans la mesure où des recherches ont été effectuées. Les bibliothèques ne sont en général indiquées que dans le cas de matériel d'avant-guerre ou d'un endroit éloigné.

La bibliographie a été établie en grande partie selon les règles du catalogage alphabétique des éditions d'œuvres musicales (RAK-Musik) ; toutefois, par souci de concision, les abréviations et les symboles du tableau 20 de la page suivante ont été utilisés.

L'analyse de la liste d'œuvres ci-dessous donne le résumé sous forme de tableau dans le Tab. 21 à la page 20 suivante.

La mention "d'après des poèmes d'Else Lasker-Schüler" ou similaire, présente dans de nombreux titres, a généralement été omise par souci de concision, car toutes les compositions présentées se réfèrent sans exception à la poétesse. En revanche, les dates de création/publication des compositions, lorsqu'elles sont connues, ont été incluses dans les titres. Dans les groupes de lieder et les cycles avec des mises en musique de textes de différents auteurs, seules les mises en musique de textes d'Else Lasker-Schüler sont mentionnées ci-dessous, et non pas leur place dans l'œuvre correspondante.

Tab. 21: Volume total de la bibliographie

compositrices	77
compositeurs	367
Groupes	9
total	453
Œuvres	677
- avec des composit. individ.	2.024
- dont en Poésie	1.939
- dont autres textes ELS	86
- dont archives de Bellenberg	
- Estampes et manuscrits	945
- enregistrements audio	546

Tab. 21: Abréviations et icônes dans la liste des œuvres

P!	Marquage dans la marge droite ou gauche de la ligne du compositeur, indiquant qu'un portrait du compositeur se trouve à cet effet dans la thèse.
D	paru sous forme imprimée, également composition informatique
Ms	existe sous forme de manuscrit ou de facsimilé
UA	Informations sur la première exécution
W	texte de la dédicace
*zg.	compositeur contemporain, année/lieu de naissance inconnus
‡	Partitions disponibles dans les archives de Bellenberg
⊙	Enregistrement sonore disponible dans les archives de Bellenberg
a) ☒	Coordonnées du compositeur ¹⁰⁸⁹
b) 📖	Informations sur l'éditeur : Nom, lieu, (année de la première publication), n° de commande ou ISBN/ISMN.
c) 📖	Bibliothèque, lieu ; URL ; OPAC no.
d) ↗	Nom du fonds ; bibliothèque ou URL ; n° OPAC.
e) ⊙	Enregistrement sonore ; Label ; N° de commande

La bibliographie indique de quelle manière des compositions, des groupes ou des cycles de compositions ont été publiés et sous quelle forme ils sont disponibles dans les archives de Bellenberg, à l'aide des clés du tableau 20.

Une autopsie au sens bibliothécaire du terme n'a été effectuée que pour les articles qui ont été transférés dans mes archives (marquage ®), mais alors dans leur intégralité.

Dans quelques cas, les textes d'Else Lasker-Schüler ont été modifiés ou raccourcis par les compositeurs. Ces cas n'ont pas été signalés séparément dans la bibliographie.

Dans certains cas, la composition de l'orchestre est indiquée en abrégé, par ex.

0,0,0_0,0,0_tp,pf,arp,..._0,0,0,0

- Bois : flûtes, hautbois, clarinettes, bassons
- Cuivres : cors, trompettes, trombones, tuba
- Percussions : timbales, percussions, piano, harpe, etc.
- Cordes : Violon 1, Violon 2, Alto, Violoncelle, Contrebasses

Les archives de Bellenberg sont à la disposition du public spécialisé. Les demandes peuvent être adressées à karl@bellenberg.de.

¹⁰⁸⁹ Les données de contact proviennent sans exception de sources accessibles au public, en particulier des sites Internet de homepages des compositeurs sur Internet.

15.2 Bibliographie

A

¹ **A Winter Lost (Group)** (*2005 Victoria, Canada)

1. Weltende (2010) (Black Metal) (©) (K0001)
2. Aus Der Welt (2010) (Black Metal) (©) (K0002)

a) a_winter_lost@hotmail.com; <http://www.awinterlost.ca>

² **Adorno, Theodor W.** (*1903 Frankfurt a.M. – †1969 Visp)

1. Sechs Bagatellen für Singstimme und Klavier op. 6 (1923)
 1. O, deine Hände (D,♯,©) (K0003)

b) Ed. Text + Kritik, München

³ **Aichinger, Elfi** (*1961 Wels)

1. Z'ruck zu mir (2004). 11 Kompositionen für Streichquartett, Kontrabass, Klavier und Solostimme
 1. Versöhnung (©) (K0004)

a) www.elfi-aichinger.com

e) © Preiser Records; ASIN: B003WA2VZC

⁴ **Alber, Gebhard** (*1967 Steyr, Österreich)

- Weltflucht (K0005)

a) mail@gebhardalber.com; <http://www.gebhardalber.com/>

⁵ **Alcalay, Luna** (*1928 Zagreb – †2012 Wien)

1. Tre canzone semplice für gemischten Chor und Streichtrio (1978) T: ELS (Ms)
 1. War sie der große Engel (K0006)
 2. Ein weißer Stern singt ein Totenlied (K0007)
 3. Es brennt die Kerze auf meinem Tisch (K0008)
2. Trio (1963) für Altsaxophon, Kontrabass und Schlagzeug, T: Weltende (D) (K0009)

b) Ed. HH Launton, Oxon, England

c) <http://db.musicaustria.at/node/134520>

d) ÖNB; <http://data.onb.ac.at/rec/AL00634310>; F196.Alcalay.33 Mus und F196.Alcalay.59 Mus

⁶ **Alexander, Haim** (*1915 Berlin – †2012 Jerusalem)

1. Mein blaues Klavier f. Frauenstimmen und Schlagzeug (1989/90) (D,♯,©)
 1. An meine Freunde (K0010)
 2. Mein blaues Klavier (K0011)
 3. Ouvertüre (K0012)
 4. Mein Herz ruht müde (K0013)

W: Dietburg Spohr und dem »belcanto« Ensemble in Freundschaft gewidmet

b) Israel Music Information Center (IMIC), Jerusalem

e) © ECM Records; EAN: 028946171929

⁷ **Aley, Roland** (*1964 Wehrda b. Marburg)

1. Die Kontur (2015), dritte Kantate für Mezzosopran, Tenor und Klavier nach Texten von Else Lasker-Schüler und Gottfried Benn (D,♯,©)
 1. Doktor Benn (Prosa) (K0014)

W: Wolfgang Hufschmidt gewidmet

a) RolandAley@web.de

⁸ **Allende-Blin, Juan** (*1928 Santiago de Chile)

- Mein blaues Klavier (1969/70) für Orgel, Drehorgel und Maultrommel (D,♯,©) (K0015)

W: Pastor Dr. Martin Hoberg gewidmet

UA: 21.3.1970 Lutherkirche, Hamburg-Wellingsbüttel ; Gerd Zacher, Orgel

a) info@allende-blin.de; <http://www.allende-blin.de>

b) Ed. Jobert, Paris

e) © Sony/BMG; 74321 73606 2

⁹ **Amend, Erwin** (*1919 Weilburg – †1997 Mainz)

1. Mein blaues Klavier (1978). Fünf Lieder aus dem Gedichtzyklus für Mezzosopran und Orchester (Ms,♯)

(K0016) 1. Die Dämmerung naht
 (K0017) 2. Mein blaues Klavier
 (K0018) 3. Über glitzernden Kies
 (K0019) 4. Und
 (K0020) 5. Ich weiß

UA: 1983 Wiesbadener Symphoniekonzert

a) <http://erwin-amend.de>

c) ♻ Pfälzische Landesbibliothek, Musikabteilung

¹⁰ **Androsch, Peter** (*1963 Wels)

1. Musik für Margret (2004) für Solostimme und Trio (Ms,♯,☉)

(K0021) 1. Komm mit mir in das Cinema

W: Johannes Arnold für seine Frau Margret

UA: 21.08.2004 Linz

a) androsch@servus.at; <http://www.peterandrosch.at/>

b) 📍 Linz

e) ☉ ccp-studio/linz; 8/2004

¹¹ **Askin, Ali N.** (*1962 München)

(K0022) In der Nacht [Komm zu mir in der Nacht]

a) <http://askin.info/bio-deutsch>

P! ¹² **Asmussen, Eduard** (*1882 Flensburg)

(K0023) Herzensglut (1908) op. 8 Nr. 1 für Singstimme und Klavier (D,♯)

b) 📍 Wilh. Hansen Verl., Kopenhagen & Leipzig

B¹³ **Bachlund, Gary** (*1947)

1. Einzelne Lieder für Gesang und Klavier (D,♯)

(K0024) 1. Das Pavianmutter-Liedchen (2012) für Gesang und Klavier

2. Einzelne Lieder für Sopran und Klavier (D,♯)

(K0025) 1. Zebaoth (2010) (D,♯)

(K0026) 2. Heimlich zur Nacht (2016)

W: Gewidmet meiner Frau

3. Einzelne Lieder für mittlere Stimme und Klavier (D,♯)

(K0027) 1. Ein Liebeslied (2007)

(K0028) 2. Mein blaues Klavier (2008)

(K0029) 3. Mutter (2009)

(K0030) 4. Weltflucht (2010)

W: Für Karl Bellenberg

(K0031) 5. Dann (2011)

(K0032) 6. Siehst du mich (2011)

4. Einzelne Lieder für Mezzosopran und Klavier (D,♯)

(K0033) 1. Abel (2009)

(K0034) 2. Kühle (2010)

(K0035) 3. An Gott (2012)

(K0036) 4. Ein Ticktackliedchen (2012)

(K0037) 5. Mein Tanzlied (2012)

5. Vier Lieder (2005) für Sopran und Klavier (D,♯)

W: Gabriele Maria Ronge gewidmet

(K0038) 1. Nun schlummert meine Seele

(K0039) 2. Ich träume so leise von dir

(K0040) 3. Weltende

(K0041) 4. Versöhnung

6. Elses Liebeslieder (2018) für Mezzosopran und Piano (D,♯)

W: Petra & Ralph-Robert Lichterfeld gewidmet

(K0042) 1. Eros

2. Melodie (K0043)
 3. Unser Liebeslied II (K0044)
 4. Ein Liebeslied (K0045)
- a) bachlund@bachlund.org; <http://www.bachlund.org>
 b) ☒ <http://www.bachlund.org>
- ¹⁴**Bannasch, Barbara** (*1962 Karlsruhe)
 Psalmidiaphonie CXXX nach einem Gedicht von ELS und Stimmen zum 130. Psalm (1997) (K0046)
 UA: 1997 Köln St. Apostel
- ¹⁵**Barath, Eva** (*1961)
 1. Circumagens in infinitate (1997) für Mezzosop., Bar. und 5 Instrumente (Ms,♯) (K0047)
 1. Der letzte Stern
- a) <http://www.chezmuziek.de/Personen/Barath.htm>
 b) ☒ copy-us Verl.
 c) ♪ Archiv »Frau und Musik« Ffm.; A bara 09
- ¹⁶**Bardill, Linard** (*1956 Chur)
 1. Einzellieder
 1. Ein alter Tibetteppich (K0048)
 2. Mein blaues Klavier (1988) (K0049)
 3. Weltende (K0050)
2. Zwei Lieder für Gesang und Gitarre (1993) (©)
 1. Gebet (K0051)
 2. Ich liebe dich... (1988) (K0052)
- a) linardbardill@bardill.ch; <http://www.bardill.ch>
 e) © Highland-Tonstudio-Berlin; 1998
- ¹⁷**Bares, Peter** (*1936 Essen – †2014 Bodendorf b. Sinzig)
 1. David und Jonathan (1962) für Bariton und Klavier op. 321 (D,♯) (K0053)
 2. Scheidung [Karma] (1962) für (Alt-) Bariton und Klavier op. 323 (D,♯) (K0054)
 3. Das Lied meines Lebens (1962) für Bariton und Klavier op. 324 (Ms,♯) (K0055)
 4. Lieder zur Harfe (1964) für Bariton und Harfe (Ms,♯,©)
 UA: 28.11.1964 Sinzig
 1. Weltflucht op. 372 (K0056)
 2. Senna Hoy op. 373 (K0057)
 3. An den Gralprinzen op. 374 (K0058)
 4. Pharao und Joseph op. 375 (K0059)
 5. Von weit op. 376 (K0060)
 6. Das Lied meines Lebens op. 377 (K0061)
 7. Abends op.378 (K0062)
 8. Ein Liebeslied op. 379 (K0063)
 9. Abel op. 381 (K0064)
 10. Heimlich zur Nacht op. 382 (K0065)
5. Das Lied meines Lebens (1990) für Sopran, zwei Altstimmen und Bass op. 1851 (Ms,♯) (K0066)
- a) Guenter.Alfter@t-online.de; <http://www.peter-bares.de>
 d) ♪ Vorlass Peter Bares; <http://kalliope.staatsbibliothek-berlin.de/de/ead?ead.id=DE-611-BF-24956>
- ¹⁸**Bat, Eyal** (*1966 Ramat Gan, Israel)
 1. Three Songs (1997) for Soprano and piano to texts by Else Lasker-Schüler translated to hebrew by Natan Zach (D,♯,©) (K0067)
 UA: 15.06.2006 Arp Museum, Rolandseck
 1. O Gott (K0067)
 2. Klein Sterbelied (K0068)
 3. Mein blaues Klavier (K0069)
2. Three songs (2005) for Soprano, Violin, Horn (Violoncello) and piano to texts by Else Lasker-Schüler translated to hebrew by Natan Zach (D,♯,©)
 UA: 2005 Mormon Church in Jerusalem
 1. Abendlied (K0070)

- (K0071) 2. Ich träume so leise von dir
 (K0072) 3. Ankunft

a) bateyal@bezeqint.net
 b) ☞ Bar Ilan Universität, Ramat Gan

¹⁹ **Becker, Heinz** (*1938 Dresden)

- (K0073) 1. Mein blaues Klavier für Trompete, Panflöte und Klavier
 (K0074) 2. Klein Sterbelied. Für Stimme, Trompete und Klavier
 3. Ich träume so leise von dir (1987) für Stimme, Trompete, Horn, Panflöte, Euphonium, Electr. Keyboard, Synthesizer
 (K0075) 1. Ich träume so leise von dir
 (K0076) 2. Das Lied vom Gutsein mit dem Gutschein
 (K0077) 3. Giselheer dem Tiger
 (K0078) 4. Abends
 (K0079) 5. Der Schnupfen
 (K0080) 6. Ich liebe dich...
 (K0081) 7. Mein Tanzlied
 (K0082) 8. Dir
 (K0083) 9. Höre
 (K0084) 10. Klein Sterbelied

b) ☞ ITM Records, Wuppertal; Neue Musik Verl.; ITM971418
 c) ☞ DNB, Berlin; <http://d-nb.info/35533951X>

²⁰ **Becker, Rosemarie** (*1963)

1. Sieben Lieder (1994/96) für Singstimme(n) und Klavier (D,♯)
 (K0085) 1. Siehst du mich
 (K0086) 2. Frühling
 (K0087) 3. An mich
 (K0088) 4. O Gott
 (K0089) 5. Weltende
 (K0090) 6. Versöhnung
 (K0091) 7. Gebet

b) ☞ Suhrkamp, Frankfurt a. M.
 c) ☞ Archiv »Frau und Musik« Ffm.; A becke 04

P! ²¹ **Beimel, Thomas** (*1967 Essen – †2015 Wuppertal)

1. Auf Deinen Wangen / Goldene Tauben (2002, gültige Fassung 2011) für Mezzosopran-Solo (Ms,♯,☉)
 (K0092) 1. Mein Liebeslied
 (K0093) 2. Ein Liebeslied

W: Das Werk ist der Mezzosopranistin Elmira Sebat gewidmet.
 UA: 2002 Museum Baden, Solingen
 a) mail@thomasbeimel.de; <http://www.thomasbeimel.de>

²² **Bellenberg, Karl** (*1944 Heggen/Olpe)





1. Lieder zur Harfe (1964) für Bariton und Harfe (D,♯,☉)
 UA: 28.11.1964 Sinzig
 (K0094) 1. Mein Lied
 (K0095) 2. Dann
 2. Viktor Ullmann - Eine Else-Performance nach Brieffragmenten (2013) f. Sing-/Sprechstimme und Klavier (D,♯)
 (K0096)

a) karl@bellenberg.de; <http://www.bellenberg.de>

²³ **Benary, Peter** (*1931 Erfurth)

1. Vier Gesänge (1972) für Bariton und Orchester [Streichquartett] (auch für Mezzosop., Oboe, Bratsche und Cello)
 (K0097) 1. O Gott
 (K0098) 2. Gebet
 (K0099) 3. Ich weiß, daß ich bald sterben muß
 (K0100) 4. Ein Lied

UA: 21.01.2000 Auftragswerk des Berliner Philharmonischen Orchesters
 c)  Schweizer National-Bibliothek (Mikrofilm)

- ²⁴ **Bene, Peter** (*zg.)
 Ich liebe dich... Bariton und Gitarre (☉) (K0101)
- ²⁵ **Benne, Walter**
 Ich pflücke mir am Weg das letzte Tausendschön - für gemischten Chor, Solostimmen und Orgel (K0102)
 e) © CD01/54629/6_H & CD01/57555/8_H bei OeKB
- ²⁶ **Bennecke, Tom** (*1959 Braunschweig)
 IchundIch (K0103)
- ²⁷ **Benzwi, Adam** (*1965 San Diego/Kalifornien)
 Die Liebe (K0104)
 a) a.benzwi@gmail.com
- ²⁸ **Berlinski, Herman** (*1910 Leipzig – †2001 Washington D.C.)
 To a son (1990) : alto solo : strings, vibes, celesta, gongs (Ms) (K0105)
 a) http://www.jtsa.edu/The_Library/Collections/Archives/Music_Archives/Berlinski.xml
 b)  Music Archiv of the Library of the Jewish Theological Seminary, New York
- ²⁹ **Bernsdorf, Friedrich Bernhard** (*1946 Bad Reichenhall)
 Mein blaues Klavier. Für Singstimme und großes Orchester (K0106)
- ³⁰ **Bertram, Hans Georg** (*1936 Gießen – †2013 Berlin)
 1. Meditatio Vitae: »O Gott, wie soll dich meine Klage rühren«. Solo-Oratorium für hohe Singstimme und Kammerorchester (D)
 1. Oh Gott ich bin voll Traurigkeit (K0107)
 2. Hör, Gott, wenn du nur etwas lieb mich hast (K0108)
 a) info@hans-georg-bertram.de; <http://www.hans-georg-bertram.de>
 b)  Strube Verl.
- ³¹ **Bezler, Willibald** (*1942 Ellwangen)
 1. Chorszenen zum Hohen Lied HL 8,6-7 (Ms, \sharp)
 1. Das Lied des Gesalbten (2007) (K0109)
 2. Zebaoth (2004) für Solo-Sopran und Schlagzeug (Ms, \sharp) (K0110)
 UA: 10/2004
 a) willibald.bezler@gmx.de; <http://www.willibaldbezler.de>
- ³² **Bieler, Helmut** (*1940 Gersfeld (Rhön) – †2019 Rimsting (Chiemsee))
 1. Bläserquintett II : »Helle Nachtgedanken« (1993) (Ms, \sharp)
 1. Von weit (K0111)
 2. Mein Tanzlied (K0112)
 3. Dann kam die Nacht (K0113)
 4. Nur dich (K0114)
 UA: 19.6.1993 Bamberg
 b)  Keturi Musikverlag, Rimsting/Chiemsee
 c)  NY Public Library; <http://catalog.nypl.org>
 e) © BR; Mitschnitt 1993
- ³³ **Bieler-Wendt, Helmut** (*1956 Karlsruhe)
 1. Fünf Geistliche Lieder für mittlere Stimme und Klavier
 1. Sehnsucht (K0115)
 2. Weltende (K0116)
 3. Weltschmerz (K0117)

UA: 1985 Mannheim

a) bieler-wendt@t-online.de

³⁴**Bitzan, Wendelin** (*1982 Geseke (Westfalen))

1. Herzlaub (2010). Drei Liebesgedichte für Stimme, Horn, Violoncello und Harfe (D,♯)

(K0118) 1. Heimlich zur Nacht

W: Xenia Wenzel

a) wen.de.lin@web.de; <http://wendelinbitzan.de>

c)  IMSLP; http://imslp.org/wiki/Herzlaub,_EV_48_%28Bitzan,_Wendelin%29

e)  SoundCloud

³⁵**Blarr, Oskar Gottlieb** (*1934 Bartenstein (Bartoczyce))

(K0119) 1. Herbst für Mezzosopran und Orchester

(K0120) 2. Kantate nach Texten von Ernesto Cardenal und Else Lasker-Schüler

3. Drei Lieder (1989-93) für tiefe Stimme, Klavier und z. T. Posaune (Ms,♯,⊙)

(K0121) 1. Sulamith

(K0122) 2. Klein Sterbelied

(K0123) 3. Höre

UA: 24.10.1993, 1. Intern. Forum ELSG Wuppertal

4. Lieder aus Jerusalem (1981-82) für Sopran, Harfe und Orgel (Ms,♯,⊙)

UA: 1.4.1982 Erlöserkirche, Jerusalem

(K0124) 1. Ich suche allerlanden eine Stadt

a) <http://www.blarr.info>

e)  koch-schwann; CD 315 011

e)  Frieder Neher; 1999

³⁶**Blau, Bernhard** (*1881 Stolp)

1. Lieder und Gesänge op. 23 (1928) für eine Singstimme und Klavier

(K0125) 1. Es ist ein Weinen in der Welt (D,♯)

b)  Ries & Erler, Berlin

c)  Bayerische Staatsbibliothek; 4 Mus.pr. 58120-1/3

³⁷**Blendinger, Herbert** (*1936 Ansbach)

1. Media in vita (1979/80). 7 Symphonische Szenen für Soli, Chor und Orchester. op. 35 (D)

UA: 1980

(K0126) 1. Jugend

(K0127) 2. Melodie

2. Kantate (c1992): Zuweilen ruft mich eine Stille op. 58 für Sopran, Bariton und Orchester


UA: 30.10.1992

(K0128) 1. An Gott

a) blendinger@gmx.at

b)  Orlando-Musikverlag Gartenmaier, München


c)  music austria; <http://db.musicaustria.at/node/68406>

e)  Orfeo International Music; CD01/48744/4-10_H bei OeKB

³⁸**Bleyle, Karl August** (*1880 Feldkirch, Vorarlberg – †1969 Stuttgart)

1. Vier Lieder op. 29 (1915) für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung (D,♯,⊙)

(K0129) 1. Wie ein heimlicher Brunnen

b)  Breitkopf & Härtel, Leipzig

d)  BSB: Bleyle

³⁹**Bloch, Augustyn Hipolit** (*1929 Grudziadz – †2006 Warschau)

(K0130) Die Verscheuchte (1994). Ein Lied für Bariton, Klavier, Viola und Cello (D)

W: Für Ulrich Eckhardt zum 60. Geburtstag

UA: 28.05.94 Berlin

b)  Pro Nova Edition / Peters

⁴⁰**Blume, Gernot** (*1967 Bingen)

1. Drei Lieder (in Planung 2014)

- 1. Gebet (K0131)
- 2. Ein Lied an Gott (K0132)
- 3. Mein blaues Klavier (K0133)

a) gernot@spencer-blume.com; <http://spencer-blume.com>⁴¹**Böhmig-Weissgerber, Reimund** (*zg.)

Weltende für Orgel

(K0134)

⁴²**Borchardt, Ralph** (*1968)

1. Else Lasker-Schüler Lieder für Sopran, Tenor, Clarinette und Klavier (©)

- 1. Frühling (K0135)
- 2. Ein alter Tibetteppich (K0136)
- 3. Eva (K0137)
- 4. Gebet (K0138)
- 5. Mein Volk (K0139)
- 6. Die Versöhnung (K0140)
- 7. Abschied (K0141)

a) Ralph.Borchardt@gmx.de

b)  wort und mensch verl., [Köln]

e) © wort und mensch verl.; wum 2006

⁴³**Borris, Siegfried** (*1906 Berlin – †1987 Berlin)

1. Sechs Lieder der Dämmerung (1926) für Gesang und Orchester op. 1


- 1. Weltende (Ms,♯) (K0142)
- 2. Wie ein heimlicher Brunnen (Ms,♯) (K0143)

2. Sechs Lieder der Dämmerung (1926) für Sopran und Klavier op. 1

- 1. Weltende (D,♯) (K0144)
- 2. Wie ein heimlicher Brunnen (Ms,♯) (K0145)

3. Mairosen (1927) für Sopran und Klavier (Ms,♯)

(K0146)

a) Musik und Medien Claudine Borris office@musik-und-medien.de; <http://www.siegfriedborris.de>b)  Stahl, [Berlin]d)  Akademie der Künste: Siegfried Borris Archiv; SBA⁴⁴**Brand, Max** (*1896 Lemberg – †1980 Langenzersdorf)

1. Biblische Balladen op. 10 (1925) 5 Gesänge für eine mittlere Singstimme und sechs Instrumente (Ms,♯)

- 1. Mein Volk (K0147)
- 2. Versöhnung (K0148)
- 3. Boas (K0149)
- 4. Sulamith (K0150)
- 5. Jakob (K0151)

W: Fela gewidmet

b)  Universal Ed., Wien;<http://www.universaledition.com/Max-Brand/komponisten-und-werke/komponist/92>c)  UNI Hamburg; II Bra-15 FC 1.1d)  Mus. Nachl. Max Brand; <https://permalink.obvsg.at/wbr/AC15965332>; ZPM-495⁴⁵**Brandeis, Johann Karl** (*1910 Brünn – †1987 Ludwigshafen?)

1. Sechs Lieder (1961) für Alt und Klavier (D,♯)

- 1. Mein Liebeslied (K0152)
- 2. Vollmond (K0153)
- 3. Die Dämmerung naht (K0154)
- 4. Heimlich zur Nacht (K0155)
- 5. Frühling (K0156)
- 6. Eifersucht (K0157)

2. Vier ernste Lieder (1962) für Alt und Streichorchester (D,♯)

- 1. Winternacht (K0158)
- 2. Abends (K0159)

- (K0160) 3. Dasein
 (K0161) 4. Ich weiß
 3. Sieben Lieder (1987) für Singstimme und Klavier (D,♯)
 (K0162) 1. Frühling
 (K0163) 2. Eifersucht
 (K0164) 3. Schulzeit
 (K0165) 4. Im Anfang
 (K0166) 5. Dann
 (K0167) 6. Winternacht
 (K0168) 7. Ein Liebeslied
 b) ≡ Selbstverlag, Berlin

⁴⁶**Brandes, Torsten** (*1959 Bremerhaven)

1. Symphonische Kantate (1995) für Solo, Chor und Streichorchester
 (K0169) 1. 3. Satz: Ich suche allerlanden eine Stadt (D,♯,☉)
 W: Für Muriel
 UA: 1995 Sabine Passow, Sopr.; Chor des Brandenburger Theaters, Brandenburger Symphoniker W:
 Für Muriel
 a) tobrandes@aol.com
 b) ≡ Thein Music Publication, Bremen

⁴⁷**Brauer, Dieter** (*1935 Lübben – †2009 Berlin)

- Mein Liebeslied (1981) für Mezzosopran und Klavier
 (K0170) UA: 1981 Burgscheidungen
 d) ↗ <http://www.serbski-institut.de>
 e) ☉ SWR-Mitschnitt

⁴⁸**Braun, Gerhard** (*1932 Heidenheim a. d. Brenz – †2016 Stuttgart)









1. Nachtlied (1994) für Blockflöte solo. Motto »Dunkel ist es. Es flackert nur noch
 (K0171) das Licht meiner Seele« (Ms)
 2. Es stieg aus allen Dingen (1994). Fünf Lieder für Singstimme, Blockflöte und
 Schlagzeug (D)
 (K0172) 1. Abends
 (K0173) 2. Und
 (K0174) 3. Ein Ticktackliedchen für Pülchen
 (K0175) 4. Von weit
 (K0176) 5. Klein Sterbelied
 b) ≡ Flautando, Karlsruhe

⁴⁹**Braun, Hans-Peter** (*1950 Tübingen)

1. Ich suche allerlanden eine Stadt (1986). Drei Chöre (Ms,♯)
 UA: 1986 Stiftskirche Tübingen: Tübinger Kammerchor, Leitung: KMD Gerhard Steiff
 W: Gerhard Steiff und seinem Tübinger Kammerchor
 (K0177) 1. Ein einziger Mensch ist oft ein ganzes Volk
 (K0178) 2. Nun schlummert meine Seele
 (K0179) 3. Ich suche allerlanden eine Stadt
 2. Pfingstadvant (1999) für 6 Frauenstimmen, Tamtam, Röhrenglocken, Kirchenglocken (Ms,♯,☉)
 UA: 1999 Tübinger Stiftskirche mit Belcanto Ltg. Dietburg Spohr
 (K0180) 1. Weltende
 a) braunhp@web.de; <https://www.hans-peter-braun.de>
 b) ≡ Suhrkamp

P! ⁵⁰**Braun, Peter Michael** (*1936 Wuppertal-Barmen – †2019 Falkenstein)

1. Senna Hoy (2004) nach einer Episode aus dem Streichsextett op. 18 von Johannes
 (K0181) Brahms für Mezzosopran, Bass und Klavier (D,♯)
 2. Neue Menschen (2006/07). Ein neuzeitlicher Mythos als Kammeroper (D,♯,☉)
 Bes.: 2,0,2,0-0,1,1,0-Str:5,0,3,1-Soli:S,Ms,T,2Bar
 UA: 30.03.2014 Ev. Citykirche Wuppertal-Elberfeld
 (K0182) 1. Ankunft
 (K0183) 2. Der letzte Stern

3. Sulamith (K0184)
3. Lyrische Fragmente (2001-2003) aus der Kammeroper »Neue Menschen« für Sopran, Mezzosopran, Bariton und (kleines) Orchester
UA: 16.11.2002 X. Else-Lasker-Schüler-Forum
1. Ankunft (K0185)
2. Der letzte Stern (K0186)
- a) compmbraun@web.de; <http://www.petermichaelbraun.de>
c)  Universitätsbibliothek Mainz; T 1 Braun
- ⁵¹**brothers keepers u. sisters keepers, Köln** (*zg.)
1. Konzert (2002) gegen Extremismus, Antisemitismus, Ausländerfeindlichkeit und Gewalt
1. Weltende (K0187)
2. Mein Tanzlied (K0188)
- UA: 2002 X. Else-Lasker-Schüler-Forum Wuppertal
- ⁵²**Brück, Inge** (*1936 Mannheim)
- Das Gebet (c2009) für Alt und Klavier (©) (K0189)
- c)  WDR
- ⁵³**Bruno-Videla, Lucio Jorge** (*1968 Buenos Aires)
1. Tres canciones (1993), op. 1. For voice and piano (2007) (D,♯,©)
1. Weltende (K0190)
2. Das Lied meines Lebens (K0191)
- UA: 27.02.2007 Crwth Chamber Music Festival
a) office@luciobrunovidela.com
b)  <http://www.luciobrunovidela.com/musica.htm>
- ⁵⁴**Bürli, Rolf** (*1944 Zürich)
- Blauer Tango Else Lasker-Schüler (2002). Episode 13 für Saxophon. (K0192)
- ⁵⁵**Büsing, Otfried** (*1955 Delmenhorst)
1. Psalmen des Lichts (2014) nach Texten aus den Höhlen von Qumran, nach der kirchlichen Überlieferung und von Else Lasker-Schüler für zwei 5-stimmige Chöre, 3 Vokalsolisten und Instrumentalensemble (D,♯,©)
- UA: 28.11.2014 Stuttgarter Psalmenjahr i. d. Stuttgarter Stiftskirche: Projektchor, Christie Finn (Sopran), Lena Sutor-Wernich (Alt) und Matias Bocchio (Bass); Jörg-Hannes Hahn, Ltg.
Kompositionsauftrag des Kirchenkreiskantorats Stuttgart zum Abschlusskonzert des Stuttgarter Psalmenjahres 2013/14
1. Mein Herz spielt mit dem jungen Morgenrot (Auszug aus *Jugend*) (K0193)
2. Hinter meinen Augen stehen Wasser (Auszug aus: *Ein Lied I*) (K0194)
3. Du wehrst den guten und bösen Sternen nicht (Auszug aus: *An Gott*) (K0195)
- a) postmaster@otfried-buesing.de; <http://www.punctum.com/art/buesing/index.html>
b)  Ed. Gravis; Best. Nr. eg 2163LM
- ⁵⁶**Burghardt, Benedikt** (*1960 Essen)
1. Drei Lieder (1986) für Mezzosopran und Klavier (D,♯,©)
1. Weltende (K0196)
2. Von weit (K0197)
3. Dann (K0198)
- UA: 1992 Wien
a) mail@benediktburghardt.de; <http://www.benediktburghardt.de>
b)  Selbstverlag, Stuttgart
c)  <http://oekb.musicaustria.at/node/102366>
- ⁵⁷**Burgmann, J. Hartmut** (*1936)
1. Zwei Liebeslieder (1975) für vierstimmigen gem. Chor (D)
1. Mein Liebeslied (K0199)
2. Ein Liebeslied (K0200)
- b)  Musikverlag Gotthard F. Döring, Herrenberg
c)  DNB; <http://d-nb.info/gnd/300638523>

C

⁵⁸ **Callhoff, Herbert** (*1933 Viersen – †2016 Köln)

1. Tenebrae (1983): Kantate für Sopran- u. Basssolo, Sprecher u. Kammerensemble (D, \sharp)

(K0201) 1. Gott hör ...
 b) BIB Ed. Gravis, Bad Schwalbach; Best. Nr. EG 1516
 c) BIB BSB; 2 Mus.pr. 98.105; 55NB11606

⁵⁹ **Carhart, David** (*1937 England)

1. Nocturnal (1988): for mezzo soprano and piano (D)

(K0202) 1. Reconciliation (Versöhnung)
 a) <http://www.davidcarhartpianistcomposer.co.uk>
 b) BIB not identified, U.K.
 c) BIB British Library

⁶⁰ **Cuniot, Laurent** (*1957 Reims)

1. Ihm, eine Hymne (2001): pour 6 voix et 7 instruments (D)

(K0203) 1. Versöhnung
 (K0204) 2. Von weit
 (K0205) 3. Wo mag der Tod mein Herz lassen?
 (K0206) 4. In deinen Augen
 (K0207) 5. Hinter Bäumen berg ich mich
 (K0208) 6. Meine Mutter
 b) BIB G. Billaudot, Paris

D

P! ⁶¹ **Daffner, Hugo** (*1882 München – †1936 KZ Dachau)

1. Elf Gedichte für eine Singstimme und Klavier (1923/24) op. 97 (Ms, \sharp)

(K0209) 1. Eva
 (K0210) 2. Meine Schamröte
 (K0211) 3. Mein Tanzlied
 (K0212) 4. Winternacht
 (K0213) 5. Mutter
 (K0214) 6. Die Liebe
 (K0215) 7. Unser Liebeslied II
 (K0216) 8. Nachweh
 (K0217) 9. Dann
 (K0218) 10. Heim
 (K0219) 11. An Hans Adalbert
 c) BIB BSB
 d) BIB BSB: Daffner; Mus.ms. 9541 : 97. Werk.


⁶² **Dallinger, Raphael** (*zg.)

(K0220) Sinnenrausch

P! ⁶³ **Dangel, Arthur** (*1931 Schwäbisch Gmünd)

1. Else-Zyklus I op. 53 (1990). Sechzehn Lieder mit Gedichten an Gottfried Benn für Alt und Klavier (D, \sharp , \circ)

(K0221) 1. O, deine Hände
 (K0222) 2. Giselheer dem Heiden
 (K0223) 3. Giselheer dem Knaben
 (K0224) 4. Giselheer dem König
 (K0225) 5. Lauter Diamant
 (K0226) 6. Das Lied des Spielprinzen
 (K0227) 7. Hinter Bäumen berg ich mich
 (K0228) 8. Giselheer dem Tiger
 (K0229) 9. Klein Sterbelied
 (K0230) 10. O Gott
 (K0231) 11. Höre

12. Verinnerlicht (K0232)
 13. Nur dich (K0233)
 14. Dem Barbaren (K0234)
 15. Dem Barbaren (K0235)
 16. O ich möcht aus der Welt (K0236)
2. Else-Zyklus II (1991) op. 57. Sechzehn Lieder aus »Meine Wunder« für Alt und Klavier (D,♯)
17. Nun schlummert meine Seele (K0237)
 18. Ankunft (K0238)
 19. Die Stimme Edens (K0239)
 20. In deine Augen (K0240)
 21. Von weit (K0241)
 22. Wo mag der Tod mein Herz lassen? (K0242)
 23. Leise sagen (K0243)
 24. Ein alter Tibetteppich (K0244)
 25. Ich bin traurig (K0245)
 26. Abend (K0246)
 27. Und suche Gott (K0247)
 28. Heimweh (K0248)
 29. Rast (K0249)
 30. Marie von Nazareth (K0250)
 31. Kete Parsenow (K0251)
 32. Vollmond (K0252)
3. Else-Zyklus III op. 61 (1992). Zehn Lieder aus »Theben« für Alt und Klavier (D,♯)
 UA: 29.11.2000
33. Gebet (K0253)
 34. Meine Mutter (K0254)
 35. Versöhnung (K0255)
 36. Mein Volk (K0256)
 37. Senna Hoy (K0257)
 38. Marie von Nazareth (K0258)
 39. Ein alter Tibetteppich (K0259)
 40. Ein Lied (K0260)
 41. Joseph stellt sich vor (K0261)
 42. Joseph wird verkauft (K0262)
 43. Gott hör ... (K0263)
- a) adangel@t-online.de; <http://www.arthur-dangel.de>
 b)  Karin Fischer Verlag bzw. Chily notes Musikverlag Bastian Fiebig, Aachen bzw. Frankfurt a. M.; ISBN 978-3-89514-078-5
 e) © audite Ostfildern; audite 95.428

⁶⁴ **d'Aurora, Norma** (*zg.)

Drei Kompositionen

(K0264)

a) soulshine@gmx.at

⁶⁵ **Doderer, Johanna** (*1969 Bregenz, Österreich)

1. ›Tibetteppich‹ nach Texten von Else Lasker-Schüler für Sprechstimme und Saxophonquartett (D,♯,☉)

W: Komponiert für das SIGNUM saxophone quartet

UA: 3.11.2017 Weimar MelosLogos16 im Auftrag der Klassik Stiftung Weimar. Angela Winkler, SIGNUM saxophone quartet.

1. Mein Tanzlied (K0265)
 2. Ein Lied (K0266)
 3. Weltflucht (K0267)
 4. Ein alter Tibetteppich (K0268)
 5. Eine Sammlung von Knöpfen (K0269)
 6. Josef von Ägypten (K0270)
 7. Höret, Publikum! (K0271)
 8. Weltende (K0272)
 9. Gebet (K0273)

a) management@doderer.at; <http://www.doderer.at/de/ueber.php>

⁶⁶Dohmen, Elisabeth (*1958)

1. Lieder (1994) für Frauenstimme und Synthesizer

- (K0274) 1. Ich liebe dich...
 (K0275) 2. Orgie (☉)
 (K0276) 3. Die Liebe (☉)
 (K0277) 4. Fieber
 (K0278) 5. Ein Trauerlied
 (K0279) 6. Frühling
 (K0280) 7. Weltende
 (K0281) 8. An den Ritter aus Gold
 (K0282) 9. Ich suche allerlanden eine Stadt
 (K0283) 10. Das Lied meines Lebens
 (K0284) 11. Jugend
 (K0285) 12. An mein Kind (☉)
 (K0286) 13. Ein Lied
 (K0287) 14. Fortissimo (☉)
 (K0288) 15. Viva! (☉)
 (K0289) 16. Dir

a) kontakt@elisabethdohmen.de; <http://elisabethdohmen.de>

⁶⁷Dreyfus, George (*1928 Elberfeld (Wuppertal))

- (K0290) 1. Gebet (2002) für Frauen- oder Kinderstimme(n), Fagott und Akkordeon
 (K0291) 2. Gebet. Duo für Sopran und Fagott (Ms,♯)
 3. Else (1993): Parodie für Countertenor, Knaben- und Männerchor
 (K0292) 1. Meine Mutter
 (K0293) 2. Meine schöne Mutter blickte immer auf Venedig
 (K0294) 3. Die Pavianmutter singt ihr Paviänchen in den Schlaf
 (K0295) 4. Immer wieder wirst du mir
 4. Else (2005). Für Frauenstimme und gemischten Chor a capella (Ms,♯)
 UA: 27. 09. 2005 Museum Baden, Solingen
 (K0296) 1. Meine Mutter
 (K0297) 2. Mutter
 (K0298) 3. Meine schöne Mutter blickte immer auf Venedig
 (K0299) 4. Die Pavianmutter singt ihr Paviänchen in den Schlaf
 (K0300) 5. An mein Kind
 5. Vier Letzte Else Lieder (2010) für Kinderchor und Streichorchester (auch Version für Frauenstimmen) (Ms,♯,☉)
 UA: 11.09.2011 Museum Baden, Solingen
 (K0301) 1. Ich suche allerlanden eine Stadt
 (K0302) 2. Komm mit mir in das Cinema
 (K0303) 3. Abend
 (K0304) 4. Trieb

a) gdreyfus@bigpond.net.au

⁶⁸Drude, Matthias (*1960 Prisser (Dannenberg))

- (K0305) Mein blaues Klavier (1986). Für Sopran und Klavier (Ms,♯)

a) drude.dd@t-online.de; <http://www.drude.info>

b) 📖 Kösel

e) ☉ 1CD Aria Cord 1986

⁶⁹Dünser, Richard (*1959 Bregenz)

1. Doch atmet kalt mein Abend schon (1981/82): Vier ernste Gesänge für Mezzosopran und Orchester (D,♯)

- (K0306) 1. Immer tragen wir
 (K0307) 2. Wo mag der Tod mein Herz lassen?


UA: 1983 Wien

a) r.duenser@utanet.at





b) 📖 Ed. Gravis, Bad Schwalbach; Best. Nr. EG 255

c) 📖 Bayerische Staatsbibliothek; 4 Mus.pr. 97.2410

e) ☉ CD01/28701/4-7_H bei OeKB





- ⁷⁰**Dugend, Enno Ernst** (*1915 Oldenburg – †1980 Köln)
 Die Wupper. Hörspielinszenierung von 1978 (K0308)
 b)  Edition Christian Brückner



E

- ⁷¹**Ebert, Hans** (*1889 Berlin – †1952 Berlin)
1. Biblische Balladen (1926/27). Eine Folge von 19 Gesängen für eine Singstimme, Hoboe, Klarinette, Saxophon und Streichquintett op. 29 [auch Kammerorch.] (Ms,)
 1. Mein Volk (K0309)
 2. Boas (K0310)
 3. Moses und Josua (K0311)
 4. Abraham und Isaak (K0312)
 5. Jakob (K0313)
 6. Jakob und Esau (K0314)
 7. Pharao und Joseph (K0315)
 8. Im Anfang (K0316)
 9. An Gott (K0317)
 10. Sulamith (K0318)
 11. Esther (K0319)
 12. Gott ich liebe dich (K0320)
 13. Saul (K0321)
 14. Versöhnung (K0322)
 15. Eva (verschollen?) (K0323)
 16. Abel (verschollen?) (K0324)
 17. Ruth (verschollen?) (K0325)
 18. David und Jonathan Nr.1 (verschollen?) (K0326)
 19. David und Jonathan Nr.2 (verschollen?) (K0327)
- UA: 21.05.1928 Schwerin Allgemeiner Deutscher Musikverein. 58.Tonkünstlerfest
 c)  NDR-Archiv, Hamburg
 d)  Everett Helm, Bibliothek Canberra, Australien;
<http://catalogue.nla.gov.au/Record/5982907?lookfor=ebert,%20hans&offset=1&max=23>; MUS Helm I/1252
 d)  Nachlass Hans Ebert; <http://kalliope-verbund.info/de/ead?ead.id=DE-611-BF-5354>

- ⁷²**Eckart, Tommi** (*1963 Berlin)
 Ich liebe dich... (K0328)

- ⁷³**Egshiglen Ensemble** (*1991 Ulan Bator/Mongolei)
 An den Gralprinzen (K0329)
 UA: 2002 X. Else-Lasker-Schüler-Forum Wuppertal

- ⁷⁴**Ehrlich, Abel** (*1915 Cranz (Ostprien) – †2003 Tel Aviv, Israel)
1. Ich liege wo am Wegrund (1998) für Alt, Klarinette und Violine (Ms,) (K0330)
 2. Winternacht (Cellolied) (1998) für Gesang und Violoncello (Ms,) (K0331)
- d)  <https://archiv.adk.de/objekt/2414682;Nr.3373>
 d)  <https://archiv.adk.de/objekt/2414683;Nr.3374>

- ⁷⁵**Eitan, Sharon** (*1961 Tel-Aviv)
1. Else Lasker Schueler Song Cycle (1992) for Soprano and Piano (Ms,,)
 1. Dem Verklärten (K0332)
 2. Ich weiß (K0333)
 3. Gebet (K0334)
 4. Ein Liebeslied (K0335)
- a) Sharon Eitan <sharoneitan@hotmail.com>


- ⁷⁶**Else-Ensemble Leverkusen** (*2005 Leverkusen)
 »Aus Theben heraus, ins Land des Sternenmantels und der Schnabelschuhe« (K0336)

⁷⁷ **Escher, Peter** (*1915 Basel – †2008 Olten)

1. Lieder (c1994) für Singstimme und Klavier op. 153 (Ms,♯)

(K0337) 1. Dasein

(K0338) 2. Lenzleid

a) info@peter-escher.ch; <http://www.peter-escher.ch>b)  Peter Escher, 4600 Olten (Schweiz)c)  Schweizerische Nationalbibliothek NB; Mbf 1038 Res**P!** ⁷⁸ **Ettinger, Max** (*1874 Lemberg – †1951 Basel)

1. Drei Lieder für Singstimme und Tasteninstrument (Ms,♯)

(K0339) 1. Meine Mutter (1945)

(K0340) 2. Ein Lied an Gott (1945)

W: Leo Kestenbergs gewidmet

(K0341) 3. Ein Lied [1935]

d)  Ettinger: Dr. Yvonne Domhardt, Israelische Cultusgemeinde, Zürich**F**⁷⁹ **Faltis, Evelyn** (*1897 Trautenau, Böhmen – †1937 Wien)

1. Zwei Lieder op. 14 f (c1931). Singstimme und Klavier (D,♯)

(K0342) 1. Traum

W: Eva Plaschke-von der Osten in Verehrung und Freundschaft

b)  Ries & Erler, Berlinc)  Archiv »Frau und Musik« Ffm.; A falt 08⁸⁰ **Fehres, Wilhelm** (*1901 Mülheim (Mosel) – †1991 Wuppertal?)

1. Wie soll ich dich rufen? Fünf Lieder (1959) für Alt und Klavier

(K0343) 1. Weltende

(K0344) 2. Nun schlummert meine Seele

(K0345) 3. Rast

(K0346) 4. Nur dich

(K0347) 5. Mein Lied

c)  ELS-Archiv, Jerusalem⁸¹ **Feiler, Christian R. A.** (*1952 Zwickau)

1. Mein blauer Reiter (1996). Eine szenische Liebesgeschichte. Script: Maya Tangeberg-Grischin

(K0348) 1. Mein blaues Klavier

(K0349) 2. Syrinxliedchen

(K0350) 3. Mein Tanzlied

(K0351) 4. Ein Liebeslied

(K0352) 5. Ein alter Tibetteppich

UA: 14.09.1996 Dessau

⁸² **Felgenhauer, Volker** (*1965 Würzburg)

(K0353) 3. Streichquartett op. 38 (2010). Variationen über das Ende der Welt (D,♯,☉)

UA: 17.04.2010 Fürth Auferstehungskirche

a) volker-felgenhauer@web.de; <http://www.volker-felgenhauer.de>⁸³ **Felscher, Nadja** (*1971 Ludwigslust)

1. Else Lasker-Schüler Lieder für Singstimme und Klavier

(K0354) 1. Hingabe

(K0355) 2. Ich träume so leise von dir

(K0356) 3. Senna Hoy

(K0357) 4. Mein blaues Klavier

(K0358) 5. An Mill

(K0359) 6. Die Dämmerung naht

UA: März 2014

a) info@nadja-felscher.de; <http://www.nadja-felscher.de>

⁸⁴**Fleischer, Tsippi** (*1946 Haifa)

1. Lamentation op. 16 (1985) f. Sopran, Frauenchor, 2 Harfen und Schlagzeug (auch für Kammerorchester) (D)

UA: 23.06.1986 Internationales Festival »Frauen in der Musik«, Beer Sheva, Israel

1. Klein Sterbelied

(K0360)

2. Mein Volk, op. 32 (1995) f. Mezzosopran und Gitarre (Ms,♯,⊙)

(K0361)

W: Für Dietburg Spohr

3. Weltschmerz »Wüstenwind« op. 52 (2001) für Mezzosopr. und Klavier (D,♯)

(K0362)

W: Für Dietburg Spohr

4. Lead Life II (2005), op. 60-64 for Soprano, flute - alto flute, English horn, horn, violoncello, xylophone, harp (D)

1. Weltschmerz

(K0363)

a) tsfleischer@usa.net; <http://www.tsippi-fleischer.com>

b)  Peermusic Classical GmbH, Hamburg; 3143

b)  Israel Music Information Center (IMIC), Tel Aviv; IMC 871

b)  Furore Verl., Kassel

c)  Archiv »Frau und Musik« Ffm.; A fle 04 & A fle 16 & A fle 32 & A fle 60-64; CD-K fle 01; MC-R 105

⁸⁵**Flemming, Dörthe** (*zg)

1. Der Tod und das Mädchen (2007)

1. Scheidung

(K0364)

a) <http://www.doerteflemming.de>

⁸⁶**Flender, Reinhard David** (*1953 Bergneustadt)

1. Herbst (2002). Für Sopran und Orchester (D,⊙)

(K0365)

UA: 2002 X. Else-Lasker-Schüler-Forum

2. Sternenklang (1993). 15 Lieder für Mezzosopran und Kammerorchester (D,♯)

W: Für Laure

UA: 16.03.1993 Soest

1. Versöhnung

(K0366)

2. Ich bin traurig

(K0367)

3. Mein Liebeslied

(K0368)

4. Die Liebe

(K0369)

5. An den Prinzen Tristan

(K0370)

6. An den Ritter aus Gold

(K0371)

7. An Tristan

(K0372)

8. Als ich Tristan kennen lernte

(K0373)

9. Hinter Bäumen berg ich mich

(K0374)

10. Ein Liebeslied

(K0375)

11. In meinem Schoße

(K0376)

12. Ich liebe dich...

(K0377)

13. Unglücklicher Haß

(K0378)

14. Nachweh

(K0379)

15. Melodie

(K0380)

3. Mein lieber blauer Reiter. Kammeroper (1997). 15 szenische Bilder aus dem Leben der Else Lasker-Schüler für Sopran und 14 Instrumentalisten (D)

(K0381)

UA: 1997 Hamburg

a) info@peermusic-classical.de; <http://www.davidflender.de/home.htm>

b)  Peermusic Classical GmbH, Hamburg

⁸⁷**Fraenkel, Wolfgang** (*1897 Berlin – †1983 Los Angeles)

1. Drei Gesänge (1924) für Altstimme, Violine und Violoncello (op.1) (D)

1. Ein Liebeslied

(K0382)



2. Hebräische Balladen (1921) für Gesang und Violine (Bleistiftskizze) (D)

1. Ruth

(K0383)

3. Mein Sterbelied (1921). Gesang für eine Sopranstimme mit Begleitung von Violine, Pianoforte und Harfe W: Frau M. Schäffer-Velten

(K0384)

b)  Allegro Music Service, Hollywood
 d)  Nachlass Wolfgang Fraenkel, Abteilung der Moldenhauer-Archive; Bayerischen Staatsbibliothek;
 Mus.ms. 19593; Mus.ms. 19728 und Mus.ms. 19661

⁸⁸**Freytag, Martina** (*1969)

(K0385) Volkslied

a) Martina.Freytag@t-online.de; <http://www.martina-freytag.de>

⁸⁹**Friz, Sibylle** (*1966 Giengen a. d. Brenz)

1. Komm zu mir in der Nacht... (2016) Zwölf Lieder für zwei Stimmen, Violoncello, Elektrobass und Loopstation (D,♯,⊙)

UA: 15.08.2017 Bayreuth, Kleinkunsthöhne Sübkültür. Isa Fallenbacher Gesang; Sibylle Friz Cello, Gesang; Wolfgang Rieß Elektrobass, Elektronik

- (K0386) 1. Dem Holden
- (K0387) 2. Ein alter Tibetteppich
- (K0388) 3. Ein Tickackliedchen für Pälchen
- (K0389) 4. Ich säume liebentlang
- (K0390) 5. Ein Liebeslied
- (K0391) 6. Heim
- (K0392) 7. Heimlich zur Nacht
- (K0393) 8. Das Lied des Spielprinzen
- (K0394) 9. Die Liebe
- (K0395) 10. Giselheer dem Tiger
- (K0396) 11. Wir Beide
- (K0397) 12. Mein Liebeslied

a) sibylle.friz@gmx.net; <http://www.sibylle-friz.de>

e)  audiotransit.de

⁹⁰**Fuchs, Guido [Freiherr von]** (*1880 Wien – †1946 Pentre Coch (Wales))


(K0398) 1. Mein Sterbelied (1919) für Mezzosopran und Klavier (Ms,♯)

2. Hebräische Balladen (1919) für Mezzosopran und Klavier (Ms,♯)

- (K0399) 1. Versöhnung
- (K0400) 2. Sulamith
- (K0401) 3. Esther
- (K0402) 4. An Gott
- (K0403) 5. Mein Volk
- (K0404) 6. Boas
- (K0405) 7. Ruth

Anm.1: Den Hinweis zu den Kompositionen verdanke ich Karl Jürgen Skrodzki.

Anm.2: Else Lasker-Schüler widmete Fuchs das Gedicht *Versöhnung*: »Guido von Fuchs, dem Tondichter meiner Balladen«. Vgl. KA01, S. 167.

d)  Mus. Nachl. Guido Fuchs; <https://permalink.obvsg.at/wbr/AC15977232>; ZPM 721

⁹¹**Fulda, Peter** (*1968 Schwalbach)

(K0406) 1. Chaos (1992) für Violine und Klavier (Ms,♯)

W: Für Christina (Messner)

UA: 1994

(K0407) 2. Morituri I (1992) für Klavier (D,♯)

UA: 1994

(K0408) 3. Weltflucht (1992) für Violine solo (Ms,♯)

W: für Christina (Messner)

(K0409) 4. Morituri II (1994) für Klavier (Ms,♯)

(K0410) 5. Tarot Suite #6: Lovers (1993) für Klavier und Rezitation des Gedichtes »Orgie« (D,♯)

a) peterfulda@gmx.de; <http://www.peterfulda.de>

⁹²**Funke, Hannes** (*zg.)

(K0411) 1. Frühling für Gesang und Gitarre (⊙)

(K0412) 2. Melodie für Gesang, E-Gitarre und E-Bass (⊙)

a) info@>studio-funke.de; <http://www.studio-funke.de>

G

⁹³ **Gabriel, Thomas** (*1957 Essen)

1. Gebet für Singstimme und Klavier (©) (K0413)
 2. Oh Gott ich bin voll Traurigkeit für Singstimme, Klavier, Saxophon und Kontrabass (©) (K0414)
- a) info@engelsklang.com
b) 📧 Cantica Nova

⁹⁴ **Galgoczy-Mecher, Viola** (*1961 Öhringen)

1. Styx (1994). Sechs Lieder. Für Mezzosopran, Englischhorn und Klavier (D,♯,©)
 1. Styx (K0415)
 2. Dann (K0416)
 3. An den Herzog von Vineta (K0417)
 4. In deine Augen ... (K0418)
 5. Eifersucht (K0419)
 6. Ich bin traurig (K0420)
- a) Vio-Uli@t-online.de; <http://www.viola-de-galgoczy.de>

⁹⁵ **Galinne, Rachel** (*1949 Stockholm)

P!

1. Schwarze Gesänge (1992) [Neimot Shechorot]. 6 Lieder für Alt und Klavier (D,♯,©)

UA: 1994 Jerusalem mit Mira Zakai, Alt; Jonathan Zak, Piano

 1. Mit dir, Goldlächelnden (K0421)
 2. Ich schlafe in der Nacht (K0422)
 3. Die mich hassen (K0423)
 4. Ich liege wo am Wegrand (K0424)
 5. O Gott (K0425)
 6. Ich bin so müde (K0426)
 2. Piyous. Reconciliation (2020). Text by Else Lasker-Schüler and Zelda Schneurson Mishkovsky. For Soprano, Piano and String Quartet (D,♯,©)

UA: 14.07.2021 Tel Aviv: Rona Israel-Kolatt, Sopr; Revital Hachamoff, Piano; Carmel Quartet; Ltg. Doron Salomon

 1. Reconciliation (K0427)
- a) galinne@netvision.net.il;
<https://www.israelcomposers.org/Members.aspx?lang=English&letter=G&id=110>
b) 📧 Israel Music Information Center (IMIC), Tel Aviv
b) 📧 Peermusic Classical GmbH, Hamburg
e) © Israeli Music Center; ABCD 1999
e) © YouTube; https://www.youtube.com/watch?v=GH_GdyNs6Uw&t=23s

⁹⁶ **Gangkofner, Wolfgang** (*1979)

1. Fünf Gesänge (2002?) für Sopran und Klavier
 1. Dir (K0428)

⁹⁷ **Garbarek, Jan** (*1947 Mysen, Norwegen)

- Traumzeit (1995/96). Ein Ballett über Else Lasker-Schüler (K0429)
- UA: 1995 Städtische Bühnen Nürnberg

⁹⁸ **Garner, David** (*1954 South Side, Chicago)

1. Mein blaues Klavier (2015). Song cycle of three poems for soprano, violoncello and piano (D,♯,©)
 1. Gebet (K0430)
 2. Herbst (K0431)
 3. Mein blaues Klavier (K0432)

UA: 19.04.2015 Center for New Music, San Francisco

a) david.garner@notes.sfc.edu; <http://www.davidgarner.us/index.html>
e) © Centaur Recordings; CRC3490

⁹⁹ **Geerken, Hartmut** (*1939 Stuttgart)

- (K0433) Hörspiel (1995) nach Else Lasker-Schülers Tragödie »IchundIch«.
 Ein Radiomelodram (D,♯,⊙)
 UA: 20.01.1995 Bayerischer Rundfunk
 a) waitawhile@hartmutgeerken.de; <http://www.hartmutgeerken.de>

¹⁰⁰ **Geffert, Johannes** (*1951 Bonn)

1. Vier Lieder für Sopran und Orgel (1985)
 (K0434) 1. Das Lied des Gesalbten
 (K0435) 2. Zebaoth
 (K0436) 3. Versöhnung
 (K0437) 4. Weltende
 UA: 1984 Bonn
 a) johannesgeffert@hotmail.com; <http://www.johannesgeffert.de>
 e) ⊙ WDR- Produktion; Mitschnitt 05.03.86 Kreuzkirche, Bonn

¹⁰¹ **Gerhard, Fritz Christian** (*1911 Barmen – †1993 Wuppertal)

1. Zwei Tristan-Lieder für Sopran und Klavier (1991)
 (K0438) 1. Als ich Tristan kennen lernte
 (K0439) 2. An den Gralprinzen
 UA: 10.02.92 Immanuelskirche, Wuppertal-Barmen
 e) ⊙ WDR- Produktion; Mitschnitt 10.02.92 Immanuelskirche, Wuppertal Barmen

¹⁰² **Gescher, Barbara** (*zg.)

- (K0440) IchundIch
 a) bgescher@web.de; <http://www.audiocologne.de>

¹⁰³ **Gilboa, Jacob** (*1920 Kosice – †2007 Tel Aviv)

- (K0441) Maienregen. Drei Gedichte für Sopran-Solo, Frauenchor, Klavier, Harfe und Schlagzeug
 c) ♪ ELS-Archiv, Jerusalem; MUS 0240 A 023

P! ¹⁰⁴ **Gladstein, Israel** (*1894 Gostynin/Polen – †1942 Treblinka)

1. Zwei Lieder (1923) zu den »Jüdischen Balladen« für Stimme und Klavier op. 3
 (D,♯,⊙)
 (K0442) 1. Ruth
 (K0443) 2. Boas
 b) ♪ Juwal, Verl. Ges. f. jüdische Musik, Berlin

¹⁰⁵ **Glaus, Daniel** (*1957 Bern)






- (K0444) Senna Hoy (1980) für hohe Stimme und Klavier

¹⁰⁶ **Görsch, Ursula** (*1932 Bremen)

1. Eros. Zyklus von sechs Liebeslieder für Mezzosopran und Klavier (Ms,♯)
 (K0445) 1. Ich liebe dich...
 (K0446) 2. Eros
 (K0447) 3. Die schwarze Bhowanéh
 a) afokal@yahoo.de
 b) ♪ Wagenbach-Klaus Verl.
 c) ♪ Archiv »Frau und Musik« Ffm.; A gör 37

¹⁰⁷ **Goldmann, Friedrich** (*1941 Chemnitz – †2009 Berlin)

- (K0448) Ein Liebeslied (1994) für Sopran und Klavier (Ms,♯)
 W: Für Ulrich Eckardt
 UA: 28.05.94 Berlin
 a) <http://friedrichgoldmann.com>
 d) ♪ Friedrich Goldmann Archiv; AkademiederK"unsteBerlin; Nr.288
 d) ♪ weitere Autographe; www.slub-dresden.de


- ¹⁰⁸**Granzow, Jonathan** (*1987 Bielefeld)
 Wie ich dir's sage (2013) (nach dem Gedicht »Dir«) für hohe Stimme, Posaune,
 Violoncello, Klavier und Marimbaphon (D,♯,⊙) (K0449)
 UA: 17. 05.2013 »Rheinsberger Pfingstwerkstatt Neue Musik«
 a) jonnygranzow@web.de; <http://www.jonathangranzow.de>
- ¹⁰⁹**Grohs, Gernot Maria** (*1960 Leipzig)
 Drei Lieder (2004) für vierstimmigen gemischten Chor (K0450)
- ¹¹⁰**Groß, Friedbert** (*1937 Medingen)
 1. Fünf Lieder (1986) für Bariton und Klavier
 1. Es ist ein Weinen in der Welt (K0451)
 2. Mein blaues Klavier (K0452)
 3. NN (K0453)
 4. NN (K0454)
 5. NN (K0455)
 UA: Okt. 1986 Schloss Burgscheidungen (DDR)
- ¹¹¹**Große-Schware, Hermann** (*1931 Castrop-Rauxel)
 1. An Gott (1990) für bis zu siebenstimmigen gem. Chor a capella (D,♯) (K0456)
 2. Gebet (1990) für bis zu achtstimmigen gem. Chor a capella (D,♯) (K0457)
 3. Rast (1990) für gem. Chor a capella (D,♯) (K0458)
 4. Vier Lieder (1992). Für Alt und Klavier (D,♯)
 1. Meinlingchen (K0459)
 2. Die Pavianmutter singt ihr Paviänchen in den Schlaf (K0460)
 3. Ein Ticktackliedchen für Pülchen (K0461)
 4. Mein Kind (K0462)
 a) hermann-grosse-schware@t-online.de
 b)  copy-us Verl.
 b)  Edition Music Contact, Pohlheim
 b)  dohr.de/autor/grosse-schware.htm
- ¹¹²**Grundhoff, Johannes** (*zg.)
 Else Lasker-Schüler Lieder (K0463)
 a) j.grundhoff@web.de
- ¹¹³**Guarnieri, Adriano** (*1947 Sustinente (Mantua))
 Ein Lied an Gott (1982) für Sopran, Blockflöte/Piccolo, 2 Orgeln, konzertantes
 Schlagzeug und Kammerorchester (K0464)
 a) g.adriano1@gmail.com; <http://www.adrianoaguarnieri.it>
- ¹¹⁴**Gubaidulina, Sofia Asgatovna** (*1931 Tschistopol, Tatarische ASSR) **P!**
 Ein Engel ... (1994) für Alt und Kontrabass (Ms,♯,⊙) (K0465)
 W: Für Ulrich Eckhardt
 UA: 28.05.1994 Berlin; Maria Kowollik (Mezzosopran) · Alexander Suslin (Kontrabass) Konzert z.
 60.Geburtstag von Eckhardt.
 b)  Sikorski, Hamburg
 d)  Vorlass: Sammlung Sofia Gubaidulina; PaulSacherStiftung, Basel
 e) © Österreichischer Komponistenbund; CD01/26171/9H

H

- ¹¹⁵**Haag, Marcel** (*1969 Arbon am Bodensee)
 Ein Liebeslied (2004), Gesang, Gitarre (K0466)
 a) marcel.haag@bluewin.ch; <https://www.marcelhaag.com/>
- ¹¹⁶**Haas, Georg Friedrich** (*1953 Graz)
 1. ... wie stille brannte das Licht. Für Sopran und Kammerorchester [auch Klavier]
 (2009) (⊙)
 1. Maienregen (K0467)

UA: 03.05.2009 Funkhaus Köln, Auftragswerk der MusikFabrik und der Kunststiftung NRW

a) georgfriedrichhaas@hotmail.com

b)  Universal Ed., Wien

e)  WERGO; EAN: 4010228686524

¹¹⁷**Hader, Widmar** (*1941 Elbogen/Sudetenland)

(K0468) Senna Hoy (1964) für Frauen- und Männerstimme, Flöte und Violine

b)  Laurentius-Musikverl, Frankfurt a.M.

¹¹⁸**Hänni, Hannah E.** (*zg.)


(K0469) Und wollte spielen... (1993) für drei Solostimmen und Chor

¹¹⁹**Haentjes, Werner** (*1923 Bocholt – †2001 Köln)

(K0470) Arthur Aronymus und seine Väter (1989): aus meines geliebten Vaters Kinderjah-
ren. Schauspielmusik

UA: 1989? Schauspielhaus Düsseldorf

d)  <http://historischesarchivkoeln.de/de/>

e)  TV-Mitschnitt West3; 04.03.1989

¹²⁰**Hamilton, David** (*1955 Napier)


(K0471) 1. Night songs (2002) for baritone and piano. Song cycle (D,♯,⊙)

1. Lord, listen

(K0472) 2. A love song

a) david@dbhmusic.co

.nz; <http://www.dbhmusic.co.nz>

b)  D. Hamilton, Auckland; N.Z.

¹²¹**Hanebeck, Julian** (*1980 Wuppertal)

Cokomponist; s. Krüger, Björn; Uncle Ho

1. Songs

(K0473) 1. Ich liebe dich...

(K0474) 2. Heimlich zur Nacht

(K0475) 3. My Blue Piano

2. Ich träume so leise von dir (2005) (⊙)

(K0476) 1. Heimlich zur Nacht

(K0477) 2. Gebet

(K0478) 3. In deine Augen

(K0479) 4. Die Verscheuchte

(K0480) 5. Ich weiß

(K0481) 6. Es kommt der Abend

(K0482) 7. Mein Kind

(K0483) 8. Weltende

e)  Random House Audio; 0162268RDH

¹²²**Hanefeld, Gertrud** (*1936 Wuppertal)

1. Fliegen die Sterne auf: Lyrischer Zyklus. Vier Solokantaten (1995). Für Sprech-
rIn, Sopran, Violine und Cello (Ms,♯)

(K0484) 1. Zebaoth


(K0485) 2. Zwischen Erde und Himmel

(K0486) 3. O Himmel komm

(K0487) 4. »Ankunft« - Bicinium

a) webmaster@gertrud-hanefeld.de; <http://gertrudhanefeld.kulturserver-nrw.de>

b)  Heinen Mobile Studios, Siegen; ISBN 978-3-000-44620-7

c)  Archiv »Frau und Musik« Ffm.; CD-K han 02; A han 06

P! ¹²³**Hansen, Thorsten W.** (*1987 Trier)

(K0488) 1. Meine Wunder I (2012-13). Lieder für Sopran und Klavier

(K0489) 1. Nun schlummert meine Seele (D,♯,⊙) W: Für -A-

(K0490) 2. Ankunft I (D,♯) W: Für Hanna Kersten

(K0491) 3. An Gott

(K0491) 4. Von weit I (D,♯)

5. Ich bin traurig I... (K0492)
2. **Meine Wunder II (2017)** 4 Lieder für Chor und Klavier (D,♯,⊙) W: Für Laura
UA: 23.09.2017 Berlin, Max-Reger-Chor Berlin; Andreas Rothkopf, Kl.; Th. Hansen, Ltg.
1. Von weit II (K0493)
2. Ich bin traurig II... (K0494)
3. Marie von Nazareth (K0495)
4. Ankunft II (K0496)
3. **Meine Wunder III (in Planung)**
1. Wo mag der Tod mein Herz lassen? (K0497)
2. Leise sagen (K0498)
3. Und suche Gott (K0499)
4. Abend (K0500)
5. Vollmond (K0501)
6. Ein Lied (K0502)
7. In deine Augen (K0503)
8. Meine Mutter (K0504)
9. Heimweh (K0505)
10. Rast (K0506)
11. Mein Liebeslied (K0507)
12. Abschied (K0508)
- a) info@thorstenhansen.de; <http://www.thorstenhansen.de>
- ¹²⁴**Hashagen, Klaus Dietrich** (*1924 Semarang/Java, Indonesien – †1998 Nürnberg)
1. Ruth (1989). Rezitation für Mezzosopran, Sprecher, Schlagzeug und Elektronik.
Libretto: Woty Gollwitzer (K0509)
2. Kammeroratorium »Ruth« (1991) für Mezzosopran, Sprecher, Chor, Bläser, Harfe,
Schlagzeug und Elektronik. Libretto: Woty Gollwitzer (unter Einbeziehung
zweier Gedichte von Else Lasker-Schüler). Zweite Fassung 1989/1991 (K0510)
UA: 1992 Nürnberg, Sebalduskirche
- e) ⊙ BR; Mitschnitt 1992
- ¹²⁵**Hefti, David Philip** (*1975 St. Gallen)
1. TENET (2003). 4 Lieder für Sopran und Ensemble (D,♯,⊙)
1. Weltflucht (K0511)
2. Weltende (K0512)
3. Versöhnung (K0513)
4. Leise sagen (K0514)
- UA: 28.10.2006 Hochschule für Musik und Theater, Zürich anlässlich des 13.- Else-Lasker-Schüler-Fo-
rums in Zürich
a) info@davidphiliphefti.com; <http://www.davidphiliphefti.com>
b) 📠 Kunzelmann, Adliswil (CH)
e) ⊙ telos-music-records.com; TLS 126
- ¹²⁶**Heimann, Rudolf** (*zg.)
Senna Hoy für Singstimme und Klavier (K0515)
b) 📠 H'ART Musik-Vertrieb GmbH, Marl
- ¹²⁷**Heinemann, Reinhard** (*zg. Berlin?)
Und (K0516)
Vollmond (K0517)
- ¹²⁸**Heißler, Wolfgang** (*1948 Innsbruck)
1. Drei Stücke (2013-2015) für Chor (D,♯)
1. Müde (K0518)
2. Abends (K0519)
3. Ich weiß (K0520)
- a) heissler@mdw.ac.at
- ¹²⁹**Henkemeyer, Ferdinand** (*1928 Hövelhof/Riege – †2015 Köln) **P!**

1. »Wandelhin – Taumelher« (1995). Zyklus für Sopran, Alt, Sprecherin, Frauenchor und Instrumental-Ensemble (Ms, ♯, ⊙)

W: Meinem lieben Freund Karl (Bellenberg) von Herzen

UA: 02.10.1996 Kunststation St. Peter, Köln

- (K0521) 1. Mein Volk
- (K0522) 2. Vollmond
- (K0523) 3. Meinlingchen, sie mich an
- (K0524) 4. Die Pavianmutter singt ihr Paviänchen in den Schlaf
- (K0525) 5. Ein Tickackliedchen für Pälchen
- (K0526) 6. Weltflucht
- (K0527) 7. Giselheer dem König
- (K0528) 8. Giselheer dem Knaben
- (K0529) 9. O, deine Hände
- (K0530) 10. Hinter Bäumen berg ich mich
- (K0531) 11. Klein Sterbelied
- (K0532) 12. Dein Sturmlied
- (K0533) 13. Sulamith
- (K0534) 14. Ich suche allerlanden eine Stadt
- (K0535) 15. Heimweh
- (K0536) 16. Über glitzernden Kies
- (K0537) 17. Meine Mutter
- (K0538) 18. Chaos
- (K0539) 19. Mein Tanzlied

2. Überall wollen Blumen aus mir. Drei Lieder für Sopran und Klavier (1995) (D, ♯, ⊙)

UA: 16.05.2018 Schauspielhaus Wuppertal; Nina Koufochristou, Sopr.; Joh. Pell, Klavier

- (K0540) 1. Liebesflug
- (K0541) 2. Wir Beide
- (K0542) 3. Als ich Tristan kennen lernte

a) c.rebensburg@netcologne.de;

<http://www.hermann-schroeder.de/biografie/whoswho/ferdinandhenkemeyer.html>

e) ⊙ karl@bellenberg.de; Mitschnitt

¹³⁰ **Henning, Bardo** (*1955 Fulda)

1. Lieder der Verschollenen: 22 Lieder nach Texten von Tucholsky, van Hoddiss, Lasker Schüler, Brecht, V. Gert, H. Worm, Ringelnatz für Altstimme, Fagott und Kontrafagott sowie für Klavier und Akkordeon

- (K0543) 1. Mein blaues Klavier (D, ♯, ⊙)

UA: 25.09.2015 Humboldt Bibliothek, Berlin

a) post@bardomusik.de; <http://www.bardomusik.de>

¹³¹ **Henze, Hans Werner** (*1926 Gütersloh – †2012 Dresden)

- (K0544) Heimlich zur Nacht. Ein Gedicht von Hans-Ulrich Treichel nach Else Lasker-Schüler (1994) für Sopran und Klavier (D)

W: Für Ulrich Eckhardt

UA: 28.05.94 Berlin

b) ☞ Schott, Mainz

d) ☞ In: Paul-Sacher-Stiftung, Basel; <http://www.stiftungsarchiv.de/archive/7199>

¹³² **Herres, Nathalie Fey Yen** (*1974 Penang)

- (K0545) Heimlich zur Nacht (2002). Für Sopran und Klavier (D, ♯, ⊙)

a) Feyyen@gmx.net

¹³³ **Herrmann, Hugo** (*1896 Ravensburg – †1967 Stuttgart)

- (K0546) Lied mit Variationen (D)

b) ☞ Boosey & Hawkes Bote Bock GmbH Co

¹³⁴ **Hertel, Thomas** (*1951 Bad Salzungen)

- (K0547) Ich und Ich. Nach Texten von Else Lasker-Schüler

135 Heuer, Konstantin (*1989 Leipzig)

1. Zebaoth (2017) für fünf Vokalsolisten (SATTB) (D,♯,⊙) (K0548)
UA: 12.02.2017 Kunsthalle Stuttgart, SWR-Vocalensemble
2. Über uns beide (2018) für alle Stimmlagen und Klavier oder Orchester (D,♯,⊙) (K0549)
W: Der Familie Dr. (Manfred) Wittenstein gewidmet
UA: September 2018 im Rahmen des Gesangswettbewerbs Debut in Bad Mergentheim; Philharmonische Orchester Würzburg Ltg. Enrico Calessio
3. Das Lied des Gesalbten (2018) für Sopran und Klavier (D,♯,⊙) (K0550)
UA: 17.11.2018 in Ashiya (Präfektur Hyogo), Japan: Chisa Tanigaki, Sopran; Yuka Beppu, Klavier
4. e va (2021). Techno-Kantate für Sopran, Ensemble und Elektronik nach dem Gedicht »Erkenntnis« (D,♯,⊙) (K0551)
W: Für ensemble unitedberlin
UA: 26.10.2021 Philharmonie Novosibirsk; Angela Postweiler, Sopran; ensemble unitedberlin, Dirigent Sergei Neller, Ges.Ltg. Vladimir Jurowski

a) konstantin.heuer@neophon.eu; <https://konstantinheuer.com>

136 Hiby, Reiner (*1961 Nürtingen/Baden-Württemb.)

1. Dein Haar hat Lieder, die ich liebe. Tenor, Klavier, Kontrabass und Schlagzeug (D) (K0552)
 1. Mein blaues Klavier

a) info@reinerhiby.de; <http://www.reinerhiby.de>

e) © Courage Records; ASIN: B00MN0A8SY

137 Hildemann, Wolfgang (*1925 Cheb/Eger – †1995 Düsseldorf)

1. Drei Gesänge (1991) für Bariton und Klavier (D,♯)
 1. Weltende (K0553)
 2. Mein Volk (K0554)
 3. Gebet (K0555)
2. Drei Kinderlieder für Gesang und Klavier (1991)
 1. Ticktackliedchen (K0556)
 2. Klein Sterbelied (K0557)
 3. Die Pavianmutter singt ihr Paviänchen in den Schlaf (K0558)
3. Mein blaues Klavier (K0559)
4. Requiem Judaicum (1993) in zwei Sätzen für 7-stimmigen gemischten Chor und Orchester
 1. Weltende (K0560)
 2. Oh Gott ich bin voll Traurigkeit (K0561)

b)  Centraton-Musikverlag GmbH


c)  Bayerische Staatsbibliothek; 4 Mus.pr. 94.1920


e) © WDR bzw. BR; Mitschnitte

138 Hindemith, Paul (*1895 Hanau – †1963 Frankfurt a.M.)**P!**

1. Drei Gesänge für Sopran und Orchester op. 9 (1917) (D,♯,⊙)
 1. Weltende (K0562)
2. Zwei Lieder für Alt und Klavier (1917) (D,♯,⊙) (K0563)
 1. Ich bin so allein
3. Ich bin so allein (1917). Für gemischten Chor (SSAAATTBBB) a cappella. Transcription von Clytus Gottwald (2011) (K0564)
4. Lieder mit Klavier op. 18 (1920) (D,♯,⊙)
 1. Traum (K0565)
 2. Du machst mich traurig – hör (K0566)

b)  Schott, Mainz; Best. Nr. <http://www.schott-musik.de/shop/persons/az/paul-hindemith/works>

c)  Hindemith-Institut, Frankfurt/Main; Autograph; H 1923/6,5

d)  Foundation Hindemith; <http://www.hindemith.info/institut/archiv>

¹³⁹ **Hochmair, Hartwig Henry** (*1973 Salzburg)

1. Zeller Hippolyth Messe (1993) für Volksgesang und Orgel
 (K0567) 1. Kommunion: Gott hör ... (Ms,♯)
 a) hochmair@yahoo.com

¹⁴⁰ **Hochmann, Klaus** (*1932 Angerburg/Ostpreußen – †1998 Herrenberg)

1. Botschaften (1969). Für Bariton und Kammerorchester nach Gedichten von Günter Eich, Hilde Domin, Marie-Luise Kaschnitz, Else Lasker-Schüler und Nelly Sachs
 (K0568) 1. Der letzte Stern (Ms,♯)
2. Fensterbilder (1994/95). Neun Blicke für Sprecher, Orgel und Schlagzeug nach Texten von I. Aichinger, I. Bachmann, R. Huch, M.L. Kaschnitz, K. Kollwitz, G. Kolmar, E. Lasker-Schüler, Chr. Lavant und N. Sachs und unter Verwendung von neun »Fensterbildern«, die Oskar Schlemmer 1942 in Wuppertal malte, als er von den Nazis gebannt war. (Ms,♯)
 (K0569) 1. Was ist das Leben doch... (aus »Mein Herz«) (Ms,♯)
 (K0570) 2. Ich bin tief ergriffen... (aus »Mein Herz«) (Ms,♯)
 (K0571) 3. Mein silbernes Blicken rieselt durch die Leere (Der letzte Stern)
4. Und suche Gott (1965/1980). Kantate für Sprecher und gemischten Chor a-capella
 (K0572) 1. Und suche Gott (Ms,♯)
5. requiem für einen unbekanntem (1965). drei gesänge für baß und orgel (D,♯)
 (K0573) 1. Gott hör ...
6. Und wandle immer in die Nacht... (1993). Psalmmodien für Sprecher und Orgel (Ms,♯)
 (K0574) 1. Ich suche allerlanden eine Stadt
 (K0575) 2. O Gott wie soll dich meine Klage rühren
 (K0576) 3. Ich friere
 (K0577) 4. Die Thräne, die du beim Gebete weinst
 (K0578) 5. Ich weiß nicht (2. Strophe)
 (K0579) 6. O Gott ich bin so müde
 (K0580) 7. Oh Gott ich bin voll Traurigkeit

a) jupeho@gmx.ch

b) 🐾 Bärenreiter; Karl Voetterle, Kassel

c) 📖 WLB Stuttgart;

https://wlb.ibs-bw.de/aDISWeb/app;jsessionid=EE880CB0824D8FC4CFE4EC6416CA35B4?service=direct/1/POOLM00QWLBPProd@_44277D00_37B20E80/\protect\T1\textdollarBrowserBack;Hoc60/nnnn

¹⁴¹ **Höricht, Ingo** (*1955)

- (K0581) 1. Abschied (2007). Gesang, 2 Violinen, Klavier (D,♯,☉)
 UA: 02.12.07 Emden, Neue Kirche
2. Als ich noch im Flügelkleide... (2010). Für 2-stimmigen Gesang, Viola, Sopran-saxophon, Akkordeon, Klavier, Kontrabass und Streichquartett (ad lib.) (D,♯,☉)
 (K0582) UA: 23.05.2012 Mainz, Frankfurter Hof anl. Verleihung des ELS-Dramatikerpreises 2012
- (K0583) 3. Du, ich liebe Dich grenzenlos! Violine, Singstimme und Klavier
4. Ein Liebeslied (2007). Gesang, Viola, Gitarre, Klavier, Kontrabass und Percussion, Akkordeon (ad lib.). Variante mit zus. Streichquartett (D,♯,☉)
 (K0584) UA: 05.10.2007 Berne / Wesermarsch
- (K0585) 5. Ich bin traurig... (2007). Singstimme, Viola, Tenorsax. und Klavier (D,♯,☉)
 UA: 05.10.07 Berne / Wesermarsch
- (K0586) 6. Mein Liebeslied (2007). Singstimme, Viola, Klavier, Kontrabass, Akkordeon und Sopran-saxophon (D,♯,☉)
 UA: 02.12.07 Emden, Neue Kirche
- (K0587) 7. Siehst du mich (2007). Singstimme, Violine und Klavier (D,♯)
 UA: 02.12.07 Emden, Neue Kirche

a) info@ingo-hoericht.de; <http://www.ingo-hoericht.de>

e) ☉ Toca Records Sinzig; LC00642

e) ☉ starfish-music.de; 444761

e) ☉ SWR-Mitschnitt

¹⁴²**Hoffmann, Bernhard Matthias** (*1973 Jugenheim a.d. Bergstr.)

1. Héd (2010) [Widerhall] Komposition für Sopran, Alt, Horn, Posaune, Klavier und Orgel nach Textfragmenten aus Judits Lobgesang (Judith 16,1-18) und zwei Gedichten von Else Lasker-Schüler (Ms,♯)

1. Weltende

(K0588)

2. Gott hör ...

(K0589)

UA: 14.11.2010 Auferstehungskirche Fürth (47. Fürther Kirchenmusiktage)

a) bmatthoffkomm@t-online.de

¹⁴³**Hollaender, Friedrich** (*1896 London – †1976 München)**P!**

1. Die Wupper (1919). Musik zum Bühnenstück [verschollen]

(K0590)

UA: 27.04.1919 Berlin

2. 10 Lieder für Gesang und Klavier op. 2 (1913) (D,♯,⊙)

W: Mein lieber lieber Prinz Jussuf von Theben - ich grüss dich von ganzem Herzen als dein getreuester Friedrich Hollaender. Berlin 25.V.15

1. Versöhnung

(K0591)

b) ☞ Bote & G. Bock, Berlin

c) ☞ ELS-Archiv Wuppertal; Baierisches Staatsarchiv

d) ☞ SBB-Nachlässe;

http://kalliope.staatsbibliothek-berlin.de/de/findingaid?fa.id=DE-611-BF-5064&fa.enum=1

d) ☞ AdK, Berlin; https://archiv.adk.de/objekt/2682447

¹⁴⁴**Hormes, Carsten** (*zg.)

1. bunter atem

1. Herbst

(K0592)

a) http://bassline-bass.de

¹⁴⁵**Hosokawa, Toshio** (*1955 Hiroshima)

1. Drei Engel-Lieder (2014) for soprano and harp. Texts by Else Lasker-Schüler and Gershom Scholem (Ms,♯,⊙)

1. Gebet

(K0593)

2. Weltflucht

(K0594)

UA: 31.07.2014 Santiago de Compostela Uni.; Yuko Kakuta, soprano; Naoko Yoshino, harp

W: zu 1. for Jan de Moor; zu 2. for Haruna & David Arufe

a) https://www.facebook.com/toshio.hosokawa?fref=ts

b) ☞ Schott; Best. Nr. http://www.schott-music.com/shop/persons/az/toshio-hosokawa/works

¹⁴⁶**Humpe, Inga** (*1956 Hagen)*Cokomponistin; s. Eckart, Tommi sowie Fritz, Jürgen*¹⁴⁷**Hupfer, Konrad** (*1935 Wuppertal)

1. Drei Lieder (1994) für Sing- und Sprechstimme und Klavier

UA: 1994 Münster, Musikfestival

1. Heimweh

(K0595)

2. Ein Liebeslied

(K0596)

3. Abschied

(K0597)

2. Singe, Eva, dein banges Lied (1977). Zyklus für Tänzerin und Tänzer, Sprech- / Singstimme und Kammerensemble (Ms,♯)

UA: 14.05.1995 Kl. Haus Schausp. Wuppertal

1. Im Anfang

(K0598)

2. Genesis

(K0599)

3. Eva

(K0600)

4. Erkenntnis

(K0601)

5. Das Geheimnis

(K0602)

6. Trieb

(K0603)

7. Evas Lied

(K0604)

8. Dem Verklärten

(K0605)

a) http://www.konrad-hupfer.de

c) ☞ Stadtbücherei Düsseldorf; T 13 Hupfer

¹⁴⁸Hurwitz, Emanuel (*1919 London – †2006 London?)

1. O Gott, ich bin voll Traurigkeit (1953). 5 Lieder für Bariton, Oboe, und Streichquartett (Ms,♯)

- (K0606) 1. Gebet
(K0607) 2. Weltschmerz
(K0608) 3. Rast
(K0609) 4. Ich weiß
(K0610) 5. Gott hör ...

UA: 17.01.2014 »Januarkonzerte« Aula Rämibühl, Zürich

c) ☞ Zentralbibliothek Zürich; Mus WB 3011

¹⁴⁹Hutter, Matthias (*1967 Siegburg)

1. Vier Lieder op. 9 (1992) für eine Singstimme und Klavier oder Orchester (op. 9b) (Ms,♯,☉)

- (K0611) 1. Kühle
(K0612) 2. Dann
(K0613) 3. Müde
(K0614) 4. Morituri

a) huttermhutter@web.de; <http://www.matthias-hutter.de>

I**¹⁵⁰Ibach, Sibylle** (*1946)

- (K0615) Weltende (1983). Für tiefe Stimme und Klavier

J**¹⁵¹Jazzklasse Musikhochschule Köln, Wuppertal** (*zg.)

1. Drei Liedversionen (2002)

- (K0616) 1. Weltflucht
(K0617) 2. Ankunft
(K0618) 3. Mein Tanzlied

UA: 2002 X. Else-Lasker-Schüler-Forum Wuppertal

¹⁵²Jelde, Tassilo (*1943)

- (K0619) Musik (1979) zu: Else Lasker-Schüler: IchundIch. Eine theatralische Tragödie. Schauspiel der Wuppertaler Bühnen 1979

UA: 08.12.1979 Wuppertaler Bühnen

¹⁵³Jemnitz, Sándor (*1890 Budapest – †1963 Balatonföldvár)

1. 11 Lieder (1922) op. 15 für Singstimme und Klavier

- (K0620) 1. Auf deiner blauen Seele (D,♯)

b) ☞ Wunderhornverlag; Recital Publications, München; Huntsville; Tex.

¹⁵⁴Johne, Reimar (*zg.)

- (K0621) Ich suche allerlanden eine Stadt. Für gemischten Chor

¹⁵⁵Joneleit, Jens (*1968 Offenbach)

- (K0622) 1. Sieben Lieder
(K0623) 2. Capricen des Prinzen von Theben (2003). Hörspiel
UA: 02.11.2003 Regensburg

a) jjoneleit@yahoo.de

¹⁵⁶**Jung, Riccarda** (*zg.)

Cokomponistin; s. Benecke, Tom

K

¹⁵⁷**Kähler, Andreas Peer** (*zg.)

1. Meer ohne Strand (1994). Drei Lieder

1. Mein Liebeslied (K0624)
2. Der Himmel trägt im Wolkengürtel (K0625)
3. Heimlich zur Nacht (K0626)

a) info@kudl-berlin.de

c)  ELS-Archiv, Jerusalem; ARC.Ms.Var.5011531

¹⁵⁸**Kagel, Mauricio** (*1931 Buenos Aires – †2008 Köln)

Chorstück (2002) über Texte von Else Lasker-Schüler. (Wegen Krankheit nicht fertiggestellt) (K0627)

¹⁵⁹**Kahn, Erich Itor** (*1905 Rimbach (Odenwald) – †1956 New York)

1. Drei Lieder (Getragene Gesänge) für eine Sopranstimme und Klavier (1921) (op. 4) (Ms.)

1. Weltende (K0628)

b)  Ed. Text + Kritik, München

d)  NYPL: Erich Itor Kahn Papers; <https://www.nypl.org/II/31/10>

¹⁶⁰**Kalitzke, Johannes** (*1959 Köln)

Adagio-Fragmente für fünf Instrumentengruppen, Alt, Tenor und zweikanaliges Tonband (K0629)

UA: 1986 Donaueschingen

a) <http://www.johanneskalitzke.com>

¹⁶¹**Kálmán, Charles** (*1929 Wien – †2015 München)

1. Viva! [21] Lieder (1994) (D, , )



W: Meiner geliebten Frau Ruth, in ewiger Dankbarkeit

UA: 2000 Dresden, im Rahmen der »Jiddischen Woche«

1. Viva! (K0630)
2. Morituri (K0631)
3. Trieb (K0632)
4. Frühling (K0633)
5. Orgie (K0634)
6. Winternacht (K0635)
7. Senna Hoy (K0636)
8. Mairosen (K0637)
9. Giselheer dem Tiger (K0638)
10. Mein Tanzlied (K0639)
11. Eifersucht (K0640)
12. Ballade (K0641)
13. Savary le duc (K0642)
14. Ein alter Tibetteppich (K0643)
15. Weltende (K0644)
16. Weihnachten (K0645)
17. Die Liebe (K0646)
18. Herbst (K0647)
19. Mein Sterbelied (K0648)
20. Vollmond (K0649)
21. Die Unvollendete (K0650)

2. Fünf Lieder (1995)


1. Elegie (K0651)
2. Weltflucht (K0652)
3. Mein blaues Klavier (K0653)
4. Sulamith (K0654)

- (K0655) 5. Erkenntnis
 a) <http://www.charleskalman.com/>
 b)  Lady Music, München
 e)  TeBiTo Werner Dasch; ASIN: B007YXC1IA




¹⁶²**Katzer, Georg** (*1935 Habelschwerdt – †2019 Berlin)

- (K0656) Ich liege wo am Wegrand (1994) für Mezzosopran und Violoncello (Ms,♯)
 W: Für Ulrich Eckhardt von G.K.
 UA: 28.05.1994 Berlin
 a) <http://georgkatzer.jimdo.com>


¹⁶³**Kaufmann, Armin** (*1902 Neu-Itzkany, Bukowina – †1980 Wien)

- (K0657) Kein Tor will ich durchschreiten (1949) op. 49a Nr. 2 Lied für Sopran und Klavier (Ms)
 a) <http://www.armin-kaufmann.at>
 c)  ÖNB; <http://data.onb.ac.at/rec/AL00622113;F157.Kaufmann.294> Mus

¹⁶⁴**Keller, Hermann** (*1945 Zeitz – †2018 Berlin)

1. Drei Gesänge (1967) für mittlere Stimme und Klavier (Ms,♯)
 (K0658) 1. Ich bin traurig
 (K0659) 2. Chaos
 (K0660) 3. Mein Liebeslied
 (K0661) 2. Ich bin traurig (1967) für Gesang (mittlere Stimme) und Klavier (Ms,♯)
 (K0662) 3. Ich träume so leise von dir. Mittlere Stimme und Klavier (Ms,♯)
 (K0663) 4. Ouvertüre (1978) für Gesang (mittlere Stimme) und Klavier (Ms,♯)
 5. Ich... du (1988). Eine ELS-Montage für hohe Stimme und Klavier unter Verwendung von Zitaten aus: (Ms,♯)
 (K0664) 1. Heimlich zur Nacht
 (K0665) 2. Dem Barbaren
 6. »Stimmfarben« (1989) für eine(n) Sänger(in) und einen Pianisten nach Texten von Bertolt Brecht, Adolf Endler, Ernst Jandl, Else Lasker-Schüler, Bert Papenfuss-Gorek, Viktor Schklowski, Gerhard Wolf (Ms,♯)
 UA: 5/1989 Dresdner Musikfestspiele
 (K0666) 1. Dem Barbaren
 a) https://www.editionjulianeklein.de/composers?composer_id=100005
 b)  Edition Juliane Klein, Berlin
 b)  Ring-Verlag, Berlin
 d)  Nachlass Keller, Hermann; <https://katalog.slub-dresden.de/id/0-1691172820>

¹⁶⁵**Keller, Wilhelm** (*1920 Wels – †2008 Salzburg)

1. Versöhnung (1961) - Zwölf hebräische Balladen für Mezzosopran und Orgel. Auch für Bariton und Klavier (Ms,♯,⊙)
 UA: 1965 Salzburg
 (K0667) 1. Versöhnung
 (K0668) 2. Mein Volk
 (K0669) 3. Boas
 (K0670) 4. Esther
 (K0671) 5. An Gott
 (K0672) 6. Jakob und Esau
 (K0673) 7. Abel
 (K0674) 8. Pharao und Joseph
 (K0675) 9. Zebaoth
 (K0676) 10. Im Anfang
 (K0677) 11. Abraham und Isaak
 (K0678) 12. Sulamith
 2. Es ward der Engel Gabriel. Musik zum Salzburger Adventsingen 1996: Szenisches Oratorium
 (K0679) 1. Sulamith (Ms,♯)
 a) manuela.widmer@sbg.at
 b)  Profil-Musik-Verlag Gmbh, Gütersloh

¹⁶⁶ **Kerger, Camille** (*1957 Redange/Luxemburg)

1. Drei Lieder (1985-86) nach Gedichten von Else Lasker-Schüler für hohe Stimme und Klavier (D,♯)

1. Gedenkttag (K0680)
2. Und suche Gott (K0681)
3. Mein Herz ruht müde (K0682)

a) kergerc@pt.lu; <http://www.kergercamille.lu/de/kontakt.html>

¹⁶⁷ **Kerstens, Huub** (*1947 Den Haag – †1999 Amsterdam)

1. Untergang (1992): for mixed choir, violin, violoncello, harmonium, and piano, op. 35 (D,♯)

1. Georg Trakl erlag im Krieg (K0683)
2. Seine Augen standen ganz fern (K0684)

b) ☞ Donemus, Amsterdam;

Best. Nr. <https://webshop.donemus.nl/action/front/composer/Kerstens%2C+Huub>

c) ☞ Bayerische Staatsbibliothek; 2 Mus.pr. 94.52

¹⁶⁸ **Kirchert, Kay Uwe** (*1964 Alsfeld)

- Roma y riverderci für Percussion Solo. Performance für eine Schlagzeugin mit Texten von Else Lasker-Schüler; Gr.Tr., Chimes, Belltree, 3 Tempelgl., 2 Bck., Schellentr., gliss.Gong

(K0685)

b) ☞ <http://www.percussion-brandt.de>; Artikel-Nr.: 063-271

¹⁶⁹ **Kirchner, Volker David** (*1942 Mainz)

1. Fünf Lieder (2012) für Mezzosopran und Klavier (Ms,♯,☉)

W: Für Julia Ostertag

UA: 06.05.2012 Gmünd, Schwörsaal

1. Weltende (K0686)
2. Mein Tanzlied (K0687)
3. Kindchens Sterbelied (K0688)
4. Meine Mutter (K0689)
5. Wunderlied (K0690)

2. Oper »Der Prinz von Theben« (2013). Über das Leben der Else Lasker Schüler (D,♯)

(K0691)

a) volkerdavidkirchner@gmail.com; <http://www.volkerdavidkirchner.de>

¹⁷⁰ **Kirsch, Dirk Michael** (*1965 Westerland/Sylt)

1. Nocturnes (1992-2010) für Sopran, Oboe d'amore (Klarinette in A) und Harfe op.6

1. Dann (D,♯,☉) (K0692)
2. Fieber (D,♯,☉) (K0693)
3. Mein Liebeslied (K0694)
4. Nur dich (D,♯) (K0695)
5. Vollmond (D,♯,☉) (K0696)
6. Melodie (D,♯) (K0697)
7. Meine Schamröte (K0698)
8. Winternacht (D,♯) (K0699)
9. Weltflucht (K0700)

a) dimiki65@googlemail.com; <http://www.kirsch-music.de/html/contact.html>

¹⁷¹ **Klan, Ulrich** (*1953 Hof)

1. Arthur Aronymus und seine Väter (2001), Bühnenmusik zum Schauspiel

UA: 12/2001 ELS-Gesamtschule, Wuppertal

(K0701)

2. Mein blaues Klavier. Liederzyklus für Gesang, Bassklarinette, Flöte, Klavier, Wasser und Steine (1988 u. 2007)

1. Mein blaues Klavier (Ms,♯,☉) (K0702)
2. Ich liebe dich... (Ms,☉) (K0703)
3. Ballade, Collage mit Senna Hoy (K0704)
4. Senna Hoy, Collage (K0705)
5. Ein Liebeslied (K0706)

- (K0707) 6. Gott hör ...
 (K0708) 7. Auf einmal mußte ich singen
 (K0709) 8. Mein stilles Lied (Ms,♯)
3. Mein Volk (2015). Für Gesang, Klarinette, Bassklarinette, Klavier und Gitarre (Ms,☉)
 UA: 21.11.2015 XXI. Else-Lasker-Schüler-Forum Wuppertal
- (K0710)
 (K0711) 4. Viva [2003] für Gesang, Bassklarinette und Klavier
 UA: 11.02.2004 ELS-Gesamtschule Wuppertal
5. »Wie eine Taube (2011). Oratorium für Hrant Dink für gemischten Chor, Sprecher/in, Duduk, Streichorchester, Bağlama, Violine, Violoncello, Klavier und Schlaginstrumente. Texte von Hrant und Rakel Dink, aus dem Talmud, der Bergpredigt und dem Koran und Dschallala Rumi, Bertolt Brecht, Armin T. Wegner, Else Lasker-Schüler (☉)
 UA: 02.04.2011 Immanuelkirche Wuppertal
- (K0712)
 (K0713) 6. »something else« (1988). Swing-Overtüre für Viola, Klarinette und Klavier
 a) uli.klan@gmx.de
 e) © Armin T. Wegner Ges. Wuppertal; DVD-Mitschn. 2011

¹⁷²**Knopp, Michael** (*zg.)

1. Meine Träume fallen in die Welt. Else Lasker-Schüler Porträt einer Dichterin
- (K0714) 1. Mein Liebeslied (☉)
 (K0715) 2. Weltflucht
 (K0716) 3. Gebet
- a) home@michael-knopp.de; <http://www.michael-knopp.de>

¹⁷³**Köbke, Horst** (*zg.)

- (K0717) Abends Op. 232

¹⁷⁴**König, Anselm** (*1957)

1. 16 Lieder in verschiedener vokal-instrumental Besetzung. Vocal, Gitarre, E-Gitarre, Bass, Saxophon, Vibraphon, Orgel, Flöte, Schlagzeug, Drums
- (K0718) 1. O, ich wollte, daß ich wunschlos schlief (☉)
 (K0719) 2. Die Verscheuchte
 (K0720) 3. Es brennt die Kerze auf meinem Tisch
 (K0721) 4. Der Abend küsste geheimnisvoll
 (K0722) 5. An mein Kind
 (K0723) 6. Ein einziger Mensch ist oft ein ganzes Volk
 (K0724) 7. O Gott ich bin so müde
 (K0725) 8. Die Thräne, die du beim Gebete weinst
 (K0726) 9. Komm zu mir in der Nacht
 (K0727) 10. Senna Hoy (☉)
 (K0728) 11. Du, ich liebe dich grenzenlos
 (K0729) 12. Melodie
 (K0730) 13. Ich liebe dich und finde dich
 (K0731) 14. Mein Herz ruht müde (☉)
 (K0732) 15. Ein alter Tibetteppich
 (K0733) 16. Mein blaues Klavier (☉)
- a) info@anselm-koenig.de; <http://www.anselm-koenig.de>

¹⁷⁵**König, Stephan** (*1963 Berlin)

1. Zaubersprüche (2004) op. 137 für Mezzosopran und Klavier (D,♯,☉)
 UA: 04.12.2004, Kunsthaus "die naTo" Leipzig
- (K0734) 1. Mein Liebeslied
2. »Haddock« Chorkantate (2015) op. 205 zum Exil des Thomanerchores in der Fürstenschule St. Augustin Grimma nach dem Bombenangriff auf Leipzig am 04.12.1943 [für Chor und Orchester] (D,♯,☉)
 W: Gewidmet Thomaskantor Christoph Georg Biller
 UA: 17. 06. 2015 Thomaskirche Leipzig
- (K0735) 1. Oh Gott ich bin voll Traurigkeit
 (K0736) 2. Auf einmal musste ich singen

3. Es ist der Tag im Nebel völlig eingehüllt (K0737)
 a) stephan-koenig@t-online.de; www.st-koenig.de
 e) © <http://www.bachmuseumleipzig.de/de/shop/bachfest-leipzig-2015-%C2%B7-ausgewaehlthehepunkte>
- ¹⁷⁶ **Köppen, Bernd** (*1951 Wuppertal – †2014 Wuppertal)
Cokomponist, s. Becker, Heinz
- ¹⁷⁷ **Koerppen, Alfred** (*1926 Wiesbaden)
 1. Fünf Lieder (2008) für tiefe Männerstimme und Klavier (D,♯)
 1. Gott hör ... (K0738)
 2. Senna Hoy (K0739)
 3. Mein blaues Klavier (K0740)
 4. Ich weiß (K0741)
 5. Gebet (K0742)
 a) koerppen@alfred-koerppen.de; <http://alfred-koerppen.de>
 b) ≡ ADU-Verl., Aurich; ADU-269
- ¹⁷⁸ **Kohl, Andreas** (*1958 Bingen)
 Weltende für Gesang und Klavier (K0743)
- ¹⁷⁹ **Kolinski, Mieczyslaw** (*1901 Warschau – †1981 Toronto)
 1. Lyric sextet (1978). For soprano, flute, 2 violins, viola and cello (D,♯)
 1. Mein Liebeslied (K0744)
 b) ≡ Berandol Music, Toronto
- ¹⁸⁰ **Koltermann, Eckard** (*1958 Herne)
 E.L.S. Tondichtung (D) (K0745)
 a) eckard.koltermann@gmx.de; <http://www.eckard-koltermann.de>
 b) ≡ Augemus-Musikverlag Ralf Kampenjohann
- ¹⁸¹ **Kopal, Werner** (*1956 Neuss)
 1. Lieder für Stimme und Computer
 1. Abschied (K0746)
 2. Mein blaues Klavier (K0747)
- ¹⁸² **Kornberger, Rudolf** (*1920 Augsburg)
 1. Meinwärts. Liederzyklus (1966-93)
 1. Nun schlummert meine Seele (K0748)
 2. Von weit (K0749)
 3. Wo mag der Tod mein Herz lassen? (K0750)
 4. Komm zu mir in der Nacht (K0751)
 5. Mein Sterbelied (K0752)
 6. Einmal kommst du zu mir in der Abendstunde (K0753)
 7. Die Liebe ist der Baum der Weihnacht (K0754)
 8. Letzter Abend im Jahr (K0755)
 9. Weltende (K0756)
 10. Traum (K0757)
 11. Oh Gott ich bin voll Traurigkeit (K0758)
 12. Hingabe (K0759)
 13. Ich liege wo am Wegrand (K0760)
 14. Abendzeit (K0761)
 15. Mein Liebeslied (K0762)
 16. Ein Lied an Gott (K0763)
 17. Ich wollte dir immerzu (K0764)
 18. Abends (K0765)
 19. Mich führte in die Wolke (K0766)
 20. Es kommt der Abend (K0767)
 21. Dann kam die Nacht (K0768)
 22. Ergraut kommt seine kleine Welt zurück (K0769)
 23. An Gott (K0770)

- (K0771) 24. Ich säume liebentlang
- (K0772) 25. Ich schlafe in der Nacht
- (K0773) 26. In meinem Schoße
- (K0774) 27. Versöhnung
- (K0775) 28. Mein Herz ist eine traurige Zeit
- (K0776) 29. Nachklänge
- (K0777) 30. Die Dämmerung naht
- (K0778) 31. Dem Holden
- (K0779) 32. Ich bin traurig
- (K0780) 33. Nur dich
- (K0781) 34. Weltflucht

¹⁸³**Kowald, Peter** (*1944 Masserberg/Thüringen – †2002 New York)

- (K0782) Musik (1997) zum Film »Mein Herz - Niemandem« von Helma Sander-Brahms (©)
a) <http://www.kowald-ort.com>

¹⁸⁴**Krölller, Reinhard** (*1948)

1. Es treiben mich brennende Lebensgewalten. Ein Liederzyklus
- (K0783) 1. Im Anfang
 - (K0784) 2. Frühling
 - (K0785) 3. Die schwarze Bhowanéh
 - (K0786) 4. Eros
 - (K0787) 5. Aber ich finde dich nicht mehr
 - (K0788) 6. Im Anfang
- a) <http://www.musikverein-voelksen.de/barbara/about.htm>

¹⁸⁵**Krüger, Björn** (*1972)

Cokomponist; s. Hanebeck, Julian

1. Ich träume so leise von dir (2005) (©)
- (K0789) 1. Du machst mich traurig – hör
 - (K0790) 2. Mein Sterbelied
 - (K0791) 3. Frühling
 - (K0792) 4. Ich träume so leise von dir
 - (K0793) 5. Ich liebe dich. . .

¹⁸⁶**Küchl, Ulrich** (*1943 Königsberg)

1. Aus der Tiefe (1982) op. 2. Liederzyklus für mittlere Stimme und Klavier (Ms,♯,©)
UA: 09.11.1982 Hochsch. f. Musik, Wien
- (K0794) 1. Gebet
 - (K0795) 2. Styx
2. Helles Wachen - dunkles Schlafen (1982) op. 5. Vier Lieder für mittlere Stimme und Klavier (Ms,♯,©)
UA: 1985 Eisgarn Waldviertler Stiftskonzerte
- (K0796) 1. Mein Tanzlied
 - (K0797) 2. Zebaoth
 - (K0798) 3. Ich weiß
 - (K0799) 4. Dein Sturmlied
3. Fünf Lieder einer bewegten Seele (1983) für mittlere Stimme und Klavier op. 3 (Ms,♯)
- W: Gottfried von Einem in Freundschaft und Ehrfurcht gewidmet zu seinem 65. Geburtstag, Eisgarn, am 1. Februar 1983
UA: 23.03.1983 Eisgarn, Festkonzert
- (K0800) 1. Eros
 - (K0801) 2. Es war im Frühling
 - (K0802) 3. Ich träume so leise von dir
 - (K0803) 4. Die Dämmerung naht
 - (K0804) 5. Mein Wanderlied
- (K0805) 4. Über die Liebe op. 27. Chorkantate

a) ulrich.kuechl@gmx.at

¹⁸⁷ **Kuhl, Jan Esra** (*1988 Trier)

Orgelimprovisation (2015) über das Gedicht »Weltende« (©)

(K0806)

UA: 29. 04.2015 Dimension Domorgel II Essen

c) <https://www.youtube.com>

¹⁸⁸ **Kurze, Ursula** (*1963 Cottbus)

1. Mein blaues Klavier [ca. 2008]. Für Sopran und Gitarre (©)

- | | |
|----------------------------|---------|
| 1. Mein blaues Klavier | (K0807) |
| 2. Maienregen | (K0808) |
| 3. Melodie | (K0809) |
| 4. Ein Liebeslied | (K0810) |
| 5. Heimlich zur Nacht | (K0811) |
| 6. Frühling | (K0812) |
| 7. Abschied | (K0813) |
| 8. Ein Lied | (K0814) |
| 9. Mein Tanzlied | (K0815) |
| 10. Mein Volk | (K0816) |
| 11. Weltende | (K0817) |
| 12. Die Verscheuchte | (K0818) |
| 13. Vollmond | (K0819) |
| 14. Dann | (K0820) |
| 15. Versöhnung | (K0821) |
| 16. Ich liebe dich... | (K0822) |
| 17. Weltflucht | (K0823) |
| 18. Das Lied meines Lebens | (K0824) |
| 19. Nachklänge | (K0825) |
| 20. Ein alter Tibetteppich | (K0826) |
| 21. Ich weiß | (K0827) |
| 22. Leise sagen | (K0828) |
| 23. Gebet | (K0829) |

a) ursula.kurze@web.de; <http://www.ursula-kurze.de/aktuell.html>

L

¹⁸⁹ **Lampersberg, Gerhard** (*1928 Hermagor (Kärnten) – †2002 Klagenfurt)

1. Tristan (1963-1974). Fünf Lieder für Singstimme und Klavier

- | | |
|--------------------------------------|---------|
| 1. Als ich Tristan kennen lernte (©) | (K0830) |
| 2. An den Gralprinzen | (K0831) |
| 3. An den Prinzen Tristan (Ms,♯) | (K0832) |
| 4. An den Ritter aus Gold (Ms,♯) | (K0833) |
| 5. An Tristan (©) | (K0834) |

2. Vor deinen Himmeln (1967) für zwei Stimmen, Flöte, Orgel und Violine

(K0835)

W: Huberta

d) a.doent@gmx.net; Mag. A. Doent, Straßergasse 8/1; A-1190Wien

¹⁹⁰ **Laufer, Norbert** (*1960 Düsseldorf)

1. Und suche Gott. Zwei Gesänge (2002) für Alt, Kl., Git., Schlagz., Str.-Trio (D,♯,©)

- | | |
|-------------------|---------|
| 1. Weltende | (K0836) |
| 2. Und suche Gott | (K0837) |

UA: 16.11.2002 X. Else-Lasker-Schüler-Forum Alte ref. Kirche W'tal-Elberfeld

a) d.n.Laufer@t-online.de

¹⁹¹ **Laux, Torsten** (*1965 Worms)

Orgelimprovisationen »Winternacht« (Cello) [ca. 2011] (©)

(K0838)

a) torstenlaux@aol.com; <http://www.torsten-laux.de>

¹⁹² **Leberl, Rudolf** (*1884 Hochsemlowitz, Tschechien – †1952 Donaustauf)

1. Drei sechsstimmige Frauenchöre (1922) : [LWV 593-595, op. 35] (Ms)

- | | |
|-------------|---------|
| 1. Frühling | (K0839) |
|-------------|---------|

d) ↗ Österr. Nationalbibliothek: Nachlass Leberl; F159.Leberl.78 Mus

¹⁹³ **Lehmann-Horn, Markus** (*1977 München)

1. Drei Lieder (2006) für Sopran und Orchester (D,♯)

UA: 16.1.2007

- (K0840) 1. Die Beiden
(K0841) 2. Ich liebe dich... (©)
(K0842) 3. Komm mit mir in das Cinema

(K0843) 2. Vollmond. Singstimme und Orchester (D,♯)

a) markus@lehmann-horn.de; <http://www.markuslehmannhorn.de>

e) © BR; Mitschnitt

¹⁹⁴ **Leichenwetter (Gothic Group)** (*1996 Iserlohn)

1. Album »Zeitmaschine« (2011) (©)

- (K0844) 1. Nur dich
(K0845) 2. Senna Hoy
(K0846) 3. Weltende

¹⁹⁵ **Leidel, Wolf-Günter** (*1949 Königsee / Thüringen)

(K0847) Weltende

a) salbelv@t-online.de; <http://www.wolf-g-leidel.de>

¹⁹⁶ **Lerner, Motti** (*1949 Zikhron Ya'akov n. Haifa, Israel)

1. »Else in Jerusalem« (1989) Schauspiel. Drama based on the last five years of the great German-Jewish poet Else Lasker-Schüler

(K0848)

2. »Bo Elay Halyla« (1990) (hebräisch=Komm zu mir) aus »Else« nach einem Text von Else Lasker-Schüler für Gesang und E-Klavier (©)

(K0849)

3. »Psanter Kachol« (1990) (hebräisch=Blaues Klavier) aus »Else« nach einem Text von Else Lasker-Schüler für Gesang, Keyboard und E-Bass (©)

(K0850)

¹⁹⁷ **Leyendecker, Ulrich** (*1946 Wuppertal)

1. Hebräische Balladen für Mezzosopran und Klavier (1993) (auch Kammerensemble) (D,♯)

- (K0851) 1. David und Jonathan
(K0852) 2. Ruth
(K0853) 3. Jakob
(K0854) 4. Boas
(K0855) 5. Esther
(K0856) 6. Saul
(K0857) 7. Sulamith

W: Für Britta [Oppermann]

UA: 01.02.1994 Wuppertal

a) Leyendecker@onlinehome.de

b) 📖 Sikorski; Kösel, Hamburg

¹⁹⁸ **Lévy, Fabien** (*1968 Paris)

(K0858) Murmelt mein Blut (2018) für Frauenstimme und Klavier (D,♯,©)

UA: 01.07.2018 Festival Bad Kissingen: Florence Losseau, Mezzosopran; Jan-Phillip Schulze, Piano

b) 📖 Peters

¹⁹⁹ **Linke, Norbert** (*1933 Steinau/Oder)

(K0859) 1. Ein alter Tibetteppich

2. ... und nahm Gestalt an (1962): Canticum I für 16 Sängerinnen und 12 Sänger (Ms,♯)

UA: 13.09.1967 Hilversum


- (K0860) 1. Ich, der brennende Wüstenwind

- b)  Breitkopf und Härtel, Wiesbaden
 b)  Linos-Musik; <http://www.linos-musik.de>

²⁰⁰**Linss, Yara** (*1980 São Paulo)

1. Poems (2010) für Gesang, Klavier, Saxophon, Gitarre, Bass und Schlagzeug
 (D,♯,☉)
 1. Die Liebe (K0861)
 2. Es kommt der Abend (K0862)

UA: 2010

- a) yara@gmx.de; <http://www.yaralinss.de>
 b)  Metropolmusik, Nürnberg

²⁰¹**Loderbauer, Max** (*zg.)

- Tibetteppich (K0863)

- b)  Arabella Musikverl., Berlin

²⁰²**Löchter, Jürgen** (*1939 Witten)

1. Ich räume auf (2002?). Rezitation und Akkordeon (K0864)
 2. Lasker-Schüler Epigramme (2000) für konzertantes Akkordeon (K0865)
 UA: 28.06.2000 Wuppertal

- a) juergen.loechter@arcor.de

²⁰³**Löhr, Frank** (*1971 Neuwied)

1. Drei Lieder (1995) für Alt-Solo und Orchester (☉)
 1. Abends (K0866)
 2. An Gott (K0867)
 3. Vollmond (K0868)

- a) f_loehr@gmx.net
 c)  HfMT-Hamburg

²⁰⁴**Lønner, Oddvar** (*1954 Tönsberg/Norwegen)

1. Mein blaues Klavier (2012): Gedichte von Else Lasker-Schüler vertont für Sopranstimme u. Klavier (D,♯)
 1. Abend (K0869)
 2. Hingabe (K0870)
 3. Mein blaues Klavier (K0871)
 4. Es kommt der Abend (K0872)
 5. Dämmerung (K0873)
 6. Abschied (K0874)

2. Versöhnung (2013/14) für Altstimme und Klavier op. 77, Liederzyklus nach Texten von Else Lasker-Schüler und Maria Heim (D,♯)

W: Irene Wallner [Wien] gewidmet

1. Weltende (K0875)
 2. Siehst du mich (K0876)
 3. Ein alter Tibetteppich (K0877)
 4. Versöhnung (K0878)
 5. Senna Hoy (K0879)
 6. Gebet (K0880)

- a) oddvar-loenner@hotmail.com

- b)  NB Noter, Oslo; S 200 LØN




²⁰⁵**Loeper, Hans** (*1922 München – †1992 München)

1. Vier Vogellieder für Sopran, Klarinette und Klavier
 1. Ein Lied (K0881)


²⁰⁶**Lombardi, Luca** (*1945 Rom)

1. Ein Lied (1988) per soprano, flauto, clarinetto e pianoforte (D,♯,☉)
 1. Hinter meinen Augen (K0882)

P!

W: Alla memoria di Carlo Pestalozza, per Luciana
 UA: Im Auftrag der Musik-Biennale Berlin DDR 1989
 a) aluclo@yahoo.it; <http://www.lucalombardi.net>
 b)  Ricordi, Milano; ISMN 9790041348018
 e)  Ricordi; EAN: 8003614144933
 d)  Vorlass: Archiv Lombardi, Berliner Akademie der Künste

²⁰⁷ **Luchterhandt, Hinrich** (*1928 Berlin – †2017 Detmold)

- (K0883) 1. Gebet (c2001). Für Alt-Solo, 1-4stimmig. gemischten Chor und Orgel (D,♯,⊙)
 W: Für Ingeborg Danz. Febr. 2001
 2. In der Nacht gesungen. Für 4-5stimmig. Chor a capella
 (K0884) 1. Klein Sterbelied
 e)  musik-kunst-medien.de; Mitschn. 7.11.2010

²⁰⁸ **Ludewig, Wolfgang** (*1926 Marburg – †2017 Stuttgart)

- (K0885) 1. Fünf Lieder für Sopran und Klavier (1961/1963)
 (K0886) 2. Dämmerung
 (K0887) 3. Das Lied vom Leid
 (K0888) 4. Die mich hassen

M



²⁰⁹ **Magidenko, Olga** (*1954 Moskau)

- (K0889) ... In meinen Träumen... op. 61 (1998). Fiktiver Monolog. Gesang für Else Lasker-Schüler. Mezzosopran, Klavier und Schlagzeug (Ms,♯,⊙)
 UA: 23.04.1999, Auftragskomposition von "Frau und Musik"Kassel
 a) olga1994@pistem.net

²¹⁰ **Mamangakis, Nikos** (*1929 Rethymno – †2013 Athen)

1. Die zweite Heimat [Else Lasker-Schülers Fragment], Soundtrack f. Kammerensemble zum Film
 (K0890) 1. Dein Herz ist wie die Nacht so hell (⊙)

²¹¹ **Marbe, Myriam Lucia** (*1931 Bukarest – †1997 Bukarest)

1. Sym-phonía »Auf einmal mußte ich singen« (1996). Kantate für Mezzosopran und Kammerensemble (Ms,♯)
 UA: 1996
 (K0891) 1. Abends
 (K0892) 2. Versöhnung
 (K0893) 3. Meine Schamröte
 b)  [M. Marbe], Bucureşti
 d)  <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/werkverzeichnis-myriam-marbe>

²¹² **Marcoll, Maximilian** (*1981 Lübeck)



- (K0894) Fünf Lieder für Sopran und großes Kammerorchester (1999) [Werk zurückgezogen]
 a) maximilian@marcoll.de; <http://www.marcoll.de>

²¹³ **Maschke, Helmut** (*1947 Dillingen an der Donau)

1. Drei Lieder für Frauenstimme
 (K0895) 1. Abendlied
 (K0896) 2. Mein Tanzlied
 (K0897) 3. Mein Lied
 a) helmut.maschke@gmx.de

²¹⁴ **Matthus, Siegfried** (*1934 Mallenuppen – †2021 Stolzenhagen)

- (K0898) 1. Abends für Sopran und Klavier (1994)
 W: Für Ulrich Eckhardt
 UA: 28.05.1994 Berlin

2. Es wird ein großer Stern in meinen Schoß fallen. 5 Lieder für Sopran und Orchester (1962)
 UA: Okt. 1962 Komische Oper Berlin
 1. Versöhnung (K0899)
 a) <http://www.siegfried-matthus.de>
 b)  Internationale Musikbibliothek; Verlag Neue Musik, Berlin
- ²¹⁵ **Mattitsch, Günter** (*1947 Spittal/Drau)
 1. Es ist ein Weinen in der Welt. Drei Erinnerungen an Else Lasker-Schüler für fünf Vokalistinnen (Ms, #)
I. sternensilber
 1. Ich träume so leise von dir (K0900)
 2. Abends (K0901)
II. goldverloren
 3. Versöhnung (K0902)
 4. Aus der Ferne (K0903)
III. blauend
 5. Es ist ein Weinen in der Welt (K0904)
 UA: 10.03.2017 Klagenfurt, Altkatholische Kirche; Christa Mäurer, Sopran; Waltraud Russegge, Mezzosopran; Michael Nowak, Tenor; Günter Mattitsch, Bariton; Dietmar Pickl, Bass; Daniel Niederer, Schlagwerk
 a) dr.mattitsch@buxus.at
 a) <http://www.hortusmusicus.at/ensemble>
- ²¹⁶ **Mau, Robert P.** (*1966)
 Abschied (K0905)
 a) robertpaulmau@gmail.com; <http://www.the-but.de>
- ²¹⁷ **Mayer, Hartmut Premenda** (*zg. Ulm – †2014 (Ulm))
 1. 4 Lieder (2004) nach Texten von Christian Morgenstern, Weisheit der Indianer, Else Lasker-Schüler, Rainer Maria Rilke für Gesang [Mezzosopr.] und Klavier (K0906)
 UA: Mai 2005 Haus der Begegnung Ulm
 2. Weihnachten [ca. 2006]. 4 Lieder (K0907)
 UA: 2006
 a) mayer-musik@t-online.de; <http://www.hartmut-premendra-mayer.de/index.htm>
- ²¹⁸ **McDowall, Cecilia** (*1951 London)
 Mein blaues Klavier (2006) für Sopransaxophon/Clarinete in B und Klavier (K0908)
 (D, #, ⊙)
 W: For Amy Dickson and Catherine Milledge
 UA: 06.03.2006 im Auftrag von Amy Dickson
 a) mcdowall@ceciliamcdowall.co.uk; <http://www.ceciliamcdowall.co.uk/>
 b)  Hofmeister, Leipzig; Best. Nr. ISMN 9790203434054; FH3405
- ²¹⁹ **Medek, Tilo** (*1940 Jena – †2006 Duderstadt)
 1. Meine Wunder (1968). Acht Gesänge für mittlere Singstimme und Kammerorchester (auch Singstimme und Klavier) (D, #)
 W: Sonja Kehler
 UA: 17.02.1969 Berlin(Ost)
 1. Ἀθάνατοι (Die Unsterblichen) (K0909)
 2. Siehst du mich (K0910)
 3. Dann (K0911)
 4. Leise sagen (K0912)
 5. Ich liebe dich... (K0913)
 6. Von weit (K0914)
 7. Ankunft (K0915)
 8. Deine Worte sind aus Lied geformt [An den Prinzen Benjamin] (K0916)
 2. Nachklänge (1994). Sechs Gesänge für mittlere Singstimme und Orchester (D, #)
 W: Meiner Frau Dorothea Benedicta

UA: 21.01.1995 Wuppertal

- (K0917) 1. Abends
 (K0918) 2. Klein Sterbelied (©)
 (K0919) 3. Ich bin traurig
 (K0920) 4. Weltflucht
 (K0921) 5. Morituri
 (K0922) 6. Ein Lied
 (K0923) 3. Gebet (2002). für mittlere Singstimme und Klavier (D,♯)
 4. Zwei Gesänge für Sopran und Orchester
 UA: 15.11.2002 Stadthalle Wuppertal

- (K0924) 1. Ein Lied
 (K0925) 2. Gebet
 a) dorothea@medek.net; <http://www.medek.net>
 b) 📖 Medek Tilo Edition, Remagen; ETM 168
 d) ♪ Dorothe Medek; dorothea@medek.net
 e) © Highland-Tonstudio-Berlin; 1998

²²⁰**Mehnert, Silvana** (*1980 Dresden)

- (K0926) 1. So wein ich dir (2012) f. Singstimme, Bass, Gitarre und Schlagzeug. (©)
 2. Weihnachten (2020) f. Singstimme, Klavier, Glockenspiel, Shaker, Snaps und
 (K0927) mehrstimmigen Satzgesang (©)
 a) mail@miss-rockester.com; <http://www.miss-rockester.com>

P! ²²¹**Meiser, Reinhold** (*1955)

- (K0928) 1. Symphonischer Psalm »Gebet« (2013) für Sopran und Orgel (D,♯,©)
 W: Für Margaret und Jan Schmidt
 UA: 23.11.2013 St. Matthäus, Ingolstadt; Monika Lichtenegger, Sopran und Reinhold Meiser,
 Orgel
 2. Ein Lied an Gott (2015) für drei Solosoprane, Solobass und mehrfach geteilten,
 (K0929) gemischten Chor (Ms,♯)
 a) reinhold_meiser@web.de

²²²**Mense, René** (*1969 Hamburg)

- (K0930) Wiegenlied (1997) für vierstimmig gemischten Chor mit Begleitung von Flöte,
 Klarinette und Fagott (D,♯)
 a) kontakt@rene-mense.de; <http://www.rene-mense.de>

²²³**Mertens, Sonja Maria** (*1969)



- (K0931) 1. Dir. Für Band
 (K0932) 2. Ein Liebeslied. Für Band
 (K0933) 3. Trieb. Für Band
 a) mail@sonja-m.de; <http://www.sonja-m.de/sonja-m.php>


²²⁴**Mertens-Pavlovsky, Paul** (*1956)

- (K0934) Mein stilles Lied (2007). Gesang, Oboe und Cello (Ms,♯)

²²⁵**Messner, Christina Cordelia** (*1969)

- (K0935) 1. Salomé-Extrakte [2013]. Inszeniertes Solo für eine Sängerin
 UA: 03.03.2012 Tonhalle Düsseldorf
 (K0936) 2. Letzter Stern (1994) für Sopran, Violine, Cello, E-Gitarre, Klavier
 UA: 01.06.1994, Toscanasaal der Residenz Würzburg
 (K0937) 3. Mein stilles Lied (1995). Stimme, Orgel, Pauke (Ms,♯)
 W: Für Ser-ACHIM-EL
 UA: 07.12.1995 Marienkirche Würzburg
 4. Auf einmal musste ich singen - und ich wusste nicht warum? (1998) Vertonungen
 für Stimme, Violine, Cello, Klavier, Gläser, Shruti-Box und Spieluhren
 UA: 07.02.1998 KHD-Hallen Köln
 (K0938) 1. Prinz Jussuf schwebt auf einer Lenzwolke

2. Im Anfang (K0939)
 3. Mein Tanzlied (K0940)
 4. Abends (Ms,♯,☉) (K0941)
 5. Letzter Stern, 2. Fassung (K0942)
 6. Ein Liebeslied (Ms,♯,☉) (K0943)
 7. Mein Drama (K0944)
 8. Die schwarze Bhowanéh (K0945)
 9. Ballade (K0946)
 10. Weltflucht (K0947)
 11. Chaos (Ms,♯,☉) (K0948)
 12. Ticktackliedchen für Päulchen (Ms,♯) (K0949)
 13. Klein Sterbelied (K0950)
 14. Gebet (K0951)
 15. Trieb (K0952)
- a) musik@christinamesner.de; <http://www.christinamesner.de>
 c)  ELS-Archiv Jerusalem; ARC. Ms. Var. 501 15 39
- 226 Meulengracht, Hanne** (*zg. Dänemark)
 1. Die Pavianmutter singt ihr Paviänchen in den Schlaf (K0953)
 2. Die schwarze Bhowanéh (K0954)
 3. Fortissimo (K0955)
 4. Frühling (K0956)
 5. Mein Tanzlied (K0957)
 6. Ouvertüre (1995) (K0958)
- e) ☉ Highland-Tonstudio-Berlin; 1998
- 227 Meyer-Fiebig, Thomas** (*1949 Bielefeld)
 1. Fünf Gedichte (1991) für Rezitation und Klaviertrio (Ms,♯)
 1. Mutter (☉) (K0959)
 2. Meine Mutter (☉) (K0960)
 3. Meiner Mutter (☉) (K0961)
 4. Abends (K0962)
 5. Gebet (K0963)
- UA: 10.02.1992 Immanuelkirche, Wuppertal
 a) thomas_meyer_fiebig@yahoo.de
- 228 Meyer-Wiel, Sabine** (*zg.)
Cocomponistin, s. Askin, Ali N.
- 229 Michel, Winfried** (*1948 Fulda)
 1. Lieder und Melodramen op. 14 (c2009) für Stimme, Viola und Klavier (D,♯,☉)
 1. Klein Sterbelied (K0964)
- b)  Mieroprint, Münster
- 230 Mishory, Gilead** (*1960 Jerusalem) **P!**
 1. Drei Liebeslieder (2007). Für Sopran und Orgel (Ms,♯)
 W: Katja Beer und Chin Meyer zur Vermählung gewidmet. Berlin, 27.10.2007
 1. Die Liebe (K0965)
 2. Ich liebe dich... (K0966)
 3. Melodie (K0967)
2. Hebräische Balladen (2001/02). Für Singstimme und Klavier (D,♯,☉)
 W: Beate Frey gewidmet
 UA: 15.03.2003 Museum Baden, Solingen
 1. Mein Volk (K0968)
 2. Abel (K0969)
 3. Hagar und Ismael (K0970)
 4. Jakob und Esau (K0971)
 5. An Gott (K0972)
 6. Saul (K0973)
 7. David und Jonathan (K0974)
 8. Sulamith (K0975)

- (K0976) 9. Zebaoth
(K0977) 10. Pharao und Joseph
(K0978) 11. Boas
(K0979) 12. Ruth
(K0980) 13. Esther
(K0981) 14. Im Anfang
(K0982) 15. Versöhnung
(K0983) 16. Anh.: David und Jonathan II
a) gilead@mishory.de; <http://www.mishory.de>
b)  Israel Music Information Center (IMIC), Tel Aviv

²³¹**Mitschke, Herbert** (*1954 Aue bei Zwickau)

- (K0984) Vertonungen von ELS i.A.
a) info@hermit-media.de
e) © Valve Rec. Solingen; ISBN 978-3-00-034993-5

²³²**Möllinger, Heribert** (*zg.)

- (K0985) Das blaue Klavier

²³³**Moritz, Edvard** (*1891 Hamburg – †1974 New York City, USA)

1. Die Lieder an Tristan (1925) op. 24 für Sopran und Orchester (Ms)
(K0986) 1. Wenn wir uns ansehen
(K0987) 2. Auf deiner blauen Seele
(K0988) 3. Ich kann nicht schlafen mehr
(K0989) 4. Auf den harten Linien meiner Siege
(K0990) 5. Du bist alles was aus Gold ist

²³⁴**Mors, Rudolf** (*1920 München – †1988 Eisingen)

- (K0991) Improvisationen für Klavier

²³⁵**Mühlenberg, Torsten** (*zg.)

1. Lieder für Chor, Violoncello und Klavier [2011]
(K0992) 1. An Gott (Chor und Klavier)
(K0993) 2. Gebet (Chor, Violoncello und Klavier)
UA: 17.4.2011 Christuskirche Emmerich
a) torstenmuehlenberg@t-online.de

²³⁶**Müllенbach, Alexander** (*1949 Luxemburg)

1. »Aus Silberfäden zart gewebt...« (2002). Drei Lieder für Sopran und Orchester
(K0994) 1. Ein Liebeslied
UA: 2003 Salzburg, Mozartwoche
a) amuellenbach@aon.at

²³⁷**Musil, Bartolo** (*1974 Klagenfurt)

- (K0995) 1. atemleise (1993) für Bariton und Kontrabass (D)
(K0996) 2. Ich denke immer nur ans Sterben. Bariton, Kontrabass
UA: 09.06.1994 Palais Palfy, Wien; Auftr.geber: Varwe Musica zum Eröffnungskonzert
a) bartolomusil@web.de; <http://www.bartolomusil.com>

N

²³⁸**Nadelmann, Leo** (*1913 Biel [CH] – †1998 Zürich)

1. Mein blaues Klavier (1968): Ein Requiem für Else Lasker-Schüler. Fünf Lieder für Sopran u. Klavier (altern. kleines Orchester) (D,♯)
(K0997) 1. Mein blaues Klavier
(K0998) 2. Meine Mutter
(K0999) 3. Gebet
(K1000) 4. Ich weiß
(K1001) 5. Mein Herz ruht müde

W: Eva Streit-Scherz zugeeignet

b)  Universal Ed., Zürich; Wien; ISBN 978-3-7024-4578-2

c)  Zentralbibliothek Zürich; Zentralbibliothek Zürich; Mus BG 17188; Ton F 6665

²³⁹ **Nathow, Dieter** (*1937 Halberstadt – †2004 Magdeburg)

1. Vier Lieder für Sopran und Klavier (1996)

1. Von weit

(K1002)

2. Mein Tanzlied

(K1003)

3. Dann

(K1004)

4. Nur dich

(K1005)

²⁴⁰ **Nening, Wolfgang** (*1966 Linz)

1. Ein Lied (1991) für Bariton, Oboe und Violoncello (Ms,♯)

(K1006)

2. Mein Volk (2012) für Alt und Klavier (D,♯)

(K1007)

a) wolfgang@nening-music.at; <http://www.nening-music.at>

²⁴¹ **Newton, Lauren Amber** (*1952 Coos Bay, USA)

Höre-Song

(K1008)

a) in@laurennewton.com; <http://www.laurennewton.com/en/bio.htm>

²⁴² **Niehaus, Manfred** (*1933 Köln – †2013 Köln)

1. Kantate »Engel und Sterne« (1983) für vier Frauenstimmen, Trompete, Flügelhorn, Viola und Orgel (D)

UA: 28.01.1985 Wuppertal

1. Im Anfang

(K1009)

2. Weltscherzo

(K1010)

3. Gebet

(K1011)

2. Tibetteppich

(K1012)

b)  Pro Nova Edition

O

²⁴³ **Oberleithner, Max (Heinrich Edler von)** (*1868 Mährisch Schönberg – †1935 Šumperk)

Mein Liebeslied (1926). Für Singstimme und Klavier (D,♯)

(K1013)

UA: ? 02.05.1927 Radio-Wien

b)  Ludwig Doblinger, Leipzig; Wien

²⁴⁴ **Olscha, Thorsten** (*1970)

Mein blaues Klavier (2008). Für Klavier, Violine, Violoncello und Tonbandstimmen

(K1014)

(©)

a) t.olscha@ranking-check.de; <https://www.ranking-check.de>

²⁴⁵ **Opitz, Bernhard** (*1967 Potsdam)

1. »Neues aus Arkadien« (2001), drei Gesänge für Sopran, Bariton, Englischhorn und Harfe

UA: 2001 Potsdam

1. Komm zu mir in der Nacht

(K1015)

2. Drei Traumlieder (1995) für Bariton und Großes Orchester

(K1016)


UA: 1995 Jena

a) mail@pianoopitz.de; <http://www.pianoopitz.de>

²⁴⁶ **Osorio-Swaab, Reine Colaço** (*1881 Amsterdam – †1971 Amsterdam)

Mein Volk (1948): declamatorium voor een spreekstem met harp of piano (Ms,♯)

(K1017)




b)  Donemus, Amsterdam

²⁴⁷ **Otta, Renate** (*zg.)

Cokomponistin; s. Kopal, Werner

a) <http://www.renateotta.de>

P-Q

- ²⁴⁸**Pauels, Heinz** (*1908 Oberhausen – †1985 Bergheim)
(K1018) Bühnenmusik (1966) zum Schauspiel »Die Wupper«
d) ↗ Nachlass Pauels, Heinz (Best. 1411);
<http://historischesarchivkoeln.de/de/lesesaal/Bestand/3096/Best.%201411+Pauels,%20Heinz>
d) ↗ <https://archiv.adk.de/objekt/2350854>
- ²⁴⁹**Petroff, Josef**
1. Drei Lieder für Sopran und Klavier
(K1019) 1. Ich habe dich gewählt
(K1020) 2. Immer kommen am Morgen schmerzliche Farben
(K1021) 3. Aber du kamst nie mit dem Abend
- ²⁵⁰**Philipzen, Andreas** (*z.g.)
Cokomponist; s. Hormes, Carsten
- ²⁵¹**Philipzen, Peter** (*z.g.)
Cokomponist; s. Hormes, Carsten
- ²⁵²**Piesch, Andreas** (*1969)
(K1022) Impressions (2005). Electronic Pop-Sound
a) info@dreamzonemusic.com
b)  Millennium Songs Ltd.
- ²⁵³**Pilos Puntos, Rockgruppe** (*1987 Wuppertal)
1. Rock nach Else Lasker-Schüler (2002)
(K1023) 1. Heimweh
(K1024) 2. Versöhnung
UA: 2002 X. Else-Lasker-Schüler-Forum Wuppertal
- ²⁵⁴**Pisk, Paul Amadeus** (*1893 Wien – †1990 Los Angeles, USA)
(K1025) Du hast Deine warme Seele (vor Juli 1937) - für Sopran und Orchester (Ms)
UA: ?13.6.1937 Radio-Wien
- ²⁵⁵**Plate, Hans Wilhelm** (*1947 Peine)
1. Und ich wandle blühend durch die Gärten. Sechs Lieder
(K1026) 1. Winternacht
(K1027) 2. Dann
(K1028) 3. Karma
(K1029) 4. Die Pavianmutter singt ihr Paviänchen in den Schlaf
(K1030) 5. Grotoske
(K1031) 6. Melodie
- ²⁵⁶**Previn, André** (*1929 Berlin – †2019 New York)
(K1032) 1. Two Remembrances (1995). For soprano, alto flute and piano (D)
1. A Love Song
a) <http://www.andre-previn.com>
b)  Wilh. Hansen Verl., Hamburg; ISBN 0711-952388 & 0-7119-6616-8 (c1996)
- ²⁵⁷**Pürstinger, Friedrich** (*z.g.)
(K1033) 1. Wenn sonnentoll der Sommertag nach Regen schreit [1985]
1. Viva!
b)  Aardvarks Records, Waterdale, UK
- ²⁵⁸**Purgina, Julia Anna** (*1980 Straubing)
(K1034) Ao Jo Gesänge. Gesang und Klavier
a) <https://www.juliapurgina.net/biography>

R

²⁵⁹ **Rabe, Damian Maria** (*zg.)

1. 13 Songs [ca. 2010]. 1 Band (#)

- | | |
|---------------------------------------|---------|
| 1. Unser Liebeslied II | (K1035) |
| 2. Leise sagen | (K1036) |
| 3. My People [Mein Volk] | (K1037) |
| 4. Maienregen | (K1038) |
| 5. Die Liebe | (K1039) |
| 6. Aber deine Brauen | (K1040) |
| 7. Versöhnung | (K1041) |
| 8. Leinenhemdchen [Volkslied] | (K1042) |
| 9. Nachklänge | (K1043) |
| 10. Painted Picture Book [Wir Beide] | (K1044) |
| 11. Golden Breath | (K1045) |
| 12. Blaues Paradies [Ich bin traurig] | (K1046) |
| 13. Homeless [Heimweh] | (K1047) |

a) rb@rabe-music.de; <https://dmrabe.com/>²⁶⁰ **Radeke, Winfried** (*1940 Berlin)

Hinter meinen Augen stehen Wasser (1962) für Sopran und Klavier - Text: Else Lasker-Schüler

(K1048)

a) Winfried.Radeke@web.de; <http://www.winfried-radeke.de/thema/lieder.htm>²⁶¹ **Rands, Bernard** (*1934 Sheffield/England)

1. Apókryphos (2002): for solo soprano, mixed chorus and orchestra (D,#)

- | | |
|--------------|---------|
| 1. Mein Volk | (K1049) |
|--------------|---------|


W: Margaret Hillis

UA: 08.05.2003 Chicago

a) <http://www.bernardrands.com>b)  Schott²⁶² **Rank, Tobias** (*1968 Leipzig)

1. Leise schwimmt der Mond durch mein Blut (2002). Lieder für Gesang, Violine, Posaune und Klavier



- | | |
|----------------------------------------------------|---------|
| 1. ... ich sterbe unter euch | (K1050) |
| 2. Aus mir braust finst're Tanzmusik | (K1051) |
| 3. Ballade (☉) | (K1052) |
| 4. Daß uns nach all' der heißen Tagesglut (☉) | (K1053) |
| 5. Deine Hände sind meine Kinder (☉) | (K1054) |
| 6. Denk' mal, wir beide | (K1055) |
| 7. Der Sturm pfeift über ein junges Haupt | (K1056) |
| 8. Drum wein' ich (☉) | (K1057) |
| 9. Es treiben mich brennende Lebensgewalten (☉) | (K1058) |
| 10. Hatte wogendes Nachthaar | (K1059) |
| 11. Ich bin ein armes Mägdelein (☉) | (K1060) |
| 12. Ich hört' dich hämmern diese Nacht | (K1061) |
| 13. Leise schwimmt der Mond durch mein Blut | (K1062) |
| 14. Man muss so müde sein | (K1063) |
| 15. Mein Herz ist eine traurige Zeit (☉) | (K1064) |
| 16. Mein Liebster, bleibe bei mir die Nacht (☉) | (K1065) |
| 17. Pochende Nacht | (K1066) |
| 18. Sascha kommt aus Sibirien heim | (K1067) |
| 19. So still ich bin | (K1068) |
| 20. Und hast mein Herz verschmäht | (K1069) |
| 21. Verlacht mich auch neckisch der Wirbelwind (☉) | (K1070) |
| 22. Weltende (☉) | (K1071) |
| 23. Wilde Fratzen schneidet der Mond in den Sumpf | (K1072) |


a) rank@wanderkino.deb)  Raumklang Sebastian Pank, Schloss Goseck

e) ☉ Ed. Raumklang; RK 2202

- ²⁶³**Rapp, Volker** (*1964 Wuppertal)
(K1073) Else Lasker-Schüler
a) info@volkerrapp.de; <http://www.volker-rapp.de>
- ²⁶⁴**Rauchbauer, Friedrich Georg** (*1958 Wiener Neustadt)
(K1074) Und hast mein Herz verschmäht. Gesang und Klavier
a) Fritz.Rauchbauer@hmtm.de
- ²⁶⁵**Reichel, Achim** (*1944 Wentorf b. Hamburg)
(K1075) Ein Liebeslied [deutsch und belarussisch] für Alt und Gitarre (☉)
- P!** ²⁶⁶**Reiff-Sertorius, Lily** (*1866 Bamberg – †1958 Zürich)
1. Drei Lieder (1926) für Gesang und Klavier (D,♯,☉)
(K1076) 1. Ein Liebeslied
(K1077) 2. Frühling
(K1078) 3. Mein Volk
UA: 27.02.1927 bei einer Lesung Else Lasker-Schülers im Schwurgerichtssaal Zürich
b) ≡ Halbreiter, München
- ²⁶⁷**Reinhold, Steffen** (*1967 Leipzig)
1. Drei Lieder (1997) für Frauenstimme und Flöte [oder Violine (2005) oder Viola (2007)]
(K1079) 1. Heimlich zur Nacht (D,♯,☉)
(K1080) 2. So lange ist es her...
(K1081) 3. Ich bin traurig
UA: 04.12.1997 Leipzig
a) webmaster@steffenreinhold.de; <http://www.steffenreinhold.de>
- ²⁶⁸**Reiter, Herwig** (*1941 Waidhofen/Thaya)
(K1082) Wie ein heimlicher Brunnen (2009) für 5-8 stimmigen Oberchor (D,♯,☉)
UA: 2009 Gumpoldskirchen im Auftr. Cantilena Frauenchor
a) h.reiter@music.at; <http://www.herwigreiter.com>
- ²⁶⁹**Rendel, Bernhard** (*1954 Rüsselsheim)
1. Vier Lieder für Mezzosopran und großes Orchester
(K1083) 1. An meine Freunde
(K1084) 2. Es ist ein Weinen in der Welt
(K1085) 3. Weltflucht
(K1086) 4. Der Abend
- P!** ²⁷⁰**Rettich, Wilhelm** (*1892 Leipzig – †1988 Sinzheim)
1. Else Lasker-Schüler Zyklus op. 26A (1923-28). 26 Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier (Ms,♯,☉)
(K1087) 1. Versöhnung
(K1088) 2. Abel
(K1089) 3. Boas
(K1090) 4. Ruth
(K1091) 5. Sulamith
(K1092) 6. Eva
(K1093) 7. Das Lied meines Lebens
(K1094) 8. Mein Tanzlied
(K1095) 9. Ein Liebeslied
(K1096) 10. Unser Liebeslied II
(K1097) 11. Mein Sterbelied
(K1098) 12. Klein Sterbelied
(K1099) 13. Dir
(K1100) 14. In deine Augen
(K1101) 15. Siehst du mich
(K1102) 16. Nur dich
(K1103) 17. Ich habe dich gewählt
(K1104) 18. Ich träume so leise von dir

19. Nachweh (K1105)
 20. Vollmond (K1106)
 21. Liebesflug (K1107)
 22. Dann (K1108)
 23. Mein Kind (K1109)
 24. Winternacht (K1110)
 25. Weltende (K1111)
 26. Gebet (K1112)
- b) ≡ Schott, Mainz
 e) © Gideon Boss Musikprod.; gb002
- ²⁷¹**Rheinheart** (*zg.)
 1. Drei Vertonungen (1992)
 1. Kühle (K1113)
 2. Versöhnung (K1114)
 3. Von weit (K1115)
- b) ≡ tauthaus music, Berlin
- ²⁷²**Richter, Thomas** (*1957 Zwickau)
 1. »So still ich bin« (1989) für Singstimme und DX7-Synthesizer (Tape)
 1. Schlafend fällt das nächtliche Laub (K1116)
 2. So still ich bin (©) (K1117)
 3. Mein Lied (K1118)
 4. Chaos (K1119)
- ²⁷³**Ricossa, Luca Basilio** (*1960 Turin, Italien)
 1. Keine Sonne; Wenn wir uns ansehen (1986)
 1. An den Ritter aus Gold (K1120)
 2. An den Gralprinzen (K1121)
- a) paraphonista@gmail.com; <http://lrs.perso.neuf.fr>
 c) ≡ ELS-Archiv, Jerusalem; ARC. Ms. Var. 501153
- ²⁷⁴**Riedel, Philipp** (*zg.)
 1. Neues aus Eichendorff (2006). Deutsche Gedichte aus drei Jahrhunderten. Für Sopran und Klavier
 1. Weltende (K1122)
- a) philipp@riedellieder.de; <http://www.riedellieder.de>
 b) ≡ Animato Verl.
- ²⁷⁵**Riederer, Fernando** (*1977 Rio de Janeiro)
 1. Da carne do seu coração (Aus deinem Herzfleisch) (2005). Drei Lieder für Sopran und Klavier (D,♯)
 1. Despedida (Abschied) (K1123)
- UA: November 2005 in Rahmen der XVI Biennale für Brasilianische Zeitgenössische Musik in Rio de Janeiro
 a) fernandoriederer@gmx.at; <http://www.platypus.or.at>
- ²⁷⁶**Riehm, Peter-Michael** (*1947 Wilferdingen bei Karlsruhe – †2007 Deilingen)
 1. Sieben Lieder »Es ist ein Weinen in der Welt« für Sopran und Klavier (1974/76) (Ms,♯)
 1. Mein Wanderlied (K1124)
 2. Der Letzte (K1125)
 3. Von weit (K1126)
 4. Heimlich zur Nacht (K1127)
 5. Mein Liebeslied (K1128)
 6. Ich liebe dich... (K1129)
 7. Weltende (K1130)
 2. Gebet (2003) für Singstimme und Klavier (K1131)
 3. »Vortakte E. L. S.« (?) zur Eurythmie für Klavier (K1132)

- P!** ²⁷⁷**Rihm, Wolfgang Michael** (*1952 Karlsruhe)
- (K1133) 1. Weltschmerz für Singstimme und Klavier (1969) [verworfen] (Ms,♯)
- (K1134) 2. O, meine Seele war ein Wald (1994). Lied für Mezzosopran und Alt, Harfe, Viola, Violoncello und Kontrabass (D,♯,⊙)
W: Ulrich Eckhardt zum 60. Geburtstag
UA: 28.05.1994 Berlin, Stella Doufexis, Ms; Maria Kowollik, A; Nina Schlemm, Hrf; Brett Dean, Va; Richard Duven, Vc; Peter Riegelbauer, Kb
b)  Universal Ed., Wien; ISBN 978-3-7024-5978-9
- ²⁷⁸**Rösler, Manuel** (*1972 Aachen)
- (K1135) Meine schöne Mutter (1999). Liederzyklus
a) manuel@manuelroesler.de; <http://www.manuelroesler.de>
- ²⁷⁹**Rövenstrunck, Bernhard** (*1920 Essen - Altendorf – †2010 Albstadt-Tailfingen)
1. Variationen für Sopran und Gitarre (Ms,♯)
- (K1136) 1. Vollmond
- (K1137) 2. Siehst du mich
- (K1138) 3. Ein alter Tibetteppich
- (K1139) 4. Ich liebe dich...
2. 20 Hebräische Balladen (1944/59) für Mezzosopran, Tenor und Klavier (Ms,♯)
- (K1140) 1. Versöhnung
- (K1141) 2. Mein Volk
- (K1142) 3. Boas
- (K1143) 4. Esther
- (K1144) 5. An Gott
- (K1145) 6. Jakob und Esau
- (K1146) 7. Abel
- (K1147) 8. Pharao und Joseph
- (K1148) 9. David und Jonathan I.
- (K1149) 10. David und Jonathan II.
- (K1150) 11. Ruth
- (K1151) 12. Saul
- (K1152) 13. Moses und Josua
- (K1153) 14. Im Anfang
- (K1154) 15. Zebaoth
- (K1155) 16. Abraham und Isaak
- (K1156) 17. Eva
- (K1157) 18. Sulamith
- (K1158) 19. Hagar und Ismael
- (K1159) 20. Jakob
3. Vier Lieder (1957) für Sopran und Viola (Ms,♯)
- (K1160) 1. Ein alter Tibetteppich
- (K1161) 2. Vollmond
- (K1162) 3. Das Lied meines Lebens
- (K1163) 4. Ein Ticktackliedchen
- (K1164) 4. Nachweh (1962) für Mezzosopran und Klavier (Ms,♯)
5. Lieder der Seele. Band IV (2000): Dichtungen aus dem 19.-20. Jahrhundert für Gesang und Klavier
- (K1165) 1. Gott, ich liebe dich in deinem Rosenkleide
- (K1166) 2. Träume, säume, Marienmädchen
- (K1167) 3. Ich suche allerlanden eine Stadt
- (K1168) 4. Ich liege wo am Wegrand übermattet
- (K1169) 5. Du wehrst den guten und den bösen Sternen nicht
a) b.roevenstrunck@gmx.de; <http://www.b-roevenstrunck.de>
b)  Stadtbibliothek Ulm, Ulm
- ²⁸⁰**Rosenblum, Yair** (*1944 Tel Aviv – †1996 Holon/Israel)
- (K1170) Drei Songs (1996) mit Texten von Else Lasker-Schüler

- ²⁸¹ **Roth, Esther** (*1953 Zürich)
 1. Gelbe Lieder (2002/03) für Sopran, Kontrabass und Klavier (Ms,♯,⊙) (K1171)
 1. Gedenktag
 W: Meiner Mutter, 40 Jahre nach ihrem Tod.
 UA: 07.06.2006 Kunsthaus Zürich
 a) esther.roth@bluewin.ch; <http://www.estherroth-music.ch>
 b)  cigareditions, Gontenschwil
- ²⁸² **Rothstein, James Jakob** (*1871 Königsberg – †1941 KZ Litzmannstadt/Lodz) **P!** (K1172)
 Sinnenrausch (vor 1901) [vgl. KA06 Brief Nr. 34]
- ²⁸³ **Rüdenauer, Meinhard** (*1941 Wien)
 1. Mein Kind (1983). Lied für hohe Solostimme und Klavier (Ms) UA: 04.06.1984 (K1173)
 Szene Wien (Wiener Festwochen)
 2. Mein Kind. Sopran, Tenor, Bariton, Flöte, Violine, Kontrabass und Klavier (K1174)
 a) meinhardruedenauer@aon.at
- ²⁸⁴ **Rüggeberg, Michael** (*1941 Bad Aibling) (K1175)
 Die Wupper
 a) info@mrueggeberg.at; <http://www.mrueggeberg.at/data/Start.html>
- ²⁸⁵ **Rütti, Carl** (*1949 Fribourg) (K1176)
 1. Zwei Gesänge (1986) für 4-st. Chor a capella (Ms,♯)
 1. Hinter meinen Augen stehen Wasser
 a) carl.ruetti@datazug.ch; <http://www.ruettimusic.ch>
- ²⁸⁶ **Ruoff, Axel** (*1957 Stuttgart) (K1177)
 1. Schlaf- und Küchenliedchen (1978-2008) für Sopran und Klavier (K1177)
 1. Ein Ticktackliedchen für Päulchen
 2. Senna Hoy (1990) für Traverso, Violine, Violoncello, Schlagzeug und Cembalo (K1178)
 UA: 1991 Göttingen
 a) info@axel-ruoff.de; <http://www.axel-ruoff.de>
 e) © NDR; Mittschnitt 1991
- ²⁸⁷ **Ruppert, Anton** (*1936 Hinter-Kotten/Sudetenland)
 1. Fünf Lieder für Sopran und Klavier
 1. Dann (K1179)
 2. Abend (K1180)
 3. Meine Schamröte (K1181)
 4. Sein Blut (K1182)
 5. Dasein (K1183)
 2. Weltende für singende Säge [1994], Mezzosopran und Klavier (K1184)
- S**
- ²⁸⁸ **Saatmann, Walter** (*um 1895?) (K1185)
 Symphonische Skizze (1922) für kleines Orchester nach einer Dichtung der Else Lasker-Schüler »Die Nächte der Tino von Bagdad« (Ms)
 UA: ?11.12.1931 Studio des Mitteldeutschen Rundfunks
- ²⁸⁹ **Samko, Milan** (*1946 Leipzig)
 1. Verschiedene Lieder
 1. Chaos (Ms,♯,⊙) (K1186)
 2. Du machst mich traurig – hör (Ms,♯,⊙) (K1187)
 3. Ein Trauerlied (Ms,♯,⊙) (K1188)
 4. Ich säume liebentlang (Ms,♯,⊙) (K1189)
 5. Lenzleid (Ms,♯,⊙) (K1190)

- (K1191) 6. Verinnerlicht (☉)
2. Melodien von Linard Bardill (Ms,♯)
- (K1192) 1. Ein alter Tibetteppich
(K1193) 2. Mein blaues Klavier
(K1194) 3. Weltende
3. Melodien von Tilo Medek (Ms,♯)
- (K1195) 1. Ein Lied
(K1196) 2. Ich bin traurig
4. Gesang und Klavier
- (K1197) 1. Gott hör ... (Ms,♯)
(K1198) 2. Gebet (Ms,♯)
(K1199) 3. Ich weine (Ms,♯)
(K1200) 4. Nachklänge (Ms,♯,☉)
(K1201) 5. Selbstmord (nach Wefelmeier) (Ms,♯)
5. Meine Wunder. Acht Klavierbearbeitungen des gleichnamigen Orchesterwerks von Tilo Medek (Ms,♯)
- (K1202) 1. Du, ich liebe dich grenzenlos
(K1203) 2. Siehst du mich
(K1204) 3. Dann
(K1205) 4. Leise sagen
(K1206) 5. Ich liebe dich ...
(K1207) 6. Von weit
(K1208) 7. Ankunft
(K1209) 8. Deine Worte sind aus Lied geformt [Senna Hoy]

e) ☉ Highland-Tonstudio-Berlin; 1998

²⁹⁰ **Samter, Alice** (*1908 Berlin – †2004 Berlin)

- (K1210) 1. Der Kartoffelpuffer (1967). Ulkiade für Sopran oder Tenor, Klavier und Sprecher mit Humor und Klavier (D,♯)
2. Tänzerinnen (II/75). Drei Lieder für Sopran und Klavier. andere Besetzung: Sopran, Flöte (auch Piccolo), Klarinette (auch Bassklarinette) und Klavier (1972) (Ms,♯,☉)
- (K1211) 1. Mein Tanzlied
- a) <http://www.alice-samter.de>
c) ♫ Archiv »Frau und Musik« Ffm.; A sam 06 & A sam 10

²⁹¹ **Sanders, Paul F(lorus)** (*1891 Amsterdam – †1986 North Tarrytown, New York)

- (K1212) 1. Grotteske (1921) voor vierstemmig koor zonder begeleiding (Ms,♯)
c) ♫ Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam;
<https://search.iisg.amsterdam/Record/ARCH02903;Nr.68>
2. Vier gedichten (1932) van Else Lasker-Schüler voor declamatie en kamerorkest (Ms,♯)
- (K1213) 1. Heimweh
(K1214) 2. Ruth
(K1215) 3. Esther
(K1216) 4. Mein Volk
- Uitgevoerd: 22.10.1933 18h Radio Wien, Sender Prag und 13.02.1934 Verein für Neue Musik te Weenen (Nederland)
- c) ♫ Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam;
<https://search.iisg.amsterdam/Record/ARCH02903;Nr.72>


²⁹² **Saunway, Theodore** (*1940 Ohio/USA)

1. Fünf Lieder (2009) nach Else Lasker-Schüler und Georg Trakl für Bariton, Flöte, Viola und Cello (D,♯,☉)
- (K1217) 1. Georg Trakl
(K1218) 2. Mein blaues Klavier
(K1219) 3. Mein Herz ruht müde

UA: 09.03.2010 Berlin zum 70. Geb. d. Kompon. durch modern art ensemble

a) saunway.t@web.de

- ²⁹³ **Schäfer, Andreas** (*1957 Solingen)
 »IchundIch« (2014) – Montage nach Else Lasker-Schülers politischem Theaterstück (©) (K1220)
 a) Theartcore@gmx.net; <http://www.andreas-schaefer.eu>
- ²⁹⁴ **Schäfer, Karl-Heinz** (*1899 Roßbach/Westerwald – †1970 Osnabrück)
 1. Drei Lieder [1925?] nach Gedichten von Else Lasker - Schüler op. 7 für Singstimme und Klavier (Ms,♯)
 1. Mein Liebeslied (K1221)
 2. Weltende (K1222)
 3. Zebaoth (K1223)
 d) ↗ BSB; Mus.N. 140,58
- ²⁹⁵ **Schapfl, Nikolaus** (*1963 München)
 1. Liederzyklus »Wandlung« (1995). Ich gehöre meinem Geliebten. . . 20 Lieder für Sopran und Klavier
 1. Ich säume liebentlang (D,♯,©) (K1224)
 UA: Fürstensaal Andechs, 02. Juni 1994, Verena Krause (Sopran, Meisterklasse Wilma Lipp, Mozarteum Salzburg)
 a) musik@nikolausschapfl.com; <http://www.nikolausschapfl.com>
 b) 🏠 Ferrimontana
- ²⁹⁶ **Schapira-Marinescu, Ilana** (*1935 Bukarest)
 1. Mein blaues Klavier (1967) Vier Lieder für Stimme und Klavier (Ms,♯,©)
 1. Mein blaues Klavier (K1225)
 2. Du machst mich traurig – hör (K1226)
 3. Hingabe (K1227)
 4. Und (K1228)
 c) 🎵 Hochschule für Musik Köln; CD 1840-1841
- ²⁹⁷ **Schidlowsky, León** (*1931 Santiago de Chile) **P!**
 1. »Greise sind die Sterne geworden« - eine moderne Passion (1997) für narrator, S, A, Bar, 2 mixed choirs, pno, cel, hpd, org & perc(3) [in 11 Bildern] (D,♯,©)
 W: Für den Ölberg-Chor und seinen Leiter Ingo Schulz
 UA: 25.03.2000 Emmaus-Kirche, Berlin-Kreuzberg: Ölberg-Chor, Ltg. Ingo Schulz
 1. Sieh in mein verwandertes Gesicht (K1229)
 2. »Grabstein für Else Lasker-Schüler« (1969) für Stimme und 6 Schlagzeuger. (auch für Countertenor, Englischhorn, Bassklarinette, Celesta, Harmonium, Violine, Violoncello, Schlagzeug) (D,♯)
 1. Es ist ein Weinen in der Welt (K1230)
 2. Ich liege am Wegrand, übermattet (K1231)
 3. Ich weiß, daß ich bald sterben muß (K1232)
 UA: 1995 durch Ensemble Panarte Saarbrücken
 a) leon@schidlowsky.com; <http://www.schidlowsky.com/Leon-Schidlowsky.htm>
 a) david@schidlowsky.com; <http://schidlowsky.com/David-Schidlowsky>
 b) 🏠 Israel Music Information Center (IMIC), Tel Aviv
 d) ↗ <https://archiv.adk.de/objekt/2849505>; Schidlowski
 d) ↗ <https://archiv.adk.de/objekt/2855382>; Schidlowski
 e) © Musik Art , Berlin (CD)
- ²⁹⁸ **Schilling, Hans Ludwig** (*1927 Mayen – †2012 Nürnberg)
 1. Hebräische Balladen (1964/69) für Sopran und Klavier (oder gr. Kammerorch. 1991; auch Orgel u. Flöte) (Ms,♯)
 1. Abraham und Isaak (K1233)
 2. Hagar und Ismael (K1234)
 3. David und Jonathan (K1235)
 4. Abigail (K1236)
 5. Sulamith (K1237)
 6. Zebaoth (K1238)
 7. Moses und Joshua (K1239)
 8. An Gott (K1240)

- ²⁹⁹ **Schlemm, Gustav Adolf** (*1902 Gießen – †1987 Wetzlar)
(K1241) Gebet
- ³⁰⁰ **Schlünz, Annette** (*1964 Dessau)
1. »Bei Spuren von Wasser und Salz«. Kammermusik für hohen Mezzosopran und 11 Instrumentalisten (1987)
(K1242) 1. Abschied
b)  Ricordi, München
- ³⁰¹ **Schmidt, Christfried** (*1932 Markersdorf bei Görlitz)
1. Notturmi (1967) für Mezzosopran und Nonett (Bläserquintett und Streicherquartett) (Ms, \sharp)
(K1243) 1. Ein Liebeslied
(K1244) 2. Die Dämmerung naht
(K1245) 3. Dann
a) <http://www.christfried-schmidt.de>
b)  https://www.breitkopf.com/search?_clear=&q=christfried+schmidt
b)  Ed. Peters, Leipzig
d)  Vorlass Christfried Schmidt; S"achsischeLandesbibliothekDresden; Mus. 15446-/-502
- ³⁰² **Schmidt, Mario Cosimo** (*zg.)
(K1246) Weltende. Für Chor
- ³⁰³ **Schmidt, Mia** (*1952 Dresden)
(K1247) Vollmond (1986). Alt, Flöte (Afl/ Picc) und Fagott oder Bassklarinette (D, \sharp , \circ)
UA: 1987 Berlin
a) mia.schmidt@gmx.de; <http://www.miaschmidt.de>
c)  Archiv »Frau und Musik« Ffm.; MC-R 002; A schm 18
- ³⁰⁴ **Schmidt, Nadine Maria** (*1980 Greiz/Thüringen)
1. Ich bin der Regen (2015). Lieder für Gesang, Gitarre, Klavier, Klarinette, Akkordeon, Bass, Schlagzeug
(K1248) 1. Mein blaues Klavier (\circ)
UA: 21.05.2016, Neues Schauspiel Leipzig
a) nadine.maria.schmidt@googlemail.com; <http://www.nadinemariaschmidt.de>
- ³⁰⁵ **Schmidt-Kaminski, Andreas** (*1968 St. Wendel)
1. November Songs (2012) für Bariton und Klavier
(K1249) 1. Georg Trakl
(K1250) 2. Klein Sterbelied
(K1251) 3. Mein blaues Klavier
(K1252) 4. Weltende
(K1253) 5. Winternacht
b)  Edition Advanced Spirit
- ³⁰⁶ **Schmidtke, Wolfgang** (*1956 Lüdenscheid)
1. Elses blaues Klavier (c2007). Vertonungen für Singstimme und Jazz Big Band oder kleines Orchester. 2016 für Solostimme und Saxophon-Ensemble (2 \circ)
(K1254) 1. Abendzeit (D, \sharp , \circ)
(K1255) 2. An mein Kind
(K1256) 3. Die Liebe (D, \sharp , \circ)
(K1257) 4. Die schwarze Bhowanéh (D, \sharp , \circ)
(K1258) 5. Die Verscheuchte (D, \sharp , \circ)
(K1259) 6. Dir
(K1260) 7. Ein alter Tibetteppich (Ms)
(K1261) 8. Heimlich zur Nacht (D, \sharp , \circ)
(K1262) 9. Mein blaues Klavier (D, \sharp , \circ)

- | | |
|----------------------------------------------------|---------|
| 10. Nervus erotis (D,♯,⊙) | (K1263) |
| 11. Ouvertüre | (K1264) |
| 12. Schulzeit (D,♯,⊙) | (K1265) |
| 13. Vollmond (D,♯,⊙) | (K1266) |
| 14. Was hat die Lieb mit der Saison zu tun (D,♯,⊙) | (K1267) |
| 15. Weltende (D,♯,⊙) | (K1268) |
| 16. Wenn du kommst (D,♯,⊙) | (K1269) |

a) wolfgang-schmidtke@arcor.de

³⁰⁷ **Schnebel, Dieter** (*1930 Lahr/Schwarzwald – †2018 Berlin)

P!

- | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| 1. Lasker-Schüler-Lieder (1994; 2006). Für Singstimme und Klavier (Ms,♯,⊙) | |
| 1. Meine Mutter | (K1270) |
| 2. Ich liebe dich... | (K1271) |
| 3. Mein Herz ruht müde | (K1272) |
| 2. Mein Herz ruht müde (1994). Annäherung an ein Gedicht von Else Lasker-Schüler für Altstimme und Klavier (D,♯) | (K1273) |
| W: Für Ulrich Eckhardt zum 60. Geburtstag | |
| UA: 28.05.1994 Berlin | |

a) iskw@gmx.net

b) ≡ Schott, Mainz; ED 9204

³⁰⁸ **Schneider, Annette** (*1966)

- | | |
|----------------------------------|---------|
| Schulzeit für Gesang und Gitarre | (K1274) |
|----------------------------------|---------|

³⁰⁹ **Schneider, Christian Immo** (*1935 Dresden)

P!

- | | |
|-------------------------------------------------------------|---------|
| 1. Meinlingchen. Gesang und Klavier (Ms,♯) | (K1275) |
| 2. 54 Lieder (1986/2005) für Mezzosopran und Klavier (Ms,♯) | |
| 1. Abendlied | (K1276) |
| 2. Abends (⊙) | (K1277) |
| 3. Abendzeit | (K1278) |
| 4. Abschied I | (K1279) |
| 5. Abschied II | (K1280) |
| 6. An Gott | (K1281) |
| 7. Dämmerung | (K1282) |
| 8. Dann | (K1283) |
| 9. Das Lied meines Lebens | (K1284) |
| 10. Das Lied vom Leid (⊙) | (K1285) |
| 11. Dasein | (K1286) |
| 12. Die Liebe | (K1287) |
| 13. Die Thräne, die du beim Gebete weinst | (K1288) |
| 14. Du machst mich traurig – hör | (K1289) |
| 15. Ein alter Tibetteppich (⊙) | (K1290) |
| 16. Ein Liebeslied (⊙) | (K1291) |
| 17. Ein Lied der Liebe | (K1292) |
| 18. Ein Tickackliedchen für Pülchen (⊙) | (K1293) |
| 19. Frühling (⊙) | (K1294) |
| 20. Gebet I | (K1295) |
| 21. Gebet II | (K1296) |
| 22. Heimweh (⊙) | (K1297) |
| 23. Herbst | (K1298) |
| 24. Ich bin so müde | (K1299) |
| 25. Ich bin traurig (⊙) | (K1300) |
| 26. Ich friere | (K1301) |
| 27. Ich liebe dich... | (K1302) |
| 28. Ich liege wo am Wegrund | (K1303) |
| 29. Ich weiß (⊙) | (K1304) |
| 30. Ich wollte wir lägen an einer Bucht (⊙) | (K1305) |
| 31. Jugend | (K1306) |
| 32. Kühle | (K1307) |
| 33. Man muss so müde sein | (K1308) |
| 34. Mein blaues Klavier | (K1309) |
| 35. Mein Herz ruht müde | (K1310) |
| 36. Mein Tanzlied (⊙) | (K1311) |

- (K1312) 37. Meine Mutter (☉)
 (K1313) 38. Melodie
 (K1314) 39. Nachweh
 (K1315) 40. O Gott ich bin so müde
 (K1316) 41. Rast (☉)
 (K1317) 42. Sinnenrausch
 (K1318) 43. So lange ist es her...
 (K1319) 44. Styx
 (K1320) 45. Sulamith (☉)
 (K1321) 46. Und
 (K1322) 47. Verinnerlicht
 (K1323) 48. Versöhnung (☉)
 (K1324) 49. Verwelkte Myrten
 (K1325) 50. Vollmond (☉)
 (K1326) 51. Weltende (☉)
 (K1327) 52. Winternacht
 (K1328) 53. Wir welken längst wo angelehnt
 (K1329) 54. Wo mag der Tod mein Herz lassen?

UA: in Teilen 29.05.2005 Wallraf-Richartz Museum Köln

a) SchneidC@cwu.edu

b) ☞ Ms. Privatbesitz

³¹⁰**Schneider, Martin Gotthard** (*1930 Konstanz)

(K1330) Hör Gott! Orgelimprovisationen zu alten und neuen Psalmen (D)

(K1331) Weltende (D)

b) ☞ Patmos Verlag

b) ☞ ARGON VERLAG GMBH

³¹¹**Schneider, Otto** (*1912 Markt Piesting, Österr. – †1991 Wiener Neustadt, Österr.)

1. Fünf Lieder (1986) f. Gesang u. Klavier op. 44 (Ms)

(K1332) 1. Es ist ein Weinen in der Welt

d) ☞ http://aleph-prod-acc.obvsg.at/F?local_base=nlv&func=find-c&ccl_term=npz=schneider+otto?

³¹²**Schnittke, Alfred** (*1934 Engels (Wolgadt. Rep.) – †1998 Hamburg)

(K1333) Mutter (1993) für Mezzosopran und Klavier (D, #)

W: Für Ulrich Eckhardt

UA: 28.05.1994 Berlin

b) ☞ Sikorski, Hamburg

P! ³¹³**Schönberg, Arnold** (*1874 Wien – †1951 Los Angeles)

(K1334) Filmmusik zum Schauspiel »Arthur Aronymus und seine Väter« (nicht ausgeführt)

d) ☞ Arnold-Schönberg-Center; <http://www.schoenberg.at/index.php/de/archiv/informationen>

³¹⁴**Schöppner, Karl-Heinz** (*zg.)

(K1335) An meiner Wimper

a) kh.schoeppner@kampnagel.de

³¹⁵**Scholl, Michael Gregor** (*1964 Köln)

1. Über glitzernden Kies (1986-88). Ein Sternentraum für Mezzosopran, Violine, Clarinetten und prepariertes Piano (D, #, ☉)

(K1336) 1. Heimlich zur Nacht

(K1337) 2. Sinnenrausch

(K1338) 3. Dem Holden

(K1339) 4. Kühle

(K1340) 5. Höre

(K1341) 6. Dem Barbaren

(K1342) 7. In deine Augen

(K1343) 8. Die Dämmerung naht

(K1344) 9. Vollmond

(K1345) 10. Traum

(K1346) 11. Karma

12. Mein Tanzlied (K1347)
 13. Klein Sterbelied (K1348)
 14. Über glitzernden Kies (K1349)
- W: Für Herrn Bellenberg, nach einer unerwarteten Wiederbegegnung mit einem vergessenen »Traum«
 10.05.AD 2011
 a) <http://www.tonger.de/index.php?LEV=Rezensionen&Sprache=de>
 e) © col legno; WWWE 31865
- ³¹⁶**Scholzen, Frank** (*1968)
 1. Komposition (1993) für hohe Singstimme und sieben Instrumente (mit Dirigent)
 1. Gebet (K1350)
 2. Das Lied meines Lebens (K1351)
 3. Abel (K1352)
 4. Abend (K1353)
- ³¹⁷**Schomers, Christian** (*1953 Mülheim/Ruhr)
 1. Zwei Lieder (2001) für Sopran, Sopran-Saxofon und Klavier
 1. Es ist ein Weinen in der Welt (K1354)
 2. Ich, der brennende Wüstenwind (K1355)
 a) christian-schomers@web.de; <http://christian-schomers.de/person.php>
- ³¹⁸**Schopf, Paula Francisca** (*1970 Santiago de Chile)
Cokomponistin; s. Loderbauer, Max
 b) 📠 Arabella Musikverl., Berlin
- ³¹⁹**Schramowski, Herbert** (*1927 Eichendorffmühl)
 Hinter meinen Augen stehen Wasser (K1356)
- ³²⁰**Schreiber, Andreas** (*1957 Dornbirn/Vorarlberg)
 Orgie (K1357)
- ³²¹**Schröder, Hedwig** (*1928)
 Motette »Es ist ein Weinen in der Welt« (1988) für Chor a cappella (Ms,♯) (K1358)
 c) 📁 Archiv »Frau und Musik« Ffm.; A schr 08
- ³²²**Schubert, Thomas** (*1961)
 1. ...eine Traumzeit von tausend Jahren. Gesänge für Sopran und Orchester
 1. Heimlich zur Nacht (K1359)
 2. Dann (K1360)
 3. Versöhnung (K1361)
 4. Weltschmerz (K1362)
 5. Chronica (K1363)
 6. Gebet (K1364)
 7. Dasein (K1365)
 8. Du, mein (K1366)
 a) thomas@thomas-schubert.at; <http://www.thomas-schubert.at>
- ³²³**Schürch, Cyrill** (*1975 Luzern)
 1. Three Seasons (1999) für Bariton und Klavier (D,♯,☉) (K1367)
 1. Frühling
 UA: 10.04.2000 Moores School of Music, Houston USA
 a) <http://cschurch.net/de>
- ³²⁴**Schweikert, Margarete** (*1887 Karlsruhe – †1957 Karlsruhe)
 Weltende (~1920). Lied für Singstimme und Klavier (Ms,♯) (K1368)
 c) 📁 Archiv »Frau und Musik« Ffm.; A schw 82

P! ³²⁵**Schwertsik, Kurt** (*1935 Wien)

1. Traumstörung (2011). 5 Lieder nach Gedichten von Else Lasker-Schüler & Elfriede Gerstl für Mezzosopran & Violine, Cello & Klavier. Op. 108 (D,♯,⊙)

(K1369)

1. Abends

(K1370)

2. Mein blaues Klavier

UA: 19.05.2012 Musikfest Schloss Weinzierl, Wieselburg


a) kurt.schwertsik@aon.at

b)  Boosey & Hawkes Bote Bock GmbH Co, London³²⁶**Seckinger, Konrad** (*1935 Offenburg)

1. Gesänge zur Nacht (1976). Fünf Lieder für gemischten Chor (D,♯)

(K1371)

1. Die Dämmerung

b)  F.E.C Leuckart, München, Leipzig³²⁷**Seidmann, Bernhard** (*1891 Isamail (Besarabien) – †1953 Zürich)

(K1372)

Musik zum Schauspiel (1936) »Arthur Aronymus und seine Väter«

UA: 19.12.1936 Schauspielhaus Zürich in Anwesenheit von Else Lasker-Schüler

d)  <https://archiv.adK.de/objel<t/1839436>³²⁸**Selbach, Christoph** (*zg.)s. *Askin, Ali N.*³²⁹**Shargal, Galia** (*zg.)

(K1373)

1. Abends (hebräisch) für Gesang, Viola und Klavier (⊙)

2. Genesis (hebräisch) für Sprecherin, Viola, ballancierten Cellobogen und Klavier.

(K1374)

Nachspiel von Robert Schumann (⊙)

(K1375)

3. Giselheer dem Tiger (hebräisch) für Gesang, Violoncello und Klavier (⊙)

4. Heimlich zur Nacht (hebräisch) für zwei Singstimmen, Viola, Violoncello und

(K1376)

Klavier (⊙)

(K1377)

5. Ich liebe dich (hebräisch) für Gesang, Viola und Klavier (⊙)

(K1378)

6. Mein blaues Klavier (hebräisch) für Gesang, Viola und Violoncello (⊙)

(K1379)

7. Höre! (hebräisch) für Gesang, Viola und Violoncello (⊙)

8. Mein Liebeslied (hebräisch) für Sprecherin und Klavier. Nachspiel von Robert

(K1380)

Schumann (⊙)

(K1381)

9. Meine Mutter (hebräisch) für Gesang, Viola, Violoncello und Klavier (⊙)

(K1382)

10. Versöhnung (hebräisch) für Gesang Viola und Klavier (⊙)

³³⁰**Sheriff, Noam** (*1935 Tel Aviv – †2018 Netanja (Israel))

(K1383)

Ich träume so leise von dir (1998). 3 songs for voice and piano (D)

a) sheriff@noamsheriff.com; <http://www.noamsheriff.com>b)  LITOLFF-S-HENRY Verl.; Peters³³¹**Shohat, Gil** (*1973 Tel Aviv)

1. Eine deutsche Symphonie = Symphony No. 5 nach Gedichten von Else Lasker-Schüler (2000) for Soprano, Child's Voice, Choir and Orchestra. »The Portrait of Else Lasker-Schüler«

(K1384)

1. Das Lied meines Lebens

(K1385)

2. Saul

(K1386)

3. Weltschmerz

(K1387)

4. Hagar und Ismael

(K1388)

5. Abendlied

(K1389)

6. Jakob

(K1390)

7. Abschied

(K1391)

8. David und Jonathan

(K1392)

9. Verinnerlicht

(K1393)

10. Abel

(K1394)

11. Ich glaube wir

(K1395)

12. Jakob und Esau

13. An Gott (K1396)
 14. Ruth (K1397)
 15. Ankunft (K1398)
 UA: 28.02.2002 Bochum, Audi-Max der Ruhr-Universität. Auftragskomposition der Bochumer Symphoniker
2. Seven Chorals [2001] on Biblical Heros for Choir and Flute (taken from Symphony No. 5)
1. Saul (K1399)
 2. Hagar und Ismael (K1400)
 3. Jakob (K1401)
 4. David und Jonathan (K1402)
 5. Abel (K1403)
 6. Jakob und Esau (K1404)
 7. Ruth (K1405)
 UA: 2003, Bochum, Bochumer Symphoniker, WDR Cologne Choir; Steven Sloane, Conductor
3. The Song of my Life for Soprano and Piano (2001). A cycle of nine songs taken from Symphony No. 5 (D)
1. Das Lied meines Lebens (K1406)
 2. Weltschmerz (K1407)
 3. Abendlied (K1408)
 4. Abschied (K1409)
 5. Verinnerlicht (K1410)
 6. Ich glaube wir (K1411)
 7. An Gott (K1412)
 8. Ankunft (K1413)
 9. Klein Sterbelied (K1414)
 UA: 2003, Bochum, Sylvia Greenberg (Soprano); Bochumer Symphoniker; Steven Sloane, Conductor
- a) https://www.instagram.com/gil_shohat/?hl=de
 b) ≡ Ricordi, München u. Milano
 b) ≡ Gil Shohat Editions, Tel Aviv
- ³³² **Simon, James Martin** (*1880 Berlin – †1944 KZ Auschwitz [für tot erklärt])
1. Es rauscht durch unseren Schlaf (1934). [Mezzosopran und Klavier] (Ms,♯) (K1415)
 W: (1) Der Guten und Besten! James; (2) Frau Lasker-Schüler dankbar zugeeignet von James Simon, Amsterdam, Bachstr. 22 (Lindemann) (datiert 22.–25. März 1934)
2. Weltende (1934). Gesang und Klavier (Ms,♯) (K1416)
 W: Meiner geliebten Toni überreicht [Toni Appelbaum, Berlin]
- d) ♣ Center for Jewish History; <http://findingaids.cjh.org/?pID=481215>; AR 5930
 d) ♣ Marian Anderson Collection of Music Manuscripts; [http://dla.library.upenn.edu/dla/franklin/research.html?q=james+simon&qt=dla-standard&filter.library_facet.val=Special+Collections](http://dla.library.upenn.edu/dla/franklin/research.html?q=james+simon&qt=dla-standard&filter.library_facet.val=Special+Collections;); Ms.Coll.199
 d) ♣ ELS-Archiv, Jerusalem; ARC. Ms. Var. 5011517
- ³³³ **Solter, Leo** (*1978 Berlin)
1. Drei Lieder für 3 Sänger, Keyboard, Schlagzeug und Synthesizer
1. Die Erkenntnis (K1417)
 2. Ich schlafe in der Nacht (K1418)
 3. Heimweh (K1419)
 UA: Dez. 12.12.2017 Berlin, Kantine am Berghain durch RambaZamba Theater
 a) leo1928-audioinfo@yahoo.de
- ³³⁴ **Sonntag, Brunhilde** (*1936 Kassel – †2002 Wuppertal)
1. »Es ist ein Weinen in der Welt...« (1994). Vier Lieder für Sopran und Klavier (Ms,♯,⊙)
1. Die Liebe (K1420)
 2. Weltflucht (K1421)
 3. Weltende (K1422)
 4. Mein Herz ruht müde (K1423)
 W: Für Gisela (Distler-Brendel) in alter Freundschaft
 UA: 21.05.1995
 e) © sound-star-tonprod.; SST31136

³³⁵ **Sopper, Günter** (*1948 Fürstenfeld)

1. Sechs Lieder (1989). Sopran u/o Tenor u. Klavier. (D,♯,⊙)
- (K1424) 1. Mich führte in die Wolke
(K1425) 2. O, meine schmerzliche Lust...
(K1426) 3. Ich schlafe in der Nacht

UA: 1989 Tübinger Rathaus-Konzert

a) post@guenter-sopper.de; http://www.guenter-sopper.de

³³⁶ **Southwick, Martha Jean** (*1956 Worcester/Massachusetts)

1. Drei Lieder (1983) für Mezzo-Sopran und Klavier (D,♯,⊙)
- (K1427) 1. Ich frage nicht mehr
(K1428) 2. Dir
(K1429) 3. Mein Tanzlied

2. Mein blaues Klavier (1980-1993) sechs Klavierstücke

UA: 02.04.1995 Hellbrunn

- (K1430) 1. From Afar
(K1431) 2. Escape from the World
(K1432) 3. Full Moon
(K1433) 4. The Grotesque
(K1434) 5. My Blue Piano
(K1435) 6. Viva!

a) schwediauer@mdw.ac.at

e) ⊙ UNI Wien; 1995

³³⁷ **Sow, Noah** (*1974)

Cokomponist; s. Hanebeck, Julian

a) team@noahso.com; http://www.noahsow.de

e) ⊙ VERLAGSGRUPPE RANDOM HOUSE GmbH

³³⁸ **Soyka, Ulf-Diether** (*1954 Wien)

1. Vier Lieder (1982) op. 6/2 für Bariton und Klavier (Ms,♯,⊙)
- (K1436) 1. Auf einmal mußte ich singen
(K1437) 2. In der Bibel stehen wir geschrieben
(K1438) 3. Auf die jungen Rosensträucher
(K1439) 4. Gott, ich liebe dich in deinem Rosenkleide

W: zugeeignet Probst Ulrich Küchl in Dankbarkeit

UA: 1984 Eisgarn, Oberösterreich

a) ud@soyka-musik.at; www.soyka-musik.at

e) ⊙ ORF

³³⁹ **Spring, Rudi** (*1962 Lindau)

1. Liederfolge für mittlere Singstimme und Klavier op. 54 (1992)
- (K1440) 1. Senna Hoy (Ms,♯)
- (K1441) 2. Weltflucht (1983) für Sopran oder Mezzosopran und Klavier op. 20b (Ms,♯)
- UA: 14.10.2000 Heidenheim

b) ≡ Vierdreiunddreissig-Musikverlag Juliane Gross, München

³⁴⁰ **Staar, René** (*1951 Graz)

1. Zwei Lieder (1987-95) für Sopran und Klavier oder Instrumentalensemble op. 20/1 (D,♯,⊙)
- (K1442) 1. Nun schlummert meine Seele
(K1443) 2. Ich träume so leise von dir

W: Für Donna Robin

UA: Paris 1987 bzw. Bratislava 1993

a) rest@staar.at; http://www.staar.at

b) ≡ Contemp-Art Edition Alexander Hermann, Wien

e) ⊙ ORF: ensemble wiener collage; 2001706

³⁴¹ **Stadler, Robert** (*1957 St. Johann im Pongau)

- (K1444) Mein blaues Klavier (2014) für Sopran und Klavier (D,♯,⊙)

a) r.stadler@hellasproducts.com

³⁴² **Stadlmair, Hans** (*1929 Neuhofen a.d. Krems)

1. Styx (1967). Gedichte von Else Lasker-Schüler für Sprecherin, Cembalo und Schlagzeug (Ms, #)

1. O, ich wollte, daß ich wunschlos schlief (K1445)
2. Ich, der brennende Wüstenwind (K1446)
3. Mutter und Vater sind im Himmel (K1447)
4. Ich will in das Grenzenlose (K1448)
5. Daß Du Lenz gefühlt hast (K1449)
6. Dann kam die Nacht mit Deinem Traum (K1450)
7. Es riß mein Lachen sich aus mir (K1451)
8. Aus mir braust finst're Tanzmusik (K1452)
9. Brause Dein Sturmlied Du! (K1453)
10. In den weißen Gluten (K1454)
11. Krallen reißen meine Glieder auf (K1455)
12. Am liebsten pflückte er (K1456)
13. Wilde Fratzen schneidet der Mond in den Sumpf (K1457)
14. Es weht von Deinen Gärten her der Duft (K1458)
15. Hab' in einer sternlodernden Nacht (K1459)
16. Ach, ich irre wie die Todsünde (K1460)
17. Hing an einer goldenen Lenzwolke (K1461)
18. All' die weißen Schläfe meiner Ruh' (K1462)

b) 📧 Peters, Leipzig

d) ↗ Vorlass Stadlmair; <http://www.komponistenarchiv.de/stadlmair-hans>³⁴³ **Staeffler, Martin** (*1973 Nürnberg)

Ich liebe dich... (2012) für Alt und Gitarre (©)

(K1463)

a) info@martin-staeffler.de; <http://www.martin-staeffler.de>³⁴⁴ **Stahl, Andreas** (*1955 Frauenfeld, CH)

Weltflucht (1985). Gesang, Klavier

(K1464)

a) <http://www.andreasstahl.ch>³⁴⁵ **Steffens, Walter** (*1934 Aachen)

1. Botschaften an den Prinzen Jussuf (1965), BV (15), für Orchester (auch Ballett), Variationen über ein Thema von Franz Schubert nach Bildern von Franz Marc an Else Lasker-Schüler op. 8

(K1465)

UA: 1970 Radio Suisse Romande

2. Klagegestein (1993) nach Gedichten von Else Lasker-Schüler für Harfe und 9-stg. Frauenchor op. 68

UA: 1997 Brakel

1. Mein Lied (K1466)
2. Mein Volk (K1467)
3. Ein alter Tibetteppich (K1468)
4. Zebaoth (K1469)

a) <http://www.walter-steffens.de>³⁴⁶ **Stegmann, Karl-Heinz** (*zg.)*Cokomponist, s. Becker, Heinz*³⁴⁷ **Stein, Roger** (*1975 Zürich)

1. Das blaue Klavier (~2002) für Singstimme und Quartett

1. Mein blaues Klavier (K1470)
2. Weltende (K1471)
3. Sphinx (K1472)


2. Vier Gedichte [2002] von Else Lasker-Schüler (montiert)

1. Maienregen (K1473)
2. Mein Wanderlied (K1474)
3. Dir (K1475)
4. Trieb (K1476)

UA: 14.11.2002 X. Else-Lasker-Schüler-Forum Solingen, Museum Baden

a) office@roger-stein.com; <http://www.roger-stein.com>

³⁴⁸**Steinberg, Eitan** (*1955 Jerusalem)



- (K1477) 1. Sails out of Sleep (1989) for mixed choir a capella (Ms,♯,⊙)
1. Leise schwimmt der Mond durch mein Blut
- (K1478) 2. The Old Man who say »Why« (1990) for Mezzosopran and 9 instruments
(Ms,♯,⊙) Bes.: Mezzosopr., 1,1,1,1-0,0,0-1,1,1,1-Schlz.
1. Leise schwimmt der Mond durch mein Blut
- a) eitan.etty@gmail.com; <http://www.benzaken-steinberg.com>
b)  Israel Music Information Center (IMIC), Tel Aviv

³⁴⁹**Steller, Oliver** (*1967 Bonn)

- (K1479) 1. Dichterinnen (1992–). Spiel der Sinne. Singstimme, Gitarre, Saxophon, Bassklarinette (⊙)
1. Mein Tanzlied
- (K1480) 2. Mein blaues Klavier
- (K1481) 3. Eros
- (K1482) 4. Weltflucht
- (K1483) 5. Ein alter Tibetteppich
- a) info@oliversteller.de; <http://www.oliversteller.de>
e) ⊙ <http://www.oliversteller.de/shop/>; Dichterinnen

P!

³⁵⁰**Sternberg, Erich Walter** (*1891 Berlin – †1974 Tel Aviv)

- (K1484) 1. Mein blaues Klavier (1949) für Mezzosopran und Klavier (D,♯,⊙)
2. Mein Volk (1945): 5 Lieder für Sopran (Mezzosopran/Tenor) und Orchester (Klavier) (D,♯,⊙)
- (K1485) 1. Mein Volk¹⁰⁹⁰
- (K1486) 2. Ein alter Tibetteppich
- (K1487) 3. Ich liebe dich...
- (K1488) 4. Ich weiß
- (K1489) 5. Mein Herz ruht müde
- b)  Peermusic Classical GmbH; Israel Music Information Center (IMIC), Tel Aviv
c)  Musikhochschule Mannheim; A 20 Ster
d) ↗ <https://archiv.adk.de/objekt/2414415>

³⁵¹**Stockhausen, Markus Pirol** (*1957 Köln)

- (K1490) 1. Vier Lieder (1988) für Gesang und Klavier (D,♯,⊙)
UA: 2002 X. Else-Lasker-Schüler-Forum Wuppertal
1. Weltende
- (K1491) 2. Gebet
- (K1492) 3. Mein blaues Klavier
- (K1493) 4. Die Liebe
- (K1494) 2. »Berlin-Jerusalem (1989): zwei Frauen, die Deutsche Else Lasker-Schüler und die Russin Tania Shohat fahren nach Jerusalem«. Film von Amos Gitai, Choreographie Pina Bausch, Musik M. St. (⊙)
- a) music@markusstockhausen.de; <http://www.markusstockhausen.de>

³⁵²**Stockhausen, Simon** (*1967 Bensberg)

- (K1495) Verinnerlicht
- a) webmaster@simonstockhausen.com; <http://www.simonstockhausen.com>

³⁵³**Stockmeier, Johannes** (*zg.)

- (K1496) 1. Du nahmst dir alle Sterne (1993/94), 11 Lieder für Sopran und Klavier
1. An Tristan
- (K1497) 2. Siehst du mich
- (K1498) 3. Groteske

¹⁰⁹⁰ »Mein Volk« entstand bereits früher. Die UA fand am 30.01.1925 bei der »Novembergruppe« Berlin, Alice Scheffer-Kuznitsky, Sopr.; Erwin Bodky, Klavier statt. Den Hinweis verdanke ich Karl Jürgen Skrodzki. Der gesamte Zyklus jedoch erschien wohl erstmalig 1945.

4. Kühle (K1499)
 5. Unser Liebeslied (K1500)
 6. Nervus erotis (K1501)
 7. Abend (K1502)
 8. Meine Schamröte (K1503)
 9. Selbstmord (K1504)
 10. Jerusalem (K1505)
 11. Giselheer dem König (K1506)
- ³⁵⁴**Stockmeier, Wolfgang** (*1931 Essen – †2015 Velbert)
 1. Dann (Ein Zyklus für Sopran und Klavier (2013) op. 377-379 (D,♯,⊙)
 1. Frühling (K1507)
 2. Die schwarze Bhowanéh (K1508)
 3. Dann (K1509)
 UA: 01.03.2015 Opernfoyer Duisburg. Liederabend ELS, Anke Krabbe, Sopran; Cécile Tallec, Klavier
- ³⁵⁵**Stoll, Marianne** (*1911 Stuttgart – †2012 Tübingen)
 Else-Lasker-Schüler-Lieder [1994], Sopr., Mezzosopr., Alt (K1510)
 UA: 1994 Tübingen
- ³⁵⁶**Stolte, Friedemann** (*1966 Berlin)
 1. An Gott (1998) für 4stimmigen gemischten Chor (Ms,♯) (K1511)
 2. Styx (1997) für 6stimmigen gemischten Chor (Ms,♯) (K1512)
 3. Mein Sterbelied (1998). Mezzosopran, Violine und 2 Violon (D,♯,⊙) (K1513)
 4. Wo mag der Tod mein Herz lassen? (1998). Mezzosopran, Violine und 2 Violon (D,♯,⊙) (K1514)
 a) post@friedemannstolte.de; http://friedemannstolte.de
- ³⁵⁷**Straesser, Joep Willem Frederik** (*1934 Amsterdam – †2004 Loenersloot nb. Amsterdam)
 1. Verzauberte Lieder für Chor und Orchester (1986) (D)
 1. I. Klein Sterbelied 1 (K1515)
 2. I. Groteske (K1516)
 3. I. Klein Sterbelied 2 (variiert) (K1517)
 4. II. Die Liebe 1 S-A (K1518)
 5. II. Unser Kriegslied T-B (K1519)
 6. II. Die Liebe 2 (variiert) S-A-T (K1520)
 7. III. Mein Tanzlied (K1521)
 UA: 22.04.1987 - De Vereniging Nijmegen
 b) ☞ Donemus, Amsterdam
 c) ☞ Bayerische Staatsbibliothek; 2 Mus.pr. 87.133
- ³⁵⁸**Strobl, Bruno** (*1949)
 1. In dem Land dem verhüllten (1987) Liederzyklus für Mezzosopran und Gitarre nach Texten von Chr. Strobl, E. Lasker-Schüler, Chr. Lavant und G. Maier (D) W: Für Gunter Schneider u. Christina Ascher
 UA: 17.03.1987 Klagenfurt
 1. Mein Liebeslied (K1522)
 2. Immer feiern wir Himmelfahrt. Dreistimmiger Männerchor (K1523)
 a) brunostrobl@gmx.at; http://www.brunostrobl.at
- ³⁵⁹**Stuckenschmidt, Hans Heinz** (*1901 Straßburg – †1988 Berlin)
 Lieder für Else (K1524)
 d) ☞ Archiv der Akademie der Künste, Berlin
- ³⁶⁰**Suitner, Peter** (*1928 Ulm)
 1. Fünf Lieder für Bariton und Klavier (1991) op. 92a-e
 UA: 25.05.1992 Innsbruck
 1. Ein alter Tibetteppich (Ms,♯) (K1525)

- (K1526) 2. Sechs Lieder für Bariton und Klavier (1990/91) op. 91a-f (Ms,♯)
1. Weltende [verschollen]

³⁶¹**Sumbler, John** (*zg.)

Cokomponist; s. Pilos Puntos

- (K1527) ³⁶²**Swift, Richard** (*1977 Californien)
Mein blaues Klavier (1978): four variations for piano
a) <http://richardswift.tumblr.com>

- (K1528) ³⁶³**Symann, Fred** (*1963 Neustrelitz)
1. Das blaue Klavier (2011) für Gesang, Oboe, Klavier (D,♯,⊙)
UA: 25.2.2011 in der »Alten Feuerwache« in Berlin-Friedrichshain
a) fredsymann@gmx.de; <http://www.fredsymann.de>

T

- (K1529) ³⁶⁴**Tal, Josef** (*1910 Pinne (Posen) – †2008 Jerusalem)
1. »Else« (Homage) (1975), Kammer-Szene für Mezzosopran, Erzähler, Horn, Viola,
Violoncello und Piano. Text: Israel Eliraz (D,♯)
UA: Für das Israel Festival
(K1530) 2. Shape (1977) für Kammerorchester, Kantate über Else Lasker-Schüler
(K1531) 3. Mein blaues Klavier (1993). Für Mezzosopran und Klavier (D,♯,⊙)
W: Dedicated to Dr. Ulrich Eckardt
UA: 28.05.1994 Berlin
b) 📖 Israel Music Information Center (IMIC), Tel Aviv; IMI 383
c) 📖 Hochschule für Musik Köln (HfMK); Fa2242
e) ⊙ edel comp.; ACA 8506-2
e) ⊙ HfMK; CD 4821

- (K1532) ³⁶⁵**Tamchina, Jürgen** (*1943)
Die Wupper

- (K1533) ³⁶⁶**Tarbuk, Mladen** (*1962 Sarajevo, Bosnien und Herzegowina)
Über glitzernden Kies (2007) für S, Vc. und Kl.

- (K1534) ³⁶⁷**Tenhaef, Wilhelm** (*1952 Bad Camberg/Ts)
1. Lasker-Schüler Songs für Gesang, Gitarre, Akkordeon, Bass und Schlagzeug (⊙)
(K1535) 1. Sinnenrausch
(K1536) 2. Höre
(K1537) 3. Nervus erotis
a) info@wilhelm-ten-haaf.de; <http://wilhelm-ten-haaf.de>
e) ⊙ tata-music.de; 01/CD/2015

- (K1537) ³⁶⁸**Terse, Paul** (*1945 Burlington/Iowa)
1. Vier erotische Lieder (2014) aus dem Gedichtzyklus »Styx« von Else Lasker-Schüler für Mezzosopran, Oboe, Schlagzeug, Streichquartett (D,♯,⊙)
(K1538) 1. Syrinxliedchen
(K1539) 2. Nervus erotis
(K1540) 3. Orgie
4. Eros
UA: UA 27.05.15 HfMT Köln Wuppertal, Elisa Rabanus, Sopran, Dirigent: Ernst v. Marshall
a) paul.terse@freenet.de

- (K1541) ³⁶⁹**Terwey, Ellen** (*zg.)
Es kommt der Abend für Gesang und Klavier
(K1542) Mein blaues Klavier (1990). Lyrisches Chanson für Gesang und Klavier

a) ellenterwey@arcor.de; <http://www.ellen-terwey.de>

b) ☞ Terwey, Bremen

³⁷⁰**TheHansBass (Group) (*zg.)**

Gott hör ... (©)

(K1543)

Bes.: Gesang, Gitarre, Band

³⁷¹**Theobalt, Gerold (*1957 Gelsenkirchen)**

1. Theaterstück: Stiefmutterland / Stepmotherland. A Scenic Tribute to Else Lasker-Schüler and Peter Hille. Von Wuppertal nach Berlin. Szenisch untermalt mit Klavier

(K1544)

UA: 2010 zum 17. Else-Lasker-Schüler-Forum, Tel Aviv. Auftr.Werk d. Else-Lasker-Schüler-Gesellschaft

2. Theaterstück: »Verscheucht« / Scared Away. A Tribute to Else Lasker-Schüler. Szenisches Spiel nach Gedichte und Prosa von Else Lasker-Schüler. Else Lasker-Schülers Exil in der Schweiz. Szenische Untermalung mit Klavier

(K1545)

UA: 2006 Schauspielhaus Zürich. Auftr.Werk d. Else-Lasker-Schüler-Gesellschaft zum XIII. Forum. Hanna Schygulla=ELS

a) info@1st-act.de; <http://www.1st-act.de>

³⁷²**Thim, Günter (*1922 Zanow (Polen))**

1. ... dunkles Wachen (1968) für Frauenstimme und Klavier (Ms,¶)

1. Abends

(K1546)

2. Ruth

(K1547)

3. Mein Tanzlied

(K1548)

UA: 30.11.1968 Eichstett

a) christiane.thim-mabrey@sprachlit.uni-regensburg.de

³⁷³**Tranchina, Joe Vincent (*zg.)**

Siehst du mich (2010) for vocal, piano and jazz-group (©)

(K1549)

Ein alter Tibetteppich (2018) for vocal, piano and jazz-group

(K1550)

a) joe@jovitra.com; <http://www.jovitra.com>

³⁷⁴**Trieder, Jan (*1957 Sopot)**

Das blaue Kla4. Schauspiel

(K1551)

³⁷⁵**Trojahn, Manfred (*1949 Cremlingen)**

1. »Dann kam die Nacht« (2010). Sechs Lieder für Mezzosopran und Klavier (Ms,¶)

1. Weltflucht

(K1552)

2. Dann kam die Nacht

(K1553)

3. Müde

(K1554)

4. Melodie

(K1555)

5. Abend

(K1556)

6. Traum

(K1557)

UA: 28.11.10 Univ. Düsseldorf

b) ☞ Bärenreiter

³⁷⁶**Troyke, Karsten (*1960 Berlin)**

Else-Lasker-Schüler-Songs

(K1558)

Bes.: Gesang, Gitarre, Violine

a) mail@karsten-troyke.de; <http://www.karsten-troyke.de>

³⁷⁷**Tudyka, Caroline (*1966 Bruchsal)**

1. »Mon Piano bleu«. Sechs Lieder für Mezzosopran und Klavier (auch Band)

1. Die Liebe I [2002]

(K1559)

2. Ich liebe dich... [2002]

(K1560)

3. Mein blaues Klavier [2002]

(K1561)

4. Ein alter Tibetteppich

(K1562)

5. Ein Lied I

(K1563)

6. Abschied III

(K1564)

Bes.: Mezzosopr., Doublebass, Synthes., Band
 UA: 2002 X. Else-Lasker-Schüler-Forum Wuppertal
 a) tudyka@yahoo.com; <http://www.tudyka.com>

³⁷⁸**Türk, Ulrich** (*1955 Neuwied)

- (K1565) Das blaue Klavier
 a) <http://www.ulituerk.de>



U

P! ³⁷⁹**Ullmann, Viktor** (*1898 Teschen (Cieszyn) – †1944 Auschwitz)

1. Kammer-sinfonie »Styx« (1917) in zwei Sätzen für 17 Instrumente; verschollen
 - (K1566) 1. Thema 1 erster Satz: Ich, der brennende Wüstenwind
 - (K1567) 2. Thema 1 zweiter Satz: Meinlingchen sieh mich an
- (K1568) 2. Jugend (Ich hört' Dich) (1918?); verschollen
- (K1569) 3. Die Nächte der Tino von Bagdad (1917?) Tondichtung; verschollen
- (K1570) 4. Groteske (1917?) ein Orchesterlied; verschollen
- (K1571) 5. Wenn du kommst (1917); verschollen
- (K1572) 6. Die Königin (Kete Parsenow) (1918?); verschollen
- (K1573) 7. Höre!(1918?); verschollen.
- (K1574) 8. Mein Liebeslied (1918?); verschollen
- (K1575) 9. Siehst du mich (1918?); verschollen
- (K1576) 10. Unser Liebeslied II (1918?); gilt als verschollen
- (K1577) 11. Wenn wir uns ansehen (1918?); verschollen

V

³⁸⁰**Velte, Eugen Werner** (*1923 Karlsruhe – †1984 Karlsruhe)

- (K1578) 1. Ein Lied an Gott (1957) für Sopran und Streichquartett (Ms,♯)
 2. Zwei Chöre für drei Männerstimmen a cappella (1966) (Ms,♯) Bes.: Tenor, Bariton,
 Bass
- (K1579) 1. Weltschmerz
 (K1580) 2. Weltende
- c)  Musikhochschule Karlsruhe; SV IV Sol 3 & SV IV Chor 3
 d)  Nachl. E.W. Velte; hannelore.bernt@hfm-karlsruhe.de

³⁸¹**Vinje, Jakob** (*1968 Bruchsal)

- (K1581) »Die Zaubergan« (2005), Symphonische Dichtung für Chor, Orchester und Solisten
 W: Für die Lucie-Kölsch-Jugendmusikschule Worms, für die Nibelungen-Festspiele. Im Auftrag der Stadt Worms

³⁸²**Vogel, Achim Avo** (*zg.)


- (K1582) Ein Lied der Liebe (D)
 b)  FLOFF PUBLISHING FLORIAN FICKEL


³⁸³**Völker, Toni** (*zg.)

1. »Memento«, 3 Lieder für Sopran, Klarinette und Klavier op. 11 (1984/85). Fassung für Mezzosopran (D)
 - (K1583) 1. Gott hör ...
 - (K1584) 2. Die Verscheuchte
 - (K1585) 3. Ein Lied an Gott

UA: 12.09.2008 Akademie für Tonkunst Darmstadt

a) toni-voelker@arcor.de; <http://www.toni-voelker-komponist.de/index.php>

b)  Tonos Musikverlags GmbH, Darmstadt


c)  Musikhochschule Karlsruhe; A 501 VOEL Mem

³⁸⁴ **Voigtländer, Lothar** (*1943 Leisnig)

1. Else-Lasker-Schüler-Lieder (2009) für mittlere Stimme (Alt/Mezzo) und Klavier (D,♯)
 1. Ich habe dich gewählt (K1586)
 2. Du nahmst dir alle Sterne (K1587)
 3. Hinter meinen Augen stehen Wasser (K1588)
 4. Es wird ein großer Stern in meinen Schoß fallen (K1589)

UA: 03.10.2010, Wien, Eroica-Saal

a) <http://lothar-voigtlaender.de>

b)  Ludwig Doblinger; Best.Nr. 08 699

W³⁸⁵ **Waelbroeck, Jean-Pierre** (*1954)

1. Lieder (1994) für Mezzosopran und Klavier (D,♯,⊙)
 1. Weltende (K1590)

a) <http://jeanpierrewaelbroeck.be/index.html>

e) pavane.com; ADW 7466

³⁸⁶ **Wagendristel, Alexander** (*1965 Wien)

1. Drei Liebeslieder op. 74 (1998) für Mezzosopran und Klavier (Ms,♯)
 1. Wie ein heimlicher Brunnen (K1591)
 2. Komm zu mir in der Nacht (K1592)
 3. Wenn wir uns ansehen (K1593)

a) alexander.wagendristel@chello.at

³⁸⁷ **Wagner, Wolfram** (*1962 Wien)

- Vier Lieder (1985). Gesang und Klavier. Texte: Chr. Lavant; G. Fritsch; E. Lasker-Schüler; P. Klee (K1594)

a) wagner@mdw.ac.at; <http://www.wolfram-wagner.com>

³⁸⁸ **Wajchanski, Boris** (*zg.)

1. Mein blaues Klavier I (2005), Lieder in Deutsch, Russisch und Weißrussisch für Alt und Gitarre (⊙)
 1. Abendzeit (K1595)
 2. Frühling (K1596)
 3. Weihnachten (K1597)
 4. Abschied (K1598)

³⁸⁹ **Wajchanski, Yuri** (*zg.)

1. Mein blaues Klavier II (2005), Lieder in Deutsch, Russisch und Weißrussisch für Alt und Gitarre (⊙)
 1. Gebet (K1599)
 2. Gebet (K1600)
 3. Mein blaues Klavier (K1601)

³⁹⁰ **Waldek, Gunter** (*1953 Linz)

1. Stabat Mater (2010) für Soli, Chor, Orgel, Sprecher und Instrumente
 17. Seit du begraben liegst (D,♯,⊙) (K1602)

UA: 26.03.2010 Alter Dom Linz

a) g.waldek@bruckneruni.at; <http://www.gunterwaldek.com>

e) [Weinberg records](http://weinbergrecords.com); SW 010357-2

³⁹¹ **Walden, Herwarth** (*1878 Friedrichsberg/Niederbarmin – †1941 bei Saratow) **P!**

1. Zehn Gesänge (1904ff) für eine Singstimme und Klavier op. 1
 1. Dann (1904) (D,♯,⊙) (K1603)
 2. Vergeltung (1904) (D,♯,⊙) (K1604)
 3. Verdammnis (1904) (D,♯,⊙) (K1605)
 4. Im Anfang [annonciert] (K1606)
 5. Mutter [annonciert] (K1607)

- (K1608) 6. Lenzleid [annonciert]
 (K1609) 7. Weltflucht (1910) (D,♯,⊙)
 (K1610) 8. Mein Tanzlied [annonciert]
 (K1611) 9. Nachweh [annonciert]
 (K1612) 10. Sulamith [annonciert]

W: Der Dichterin [ELS] in Verehrung

b) 📖 Der Sturm, Berlin; Jg. 1, Nr. 35. S. 278 vom 27.10.1910

b) 📖 Paul Reinike, Berlin; 1904

c) 📖 USB Köln, MuWi; W 1273

³⁹²**Wallmann, Johannes** (*1960 Münster)

- (K1613) Ein alter Tibetteppich (2001) für Bariton und Klavier (Ms,♯,⊙)

W: Für Jürgen (Wallmann) und Anne (Bieber) zur Hochzeit

UA: 28.10.2001

a) <http://www.johanneswallmann.com>

³⁹³**Weber, Katrin** (*1968 Tuttlingen)

- (K1614) 1. The Roar of the Storm. Texte: H. Mason, E. Lasker-Schüler
 1. Die Verscheuchte

a) katrin@katrinweber.net; <http://www.katrinweber.net>

³⁹⁴**Wefelmeyer, Bernd** (*1940 Berlin)

1. Lieder
 (K1615) 1. Die Pavianmutter singt ihr Paviänchen in den Schlaf
 (K1616) 2. Ein Liebeslied
 (K1617) 3. Mein Kind
 (K1618) 4. Selbstmord
 (K1619) 5. Täubchen, das in seinem eigenen Blute schwimmt

a) berndwefel@aol.com; <http://www.bernd-wefelmeyer.de>

e) ⊙ Highland-Tonstudio-Berlin; 1998

P! ³⁹⁵**Weiland, Ludwig Werner** (*1939 Duisburg)

1. E.L.S. Ein Nach(t)gesang (1998-2000) für Bläser, Streicher, Schlagzeug, Sängerinnen und Sprecherinnen (Ms,♯,⊙)
 Bes.: 2,1,Eh,2,0-0,0,0,0-Schl-Str:2,2,2,1,1,-Xyl,Vib-2sop,2alt,2spr
 (K1620) 1. Zehn Aufzeichnungen aus dem Nachlass
 (K1621) 2. Vagabunden
 (K1622) 3. Weltschmerz
 (K1623) 4. Verdammnis
 (K1624) 5. Weltflucht
 (K1625) 6. Mein Tanzlied
 (K1626) 7. Weltende
 (K1627) 8. Mein Volk
 (K1628) 9. Ich weiß
 (K1629) 10. Man muss so müde sein

UA: 15.11.2002 X. Else-Lasker-Schüler-Forum Historische Stadthalle Wuppertal. Auftragskomposition Hochschule für Musik Wuppertal & Else-Lasker-Schüler-Gesellschaft

2. Lebens(W)Ende. Abschied einer Dichterin (2016-18) für Sopran, Sprecher, Klavier, Flöte, Clarinette, Streichquartett und Schlagzeug (Claves, Handtrommel, Guiro, Tamborin) (Ms,♯)

- (K1630) 1. Rast
 (K1631) 2. Weltende
 (K1632) 3. Herbst
 (K1633) 4. Ich weiß

a) h.w.weiand@online.de

³⁹⁶**Wenzel, Hans-Eckardt** (*1955 Kropstädt bei Wittenberg)

- (K1634) Weltende
 Bes.: Akk,Git-Tenor

a) <http://www.wenzel-im-netz.de>

³⁹⁷ **Werren, Stefan** (*1958 Bern)

Zwei elegische Gesänge (1989) für Sopran und Oboe

(K1635)

a) <http://stefanwerren.ch>³⁹⁸ **Westendorp, Sybil** (*1910 Wuppertal – †1999 Hamburg)**P!**

A. Requiem (1984) für Else Lasker- Schüler

(K1636)

B. Liedersammlung (1947-1996) nach Gedichten von Else Lasker-Schüler für Gesang und Klavier [nach Jahrgang]:

1. 1947 (1)

1. Scherzo (Im Anfang)

(K1637)

2. 1948 (1)

2. Ballade

(K1638)

3. 1958 (1)

3. Letzter Abend im Jahr

(K1639)

4. 1977 (16)

4. Abends

(K1640)

5. Abschied

(K1641)

6. Ankunft

(K1642)

7. Dann

(K1643)

8. Der Letzte

(K1644)

9. Du machst mich traurig – hör

(K1645)

10. Ein alter Tibetteppich

(K1646)

11. In deine Augen

(K1647)

12. Mein Herz ruht müde

(K1648)

13. Mein Tanzlied

(K1649)

14. Melodie

(K1650)

15. Phantasie

(K1651)

16. Schuld

(K1652)

17. Styx

(K1653)

18. Vollmond

(K1654)

19. Weltende

(K1655)

5. 1978 (23)

20. Abschied

(K1656)

21. Auf deiner blauen Seele

(K1657)

22. Das Lied meines Lebens

(K1658)

23. Ein Liebeslied

(K1659)

24. Ein Lied

(K1660)

25. Einmal kommst du zu mir in der Abendstunde

(K1661)

26. Gar keine Sonne ist mehr

(K1662)

27. Heimlich zur Nacht

(K1663)

28. Hinter Bäumen berg ich mich

(K1664)

29. Ich bin so allein

(K1665)

30. Ich frage nicht mehr

(K1666)

31. Ich kann nicht schlafen mehr

(K1667)

32. Ich liebe dich. . .

(K1668)

33. Ich träume so leise von dir

(K1669)

34. Jerusalem

(K1670)

35. Meine Mutter

(K1671)

36. Nun schlummert meine Seele

(K1672)

37. Nur dich (An den Herzog von Vineta)

(K1673)

38. Siehst du mich

(K1674)

39. So lange ist es her. . .

(K1675)

40. So still ich bin

(K1676)

41. Von weit

(K1677)

42. Wenn du sprichst

(K1678)

6. 1979 (22)

43. Abel

(K1679)

44. An Gott

(K1680)

45. Boas

(K1681)

46. Die Dämmerung naht

(K1682)

47. Ein Liebeslied

(K1683)

- (K1684) 48. Esther
(K1685) 49. Gebet I (Ich suche allerlanden eine Stadt)
(K1686) 50. Hagar und Ismael
(K1687) 51. In meinem Herzen wächst ein Rosenzweig
(K1688) 52. Mein stilles Lied
(K1689) 53. Moses und Josua
(K1690) 54. O Gott ich bin so müde
(K1691) 55. Pharao und Joseph
(K1692) 56. Rast
(K1693) 57. Ruth
(K1694) 58. Saul
(K1695) 59. Sulamith
(K1696) 60. Und
(K1697) 61. Unser Liebeslied
(K1698) 62. Versöhnung
(K1699) 63. Wenn wir uns ansehen
(K1700) 64. Zebaoth
7. 1980 (73)
- (K1701) 65. Abendlied
(K1702) 66. Aber ich finde dich nicht mehr
(K1703) 67. Abraham und Isaak
(K1704) 68. An Apollon
(K1705) 69. An meiner Wimper hängt ein Stern
(K1706) 70. Dämmerung
(K1707) 71. Das Lied vom Leid
(K1708) 72. Das Wunderlied
(K1709) 73. David und Jonathan
(K1710) 74. Deine Schlankheit fließt wie dunkles Geschmeide
(K1711) 75. Der du bist auf Erden gekommen
(K1712) 76. Der Hirte
(K1713) 77. Der Morgen ist bleich von Traurigkeit
(K1714) 78. Die Dämmerung naht
(K1715) 79. Die Nacht ist weich von Rosensanftmut
(K1716) 80. Die Tänzerin Wally
(K1717) 81. Die Thräne, die du beim Gebete weinst
(K1718) 82. Du bist das Wunder im Land (Die Königin)
(K1719) 83. Ein Geigenliedchen
(K1720) 84. Ein weißer Stern singt ein Totenlied
(K1721) 85. Es brennt ein feierlicher Stern
(K1722) 86. Es kommt der Abend
(K1723) 87. Es war im Frühling
(K1724) 88. Gebet
(K1725) 89. Gedenktag
(K1726) 90. Gott hör ...
(K1727) 91. Grotteske
(K1728) 92. Heimweh
(K1729) 93. Herbst
(K1730) 94. Hör, Gott, wenn du nur etwas lieb mich hast
(K1731) 95. Ich bin so müde
(K1732) 96. Ich bin so traurig übers Maß (Ich weiß nicht)
(K1733) 97. Ich friere
(K1734) 98. Ich liege wo am Wegrund
(K1735) 99. Ich säume liebentlang
(K1736) 100. Ich schlafe in der Nacht
(K1737) 101. Ich schliess das Fenster zu
(K1738) 102. Ich weine
(K1739) 103. Ich wollte wir lägen an einer Bucht
(K1740) 104. Jakob
(K1741) 105. Jakob und Esau
(K1742) 106. Kühle
(K1743) 107. Leise sagen
(K1744) 108. Lenzleid
(K1745) 109. Maienregen
(K1746) 110. Man muss so müde sein

- | | |
|-------------------------------------------------------|---------|
| 111. Marie von Nazareth | (K1747) |
| 112. Mein blaues Klavier | (K1748) |
| 113. Mein Blick | (K1749) |
| 114. Mein Kind | (K1750) |
| 115. Mein Lied | (K1751) |
| 116. Mein Volk | (K1752) |
| 117. Meine Freiheit | (K1753) |
| 118. Meine Mutter | (K1754) |
| 119. Meiner Schwester dieses Lied | (K1755) |
| 120. Meinlingchen | (K1756) |
| 121. Mich führte in die Wolke | (K1757) |
| 122. Nachklänge | (K1758) |
| 123. Nachweh | (K1759) |
| 124. O Gott (Überall nur kurzer Schlaf) | (K1760) |
| 125. O Gott wie soll dich meine Klage rühren | (K1761) |
| 126. O, ich hab dich so lieb | (K1762) |
| 127. O, Mutter wenn du leben würdest (Meiner Mutter) | (K1763) |
| 128. Schulzeit | (K1764) |
| 129. Sterne des Fatums | (K1765) |
| 130. Traum | (K1766) |
| 131. Über glitzernden Kies | (K1767) |
| 132. Und suche Gott | (K1768) |
| 133. Unsere Seelen hingen an den Morgenträumen | (K1769) |
| 134. Weltschmerz | (K1770) |
| 135. Wie ein heimlicher Brunnen | (K1771) |
| 136. Winternacht (Cello-Lied) | (K1772) |
| 137. Wo mag der Tod mein Herz lassen? | (K1773) |
| 8. 1981 (22) | |
| 138. Abigail | (K1774) |
| 139. Bin welk und mürbe | (K1775) |
| 140. David und Jonathan | (K1776) |
| 141. Deine Augen sind gestorben | (K1777) |
| 142. Dem Mönch | (K1778) |
| 143. Der alte Tempel in Prag | (K1779) |
| 144. Der Engel (Der gefallene Engel) | (K1780) |
| 145. Du es ist Nacht – | (K1781) |
| 146. Ein Tickackliedchen für Pülchen | (K1782) |
| 147. Heim | (K1783) |
| 148. In deinem Blick schweben | (K1784) |
| 149. In der Nacht schweb ich ruhelos am Himmel | (K1785) |
| 150. In meinem Schoße | (K1786) |
| 151. Joseph wird verkauft (Joseph) | (K1787) |
| 152. Lauter Diamant | (K1788) |
| 153. Liebesflug | (K1789) |
| 154. Mein Liebeslied | (K1790) |
| 155. Mein Wanderlied | (K1791) |
| 156. Meine Zehen wurden Knospen | (K1792) |
| 157. O, meine schmerzliche Lust. . . | (K1793) |
| 158. Schwarze Sterne (Sterne des Tartaros) | (K1794) |
| 159. Wir Beide | (K1795) |
| 9. 1982 (13) | |
| 160. Dir | (K1796) |
| 161. Du, sende mir nicht länger den Duft | (K1797) |
| 162. Ein Lied der Liebe | (K1798) |
| 163. Eine schwarze Taube ist die Nacht | (K1799) |
| 164. Hundstage | (K1800) |
| 165. Müde | (K1801) |
| 166. O ich möcht aus der Welt | (K1802) |
| 167. O, du mein Engel (Als ich Tristan kennen lernte) | (K1803) |
| 168. Pablo, nachts höre ich die Palmenblätter | (K1804) |
| 169. Seit du begraben liegst | (K1805) |
| 170. Syrinxliedchen | (K1806) |
| 171. Volkslied | (K1807) |
| 172. Wir treiben alle durch den Ozean der Luft | (K1808) |

10. 1983 (4)

- (K1809) 173. Am Freitag in der Abendstunde
(K1810) 174. Das Lied des Gesalbten
(K1811) 175. Eifersucht
(K1812) 176. Frühling

11. 1985 (6)

- (K1813) 177. Abend
(K1814) 178. Die Verscheuchte (1)
(K1815) 179. Ewige Nächte
(K1816) 180. Genesis
(K1817) 181. Ich weiß
(K1818) 182. In meinem Herzen spielen Paradiese

12. 1986 (1)

- (K1819) 183. Es tanzen Schatten in den dunkelgrünen Bäumen

13. 1989 (13)

- (K1820) 184. Abschied
(K1821) 185. Die schwarze Bhowanéh
(K1822) 186. Die Verscheuchte (2)
(K1823) 187. Du
(K1824) 188. Du hast ein dunk'les Lied
(K1825) 189. Evas Lied
(K1826) 190. Herzkirschen waren meine Lippen beid'
(K1827) 191. Jugend
(K1828) 192. Letzter Abend im Jahr
(K1829) 193. Unser Liebeslied
(K1830) 194. Vagabunden
(K1831) 195. Verinnerlicht
(K1832) 196. Wie Perlen hängen seine Bilder

14. 1992 (10)

- (K1833) 197. Abend
(K1834) 198. Am fernen Abend
(K1835) 199. Du bist alles was aus Gold ist
(K1836) 200. Es schneien weiße Rosen auf die Erde
(K1837) 201. Hingabe
(K1838) 202. Ich bin traurig
(K1839) 203. Kismet
(K1840) 204. Resignation
(K1841) 205. Unaufhörlich fällt ein frischer Regen
(K1842) 206. Verwelkte Myrten

15. 1996 (3)

- (K1843) 207. Elegie
(K1844) 208. Es ist so dunkel heut
(K1845) 209. Ich taumele über deines Leibes goldene Wiese

16. 19?? (2)

- (K1846) 210. Grotteske
(K1847) 211. Schwere steigt aus allen Erden auf

a) http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=west1910

d) ↗ Nachlass Westendorp, Sybil; <http://stiftungsarchiv.de/archive/7032>

³⁹⁹ **Wilkens, Eckart** (*1942)

1. Fantasien zu Else Lasker-Schülers »Hebräische Balladen« ohne Gesang

- (K1848) 1. Versöhnung
(K1849) 2. Mein Volk
(K1850) 3. Abraham und Isaak
(K1851) 4. Moses und Josua
(K1852) 5. Ruth
(K1853) 6. An Gott

⁴⁰⁰ **Willot, John Christie** (*1962 Karlsruhe)

1. Lieder der Sphinx

- (K1854) 1. Mein Liebeslied
(K1855) 2. Ich träume so leise von dir

- 3. Abschied (K1856)
- 4. O ich möcht aus der Welt (K1857)
- 5. Ein Trauerlied (K1858)

⁴⁰¹**Windt, Herbert** (*1894 Senftenberg – †1965 Deisenhofen)

- Ich suche allerlanden ... (1923) für Altstimme und Klavier (D,♯) (K1859)
- b) 📖 Schauspiel-Vlg., Leipzig
- c) 📖 USB Köln; KP7310-1924

⁴⁰²**Wistinghausen, Martin** (*1979 Düsseldorf)

- 1. Fünf Lieder für Sopran und Klavier
 - 1. In deinen Augen (K1860)
 - 2. An den Gralprinzen (K1861)
 - 3. Ein alter Tibetteppich (K1862)
 UA: 21.11.2004 Heidelberg, Caroline Melzer (Sopran), Anna Panagopoulos (Klavier)
- 2. Schatten Rosen Schatten für Gesang, Flöte und Violine
 - 1. Ich bin traurig (K1863)
 - 2. Kühle (K1864)
 - 3. In den weißen Gluten (K1865)
 UA: 30.9.2012 Krefeld, Julia Mihály (Sopran), Martin Schminke (Violine), Daniel Agi (Flöte)
- 3. »Vier poetische Skizzen« für Bass, Klarinette und Gitarre (©)
 - 1. In deinen Augen (K1866)
 UA: 5.10.2008 Heidelberg, Martin Wistinghausen, Evgeni Orkin, Stephan Marc Schneider
 a) info@martinwistinghausen.de; <http://www.martinwistinghausen.de>

⁴⁰³**Woll, Erna** (*1917 St. Ingbert – †2005 Friedberg b. Augsburg)

- 1. Sieben Leben möcht ich haben (1966). Liederzyklus für Solostimme, gemischten Chor und Instrumente
 - 1. Es stieg aus allen Dingen ein Schmerz (K1867)
- 2. Hab ein einziges Leben nur (1987). Chorzyklus für gemischte Stimmen (D,♯)
 - 1. Wenn wir uns ansehen (K1868)
- b) 📖 Furore Verl., Kassel
- b) 📖 Helbling, Innsbruck
- c) 📖 Hochschule für Musik Köln; Mb 2121
- c) 📖 UB Augsburg; 01/LU 95525 S571
- d) ♣ Nachlass: Woll, Erna; <https://www.bsb-muenchen.de/die-bayerische-staatsbibliothek/abteilungen/musikabteilung/nachlaesse/~Mus.N.~48>

⁴⁰⁴**Wolter, Jojo** (*zg.)

- zusammen mit Schäfer, Andreas*
- 1. Real poetry (2002) (©)
 - UA: 2002 X. Else-Lasker-Schüler-Forum Wuppertal
 - 1. A love song (K1869)
 - 2. Secretly at night (K1870)
 - 3. I am sad (K1871)
 - 4. Pirates - My love song (K1872)
 - 5. My dance tune (K1873)
 - 6. Lullaby - Motherbaboon sings her baby to sleep (K1874)
 - 7. May Roses (K1875)
 - 8. Leave Taking (K1876)
 - 9. Weltflucht (K1877)
- 2. »IchundIch« – Montage (2014) nach Else Lasker-Schülers politischem Theaterstück (©)
 - UA: 29.03.2014 Solingen
- a) jojowolter@web.de; <http://www.jojo-wolter.de>

⁴⁰⁵**Wunderlich, Caroline** (*zg.)

- Streiter (2011) für Sopran und Gitarre (©) (K1879)

a) linafai@gmx.de; <http://linafai.de>

⁴⁰⁶**Wytttenbach, Jürg** (*1935 Bern)

(K1880) Drei Liebeslieder (1960) für Alt, Flöte und Klavier

X-Z

⁴⁰⁷**Zauleck, Gertrud** (*1921)

(K1881) Abraham (1949) für mittlere Singstimme (Alt) und Klavier (Ms,♯)

c) ☞ Archiv »Frau und Musik« Ffm.; A zau 02

⁴⁰⁸**Zebinger, Franz** (*1946 St. Peter am Ottersbach)

1. Drei mystische Lieder (2003) für hohe Stimme und Klavier (D,♯)

UA: Graz

(K1882) 1. Ich suche allerlanden eine Stadt

2. Liebeslieder aus den Jahren (1985-2006) nach Texten von B. Brecht, E. Kästner, R. Huch, E. Lasker-Schüler, I. Seidel, E. Jandl, A. Zebinger für Singstimme und Klavier (D,♯)

(K1883) 1. Ein alter Tibetteppich

3. Vier Frauenliebeslieder (1993) für Sopran und Klavier op.97 (D,♯)

UA: 02.06.1995 Univ. f. Musik, Graz

(K1884) 1. Ein alter Tibetteppich

a) franz_zebinger@hotmail.com

⁴⁰⁹**Zechlin, Ruth** (*1926 Großhartmannsdorf bei Freiberg / Sachsen – †2007 München)

(K1885) Ein Lied der Liebe für Alt-Solo (1986) (Ms,♯)

UA: 1987 Berlin(Ost)

a) claudia-paris@gmx.de; www.ruthzechlin.de

b) ☞ Ries und Erler, Berlin, rieserler.de

d) ☞ <https://archiv.adk.de/objekt/2314205>

⁴¹⁰**Zeisberg-Meister, Simone** (*1964 Zwickau)

(K1886) Vor dem Verstummen (1987). Hommage an Else Lasker-Schüler [für Sopranstimme, Violoncello und Oboe] (Ms,♯)

UA: 26.05.1989 Dresdener Zentrum f. zeitgenössische Musik

a) simone@zeisberg-meiser.de; <http://www.zeisberg-meiser.de>

⁴¹¹**Zeumer, Isabel** (*1955 Baden-Baden)

Cokomponistin; s. Becker, Heinz

⁴¹²**Zimmermann, Udo** (*1943 Dresden – †2021 Dresden)

(K1887) 1. Lieder nach Else Lasker-Schüler

2. Oratorium »Pax questuosa« (Der klagende Frieden) (1985). Für Soli, drei Kammerchöre und Orchester (D,♯,☉)

UA: Jan. 1983 Komp. im Auftr. d. Berliner Philharmoniker zum 100-jähr. Jubiläum

Bes.: Orch;2Sop;Ten;Bar;Bass;Chöre: 3xgem.



(K1888) 1. Versöhnung

3. Lieder von einer Insel (2008) für Violoncello und Orchester. [Inspirationen aus Texten von I. Bachmann, Fr. v. Assisi, H. Heine, E. Lasker-Schüler, Fr. Hölderlin (D,♯,☉)]


W: Für Jan Vogler

UA: 15.05.2009 musica viva-Konzert München

(K1889) 1. Versöhnung

- b)  Breitkopf & Härtel, 2009
 b)  Peermusic Classical GmbH, Hamburg
 e) © Neos; ASIN: B0040HPKJU
 e) © col legno; WWE 1CD 20085

⁴¹³ **Zimpel, Sylke** (*1959 Dresden)

1. Weltende (1993) für Frauenchor (Ms,♯) (K1890)
 2. Ich träume so leise von dir. Liederzyklus für Sopransolo und Viola, auch für Frauenchor a-cappella (K1891)
- a) mail@sylkezimpel.de; <http://www.sylkezimpel.de>
 c)  Archiv »Frau und Musik« Ffm.; A zimp 1

⁴¹⁴ **Zwicker, Alfons Karl** (*1952 St.Gallen)

1. Dem heiligsten Stern über mir (2008). Liederzyklus nach fünf Texten von Else Lasker-Schüler für Alt und Klavier unter Verwendung eines Gebetes in hebräischer Sprache
 UA: 28.02.09 Musikhochschule Winterthur
 1. Es brennt die Kerze auf meinem Tisch (K1892)
 2. O, Mutter wenn du leben würdest (K1893)
 3. Ein weißer Stern singt ein Totenlied (K1894)
 4. War sie der große Engel (K1895)
 5. Versöhnung (K1896)
 2. Empathie (2001/2002) [nach dem Gedicht »War sie der große Engel« und Brieffragmenten an F. Marc] für Violoncello, Sprecherin und hohen Sopran (K1897)
 UA: 2002 Kirche Trogen b. St. Gallen
- a) info@anatomie-des-klangs.ch; <https://anatomie-des-klangs.ch>

15.3 Bibliographie-Nachträge ab 2019

A

415 **Abels, Christa** (*1993 bei Badenweiler)

1. »spinx-2« (2021) für für Sopran, Klavier, Viola, Oboe, Englischhorn und Kontrabass (©)

(K1898) 1. Sphinx

(K1899) 2. Es kommt der Abend

a) christa.abels@gmx.de; <https://www.christaabels.de/>416 **Albrecht, George Alexander** (*1935 Leuchtenburg – †2021 Achberg)

1. »Klage - Tanz und Gebet« (2019) Drei Gesänge für Bass-Bariton und Streichquartett und nach Texten von Else Lasker Schüler und Franz von Assisi (D,♯) W: Für Christa Radjen

(K1900) 1. Die Sterne fliehen schreckensbleich

(K1901) 2. Aus mir braust finst're Tanzmusik

2. 5. Streichquartett (2021) - Passion und Klage - Tanz und Gebet für Streichquartett und Bass-Bariton nach Texten von Else Lasker-Schüler und Franz v. Assisi

(K1902) 1. Die Sterne fliehen schreckensbleich

(K1903) 2. Aus mir braust finst're Tanzmusik

3. Streichquartett (2021) »Von Angst und Trauer erlöst durch die Liebe« inspiriert durch Texte von Goethe, Else Lasker-Schüler und Franz von Assisi (©)

(K1904)

a) mail@george-alexander-albrecht.de; <http://www.george-alexander-albrecht.de>

b) ☎ Ries & Erler, 61034 Berlin; 979-0-013-61037-2

B

417 **Brand, Henning** (*1970)

1. Mein blaues Klavier (2020). Vier Lieder für Sopran, Klavier und Violoncello

(K1905) 1. Mein blaues Klavier

(K1906) 2. Komm mit mir in das Cinema

(K1907) 3. Ein alter Tibetteppich

(K1908) 4. Mein Tanzlied

a) info@henningbrand.de; <http://www.henningbrand.de>

C

418 **Cash, Lisa** (*zg. San Francisco)

(K1909) Mein Tanzlied für Mezzosopran und Klavier

*Aufführung IX. ELS-Forum 2002 mit Lisa Cash, Sopr.; Rie Shiikawa, Piano*419 **Corman, Georg** (*1956 Duisburg)

(K1910) Der Traum (2015) (nach dem Gedicht "Die Liebe I"), Gesang mit Klavierbegleitung (D,♯,©)

UA: 26.2.2015 Düsseldorfer Literaturkonzert in der Stadtbücherei: Mascha Corman - Gesang; Georg Corman - Klavier

a) corman@freenet.de; <https://www.drei-klang.de>

D

420 **Danner, Wilfried Maria** (*1956 Duisburg)

1. »Nachklänge« (2016) Tre Ariette nach Gedichten von Else Lasker-Schüler - für Sopran und Klavier

(K1911) 1. Traum

2. Nachklänge (K1912)
3. In deine Augen... (K1913)

a) kontakt@wilfried-maria-danner.com; www.wilfried-maria-danner.com

E

⁴²¹Emerson, Christa Marie (*zg.)

1. Schwarz und stern (2013): for soprano, chamber ensemble and choir

1. Weltflucht (K1914)
2. Chaos (K1915)
3. Giselheer dem Heiden (K1916)

a) <https://www.labomontreal.com/our-team>

F

⁴²²Ferreira, Manuel Pedro (*1959 Lissabon)

- Zebaoth (2018) for soprano and tenor/baritone

(K1917)

a) mpferreira@fcs.unl.pt; <https://fcs.unl.pt/faculdade/docentes/fmp/>

⁴²³Fleck, Fritz (*1880 Schwetz Westpreußen/Weichsel – †1933 Köln)

1. Vier Gesänge (1906) für eine Singstimme mit Klavierbegleitung op. 4.2 (D,♯)

1. Weltende (K1918)

UA: ?1908 München, Ottilie Metzger-Froitzheim

b) ≡ C.A. Challier, Berlin

G

⁴²⁴German, Yael (*1947)

1. Come to me in the night. A series of 5 songs to the poetry of Else Lasker-Schüler (Hebrew). Gesang, Flöte, Kontrabass, Klavier, Keyboard and Schlagzeug; auch für Sopran und Klavier. Translation into Hebrew: Yehuda Amihai.

1. Song of Love: Ein Liebeslied (D,♯,⊙) (K1919)
2. In the evening: Abends (D,♯,⊙) (K1920)
3. In the secret of the night: Heimlich zur Nacht (K1921)
4. To Tristan: An Tristan (D,♯,⊙) (K1922)
5. I am sad: Ich bin traurig (⊙) (K1923)

a) yael@yaelgerman.co.il; <http://www.yaelgerman.co.il>

⁴²⁵Göttinger, Helmut (*zg.)

- An Apollon (1980)

(K1924)

c) ≡ ELS-Archiv; Wuppertal

⁴²⁶Greie-Ripatti, Antje (AGF) (*1969 Ebersbach/Sachsen)

1. Gedichterbe (2010) für Sprecherin und elektronische Musik. Gedichtvertonungen / dekonstruiertes Dichtererbe. (⊙)

1. Mein Liebeslied (K1925)
2. Der Letzte (K1926)

a) agf@poemproducer.com; <http://antyegreie.com/>

H

⁴²⁷Hagen, Nina (*1955 Berlin (Ost))

- Weltende (2019)

(K1927)

a) <https://ninahagendas.beepworld.de/>

⁴²⁸ **Hagen, Werner Hans** (*1944 Karlsruhe)

1. »Gemeinsam« (2016), Kantate für alle, die in Not sind. Nach Gedichten von Rose Ausländer, Else Lasker-Schüler, Georg Trakl und Paul Celan. Für Frauenchor (SA), Klavier und Flöte (Ms,♯,⊙)

(K1928)

1. Weltende

(K1929)

2. Gebet

W: Berliner Frauen-Vokalensemble

UA: 25.11.2017 St. Matthäus-Kirche, Berlin; Berliner Frauen-Vokalensemble, Ltg. Lothar Knappe

a) w.h.hagen@gmx.de

⁴²⁹ **Harneit, Johannes** (*1963 Hamburg)

(K1930) IchundIch (2019) Dokumentaroper

UA: 03.11.2019 Staatsoper Hamburg (Auftraggeber); Christian von Treskow, Regie; J. Harneit, mus. Ltg.; Gabriele Rossmann (Dichterin), Daniel Kluge (Faust), Martin Summer (Mephisto 1), Jóhann Kristinnsson (Mephisto 2), Hellen Kwon (Vogelscheuche), Chor der Hamburgischen Staatsoper, Projektensemble der Musikhochschule Hamburg.

b) ≡ Sikorski, Hamburg

⁴³⁰ **Harrap, Stephen** (*1952 Portsmouth, GB)

1. Vier ernste Gesänge für Mezzosopran und Klavier (2019/20) (D,♯,⊙)

W: Esther Borghorst

(K1931)

1. Ein Lied an Gott

(K1932)

2. Das Wunderlied

(K1933)

3. Ewige Nächte

(K1934)

4. Aus der Ferne

UA: 11.11.2020 Kunstmuseum Solingen zum 30-jährige Bestehen der ELSG; Esther Borghorst, Alt; Stephen Harrap, Klavier

a) stephen.harrap@netcologne.de; <http://www.stephen-harrap.com/de>

b) ≡ A. Schirmer

⁴³¹ **Hasse, Friedemann** (*1985 Dresden)

(K1935) Mein Liebeslied (2018) für Alt, Violine, Violoncello, Gitarre und Klavier (⊙)

a) friedemannhasse@web.de

P! ⁴³² **Hesse, Lutz-Werner** (*1955 Bonn-Bad Godesberg)

1. »Ich habe dich gewählt...« (2019) Symphonisches Gedicht Nr. 2 op. 82 für Sprecher, Mezzosopran, Chor und großes Orchester. Texte von Else Lasker-Schüler (D,♯,⊙)

(K1936)

1. Die Verscheuchte (Rezit.)

(K1937)

2. Das Lied meines Lebens

(K1938)

3. Vollmond

(K1939)

4. Ich liebe Dich

(K1940)

5. Ich habe dich gewählt

(K1941)

6. Mein Tanzlied

(K1942)

7. Gebet I

UA: 15./16.12.2019 Historische Stadthalle Wuppertal: Iris Marie Sojer, Mezzosopran; Thomas Braus, Sprecher; Opernchor der Wuppertaler Bühnen; Amici del Canto; Sinfonieorchester Wuppertal; Julia Jones, Ltg.; Auftrag der Wuppertaler Bühnen zum ELS-Jubiläumsjahr 2019

a) lutz-werner-hesse@gmx.net; <https://www.lutzwernerhesse.de>

b) ≡ J. Schuberth & Co, Leipzig

e) ⊙ musicaphon; CD M55727

Partitur: https://www.lutzwernerhesse.de/noten/OW_op_82.pdf⁴³³ **Hofmann, Dorothea** (*1961 Bamberg)

1. Immerblau (2018). Vier Lieder für Mezzosopran und Altflöte (D,♯)

(K1943)

1. Sieh!

(K1944)

2. Der Mond

(K1945)

3. Mein buntes Herz

(K1946)

4. Mein Leben

UA: 03.10.2019.Schwere Reiter, München

a) hofmannmusic@t-online.de; <http://www.hofmannmusic.de>

I

- ⁴³⁴**Ippisch, Franz** (*1883 Wien – †1958 Guatemala City)
Frühling (1918) für Gesang und Klavier (Ms,♯) (K1947)
Anm.: Den Hinweis verdanke ich Karl Jürgen Skrodzki. a) illavskypeter@gmail.com
d) ↗ Musikalischer Nachlass Franz Ippisch; <https://permalink.obvsg.at/wbr/AC15777850>; ZPM-297

K

- ⁴³⁵**Kieckbusch, Uli Johannes** (*zg.)
1. Meinwärts (1997) für Flöte (oder Glockenspiel) und Klavier (D,♯) (K1948)
2. Aus dem Wildtierbereich (2021) für Klavier - Motto: Else Lasker-Schüler über
Gottfried Benn: »Jeder seiner Verse ein Leopardnbiss, ein Wildtiersprung«
(1913) (D,♯) (K1949)
a) info@kunstundmusik.com; <https://www.uli-johannes-kieckbusch.de>
- ⁴³⁶**Klebe, Giselher** (*1925 Mannheim – †2009 Detmold)
1. Entwurf zu einem Lied mit Text von Else Lasker-Schüler [für Gesang und Klavier,
Fragment] (Ms,♯)
W: Freundlich gewidmet Herrn Otto Erger
1. Weltende (K1950)
- ⁴³⁷**Klemm, Ekkehard** (*1958 Karl-Marx-Stadt (jetzt Chemnitz))
1. Lieder für Sopran und Klavier (1980)
1. NN (K1951)
- ⁴³⁸**Královszki-Kauer, Agnes** (*1945 Ungarn)
Gebet (2021) für Frauenchor (SSAA) a capella (K1952)
- ⁴³⁹**Krischtov, Vadim** (*zg.)
Mein blaues Klavier (2019) für Sopran und Klavier (☉) (K1953)
UA: Duo Cha-Li-Ro
a) palmyra.klennert@gmx.de

L

- ⁴⁴⁰**Leavitt, John C.** (*1990 Anaheim, California, USA)
»Ich glaube wir sind Engel« for Tenor and Piano (☉) (K1954)
a) pianolin44@yahoo.com; <https://www.facebook.com/johncleavittmusic/>
- ⁴⁴¹**Lenot, Jacques** (*1945 Saint-Jean d'Angély, France)
1. Else Lasker-Schüler-Lieder pour voix de contralto et piano (versions pour mezzo-
soprano et soprano) (2007) (D,♯)
W: Emma Curtis
1. Ein Lied an Gott (K1955)
2. Letzter Abend im Jahr (K1956)
3. Das Wunderlied (K1957)
4. Gedenktag (K1958)
5. Abendlied (K1959)
6. Ewige Nächte (K1960)
2. Je laisse le monde d'après Else Lasker Schüler pour soprano, clarinette en la et
piano (2011) (D,♯)
UA: Marseille, Cité de la Musique
1. Ankunft (K1961)

3. *Secrètement à la nuit* [Heimlich zur Nacht] d'après Else Lasker Schüler, pour violon et piano (2011) (D,♯,⊙)

(K1962)

1. Nur dich

(K1963)

2. Ankunft

(K1964)

3. Heimweh

4. »Propos Recueillis« (2011), [12 pièces pour ensemble instrumental, Inspirations d'Else Lasker-Schüler et de Friedrich Hölderlin], [darin 6 *Lasker-Schüler-Lieder* und *Secrètement à la nuit* je in orchestrierter Form ohne Gesang]

Bes.: 1,1,1,1_1,1,1,0_0_1,1,1,1,1

UA: Paris, Théâtre Adyar

(K1965)

1. Nur dich

(K1966)

2. Ankunft

(K1967)

3. Heimweh

(K1968)

4. Ein Lied an Gott

(K1969)

5. Letzter Abend im Jahr

(K1970)

6. Das Wunderlied

(K1971)


7. Gedenktag

(K1972)

8. Abendlied

(K1973)

9. Ewige Nächte

a) oiseauprophete@gmail.com; <http://jacqueslenot.net/>b)  L'Oiseau Prophète**M**⁴⁴² **Matsuoka, Asahi** (*1985)

(K1974)

Unser Liebeslied (2019?) für Sopran und Orgel

⁴⁴³ **Miehling, Klaus Michael** (*1963 Stuttgart)

1. Sechs Lieder (2019) nach Else Lasker-Schüler, op. 297 . Hohe/mittlere/tiefe Stimme und Klavier (D,♯)

(K1975)

1. Styx

(K1976)

2. Die Liebe

(K1977)

3. Nun schlummert meine Seele

(K1978)

4. Winternacht

(K1979)

5. Dasein

(K1980)

6. Klein Sterbelied

a) <https://klausmiehling.hpage.com/>b)  lulu.com; Best. Nr. <https://www.lulu.com/shop/klaus-miehling/sechs-lieder-nach-else-lasker-schueler-mittel/paperback/product-24072900.html>**O**⁴⁴⁴ **Oks, Zhenja** (*1985 Odessa)

1. »Schwarze Sterne« (2014-2019) Vertonungen für Gesang, Gitarre, Irish Bouzouki, Klavier

UA: 2019 Berlin

(K1981)

1. Das Lied meines Lebens (1. Fassung) für Irish Bouzouki und Stimme (2014)

(K1982)

2. Das Lied meines Lebens (2. Fassung) für Gitarre und Stimme (2017)

(K1983)

3. Weltende für Klavier oder Harmonium und Stimme (2017)

(K1984)

4. Ein Liebeslied für Klavier und Stimme (2017)

(K1985)

5. An zwei Freunde für Gitarre und Stimme (2018)

(K1986)

6. Dämmerung für Gitarre und Stimme (2018)

(K1987)

7. Weltflucht für Gitarre und Stimme (2018 - 2019)

(K1988)

8. Die Dämmerung holt die Sichel... für Gitarre und Stimme (2019)

(K1989)

9. Schwarze Sterne für Gitarre und Stimme (2019)

(K1990)

10. Fleißig wie ein Bienenschwarm für Gitarre und Stimme (2019)

(K1991)

11. Müde für Gitarre, Rasiergerät mit Blechdose und Stimme (2019)

(K1992)

12. Mein Tanzlied für Gitarre und Stimme (2019)

a) yevgen.oks@gmx.de

P⁴⁴⁵**Petrovic-Vratchanska, Albena** (*1965 Sofia/Bulgarien)

1. »Das blaue Klavier« (2020) op. 217. Rundfunkoper für Sopr. 1 u. 2, Erzähler, 2 Klaviere und Schlagzeug. Libretto Matthias Theodor Vogt nach Texten von A. Stamm, E. Lasker-Schüler, M. Zwetaewa, Fr. Nietzsche und A. Margul-Sperber (D,♯)

1. Eros

(K1993)

2. Heimlich zur Nacht

(K1994)

3. Mein blaues Klavier

(K1995)

UA: 04.06.2021 Salle de Musique de Chambre, Luxembourg; ARS Nova Lux; Véronique Nosbaum, soprano; Anna Bineta Diouf mezzo-soprano; Maria Miteva flûte; Rom Heck guitare basse; Boris Dinev percussions; Romain Nosbaum, Eugenia Radoslava piano.

a) webmaster@albena-petrovic-vratchanska.com; <https://www.albena-petrovic-vratchanska.com>

R⁴⁴⁶**Riehm, Rolf** (*1937 Saarbrücken)

1. »Sechs Liederspiele« (1961) nach Gedichten von Else Lasker-Schüler - für Sopran und Klavier (Ms,♯)

1. Ein alter Tibetteppich

(K1996)

2. Mein Liebeslied I

(K1997)

3. Ein Lied I

(K1998)

4. Versöhnung

(K1999)

5. Abschied I

(K2000)

6. Senna Hoy

(K2001)

a) kontakt@rolf-riehm.de; <http://rolfriehm.de>

⁴⁴⁷**Rothmüller, Aron Marko** (*1908 Trnjani bei Slavonski Brod/ Kroatien – †1993 Bloomington, Indiana/USA)

Lieder (vor 1959) nach Texten von Else Lasker-Schüler

(K2002)

S⁴⁴⁸**Schwartz, Julia** (*1963 Columbus/Ohio)

1. Ich bin nicht tot (2014). Fünf Lieder zu Gedichten von Franz Werfel, Georg Trakl und Else Lasker-Schüler für Sopran und Klavier

1. Mein stilles Lied (♯)

(K2003)

a) j.schwartz@bluewin.ch; <https://de.juliaschwartz.ch>

⁴⁴⁹**Steiner, Akampita** (*1969 Detmold)

1. »Liebe bewahren« (2016), Gesang, Rezitation, Gitarre, Klangstäbe

1. Versöhnung

(K2004)

2. Mein Tanzlied

(K2005)

3. Ouvertüre

(K2006)

4. Von weit

(K2007)

5. Ein Lied an Gott

(K2008)

6. Ein Liebeslied

(K2009)

a) info@akampitasteiner.de; <http://akampita.de/>

e) © timezone; ASIN: B01LODD0MG

⁴⁵⁰**Stern, Robert Lewis** (*1934 Peterson/Ney Jersey – †2018 Amherst/New York)

1. »My blue piano« (1995). A cycle for soprano, tenor and piano (D,☉)

1. To my friends (S,T)

(K2010)

2. My blue piano (T)

(K2011)

3. In the evening (S)

(K2012)

4. Ich weiss... (S,T)

(K2013)

a) judyglaser@comcast.net; <http://robertsterncomposer.com/>

W: For Paulina Stark and Jon Humphrey

UA: 01.02.1934 Peterson (New Jersey)

⁴⁵¹**Storm, Staffan** (*1964 Karlskrona/Schweden)

(K2014) Nachtregen (2018) for mixed chorus and viola. Text: Else Lasker-Schüler (KA04 S. 315). Prosa aus dem Nachlass

UA: 2019: Erik Westbetgs Vokalensemble; Conductor: Erik Westberg; Viola: Kim Hellgren

a) staffan.storm@mhm.lu.se; <https://www.mhm.lu.se/en/staffan-storm>

T

⁴⁵²**Tiedemann, Gunther** (*1968 Dormagen)

1. Bühnenmusik zu »Else« für Gesang und Tonträger-Einspielung (2018)

UA: 08.02.2019 KulturSchmiede Arnsberg; Teatron Theater Arnsberg, Ursula und Yehuda Almagor

- (K2015) 1. Orgie
- (K2016) 2. Im Anfang
- (K2017) 3. Tibetteppich
- (K2018) 4. Djibrisch
- (K2019) 5. Die Verscheuchte
- (K2020) 6. Mein blaues Klavier
- (K2021) 7. Weltende
- (K2022) 8. Ich weiß
- (K2023) 9. Ouvertüre

a) mail@gunther-tiedemann.de; <http://www.gunther-tiedemann.de/>

W

⁴⁵³**Wilden, Bernd** (*1966 Krefeld)

1. Mein blaues Klavier (2021). Liederzyklus für Mezzosopran und Kammerorchester

UA: 26.09.2021 Jüdische Kultusgemeinde Bielefeld (Auftragswerk); Tehila Nini Goldstein, Mezzosopran; Kammerensemble der Bielefelder Philharmoniker; Bernd Wilden Klavier und Ltg.

- (K2024) 1. Vollmond
- (K2025) 2. Jugend
- (K2026) 3. Sulamith
- (K2027) 4. Grotteske
- (K2028) 5. Versöhnung
- (K2029) 6. Mein Tanzlied
- (K2030) 7. Melodie
- (K2031) 8. Abendlied
- (K2032) 9. Weltende
- (K2033) 10. Mein blaues Klavier

a) berndwilden@arcor.de

15.4 Alle Gedichte, deren Jahr des Erstdrucks, Themenfeld, Vertonungen

Die nachstehende Tabelle versammelt alle in der KA01 aufgeführten Gedichte. Durch die Aufnahme von in sich geschlossenen Textformen und starken Varianten in die KA entstehen dort Doppeldrucke (vgl. KA01, S. 382). Diese sind in Tab. 22 auf der nächsten Seite in ihren späteren Fassungen mit einem vorangestellten Asterix vor der Gedicht-Nummer gekennzeichnet. Zugleich wurden die so gekennzeichneten Nummern aus statistischen Gründen keinem Themenfeld zugeordnet; ebenso wurden aus gleichem Grund Vertonungen dem frühesten Erstdruck (ohne *) zugeschlüsselt, auch wenn in Einzelfällen eine andere Textvariante der Vertonung gedient haben mag. Gleichen Titeln bei unterschiedlichem Inhalt von Gedichten wurde zur Differenzierung eine Klammer [] nachgestellt, wie dies auch im ›Verzeichnis der bibliographisch erfassten Vertonungen‹ ab Seite 505 erfolgt (vgl. hierzu auch Kap. 9.3).

Die Zuschlüsselung erfolgt zu den Themenfeldern

1. Liebe, Ekstase, Sehnsucht
2. Schmerz, Trauer, Tod
3. Religion und Gott
4. Exil
5. Sohn Paul und Mutter Jeanette
6. Gottfried Benn
7. Ernst Simon
8. Gelegenheitsgedichte
9. Sonstige Gedichte

Wenn die Folge der Gedichte nachstehend in drei Schaffensphasen, die weiter oben erläutert sind, unterteilt wird, so darf dies nicht so trennscharf gelesen werden, wie dargestellt. Es gibt zwar Zäsuren auch im Leben von Else Lasker-Schüler – das Exil, beginnend mit der Flucht am 19.04.1933 in die Schweiz, ist eine solche Zäsur – aber die thematischen Schwerpunkte im lyrischen Schaffen verlaufen auch hier fließend.

Legende:

KA	Gedicht-Nr. i. d. Kritischen Ausgabe Bd. 1
Titel	Titel
E:	Erstdruck
Th.Feld	Themenfeld (s.o.)
Vert.	Anzahl Vertonungen
<Titel> (Vers 1)	wegen fehlenden Titels wird ersatzweise der erste Vers verwendet wortgleichen Titeln wird der erste Vers zur Unterscheidung in Klammern nachgestellt
123	mit () gekennzeichnete Variante, die in der vorliegenden Arbeit nicht zitiert und nicht statistisch berücksichtigt wird.

Tab. 22: Gedichte, Themenfelder und Vertonungen

KA	Titel	E-Druck	Th.Feld	Vert.
<i>1. Schaffensphase (1899-1917)</i>				
1	Vorahnung	1899	5	
2	Ahnung	1899	5	
3	Verwelkte Myrten	1899	2	2
4	Sinnenrausch	1899	1	5
5	Liebe	1900	1	
6	Trieb	1900	1	7
7	Kismet	1900	2	2
8	Resignation	1900	2	1
9	Jugend	1900	2	8
10	Zur Kindheit	1900	1	
11	Brautwerbung	1900	1	
12	Morituri	1900	2	6
13	Sehnsucht	1900	1	2
14	Phantasie	1900	1	1
15	Frau Dämon	1900	2	
16	Ein Königswille	1900	2	
17	Das Lied vom Leid	1900	2	4
18	Die schwarze Bhowanéh	1900	1	7
19	Ballade (Er hat sich in gieriger Leidenschaft)	1900	1	2
20	Meine Schamröte	1900	1	6
21	Ein Syrinxliedchen	1900	1	3
22	Chaos	1901	1	8
23	Karma	1901	2	5
24	Eifersucht	1901	1	6
25	Nervus erotis	1901	1	5
26	Kühle	1901	1	10
27	Das Lied des Gesalbten	1901	3	4
28	Sulamith	1901	1	18
29	Fieber	1902	1	3
30	Sterne des Fatums	1902	1	1
31	Sterne des Tartaros	1902	2	2
32	Abend (Es riß mein Lachen sich aus mir)	1902	2	8
33	Herzkirschen waren meine Lippen beid'	1902	2	2
34	Winternacht	1902	2	13
35	Chronica	1902	2	2
36	Mutter (Ein weisser Stern singt ein Totenlied)	1902	2	9
37	Weltflucht	1902	1	31
*38	Eifersucht	1902		
39	Frühling	1902	1	19
*40	Die schwarze Bhowanéh	1902		
*41	Meine Schamröte	1902		
*42	Trieb	1902		
43	Syrinxliedchen	1902	1	
*44	Nervus Erotis	1902		
*45	Winternacht	1902		
46	Urfrühling	1902	1	
47	Mairosen	1902	1	3
48	Dann	1902	1	25
*49	Abend (Es riss mein Lachen sich aus mir)	1902		
*50	Karma	1902		
51	Orgie	1902	1	8
*52	Fieber	1902		
53	Dasein	1902	2	7
*54	Sinnenrausch	1902		
55	Sein Blut	1902	1	2
56	Viva!	1902	1	5
57	Eros	1902	1	7
58	Dein Sturmlied	1902	1	3

☞ Fortsetzung auf der Folgeseite

KA	Titel	E-Druck	Th.Feld	Vert.
*59	Das Lied des Gesalbten	1902		
*60	Sulamith	1902		
*61	Kühle	1902		
*62	Chaos	1902		
63	Mein Blick	1902	1	1
64	Lenzleid	1902	2	5
65	Verdammnis	1902	1	3
66	Weltschmerz	1902	1	15
67	Mein Drama	1902	2	1
*68	Sterne des Fatums	1902		
*69	Sterne des Tartaros	1902		
70	Du, mein	1902	3	2
71	Fortissimo	1902	1	2
72	Der gefallene Engel	1902	1	1
73	Mein Kind (Mein Kind schreit auf um die Mitternacht)	1902	5	7
74	Adanatoi (Die Unsterblichen)	1902	1	5
75	Selbstmord	1902	2	5
*76	Morituri	1902		
*77	Jugend	1902		
78	Meinlingchen	1902	5	5
*79	Ballade (Er hat sich)	1902		
80	Königswille	1902	2	
81	Volkslied	1902	2	4
82	Dir	1902	2	11
83	Müde (Styx)	1902	2	14
84	Schuld	1902	2	1
85	Unglücklicher Hass	1902	2	1
86	Nachweh	1902	2	7
87	Mein Tanzlied	1902	1	37
88	Vergeltung	1902	2	1
89	Hundstage	1902	2	1
90	Melodie	1902	1	13
91	Elegie	1902	2	2
92	Vagabunden	1902	1	2
*93	Herzkirschen waren meine Lippen beid'	1902		
94	Die Beiden	1902	1	1
95	Meine Blutangst	1902	2	
96	Im Anfang	1902	3	16
97	Weltende	1903	4	75
98	Wir Beide	1904	1	4
99	Liebesflug	1904	1	3
100	Nachklänge	1904	1	7
101	Maria	1905	3	5
102	Vollmond	1905	1	25
103	Erkenntnis	1905	1	4
*104	Liebesflug	1905		
*105	Wir Beide	1905		
106	Die Liebe (Es rauscht durch unseren Schlaf)	1905	1	18
107	Traum	1905	1	7
108	Meiner Schwester Kind	1905	2	1
109	»Täubchen, das in seinem eigenen Blute schwimmt«	1905	2	1
110	Eva	1905	1	6
111	Unser stolzes Lied	1905	1	
112	Unser Liebeslied (Laß die kleinen Sterne stehn)	1905	1	5
113	Unser Kriegslied	1905	1	1
114	Erfüllung	1905	1	
115	Ruth	1905	3	15
116	Als ich noch im Flügelkleide...	1905	1	5
117	Groteske	1905	9	9
118	Das Geheimnis	1905	1	1
*119	Nachklänge	1905		
120	Evas Lied	1905	1	2

KA	Titel	E-Druck	Th.Feld	Vert.
121	Maienregen	1905	2	7
122	Mein stilles Lied	1905	2	8
123	Mein Volk (Der Fels wird morsch)	1905	3	24
124	Zebaoth	1905	3	17
125	Mein Sterbelied (Die Nacht ist weich von Rosensanftmut)	1905	2	6
126	Streiter	1905	1	1
127	Wir Drei	1905	1	1
128	Mein Liebeslied (Wie ein heimlicher Brunnen)	1905	1	28
129	Mein Wanderlied	1905	1	4
130	Der Letzte	1905	2	3
131	O, meine schmerzliche Lust....	1905	1	2
132	Der letzte Stern	1905	1	7
133	Heim	1905	1	3
134	Sphinx	1905	1	2
*135	Weltende	1905		
136	<Die Pavianmutter singt ihr Paviänchen in den Schlaf>	1906	5	10
137	<Lampe Pampe Rampe>	1906	5	
138	<Der Abend ruht auf meiner Stirne>	1906	1	
139	Mein Lied	1907	1	7
140	<Abdul Antinous>	1907	1	1
141	Ich frage nicht mehr	1907	2	2
142	Aber ich finde dich nicht mehr	1907	2	1
143	Heimlich zur Nacht	1907	1	25
144	Wenn du kommst –	1907	1	2
145	Ich träume so leise von dir – – –	1907	1	15
146	Ich glaube wir.....	1907	2	2
147	Du es ist Nacht –	1907	1	1
148	Das Lied meines Lebens	1907	2	18
149	An Gott	1908	3	21
150	Albert Heine – Herodes V. Aufzug	1908	8	
151	Siehst du mich –	1909	1	13
152	Und suche Gott	1909	3	6
153	Ein Liebeslied (Aus goldenem Odem)	1909	1	10
154	Die Königin	1910	8	3
155	Heimweh	1910	2	11
156	Ein Trauerlied	1910	2	4
157	Mein Liebeslied (Auf deinen Wangen liegen)	1910	1	6
158	Pharao und Joseph	1910	3	6
159	David und Jonathan (In der Bibel stehn wir geschrieben)	1910	3	8
160	Ich bin traurig	1910	2	18
161	Die Liebe (Verstecke mich in deinem Süßblut)	1910	1	12
162	Nun schlummert meine Seele –	1910	1	10
163	Ankunft	1910	2	15
164	Abend (Hauche über den Frost meines Herzens)	1910	2	4
165	Ein Lied der Liebe	1910	1	4
166	Die Stimme Edens	1910	3	1
167	Leise sagen –	1910	2	10
168	Versöhnung	1910	3	40
169	Meine Mutter (War sie der große Engel)	1910	5	7
170	In deine Augen	1910	1	12
171	Von weit	1910	1	18
172	Ein alter Tibetteppich	1910	1	33
*173	Maria	1911		
174	Rast	1911	3	8
*175	Vollmond	1911		
176	<Alfred Kerr>	1911	8	
177	Unser Liebeslied (Unter der Wehmut der Esche)	1911	1	
178	Dem Barbaren (Deine rauhen Blutstropfen)	1911	6	1
179	Dem Barbaren (Ich liege in den Nächten)	1911	6	3
180	Antinous	1911	1	
181	Abel	1911	3	11
182	Dem Prinzen von Marokko	1911	1	

KA	Titel	E-Druck	Th.Feld	Vert.
183	<Reiter und Reichsritter>	1911	9	
184	<An den Gralprinzen>	1912	8	12
185	<An den Prinzen Tristan>	1912	8	5
186	<An den Ritter>	1912	8	1
187	<An Tristan>	1912	8	6
188	<An den Ritter aus Gold>	1912	8	6
189	Meiner Schwester dieses Lied	1912	2	1
190	Esther	1912	3	8
191	<Als ich Tristan kennen lernte ->	1912	1	6
192	Boas	1912	3	10
193	Jakob und Esau	1912	3	7
194	O, deine Hände	1912	6	4
195	Abraham und Isaak	1913	3	7
196	Jakob	1913	3	7
197	Moses und Josua	1913	3	5
198	Giselheer dem Tiger	1913	6	5
199	Franz Werfel	1913	8	
200	Richard Dehmel	1913	8	
201	Karl Vogt	1913	8	
202	Paul Zech	1913	8	
203	An den Herzog von Vineta	1913	6	13
204	Giselheer dem Heiden	1913	6	4
205	Giselheer dem Knaben	1913	6	4
206	Giselheer dem König	1913	6	6
207	Hinter Bäumen berg' ich mich	1913	6	5
208	Das Lied des Spielprinzen	1913	6	2
*209	Mein Volk (Der Fels wird morsch)	1913		
*210	Abraham und Isaak	1913		
*211	Jakob	1913		
*212	Esther	1913		
*213	Pharao und Joseph	1913		
*214	An Gott	1913		
*215	Ruth	1913		
*216	David und Jonathan (In der Bibel stehn wir geschrieben)	1913		
*217	Eva	1913		
*218	Zebaoth	1913		
*219	Jakob und Esau	1913		
*220	Abel	1913		
*221	Sulamith	1913		
*222	Boas	1913		
*223	Versöhnung	1913		
*224	Moses und Josua	1914		
*225	Im Anfang	1914		
226	Sascha (Um deine Lippen blüht noch jung)	1914	1	
227	Klein Sterbelied	1914	6	25
228	O Gott	1914	6	7
229	Höre!	1914	6	8
230	Lauter Diamant	1914	6	2
231	Meiner Mutter	1914	5	3
232	O, ich hab dich so lieb	1914	1	1
233	An den Prinzen Benjamin	1914	1	4
234	Saul	1915	3	7
235	Der alte Tempel in Prag	1915	3	1
236	An Hans Adalbert	1915	8	1
237	Dem Herzog von Leipzig	1915	8	1
238	Aber deine Brauen sind Unwetter...	1915	8	2
239	Senna Hoy (Seit du begraben liegst auf dem Hügel)	1915	8	18
240	Verinnerlicht	1915	6	8
241	Hans Ehrenbaum-Degele	1915	8	
242	Georg Trakl (Seine Augen standen ganz fern)	1915	8	3
243	An zwei Freunde	1915	1	1
244	Laurencis	1915	1	

KA	Titel	E-Druck	Th.Feld	Vert.
245	Abschied (Aber du kamst nie mit dem Abend)	1915	2	13
246	Savary	1915	8	2
247	Theodor Däubler	1915	8	
248	An Franz Marc	1916	8	
249	Milly Steger	1916	8	
250	Georg Grosz	1916	8	
251	Peter Baum	1916	8	
252	Heinrich Maria Davringhausen	1916	8	
253	Gebet (Ich suche allerlanden eine Stadt)	1916	3	44
254	O ich möcht aus der Welt!	1917	2	4
255	Der Mönch	1917	1	1
256	Dem Mönch (Ich taste überall nach deinem Schein)	1917	1	
257	Als der blaue Reiter war gefallen	1917	2	
258	Ein Lied (Hinter meinen Augen stehen Wasser)	1917	2	22
259	<St. Peter Hille>	1917	8	
*260	Chronica	1917		
*261	Mein Drama	1917		
262	Ein Ticktackliedchen für Pülchen	1917	5	11
*263	Selbstmord	1917		
*264	Mein stilles Lied	1917		
<i>2. Schaffensphase (1917-1931)</i>				
265	<Paul Leppin> (Der König von Böhmen Paul Leppin)	1917	8	
266	Georg Trakl (Georg Trakl erlag im Krieg von eigener Hand gefällt)	1917	8	1
267	Dem Mönch (Meine Zehen wurden Knospen)	1917	1	2
268	Ballade (Trotzdes Gold seine Stirn war)	1917	8	
269	Ballade (Sascha kommt aus Sibirien heim)	1917	8	4
270	Gottfried Benn	1917	6	
271	Alice Trübner	1917	8	
272	Wilhelm Schmidtbonn	1917	8	
*273	Milly Steger	1917		
274	Hans Adalbert von Maltzahn	1917	8	
275	Du machst mich traurig – hör	1917	2	6
276	David und Jonathan (O Jonathan, ich blasse hin in deinem Schoß)	1918	3	6
277	Abschied (Ich wollte dir immerzu)	1918	1	7
278	Der Hirte	1919	9	1
279	Ludwig Hardt	1919	8	
280	Hagar und Jsmael	1919	3	6
281	Georg Koch	1919	8	
282	Joseph	1920	3	3
283	Die Schauspielerin	1920	8	
284	Carl Schleich	1920	8	
285	Gott hör...	1920	3	14
286	Hans Heinrich von Twardowsky	1920	8	
287	Leo Kestenber	1920	8	
288	<Pablo>	1921	1	1
289	<Die Engel deckten wolkenweiß zum Himmelmahle>	1921	3	
290	<An meine Freunde>	1921	3	3
291	Marianne von Wereffkin (Marianne spielt mit den Farben Russlands malen)	1922	8	
292	Aribert Waescher	1923	8	
293	An die Einwohnerschaft Berlins	1923	9	
294	Abschied (Der Regen säuberte die steile Häuserwand)	1923	3	5
295	<Die Leber ist von einem Hecht>	1923	9	
296	<Im Schwarzen Walfisch zu Askalon>	1923	9	
297	Jussuff Abbu	1923	8	
298	Paul Gangolf	1923	8	
299	Paul Leppin (Er ist mein liebster Freund)	1923	8	
300	Abigail	1923	3	2
301	Abendlied	1924	3	9
302	Der Hannemann	1924	8	

KA	Titel	E-Druck	Th.Feld	Vert.
303	Sigismund von Radecki	1924	8	
304	Jankel Adler	1924	8	
305	Hans Jacob	1924	8	
*306	Weltflucht	1925		
307	Ernst Toller	1925	8	
308	Das Wunderlied	1925	2	4
309	Paule	1925	5	
310	Hedwig Wangel	1925	8	
311	<Geboren 1883 am 1. Mai>	1926	9	
312	Die Versuchung	1926	3	
313	Fred Hildenbrandt	1926	8	
314	Gedenktag	1926	5	4
315	<Ich wohne im Sachsenhofe>	1926	9	
316	<Willkommen, Buddenbroks and son!>	1927	9	
317	An mein Kind	1928	5	6
318	Arthur Holitscher	1928	8	
319	Weihnacht	1928	2	6
320	Letzter Abend im Jahr	1929	3	5
321	Ein Lied an Gott	1929	3	11
322	<Karl Sonnenschein>	1929	8	1
323	<Rosen, Nelkenseifen, weiss und lila Flieder>	1929	9	
324	<Ich möchte ewig schweigen>	1929	9	
325	Genesis	1929	3	3
326	<Es brennt ein feierlicher Stern>	1930	2	1
327	<Neugierige sammeln sich am Strand und messen>	1930	9	
328	Der Schnupfen	1930	9	1

3. Schaffensphase (1931-1945)

329	Aus der Ferne	1931	2	2
*330	Abigail	1932		
331	Und der Paul Graetz	1932	8	
332	Ewige Nächte	1932	3	3
333	<Pflanzte man in die Erde mich>	1932	9	
334	<Kaiser Karl zu Aachen saß>	1932	9	
335	<Wer knuspert so spät durch Nacht und Wind?>	1932	9	
336	Am fernen Abend	1932	2	1
337	Die Erkenntnis	1932	3	2
338	Herbst (Auf einmal musste ich singen)	1932	2	6
339	Ouvertüre	1932	2	6
340	Gebet (Oh Gott, ich bin voll Traurigkeit)	1932	3	21
341	<Ich schliess das Fenster zu>	1932	9	1
342	<Wir stehen längst geknickt wo angelehnt>	1932	2	2
343	Abendzeit	1933	4	4
344	Die Verscheuchte	1934	4	12
345	Hingabe	1934	3	5
346	Ergraut kommt seine kleine Welt zurück	1934	2	2
347	Ich liege wo am Wegrand übermattet	1935	4	8
348	<Hör, Gott, wenn du nur etwas lieb mich hast>	1935	4	2
349	Es kommt der Abend	1936	4	7
350	Ich weiß	1936	2	19
351	Die Dämmerung naht	1936	4	9
352	Mein blaues Klavier	1937	4	60
353	<Komm mit mir in das Cinema>	1937	9	4
354	<Ihr lieben Leute, aus den Biedermeierjahren>	1937	9	
355	<In den höheren Regionen>	1937	4	
356	<Ist's die Schwüle?>	1937	9	
357	<So höret, liebe Leute, diese Mordsgeschichte>	1937	9	
358	<Oft hängt sein Früchtchen, sein Tableau>	1937	9	
359	<Denk ich an die Schokoladenspeise>	1937	4	
360	<Verstands, im Trance>	1937	9	
361	<Und käm ich erst zum jüngsten Gericht ->	1937	9	
362	<Auf des Mosaikes weiten Arabeskenbogen>	1937	9	

☞ Fortsetzung auf der Folgeseite

KA	Titel	E-Druck	Th.Feld	Vert.
363	<Als ich noch Rechtsanwalt am Landgericht in Schlesien>	1937	9	
*364	<Sulamith>	1937		
365	Herbst (Ich pflücke mir am Weg das letzte Tausendschön)	1938	4	8
366	Leopold Krakauer (Himmelsgewölbe, die zur Erde gefallen)	1940	8	
367	<Und pflanzte man in die Erde mich>	1940	9	
*368	Mein Volk (Mein Volk wird morsch)	1941		
369	Ihm – eine Hymne	1942	3	
370	Ueber glitzernden Kies	1942	2	5
371	Mein Liebeslied (In meinem Schosse)	1942	1	3
*372	An meine Freunde	1943		
*373	An meine Freunde	1943		
374	Meine Mutter (Es brennt die Kerze auf meinein Tisch)	1943	5	14
375	Jerusalem	1943	4	2
*376	An mein Kind	1943		
*377	Mein blaues Klavier	1943		
*378	Gebet (Oh Gott ich bin voll Traurigkeit)	1943		
*379	Über glitzernden Kies	1943		
*380	Ouvertüre	1943		
381	An Mill	1943	4	2
*382	Es kommt der Abend	1943		
383	Die Tänzerin Wally	1943	8	1
*384	Abendzeit	1943		
*385	Ich liege wo am Wegrand	1943		
*386	Die Verscheuchte	1943		
*387	Ergraut kommt seine kleine Welt zurück	1943		
*388	Hingabe	1943		
*389	Ich weiss	1943		
*390	Herbst (Ich pflücke mir am Weg das letzte Tausendschön)	1943		
*391	Die Dämmerung naht	1943		
392	Mein Herz ruht müde	1943	2	12
393	Abends	1943	2	19
394	Dem Verklärten	1943	7	2
395	Und	1943	7	8
396	So lange ist es her	1943	7	3
397	Ein Liebeslied (Komm zu mir in der Nacht – wir schlafen engverschlungen)	1943	7	28
398	Ihm eine Hymne	1943	7	
399	Ich liebe dich	1943	7	26
400	In meinem Schosse	1943	7	
401	Dem Holden	1943	7	
402	Die Unvollendete	1943	7	1
403	Ich säume liebentlang	1943	7	5
404	An Apollon	1943	7	2
405	An mich (Prosa)	1943	2	1
*406	Mutter (Es singt ein weisser Stern sein Totenlied)	1944		
<i>Nachlass</i>				
407	Erkenntniß	1996 KA	4	
408	Ein Lied aus Gold	1994	1	4
409	Das Lied des schmerzlichen Spiels	1996 KA	1	
410	Ein Geigenliedchen	1966	1	1
411	<Was kommt dort von der Höh>	1919	9	
412	Abraham Stenzel (Begraben sind die Bibeljahre längst)	1967	4	
413	Abraham Stenzel (Als Abraham ganz jung war)	1996 KA	4	
414	<Die Leber ist von einem Hecht>	1996 KA	9	
415	<Die L. ist von einem Hecht>	1996 KA	9	
*416	<Die Verscheuchte>	1967		
417	Unser Liebeslied (Es fallen die Kastanien von den dunkelgrünen Bäumen)	1996 KA	4	3
418	Ein trübes Lied	1996 KA	4	
419	Dänischer Prinz	1960	8	
420	Mein Volk (Mein Volk wird morsch, dem ich entspringe)	1996 KA	3	
421	<Ist's die Schwüle>	1996 KA	9	

KA	Titel	E-Druck	Th.Feld	Vert.
422	<Sir!>	1960	8	
423	<Pfeifen kann ich noch, jedoch im Morgengrauen>	1996 KA	4	
424	<Ich lernte Suppe blasen, virtuos den Gong>	1996 KA	9	
425	<Er weiss wie ich, dass grosse Freude macht>	1996 KA	9	
426	<Durch die Scheiben der Romanischen Terasse>	1996 KA	9	
427	<Ich glaube wir sind alle für einand' gestorben>	1996 KA	4	
428	<Wir sollten uns zerstreun>	1996 KA	4	
429	<Wenn Leidenschaft den Menschen heizt>	1996 KA	4	
430	<Hingegen, lieber Leser, für den Scat>	1996 KA	4	
431	<Das war ein Amüsemang!!!>	1996 KA	4	
432	<Ganz dunkel>	1996 KA	4	
433	<Reime aus der Aermel Nähte>	1996 KA	4	
434	<Der wahre Reim>	1996 KA	9	
435	<Für mich ja nur ein Katzensprung>	1996 KA	4	
436	<Ich stürze mich mit einem Satz>	1996 KA	4	
437	<Bad Davis and the Catherin>	1996 KA	4	
438	<Auch den Clown im Varietee>	1996 KA	9	
439	<Allmorgentlich im Traume schon zu zittern>	1996 KA	4	
440	<Karl die Bouillon wird kalt!>	1996 KA	9	
441	<Ich sah mich doch am Fenster dichtend sitzen>	1996 KA	4	
442	<Kochbücher gehen noch, haben Absatz auf den Märkten>	1996 KA	4	
443	<Es rührt mich jedesmal zu Thränen>	1996 KA	4	
444	<Und unser Haus am Fuss des Walds>	1996 KA	4	
445	<O wie mir die Scheidung nahe ging>	1996 KA	4	
446	<Die Uhr des Briten>	1996 KA	4	
447	<Geld, das wir im Stand' nie zu bewerten>	1996 KA	4	
448	<Im Restorante: HINTERER STERNEN>	1996 KA	4	
449	<In der Strasse Engematt>	1996 KA	4	
450	<Wie sie in Wien und in Berlin ganz san façon>	1996 KA	9	
451	<Auf ihrem Tisch daheim, in ihrer Villa hinter Edeleichen>	1996 KA	9	
452	Das Bogenlied	1961 VPN	3	
453	Charlotte Bara	1964	8	
454	Marianne von Wereffkin (Marianne steht schon in den Morgenstunden)	1996 KA	8	
*455	Marianne von Wereffkin (Marianne spielt mit den Farben Russlands malen)	1996 KA		
456	Sascha (Er war schön und klug)	1967	8	
457	Werner Kraft	1961 VPN	8	
*458	Werner Kraft	1996 KA		
459	Fritz Lederer	1996 KA	8	
*460	Leopold Krakauer (Leopold Krakauers Zeichengemälde)	1996 KA		
461	<Melech David in Juda saß>	1996 KA	9	
462	Ein Lied (So sag mir doch)	1996 KA	7	
463	An – (Es ist so dunkel heut am Heiligen Himmel)	1996 KA	7	
464	Die Dichterin	1996 KA	7	
465	An – (Mein Angesicht liegt nachts auf deinen Händen)	1961 VPN	7	
466	Mein armes Lied	1996 KA	7	
467	Ich schlafe in der Nacht –	1961 VPN	7	5
468	Mit dir, Goldlächelnden –	1961 VPN	7	2
469	An Ernest von Ehmals	1996 KA	7	
470	<Du kannst nach Haus>	1996 KA	7	
471	Abschiedslied an Ernest	1996 KA	7	
472	An Ernest	1996 KA	7	
473	Mein Abschiedsbrief	1996 KA	7	
474	<Ich wollte wir lägen an einer Bucht>	1961 VPN	7	2
475	Ein Liebeslied (Nun stirbt das Laub der Bäume wieder)	1967	1	
476	<Es war im Frühling>	1961 VPN	1	2
477	<Die winzigen Mönche am Baum>	1996 KA	9	
478	Im Garten	1996 KA	9	
479	<Hat man die Gelbsucht und wird gelb und gelber> 364	1996 KA	9	
480	<Auf niedlichem Pianoforte miniatur>	1996 KA	9	
481	<Was hat die Lieb mit der Saison zu tun>	1996 KA	9	1

KA	Titel	E-Druck	Th.Feld	Vert.
482	<Fleißig wie ein Bienenschwarm>	1961 VPN	9	
483	Das Lied vom Gutsein mit dem Gutschein	1961 VPN	9	1
484	<Meine Freiheit>	1961 VPN	2	1
485	<Die mich hassen>	1959	2	2
486	<Die Dämmerung holt die Sichel aus der Dunkelheit>	1954	2	2
487	<Ich friere>	1959	2	3
488	<Mich führte in die Wolke mein Geschick>	1959	4	3
489	<Wir treiben alle durch den Ozean der Luft>	1954	2	1
490	<Man muß so müde sein>	1954	2	4
*491	Man muss so müde sein	1961 VPN		
492	<Ich bin so müde>	1954	2	3
493	<Ich weiß nicht>	1958	2	2
494	<O Gott ich bin so müde>	1958	3	4
495	<Die Thräne, die du beim Gebete weinst>	1958	3	4
496	<Am Freitag in der Abendstunde>	1958	3	1
497	<Ich falte meine Hände betend in der Abendstunde>	1961 VPN	3	
*498	<Ich falte meine Hände betend in der Abendstunde>	1996 KA		
499	<Ein einziger Mensch ist oft ein ganzes Volk>	1958	4	2
500	<O Gott wie soll dich meine Klage rühren>	1958	3	2
*501	Dämmerung (Ich suche eine Hand der meinen gleich)	1996 KA		
502	Dämmerung (Ich halte meine Augen halb geschlossen)	1996 KA	2	3
503	<Dämmerung> (Ich suche eine Hand der meinen gleich)	1958	2	2
504	Mein Sterbelied (Bin welk und mürbe)	1960	2	3
*505	Mein Sterbelied (Bin welk und mürbe)	1996 KA		
506	<Ein Feuer ging aus vom Ewigen>	1959	3	
xxx	Der Kartoffelpuffer [KA4.1 S.230f]	1932	9	

V

Anhänge

A. Verzeichnis der bibliographisch erfassten Vertonungen

Dieses Verzeichnis führt alle Vertonungen von in der Bibliografie der Komponistinnen und Komponisten und ihrer Werke aufgeführten Einzeltiteln im Werk der Dichterin auf. Die Schreibweise richtet sich nach der KA Bd. 01. **Fett** gesetzte Zahlen verweisen auf die Gedicht-Nummer in diesem Band.

Die Zahlen hinter den Indices beziehen sich auf die laufende Nummer der Komponisten und *nicht* auf Seitenzahlen. So wurde ein einfacheres und zielgenaues Auffinden ermöglicht, insbesondere in den Fällen von Mehrfachvorkommen auf einer Druckseite. Dadurch ist auch die Anzahl der Vertonungen eines jeden Gedichtes direkt ablesbar. Die Kompositionen sind am Rand durchnummeriert, z. B. (K0527), und so wird in dieser Arbeit auf sie verwiesen.

Titel der Kompositionen sind i. d. R. die Überschriften, die Else Lasker-Schüler ihren Gedichten gab. In Ausnahmen wählten die Komponisten jedoch auch die Liedanfänge, andere Verszeilen oder eigene Überschriften; in solchen Fällen wurde der Indexeintrag mit einem entsprechenden Verweis zum eigentlichen Gedicht-Titel ergänzt, dem zusätzlich ein »Ti:« zur Kennzeichnung vorangestellt wurde. Zugleich wurde dann auch der Titel selbst im Verzeichnis als Querverweis mit nachgestelltem Liedanfang aufgeführt.

Lasker-Schüler versah in einigen Fällen verschiedene Gedichte mit gleichen Überschriften. In solchen Fällen wurden die verschiedenen Gedichtanfänge als Verweise in eckigen Klammern aufgeführt. Im Kompositionen-Corpus ist Uneindeutigkeit nur dort nicht tilgbar, wo die Komposition nur von der Überschrift her bekannt ist; in den Fällen, wo hingegen der Notentext eingesehen werden konnte, wurde Eindeutigkeit hergestellt durch eine in eckige Klammern [] gesetzte Ziffer.

In Fällen, in denen es sich nicht um Liedvertonungen handelt, sondern um andere Gattungen, wurden die Kompositionen unter Sonderverweisen subsumiert. Dies sind Hörspiel, Instrumentales, Oper, Oratorium, Prosa, Sinfonie und Theaterstück.

Schließlich gibt es Kompositionen im Korpus, in denen zwar nachweislich Else-Lasker-Schüler-Texte vertont wurden, der Notentext oder andere Quellen zur genaueren Bestimmung des vertonten Textes jedoch nicht vorlagen. Diese Kompositionen wurden im Index unter dem Stichwort »Text unbekannt« aufgeführt.

- | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Abdul Antinous, <i>siehe</i> 140 , Deine Schlankheit
fließt wie dunkles Geschmeide | am Himmel |
| Abel, 13, 17, 71, 165, 230, 270, 279, 316, 331, 398,
<i>siehe</i> 181 | Aber du kamst nie mit dem Abend, 249, <i>siehe</i>
245 , Ti: Abschied[1] |
| Abend, 123, 204, 287, 316, 353, <i>siehe</i> [1] 32 , Es riß
mein Lachen sich aus mir, [2] 164 ,
Hauche über den Frost meines
Herzens | Aber ich finde dich nicht mehr, 184, 398, <i>siehe</i>
142 |
| [1], 67, 375, 398, 450 | Abigail, 298, 398, <i>siehe</i> 300 |
| [2], 63, 398 | Abraham und Isaak, 71, 165, 279, 298, 398, 399,
407, <i>siehe</i> 195 |
| Abendlied, 18, 213, 309, 331, 398, 441, 453, <i>siehe</i>
301 | Abschied, 123, 147, 181, 216, 400, <i>siehe</i> [1] 245 ,
Aber du kamst nie mit dem Abend,
[2] 294 , Der Regen säuberte die steile
Häuserwand, [3] 277 , Ich wollte dir
immerzu |
| Abends, 17, 19, 45, 48, 128, 173, 175, 182, 203,
211, 214, 215, 219, 225, 227, 309, 325,
329, 372, 398, 424, <i>siehe</i> 393 , auch
Herbst[3] | [1], 42, 188, 275, 309, 331, 398, 446
[2], 300, 388, 398
[3], 141, 204, 309, 377, 398, 404 |
| Abendzeit, 182, 306, 309, 388, <i>siehe</i> 343 | Ach, ich irre wie die Todsünde, 342, <i>siehe</i> 33 , Ti:
Herzkirschen waren meine Lippen
beid' |
| Aber deine Brauen sind Unwetter . . . , 259, <i>siehe</i>
238 , In der Nacht schweb ich ruhelos | |

- All' die weißen Schläfe meiner Ruh', 342, *siehe* **83**, Ti: Müde
- Als ich noch im Flügelkleide... , 141, *siehe* **116**
- Als ich Tristan kennen lernte, 86, 101, 129, 189, 358, *siehe* **191**, O, du mein Engel
- Als Moses im Alter Gottes war, *siehe* **197**, Ti: Moses und Josua
- Am fernen Abend, 398, *siehe* **336**
- Am Freitag in der Abendstunde, 398, *siehe* **496**
- Am liebsten pflückte er, 342, *siehe* **55**, Ti: Sein Blut
- An Apollon, 398, 425, *siehe* **404**
- An den Gralprinzen, 17, 73, 101, 189, 273, 402, 440, *siehe* **184**, Wenn wir uns ansehen
- An den Herzog von Vineta, 94, *siehe* **203**, [1] Der Himmel trägt im Wolkengürtel, [2] Nur dich, [3] Du
- An den Prinzen Benjamin, 219, 433, *siehe* **233**, Wenn du sprichst
- An den Prinzen Tristan, 86, 189, *siehe* **185**
- An den Ritter, *siehe* **186** [1] Gar keine Sonne ist mehr, [2] Dem Goldprinzen
- An den Ritter aus Gold, 66, 86, 189, 273, *siehe* **188**, Du bist alles was aus Gold ist
- An Gott, 13, 37, 55, 71, 90, 111, 123, 165, 182, 203, 230, 235, 279, 298, 309, 331, 356, 398, 399, *siehe* **149**, Du wehrst den guten und den bösen Sternen nicht
- An Hans Adalbert, 61, *siehe* **236**
- An mein Kind, 28, 66, 67, 174, 306, *siehe* **317**, Immer wieder wirst du mir
- An meine Freunde, 6, 269, 450, *siehe* **290**
- An meiner Wimper hängt ein Stern, 314, 398, *siehe* **205**, Ti: Giselheer dem Knaben
- An mich, 20, *siehe* **405**
- An Mill, 83, *siehe* **381**, Es tanzen Schatten in den dunkelgrünen Bäumen
- An Tristan, 86, 189, 353, 424, *siehe* **187**, Ich kann nicht schlafen mehr
- An zwei Freunde, 444
- Ankunft, 18, 50, 63, 122, 123, 151, 219, 289, 331, 398, 441, *siehe* **163**, Ich bin am Ziel meines Herzens angelangt
- Ἀθάνατοι (Die Unsterblichen), 219, *siehe* **74**
- Auf deinen Wangen liegen, *siehe* **157**, Ti: Mein Liebeslied[1]
- Auf deiner blauen Seele, 153, 233, 398, *siehe* **185**, Ti: An den Prinzen Tristan
- Auf den harten Linien, 233, *siehe* **100**, Ti: Nachklänge
- Auf die jungen Rosensträucher, 338, *siehe* **301**, Ti: Abendlied
- Auf einmal mußte ich singen, 171, 338, *siehe* **338**, Ti: Herbst[1]
- Aus der Ferne, 215, 430, *siehe* **329**, Die Welt, aus der ich lange mich entwand
- Aus goldenem Odem, *siehe* **153**, Ti: Ein Liebeslied[1]
- Aus mir braust finst're Tanzmusik, 262, 342, 416, *siehe* **87**, Ti: Mein Tanzlied
- Ballade, 171, 225, 398, *siehe* [1] **19**, Er hat sich, [2] **269**, Sascha kommt aus Sibirien heim
[1], 262
[2], 161
- Bin welk und mürbe, 398, *siehe* **504**, Ti: Mein Sterbelied[1]
- Boas, 44, 71, 90, 104, 165, 197, 230, 270, 279, 398, *siehe* **192**
- Brause Dein Sturmlied Du, 342, *siehe* **58**, Ti: Dein Sturmlied
- Chaos, 129, 164, 225, 272, 289, 421, *siehe* **22**, Die Sterne fliehen schreckensbleich
- Chronica, 322, *siehe* **35**, Mutter und Vater sind im Himmel
- Dämmerung, 208, 398, *siehe* [1] **502**, Ich halte meine Augen halb geschlossen, [2] **503**, Ich suche eine Hand
[1], 204, 444
[2], 309
- Dann, 13, 22, 45, 56, 61, 94, 149, 170, 188, 219, 239, 255, 270, 287, 289, 301, 309, 322, 354, 391, 398, *siehe* **48**, Dann kam die Nacht
- Dann kam die Nacht, 32, 182, 342, 375, *siehe* **48**, Ti: Dann
- Das Geheimnis, 147, *siehe* **118**
- Das Lied des Gesalbten, 31, 100, 135, 398, *siehe* **27**
- Das Lied des Spielprinzen, 63, 89, *siehe* **208**
- Das Lied meines Lebens, 17, 53, 66, 188, 270, 279, 309, 316, 331, 398, 432, 433, 444, *siehe* **148**, Sieh in mein verwandertes Gesicht
- Das Lied vom Gutsein mit dem Gutschein, 19, *siehe* **483**
- Das Lied vom Leid, 208, 309, 398, *siehe* **17**, Ich bin ein armes Mägdelein
- Das Wunderlied, 169, 398, 430, 441, *siehe* **308**
- Dasein, 45, 77, 287, 309, 322, 443, *siehe* **53**, Hatte wogendes Nachthaar
- Daß Du Lenz gefühlt hast, 342, *siehe* **64**, Ti: Lenzleid
- Daß uns nach all' der heißen Tagesglut, 262, *siehe* **25**, Ti: Nervus erotic
- David und Jonathan, *siehe* [1] **159**, In der Bibel stehen wir geschrieben, [2] **276**, O Jonathan, ich blasse hin in deinem Schoß
[1], 71, 197, 230, 279, 331, 398
[2], 17, 71, 230, 279, 298, 398
- Dein Herz ist wie die Nacht so hell, *siehe* **171**, Ti: Von weit
- Dein Sturmlied, 129, 186, *siehe* **58**, Brause Dein Sturmlied Du
- Deine Augen sind gestorben, 398, *siehe* **237**, Ti: Dem Herzog von Leipzig
- Deine rauhen Blutstropfen, *siehe* **178**, Ti: Dem Barbaren[1]
- Deine Schlankheit fließt wie dunkles Geschmeide, 398, *siehe* **140**, Ti: Abdul Antinous
- Dem Barbaren, 164, *siehe* [1] **178**, Deine rauhen Blutstropfen, [2] **179**, Ich liege in den Nächten
[1], 63
[2], 63, 315
- Dem Goldprinzen, *siehe* **186**, Ti: An den Ritter

- Dem Herzog von Leipzig, *siehe* 237, Deine Augen sind gestorben
- Dem Holden, 89, 182, 315, *siehe* 401, Ich taumele über deines Leibes goldene Wiese
- Dem Mönch, 398, *siehe* [1] 256, Ich taste überall nach deinem Schein, [2] 267, Meine Zehen wurden Knospen
- Dem Verklärten, 75, 147, *siehe* 394
- Denk' mal, wir beide, 262, *siehe* 24, Ti: Eifersucht
- Der Abend küsste geheimnisvoll, 174, 269, *siehe* 51, Ti: Orgie
- Der alte Tempel in Prag, 398, *siehe* 235
- Der du bist auf Erden gekommen, 398, *siehe* 70, Ti: Du, mein
- Der gefallene Engel, 398, *siehe* 72
- Der Himmel trägt im Wolkengürtel, 32, 157, *siehe* 203, Ti: An den Herzog von Vineta[1]
- Der Hirte, 398, *siehe* 278
- Der Kartoffelpuffer, 290, *siehe* KA Bd. 4.1, 232f
- Der Letzte, 398, *siehe* 130, [1] Ich lehne am geschlossenen Lid der Nacht, [2] Wilde Winde wehte ich
[1], 276, 426
- Der letzte Stern, 15, 50, 140, 225, *siehe* 132
- Der Mönch, *siehe* 255, In deinem Blick schweben
- Der Morgen ist bleich von Traurigkeit, 398, *siehe* 108, Ti: Meiner Schwester Kind
- Der Regen säuberte die steile Häuserwand, *siehe* 294, Ti: Abschied[2]
- Der Schnupfen, 19, *siehe* 328
- Der Sturm pfeift über ein junges Haupt, 262, *siehe* 7, Ti: Kismet
- Die Beiden, 193, *siehe* 94
- Die Dämmerung holt die Sichel aus der Dunkelheit, 326, 444, *siehe* 486
- Die Dämmerung naht, 9, 45, 83, 182, 186, 301, 315, 398, *siehe* 351
- Die Erkenntnis, 333, *siehe* 337, Unaufhörlich fällt ein frischer Regen
- Die Königin, 379, 398, *siehe* 154, Du bist das Wunder im Land
- Die Liebe, 27, 66, 306, 357, *siehe* [1] 106, Es rauscht durch unseren Schlaf, [2] 161, Wo mag der Tod mein Herz lassen?
[2a] Immer tragen wir, [2b] Verstecke mich
[1], 61, 86, 89, 161, 200, 230, 259, 309, 334, 351, 377, 419, 443
- Die mich hassen, 95, 208, *siehe* 485
- Die Nacht ist weich von Rosensanftmut, 398, *siehe* 125, Ti: Mein Sterbelied[2]
- Die Pavianmutter singt ihr Paviänchen in den Schlaf, 67, 111, 129, 137, 226, 255, 394, 404, *siehe* 136, Schlafe, schlafe
- Die schwarze Bhowanéh, 106, 184, 225, 226, 306, 354, 398, *siehe* 18
- Die Sterne fliehen schreckensbleich, 416, *siehe* 22, Ti: Chaos
- Die Stimme Edens, 63, *siehe* 166
- Die Tänzerin Wally, 398, *siehe* 383
- Die Thräne, die du beim Gebete weinst, 140, 174, 309, 398, *siehe* 495
- Die Unsterblichen, *siehe* 74, Ti: Ἀθάνατοι
- Die Unvollendete, 161, *siehe* 402
- Die Verscheuchte, 39, 121, 174, 175, 188, 306, 383, 393, 398, 432, 452, *siehe* 344
- Die Welt, aus der ich lange mich entwand, *siehe* 329, Ti: Aus der Ferne
- Dir, 19, 66, 96, 108, 223, 270, 306, 336, 347, 398, *siehe* 82, Drum Wein' ich
- Drum Wein' ich, 220, 262, *siehe* 82, Ti: Dir
- Du, 398, *siehe* 203, Ti: An den Herzog von Vineta[3]
- Du bist alles was aus Gold ist, 233, 398, *siehe* 188, Ti: An den Ritter aus Gold
- Du bist das Wunder im Land, *siehe* 154, Ti: Die Königin
- Du es ist Nacht –, 398, *siehe* 147
- Du hast Deine warme Seele, 254, *siehe* 121, Ti: Maienregen
- Du hast ein dunk'les Lied, 398, *siehe* 12, Ti: Morituri
- Du machst mich traurig – hör, 138, 185, 289, 296, 309, 398, *siehe* 275
- Du nimmst dir alle Sterne, 384, *siehe* 167, Ti: Leise sagen
- Du wehrst den guten und den bösen Sternen nicht, 279, *siehe* 149, Ti: An Gott
- Du, ich liebe dich grenzenlos, 12, 141, 174, 289, *siehe* 74, Ti: Ἀθάνατοι (Die Unsterblichen)
- Du, mein, 322, *siehe* 70, Der du bist auf Erden gekommen
- Du, sende mir nicht länger den Duft, 398, *siehe* 20, Ti: Meine Schamröte
- Eifersucht, 45, 94, 161, 398, *siehe* 24, Denk' mal, wir beide
- Ein alter Tibetteppich, 16, 42, 63, 65, 81, 89, 161, 174, 188, 199, 201, 204, 242, 279, 289, 306, 309, 345, 349, 350, 360, 373, 377, 392, 398, 402, 408, 417, 446, 452, *siehe* 172
- Ein einziger Mensch ist oft ein ganzes Volk, 49, 174, *siehe* 499
- Ein Engel schreitet unsichtbar durch unsere Stadt, 114, *siehe* 322
- Ein Geigenliedchen, 398, *siehe* 410
- Ein Liebeslied, 57, 81, 147, 223, 236, 256, 265, 394, *siehe* [1] 153, Aus goldenem Odem, [2] 397, Komm zu mir in der Nacht, [3] 475, Nun stirbt das Laub
[1], 13, 21, 45, 87, 259, 266, 270, 398
[2], 13, 17, 75, 86, 89, 107, 115, 120, 141, 171, 188, 196, 198, 225, 301, 309, 398, 404, 424, 444, 449
- Ein Lied, 23, 65, 66, 123, 219, 398, *siehe* [1] 258, Hinter meinen Augen stehen Wasser, [2] 462, So sag mir doch
[1], 55, 63, 78, 188, 205, 240, 289
[2], 377, 446
- Ein Lied an Gott, 40, 78, 113, 182, 221, 380, 383, 430, 441, 449, *siehe* 321, Es schneien weiße Rosen auf die Erde
- Ein Lied der Liebe, 309, 382, 398, 409, *siehe* 165
- Ein Tickackliedchen für Pülchen, 13, 48, 89, 111, 129, 137, 225, 279, 286, 309, 398, *siehe* 262

- Ein Trauerlied, 66, 289, 400, *siehe* **156**, Eine schwarze Taube ist die Nacht
- Ein weißer Stern singt ein Totenlied, 5, 398, 414, *siehe* **36**, Ti: Mutter
- Eine Sammlung von Knöpfen, 65
- Eine schwarze Taube ist die Nacht, 398, *siehe* **156**, Ti: Ein Trauerlied
- Elbanaff, 452, *siehe* **KA04 S. 58f.**
- Elegie, 161, 398, *siehe* **91**
- Er hat sich, *siehe* **19**, Ti: Ballade[1]
- Ergraut kommt seine kleine Welt zurück, 182, *siehe* **346**, In meinem Herzen spielen Paradiese
- Erkenntnis, 135, 147, 161, *siehe* **103**, Schwere steigt aus allen Erden auf
- Eros, 13, 106, 184, 186, 349, 368, 445, *siehe* **57**
- Es brennt die Kerze auf meinem Tisch, 5, 174, 414, *siehe* **374**, Ti: Meine Mutter[1]
- Es brennt ein feierlicher Stern, 398
- Es fallen die Kastanien, *siehe* **417**, Ti: Unser Liebeslied[1]
- Es ist ein Weinen in der Welt, 36, 110, 215, 311, 317, 321, *siehe* **97**, Ti: Weltende
- Es ist so dunkel heut, 398, *siehe* **320**, Ti: Letzter Abend im Jahr
- Es kommt der Abend, 121, 182, 200, 204, 369, 398, 415, *siehe* **349**
- Es rauscht durch unseren Schlaf, 135, 332, *siehe* **106**, Ti: Die Liebe[1]
- Es riß mein Lachen sich aus mir, 342, *siehe* **32**, Ti: Abend[1]
- Es schneien weiße Rosen auf die Erde, 398, *siehe* **321**, Ti: Ein Lied an Gott
- Es singt ein weißer Stern sein Totenlied, *siehe* **406**, Ti: Mutter
- Es tanzen Schatten in den dunkelgrünen Bäumen, 398, *siehe* **381**, Ti: An Mill
- Es treiben mich brennende Lebensgewalten, 262, *siehe* **6**, Ti: Trieb
- Es war im Frühling, 186, 398, *siehe* **476**
- Es weht von Deinen Gärten her der Duft, 342, *siehe* **29**, Ti: Fieber
- Es wird ein großer Stern in meinen Schoß fallen, 384, *siehe* **168**, Ti: Versöhnung
- Esther, 71, 90, 165, 197, 230, 279, 291, 398, *siehe* **190**
- Eva, 42, 61, 71, 147, 270, 279, *siehe* **110**
- Evas Lied, 147, 398, *siehe* **120**
- Ewige Nächte, 398, 430, 441, *siehe* **332**
- Fieber, 66, 170, *siehe* **29**, Es weht von Deinen Gärten her der Duft
- Filmmusik
 »Arthur Aronymus und seine Väter«, 313
 »Berlin-Jerusalem«, 351
 »Mein Herz - Niemandem«, 183
- Fleißig wie ein Bienenschwarm, 444
- Fortissimo, 66, 226, *siehe* **71**
- Frühling, 20, 42, 45, 66, 92, 161, 184, 185, 188, 192, 226, 266, 309, 323, 354, 388, 398, 434, *siehe* **39**
- Gar keine Sonne ist mehr, 398, *siehe* **186**, Ti: An den Ritter
- Gebet, 23, 40, 65, 137, 219, 225, 235, 242, 276, 316, 322, 398, *siehe* [1] **253**, Ich suche allerlanden eine Stadt, [2] **340**, Oh Gott ich bin voll Traurigkeit
 [1], 16, 20, 42, 63, 67, 93, 98, 140, 145, 172, 177, 188, 204, 207, 221, 270, 309, 351, 389, 398, 428, 432, 438
 [2], 75, 111, 121, 148, 175, 186, 227, 238, 289, 309, 389
- Gedenktag, 166, 281, 398, 441, *siehe* **314**
- Genesis, 147, 329, 398, *siehe* **325**
- Georg Trakl, 305, *siehe* [1] **266**, Georg Trakl erlag im Krieg, [2] **242**, Seine Augen standen ganz fern
 [1], 167
 [2], 167, 292
- Georg Trakl erlag im Krieg, *siehe* **266**, Ti: Georg Trakl[1]
- Gieselheer dem Tiger, 329
- Gieselheer dem Heiden, 63, 421, *siehe* **204**
- Gieselheer dem Knaben, 63, 129, *siehe* **205**, An meiner Wimper hängt ein Stern
- Gieselheer dem König, 63, 129, 353, *siehe* **206**, Ich bin so allein
- Gieselheer dem Tiger, 19, 63, 89, 161, *siehe* **198**
- Gott hör ... , 58, 63, 120, 139, 140, 142, 148, 171, 177, 289, 370, 383, 398, *siehe* **285**, Um meine Augen zieht die Nacht sich
- Gott, ich liebe dich in deinem Rosenkleide, 279, 338, *siehe* **124**, Ti: Zebaoth
- Groteske, 255, 291, 336, 353, 357, 379, 398, 453, *siehe* **117**
- Hab' in einer sternlodernden Nacht, 342, *siehe* **23**, Ti: Karma
- Hagar und Ismael, 230, 279, 298, 331, 398, *siehe* **280**
- Hatte wogendes Nachthaar, 262, *siehe* **53**, Ti: Dasein
- Hauche über den Frost meines Herzens, *siehe* **164**, Ti: Abend[2]
- Heim, 61, 89, 398, *siehe* **133**
- Heimlich zur Nacht, 13, 17, 34, 45, 89, 121, 131, 132, 157, 164, 188, 267, 276, 306, 315, 322, 329, 398, 404, 424, 432, 445, *siehe* **143**, Ich habe dich gewählt
- Heimweh, 63, 123, 129, 147, 253, 259, 291, 309, 333, 398, 441, *siehe* **155**
- Herbst, 35, 144, 398, *siehe* **393** [1] Auf einmal mußte ich singen, **365** [2] Ich pflücke mir am Weg das letzte Tausendschön, **393** Abends
 [2], 86, 98, 161, 309, 395, 403
- Herzensglut, *siehe* **74**, Ti: Ἀθανάτοι
- Herzkirschen waren meine Lippen beid', 398, *siehe* **33**, Ach, ich irre wie die Todstunde
- Hing an einer goldenen Lenzwolke, 342, *siehe* **96**, Ti: Im Anfang
- Hingabe, 83, 182, 204, 296, 398, *siehe* **345**
- Hinter Bäumen berg ich mich, 60, 63, 86, 129, 398, *siehe* **207**
- Hinter meinen Augen stehen Wasser, 133, 206, 260, 285, 319, 384, *siehe* **258**, Ti: Ein Lied[1]

- Hör, Gott, *siehe* 348, Hör, Gott, wenn du nur etwas lieb mich hast
- Hör, Gott, wenn du nur etwas lieb mich hast, 30, 398, *siehe* 348, Ti: Hör, Gott
- Höre, 19, 35, 63, 241, 315, 329, 367, 379, *siehe* 229
- Höret, Publikum, 65
- Hörspiel
 »Capricen des Prinzen von Theben«, 155
 »Die Wupper«, 70
 »IchundIch«, 99
- Hundstage, 398, *siehe* 89
- Ich bin am Ziel meines Herzens angelangt, *siehe* 163, Ti: Ankunft
- Ich bin ein armes Mägdelein, 262, *siehe* 17, Ti: Das Lied vom Leid
- Ich bin so allein, 138, 398, *siehe* 206, Ti: Giselheer dem König
- Ich bin so müde, 95, 309, 398, *siehe* 492
- Ich bin so traurig übers Maß, 398, *siehe* 493, Ti: Ich weiß nicht
- Ich bin traurig, 63, 86, 94, 123, 141, 164, 182, 219, 259, 267, 289, 309, 398, 402, 404, 424, *siehe* 160
- Ich denke immer ans Sterben, 237, *siehe* 240, Ti: Verinnerlicht
- Ich frage nicht mehr, 336, 398, *siehe* 141
- Ich friere, 140, 309, 398, *siehe* 487
- Ich glaube wir, 331, *siehe* 146
- Ich habe dich gewählt, 249, 270, 384, *siehe* 143, Ti: Heimlich zur Nacht
- Ich habe zu Hause ein blaues Klavier, *siehe* 352, Ti: Mein blaues Klavier
- Ich halte meine Augen halb geschlossen, *siehe* 502, Ti: Dämmerung[1]
- Ich hör' dich hämmern diese Nacht, 262, *siehe* 9, Ti: Jugend
- Ich kann nicht schlafen mehr, 233, 398, *siehe* 187, Ti: An Tristan
- Ich lehne am geschlossenen Lid der Nacht, *siehe* 130, Ti: Der Letzte[1]
- Ich liebe dich . . . 16, 19, 24, 66, 72, 86, 106, 121, 171, 174, 185, 188, 193, 219, 230, 276, 279, 289, 307, 309, 329, 343, 350, 377, 398, 432, *siehe* 399
- Ich liege in den Nächten, *siehe* 179, Ti: Dem Barbaren[2]
- Ich liege wo am Wegrand, 74, 95, 162, 182, 279, 297, 309, 398, *siehe* 347
- Ich pflücke mir am Weg das letzte Tausendschön, 25, *siehe* 365, Ti: Herbst[2]
- Ich säume liebentlang, 89, 182, 289, 295, 398, *siehe* 403
- Ich schlafe in der Nacht, 95, 182, 333, 335, 398, *siehe* 467
- Ich schliess das Fenster zu, 398, *siehe* 341
- Ich suche allerlanden eine Stadt, 35, 46, 49, 52, 66, 67, 129, 154, 279, 299, 401, 408, *siehe* 253, Ti: Gebet[1]
- Ich suche eine Hand, *siehe* 503, Ti: Dämmerung[2]
- Ich taumele über deines Leibes goldene Wiese, 398, *siehe* 401, Ti: Dem Holden
- Ich träume so leise von dir, 13, 18, 19, 83, 164, 185, 186, 215, 270, 330, 340, 398, 400, 413, *siehe* 145, Immer kommen am Morgen schmerzliche Farben
- Ich weine, 289, 398, *siehe* 204
- Ich weiß, 9, 45, 75, 121, 128, 148, 177, 186, 188, 238, 297, 309, 350, 395, 398, 450, 452, *siehe* 350, Ich weiß, daß ich bald sterben muß
- Ich weiß nicht, 140, *siehe* 493, Ich bin so traurig übers Maß
- Ich weiß, daß ich bald sterben muß, 23, *siehe* 350, Ti: Ich weiß
- Ich will in das Grenzenlose, 342, *siehe* 37, Ti: Weltflucht
- Ich wollte dir immerzu, 182, *siehe* 277, Ti: Abschied[3]
- Ich wollte wir lägen an einer Bucht, 309, 398, *siehe* 474
- Ich, der brennende Wüstenwind, 199, 317, 342, *siehe* 66, Ti: Weltschmerz
- Im Anfang, 45, 71, 147, 165, 184, 225, 230, 242, 279, 391, 398, 452, *siehe* 96 (Weltscherzo) Hing an einer goldenen Lenzwolke
- Immer kommen am Morgen schmerzliche Farben, 249, *siehe* 145, Ti: Ich träume so leise von dir
- Immer tragen wir, 69, *siehe* 161, Ti: Die Liebe[2]
- Immer wieder wirst du mir, 67, *siehe* 317, Ti: An mein Kind
- In deine Augen, 60, 63, 94, 121, 123, 189, 270, 315, 398, 420, *siehe* 170, In deinen Augen
- In deinem Blick schweben, 398, *siehe* 255, Ti: Der Mönch
- In deinen Augen, 402, *siehe* 170, Ti: In deine Augen
- In den weißen Gluten, 342, 402, *siehe* 26, Ti: Kühle
- In der Bibel stehen wir geschrieben, 338, *siehe* 159, Ti: David und Jonathan[1]
- In der Nacht schweb ich ruhelos am Himmel, 398, *siehe* 238, Ti: Aber deine Brauen sind Unwetter . . .
- In meinem Herzen spielen Paradiese, 398, *siehe* 346, Ti: Ergraut kommt seine kleine Welt zurück
- In meinem Herzen wächst ein Rosenzweig, 398, *siehe* 468, Ti: Mit dir, Goldlächelnden
- In meinem Schosse, 86, 182, 398, *siehe* 371, Ti: Mein Liebeslied[3]
- Instrumentales
 »Jeder Vers ein Leopardensbiss«, 435
 »Blauer Tango«, 54
 »Botschaften an den Prinzen Jussuf«, 345
 »Dunkel ist es« (Lauter Diamant), 48
 »E.L.S.«, 180
 »Epigramme«, 202
 »Helle Nachtgedanken«, 32
 »Vortakte E. L. S.«, 276
 »Kantate über Else Lasker-Schüler«, 364
 Chaos, 91
 Mein blaues Klavier, 8, 218
 Mein Herz, 168

- Morituri, 91
 Senna Hoy, 286
 Streichquartett, 82, 416
 Weltende, 5, 41, 187
 Weltflucht, 91, 435
 Winternacht, 191
- Jakob, 44, 71, 197, 279, 331, 398, *siehe* **196**
 Jakob und Esau, 71, 165, 230, 279, 331, 398, *siehe* **193**
 Jerusalem, 353, 398, *siehe* **375**
 Josef von Ägypten, 65
 Joseph, 63, 398, *siehe* **282**
 Jugend, 37, 55, 66, 309, 379, 398, 453, *siehe* **9**, Ich hört' dich hämmern diese Nacht
- Karma, 17, 255, 315, *siehe* **23** (Scheidung) Hab' in einer sternlodernden Nacht
 Kete Parsenow, 63, *siehe* **154**
 Kismet, 398, *siehe* **7**, Der Sturm pfeift über ein junges Haupt
 Klein Sterbelied, 18, 19, 35, 48, 63, 84, 122, 129, 137, 169, 207, 219, 225, 229, 270, 305, 315, 331, 357, 443, *siehe* **227**, So still ich bin
 Komm mit mir in das Cinema, 10, 67, 193, 417, *siehe* **353**
 Komm zu mir in der Nacht, 11, 174, 182, 245, 386, *siehe* **397**, Ti: Ein Liebeslied[2]
 Krallen reißen meine Glieder auf, 342, *siehe* **65**, Ti: Verdammnis
 Kühle, 13, 149, 271, 309, 315, 353, 398, 402, *siehe* **26**, In den weißen Gluten
- Laß die kleinen Sterne stehn, *siehe* **112**, Ti: Unser Liebeslied[2]
 Lauter Diamant, 63, 398, *siehe* **230**
 Leise sagen, 63, 123, 125, 188, 219, 259, 289, 398, 410, *siehe* **167**, Du nahmst dir alle Sterne
 Leise schwimmt der Mond durch mein Blut, 262, *siehe* **102**, Ti: Vollmond
 Lenzleid, 77, 289, 391, 398, *siehe* **64**, Daß Du Lenz gefühlt hast
 Letzter Abend im Jahr, 182, 398, 441, *siehe* **320**, Es ist so dunkel heut
 Liebesflug, 129, 270, 398, *siehe* **99**
- Maienregen, 103, 116, 188, 259, 347, 398, *siehe* **121**, Du hast Deine warme Seele
 Mairosen, 43, 161, 404, *siehe* **47**
 Man muss so müde sein, 262, 309, 395, 398, *siehe* **490**
 Maria, *siehe* **101**, Marie von Nazareth
 Marie von Nazareth, 63, 123, 398, *siehe* **101**, Ti: Maria
 Mein blaues Klavier, 6, 9, 13, 16, 18, 19, 29, 40, 68, 81, 83, 98, 110, 121, 130, 136, 137, 161, 171, 174, 177, 181, 188, 196, 204, 232, 238, 244, 289, 292, 296, 304–306, 309, 325, 329, 336, 341, 347, 349–351, 362–364, 369, 377, 378, 389, 398, 417, 439, 445, 450, 452, 453, *siehe* **352**, Ich habe zu Hause ein blaues Klavier
 Mein Blick, 398, *siehe* **63**
- Mein Drama, 225, *siehe* **67**
 Mein Herz ist eine traurige Zeit, 182, 262, *siehe* **122**, Ti: Mein stilles Lied
 Mein Herz ruht müde, 6, 166, 174, 238, 292, 307, 309, 334, 350, 398, *siehe* **392**
 Mein Kind, 111, 121, 270, 283, 394, 398, *siehe* **73**
 Mein Liebeslied, 47, 57, 123, 157, 170, 243, 329, 398, 400, *siehe* [1] **157**, Auf deinen Wangen liegen, [2] **128**, Wie ein heimlicher Brunnen, [3] **371**, In meinem Schosse
 [1], 21, 404, 426, 431, 446
 [2], 45, 86, 89, 141, 164, 172, 175, 179, 182, 276, 294, 358, 379
 Mein Liebster, bleibe bei mir die Nacht, 262, *siehe* **13**, Ti: Sehnsucht
 Mein Lied, 22, 80, 213, 272, 345, 398, *siehe* **139**, Schlafend fällt das nächtliche Laub
 Mein silbernes Blicken rieselt durch die Leere, *siehe* **132**, Ti: Der letzte Stern
 Mein Sterbelied, 182, *siehe* [1] **504**, Bin welk und mürbe, [2] **125**, Die Nacht ist weich von Rosensanftmut
 [1], 87, 161
 [2], 90, 185, 270, 356
 Mein stilles Lied, 118, 171, 224, 225, 398, 448, *siehe* **122**, Mein Herz ist eine traurige Zeit
 Mein Tanzlied, 13, 19, 32, 51, 61, 65, 81, 129, 151, 161, 169, 186, 188, 213, 225, 226, 239, 270, 290, 309, 315, 336, 349, 357, 372, 391, 395, 398, 404, 417, 418, 432, 444, 449, 453, *siehe* **87**, Aus mir braust finst're Tanzmusik
 Mein Volk, 42, 44, 63, 71, 84, 90, 129, 137, 165, 171, 188, 230, 240, 246, 259, 261, 266, 279, 291, 345, 350, 395, 398, 399, *siehe* **123**
 Mein Wanderlied, 186, 276, 347, 398, *siehe* **129**
 Meine Freiheit, 398, *siehe* **484**
 Meine Mutter, 60, 123, 129, 169, 227, 329, *siehe* [1] **374**, Es brennt die Kerze auf meinem Tisch, [2] **169**, War sie der große Engel
 [1], 67, 78, 238, 307, 309, 398
 [2], 63, 398
 Meine Schamröte, 61, 170, 211, 287, 353, *siehe* **20**, Du, sende mir nicht länger den Duft
 Meine schöne Mutter blickte immer auf Venedig, 67, 278
 Meine Zehen wurden Knospen, 398, *siehe* **267**, Ti: Dem Mönch[2]
 Meiner Mutter, 227, *siehe* **231**, O, Mutter wenn du leben würdest
 Meiner Schwester dieses Lied, 398, *siehe* **189**
 Meiner Schwester Kind, *siehe* **108**, Der Morgen ist bleich von Traurigkeit
 Meinlingchen, 111, 129, 309, 398, *siehe* **78**
 Melodie, 13, 37, 86, 92, 170, 174, 188, 230, 255, 309, 375, 398, 453, *siehe* **90**
 Mich führte in die Wolke, 182, 335, 398, *siehe* **488**
 Mit dir, Goldlächelnden, 95, *siehe* **468**, In meinem Herzen wächst ein Rosenzweig
 Morituri, 149, 161, 219, *siehe* **12**, Du hast ein dunk'les Lied

- Moses und Josua, 71, 279, 298, 398, 399, *siehe* 197, Als Moses im Alter Gottes war Müde, 128, 149, 375, 398, 444, *siehe* 83, O, ich wollte, daß ich wunschlos schlief [Styx]
- Mutter, 13, 61, 67, 227, 312, 391, *siehe* 36, [1a] Ein weißer Stern singt ein Totenlied, [1b] Es singt ein weißer Stern ein Totenlied
- Mutter und Vater sind im Himmel, 342, *siehe* 35, Ti: Chronica
- Nachklänge, 182, 188, 259, 289, 398, 420, *siehe* 100, Auf den harten Linien
- Nachweh, 61, 86, 270, 279, 309, 391, 398, *siehe* 86
- Nervus erotis, 306, 353, 367, 368, *siehe* 25, Daß uns nach all' der heißen Tagesglut Nun schlummert meine Seele, 13, 49, 63, 80, 123, 182, 277, 340, 398, *siehe* 162
- Nun schlummert meine Seele, 443
- Nun stirbt das Laub, *siehe* 475, Ti: Ein Liebeslied[3]
- Nur dich, 63, 80, 170, 182, 194, 239, 270, 398, 441, *siehe* 203, Ti: An den Herzog von Vineta[2]
- O Gott, 18, 20, 23, 63, 95, 222, 398, *siehe* 228
- O Gott ich bin so müde, 140, 174, 309, 398, *siehe* 494
- O Gott wie soll dich meine Klage rühren, 140, 398, *siehe* 500
- O ich möcht aus der Welt, 1, 63, 398, 400, *siehe* 254
- O Jonathan, ich blasse hin in deinem Schoß, *siehe* 276, Ti: David und Jonathan[2]
- O, deine Hände, 2, 63, 129, 262, *siehe* 194
- O, du mein Engel, 398, *siehe* 191, Ti: Als ich Tristan kennen lernte
- O, ich hab dich so lieb, 398, *siehe* 232
- O, ich wollte, daß ich wunschlos schlief, 174, 342, *siehe* 83, Ti: Müde
- O, meine schmerzliche Lust... , 335, 398, *siehe* 131
- O, Mutter wenn du leben würdest, 398, 414, *siehe* 231, Ti: Meiner Mutter
- Oh Gott ich bin voll Traurigkeit, 30, 93, 137, 140, 182, *siehe* 378, Ti: Gebet[2]
- Oper
- »Das blaue Klavier«, 445
 - »Der Prinz von Theben«, 169
 - »IchundIch«, 429
 - »Mein lieber blauer Reiter«, 86
 - »Neue Menschen«, 50
- Oratorium
- »Es ward der Engel Gabriel«, 165
 - »Pax questuosa«, 412
 - »Stabat Mater«, 390
 - »Wie eine Taube«, 171
 - »Requiem für Else Lasker-Schüler«, 398
- Kammer~, 124
- Orgie, 66, 91, 161, 320, 368, 452, *siehe* 51, Der Abend küsste geheimnisvoll
- Ouvertüre, 6, 164, 226, 306, 449, *siehe* 339
- Pablo, *siehe* 288, Pablo, nachts höre ich die Palmenblätter, 398, *siehe* 288, Ti: Pablo
- Phantasie, 398, *siehe* 14
- Pharao und Joseph, 17, 71, 165, 230, 279, 398, *siehe* 158
- Prosa
- »Doktor Benn«, 7
 - »Ich räume auf«, 202
 - »In meinen Träumen« (Textkollage), 209
 - »Mein Herz«, 140
- Rast, 63, 80, 111, 123, 148, 309, 395, 398, *siehe* 174
- Resignation, 398, *siehe* 8
- Ruth, 71, 87, 90, 104, 124, 197, 230, 270, 279, 291, 331, 372, 398, 399, *siehe* 115
- Sascha kommt aus Sibirien heim, 262, *siehe* 269, Ti: Ballade[2]
- Saul, 71, 197, 230, 279, 331, 398, *siehe* 234
- Savary, 161, *siehe* 246, Wie Perlen hängen seine Bilder
- Scheidung, 85, *siehe* 23, Ti: Karma
- Schlafe, schlafe, 13, *siehe* 136, Ti: Die Pavianmutter singt ihr Paviänchen in den Schlaf
- Schlafend fällt das nächtliche Laub, 272, *siehe* 139, Ti: Mein Lied
- Schuld, 398, *siehe* 84
- Schulzeit, 45, 306, 308, 398, *siehe* 116, Ti: Als ich noch im Flügelkleide...
- Schwere steigt aus allen Erden auf, 398, *siehe* 103, Ti: Erkenntnis
- Sehnsucht, 33, *siehe* 13, Mein Liebster, bleibe bei mir die Nacht
- Sein Blut, 287, *siehe* 55, Am liebsten pflückte er Seine Augen standen ganz fern, *siehe* 242, Ti: Georg Trakl[2]
- Seit du begraben liegst, 390, 398, *siehe* 239, Ti: Senna Hoy
- Selbstmord, 289, 353, 394, *siehe* 75, Wilde Fratzen schneidet der Mond in den Sumpf
- Senna Hoy, 17, 50, 63, 83, 105, 117, 126, 161, 171, 174, 177, 194, 204, 289, 339, 446, *siehe* 239, Seit du begraben liegst
- Sieh in mein verwandertes Gesicht, 297, *siehe* 148, Ti: Das Lied meines Lebens
- Siehst du mich, 13, 20, 141, 204, 219, 270, 279, 289, 353, 373, 379, 398, *siehe* 151, Zwischen Erde und Himmel
- Sinfonie
- »Die Zaubergans«, Sinf. Dichtung, 381
 - »Styx«
 - Meinlingchen, 379
 - Weltschmerz, 379
 - »Die Nächte der Tino von Bagdad« Skizze, 288
- Sinnenrausch, 62, 282, 309, 315, 367, *siehe* 4
- So lange ist es her... , 267, 309, 398, *siehe* 396
- So sag mir doch, *siehe* 462, Ti: Ein Lied[1]
- So still ich bin, 262, 272, 398, *siehe* 227, Ti: Klein Sterbelied
- Sphinx, 347, 415, *siehe* 134
- Sterne des Fatums, 398, *siehe* 30
- Sterne des Tartaros, 398, 444, *siehe* 31

- Streiter, 405, *siehe* **126**
 Styx, 94, 186, 309, 356, 398, 433, 443, *siehe* **83**, Ti:
 Müde
 Sulamith, 35, 44, 50, 71, 90, 129, 161, 165, 197,
 230, 270, 279, 298, 309, 391, 398, 453,
siehe **28**
 Syrinxliedchen, 81, 368, 398, *siehe* **21**
- Täubchen, das in seinem eigenen Blute
 schwimmt, 394, *siehe* **109**
- Text unbekannt, 14, 22, 35, 64, 76, 86, 109, 110,
 112, 155, 158, 160, 163, 171, 182, 186,
 196, 208, 212, 217, 225, 231, 234, 237,
 245, 252, 258, 263, 280, 284, 310, 355,
 359, 365, 376, 379, 387, 397, 406, 412,
 437, 447, 452
- Texte, sonstige
 »Nachtregen«, 451, *siehe* **KA04 S. 315**.
 »Zehn Aufzeichnungen aus dem
 Nachlass«, 395, *siehe* **KA04 S. 489f.**
- Theaterstück
 »Arthur Aronymus«, 119, 171, 327, *siehe*
KA02 S. 73ff
 »Das blaue Kla4«, 374
 »Die Wupper«, 143, 248, *siehe* **KA02 S. 7ff**
 »Else« (Homage), 364
 »IchundIch«, 26, 102, 134, 152, 293, 404,
siehe **KA02 S. 183ff**
 »Stiefmutterland«, 371
 »Verscheucht«, 371
 »Traumzeit«, 97
- Träume, säume, Marienmädchen, 279, *siehe* **101**,
 Ti: Maria
- Traum, 79, 138, 182, 315, 375, 398, 420, *siehe* **107**
- Trieb, 67, 147, 161, 223, 225, 347, *siehe* **6**, Es
 treiben mich brennende
 Lebensgewalten
- Über glitzernden Kies, 9, 129, 315, 366, 398, *siehe*
370
- Um meine Augen zieht die Nacht sich, *siehe* **285**,
 Ti: Gott hör ...
- Unaufhörlich fällt ein frischer Regen, 398, *siehe*
337, Ti: Die Erkenntnis
- Und, 9, 48, 127, 296, 309, 398, *siehe* **395**, Und hast
 mein Herz verschmäht
- Und hast mein Herz verschmäht, 262, 264, *siehe*
395, Ti: Und
- Und suche Gott, 63, 123, 140, 166, 190, 398, *siehe*
152
- Unglücklicher Haß, 86, *siehe* **85**
- Unser Kriegslied, 357, *siehe* **113**
- Unser Liebeslied, 353, 442, *siehe* [1] **417**, Es
 fallen die Kastanien,
 [2] **112**, Laß die kleinen Sterne stehn,
 [3] **177**, Unter der Wehmut der Esche
 [1], 398
 [2], 13, 61, 259, 270, 379, 398
- Unsere Seelen hingen an den Morgenträumen,
 398, *siehe* **127**, Ti: Wir Drei
- Unter der Wehmut der Esche, *siehe* **177**, Ti:
 Unser Liebeslied[3]
- Vagabunden, 395, 398, *siehe* **92**
- Verdammnis, 391, 395, *siehe* **65**, Krallen reißen
 meine Glieder auf
- Vergeltung, 391, *siehe* **88**
- Verinnerlicht, 63, 289, 309, 331, 352, 398, *siehe*
240, Ich denke immer ans Sterben
- Verlacht mich auch neckisch der Wirbelwind,
 262, *siehe* **81**, Ti: Volkslied
- Versöhnung, 3, 13, 20, 42, 44, 59, 60, 63, 71, 86,
 90, 95, 100, 125, 143, 165, 182, 188, 204,
 211, 214, 215, 230, 253, 259, 270, 271,
 279, 309, 322, 329, 398, 399, 412, 414,
 446, 449, 453, *siehe* **168**, Es wird ein
 großer Stern in meinen Schoß fallen
- Verstecke mich, *siehe* **161**, Ti: Die Liebe[3]
- Verwelkte Myrten, 309, 398, *siehe* **3**
- Viva, 66, 161, 171, 257, 336, *siehe* **56**
- Volkslied, 88, 259, 398, *siehe* **81**, Verlacht mich
 auch neckisch der Wirbelwind
- Vollmond, 45, 63, 123, 127, 129, 161, 170, 188,
 193, 203, 270, 279, 303, 306, 309, 315,
 336, 348, 398, 432, 433, 453, *siehe* **102**,
 Leise schwimmt der Mond durch
 mein Blut
- Von weit, 17, 32, 48, 56, 60, 63, 123, 182, 210, 219,
 239, 271, 276, 289, 336, 398, 449, *siehe*
171, Dein Herz ist wie die Nacht so
 hell
- War sie der große Engel, 5, 414, *siehe* **169**, Ti:
 Meine Mutter[2]
- Was hat die Lieb mit der Saison zu tun, 306,
siehe **481**
- Weihnacht, *siehe* **319** [1] Weihnachten, [2]
 Einmal kommst du zu mir in der
 Abendstunde
 [1], 161, 217, 388
 [2], 182, 220, 398
- Weltende, 1, 13, 16, 20, 33, 43, 49, 51, 53, 56, 65,
 66, 80, 100, 121, 125, 137, 138, 142, 150,
 159, 161, 169, 178, 182, 188, 190, 194,
 195, 204, 262, 269, 270, 274, 276, 287,
 289, 294, 297, 302, 305, 306, 309, 310,
 324, 332, 334, 347, 351, 360, 380, 385,
 395, 396, 398, 413, 423, 427, 428, 436,
 444, 452, 453, *siehe* **97**, Es ist ein
 Weinen in der Welt
- Weltflucht, 4, 13, 17, 65, 125, 129, 145, 151, 161,
 170, 172, 182, 188, 219, 225, 262, 269,
 334, 336, 339, 344, 349, 375, 391, 395,
 404, 421, 444, *siehe* **37**, Ich will in das
 Grenzenlose
- Weltscherzo, 242, *siehe* **96**, Ti: Im Anfang
- Weltschmerz, 33, 84, 148, 277, 322, 331, 380, 395,
 398, *siehe* **66**, Ich, der brennende
 Wüstenwind
- Wenn du kommst, 306, 379, *siehe* **144**
- Wenn du sprichst, 398, *siehe* **233**, Ti: An den
 Prinzen Benjamin
- Wenn wir uns ansehen, 233, 379, 386, 398, 403,
siehe **184**, Ti: An den Gralprinzen
- Wie ein heimlicher Brunnen, 38, 43, 268, 386,
 398, *siehe* **128**, Ti: Mein Liebeslied[2]
- Wie Perlen hängen seine Bilder, 398, *siehe* **246**,
 Ti: Savary
- Wilde Fratzen schneidet der Mond in den

- Sumpf, 262, 342, *siehe* 75, Ti:
Selbstmord
- Wilde Winde wehte ich, *siehe* 130, Ti: Der
Letzte[2]
- Winternacht, 45, 61, 74, 161, 170, 255, 270, 305,
309, 398, 443, *siehe* 34
- Wir Beide, 89, 129, 259, 398, *siehe* 98
- Wir Drei, *siehe* 127, Unsere Seelen hingen an den
Morgenträumen
- Wir stehen längst geknickt wo angelehnt, 309,
siehe 342
- Wir treiben alle durch den Ozean der Luft, 398,
siehe 489
- Wo mag der Tod mein Herz lassen?, 60, 63, 69,
123, 182, 262, 309, 356, 398, *siehe* 161,
Ti: Die Liebe[2]
- Zebaoth, 13, 31, 71, 100, 122, 135, 165, 186, 230,
279, 294, 298, 345, 398, 422, *siehe* 124,
Gott, ich liebe dich in deinem
Rosenkleide
- Zwischen Erde und Himmel, 122, *siehe* 151, Ti:
Siehst du mich

B. Bezüge zu Werken und Briefen sowie Vertonungen

Um den in der vorliegenden Arbeit behandelten und nicht ausschließlich in der Bibliografie der Vertonungen aufgeführten Werken der Dichterin und deren musikalische Bearbeitungen einen Kapitel-übergreifenden Kontext zu verschaffen, wurden diese Werke der besseren Übersichtlichkeit halber separat in diesem Bezüge-Index aufgeführt. Abkürzungen folgen den Festlegungen in Kap. 1.

Briefe, die im Text als gemeinsame Quelle genannt werden, bleiben auch in diesem Index gemeinsam genannt, z. B. *KA06-Br. 99 u. 122*.

Die Zahlen hinter dem ersten Komma beziehen sich auf die Seiten dieser Arbeit.

- Abba ta Marjam, 6
 Abends, 378, 379
 Abendzeit, 32, 140, 328
 Abigail, 134
 Abraham und Isaak, 30
 Als der Blaue Reiter war gefallen..., 90
 An den Herzog von Vineta, 223
 An Gott, 61, 71
 An Ihn, 18, 143
 An mein Kind, 22, 150
 Ankunft, 212, 248
 Arthur Aronymus, 3, 5, 22, 30, 63, 71, 74, 194, 313, 377
 Arthur Aronymus und seine Väter, 7, 32, 39, 122
 Ἀθάνατοι (Die Unsterblichen), 204–208
 Aus der Ferne, 140
- Ballade [1], 45
 Boas, 61, 232–239
 Briefe nach Norwegen, 3, 18, 155, 265
- Chaos, 46, 252
- Dann, 46–48, 130, 217–222, 325, 391, 394, 395, 399
 Das Hebräerland, 5, 32, 63, 65, 72, 74, 86, 146, 246
 Das heilige Abendmahl, 283
 Das Lied des Gesalbten, 45
 Das Lied meines Lebens, 325–329, 341, 344, 347–353
 Das Peter Hille-Buch, 28, 213, 217, 326
 Das war ein Amüsemang!!!, 16
 David und Jonathan, xix, 135
 David und Jonathan [1], 61
 David und Jonathan [2], 11
 Dem Barbaren, 17, 152
 Der Abend ruht auf meiner Stirne, 214
 Der Kartoffelpuffer, 156
 Der Malik, 4, 42, 101, 134, 154, 263–265, 282
 Der Mönch, 155
 Der Prinz von Theben, 29, 229
 Der Scheik, 313
 Der Schnupfen, 156
 Der siebente Tag, 20, 41, 53–60, 68, 140, 143, 326
 Der Versöhnungstag, 64, 66, 263
 Der Wunderrabbiner von Barcelona, 74, 194
- Die Erkenntnis, 147
 Die kreisende Weltfabrik, 265
 Die Liebe [1], 32, 53, 375
 Die Nächte Tino von Bagdads, 326
 Die Pavianmutter singt ihr Paviänchen in den Schlaf, 263
 Die Verscheuchte, 32, 43, 72, 95, 131, 148
 Die Wupper, xix, 40, 136, 283, 284
 Dir, 327
 Doktor Benn, 175
 Du machst mich traurig – hör, 271
 Du, ich liebe dich grenzenlos, 204
 Du, mein, 72
- Eifersucht, 45
 Ein alter Tibetteppich, 28, 43, 58, 59, 64, 77–80, 95, 130, 131, 143, 155, 329, 333, 360, 380, 386
 Ein Engel schreitet unsichtbar durch unsere Stadt, 187
 Ein Liebeslied [1], 209–212, 313–320
 Ein Liebeslied [2], 98–102, 131, 153
 Ein Lied [1], 90–93, 231, 288–297
 Ein Lied an Gott, 231
 Ein Tickackliedchen für Pülchen, 263
 Elbanaff, 6, 50, 51, 64
 Elberfeld im Wuppertal, 262, 263
 Erfüllung, 53
 Ergraut kommt seine kleine Welt zurück, 32
 Erkenntnis, 53
 Ernst Toller, 155
 Eros, 46
 Esther, 30
 Etwas von mir, 263
 Ewige Nächte, 140
- Fieber, 46
 Frühling, 45, 313, 320, 324
- Gebet [1], 43, 72, 82–89, 251, 267–268, 297–306, 325, 355
 Gebet [2], 147, 148
 Georg Trakl, 180
 Gesammelte Gedichte, 20, 28, 47, 68, 82, 83, 90, 152, 223, 391, 395
 Giselheer dem Heiden, 328
 Giselheer dem Knaben, 264

- Giselheer dem König, 81, 82
 Giselheer dem Tiger, 130, 151
 Gott hör. . . , 91, 144
 Gottfried Benn, 152, 155, 223, 264
 Grotteske, 157
- Hebräische Balladen, 16, 20, 22, 24, 30, 38, 41, 53,
 54, 61–76, 84, 87, 95, 126, 128, 136, 139,
 140, 146, 147, 165, 217, 232, 239, 306
 Heimlich zur Nacht, 61
 Heimweh, 246, 268–269, 332
 Herzensglut, 205
 Hingabe, 32, 145
 Hinter Bäumen berg' ich mich, 265
 Höre, 4, 152
- Ich bin so allein, 271
 Ich lernte Suppe blasen, 157
 Ich liebe dich, 102, 130, 375, 380
 Ich räume auf, 3, 20, 51, 130, 136, 262, 320
 Ich träume so leise von dir, 325
 Ich weiß, 107–109, 148, 354, 367–375, 380, 399
 IchundIch, 4, 5, 23, 32, 41, 54, 56, 74, 136, 157,
 249, 253, 337
 Im Anfang, 16, 46, 61, 62, 71, 146, 391
- Jakob, 130, 135
 Joseph, 323
 Jussuf, 4, 42, 47, 77, 84, 85, 101, 134, 139, 324
- KA06-Br. 015 u. 034, 339
 KA06-Br. 080, 391
 KA06-Br. 088, 391
 KA06-Br. 099, 393
 KA06-Br. 099 u. 122, 390
 KA06-Br. 102, 393
 KA06-Br. 112, 393
 KA06-Br. 172–175, 268
 KA06-Br. 173, 8
 KA06-Br. 351, 7, 393
 KA06-Br. 353, 389
 KA06-Br. 410, 65
 KA06-Br. 618, 47
 KA07-Br. 252, 82
 KA07-Br. 301, 283
 KA07-Br. 303, 283
 KA07-Br. 475, 232
 KA08-Br. 075, 313
 KA08-Br. 155, 21
 KA09-Br. 051, 265
 KA09-Br. 082, 313
 KA09-Br. 131, 313
 KA09-Br. 329, 313
 KA09-Br. 392, 313
 KA09-Br. 645, 231
 KA09-Br. 651, 231
 KA10-Br. 004, 313
 KA10-Br. 009, 313
 KA10-Br. 030, 313
 KA10-Br. 036, 23
 KA10-Br. 155, 7, 377
 KA10-Br. 179, 313
 KA10-Br. 535, 96
 KA11-Br. *67, 200
 KA11-Br. 047, 189
- KA11-Br. 276, 96
 KA11-Br. 282, 97
 KA11-Br. 343, 97
 KA11-Br. 367, 200
 KA11-Br. 423, 97
 KA11-Br. 561, 614 und 663, 97
 Karl Sonnenschein, 239–245
 Karma, 46
 Klein Sterbelied, 80–82, 130, 265–266
 Konzert, 40, 313
- Lasker-Schüler
 Die Bilder, 6, 13, 41
 Gesamtausgabe, 41
 Lenzleid, 391
 Letzter Abend im Jahr, 323
 Liebesflug, 53
 Lily Reiff, 313
- Mairosen, 45
 Malik, 134
 Man muss so müde sein, 24, 399
 Mein blaues Klavier, 5, 7, 18, 22, 23, 32, 38, 41,
 43, 57, 95, 97, 99, 103–107, 126, 130,
 131, 139, 148, 150, 153, 157, 201–204,
 224, 354, 375, 378, 379
 Mein Herz, 3
 Mein Herz ruht müde, 64, 95, 108, 354–356, 358,
 380
 Mein Junge, 149, 263
 Mein Liebeslied [1], 209–212
 Mein Liebeslied [2], 58–60, 130
 Mein Lied, 326–328
 Mein Sohn, 149
 Mein Sterbelied [2], 165
 Mein Tanzlied, 46, 130, 252, 269–270, 325, 391,
 399
 Mein Volk, 43, 53, 54, 58, 62, 63, 67–76, 87, 147,
 190–198, 248, 252–262, 267, 269, 270,
 303, 304, 306, 308, 313, 322, 328,
 380–384, 399, 401
 Meine Andacht, 146
 Meine Mutter [1], 95, 148–150, 231
 Meine Mutter [2], 87, 269
 Meine Wunder, 20, 58, 65, 77, 78, 223, 282, 386,
 387
 Meiner Mutter, 231
 Meinlingchen, 263, 387–389
 Mutter, 16, 391
- Nachweh, 391
 Nervus Erotis, 46
 Nun schlummert meine Seele, 82, 245–248,
 333–338
 Nur dich, 222–230
- O Gott, 86
 O Gott, ich bin so müde, 355, 367
 O ich möcht aus der Welt, 90, 146
 O, deine Hände, 264
 Orgie, 46
 Ouvertüre, 16, 17
- Paul Leppin, 155
 Paule, 151

- Petrus und ich auf den Bergen V, 214
 Pharao und Josef, 135
 Prinz von Theben, 39

 Rast, 84, 328
 Ruth, 61, 87, 232–233, 237, 239

 Saul, 61
 Senna Hoy, 85, 156
 Silberrhein, 12
 Sinnenrausch, 45, 339
 St. Peter Hille, 28
 Sterne des Fatums, 47
 Sterne des Tartaros, 47
 Styx, 6, 12, 20, 29, 41, 45–53, 58, 127, 140, 143,
 146, 205, 208, 339, 375, 385–387, 391,
 395
 Sulamith, 24, 43, 46, 86, 217, 245, 267–268, 391

 Tagebuchzeilen aus Zürich, 12, 16, 157
 Theben, 67, 83, 85, 139, 223
 Tino, 42, 134, 154
 Traum, 271
 Trieb, 46, 387

 Über glitzernden Kies, 95, 144, 145
 Und unser Haus am Fuss des Walds, 12
 Unser Liebeslied [2], 12
 Unser Liebeslied [3], 12
 Urfrühling, 45

 Vagabunden, 399–401
 Verdammnis, 391, 399
 Vergeltung, 391
 Versöhnung, 37, 43, 62–67, 147, 263, 282,
 285–286, 428
 Vollmond, 10, 249–252, 262, 263, 270, 332

 Weltende, 32, 43, 53–57, 82, 117, 130, 190,
 271–281, 399
 Weltflucht, 46, 49–52, 82, 130, 263–264, 333, 388,
 391, 395, 399
 Weltscherzo, 16
 Weltschmerz, 82, 145, 193, 387–388, 399
 Wenn mein Herz gesund wär, 262
 Wir Beide, 53
 Wir stehen längst geknickt wo angelehnt, 140

 Zebaoth, 46, 54, 61, 71, 105, 146

C. Personen- und Sachregister

In diesem Register sind Personen – u. a. alle Komponistinnen und Komponisten – sowie Begriffe gelistet, die von gewissem Interesse für den Leser sein können, sei es, um Personen zu erschließen, die für das Leben und Werk der Dichterin oder aber für die gedanklichen Zusammenhänge der vorliegenden Arbeit von Belang sind, sei es, um Begriffe in ihrem weiteren Zusammenhang innerhalb des Textes darzustellen. Begriffe wurden teilweise zusammengefasst, so z. B. alle Wortarten zu ›Expressionismus‹.

Der Name Else Lasker-Schüler selbst erscheint in diesem Register nicht.

Die Werke der Dichterin und Vertonungen, nur soweit diese auch außerhalb der Bibliographie Erwähnung finden, haben zusammen ein eigenes Register erhalten (vgl. Register »Bezüge ... « auf Seite 515).

Die Zahlen hinter dem registrierten Begriff beziehen sich auf die Seiten dieser Arbeit.

- , Wilhelm, 199
- A Winter Lost (Group), 134, 413
- Abels, Christa, 484
- Abendmahl, 72
- Abigail, 4
- Acousmographie, 339
- Adjektiv, 9–15, 75, 78, 91, 92, 95, 101, 178, 327, 355
- Adon olam, 234
- Adorf, Mario, 169
- Adorno, Theodor W., 8, 19, 129, 181, 253, 281, 413
- Aerophon, 203
- Affekt, 197, 346
- Agitproplieder, 161
- Agnon, Samuel Josef, 107
- Aichinger, Elfi, 413
- Akademie
- ~ der Künste, 117
 - ~ der Künste der DDR, 36
 - Preußische ~ der Künste, 378
- AKM, 118
- Alber, Gebhard, 413
- Albrecht, George Alexander, 484
- Alcalay, Luna, 413
- Alcibiades de Rouan, 144
- Aleatorik, 217, 264, 339, 342, 346
- Alexander, Haim, 413
- Aley, Roland, 413
- Allegorie, 328, 347, 354, 369
- Allende-Blin, Juan, 34, 106, 201–204, 406, 413
- Almanach, 27, 31, 129, 130
- ~ der Neuen Jugend auf das Jahr 1917, 31
 - Else-Lasker-Schüler~, xvii, 8, 39, 78, 367
- Altenberg, Peter, 389
- Amend, Erwin, 413
- Amphibrachys, 69
- Ančerl, Karel, 384
- Anapäst, 69, 107
- Anderson, Marian, 117, 121
- Androsch, Peter, 414
- Ansorge, Conrad, 7, 390, 393
- Anthologie, 28–30, 33, 36, 39, 43, 48, 54, 57, 58, 63, 68, 80, 83, 102, 107, 125, 126, 129–131, 139, 164, 171, 177, 190, 213, 272
- Antinous, 212, *siehe* Baum, Peter
- Apokalypse, 104, 276, 304
- Apoll, *siehe* Simon, Ernst
- Aragon, Louis, 38
- Archiv, 117
- Bellenberg, 119, 137–138, 367, 410, 411
 - Bundes~, 117
 - Dehmel~, 391
 - Der Sturm, 395
 - Deutsches Literatur~ Marbach, 41, 43, 117
 - Else-Lasker-Schüler~, *siehe* Else-Lasker-Schüler-Archiv
 - Frau und Musik, 117
 - Leo Baeck Archive, 43
 - LiederNet ~, 162
 - Münchner Stadt~, 43
 - Rundfunk~, 118
- Aristoteles, 11
- Ascona, 230
- Askin, Ali N., 414
- Asmussen, Eduard, 199, 204–208, 414
- Herzensglut, 204–208
- Assonanz, 80, 105
- Aufenanger, Jörg, 113
- Auschwitz-Prozesse, 33, 34, 136
- Avantgarde, 34, 239, 356, 357, 378, 389
- Bach, Johann Sebastian, 218, 239, 303
- h-moll-Messe, 304
 - Kunst der Fuge, 251
- Bachlund, Gary, 414
- Bachmann, Ingeborg, 28
- Ball, Hugo, 50
- Bannasch, Barbara, 415
- Barath, Eva, 415
- Barbar, 4, 264, *siehe* Benn, Gottfried
- Bardill, Linard, 415

- Bares, Peter, xix, 102, 123, 415
 Barger, Heinz, 282
 Barock, 172, 197, 208, 225, 251, 303, 305
 Bartók, Béla, 248, 403
 Bat, Eyal, 123, 415
 Bauer, Felice, 30
 Bauer, Hans, xix
 Baum, Hugo, 212
 Baum, Peter, 14, 212
 Bauni, Axel, 187
 Bauschinger, Sigrid, xvii, 3, 4, 6, 31, 35, 42, 45,
 56, 64, 70, 84, 97, 100, 148, 149, 151
 Becher, Johannes R., 38, 39
 Becker, Heinz, 416
 Becker, Rosemarie, 416
 Beethoven, Ludwig van
 Fidelio, 279
 Beimel, Thomas, 120, 208–212, 416
 Beliebtheit, 139, 142, 143, 147
 Bellenberg, Karl, 97, 209, 210, 379, 414, 416, 433,
 465
 Ben-Chorin, Schalom, 23, 24, 107
 Benary, Peter, 416
 Bene, Peter, 416
 Benn, Gottfried, 4, 22, 27, 35, 36, 72, 81, 82, 92,
 104, 140, 144, 150–155, 158, 161, 168,
 174–179, 181, 182, 223, 264, 265, 270,
 281, 378
 Antwort an die literarischen Emigranten,
 72
 Asterne, 174, 176
 Chopin, 176
 Das Unaufhörliche, 174, 281
 Der neue Staat und die Intellektuellen, 152
 Ein Wort, 174, 176
 Giselheer, 4, 154
 Hier ist kein Trost, 4, 152, 193
 Morgue, 151, 175
 Probleme der Lyrik, 154, 174, 179
 Rosen, 174, 176
 Statische Gedichte, 174, 175, 177
 Benne, Walter, 417
 Bennecke, Tom, 417
 Benzwi, Adam, 417
 Berg, Alban, 132, 133
 Berlinale, 187
 Berliner
 Festspiele, 33, 187
 Festwochen, 187, 239
 Jazz-Fest, 187
 Berlinski, Herman, 124, 417
 Bernsdorf, Friedrich Bernhard, 417
 Bernstein, Leonard, 169
 Two Love Songs, 169
 Bertram, Hans Georg, 417
 Besetzung, 131–137
 Bethge, Hans, 30, 218
 Bezler, Willibald, 417
 Bibliographie, 409
 Bibliothek
 Bayerische Staats~, 117
 Deutsche National~, 117
 Internationale Komponistinnen~, 117, 402
 Jewish National and University Library
 Jerusalem, 117
 National Library of Australia, 118
 National Library of Israel, 117, 121
 Österreichische National~, 117
 Staats~ Berlin, 43
 Stadt- und Landes~ Hamburg, 43
 Stadt- und Landes~ Wien, 43
 Stadt~ Dortmund, 43
 Stadt~ Wuppertal, 43, 117
 Zentral~ Zürich, 43, 117
 Bieler, Helmut, 417
 Bieler-Wendt, Helmut, 417
 Bierbaum, Otto Julius, 204
 Bildästhetik, 343
 Bildpartitur, 341
 Binnenreim, 314
 Bithell, Jethro, 7, 268
 Bitzan, Wendelin, 417
 Blacher, Boris, 33
 Blarr, Oskar Gottlieb, xviii, 82, 89, 418
 Blau, Bernhard, 418
 Blaue Blume, 104
 Blauer Reiter, 4, 6, 265, 378, *siehe* Marc, Franz
 Blendinger, Herbert, 418
 Bleyle, Karl August, 418
 Bloch, Augustyn Hipolit, 418
 Blume, Gernot, 418
 Böhmig-Weissgerber, Reimund, 419
 Borchardt, Ralph, 419
 Bordun, 379
 Bork, Ellen, 389
 Borris, Siegfried, 419
 Boulez, Pierre, 34, 249, 355, 378
 Permutationstabellen, 249
 Brahms, Johannes, 129, 131, 331, 380
 Brand, Henning, 484
 Brand, Max, 122, 190–198, 419
 Brandeis, Johann Karl, 419
 Brandes, Torsten, 420
 Brandt, Max, 147
 Brauer, Dieter, 420
 Braun, Gerhard, 420
 Braun, Hans-Peter, 420
 Braun, Peter Michael, 212–217, 420
 BRD, 39–40
 Brecht, Bertolt, 30, 36, 136, 161
 Dreigroschenoper, 203
 Bresgen, Cesar, 132, 172
 Briefroman, 154
 British Center Berlin, 27
 Brod, Max, 389
 brothers keepers u. sisters keepers, Köln, 421
 Bruch, Max, 338
 Brück, Inge, 421
 Bruno-Videla, Lucio Jorge, 124, 421
 Buber, Martin, 4
 Buch Ruth, 61
 Bücherverbrennung, 104
 Bürli, Rolf, 421
 Büsing, Otfried, 421
 Burghardt, Benedikt, 421
 Burgmann, J. Hartmut, 421
 Busch, Fritz, 312
 Busoni, Ferruccio, 200, 378
 Café Größenwahn, 150

- Cage, John, 355, 360
 Callhoff, Herbert, 421
 Cardinal, 4, *siehe* Kraus, Karl
 Carhart, David, 422
 Cash, Lisa, 484
 Cassirer, Paul, 7, 20
 Celan, Paul, 6, 33, 331
 Cerha, Friedrich, 378
 Chagall, Marc, 31, 378, 389, 391
 Chanson, 8, 123, 133–135, 169, 174, 175
 Chopin, Frederic
 Etüde op. 10/6, 203
 Chor, 115, 124, 133, 136, 166, 170, 245, 248, 249,
 262, 263, 267, 268, 324, 325, 338, 344,
 348, 374, 399
 Kreuz~ Dresden, 366
 Thomaner~ Leipzig, 366
 Choral, 203, 297, 298, 303, 304
 Christus, 106
 City-Kirche, Wuppertal, 212
 Claudius, Matthias, 104
 Cluster, 194, 201, 217, 304, 306, 307, 335
 Clustertechnik, 248
 Concertgebouw Brugge, 89
 conditio judaica, 306
 Corman, Georg, 484
 Creston, Paul, 366
 Cuniot, Laurent, 422

 d'Aurora, Norma, 423
 Dach, Simon, 240
 Dadaismus, 6, 50, 130, 378
 Daffner, Hugo, 48, 121, 122, 199, 217–222, 422
 Daktylus, 47, 55, 58, 69, 74, 103, 107, 314
 Dalai Lama, 4, 79, *siehe* Kraus, Karl
 Dallinger, Raphael, 422
 Dangel, Arthur, xviii, 82, 136, 190–199, 222–230,
 403, 422
 Daniel Jesus Paul, *siehe* Leppin, Paul
 Danner, Wilfried Maria, 484
 Dante, 217, 218
 Darmstädter Ferienkurse, 34, 37, 212, 355, 378,
 399
 David, Johann Nepomuk, 222
 DDR, 36–38, 123, 189
 Debussy, Claude, 218, 245, 281, 323, 380
 Dehmel, Ida, 393
 Dehmel, Richard, 4, 6, 204, 218, 386, 388, 389,
 391, 393
 Dekonstruktion, 16, 50, 357
 Der Blaue Reiter, 389
 der Holde, *siehe* Simon, Ernst
 Des Knaben Wunderhorn, 325
 Dessau, Paul, 33, 161, 288
 Deutscher Tonkünstlerverband, 117
 Deutsches Theater Berlin, 283
 Diatonik, 339
 Dick, Ricarda, xvii, 6, 13, 41, 47, 83, 85
 Die Brücke, 389
 Die Jüdische Chronik, 33
 Die Kommenden, 20, 45, 56
 Die Neue Gemeinschaft, 20, 28, 45
 die reihe (Ensemble), 378
 Dietrich, Marlene, 281

 Dodekaphonie, 132, 222, 242, 248, 249, 252, 256,
 338, 366, 378, 388
 Doderer, Johanna, 423
 Döblin, Alfred, 389
 Dohmen, Elisabeth, 423
 Dominanz, xxiv, 132, 342, 360
 Donaueschinger Musiktage, 37, 212, 270, 331,
 355
 Drama, 20
 Drehorgel, 203
 Dreyfus, George, xviii, 113, 124, 424
 Else, 113
 Dreyfus, Martin, 30
 Drittes Reich, 122, 203, 343, 380
 Droste-Hülshoff, Annette von, 27–30, 129, 134,
 161, 164–167, 176, 182, 264
 Das Spiegelbild, 165
 Die Judenbuche, 165
 Geistliches Jahr, 165, 166
 Drude, Matthias, 424
 Dünser, Richard, 424
 Dugend, Enno Ernst, 424

 E-Musik, 123
 Ebert, Hans, 31, 67, 121, 122, 190–198, 425
 Biblische Balladen, 118
 Eckart, Tommi, 425
 Eckhardt, Jo, 187
 Eckhardt, Ulrich, 33, 34, 106, 187–190, 239, 333,
 358
 Eggebrecht, Hans Heinrich, xxix, 306, 366
 Egschiglen Ensemble, 124, 134, 425
 Ehrenbaum-Degele, Hans, 22, 156
 Ehrenstein, Albert, 38, 39
 Ehrlich, Abel, 425
 Eichendorff, Joseph von, 205, 331
 Mondnacht, 205
 Eichmann-Prozess, 33
 Eimert, Herbert, 212
 Einem, Gottfried von, 172
 Eisler, Hanns, 161, 288
 Eitan, Sharon, 425
 Else Lasker-Schüler
 Gesamtausgabe, 41
 Else-Lasker-Schüler-Archiv, xix, xxvii, 43, 117,
 325, 353
 Else-Lasker-Schüler-Forum, 209, 210, 212, 380,
 399, 421, 425, 427, 433, 438, 442, 445,
 454, 469, 470, 473, 476, 481
 Else-Lasker-Schüler-Gesellschaft, xvii, xix, xxvii,
 35, 41, 43, 78, 119, 122, 123, 136, 248,
 367, 380, 399, 473, 476
 Elias, 106
 Else-Ensemble Leverkusen, 425
 Else-Lasker-Schüler-Jahrbuch, 39
 Elsner, Hannelore, 169
 Emerson, Christa Marie, 485
 Emigration, 20, 31, 39, 40, 72, 152, 200, 230, 377
 Encyclopaedia Judaica, 234
 Engel, Joel, 232
 Enjambement, 55, 101, 163
 Entartete Kunst, 284
 Epicedie, 240
 Epigramm, 51
 Erbe, Markus, 136

- Escher, Peter, 425
 Ettinger, Max, 33, 93, 123, 199, 230–231, 426
 Exil, 5, 12, 20, 22, 23, 31, 32, 34, 42, 62, 105,
 121–123, 139, 140, 143, 147–150, 187,
 189, 199, 203, 204, 230, 252, 313, 324,
 377, 379
 Exil-Gedicht, 95–106, 148
 Exilpresse, 83
 Exilverlag, 32
 Exilzeitschrift, 32
 Exodus, 104
 Expressionismus, 6, 20, 28, 36–39, 45, 49, 53, 54,
 57, 68, 70, 71, 86, 130, 139, 163, 165,
 181, 213, 281, 324, 329, 335, 343, 366,
 378, 386, 389, 401
- Fallenstein, Christel, 380
 Faltis, Evelyn, 426
 Farbfläche, 341
 Farbigkeit, 9, 12, 13, 264, 275
 Fehres, Wilhelm, 426
 Feiler, Christian R. A., 426
 Felgenhauer, Volker, 426
 Felscher, Nadja, 426
 Ferreira, Manuel Pedro, 485
 Figur, 208
 abruptio, 197
 anabasis, 197
 apokope, 197
 aposiopesis, 197
 climax, 197
 katabasis, 197
 musikalische ~, 197
 saltus duriusculus, 197
 suspiratio, 197
- Figurenlehre, xxiii
 Findmittel, 117
 Flechtheim, Alfred, 283
 Fleck, Fritz, 485
 Fleer, Angelica, 169
 Fleischer, Tsippi, 123, 129, 190–198, 426
 Lamentation, 82
 Flemming, Dörthe, 427
 Flender, Reinhard David, 43, 427
 Fortner, Wolfgang, 222, 230
 Fraenkel, Wolfgang, 147, 427
 Franck, Melchior, 303
 Jerusalem, du hochgebaute Stadt, 298
 Franz Rosenzweig-Zentrum, 41
 Freiberg, Gottfried von, 378
 Freiburger Datenbank, 129
 Freiligrath, Ferdinand, 161
 Frey, Beate, 306
 Freytag, Martina, 427
 Fried, Erich, 341
 Friz, Sibylle, 428
 Fuchs, Guido [Freiherr von], 428
 Fuchs, Guido Freiherr von, 147
 Fürst von Triest, *siehe* Däubler, Theodor
 Fulda, Peter, 428
 Funke, Hannes, 428
 Furtwängler, Wilhelm, 230
- Gabetta, Sol, 169
 Gabriel, Thomas, 428
- Galás, Diamanda
 Das Fieberspital, 136
 Galerie, 38
 ~ Flechtheim, Berlin, 7
 Der Sturm, 270
 National~ Berlin, 6
 Galgoczy-Mecher, Viola, 429
 Galinne, Rachel, 123, 339, 429
 Gangkofner, Wolfgang, 429
 Garbarek, Jan, 429
 Garner, David, 124, 429
 Gattung, 8, 36, 61, 131–137, 153, 181, 183, 201,
 271, 274, 351, 503
 Gedenkbuch im Bundesarchiv, 117
 Gedicht
 Gelegenheits~, 126, 140, 151, 153–156, 164,
 176, 182
 Portrait~, 140, 151, 162, 167, 239
 sonstiges, 126, 156–157
 Widmungs~, 18, 140, 152, 155, 156, 162,
 163, 239, 240
 Gedichte-Corpus, 9, 119, 125, 126, 129, 142, 144,
 146–148, 151, 152, 155, 157, 159, 161,
 167, 169, 170, 174, 180, 182, 183,
 491–500
 Geerken, Hartmut, 429
 Geffert, Johannes, 430
 Gegenklang, 315
 Geiger, Ludwig, 30
 Gelegenheitsgedicht, *siehe* Gedicht
 GEMA, 118
 Gemeindeblatt der jüdischen Gemeinde zu
 Berlin, 338
 George, Heinrich, 163
 Gerhard, Fritz Christian, 430
 Gerlach, Jens, 33
 German, Yael, 485
 Gerstl, Elfriede, 378, 379
 Gesamtkunstwerk, xxiii, 43, 85, 270, 342, 343,
 348, 351, 353, 375, 406
 Gescher, Barbara, 430
 Ghasel-Form, 51
 Gilboa, Jacob, 430
 Ginsberg, Ernst, 39
 Giselheer, 4, 82, 264, *siehe* Benn, Gottfried
 Gladstein, Israel, 122, 123, 231–239, 430
 Glasnost, 36
 Glaus, Daniel, 430
 Gluck, Christoph Willibald, 17
 Alceste, 17
 Gnesin, Michail, 234
 Görsch, Ursula, 430
 Goethe, Johann Wolfgang v., xix, 28, 153, 325,
 331
 Götzinger, Helmut, 485
 Goldmann, Friedrich, 37, 189, 430
 Goldwarth, *siehe* Walden, Herwarth
 Gorbatschow, Michail, 36
 Gorne, Annette Vande
 Yawar Fiesta, 136
 Grafische Partitur, 341
 Granzow, Jonathan, 430
 Greie-Ripatti, Antje (AGF), 485
 Grohs, Gernot Maria, 431
 Groß, Friedbert, 431

- Große-Schware, Hermann, 181, 183, 431
 Grundhoff, Johannes, 431
 Guarnieri, Adriano, 431
 Gubaidulina, Sofia Asgatovna, 124, 129, 187,
 199, 239–245, 406, 431
 Gurlitt, Manfred, 175
- Haag, Marcel, 431
 Haas, Georg Friedrich, 431
 Haas, Pavel, 384
 Hader, Widmar, 432
 Hänni, Hannah E., 432
 Haentjes, Werner, 432
 Häresie, 72
 Härtling, Peter, 331
 Hagen, Nina, 485
 Hagen, Werner Hans, 485
 Hamilton, David, 124, 432
 Hamsun, Knut, 389
 Hanebeck, Julian, 123, 432
 Hanefeld, Gertrud, 432
 Hansen, Thorsten W., 199, 245–248, 432
 Hardenberg, Georg Philipp Friedrich von, *siehe*
 Novalis
 Haringer, Jakob, 36
 Harmonik
 erweiterte, 315
 Harneit, Johannes, 486
 Harrap, Stephen, 486
 Hartmann, Karl Amadeus, 33
 Hashagen, Klaus Dietrich, 433
 Hasse, Friedemann, 486
 Haubstock-Ramati, Roman, 341
 Hauptmann, Gerhart, 154, 212–214, 390, 393
 Heavy Metal, 123
 Hebräischen Melodien, 163
 Hefti, David Philip, 52, 57, 133, 433
 Heidegger, Martin, 146, 353
 Heimann, Moritz, 393
 Heimann, Rudolf, 433
 Heine, Heinrich, 8, 28, 36, 77, 161–164, 166, 167,
 176, 179, 181, 182, 325, 341
 Belsazar, 164
 Buch der Lieder, 162, 164
 Die Grenadiere, 164
 Die Heimkehr, 164
 Die Loreley, 164
 Ein Lied, 341
 Gedichte 1853–54, 162
 Nachlesen, 162
 Neue Gedichte, 162, 163
 Romanzero, 162, 164
 Heinemann, Reinhard, 433
 Heißler, Wolfgang, 433
 Henkemeyer, Ferdinand, xviii, xxi, 52, 136,
 190–199, 248–270, 380, 381, 406, 433
 El male rachamim, 268
 Il Male, 253
 Mein Volk, 252–262
 O du lieber Augustin, 268
 Permutationstabellen, 249
 Wandelhin-Taumelher, 248
 Henneke-Weischer, Andrea, 45, 61, 70, 71, 145
 Henning, Bardo, 434
 Henze, Hans Werner, 33, 34, 129, 132, 181, 434
 Hermann-Schroeder-Gesellschaft, 248
 Herald, Heinz, 283
 Hermand, Jost, 6
 Hermlin, Stephan, 38
 Herres, Nathalie Fey Yen, 434
 Herrmann, Hugo, 434
 Herrmann-Neisse, Max, 29
 Hertel, Thomas, 434
 Herzog von Leipzig, *siehe* Malzahn, Hans
 Adalbert von
 Herzsprung, Hannah, 169
 Heselhaus, Clemens, 164
 Hesse, Hermann, 161, 169–173, 181, 183, 366
 Abendwolken, 170, 183
 Das Glasperlenspiel, 171
 Im Nebel, 171, 172
 Reiselied, 172
 Stufen, 171
 Über die Felder . . . , 172
 Hesse, Lutz-Werner, 486
 Hessing, Jakob, xvii, 3, 27, 31, 39, 56, 70, 78, 148
 Heuer, Konstantin, 434
 Heym, Georg, 38, 136
 Heynicke, Kurt
 Volk, 68
 Hiby, Reiner, 435
 Hildemann, Wolfgang, 190–198, 435
 Requiem Judaicum, 34
 Hille, Peter, 28, 45, 71, 145, 212–214, 327, 377, 386
 Hindemith, Paul, xix, xxi, 8, 31, 57, 122, 129, 132,
 133, 174, 175, 180, 181, 199, 270–281,
 406, 435
 3 Stücke für Violoncello und Klavier, 271
 Das Marienleben, 169, 271
 Das Unaufhörliche, 174, 175, 179, 270
 Die junge Magd, 180
 Drei Gesänge op. 9, 271–281
 Lieder mit Klavier, 271
 Zwei Lieder für Alt und Klavier, 271
 Hippler, Fritz, 105
 Hochmair, Hartwig Henry, 435
 Hochmann, Klaus, 34, 436
 Kantate, 34
 Requiem für einen Unbekannten, 34
 Hochschule der Künste Berlin, 356
 Hochschule für Musik
 »Carl Maria von Weber« Dresden, 366
 »Folkwang« Essen, 208, 297, 399
 ~ und Darstellende Kunst Stuttgart, 222
 Berlin, 200, 270
 Detmold, 212, 339
 Freiburg, 306
 Hamburg, 403
 Köln, 208, 212
 Mannheim, 212
 Hoddis, Jakob van, 57
 Hölderlin, Friedrich, 104, 161, 331
 Hölzgen, Karl Josef, 3
 Höricht, Ingo, 436
 Hörspiel, 136, 208, 324, 503
 Hoffmann, Bernhard Matthias, 436
 Hofmann, Dorothea, 486
 Hofmann, Heinrich, 390
 Hohelied Salomos, 11, 45, 268

- Hollaender, Friedrich, 67, 121, 122, 199, 281–286, 377, 437
 Der Blaue Engel, 281
 Die Wupper, 283–284
 Versöhnung, 285–286
 Zehn Lieder op. 2, 285
- Hollaender, Viktor, 377
- Holliger, Heinz, 133
- Holocaust, 33, 34, 74, 123, 194, 252, 253, 268
- Holz, Arno, 389, 401
- Holzmann, Johannes, 4, 29, 81
 Prinz von Moskau, 4
 Senna Hoy, 4, 29, 154, 314
- Hormes, Carsten, 437
- Hosokawa, Toshio, 52, 124, 437
 Drei Engel-Lieder, 89
- Huch, Ricarda, 134, 366
- Hufschmidt, Wolfgang, 399
- Humpe, Inga, 437
- Humperdinck, Engelbert, 164, 230, 281
- Hupfer, Konrad, 437
- Hurwitz, Emanuel, 437
- Hutter, Matthias, 438
- Ibach, Sibylle, 438
- Interjektion, 346, 350, 351
- Intermedialität, xxiv
- Interpretation, xxiii, xxv, xxix, 46, 64, 69, 70, 72–74, 78, 81, 103, 105, 119, 133, 143, 177, 187, 190, 193, 201, 202, 210, 211, 223, 230, 241, 244, 253, 258, 263, 265, 268, 272, 275, 280, 300, 303, 305, 306, 316, 322, 329, 332, 342–344, 346–349, 353, 355, 360, 367, 369, 374, 388, 394
- Intervallik, progressive~, 222
- Ippisch, Franz, 486
- Israelische Culturgemeinde Zürich, 231
- Itten, Johannes, 384
- Jahn, Hajo, xvii, xix, 122
- Jambus, 69, 74, 163, 314
- Janáček, Leoš, 306
- Jastrun, Mieczysław, 341
 Das Leichenbegräbnis, 342
- Jazz, 8, 115, 123, 134, 135, 176, 409
- Jazzklasse Musikhochschule Köln, Wuppertal, 438
- Jelde, Tassilo, 438
- Jemnitz, Sándor, 438
- Jerusalem, 18, 23, 24, 31–33, 41, 56, 74, 75, 80, 85, 86, 89, 97, 98, 101, 107, 152, 189, 249, 251, 252, 264, 268, 297, 301, 305, 306, 353, 399
 himmlisches ~, 85, 88, 251, 252, 268, 297, 298
- Jerusalem Academy of Music and Dance, 189
- Jewish Agency, 23
- Johne, Reimar, 438
- Jom Kippur, 64
- Joneleit, Jens, 438
- Jugendstil, 6, 45, 53, 58, 320, 328
- Jung, Franz, 155
- Jung, Riccarda, 438
- Kálmán, Charles, 439
- Kabbala, 353
- Kaddisch, 107, 369
- Kähler, Andreas Peer, 438
- Kafka, Franz, 30, 202
- Kagel, Mauricio, 355, 378, 439
- Kahn, Erich Itor, 57, 123, 439
- Kaléko, Mascha
 Ich bin von anno dazumal, 341
- Kalitzke, Johannes, 439
- KALLIOPE, 117
- Kalman, Charles, 57
- Kammeroper, 212
- Kandinsky, Wassily, 343, 344, 378, 389
 Komposition Nr. 302, 341
- Kantate, 34, 123, 174
- Kasualpoetik, 240
- Katzer, Georg, 37, 189, 440
- Kaufmann, Armin, 440
- Keller, Hermann, 440
- Keller, Wilhelm, 136, 147, 190–198, 440
- Kemp, Friedhelm, 39, 41
- Kerger, Camille, 440
- Kerstens, Huub, 441
- Kessler, Harry Graf, 390
- Kestenber, Leo, 199, 231, 378
- Kieckbusch, Uli Johannes, 487
- Kirchert, Kay Uwe, 441
- Kirchner, Volker David, 82, 441
 Fünf Lieder, 82
- Kirsch, Dirk Michael, 441
- Klabund, 36
- Klan, Ulrich, 136, 441
- Klangfarbenharmonie, 343
- Klangfarbenmelodie, 343
- Klangspreizung, 222
- Klebe, Giselher, 487
- Klein, Gideon, 384
- Kleist-Preis, 22, 23
- Klemm, Ekkehard, 487
- Klemm, Wilhelm, 39
- Klopstock, Friedrich Gottlieb, 206
- Klüsener, Erika, 3, 148
- Knab, Armin, 132
- Knopp, Michael, 442
- Köbke, Horst, 442
- Kölnische Gesellschaft für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit, 248
- König von Böhmen, *siehe* Leppin, Paul
- König, Anselm, 442
- König, Stephan, 442
- Köppen, Bernd, 443
- Koerppen, Alfred, 443
- Kohl, Andreas, 443
- Kokoschka, Oskar, 31, 175, 281, 389
- Kol Nidre, 64, 234, 263, 307
- Kolinski, Mieczyslaw, 443
- Koltermann, Eckard, 443
- Kompositionen-Corpus, xix, xxi, 9, 22, 27, 34, 52, 90, 111, 114, 116, 121, 124–127, 132–137, 139, 142, 147, 148, 151, 152, 159, 161, 162, 164, 166–170, 172–177, 179, 182, 183, 199, 205, 223, 325, 354, 367, 394, 395, 403, 405, 406, 503
- Kompositum, 11
- Konkordanz, xxiii, 9, 11, 13, 41, 97, 147, 303, 327

- Konservatorium
 Dresdener ~, 366
 Duisburg, 399
 Königliches~ Leipzig, 324
 München, 313
- Konzentrationslager, 105, 117
 Auschwitz, 32, 117, 253, 267, 384, 467, 474
 Litzmannstadt/Łódź, 338
 Majdanek, 267
 Theresienstadt, 384
 Treblinka, 231, 267
- Kopal, Werner, 443
- Kornberger, Rudolf, 123, 136, 443
- Korrodi, Eduard, 20, 32
- Kowald, Peter, 444
- Králóvszki-Kauer, Agnes, 487
- Krása, Hans, 384
 Brundibár, 384
- Kraal, 32, 96, 153
- Kraft, Werner, 23, 39, 41, 99, 125, 150, 153, 155, 157
- Kraus, Karl, 4, 28, 31, 36, 53, 63, 78, 79, 268, 333, 388, 389, 393
 Dalai Lama, 155
- Kreismelodik, 222
- Kreutz, Alfred, 222
- Kreuzesthema, 251
- Krischtov, Vadim, 487
- Kröller, Reinhard, 444
- Krüger, Björn, 123, 444
- Krüger, Hardy, 169
- Küchl, Ulrich, 444
- Künstlerhospiz, 313
- Kuhl, Jan Esra, 444
- Kulturbund, 37
- Kupper, Margarete, 3, 22, 39, 41, 42
- Kurze, Ursula, 445
- KZ, *siehe* Konzentrationslager
- Lévy, Fabien, 446
- Lachner, Franz Paul, 162
- Lagerlöf, Selma, 389
- Lampersberg, Gerhard, 445
- Langzeilen-Form, 51
- Lasker, Berthold, 48, 149, 263, 326, 395
- Lasker, Emanuel, 378
- Lasker-Schüler, Paul, 22, 68, 149–151, 263, 388
- Laufer, Norbert, 445
- Laux, Torsten, 445
- Lavant, Christine, 331
- Leavitt, John C., 487
- Leberl, Rudolf, 445
- Lehmann-Horn, Markus, 445
- Leibowitz, René, 197
- Leichenwetter (Gothic Group), 446
- Leichtentritt, Hugo, 379
- Leidel, Wolf-Günter, 446
- Lemper, Ute, 281
- Lenot, Jacques, 487
- Lerner, Motti, 446
- Lettrismus, 50
- Lewin, Georg, *siehe* Walden, Herwarth
- Lewis, Andrew
 Lexicon, 136
- Lexem, 10
- Leyendecker, Ulrich, 129, 147, 446
- Liebeslyrik, 163
- Lied, 131–137
 Chor~, 131
 Klavier~, 131–133, 135, 136
 Kunst~, 131
 Orchester~, 131, 132
 romantisches ~, 129
 Solo~, 131
- Liedermacher, 123
- Liedgruppe, 409
- Liliencron, Detlev von, 30
- Lindenberg, Udo, 169, 281
- Link, Helmut, 174
- Linke, Norbert, 446
- Linss, Yara, 134, 446
- Liszt, Franz, 7, 164, 313, 390
- Loderbauer, Max, 447
- Löchter, Jürgen, 447
- Löhr, Frank, 447
- Lönner, Oddvar, 447
- Loeper, Hans, 447
- Logothetis, Anestis, 344
 Mäandros, 340
- Lombardi, Luca, xviii, xxi, 34, 93, 123, 129, 199, 288–297, 406, 447
- Lotz, Ernst Wilhelm, 272, 281
- Luchterhandt, Hinrich, 448
- Ludewig, Wolfgang, 448
- Lukács, Georg, 37
- Lyrik
 ~welle, 38
 ~feld, 13
 ~produktion, 19–21, 23
 Frauen~, 29
 moderne, 22
 Renaissance, 44
 Sach~, 22
 Verdrängungseffekt, 43
- Maffay, Peter, 169
- Magidenko, Olga, 448
- Mahler, Gustav, 132, 274, 306, 395
 Das Lied von der Erde, 274, 342
 Des Knaben Wunderhorn, 135
 Symphonie Nr. 2, 206
- Mamangakis, Nikos, 448
- Mann, Erika, 77
- Mann, Heinrich, 389
 Professor Unrat, 281
- Mann, Thomas, 30, 77, 175, 312, 313, 389
 Doktor Faustus, 312
- Marbe, Myriam Lucia, 208, 448
- Marc, Franz, 4, 6, 22, 31, 65–67, 81, 90, 101, 263, 265, 378, 389
 Turm der blauen Pferde, 101
 Versöhnung, 63
- Marc, Maria, 56
- Marcoll, Maximilian, 448
- Mareia, *siehe* Marc, Maria
- Maria, 106
- Maria Immaculata, 104
- Martin, Frank, 169, 212
 Cornet Rilke, 169
- Marx, Josef, 378

- Maschke, Helmut, 448
Matsuoka, Asahi, 488
Matthus, Siegfried, 37, 123, 189, 448
Mattitsch, Günter, 449
Mau, Robert P., 449
Mauersberger, Rudolf, 366
Maultrommel, 203
Mayer, Hartmut Premenda, 449
McDowall, Cecilia, xviii, 106, 449
Medek, Tilo, 33, 37, 52, 93, 205, 449
 Todesfuge, 33
Mediante, 208, 251, 277, 315, 316, 322, 329, 374, 395, 396
Mehnert, Silvana, 450
Mehrwert, xxiii, 43, 194, 270, 360, 361
Meiser, Reinhold, xviii, 199, 297–306, 450
Meistermann, Georg, 122
Melos, 13, 122, 234
Mendelssohn Bartholdy, Felix
 Sechs Lieder, 162
Menschheitsdämmerung, 39, 63, 68, 83, 126, 139, 213, 272
Mense, René, 450
Mertens, Sonja Maria, 450
Mertens-Pavlowsky, Paul, 450
Messiaen, Olivier, 193, 248, 291, 344, 374, 400
 accords spéciaux, 299, 400
 Kirchenfenster-Akkord, 248, 374
 Les Corps glorieux, 299
 Messe de la Pentecôte, 299
Messner, Christina Cordelia, 102, 450
Metapher, xxiv, 9–13, 17, 49, 51, 58, 64, 66, 70, 72–75, 82, 84, 85, 100, 104, 105, 182, 201, 205, 209–211, 223, 246, 248, 256, 264, 320, 325, 328, 336, 379
Metaphorik, 45, 53, 55, 61, 69–73, 87, 101, 102, 107, 154, 171, 206, 210, 332, 333, 351
Metrik, 81, 339
Metrum, 61, 68, 69, 74, 79, 105, 191, 214, 217, 241, 244, 251, 330, 400
Meulengracht, Hanne, 451
Meyer-Fiebig, Thomas, 451
Meyer-Wiel, Sabine, 451
Michel, Winfried, 451
Miehling, Klaus Michael, 488
Mill, *siehe* Raas, Emil
Mishory, Gilead, 147, 190–198, 306–312, 451
Mitschke, Herbert, 452
Moderne, 164, 172, 174, 197
 Klassische ~, 6
Modus
 Adoschem malach, 237
 Ahavah rabah, 237
 jüdischer ~, 195, 233, 237, 246, 248, 262, 267, 306, 308, 323, 388
 Magen avoth, 237
Möllinger, Heribert, 452
Mörrike, Eduard, 161
Mohammed, 106
Mondsichel, 84, 101, 104, 224, 225, 229
 ~madonna, 104, 379
Moritz, Edvard, 452
Mors, Rudolf, 452
Moses, 106, 108
Moskau, 389
Mozart, Wolfgang Amadeus, 218
Mühlenberg, Torsten, 452
Mühsam, Erich, 29
Müllensbach, Alexander, 452
Müllers, Wilhelm, 367
Museum
 Folkwang~, Hagen, 7
 Jüdisches ~ Frankfurt, 6
 Kunst~ Solingen, 122, 209
Musik
 atonale ~, 212, 339, 366, 378
 elektronische ~, 136, 339
 ernste ~, 190, 409
 jüdische ~, 230, 232, 237, 290, 306
 Neue ~, 132
 populäre ~, 134
 punktuelle ~, 358
 serielle ~, 334, 338, 339, 342, 355, 357, 378
 Unterhaltungs~, 409
 zeitgenössische ~, 245
Musikalische Grafik, 341–344, 347, 348
Musikalität, xxiv, 9, 12, 13, 27, 43, 47, 51, 130, 168, 171, 173, 178
Musikbiennale, 187
Musikhochschule, *siehe* Hochschule für Musik
Musikpoetik, 158
Musil, Bartolo, 452
Mussorski, Modest, 218
Nabering, Dirk, 187
Nachlass, xxvii, 12, 24, 42, 117, 166, 167, 218
 Anderson, Marian, 117, 121
 Benn, Gottfried, 174
 Daffner, Hugo, 219
 Ettinger, Max, 231
 Helm, Everett, 118
 Hindemith, Paul, 272
 JNUL,ELS, 16, 18, 23, 24, 39, 43, 97, 148, 153, 155, 156, 158, 325
 Raas, Emil, 354
 Simon, Ernst, 97
 Wolf, Hugo, 162
Nadel, Arno, 338
Nadelmann, Leo, 34, 123, 354, 452
 Mein blaues Klavier, 34
 Requiem für Else Lasker-Schüler, 108
Nathow, Dieter, 452
Nationalsozialismus, 33, 105, 389
Nationalsozialisten, 22, 32, 55, 104, 105, 152
Naturalismus, 6, 401
Naturlyrismus, 6
Naturtöne, 212
Nazizeit, 104
Nening, Wolfgang, 190–198, 453
Neologismus, 10–16, 64, 78, 108, 177, 323, 327
Neue Gemeinschaft, 56, 213
Neue Jüdische Schule, 232, 234, 239
Neue Menschen, 212, 213, 272
Neue Sachlichkeit, 122
Newton, Lauren Amber, 453
Nibelungenfürst, *siehe* Benn, Gottfried
Niehaus, Manfred, 453
Niemöller, Klaus Wolfgang, xix
Nietzsche, Friedrich, 45, 56, 205, 218, 331
Nono, Luigi, 339, 355

- Notation, 339
 graphische, 340
 Symbol, 339
 System, 339
 Notenschrift, 339
 Novalis, 341
 Hymnen an die Nacht, 342

 Oberleithner, Max (Heinrich Edler von), 453
 Oellers, Norbert, 4, 6, 41, 42, 61, 68, 82, 103, 139, 143, 155
 Oks, Zhenja, 488
 Olscha, Thorsten, 453
 Onit von Wetterwehe, *siehe* Hauptmann, Gerhart
 Onomatopoesie, 12, 51, 58, 75, 195, 202, 229, 298, 336
 OPAC, 113, 117, 204
 Oper, 17, 34, 136, 213–216, 218, 230, 231, 271, 338, 344, 384, 503
 Opitz, Bernhard, 453
 Oppitz, Gerhard, 306
 Oratorium, 8, 34, 136, 174, 179, 239, 270, 356, 399, 503
 Orff, Carl, 164
 Orthmann, Lotte, *siehe* Westendorp, Sybil
 Osorio-Swaab, Reine Colaço, 190–198, 453
 Osterloh-Brosin, Edith, 152
 Osthaus, Karl Ernst, 7
 Otta, Renate, 453
 Ouvertüre, 12, 16, 17, 298

 Palästina, 22–24, 31, 32, 36, 73, 106, 148, 200, 252
 Palast Orchester Berlin, 281
 Palestine Symphony Orchestra, 200
 Pantheismus, 213
 Parameter, 19, 48, 178, 224, 241, 242, 339, 340, 357
 Klangfarbe, 339
 Tondauer, 339
 Tonhöhe, 339
 passus duriusculus, 208, 276, 304, 305, 321
 Pauels, Heinz, xix, 453
 Penderecki, Krzysztof, 339, 399
 8. Sinfonie, 172
 Pepping, Ernst, 132
 Perestroika, 36
 Petroff, Josef, 454
 Petrovic-Vratchanska, Albena, 488
 Petrus, *siehe* Hille, Peter
 Pfau, Ludwig, 161
 Pfemfert, Franz, 389
 Philipzen, Andreas, 454
 Philipzen, Peter, 454
 Phon, 357, 358, 361
 Piesch, Andreas, 454
 Pilos Puntos, Rockgruppe, 134, 454
 Pinochet, Augusto, 342, 343
 Pinozzi, Carlo, 338
 Pinthus, Kurt, 39, 63, 68, 126, 139, 213, 272
 Pisk, Paul Amadeus, 32, 454
 Plate, Hans Wilhelm, 454
 Platen, August von, 51
 Pogrom, 263
 POLIN, 231

 Pop, 8, 115, 123, 133, 135, 169, 174
 Portraitgedicht, *siehe* Gedicht
 Pousseur, Henri, 288
 Presse, *siehe* Verlag
 Allgemeine musikalische Zeitung, 203
 Allgemeine Zeitung des Judentums, 30
 Arbeiter-Zeitung, 62
 Berliner Börsen-Courier, 22
 Berliner Tageblatt, 18, 20, 22, 149, 150, 205
 Berliner Zeitung, 38
 Das Junge Deutschland, 282, 284
 Das Magazin für Litteratur, 18
 Das neue Pathos, 82, 156
 Der deutsche Schriftsteller, 32
 Der Kondor, 29, 130
 Der Mistral, 29
 Der Sturm, 3, 6, 18, 20, 28, 30, 31, 63, 77, 151, 155, 282, 378, 389, 391, 395
 Der Volkserzieher, 29
 Die Aktion, 175, 389
 Die Fackel, 28, 31, 53, 77, 78, 268, 389
 Die Sammlung, 32
 Die Schaubühne, 151, 314
 Die weißen Blätter, 18, 81
 DIE ZEIT, xix
 Die Zukunft, 391
 Frankfurter Zeitung, 83
 Jerusalem Press, 32
 Jüdische Pressezentrale Zürich, 62
 Jüdische Rundschau, 61
 Kampf, 28, 29, 145, 314
 Neue Berliner, 283
 Neue Jugend, 90, 282
 Neue Schweizer Rundschau, 39
 Neue Zeit, 36, 38
 Neue Zürcher Zeitung, 20, 32, 39, 103, 313, 314
 Neues Deutschland, 38
 Ost und West, 217
 Pariser Tageblatt, 32
 Prager Zeitung, 384
 Querido, 32
 Rheinische Post, 40
 Sonntag, 37
 Tages-Anzeiger (Zürich), 314
 Uhu, 18

 Previn, André, 454
 Prinz von Moskau, *siehe* Holzmann, Johannes
 Prinzip der Kontraktion, 53
 Programmmusik, xxiii, 158
 Prophet, 45, 55, 66, 74, 84, 213, 246
 Prophetie, 64, 66, 74, 165, 194, 253, 280
 Prosa, xxvii, 3, 4, 7, 18–20, 23, 30, 38, 42, 63, 86, 125, 130, 136, 145, 146, 148, 154, 157, 248, 262, 263, 313, 314, 326, 388, 401, 503
 Psalmodie, 251
 Publikationsorgan, 20, *siehe* Presse
 Pürstinger, Friedrich, 454
 Purgina, Julia Anna, 454

 Quadruppelfuge, 251

 Raabe, Max, 281
 Raas, Emil, 23, 62, 231, 354, 377

- Rabe, Damian Maria, 454
Rabow, Elisabeth, 314
Raddatz, Fritz J., 72
Radeke, Winfried, 455
Ramin, Günther, 366
Rands, Bernard, 190–198, 455
Rank, Tobias, 455
Rapp, Volker, 455
Rauchbauer, Friedrich Georg, 456
Ravel, Maurice, 321
Realismus, 37, 176
 sozialistischer, 36
Rede, 58, 153, 209, 214, 215
 ~bewegung, 64
 Benns, 16, 27, 72, 152
 literarische, 197
 lyrische, 349
 musikalische, 197, 248, 349
 Schönbergs, 377
Reger, Max, 281, 324, 325, 380
Reichel, Achim, 456
Reiff, Hermann, 200, 312, 378
Reiff-Sertorius, Lily, 31, 181, 190, 192, 197, 199,
 312–324, 456
Reihung, 53, 83, 178, 182, 333, 356
 Bilder~, 83, 225, 314, 315, 334, 355
 Klang~, 294, 295
 Prinzip der ~, 9, 12
Reimann, Aribert, 132, 133, 137
Reimform
 identische, 51
Reineke, Paul, 391
Reinhardt, Max, 283
Reinhold, Steffen, 456
Reiter, Herwig, 456
Renaissance, xxiii
Rendel, Bernhard, 456
Rettich, Wilhelm, 48, 67, 89, 121, 123, 136, 147,
 324–331, 347, 380, 456
Rheinberger, Josef Gabriel, 230
Rheinheart, 457
Rhythmus, 166, 177, 191
 ~verschiebung, 336
 ~wechsel, 177
 2-gegen-3, 303
 Aksak~, 211
 Architektur des ~, 74
 Deklamations~, 207
 ermüdender, 163
 expressiver, 248
 fließender, 178
 Fluss des, xxiv
 freier, 45, 47, 51, 241, 246, 248
 Gestalt des ~, 330
 Habanera, 388
 Jazz~, 361
 Poly~, 262
 pulsender, 230
 repetierender, 329
 schwebender, 107
 Sonderstellung des, 192
 Sprach~, 7, 8, 58, 132, 168, 177, 191, 278,
 334
 Sprech~, xxiii, 206, 314, 320, 361
 Stau des ~, xxiv, 74
 Störstelle, 69
 Trauermarsch~, 330
 Unschärfe des ~, 74
 Verlauf des ~, 192
 Verschiebung des ~, 368
Richter, Thomas, 457
Ricossa, Luca Basilio, 457
Riedel, Philipp, 457
Riederer, Fernando, 457
Riehm, Peter-Michael, 457
Riehm, Rolf, 489
Rihm, Wolfgang Michael, 129, 133, 181, 199,
 331–338, 406, 457
 Nun schlummert meine Seele, 333
Rilke, Rainer Maria, 114, 161, 163, 167–169, 175,
 179, 181–183, 281, 389
 David singt vor Saul, 168
 Duineser Elegien, 182
 Sonette an Orpheus, 168
Rock, 123, 134
Rölleke, Heinz, 4, 6, 41, 81, 151, 266
Rösler, Manuel, 458
Rövenstrunck, Bernhard, 32, 33, 67, 123, 136,
 147, 190–198, 458
 Hebräische Balladen, 32
Roland von Berlin, *siehe* Herzfelde, Wieland
Romantik, 6, 8, 14, 16, 61, 82, 104, 131–133, 162,
 165, 171, 172, 181, 195, 197, 246, 248,
 271, 274, 279, 280, 303, 324, 325, 327,
 332, 366, 369, 375, 380
Rosenblum, Yair, 458
Rosenzweig, Franz, 4
Roslund, Nell, 389
Rossini, Gioachino, 218
Roth, Esther, 458
Rothmüller, Aron Marko, 489
Rothstein, James Jakob, 199, 338–339, 459
Ruben, *siehe* Marc, Franz
Rückert, Friedrich, 8, 51, 161
Rüdenauer, Meinhard, 459
Rüggeberg, Michael, 459
Rütli, Carl, 459
Ruoff, Axel, 459
Ruppert, Anton, 459
Russland, 124, 389
Saatmann, Walter, 459
Sachlyrik, 140
Sachs, Nelly, 331
Samko, Milan, 459
Samter, Alice, 460
Sander, Gabriele, 35
Sanders, Paul F(lorus), 460
Saratow, 389
Sascha, *siehe* Holzmann, Johannes
Saunway, Theodore, 460
SBZ, 38
Schäfer, Andreas, 460
Schäfer, Karl-Heinz, 181, 461
Schäfer, Rafael, 384
Schaffensperiode, xxi, 5, 20, 22, 23, 122, 131, 140,
 142, 144, 146, 148, 150
Schapfl, Nikolaus, 461
Schapira-Marinescu, Ilana, 461
Schauspielhaus Zürich, 32

- Schidlowsky, León, 34, 57, 339–353, 406, 461
 Das Lied meines Lebens, 343
 Grabstein für Else Lasker-Schüler, 34
 Greise sind die Sterne geworden, 341–353
 misa sine nomine, 342, 344
- Schieri, Fritz
 Droste Chorbuch, 166
- Schiller, Friedrich, 41, 161, 280
- Schilling, Hans Ludwig, 147, 461
- Schlegel, Wilhelm, 162
- Schlemm, Gustav Adolf, 461
- Schlünz, Annette, 462
- Schmidt, Christfried, 37, 38, 462
- Schmidt, Mario Cosimo, 462
- Schmidt, Mia, 462
- Schmidt, Nadine Maria, 462
- Schmidt-Kaminski, Andreas, 462
- Schmidtke, Wolfgang, 134, 462
- Schnebel, Dieter, xviii, 129, 156, 199, 288,
 354–365, 369, 406, 463
 Die Maulwerker, 355
 dt 31,6, 357
 glossolalie, 358, 365
 Lieder ohne Worte, 356
- Schneider, Annette, 463
- Schneider, Christian Immo, xviii, 102, 108, 124,
 136, 173, 199, 354, 365–375, 403, 463
 54 Lieder nach Else Lasker-Schüler, 366
- Schneider, Martin Gotthard, 464
- Schneider, Otto, 464
- Schnittke, Alfred, 123, 464
- Schocken, Salman, 23
- Schoeck, Othmar, 132, 172
- Schönberg, Arnold, 7, 8, 33, 132, 169, 199, 248,
 375–378, 384, 388, 464
 Drei Lieder, 169
- Schönherz, Richard, 169
- Schöppner, Karl-Heinz, 464
- Scholl, Michael Gregor, xviii, 136, 199, 464
 Über glitzernden Kies, 82
- Scholzen, Frank, 465
- Schomers, Christian, 465
- Schopf, Paula Francisca, 465
- Schostakowitsch, Dimitri, 37, 239, 400
- Schramowski, Herbert, 465
- Schreiber, Andreas, 465
- Schröder, Hedwig, 465
- Schubert, Franz, 129, 131, 164, 306, 327
 Schwanengesang, 162
 Winterreise, 135, 327
- Schubert, Thomas, 465
- Schücking, Levin, 166
- Schüler, Jeanette, 149–151
- Schüler, Paul, 72
- Schürch, Cyrill, 465
- Schütz, Heinrich
 Historie von der Auferstehung Jesu
 Christi, 225
- Schultz, Ingo, xvii, 113, 384
- Schulz, Ingo, 344, 346, 348
- Schumann, Clara, 164, 399
- Schumann, Robert, 131, 164, 306, 399
 Dichterliebe, 162
 Liederkreis, 162
 Zwielicht, 369
- Schutzverband deutscher Schriftsteller, 32
- Schwartz, Julia, 489
- Schweikert, Margarete, 465
- Schwertsik, Kurt, 378–379, 465
- Seckinger, Konrad, 466
- Seidmann, Bernhard, 466
- Selbach, Christoph, 466
- Senna Hoy, *siehe* Holzmann, Johannes
- Serialität, 222
- Sethe, Christian, 162
- Shapiro-Marinescu, Ilana, xviii
- Shargal, Galia, 466
- Shedletzky, Itta, 41
- Sheriff, Noam, 466
- Shoah, 34, 190, 194, 268
- Shohat, Gil, 129, 466
- Siebensternenschuhe, 98, 100
- Silcher, Friedrich, 164
- Simon, Ernst, 4, 18, 96–99, 101, 140, 144, 148, 150,
 152–153, 155
 Apoll, 4
 Der Holde, 4
- Simon, James Martin, 32, 57, 117, 121, 199, 467
- Sinfonie, 43, 136, 172, 218, 271, 374, 387, 503
 Kammer~, 385–388
- Skrjabin, Alexander Nikolajewitsch
 Sonate Nr. 3, 203
- Skrodzki, Karl Jürgen, xvii, 18, 22, 31, 41, 57, 96,
 97, 105, 129, 130, 140, 148, 151, 152,
 155, 200, 231, 308, 375, 379, 389
- Solter, Leo, 467
- Sonett, 162
- Sonntag, Brunhilde, 467
- Sopper, Günter, 467
- Southwick, Martha Jean, 468
- Sow, Noah, 468
- Soyka, Ulf-Diether, 468
- Sprechgesang, 361
- Spring, Rudi, 468
- Staar, René, 468
- Stader, Maria, 312
- Stadler, Ernst, 36, 39
- Stadler, Robert, 468
- Stadlmair, Hans, 468
- Staeffler, Martin, 469
- Stahl, Andreas, 469
- Stalin, Josef, 36
- Stalinist, 389
- Steffens, Walter, 469
- Stegmann, Karl-Heinz, 469
- Stein, Roger, 469
- Steinberg, Eitan, 469
- Steiner, Akampita, 489
- Steiner, Rudolf, 45, 56
- Steller, Oliver, 470
- Stern, 11, 14, 16, 46–48, 56, 62, 64–66, 77–80, 82,
 84–86, 101, 157, 167, 205, 215, 245, 249,
 252, 264, 265
 ~siegel, 85
 David~, 84
 Morgen~, 85, 281
- Stern, Gerson, 107
- Stern, Robert Lewis, 489
- Sternberg, Erich Walter, 33, 106, 108, 123,
 190–198, 354, 379–384, 470

- Mein Volk, 80
 Sternbrennen, 221, 395
 Sternenhände, 103–105
 Sternenhimmel, 78
 Sternenschuhe, 99
 Stiftung
 für Kunst und Kultur
 Nordrhein-Westfalen, 306
 Guggenheim, 339
 Konrad Adenauer, 36
 Preußischer Kulturbesitz, 117
 Studien~ des deutschen Volkes, 245
 Sybil Westendorp, 402, 404
 Stockhausen, Karlheinz, 136, 288, 339, 355, 378
 Elektronische Studie II, 339
 Gesang der Jünglinge im Feuerofen, 136
 Licht, 136
 Sirius, 136
 Stockhausen, Markus Pirol, 470
 Stockhausen, Simon, 470
 Stockmeier, Johannes, 470
 Stockmeier, Wolfgang, xviii, 199, 471
 Stoll, Marianne, 471
 Stolte, Friedemann, 471
 Storm, Staffan, 489
 Straesser, Joep Willem Frederik, 471
 Straube, Heinrich, 162
 Strauss, Richard, 172, 312, 313, 390
 Vier letzte Lieder, 170
 Strawinsky, Igor, 248, 403
 Strobl, Bruno, 471
 Stuckenschmidt, Hans Heinz, 471
 Stücking, Levin, 264
 Sturmman, Manfred, 325
 Substantiv, 9–15
 SUIISA, 118
 Suitner, Peter, 471
 Sumbler, John, 472
 Swift, Richard, 472
 Symann, Fred, 472
 Synästhesie, 9, 346, 351
 Synekdoche, 104, 190

 Tal, Josef, 106, 123, 129, 472
 Tamchina, Jürgen, 472
 Tarbuk, Mladen, 472
 Tenhaef, Wilhelm, 472
 Terse, Paul, 472
 tertium comparationis, 10, 332
 Terwey, Ellen, 472
 Testament
 Altes ~, 28, 56, 61, 62, 70, 73, 74, 85, 139,
 144, 192, 194, 217, 232, 239, 308, 329,
 355
 Neues ~, 72, 85, 355
 Theater, 31, 36, 281, 312, 355
 ~musik, 123
 ~stück, 128, 136, 503
 ~wissenschaft, 113
 TheHansBass (Group), 472
 Themenfeld, 139–159
 Theobalt, Gerold, 473
 Thim, Günter, 473
 Tiedemann, Gunther, 490
 Tino von Bagdad, 4

 Tonhöhenstruktur, 222
 Tonmalerei, xxiii, 306
 Tora, 237
 Toscanini, Arturo, 312
 Trakl, Georg, 22, 81, 136, 163, 174, 179–181, 218,
 271, 281, 331, 341
 Das Rondel, 341
 Tranchina, Joe Vincent, 473
 Transkription, xviii, 219, 233, 253, 263, 265, 292,
 395
 Traum, 15, 24, 46–48, 50, 59, 64, 65, 82, 98–100,
 143, 180, 301, 315, 328, 394, 395
 Traumstörung, 378
 Trieder, Jan, 473
 Tristan, *siehe* Ehrenbaum-Degele, Hans
 Trochäus, 69, 107, 163, 314
 Trojahn, Manfred, 52, 473
 Grodek, 180
 Troubadour, 163
 Troyke, Karsten, 473
 Tudyka, Caroline, 473
 Türk, Ulrich, 473
 Tutschku, Hans
 Sieben Stufen, 136

 Ude, Jürgen, 222
 UdSSR, 36
 Überbrettel, 339, 377
 Ullmann, Victor, xvii
 Ullmann, Viktor, 121, 169, 199, 384–389, 474
 Cornet Rilke, 169
 Styx, 385
 Unbewusste, 17, 18, 206
 Universität
 ~ der Künste Berlin, 187, 245
 ~ of California, 366
 Aarhus, 204
 Bergische ~ Wuppertal, 35, 41
 Berlin, 43
 Central Washington ~, 366
 Düsseldorf, 233
 f. Musik u. Darstellende Kunst, Wien, 288
 Hebräische ~ Jerusalem, 4, 41, 43, 152
 Köln
 Theaterwissenschaftliche Sammlung, 43
 Münster, 164
 Pennsylvania, 117, 121
 Rostock, 204
 Santiago de Chile, 339
 Tel Aviv, 339
 Yale ~, 43
 Unterbewusstsein, 315

 Velte, Eugen Werner, 474
 Verb, 9–15
 Verband Israelischer Komponisten, 339
 Verdi, Giuseppe, 17
 Verlag, *siehe* Presse
 Aufbau, 37, 38
 Dreililien~, 386
 dtv, 35
 Harmonie, 338
 Insel ~, 43
 JUWAL~, 232
 Kiepenheuer, 38

- Kösel, 35, 38
 Musik~ für nationale Volkskunst, 338
 Musik~ Hansen, 204
 Suhrkamp, 35
 Verein für Kunst, 53, 68, 377, 389
 Volk und Welt, 36
 Verschiebung, 16, 17
 Verse und Prosa aus dem Nachlass, 41
 Verwertungsgesellschaft, 118
 Vicemalik, *siehe* Malzahn, Hans Adalbert von
 Vinje, Jakob, 474
 Völker, Toni, 474
 Vogel, Achim Avo, 474
 Vogelstimmen, 193, 291, 293, 400
 Voigtländer, Lothar, 37, 93, 474
 Else-Lasker-Schüler-Lieder, 67
 Vokalise, 262
 Volksliedstrophe, 163

 Waelbroeck, Jean-Pierre, 475
 Wagendristel, Alexander, 475
 Wagner, Richard, 281, 331
 Leitmotiv, 158
 Wagner, Wolfram, 475
 Wagner-Régeny, Rudolf, 33, 37
 Wajchanski, Boris, 124, 475
 Wajchanski, Yuri, 124, 475
 Waldek, Gunter, 475
 Walden, Herwarth, xix, xxi, 3, 4, 6, 7, 18, 20, 30,
 48, 52–54, 63, 65, 81, 122, 149, 199, 204,
 219, 270, 272, 377, 389–399, 475, *siehe*
 Levin, Georg
 Zehn Gesänge op. 1, 391–399
 Walden, Nell, *siehe* Roslund, Nell
 Walden, Sina, 389
 Waldfürst, *siehe* Dehmel, Richard
 Wallmann, Johannes, 476
 Walter, Bruno, 312
 Warschauer Ghetto, 33, 231
 web 2.0, 116
 web-Zugangsdichte, 116
 Weber, Katrin, 476
 Webern, Anton, 132, 180, 239
 Wedekind, Frank, 175
 Wedekind, Pamela, 175
 Wefelmeyer, Bernd, 37, 476
 Weiand, Ludwig Werner, 190–198, 399–402, 476
 E. L. S. – ein Nachtgesang, 399–402
 Weill, Kurt, 161, 203
 Weinzierl, 378
 Weltkrieg
 Erster ~, 22, 48, 52, 57, 83, 93, 156, 194, 213,
 218, 384
 Zweiter ~, 18, 19, 27, 32, 34, 36, 38–40, 43,
 52, 57, 67, 93, 106, 121, 122, 124, 132,
 136, 170, 174, 177, 190, 284, 339
 Wendel, Alfred, xviii
 Wenzel, Hans-Eckardt, 476
 Werner, Margot, 281

 Werren, Stefan, 476
 Wertschöpfung, xxiii
 Westendorp, Sybil, 136, 367, 402–404, 477
 Wetzlar, Justus Hermann, 169
 Weyrauch, Johannes, 366
 Widmungsgedicht, *siehe* Gedicht
 Wiener Schule
 Zweite, 132, 133, 339
 Wiese, Benno von, 164
 Wilden, Bernd, 490
 Wilhelm, Kurt, 107
 Wilkens, Eckart, 147, 480
 Willot, John Christie, 480
 Windt, Herbert, 89, 481
 Wistinghausen, Martin, 481
 Wittgenstein, Ludwig, 50
 Wölfli, Adolf, 331
 Wolf, Hugo, 131, 162
 Heine-Lieder, 162
 Woll, Erna, 481
 Wolter, Jojo, 481
 WorldCat, 42, 113, 117
 Wort
 ~bildklang, 222–224, 229
 ~bildung, 10, 15, 28–30
 ~feld, 9–15, 17
 ~klasse, 9–15
 ~neuschöpfung, 10–16, *siehe* Metapher
 Wottitz, Anny, 384, 388
 Wunderlich, Caroline, 134, 481
 Wytttenbach, Jürg, 482

 YouTube, 40, 44, 62, 115, 119, 123, 124, 166, 169,
 175

 Zacher, Gerd, 297, 355
 Zauleck, Gertrud, 482
 Zebinger, Franz, 482
 Zech, Paul, 39, 212
 Zechlin, Ruth, 34, 37, 482
 ZEFYS, 38
 Zeilenstil, 163
 Zeisberg-Meister, Simone, 482
 Zeitorganisation, 339
 Zeitschrift, *siehe* Presse
 Zeitung, *siehe* Presse
 Zemlinsky, Alexander, 133
 Zentrum für verfolgte Künste, 122
 Zeumer, Isabel, 482
 Zimmermann, Bernd Alois, 212, 288
 Zimmermann, Udo, 34, 37, 133, 136, 482
 Lieder von einer Insel, 37, 67
 Pax questuosa, 136
 Zimpel, Sylke, 482
 Zweig, Arnold, 36
 Zwicker, Alfons Karl, 483
 Zwölfertonreihe, 249, 265, 266, 400
 Zyklus, 61, 409

Literatur

- Abeln, Carolin und Günter Schnitzler (2012). Zwischen Struktur und Semantik - Wolfgang Rihm als Liedkomponist. In: *Etwas Neues entsteht im Ineinander*. Hrsg. von Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Freiburg im Breisgau: Rombach Druck- und Verlagshaus, S. 31–78. ISBN: 9783793096924.
- Adorno, Theodor W. (1970). Fragmente über Musik und Sprache. In: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Gretel Adorno. Bd. 16. 20 Bde. Frankfurt (M.): Suhrkamp, S. 251–256. ISBN: 351857826X.
- (2003a). *Kulturkritik und Gesellschaft*. 1. Aufl. Bd. 10. Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN: 9783518293102.
- (2003b). *Negative Dialektik*. 1. Aufl. Bd. 6. Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN: 3518293060.
- (2005). *Gesammelte Schriften*. Bd. 97. Digitale Bibliothek. Brasov: DIRECTMEDIA Publishing. ISBN: 3-8985-3497-9.
- Allende-Blin, Juan (1984). Kirchenmusik unter Hitler. In: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Hrsg. von Hanns-Werner Heister. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl. ISBN: 3-596-26902-4.
- (1995). Die emigrierte Wiener Schule. In: *Schüler der Wiener Schule: ein Programmbuch des Wiener Konzerthauses im Rahmen der Hörgänge 1995; [Konzertreihe im Wiener Konzerthaus vom 24. März bis 6. April 1995]: Internationale Musikforschungsgesellschaft*. Hrsg. von Karsten Witt. Universal Ed. ISBN: 978-3-702-40217-4.
- (1997). Erich Itor Kahn. In: *Exilmusik*. Hrsg. von Friedrich Geiger und Thomas Schäfer. Bockel, S. 169–188. ISBN: 9783928770897.
- Aufenanger, Jörg (2005). Lieder für Else. In: *Festschrift zur Uraufführung von »Else«: Programmheft vom 27.09.2005*. Hrsg. von Hajo Jahn und George Dreyfus. Solingen: Else-Lasker-Schüler-Ges. und -Stiftung und Museum Baden, S. 30–36. ISBN: 3-9362-9508-5.
- Bänsch, Dieter (1971). *Else Lasker-Schüler: Zur Kritik eines etablierten Bildes*. Stuttgart: Metzler. ISBN: 3-4760-0184-9.
- Bauer, Wolfgang, Irmtraud Dümotz und Sergius Golowin (2006). *Lexikon der Symbole*. 21. überarb. Aufl., genehmigte Lizenzausg. Wiesbaden: Marix. ISBN: 3-9377-1560-6.
- Bauschinger, Sigrid (1980). *Else Lasker-Schüler: Ihr Werk und ihre Zeit*. 1. Aufl. Bd. 7. Poesie und Wissenschaft. Heidelberg: Stiehm. ISBN: 3-7988-0038-3.
- (1996). Else Lasker-Schüler. In: *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Hartmut Steinecke. Berlin: E. Schmidt, S. 74–84. ISBN: 3-5030-3750-0.
- (2000). Wortbilder und Bildworte in Else Lasker-Schülers Briefen 1925-1933. In: *Else Lasker-Schüler. Schrift : Bild : Schrift*. Hrsg. von Ricarda Dick, Volker Kahmen und Norbert Oellers. Bd. 35. Schriftenreihe August Macke Haus. Bonn, S. 55–68. ISBN: 978-3-929-60734-5.
- (2004). *Else Lasker-Schüler: Biographie*. 2. Aufl. Göttingen: Wallstein-Verl. ISBN: 3-8924-4440-4.
- Bayerl, Sabine (2002). *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache: Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes*. Zugl.: Gießen, Univ., Diss., 2000. Bd. 383. Epistemata Reihe Literaturwissenschaft. Würzburg: Königshausen & Neumann. ISBN: 3826021851.
- Beck, Georg (2006). Vertonter Zedertraum. Wilhelm Rettich, der ›liebe Tondichter‹ der Poetin Else Lasker-Schüler (Booklet). In: Rettich, Wilhelm. *Else Lasker-Schüler Zyklus Op. 26A (1923-1928)*. Gideon Boss Musikproduktion.

- Behne, Klaus-Ernst (1998). Über die Untauglichkeit der Synästhesie als ästhetisches Paradigma. In: *Der Sinn der Sinne*. Hrsg. von Claudia Neumann und Wenzel Jacob. Schriftenreihe Forum 8. Göttingen: Steidl, S. 104–125. ISBN: 3-88243-533-X.
- Bellenberg, Karl (2011). »...und kenne doch keine Note«: Else Lasker-Schüler und ihre Komponisten - Beginn einer Forschung. In: *Jeder Vers ein Leopardengebiss*. Hrsg. von Hajo Jahn. Else-Lasker-Schüler-Almanach 9. Wuppertal: Hammer, S. 450–467. ISBN: 978-3-779-50360-6.
- (2013a). Ein alter Tibetteppich. In: *Was tun Sie da... in Wien?* Hrsg. von Hajo Jahn. Else-Lasker-Schüler-Almanach 10. Wuppertal: Hammer, S. 325–330. ISBN: 978-3-779-50481-8.
- (2013b). Maschentausendabertausendweit. Else Lasker-Schüler und ihre Komponisten: Forschungsstand 2013. In: *Was tun Sie da... in Wien?* Hrsg. von Hajo Jahn. Else-Lasker-Schüler-Almanach 10. Wuppertal: Hammer, S. 331–359. ISBN: 978-3-779-50481-8.
- (2014). Lebendigkeit und Reichtum an Farben. Uraufführung der Kammeroper »Neue Menschen« über Else Lasker-Schülers junge Jahre [von Peter Michael Braun]. In: *neue musikzeitung* 6/14, S. 49.
- Ben-Chorin, Schalom (1969). Jussuf in Jerusalem. In: *Lasker-Schüler. Ein Buch zum 100. Geburtstag der Dichterin*. Hrsg. von Michael Schmid. Wuppertal: Hammer, S. 55–69.
- (1988). *Ich lebe in Jerusalem: Ein Bekenntnis zu Geschichte und Gegenwart*. Ungekürzte Ausg. Bd. 10938. München: dtv. ISBN: 3-423-10938-6.
- Benn, Gottfried (1927). *Gesammelte Gedichte*. Berlin: Verl. Die Schmiede.
- (1960). *Briefe an Ernst Jünger, E. R. Curtius, Max Rychner u. a.* Hrsg. von Peter Schifferli. Bd. 311-312. Die Kleinen Bücher der Arche. Zürich: Arche.
- (1966). *Gottfried Benn. Den Traum alleine tragen. Neue Texte, Briefe, Dokumente*. Hrsg. von Paul Raabe. Wiesbaden.
- (1968a). *Gesammelte Werke in acht Bänden*. Hrsg. von Dieter Wellershoff. 8. Aufl. Wiesbaden: Limes.
- (1968b). Probleme der Lyrik. In: *Gesammelte Werke in acht Bänden*. Hrsg. von Dieter Wellershoff. Bd. 4. Wiesbaden: Limes, S. 1058–1096.
- (1989). *Sämtliche Werke: Prosa 2 (1933-1945)*. Bd. 4. Stuttgarter Ausgabe. Klett-Cotta. ISBN: 978-3-608-95316-9.
- (2001a). Else Lasker-Schüler: [Rede 1952 im British Center Berlin]. In: *Prosa 4. [1951 - 1956]*. Hrsg. von Holger Hof. Sämtliche Werke: Stuttgarter Ausgabe. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 54–57. ISBN: 3-6089-5563-1.
- (2001b). Vortrag in Knokke. In: *Sämtliche Werke. Prosa 4 (1951-1956)*. Hrsg. von Holger Hof und Gerhard Schuster. Bd. 4. Klett-Cotta, S. 72–79. ISBN: 978-3-608-95563-7.
- (2006). *Sämtliche Gedichte und Künstlerische Prosa: [In der Fassung der sämtlichen Werke - Stuttgarter Ausgabe]*. Bd. 1. Stuttgart: Klett-Cotta. ISBN: 9783608937275.
- (2009). *Gedichte ; 2. [Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte, die nicht in die Sammlung von 1956 aufgenommen wurden. Gedichte aus dem Nachlaß. Poetische Fragmente 1901 - 1956]*. Hrsg. von Gerhard Schuster und Ilse Benn. 3. Aufl. Bd. 2. Sämtliche Werke Gedichte. Stuttgart: Klett-Cotta. ISBN: 9783608953145.
- Benn, Gottfried und Paul Hindemith (1993). *Briefwechsel mit Paul Hindemith*. 2. Aufl. Bd. 3. Briefe. Stuttgart: Klett-Cotta. ISBN: 3608212701.
- Benn, Gottfried und Dieter Wellershoff (1993). *Gesammelte Werke in vier Bänden*. 8. Aufl. Stuttgart.
- Bethge, Hans, Hrsg. (1920). *Deutsche Lyrik seit Liliencron*. 61. bis 70. Tsd. Leipzig: Hesse & Becker.
- Beutin, Wolfgang (2008). *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart und Weimar: Metzler. ISBN: 3-4760-2247-1.

- Bibel, Die (1980). *Altes und Neues Testament; Einheitsübersetzung*. Herausgegeben im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, des Bischofs von Luxemburg, des Bischofs von Lüttich, des Bischofs von Bozen-Brixen. Freiburg [u.a.]: Herder. ISBN: 9783451280009.
- Birrhälmer, Antje, Hrsg. (2019). *Else Lasker-Schüler »Prinz Jussuf von Theben« und die Avantgarde. Katalog zur Ausstellung des Von der Heydt-Museums Wuppertal vom 06.10.2019 bis 16.02.2020*. [Wuppertal]. 287 S. ISBN: 9783892021018.
- Birrhälmer, Antje und Andrea von Hülsen-Esch (2012). Herwarth Walden - Biographie. In: *Der Sturm. I. Zentrum der Avantgarde*. Hrsg. von Antje Birrhälmer und Gerhard Finckh. Bd. 1. Wuppertal, S. 319–325. ISBN: 978-3-892-02081-3.
- Bluhm, Lothar (2000). Nietzsche – Steiner – Lasker-Schüler. Wege der Nietzsche-Rezeption bei Else Lasker-Schüler. In: *Else-Lasker-Schüler-Jahrbuch zur Klassischen Moderne Bd. 1*. Hrsg. von Lothar Bluhm und Andreas Meier. Else-Lasker-Schüler-Jahrbuch. Trier: WVT Wiss. Verl. Trier, S. 89–120. ISBN: 3-8847-6415-2.
- (2003). »Karl Kraus, der Dalai-Lama in Wien«. Genese und Poetologie eines Kunstnamens bei Else Lasker-Schüler. In: *Else-Lasker-Schüler-Jahrbuch zur Klassischen Moderne. Bd. 2*. Hrsg. von Lothar Bluhm und Andreas Meier. Else-Lasker-Schüler-Jahrbuch. Trier: WVT, S. 86–101. ISBN: 978-3-884-76583-8.
- Blume, Friedrich, Hrsg. (2001). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (=MGG¹): Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Ungekürzte elektronische Ausg. der 1. Aufl. Berlin: DIRECTMEDIA Publishing. ISBN: 3-89853-160-0.
- Boulez, Pierre und Josef Häusler (1972). *Werkstatt-Texte*. Berlin: Propyläen. ISBN: 3-549-05628-1.
- Braam, Hans (2016). Gedichte Else Lasker-Schülers in Anthologien 1911-2013. Statistiken der Braam'schen Anthologie-Datenbank. Anfrage Bellenberg v. 17.05.2016. Unveröffentlichtes Manuskript; [Kleve].
- Braam, Hans und Lutz Hagedstedt (2013). Die Rückkehr der ›Verscheuchten‹. Die Kanonisierung von Else Lasker-Schüler in deutschen Lyrikanthologien. In: *Was tun Sie da... in Wien?* Hrsg. von Hajo Jahn. Else-Lasker-Schüler-Almanach 10. Wuppertal: Hammer, S. 365–415. ISBN: 978-3-779-50481-8.
- Brandt, Patrick u. a., Hrsg. (1999). *Sprachwissenschaft: Ein roter Faden für das Studium*. Köln, Weimar und Wien: Böhlau. ISBN: 3412049999.
- Braun, Michael (2010). »Mein blaues Klavier«. Dichten ›wider dem Verbote‹. In: *Gedichte von Else Lasker-Schüler*. Hrsg. von Birgit Lermen und Magda Motté. Reclams Universal-Bibliothek Interpretationen 17535. Stuttgart: Reclam, S. 137–147. ISBN: 978-3-150-17535-4.
- Brecht, Bertolt (1975). *Brecht, Bertolt: Tagebücher 1920-1922*. 1. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. ISBN: 978-3-518-09378-8.
- Brenck-Kalischer, Bess (s.a.). Text_066: Die Wupper. Die Materie träumt, Bild einer heiligen Nacht. In: Skrodzki, Karl Jürgen. *Else Lasker-Schüler. Dokumentensammlung*.
- Briner, Andres, Dieter Rexroth und Giselher Schubert, Hrsg. (1988). *Paul Hindemith: Leben u. Werk in Bild u. Text*. Zürich: Atlantis-Musikbuch-Verl. ISBN: 3795702046.
- Bruhn, Siglind (2010). *Hindemiths große Vokalwerke*. Hindemith-Trilogie. Waldkirch: Ed. Gorz. ISBN: 978-3-938095-14-0.
- Bundesarchiv, Hrsg. (1952). *Das Gedenkbuch des Bundesarchivs für die Opfer der nationalsozialistischen Judenverfolgung in Deutschland (1933-1945)*. URL: <http://www.bundesarchiv.de/gedenkbuch/directory.html.de> (Stand: 15. 12. 2017).
- Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff, Hrsg. (2007). *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*. 3. Aufl. Stuttgart und Weimar: Metzler. ISBN: 9783476016126.
- Butzer, Günter und Joachim Jacob, Hrsg. (2008). *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Metzler. ISBN: 3-4760-2131-9.

- Butzlaff, Wolfgang (2000). Gottfried Benn - Sänger ohne Musik? In: *Goethe. »Trostlos zu sein ist Liebenden der schönste Trost«*. Gesammelte Studien zu Werk und Rezeption. Bd. 66. Germanistische Texte und Studien. Hildesheim: Olms, S. 243–270. ISBN: 978-3-487-11154-4.
- Daffner, Hugo (1906). *Die Entwicklung des Klavierkonzerts aus der Zeit nach J. S. Bach bis zu Mozart*. Zugl. Diss. LMU München. Breitkopf & Härtel.
- (1926). Unterricht bei Max Reger. In: *Die Musik* XVIII.7, S. 597–603.
- Dahlhaus, Carl, Hans Heinrich Eggebrecht und Kurt Oehl, Hrsg. (1995). *Brockhaus Riemann Musiklexikon (CD)*. Berlin: DIRECTMEDIA Publishing.
- Dangel, Arthur (2000). *Else-Zyklus I op. 53 (1990): Sechzehn Lieder mit Gedichten von Else Lasker-Schüler an Gottfried Benn für Alt und Klavier*. 1CD (audite 95.428 Ostfildern). Frankfurt a. M.
- Danuser, Hermann (1971ff). »Sturmüberflagt« - Paul Hindemiths expressionistische Moderne in den drei Orchestergesängen opus 9. In: *Hindemith-Jahrbuch*. Hrsg. von Hindemith Institut. Bd. 16 (1987). Mainz [u.a.]: Schott, S. 32–57.
- de Gruyter, Hrsg. (2012ff). *Verfasser-Datenbank. Autoren der deutschsprachigen Literatur und des deutschsprachigen Raums: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Berlin. URL: <https://www.degruyter.com/view/db/vdbo> (Stand: 28. 12. 2018).
- Demel, Gernot und Stefan Demel (1988). Verzeichnis der Rückert-Vertonungen. In: *200 [Zweihundert] Jahre Friedrich Rückert*. Hrsg. von Jürgen Erdmann. Coburg: Landesbibliothek [u.a.], S. 417–550. ISBN: 978-3-922-66814-5.
- Deschner, Karlheinz (1980). *Kitsch, Konvention und Kunst: Eine literarische Streitschrift*. Erg. und überarb. Neuausg. Bd. 20082. Ullstein-Buch. Frankfurt/M.: Ullstein. ISBN: 3548200826.
- Dibelius, Ulrich (1966). *Moderne Musik 1945 - 1965. Voraussetzungen Verlauf Material*. München: Piper.
- Dick, Ricarda (2000). »Du hast mir nie meinen Namen genannt«. Onit von Wetterwehe und die Else Lasker-Schüler-Forschung. In: *Else-Lasker-Schüler-Jahrbuch zur Klassischen Moderne Bd. 1*. Hrsg. von Lothar Bluhm und Andreas Meier. Else-Lasker-Schüler-Jahrbuch. Trier: WVT Wiss. Verl. Trier, S. 79–88. ISBN: 3-8847-6415-2.
- (2002). Nachwort. In: *Else Lasker-Schüler: Theben: Reproduktion der Nr. 6 der Vorzugsausgabe von 1923*. Hrsg. von Ricarda Dick. Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verl., S. 49–61. ISBN: 3-6335-4177-2.
- (2010a). Else Lasker-Schüler als Künstlerin. In: Lasker-Schüler, Else. *Else Lasker-Schüler. Die Bilder*. Hrsg. von Ricarda Dick. Berlin: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verl., S. 117–158. ISBN: 978-3-633-54246-8.
- (2010b). »Heimweh«. Vom Sprechen zur Melodie. In: *Interpretationen: Gedichte von Else Lasker-Schüler*. Hrsg. von Birgit Lermen u. a. Bd. 17535. Reclams Universal-Bibliothek Interpretationen. Stuttgart: Reclam, S. 64–74. ISBN: 978-3-150-17535-4.
- Dick, Ricarda und Astrid Schmetterling, Hrsg. (2010). *Else Lasker-Schüler. Die Bilder*. Berlin: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verl. ISBN: 978-3-633-54246-8.
- Domdey, Horst (1964). *Frühe und späte Lyrik Else Lasker-Schülers: Vergl. Untersuchungen zu Gehalt u. Rhythmus*. Zugl. Berlin, FU, Phil. F., Diss. Berlin.
- Dorfmueller, Joachim (1986). *Wuppertaler Biographien*. Born. ISBN: 9783870930387.
- (s.a.). Eine Dokumentation von Vertonung[!] nach Texten Else Lasker-Schülers. Unveröffentlichtes Manuskript; [Wuppertal].
- Dorner, Leo, Hrsg. (1977). *Hermann Hesse und die Musik: Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag d. Dichters. 9. Nov. 1977 bis 31. Jän. 1978: Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*. Wien: Österreich. Nationalbibliothek.
- Dreyfus, Martin (2007). »Wo soll ich hin, wenn kalt der Nordsturm brüllt«: Vom flüchtigen Exil deutscher Autorinnen und Autoren in der Schweiz. In: *Wo soll ich*

- hin? *Zuflucht Zürich - Fluchtpunkt Poesie*. Hrsg. von Hajo Jahn. Else-Lasker-Schüler-Almanach 8. Wuppertal: Hammer, S. 51–75. ISBN: 978-3-7795-0158-9.
- Droste-Hülshoff, Annette von und Ricarda Huch (1988). *Sämtliche Gedichte*. 1. Aufl. Bd. 1092. Insel-Taschenbuch. Frankfurt am Main: Insel-Verl. ISBN: 9783458327929.
- Drux, Rudolf (2012). Gelegenheitsgedicht. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik online*. Hrsg. von Gert Ueding. Bd. 3. de Gruyter, Sp. 653–667. URL: <https://www.degruyter.com/view/db/hwro> (Stand: 14. 02. 2018).
- Eaglefield-Hull, A. und Alfred Einstein (1926). *Das neue Musiklexikon*. Berlin: Hesse.
- Eckermann, Johann Peter (1984). *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hrsg. von Regine Otto. 2. Aufl. München: Beck. ISBN: 3-406-09856-8.
- Eco, Umberto (2004). *Die Grenzen der Interpretation*. 3. Aufl. Bd. 30168. dtv Wissenschaft. München: dtv. ISBN: 978-3-423-30168-8.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich (1985). *Bachs Kunst der Fuge: Erscheinung und Deutung*. 2. Aufl. Bd. 367. Serie Piper. München und Zürich: Piper. ISBN: 3-492-00667-1.
- (2001). Vertontes Gedicht. Über das Verstehen von Kunst durch Kunst. In: *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*. Taschenbücher zur Musikwissenschaft 58. Noetzel, S. 213–263. ISBN: 3795902215.
- (2005). *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*. 4. Aufl. Taschenbücher zur Musikwissenschaft 92. Wilhelmshaven: Noetzel und Heinrichshofen. ISBN: 3795904102.
- Ehlers, Swantje (1998). Ein Spiel von Form und Inhalt. Zu Else Lasker-Schülers »Ein alter Tibetteppich«. In: *Gedichte und Interpretationen*. Hrsg. von Harald Hartung. Reclam, S. 108–117. ISBN: 3-1500-7894-6.
- Eisenberg, Peter (2006). *Grundriss der deutschen Grammatik: Bd. 1: Das Wort*. Metzler. ISBN: 3-4760-2160-2.
- Emig, Günther (1994). *Vertonte Gedichte von Ludwig Pfau: Bibliographie*. Bd. 3. Ludwig-Pfau-Blätter. Heilbronn: Stadtbücherei.
- Emmerich, Wolfgang (1996). *Kleine Literaturgeschichte der DDR: auch als Digitale Bibliothek Sonderband DBS 020*. Erweiterte Neuauflage. Leipzig und Berlin: Kiepenheuer. ISBN: 97833378010000.
- Entreß, Matthias (2010). *Portrait Dieter Schnebel 2010. Zum 80. Geburtstag*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_Li28OCg93Q (Stand: 28. 12. 2018).
- Erwe, Hans-Joachim (1987). *Musik nach Eduard Mörike*. Zugl. Diss. Univ. Hamburg 1987. Bd. 35. Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Hamburg: Verl. der Musikalienhandlung K.D. Wagner. ISBN: 978-3-889-79029-3.
- Fallon, Robert (2007). The record of realism in Messiaen's bird style. In: *Olivier Messiaen*. Hrsg. von Nigel Simeone. Music and Literature. Florence: Taylor and Francis, S. 115–136. ISBN: 9781351555913.
- Feßmann, Meike (1992). *Spielfiguren: Die Ich-Figurationen Else Lasker-Schülers als Spiel mit der Autorrolle: Eine Betrachtung zur Poetologie des modernen Autors*. Zugl. Berlin, Freie Univ., Diss., 1991. Stuttgart: M & P Verl. für Wiss. und Forschung. ISBN: 3-4764-6019-8.
- Fey, Hermann (1922). *Schleswig-Holsteinische Musiker von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart: Ein Heimatbuch*. Hamburg Luisenhof 100: Carl Holler.
- Finscher, Ludwig, Hrsg. (1994-98). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (=MGG²): Allgemeine Enzyklopädie der Musik: Teil 1: Sachteil*. 2. neubearb. Ausg. Kassel [u.a.]: Bärenreiter. ISBN: 3-7618-1101-2.
- Hrsg. (1999ff). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (=MGG²): Allgemeine Enzyklopädie der Musik: Teil 2: Personenteil*. 2. neubearb. Ausg. Kassel [u.a.]: Bärenreiter. ISBN: 3-7618-1100-4.
- Fischer, Jens Malte (2010). *Gustav Mahler: Der fremde Vertraute; Biographie*. Bd. 34613. dtv Sachbuch. ISBN: 9783423346139.

- Fleischhack, Ernst (1990). *Freiligraths Gedichte in Lied und Ton. Überblick und bibliographische Sammlung*. Bd. 18. Nachrichten / Lippische Landesbibliothek Detmold. Bielefeld: Aisthesis. ISBN: 3-925670-33-5.
- Flender, Reinhard David (2015). Innovation frühzeitig erkennen. Die Beurteilung eines musikalischen Werkes aus der Sicht des Verlegers. In: *Gut oder schlecht?* Hrsg. von Ivana Rentsch und Claudia Maurer Zenck. Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 30. Frankfurt: Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften, S. 155–180. ISBN: 978-3-653-05487-3.
- Fliegner, Jörg (2012). *Scenotest-Praxis: Ein Handbuch zur Durchführung, Auswertung und Interpretation*. 4. Aufl. Heidelberg: Asanger. ISBN: 3893342850.
- Flotzinger, Rudolf und Gernot Gruber, Hrsg. (1995). *Musikgeschichte Österreichs: Von der Revolution 1848 zur Gegenwart*. 2. überarb. und stark erw. Aufl. Bd. 3. Wien, Köln und Weimar: Böhlau. ISBN: 3-205-98338-6.
- forsa (2004). *Bekanntheit von verfolgten Künstlern. Umfrage im Auftrag der Else-Laker-Schüler-Gesellschaft*. URL: http://search.cjh.org:1701/primolibweb/action/search.do?fn=search&ct=search&initialSearch=true&mode=Basic&tab=default_tab&indx=1&dum=true&srt=rank&vid=beta&frbg=&v1%28freeText0%29=forsa&scp.scps=scope%3A%28LBI%29&v1%2811287190UI1%29=all_items (Stand: 28. 12. 2018).
- Frank, Paul und Wilhelm Altmann (1974/1978). *Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon: Für Musiker u. Freunde d. Musik*. 14. stark erw. Aufl. Regensburg: Bosse.
- Friedrich, Hugo (1992). *Die Struktur der modernen Lyrik: Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Erw. Neuausg. 165. - 167. Tsd. Bd. 420. Rowohlt's Enzyklopädie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. ISBN: 978-3-499-55420-9.
- Gehlhoff-Claes, Astrid (2003). *Der lyrische Sprachstil Gottfried Benns*. Zugl.: Köln, Univ., Diss., 1953. 1. Aufl. Düsseldorf: Grupello-Verl. ISBN: 978-3899780086.
- Gerlach, Katrin (2015). Deutsche Oratorien und Kantaten nach 1945. Ein Beitrag zur Vergangenheitsbewältigung. In: *Partituren der Erinnerung*. Hrsg. von Béla Rásky und Verena Pawlowsky. Bd. 1. Beiträge zu Holocaustforschung des Wiener Wiesenthal Instituts für Holocaust-Studien (VWI). Wien: New Acad. Press, S. 113–131. ISBN: 9783700319214.
- Glück, Helmut, Hrsg. (2005). *Metzler-Lexikon Sprache*. 3. Neubearb. Aufl. Stuttgart und Weimar: Metzler. ISBN: 3-476-02056-8.
- Gnesin, Michail (1928). *Thesen des Vortrags »Folkloristische Züge in den Werken jüdischer Komponisten« vom 26.11.1928 in der Moskauer Gesellschaft für jüdische Musik*. *Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst (RGALI), Fund 2954, Teil 1, Mappe 24, Blatt 25/26*. URL: <http://www.rgali.ru/object/11010238> (Stand: 28. 12. 2018).
- Goethe, Johann Wolfgang von (1830). *Goethes Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*. Bd. 28. Stuttgart und Tübingen: Cotta'sche Buchhandlung.
- Goetz, Helmut und Gerhard Katz, Hrsg. (1976). *Lily Reiff-Sertorius: Aus meinem Leben; Erinnerungen ihrer Zeitgenossen; In memoriam Hermann Reiff (1856 - 1938)*. Roma und Zürich: H. Goetz und G. Katz.
- Gorion, Emanuel bin u. a., Hrsg. (2003). *Philo-Lexikon: Handbuch des jüdischen Wissens*. Unveränd. Nachdr. 3. erw. u. verb. Aufl. 1936. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verl. ISBN: 978-3-633-54185-0.
- Görtemaker, Manfred und Christoph Johannes Maria Safferling (2016). *Die Akte Rosenberg: Das Bundesministerium der Justiz und die NS-Zeit*. München: C.H. Beck. ISBN: 978-3406697685.
- Grove, George, Stanley Sadie und John Tyrrell, Hrsg. (2002). *New Grove dictionary of music and musicians online (=NGroveD)*. 2. ed. London, New York: Macmillan und Grove's Dictionaries Inc. ISBN: 0-333-60800-3. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com> (Stand: 28. 12. 2018).

- Grünbein, Durs (2011). Elegien für einen Irrtum: Gottfried Benns »Statische Gedichte« von 1947, gelesen vor dem Hintergrund einer NS-Verstrickung. In: Benn, Gottfried. *Statische Gedichte*. Hrsg. von Durs Grünbein. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 7–34. ISBN: 9783608939354.
- Guder, Gotthard (1966). *Else Lasker-Schüler, Deutung ihrer Lyrik*. Siegen: Vorländer.
- Günther, Georg (2001). *Schiller-Vertonungen: Bd.1: Verzeichnis der Drucke und Handschriften. Bd.2: Verzeichnis der musikalischen Werke*. Deutsche Schillerges. ISBN: 978-3-933-67961-1.
- (2002). *Mörrike-Vertonungen: Verzeichnis der Drucke und Handschriften*. Bd. 29. Bestandskataloge der Musikaliensammlung im Schiller-Nationalmuseum und Deutschen Literaturarchiv. Marbach am Neckar: Dt. Schillerges. ISBN: 978-3-933-67969-7.
- (2004). *Hesse-Vertonungen: Verzeichnis der Drucke und Handschriften*. Bd. 31. Bestandskataloge der Musikaliensammlung im Schiller-Nationalmus. und Deutschen Literaturarchiv. Marbach: Dt. Schillerges. ISBN: 3-9336-7989-3.
- Hallensleben, Markus (2000). *Else Lasker-Schüler: Avantgardismus und Kunstinszenierung*. Aktual. u. gek. Fssg. d. zugl. Diss. »Hologramme der Kunst: Avantgardismus im Werk Else Lasker-Schülers« 1998 FU Berlin. Francke. ISBN: 3-7720-2745-8.
- Hammer, Almuth (2004). *Erwählung erinnern: Literatur als Medium jüdischen Selbstverständnisses. Mit Fallstudien zu Else Lasker-Schüler und Joseph Roth*. Zugl.: Gießen, Univ., Diss., 2000 (leicht überarb.) Bd. 18. Formen der Erinnerung. Vandenhoeck & Ruprecht. ISBN: 3-5253-5577-7.
- Hanna, Christian M. (2016). *Benn-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler. ISBN: 9783476024343.
- Hausmann, Manfred, Hrsg. (1963). *Liebe, Tod und Vollmondnächte: Japanische Gedichte: Übertragen von Manfred Hausmann*. 56. - 71. Tsd. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Haverbusch, Aloys (1985). VII. Vertonungen von Werken der Annette von Droste-Hülshoff. Zugl.: Osnabrück, Univ., Diss., 1985. In: *Droste-Bibliographie. Historisch-kritische Ausgabe*. Bd. 14.2. Tübingen: Niemeyer, S. 933–939.
- Haverbusch, Aloys und Winfried Woesler, Hrsg. (1985). *Droste-Bibliographie. Historisch-kritische Ausgabe*: Zugl.: Osnabrück, Univ., Diss., 1985. Bd. 14.2. Tübingen: Niemeyer. ISBN: 3484104724.
- Heck, Stephanie Bettina (1996). *Und weckte doch in deinem ewigen Hauche nicht den Tag: Prophetie im Werk Else Lasker-Schülers*. Zugl.: Aachen, Techn. Hochsch., Diss., 1995. Bd. 1576. Europäische Hochschulschriften Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur. Frankfurt am Main, Berlin und Aachen: Lang. ISBN: 3-6313-0390-4.
- Hedgepeth, Sonja M. und Ernst Schürer, Hrsg. (2000). *Else Lasker-Schüler. Ansichten und Perspektiven*. Tübingen und Basel: Francke. ISBN: 978-3-772-02735-2.
- Heine, Heinrich ([1973ff]). *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Heinrich-Heine-Institut*. Hrsg. von Manfred Windfuhr. 23 Bde. DHA. Hamburg: Hoffmann & Campe.
- Heintel, Helmut (1995). *Gottfried Benns Werk in der Musik: Eine Bibliographie der Vertonungen seiner Briefe, Gedichte, Prosa und Szenen*. Stuttgart: Hatje. ISBN: 978-3-775-70538-7.
- Heister, Hanns-Werner (2016ff). Lombardi, Luca. In: *MGG-online*. Hrsg. von Laurenz Lütteken. Kassel, Stuttgart, New York. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45820> (Stand: 26. 07. 2018).
- Henke, Matthias (2016ff). Haubenstock-Ramati, Roman. In: *MGG-online*. Hrsg. von Laurenz Lütteken. Kassel, Stuttgart, New York. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12133> (Stand: 19. 12. 2017).
- Henneke-Weischer, Andrea (2003). *Poetisches Judentum: Die Bibel im Werk Else Lasker-Schülers*. Zugl.: Tübingen, Univ., Diss., 2002. Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag. ISBN: 978-3-786-72430-8.

- Heselhaus, Clemens (1959). Nachwort. In: Droste-Hülshoff, Annette von. *Ausgewählte Werke*. Hrsg. von Clemens Heselhaus. München: Hanser, Carl, S. 377–385. ISBN: 9783446120228.
- (1962). Das literarische Traumspiel der Else Lasker-Schüler. In: *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll*. Düsseldorf: Bagel, S. 213–228.
- Hesse, Hermann (2013). *Die Gedichte*. Hrsg. von Volker Michels. 6. Aufl. Bd. 2762. Insel-Taschenbuch. Frankfurt a. M.: Insel-Verl. ISBN: 978-3-458-34462-9.
- (2015). *Musik. Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe: Mit einem Essay von Hermann Kasack*. Hrsg. von Volker Michels. 12. Aufl. Bd. 1217. Suhrkamp-Taschenbuch. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN: 3518377175.
- Hessing, Jakob (1985). *Else Lasker-Schüler: Biographie einer deutsch-jüdischen Dichterin*. Karlsruhe: von Loeper. ISBN: 3-88652-100-1.
- (1993a). Dichtung und Lüge. Gottfried Benns Rede über Else Lasker-Schüler. In: *Mein Herz - niemandem*. Hrsg. von Michael Schmid-Ospach. Else-Lasker-Schüler-Almanach 1. Wuppertal: Hammer, S. 131–140. ISBN: 3-8729-4545-9.
- (1993b). *Die Heimkehr einer jüdischen Emigrantin: Else Lasker-Schülers mythisierende Rezeption 1945 bis 1971*. Zugl.: Aachen, Techn. Hochsch., Diss., 1992. Bd. 3. Tübingen: Niemeyer. ISBN: 3-484-65103-2.
- Hindemith, Paul (1982). *Briefe*. Hrsg. von Dieter Rexroth. Orig.-Ausg. Bd. 2146. Fischer-Taschenbücher. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl. ISBN: 3-596-22146-3.
- (1983). *Sämtliche Werke. Klavierlieder I*. Bd. VI,1. Sämtliche Werke. Mainz: Schott.
- (c1994). *Drei Gesänge für Sopran und Orchester op. 9 (1917): Sämtliche Werke, 19 Bde., Bd. VI, 5*. Mainz.
- Hindemith Institut, Hrsg. (1972). *Hindemith-Jahrbuch / 2*. Mainz [u.a.]: Schott.
- Hrsg. (2000). *Hindemith-Jahrbuch 2000/XXIX*. Mainz [u.a.]: Schott.
- Hrsg. (1971ff). *Hindemith-Jahrbuch*. 45 Bde. Mainz [u.a.]: Schott.
- Hinderer, Walter, Hrsg. (2010). *Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. 2., erw. Aufl. Würzburg: Königshausen & Neumann. ISBN: 9783826019999.
- Hollaender, Friedrich (1996). *Von Kopf bis Fuss. Mein Leben mit Text und Musik*. Hrsg. von Volker Kühn. 1. Aufl. Bonn: Weidle. ISBN: 3931135179.
- Höltgen, Karl Josef (1958). *Untersuchungen zur Lyrik Else Lasker-Schülers*. Zugl. Univ. Bonn, Phil. F., Diss. 1955. Bonn.
- Huch, Ricarda (1988). Annette von Droste-Hülshoff. In: Droste-Hülshoff, Annette von und Ricarda Huch. *Sämtliche Gedichte*. Insel-Taschenbuch. Frankfurt am Main: Insel-Verl., S. 707–733. ISBN: 9783458327929.
- Jacob-Loewenson, Alice (1922). In den Sprachen beten, die wie Harfen eingeschnitten sind. In: *Jüdische Rundschau* 27.75, S. 509.
- Jaegle, Dietmar (1995). *Das Subjekt im und als Gedicht. Eine Theorie des lyrischen Text-Subjekts am Beispiel deutscher und englischer Gedichte des 17. Jahrhunderts*. Zugl.: Stuttgart, Univ., Diss. Stuttgart: M & P Verl. für Wiss. und Forschung. ISBN: 3-476-45131-3.
- Jahn, Hajo (2015). Zentrum für verfolgte Künste - und wie es dazu kam. In: *XXI. Else Lasker-Schüler-Forum 22. November in Wuppertal: Benefizveranstaltung zu Gunsten von CAP ANAMUR/Deutsche Notärzte e.V.* Hrsg. von Hajo Jahn. [Wuppertal], S. 34–36. ISBN: 978-3-9812657-5-0.
- Hrsg. (1999ff.). *ELSG-Info-Briefe*. Bd. 35-115. ELSG-Briefe. [Wuppertal]. URL: <http://www.else-lasker-schueler-gesellschaft.de/index.php/els-gesellschaft/elsg-infobriefe-76> (Stand: 15. 12. 2017).
- Jastrun, Mieczyslaw (1950). *Poezje*. [Warszawa].
- Jost, Peter (1994-98). Lied. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (=MGG²): Teil 1: Sachtteil*. Hrsg. von Ludwig Finscher. Bd. 5. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, S. 1261–1328. ISBN: 3-7618-1101-2.

- Kafka, Franz (1993). *Nachgelassene Schriften und Fragmente*. Hrsg. von Malcolm Pasley. Frankfurt a.M.: S. Fischer. ISBN: 9783100381514.
- (2001). *Kritische Ausgabe. Briefe 1913-1914*. Hrsg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main: Fischer. ISBN: 3100381645.
- Kaiser, Bruno (1945). *Das Wort der Verfolgten. Anthologie eines Jahrhunderts*. Berlin (Ost): Verl. Volk u. Welt.
- Kaléko, Mascha (2012). *Sämtliche Werke und Briefe. In vier Bänden*. Hrsg. von Jutta Rosenkranz. Bd. 1. 4 Bde. München: Dt. Taschenbuch-Verl. ISBN: 978-3-423-59086-0.
- Karcher, Simon (2006). *Sachlichkeit und elegischer Ton: Die späte Lyrik von Gottfried Benn und Bertolt Brecht - ein Vergleich*. Zugl.: Augsburg, Univ., Diss., 2006. Bd. 2. Der neue Brecht. Würzburg: Königshausen & Neumann. ISBN: 3826033442. URL: http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?id=2791151&prov=M&dok_var=1&dok_ext=htm (Stand: 28. 12. 2017).
- Karkoschka, Erhard (2004). *Das Schriftbild der Neuen Musik: Bestandsaufnahme neuer Notationssymbole; Anleitung zu deren Deutung, Realisation und Kritik*. 5. Aufl. Bd. 4010. Celle: Moeck. ISBN: 3875490029.
- (2011). Zu »Musikalischer Grafik« und León Schidlowskys einschlägigen Arbeiten. In: *León Schidlowsky. musikalische Grafik - graphic music*. Hrsg. von David Schidlowsky. wvb Wissenschaftlicher Verlag Berlin, S. 21–26. ISBN: 978-3-865-73620-8.
- Kayser, Wolfgang (1962). *Kleine deutsche Versschule*. 9. Aufl. Bd. 306. Dalp-Taschenbücher. München: Lehnen.
- Keller, Ruth (1999). *Hugo Daffner (1882-1936): Fragmente zu einer Biografie und Verzeichnis der Werke: Zulassungsarbeit für die Erste Staatsprüfung für das Lehramt an Grundschulen in Bayern*. (nicht mehr verfügbar, jedoch einsehbar beim Verf.) München.
- Kelletat, Alfred (1944ff). Bibliographie der Vertonungen von Dichtungen Hölderlins. In: *Hölderlin-Jahrbuch*. Hrsg. von Friedrich Beißner und Paul Kluckhohn. Bd. 7 (1953). Stuttgart: Mohr / Metzler, S. 119–135.
- Kestenberg, Leo (1961). *Bewegte Zeiten: Musisch-musikantische Lebenserinnerungen*. Wolfenbüttel und Zürich: Möselers.
- Kilcher, Andreas (2010). »Nervus Erotis«. Else Lasker-Schülers »Nervus Erotis« und die Erotisierung der Literatur um 1900. In: *Interpretationen: Gedichte von Else Lasker-Schüler*. Hrsg. von Birgit Lermen u. a. Bd. 17535. Reclams Universal-Bibliothek Interpretationen. Stuttgart: Reclam, S. 17–30. ISBN: 978-3-150-17535-4.
- Klassen, Janina (2006). Figurenlehre und Analyse. Notizen zum heutigen Gebrauch. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3.3, S. 285–289.
- Klüppelholz, Werner (1995). *Sprache als Musik: Studien zur Vokalkomposition bei Karlheinz Stockhausen, Hans G. Helms, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel und György Ligeti*. Zugl.: Köln, Univ., Diss., 1976. 2., durchges. und erw. Aufl. Saarbrücken: Pfau. ISBN: 3930735180.
- Klüsener, Erika Emma (1979). *Else Lasker-Schüler - Eine Biographie oder ein Werk?* Zugl.: Washington Univ., Diss. Saint Louis.
- Klüsener, Erika Emma und Friedrich Pfäfflin, Hrsg. (1995). *Else Lasker-Schüler. 1869-1945. Ausstellung zum 50. Todestag von Else Lasker-Schüler*. 2. durchges. u. erg. Aufl. Bd. 71/1995. Marbacher Magazin. Marbach am Neckar: Deutsche Schillerges. ISBN: 978-3-929-14626-4.
- Knörrich, Otto (2005). *Lexikon lyrischer Formen*. 2. überarb. Aufl. Bd. 479. Stuttgart: Kröner. ISBN: 978-3-520-47902-0.
- Koch, Angelika (1971). *Die Bedeutung des Spiels bei Else Lasker-Schüler. Im Rahmen von Expressionismus und Manierismus*. Diss. Univ. Fribourg. Bd. 107. Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. Fribourg: Bouvier. ISBN: 3-416-00714-X.
- Kogler, Susanne (2003a). *Am Ende, wortlos, die Musik. Untersuchungen zu Sprache und Sprachlichkeit im zeitgenössischen Musikschaffen*. Zugl.: Graz, Univ. für Musik und

- Darst. Kunst, Diss., 2001. Bd. 39. Studien zur Wertungsforschung. Wien: Universal Ed. ISBN: 3702413111.
- (2003b). Musikalisierung und Versprachlichung bei Dieter Schnebel. In: *Am Ende, wortlos, die Musik*. Zugl.: Graz, Univ. für Musik und Darst. Kunst, Diss., 2001. Hrsg. von Susanne Kogler. Studien zur Wertungsforschung. Wien: Universal Ed., S. 85–126. ISBN: 3702413111.
- Komma, Karl Michael (1967). *Lieder und Gesänge nach Dichtungen von Friedrich Hölderlin mit Einl. und Erl.* Bd. 5. Schriften der Hölderlin-Gesellschaft. Tübingen: Mohr.
- Korte, Hermann (1994). »Mitten in mein Herz«. Else Lasker-Schülers Widmungsge-dichte. In: *Else Lasker-Schüler*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Ed. Text + Kritik, S. 18–23. ISBN: 978-3-883-77463-3.
- Kraft, Werner (1951). *Else Lasker-Schüler: Eine Einführung in ihr Werk u. e. Auswahl*. Bd. 4. Verschollene und Vergessene. Wiesbaden: Steiner.
- (1995). Else Lasker-Schüler in den Tagebüchern von Werner Kraft 1923-1945: Ausgewählt von Volker Kahmen. In: *Else Lasker-Schüler. 1869-1945. Ausstellung zum 50. Todestag von Else Lasker-Schüler*. Hrsg. von Erika Emma Klüsener und Friedrich Pfäfflin. Marbacher Magazin. Marbach am Neckar: Deutsche Schillerges. ISBN: 978-3-929-14626-4.
- (2002). Nachwort. In: Lasker-Schüler, Else. *Ich und Ich. Verse und Prosa aus dem Nachlaß (VPN)*. Hrsg. von Werner Kraft. Bd. 1. 3 Bde. Gesammelte Werke in drei Bänden. Suhrkamp, S. 149–165. ISBN: 978-3-518-39812-8.
- Kraus, Karl, Hrsg. (1899-1936). *Die Fackel*. Wien. URL: <http://corpus1.aac.ac.at/fackel/> (Stand: 28. 12. 2018).
- Krause, Andreas (1999ff). Schnebel, Dieter. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (=MGG²): Teil 2: Personenteil*. Hrsg. von Ludwig Finscher. Bd. 14. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, Sp. 1492–1497. ISBN: 3-7618-1100-4.
- Krell, Leo (1960). *Deutsche Literaturgeschichte*. 8. Aufl. Bamberg: C.C. Buchner.
- Kross, Siegfried (1989). *Geschichte des deutschen Liedes*. Bd. 41. WB-Forum. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. ISBN: 9783534032617.
- Kühn, Clemens (2004). *Formenlehre der Musik*. 7. Aufl. Kassel u. a.: Bärenreiter. ISBN: 3761813929.
- Kunle, Fritz (1980). *Bibliographie der Vertonungen von Texten Rainer Maria Rilkes*. 1. Aufl. Kehl am Rhein: Morstadt.
- Kupper, Margarete (1963). *Die Weltanschauung Else Lasker-Schülers in ihren poetischen Selbstzeugnissen*. Teildr. Würzburg, Univ. , Diss., 1963.
- (1968). Der Nachlass Else Lasker-Schülers in Jerusalem. Ein Bericht. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* Bde. 9; 10; 11.
- Kurtz, Michael (2001). *Sofia Gubaidulina: Eine Biografie*. Stuttgart: Urachhaus. ISBN: 9783825172268.
- Kutschke, Beate (2015). Rzewskis The Triumph of Death. Avantgardemusik und Holocaust in den 1980er-Jahren. In: *Partituren der Erinnerung*. Hrsg. von Béla Rásky und Verena Pawlowsky. Bd. 1. Beiträge zu Holocaustforschung des Wiener Wiesenthal Instituts für Holocaust-Studien (VWI). Wien: New Acad. Press, S. 213–232. ISBN: 9783700319214.
- Langgässer, Elisabeth und Ina Seidel, Hrsg. (1933). *Herz zum Hafen - Frauengedichte der Gegenwart*. Leipzig: R. Voigtländer.
- Lanzke, Heinz (1990). *Wo finde ich Informationen über Musik, Noten, Tonträger, Musikliteratur: Musikdokumente und Musiksammlungen - Musiklexika - Musikgeschichte - Musikleben; Orientierungshilfen; 22/1*. Berlin Verlag. ISBN: 3870612061.
- Lasker-Schüler, Else (1902). *Styx: Gedichte*. Berlin: Juncker.
- (1905). *Der siebente Tag: Gedichte*. Berlin: Verlag des Vereins für Kunst.
- (1906). *Das Peter Hille-Buch*. Stuttgart und Berlin: Axel Juncker.

- (1911). *Meine Wunder. Gedichte*. 1. Aufl. Karlsruhe und Leipzig: Dreililien-Verl.
- (1912). *Mein Herz. Ein Liebesroman mit Bildern und wirklich lebenden Menschen*. München: Bachmair.
- (1914). *Der Prinz von Theben. Ein Geschichtenbuch. Mit 25 Abbildungen nach Zeichnungen der Verfasserin und 3 farbigen Bildern von Franz Marc*. Leipzig: Verlag der weißen Bücher.
- (1917a). *Die gesammelten Gedichte*. Leipzig: Verlag der weißen Bücher.
- (1917b). *Hebräische Balladen: Reinschrift für Lucie Georgine Leontine von Goldschmidt-Rothschild zur Verlobung*. Heute im Besitz des DLA.
- (1919). *Die gesammelten Gedichte*. 2. Aufl. Leipzig: Kurt Wolff.
- (1920). *Die gesammelten Gedichte*. 3. Aufl. München: Kurt Wolff.
- (1923). *Theben. Gedichte und Lithographien*. 250 numer. u. sign. Exempl. Frankfurt a.M. - Berlin: Querschnitt-Verl.
- (1943). *Mein blaues Klavier: Neue Gedichte*. Jerusalem: Jerusalem Press Ltd.
- (1951). *Dichtungen und Dokumente: Gedichte, Prosa, Schauspiele, Briefe, Zeugnis und Erinnerung*. München: Kösel.
- (1959). *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Friedhelm Kemp und Werner Kraft. 3 Bde. München: Kösel.
- (1961). *Verse und Prosa aus dem Nachlaß*. Hrsg. von Werner Kraft. München: Kösel.
- (1962). *Helles Schlafen - dunkles Wachen: Gedichte*. Bd. 1. sonderreihe dtv. München: dtv.
- (1965). *Die Wupper. Arthur Aronymus und seine Väter*. Bd. 39. sonderreihe dtv. München: dtv.
- (1967). *Gedichte und Prosa. Eine Auswahl*. 6.-10. Tsd. Bd. 29. Gustav-Kiepenheuer-Bücherei. Weimar: Kiepenheuer.
- (1968). *Leise sagen: ausgewählte Gedichte*. Berlin (Ost): Aufbau-Verlag.
- (1969). *Briefe*. Hrsg. von Margarete Kupper. München: Kösel.
- (1970). *IchundIch. Nachlaßschauspiel*. Hrsg. von Margarete Kupper. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*. 14. Jahrg. Hrsg. von Fritz Martini, Walter Müller-Seidel und Bernhard Zeller, S. 46–84.
- (1980). *IchundIch. Eine theatralische Tragödie*. Hrsg. von Margarete Kupper. München: Kösel. ISBN: 3466100615.
- (1986). *Hebräische Balladen: Faks. d. Hs.* Hrsg. von Norbert Oellers. Bd. 26. Marbacher Schriften. Marbach am Neckar: Dt. Literaturarchiv. ISBN: 3-7681-9981-9.
- (1988). *Ich suche allerlanden eine Stadt: Gedichte, Prosa, Briefe*. Hrsg. von Silvia Schlenstedt. 1. Aufl. Bd. 1237. Reclams Universal-Bibliothek. Leipzig: Reclam (DDR). ISBN: 3-3790-0289-5.
- (1996). *Werke und Briefe: Gedichte: KA01. Bearbeitet von Karl Jürgen Skrodzki*. Hrsg. von Norbert Oellers, Heinz Rölleke und Itta Shedletzky. Bd. 1. Kritische Ausgabe. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verl. ISBN: 978-3-633-54116-4.
- (1997). *Werke und Briefe: Dramen: KA02. Bearbeitet von Georg-Michael Schulz*. Hrsg. von Norbert Oellers, Heinz Rölleke und Itta Shedletzky. Bd. 2. Kritische Ausgabe. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verl. ISBN: 978-3-633-54137-9.
- (1998a). *Briefe nach Norwegen*. In: *Werke und Briefe: KA03. Bearbeitet von Ricarda Dick*. Hrsg. von Norbert Oellers, Heinz Rölleke und Itta Shedletzky. Bd. 3. 11 Bde. Kritische Ausgabe. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verl., S. 177–261. ISBN: 978-3-633-54148-5.
- (1998b). *Werke und Briefe: Prosa 1903-1920: KA03. Bearbeitet von Ricarda Dick*. Hrsg. von Norbert Oellers, Heinz Rölleke und Itta Shedletzky. Bd. 3. Kritische Ausgabe. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verl. ISBN: 978-3-633-54148-5.
- (2000). *Konzert: Prosa und Schauspiele*. Hrsg. von Friedhelm Kemp. Bd. 2/2. Gesammelte Werke in drei Bänden. Suhrkamp. ISBN: 978-3-518-39511-0.

- (2001a). Ich räume auf! Meine Anklage gegen meine Verleger. In: *Werke und Briefe: KA04. Bearbeitet von Karl Jürgen Skrodzki und Itta Shedletzky*. Hrsg. von Norbert Oellers, Heinz Rölleke und Itta Shedletzky. Bd. 4. 11 Bde. Kritische Ausgabe. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verl., S. 47–85. ISBN: 978-3-633-54166-9.
- (2001b). *Werke und Briefe: Prosa 1921-1945. Nachgelassene Schriften: KA04. Bearbeitet von Karl Jürgen Skrodzki und Itta Shedletzky*. Hrsg. von Norbert Oellers, Heinz Rölleke und Itta Shedletzky. Bd. 4. Kritische Ausgabe. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verl. ISBN: 978-3-633-54166-9.
- (2002a). *Ich und Ich. Verse und Prosa aus dem Nachlaß (VPN)*. Bd. 1. Gesammelte Werke in drei Bänden. Suhrkamp. ISBN: 978-3-518-39812-8.
- (2002b). *Theben: Gedichte und Bilder: Reproduktion der Nr. 6 der Vorzugsausgabe von 1923*. Hrsg. von Ricarda Dick. 1. Aufl. Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verl. ISBN: 3-6335-4177-2.
- (2002c). *Werke und Briefe: Prosa. Das Hebräerland: KA05. Bearbeitet von Karl Jürgen Skrodzki und Itta Shedletzky*. Hrsg. von Norbert Oellers, Heinz Rölleke und Itta Shedletzky. Bd. 5. Kritische Ausgabe. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verl. ISBN: 978-3-633-54175-1.
- (2003). *Werke und Briefe: Briefe 1893-1913: KA06. Bearbeitet von Ulrike Marquardt*. Hrsg. von Norbert Oellers, Heinz Rölleke und Itta Shedletzky. Bd. 6. Kritische Ausgabe. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verl. ISBN: 978-3-633-54186-7.
- (2004). *Werke und Briefe: Briefe 1914-1924: KA07. Bearbeitet von Karl Jürgen Skrodzki*. Hrsg. von Norbert Oellers, Heinz Rölleke und Itta Shedletzky. Bd. 7. Kritische Ausgabe. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verl. ISBN: 978-3-633-54188-1.
- (2005). *Werke und Briefe: Briefe 1925-1933: KA08. Bearbeitet von Sigrid Bauschinger*. Hrsg. von Norbert Oellers, Heinz Rölleke und Itta Shedletzky. Bd. 8. Kritische Ausgabe. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verl. ISBN: 978-3-633-54216-1.
- (2008). *Werke und Briefe: Briefe 1933-1936: KA09. Bearbeitet von Johannes Barth und Karl Jürgen Skrodzki*. Hrsg. von Norbert Oellers, Heinz Rölleke und Itta Shedletzky. Bd. 9. Kritische Ausgabe. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verl. ISBN: 978-3-633-54228-4.
- (2009a). *Ich und Ich*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verl. ISBN: 978-3-633-54241-3.
- (2009b). *Werke und Briefe: Briefe 1937-1940: KA10. Bearbeitet von Karl Jürgen Skrodzki und Andreas B. Kilcher*. Hrsg. von Norbert Oellers, Heinz Rölleke und Itta Shedletzky. Bd. 10. Kritische Ausgabe. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verl. ISBN: 978-3-633-54236-9.
- (2010). *Werke und Briefe: Briefe. 1941-1945. Nachträge: KA11. Bearbeitet von Karl Jürgen Skrodzki und Andreas B. Kilcher*. Hrsg. von Norbert Oellers, Heinz Rölleke und Itta Shedletzky. Bd. 11. Kritische Ausgabe. Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verl. ISBN: 978-3-633-54242-0.
- (2016). *Else Lasker-Schüler. Die Gedichte*. Hrsg. von Gabriele Sander. Ditzingen: Reclam, Philipp. ISBN: 315010954X.
- (2019). *Gedichtbuch für Hugo May*. Hrsg. von Andreas Kilcher und Karl Jürgen Skrodzki. 1. Aufl. 2 Bde. Göttingen: Wallstein. 392 Seiten. ISBN: 978-3-8353-3447-2.
- Lasker-Schüler, Else und Franz Marc (1998). *Mein lieber, wundervoller blauer Reiter: Privater Briefwechsel*. Hrsg. von Ulrike Marquardt und Heinz Rölleke. 1. Aufl. Düsseldorf: Artemis & Winkler. ISBN: 978-3-538-06820-9.
- Lauer, Gerhard (2003). Die allmähliche Verfertigung einer modernen Klassikerin. Benno von Wiese, die Droste und die Droste-Gesellschaft. In: *Eine literarische Gesell-*

- schaft im 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Jochen Grywatsch und Ortrun Niethammer. Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen. Kataloge und Dokumente. Bielefeld: Aisthesis-Verl., S. 195–205. ISBN: 3895284424.
- Lehmann, Christian (2000). Nouns. In: *Morphologie*. Hrsg. von Christian Lehmann, G. E. Booij und Joachim Mugdan. Bd. 17. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Berlin, New York: De Gruyter, S. 733–757. ISBN: 978-3-110-11128-6.
- Leibowitz, René (1947). *Schoenberg et son école: L'étape contemporaine du langage musical*. 4. éd. La flute de Pan. Paris: J. B. Janin.
- Lexer, Matthias (1992). *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*. 38. Aufl. Stuttgart: Hirzel. ISBN: 3777604933.
- Licht, Rainer (1987). Das Exil von Musikern in den Niederlanden nach 1933 : m. e. Bericht über den Komponisten Wilhelm Rettich. Mag.-Schr. Hamburg: Hamburg, Univ.
- Lienau, Marianne (1969). Anarchie nach innen. In: *Lasker-Schüler. Ein Buch zum 100. Geburtstag der Dichterin*. Hrsg. von Michael Schmid. Wuppertal: Hammer, S. 101–112.
- Liska, Vivian (1998). *Die Dichterin und das schelmische Erhabene: Else Lasker-Schülers »Die Nächte Tino von Bagdads«*. Tübingen: Francke. ISBN: 978-3-772-02181-7.
- (2000). Biblische Frauen in der Lyrik Else Lasker-Schülers. In: *Else-Lasker-Schüler-Jahrbuch zur Klassischen Moderne Bd. 1*. Hrsg. von Lothar Bluhm und Andreas Meier. Else-Lasker-Schüler-Jahrbuch. Trier: WVT Wiss. Verl. Trier, S. 36–54. ISBN: 3-8847-6415-2.
- Lublinski, Samuel (1910). *Die Entstehung des Christentums aus der antiken Kultur*. 3. Taus. Bd. 1. Der urchristliche Erdkreis und sein Mythos. Jena: Diederichs.
- Lucchesi, Joachim und Ronald K. Shull (1988). *Musik bei Brecht*. [Lizenzausg.], 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN: 3-5180-2601-1.
- Macke, August und Franz Marc (1964). *Briefwechsel: August Macke - Franz Marc, Lisbeth Macke - Maria Marc 1910 bis 1914 ; Franz Marc - Lisbeth Macke 3. 8. 1914 bis 5. 2. 1916; Lisbeth Macke - Maria Marc 6. 8. 1914 bis 14. 3. 1916*. Köln: Du Mont Schauberg.
- Mágr, Clara (1960). *Rainer Maria Rilke und die Musik*. Wien: Amandus.
- Mali, Anya (1989). Dichtung als Gebet: Mystik und Mystagogie bei Else Lasker-Schüler. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 41.2, S. 146–165. URL: <http://www.jstor.org/stable/23893759> (Stand: 10. 03. 2018).
- Mann, Heinrich (1905). *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen: Roman*. München: Albert Langen.
- Mann, Thomas (1980-86). *Gesammelte Werke in Einzelbänden: Frankfurter Ausgabe*. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer. ISBN: 3100482395.
- Marc, Franz (1989). *Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*. Hrsg. von Günter Meißner. 2., erw. u. veränd. Aufl. Leipzig und Weimar: Kiepenheuer. ISBN: 3378001526.
- Marc, Franz und Else Lasker-Schüler (1996). *Der Blaue Reiter präsentiert Eurer Hoheit sein Blaues Pferd: Karten und Briefe. Ausstellung Staatsgalerie moderner Kunst, München, Nov. 1987 - Jan. 1988*. Hrsg. von Peter-Klaus Schuster. Prestel. ISBN: 3-7913-0825-4.
- Martin, Dieter (2006). Musik im »Sturm«-Kreis. In: *Literatur und Musik in der klassischen Moderne*. Hrsg. von Joachim Grage. Bd. 7. Klassische Moderne. Würzburg: Ergon, S. 283–305. ISBN: 3-8991-3474-5.
- Martinec, Thomas (2014). »In Wahrheit singen ist ein anderer Hauch«: Musik und Verwandlung in Rilkes »Sonetten an Orpheus«. In: *Rilke in Bern*. Hrsg. von Rilke-Gesellschaft. Bd. 32. Blätter der Rilke-Ges. Sigmaringen: Thorbecke, S. 159–174.
- (2016). Gecoverte Lyrik im "Rilke Projekt". In: *Rilkes Florenz*. Hrsg. von Rilke-Gesellschaft. Bd. 33. Blätter der Rilke-Ges. Sigmaringen: Thorbecke, S. 215–225.

- Martini, Fritz (1965). *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 14. Aufl. Bd. 196. Handbuch der Literaturgeschichte in Einzeldarstellungen. Stuttgart: Kröner.
- Maurer Zenck, Claudia (2015). ›Schlecht‹ oder schlecht? Verständnisprobleme. In: *Gut oder schlecht?* Hrsg. von Ivana Rentsch und Claudia Maurer Zenck. Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 30. Frankfurt: Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften, S. 69–99. ISBN: 978-3-653-05487-3.
- Metzner, Günter (1989). *Heine in der Musik: Bibliographie der Heine-Vertonungen*. Tutzing: Schneider.
- (1993). *Heine in der Musik: Bibliographie der Heine-Vertonungen: Register*. Bd. 11. Tutzing: Schneider. ISBN: 978-3-795-20611-6.
- Meyer, Andre (1965). Vorahnungen der Judenkatastrophe bei Heinrich Heine und Else Lasker-Schüler. In: *Bulletin des Leo-Baeck-Instituts*. Hrsg. von Hans Tramer. Bd. 8 (29/32). Frankfurt a.M.: Hain, S. 7–27.
- Meyer, Andreas (2013). Der Komponist Herwarth Walden: Eine musikalische Recherche im ›Sturm‹. In: *Der Aufbruch in die Moderne*. Hrsg. von Irene Chytraeus-Auerbach und Elke Uhl. Bd. 24. Kultur und Technik. Berlin: LIT, S. 137–155. ISBN: 3-6431-2273-X.
- Mishory, Gilead (2001-2002). *Hebräische Balladen: Für Singstimme und Klavier*. CD. [Freiburg]: Selbstverlag.
- Mosch, Ulrich (1987). Boulez und Cage: Musik in der Sackgasse? In: *Funkkolleg Musik-Geschichte*. Hrsg. von Carl Dahlhaus u. a. Bd. 12. Mainz: Beltz und Schott, S. 67–122.
- Müller, Ulrike (1997). *Auch wider dem Verbot: Else Lasker-Schüler und ihr eigensinniger Umgang mit Weiblichkeit, Judentum und Mystik*. Zugl.: Hamburg. Univ., Diss.; 1989. Lang. ISBN: 978-3-631-44570-9.
- Nemtsov, Jascha (2004). *Die Neue Jüdische Schule in der Musik*. Zugl.: Potsdam, Univ., Diss., 2004. Bd. 2. Jüdische Musik. Wiesbaden: Harrassowitz. ISBN: 3-4470-5034-9.
- Hrsg. (2006a). *Jüdische Kunstmusik im 20. Jahrhundert: Quellenlage, Entstehungsgeschichte, Stilanalysen*. Jüdische Musik 3. Wiesbaden: Harrassowitz. ISBN: 978-3-447-05293-1.
- (2006b). Neue jüdische Musik in Polen in den 1920er-30er Jahren. In: *Jüdische Kunstmusik im 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Jascha Nemtsov. Jüdische Musik. Wiesbaden: Harrassowitz, S. 91–105. ISBN: 978-3-447-05293-1.
- (2014). *Enzyklopädisches Findbuch zum Archiv der »Neuen Jüdischen Schule«*. Jüdische Musik 8. Wiesbaden: Harrassowitz. ISBN: 978-3-447-05786-8.
- Niemöller, Klaus Wolfgang (1997). Gedichte Else Lasker-Schülers in der Vertonung von Herwarth Walden. Musik im Kontext des Expressionismus. In: *Musik - Kultur - Gesellschaft: Festschrift Dietrich Kämper zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Norbert Jers. Bd. 156. Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Kassel: Merseburger, S. 114–131. ISBN: 3-87537-275-1.
- (2009). Arnold Schönberg und Herwarth Walden. Berliner Begegnungen im Zeichen des Expressionismus. In: *Wiener Musikgeschichte*. Hrsg. von Julia Bungardt. Wien: Böhlau, S. 415–428. ISBN: 9783205783893.
- Nies, Christel (1992). Sofia Gubaidulina - Ein musikalisches Porträt. In: *Komponistinnen und ihr Werk III*. Hrsg. von Christel Nies. Köln: Bärenreiter. ISBN: 9783927760110.
- Nietzsche, Friedrich (1999). Die fröhliche Wissenschaft. In: *Werke in drei Bänden*. Hrsg. von Karl Schlechta. Bd. 2. München: Hanser, Carl, S. 7–273. ISBN: 3446178791.
- Novalis (1960ff). *Schriften. Das dichterische Werk. Die Werke Friedrich von Hardenbergs; historisch-kritische Ausgabe (HKA)*. Hrsg. von R. H. Samuel u. a. Bd. 1. 4 Bde. Stuttgart: Kohlhammer. ISBN: 9783170153561.

- Oellers, Norbert (1999). Die Verscheuchte: Else Lasker-Schüler (1869-1945). In: *Manche Worte strahlen: Deutsch-jüdische Dichterinnen des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Norbert Oellers. Erkelenz: Altius-Verl., S. 9–23. ISBN: 3-9324-8307-3.
- (2000). Nachwort. In: Lasker-Schüler, Else. *Hebräische Balladen. In der Handschrift von Else Lasker-Schüler*. Hrsg. von Norbert Oellers. Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag. ISBN: 3-6335-4165-9.
- (2002). Verluste. Zu Else Lasker-Schülers ›Mein blaues Klavier‹. In: *In meinem Turm in den Wolken*. Hrsg. von Ulla Hahn und Hajo Jahn. Else-Lasker-Schüler-Almanach 5. Wuppertal: Hammer, S. 185–194. ISBN: 3-8729-4921-7.
- (2016). Liebe zu Gott, Menschen, Dingen. Zur Lyrik Else Lasker-Schülers. In: *Norbert Oellers: Überzeugung durch Poesie*. Hrsg. von Hartmut Steinecke und Volker C. Dörr. Philologische Studien und Quellen. Berlin: Erich Schmidt Verlag, S. 227–244. ISBN: 9783503170098.
- Oettel, Andreas (2000). Charonspfenning und Totenglöckchen. In: *Altorientalische Forschungen* 27 (1), S. 106–120. URL: <https://doi.org/10.1524/aof.2000.27.1.106> (Stand: 14. 02. 2018).
- Oper Wuppertal (2018). *Heimat. Fremde: Lieder und Rezitationen nach Gedichten von Else Lasker-Schüler. Musikalisch-poetische Spurensuche: Foyer Schauspielhaus, Wuppertal 16.05.2018. In Kooperation mit der HfMT Köln/Wuppertal. Ltg. Joh. Pell. 1CD* (unveröffentlicht).
- Overath, Angelika (1987). *Das andere Blau: Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht*. Zugl. Diss. Tübingen 1986. Stuttgart: Metzler. ISBN: 3-476-00616-6.
- Paefgen, Elisabeth K. (2000). "Grüngelblaulilarot" - farbige Dichtung: Über Funktion und Wirkung von Farben im Werk Else Lasker-Schülers. In: *Else-Lasker-Schüler-Jahrbuch zur Klassischen Moderne Bd. 1*. Hrsg. von Lothar Bluhm und Andreas Meier. Else-Lasker-Schüler-Jahrbuch. Trier: WVT Wiss. Verl. Trier, S. 9–35. ISBN: 3-8847-6415-2.
- Pazi, Margarita (1979). Else Lasker-Schüler in Jerusalem : zur Nuancierung einer allgemeinen Meinung. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 53,1, S. 115–124.
- Perels, Christoph (2000). Nachwort. In: Benn, Gottfried. *Gedichte*. Hrsg. von Christoph Perels. Reclam, S. 145–166. ISBN: 978-3-150-08480-9.
- Pinthus, Kurt, Hrsg. (1963). *Menschheitsdämmerung: Ein Dokument d. Expressionismus*. [5. Aufl.], 46. - 50. Tsd. Bd. 55/56. Rowohlt's Klassiker der Literatur und der Wissenschaft. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.
- Popp, Wolfgang (2013). Der Fels wird morsch, dem ich entspringe. Else Lasker-Schüler vorgestellt. In: *Leben im Zeichen von Verfolgung und Hoffnung*. Hrsg. von Bernhard Nolz und Wolfgang Popp. Bd. 5. Friedenskultur in Europa. LIT, S. 13–32. ISBN: 978-3-643-12092-2.
- Prawda (1997). Chaos statt Musik: [Über die Oper Lady Macbeth von Mzensk; redaktioneller Artikel der Prawda vom 28. Januar 1936]. In: »Volksfeind Dmitri Schostakowitsch«. *Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion mit einer »Systematischen Auswahlbibliographie der internationalen Literatur über Schostakowitsch bis 1996«*. Hrsg. von Günter Wolter und Ernst Kuhn. Bd. 3. Berlin: Ernst Kuhn, S. 4–6. ISBN: 3-928864-26-2. URL: <http://www.arnoldschalks.nl/tltd1sub1.html> (Stand: 14. 07. 2007).
- Raatzsch, Richard (2008). *Ludwig Wittgenstein zur Einführung*. Bd. 343. Zur Einführung. Hamburg: Junius. ISBN: 9783885066439.
- Raddatz, Fritz J. (2001). *Gottfried Benn: Leben - niederer Wahn. Eine Biographie*. Propyläen. ISBN: 978-3-549-07145-8.

- Redepenning, Dorothea (1992). Zur Musik von Sofia Gubaidulina. In: *Komponistinnen und ihr Werk III*. Hrsg. von Christel Nies. Köln: Bärenreiter, S. 161–168. ISBN: 9783927760110.
- Reimann, Aribert (1981). Krise des Liedes: Zum Lied im 20. Jahrhundert. In: *Musica* 35.3.
- Rein, Leo (s.a.). Text_077: Else Lasker-Schüler: Die Wupper. Aufführung des »Jungen Deutschland« im Deutschen Theater. In: Skrodzki, Karl Jürgen. *Else Lasker-Schüler. Dokumentensammlung*.
- Rentsch, Ivana (2010). *Max Ettinger: Ein kommentiertes Werkverzeichnis*. Lang. ISBN: 978-3-034-30349-1.
- Rettich, Wilhelm (2006). *Else Lasker-Schüler Zyklus Op. 26A (1923-1928). 26 Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier*. 1 CD und Booklet. Mainz.
- Riemer, Jessica (2010a). *Rilkes Frühwerk in der Musik. Rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen zur Todesthematik*. Zugl.: Heidelberg Univ. Diss. 2009. 1. Aufl. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. ISBN: 978-3-825-35698-9.
- (2010b). Verzeichnis der Rückert-Vertonungen (2009) : eine Ergänzung der Verzeichnisses von Gernot und Stefan Demel. In: *Friedrich Rückert und die Musik*. Ergon, S. 245–272. ISBN: 978-3-89913-779-8.
- ([ca. 2009]). *Bibliographie der Rilke-Vertonungen*. URL: <http://www.rilke.ch/wordpress/wp-content/uploads/2013/08/Vertonungen.pdf> (Stand: 14. 02. 2018).
- Riethmüller, Albrecht, Hrsg. (2000). *Brecht und seine Komponisten: Tagung »Brecht und die Musik«*. Bd. 6. Spektrum der Musik. Laaber: Laaber. ISBN: 3-8900-7501-0.
- Rietzschel, Thomas, Hrsg. (1987). *Die Aktion: Wochenschr. für Politik, Literatur u. Kunst, 1911 - 1918; e. Ausw.* Köln: DuMont. ISBN: 3-7701-2137-6.
- Rihm, Wolfgang (1997a). *ausgesprochen: Schriften und Gespräche*. Hrsg. von Ulrich Mosch. Bd. 6. 2 Bde. Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung. Winterthur: Amadeus. ISBN: 9783795703950.
- (1997b). Musikalische Freiheit. In: *ausgesprochen*. Hrsg. von Ulrich Mosch. Bd. 1. 2 Bde. Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung. Winterthur: Amadeus, S. 23–39. ISBN: 9783795703950.
- (1997c). Offene Enden - Loses zu Klang und Schrift. In: *ausgesprochen*. Hrsg. von Ulrich Mosch. Bd. 1. 2 Bde. Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung. Winterthur: Amadeus, S. 150–158. ISBN: 9783795703950.
- Rihm, Wolfgang und Luca Lombardi (1997). Rückkehr zur Unordnung? Gespräch mit Luca Lombardi (1979). In: Rihm, Wolfgang. *ausgesprochen*. Hrsg. von Ulrich Mosch. Bd. 2. 2 Bde. Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung. Winterthur: Amadeus, S. 55–62. ISBN: 9783795703950.
- Ringer, Alexander L. (2001). Gustav Mahler und die »conditio judaica«. In: *Gustav Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck. Bd. 5. Bonner Schriften zur Musikwissenschaft. Frankfurt a. M.: Lang, S. 257–268. ISBN: 3631380623.
- Rölleke, Heinz (2002). Else Lasker-Schülers Gedichte aus der Zeit ihrer Begegnung mit Benn. In: *Liebender Streit: Else Lasker-Schüler und Gottfried Benn. [Tagung der Evangelischen Akademie Iserlohn im Institut für Kirche und Gesellschaft der EKvW, 23. - 24. Mai 2001]*. Hrsg. von Dieter Burdorf. Institut f. Kirche u. Gesellschaft, S. 14–33. ISBN: 3-9318-4560-5.
- (2011). Jeder Vers ein Leopardensprung, ein Wildtiersprung: Prinz von Theben und Giselher[!] - Else Lasker-Schülers Gedichte in der Begegnung mit Gottfried Benn. In: *Jeder Vers ein Leopardensprung*. Hrsg. von Hajo Jahn. Else-Lasker-Schüler-Almanach 9. Wuppertal: Hammer, S. 252–279. ISBN: 978-3-779-50360-6.
- Rothkamm, Jörg und Christina Samtleben (2002). Musik im Verborgenen. Die letzten Jahre der Komponistin Sybil Westendorp. In: »Kompositionsort: Garage«. *Sybil-*

- Westendorp-Matinee 17. März 2002*. Hrsg. von Beatrix, Borchard und Jan Boecker, S. 10–21.
- Rüdiger, Horst (1995). Else Lasker-Schüler: Ein alter Tibetteppich. In: *Von Arno Holz bis Rainer Maria Rilke*. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Bd. 5. 1000 deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. Frankfurt am Main: Insel-Verl., S. 133–136. ISBN: 3458166734.
- Rüdiger, Wolfgang (2011). »In uns sind alle Leidenschaften«. Zur Interpretation vokaler Interjektionen in den graphischen Werken León Schidlowsky. In: *León Schidlowsky. musikalische Grafik - graphic music*. Hrsg. von David Schidlowsky. wvb Wissenschaftlicher Verlag Berlin, S. 27–32. ISBN: 978-3-865-73620-8.
- Sander, Gabriele (2010). ›Versöhnung‹. Erotische Wunschprojektion und poetologisch-religiöses Bekenntnis. In: *Interpretationen: Gedichte von Else Lasker-Schüler*. Hrsg. von Birgit Lermen u. a. Bd. 17535. Reclams Universal-Bibliothek Interpretationen. Stuttgart: Reclam, S. 87–97. ISBN: 978-3-150-17535-4.
- (2016). Nachwort. In: Lasker-Schüler, Else. *Else Lasker-Schüler. Die Gedichte*. Hrsg. von Gabriele Sander. Ditzingen: Reclam, Philipp, S. 456–490. ISBN: 315010954X.
- Sanders-Brahms, Helma (1997). *Else Lasker-Schüler und Gottfried Benn. Mein Herz - niemanden*. Hrsg. von Helma Sanders-Brahms. DVD. Arte, WDR.
- (1998). *Gottfried Benn und Else Lasker-Schüler: Giselheer und Prinz Jussuf*. Einmalige Sonderausg. Bd. 22535. Paare. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. ISBN: 3-4992-2535-2.
- Schidlowsky, David, Hrsg. (2011). *León Schidlowsky. musikalische Grafik - graphic music*. wvb Wissenschaftlicher Verlag Berlin. ISBN: 978-3-865-73620-8.
- Schidlowsky, León (2002). »Greise sind die Sterne geworden« - *eine moderne Passion (1997): for narrator, S, A, Bar, 2 mixed choirs, pno, cel, hpd, org & perc(3)*. Texts: Heinrich Heine, E. Fried, Georg Trakl, Novalis, M. Kaléko, Else Lasker-Schüler, M. Jastrun and Bibel (G) (graph sc). CD (Label: Musik Art). Tel Aviv und Berlin.
- (2011a). Grafiken. In: *León Schidlowsky. musikalische Grafik - graphic music*. Hrsg. von David Schidlowsky. wvb Wissenschaftlicher Verlag Berlin, S. 76–242. ISBN: 978-3-865-73620-8.
- (2011b). Über meine grafische Musik. In: *León Schidlowsky. musikalische Grafik - graphic music*. Hrsg. von David Schidlowsky. wvb Wissenschaftlicher Verlag Berlin, S. 75. ISBN: 978-3-865-73620-8.
- Schidlowsky, Rachel (2008). Grafische Notationen im Musikunterricht des Gymnasiums - ausgewählte Beispiele aus dem Werk von León Schidlowsky. Examensarbeit zur Ersten Staatsprüfung für das Lehramt Gymnasium/Gesamtschulen in Musik. Detmold: HfM Detmold.
- Schifferli, Peter und Hans Arp, Hrsg. (1963). *Das war Dada: Dichtungen u. Dokumente*. Bd. 18. sonderreihe dtv. München: dtv.
- Schlenstedt, Dieter (2000). Doktrin und Dichtung im Widerstreit. Expressionismus im Literaturkanon der DDR. In: *LiteraturGesellschaft DDR*. Hrsg. von Birgit Dahlke, Martina Langermann und Thomas Taterka. M & P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung. Stuttgart: Metzler, S. 33–103. ISBN: 9783476452368.
- Schlenstedt, Silvia (1988). Nachwort. In: *Ich suche allerlanden eine Stadt*. Hrsg. von Silvia Schlenstedt. Bd. 1237. Reclams Universal-Bibliothek. Leipzig: Reclam. ISBN: 3-3790-0289-5. URL: <http://www.planetlyrik.de/else-lasker-schuler-ich-suche-allerlanden-eine-stadt/2013/07/> (Stand: 28. 12. 2018).
- Schmierer, Elisabeth (2007). *Geschichte des Liedes*. Laaber. ISBN: 978-3-890-07673-7.
- (1971ff). Monumentalität und Pathos. Zu den Orchestergesängen op. 9 von Hindemith. In: *Hindemith-Jahrbuch*. Hrsg. von Hindemith Institut. Bd. 21 (1992). Mainz [u.a.]: Schott, S. 97–131.
- Schnebel, Dieter (1984). Sprache als Musik in der Musik. In: *Literatur und Musik*. Hrsg. von Steven Paul Scher. Berlin, Bielefeld: E. Schmidt, S. 209–220. ISBN: 3-5030-1650-3.

- (1993). Psychoanalytische Musik. In: *Anschläge - Ausschläge*. München: Hanser, S. 306–309. ISBN: 3446175563.
- (1995). Echo - einige Überlegungen. Zum Wesen der Musik: Für Ulrich Dibelius zum 70. Geburtstag. In: *Musik-Texte* 57/58, S. 36–40.
- (2008). Geistliche Musik - gestern und heute. Ein Werdegang. In: *Sinnbildungen*. Hrsg. von Jörn Peter Hiekel. Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung. Mainz: Schott Music, S. 89–93. ISBN: 978-3-7957-1838-1.
- (2016). *Lieder ohne Worte (Tradition III,3) für Singstimme und Begleitung (1980-86) WKS 40*. Mainz [u.a.] URL: <https://notafina.de/shop/pdfviewer/index/readfile/?idx=MzUwNTY=&idy=35056> (Stand: 28. 12. 2017).
- Schneider, C[hristian] Immo (1991). *Hermann Hesse*. Becksche Reihe - Autoren 620. München: Verl. C.H. Beck. ISBN: 3-4063-3167-X.
- (2004). Erläuterungen zu meinen Vertonungen der Gedichte von Else Lasker-Schüler. Unveröffentlichtes Manuskript. Ellensburg.
- (2015). Ausgewählte Vertonungen von Herman Hesse-Gedichten. In: Hesse, Hermann. *Musik. Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe: Mit einem Essay von Hermann Kasack*. Hrsg. von Volker Michels. Bd. 1217. Suhrkamp-Taschenbuch. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 223–241. ISBN: 3518377175.
- Scholz, Katharina (1993). Substantivische Wortbildung in der Lyrik Else Lasker-Schülers: Deutsche Gegenwartssprache: Tendenzen in der Wortbildung, WS 1992/93. Hauptseminararbeit. Berlin: Freie Universität Berlin.
- Schönberg, Arnold (1937). *Antwort auf Lasker-Schülers Bitte um Vertonung bzw. eine Filmmusik zu einem ihrer Stücke (Arthur Aronimus und seine Väter): Brief*. JNUL,ELS[5:142]. Jerusalem.
- (1941). *Brief von Arnold Schönberg an Paul Dessau, 22. November 1941 [seine Komposition Kol Nidre betreffend]*. URL: http://schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=220&Itemid=384&lang=de (Stand: 28. 12. 2018).
- Schoolfield, George C. (1992). Rilke and music. A negative view. In: *Music and German literature*. Hrsg. von James M. McGlathery. Bd. 66. Studies in German literature, linguistics, and culture. Columbia, SC: Camden House, S. 269–291. ISBN: 1879751038.
- Schostakowitsch, Dmitri Dmitrijewitsch (2006). *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*. 4. Aufl. München: List. ISBN: 9783548603353.
- Schott Music, Hrsg. (2011). *Dieter Schnebel. Verzeichnis der veröffentlichten Werke*.
- Schröder-Nauenburg, Beate (2006). Zur Definition jüdischer Kunstmusik. In: *Jüdische Kunstmusik im 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Jascha Nemtsov. Jüdische Musik. Wiesbaden: Harrassowitz, S. 191–203. ISBN: 978-3-447-05293-1.
- (2007). *Der Eintritt des Jüdischen in die Welt der Kunstmusik: Die Anfänge der Neuen Jüdischen Schule; werkanalytische Studien*. Zugl.: Potsdam, Univ., Diss., 2007. Bd. 5. Jüdische Musik. Wiesbaden: Harrassowitz. ISBN: 9783447056038.
- Schultz, Ingo (1999). Ein unbekannter Verehrer von Else Lasker Schüler: Viktor Ullmanns Kriegskorrespondenz 1917-18. In: *VII. Else-Lasker-Schüler-Forum*. Hrsg. von Hajo Jahn. Else-Lasker-Schüler-Forum. Wuppertal.
- (2008). *Viktor Ullmann: Leben und Werk*. Kassel und Stuttgart: Metzler / Bärenreiter. ISBN: 978-3-476-02232-5.
- (2011/2013). *Viktor Ullmanns Kompositionsfragmente in Briefen an Anny Wottitz 1917-18: Emails an Karl Bellenberg (unveröffentlicht)*.
- Schulz, Ingo (2011). Mein langer Weg mit León Schidlowsky und die Erarbeitung der »missa sine nomine«. In: *León Schidlowsky. musikalische Grafik - graphic music*. Hrsg. von David Schidlowsky. wvb Wissenschaftlicher Verlag Berlin, S. 43–73. ISBN: 978-3-865-73620-8.
- Schütz, Heinrich (1885). *Historia von der Auferstehung Jesu Christi: SWV 50 op. 3*. Bd. 1. Sämtliche Werke. Breitkopf & Härtel. URL: http://imslp.org/wiki/Historia_der_

- Auferstehung_Jesu_Christi%2C_SWV_50_(Sch%C3%BCtz%2C_Heinrich) (Stand: 28. 12. 2017).
- Schwachhofer, René, Hrsg. (1947). *Vom Schweigen befreit: Gedichte und Lieder aus den letzten drei Jahrzehnten*. Leipzig: Rupert.
- Seghers, Anna (2007). *Transit: Roman*. Lizenzausg. Bd. 74. Süddeutsche Zeitung Bibliothek. München: Süddt. Zeitung. ISBN: 9783866155244.
- Shedletzky, Itta (2006). Die Seele der Dichtung. Zu Else Lasker-Schülers Lyrik. Booklet zur CD. In: *Else Lasker-Schüler Zyklus Op. 26A (1923-1928). 26 Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier*. Gideon Boss Musikproduktion.
- Sima, Miron (1978). *Lebensabend und Abschied von Else Lasker-Schüler in Jerusalem: Zeichnungen und Erinnerungen*. 1. Aufl. Wuppertal: Verl. d. Baedeker'schen Buchh. u. Reisebüro.
- Skolnik, Fred und Michael Berenbaum, Hrsg. (2007). *Encyclopaedia Judaica. Second Edition*. Detroit – New York - San Francisco und Jerusalem: Thomson Gale und Keter Publishing House. URL: www.encyclopediajudaica.com/encyclopedia-judaica/index.php (Stand: 28. 12. 2017).
- Skrodzki, Karl Jürgen (2000). Die ›Kritische Ausgabe‹ der ›Werke und Briefe‹ Else Lasker-Schülers: Stand und Perspektiven der Arbeit. In: *Fäden möchte ich um mich ziehen*. Hrsg. von Hajo Jahn und Hans J. Schädlich. Else-Lasker-Schüler-Almanach 4. Hammer, S. 188–202. ISBN: 3-8729-4839-3.
- (s.a.[a]). *Else Lasker-Schüler: Dokumentensammlung*. URL: <http://www.kj-skrodzki.de/inhalt.htm> (Stand: 28. 10. 2017).
- (s.a.[b]). Text_002: Die »Kritische Ausgabe« der »Werke und Briefe« Else Lasker-Schülers. Stand und Perspektiven der Arbeit. In: *Else Lasker-Schüler. Dokumentensammlung*.
- (s.a.[c]). Text_005: Else Lasker-Schüler: Höre! In: *Else Lasker-Schüler. Dokumentensammlung*.
- (s.a.[d]). Text_012: Else Lasker-Schüler: Mein Volk. In: *Else Lasker-Schüler. Dokumentensammlung*.
- (s.a.[e]). Text_015: Else Lasker-Schüler: Weltende. In: *Else Lasker-Schüler. Dokumentensammlung*.
- (s.a.[f]). Text_019: Else Lasker-Schüler: Versöhnung. In: *Else Lasker-Schüler. Dokumentensammlung*.
- (s.a.[g]). Text_020: Else Lasker-Schüler: Die Verscheuchte. In: *Else Lasker-Schüler. Dokumentensammlung*.
- (s.a.[h]). Text_025: »[...] die stärkste und unwegsamste lyrische Erscheinung des modernen Deutschland«: Stationen der Lyrik Else Lasker-Schülers. In: *Else Lasker-Schüler. Dokumentensammlung*.
- (s.a.[i]). Text_026: Besprechung von: Jakob Hessing: Die Heimkehr einer jüdischen Emigrantin. In: *Else Lasker-Schüler. Dokumentensammlung*.
- (s.a.[j]). Text_030: Die Bücher von Else Lasker-Schüler. Mit Hinweisen zur zeitgenössischen Rezeption. In: *Else Lasker-Schüler: - Dokumentensammlung*.
- (s.a.[k]). Text_032: Else Lasker-Schüler in den Erinnerungen der Zeitgenossen: Ein Verzeichnis zur Memoirenliteratur. In: *Else Lasker-Schüler. Dokumentensammlung*.
- (s.a.[l]). Text_034: Beiträge Else Lasker-Schülers in Almanachen, Anthologien, Jahrbüchern, Katalogen und Programmheften. In: *Else Lasker-Schüler. Dokumentensammlung*.
- (s.a.[m]). Text_044: Else Lasker-Schüler. Beiträge zu Leben und Werk. Ein Verzeichnis für die Jahre 1903–1945. In: *Else Lasker-Schüler. Dokumentensammlung*.
- (s.a.[n]). Text_048: Freundschaft mit Else Lasker-Schüler. Widmungen, Porträts, Briefe: Ein quellenkundliches Verzeichnis zu den Werken und Briefen der Dichterin. In: *Else Lasker-Schüler. Dokumentensammlung*.

- (s.a.[o]). Text_059: L[udwig] G[eiger]: Hebräische Balladen von Else Lasker-Schüler. In: *Else Lasker-Schüler. Dokumentensammlung*.
- (s.a.[p]). Text_065: Max Hermann [Herrmann-Neiße]: Else Lasker-Schüler: Der Prinz von Theben. Bücherbesprechungen. In: *Else Lasker-Schüler. Dokumentensammlung*.
- (s.a.[q]). Text_069: Senna Hoy [d. i. Johannes Holzmann]: Essay [1912]. In: *Else Lasker-Schüler. Dokumentensammlung*.
- (s.a.[r]). Text_078: »Abschied von den Freunden«. Exil in den späten Gedichten Else Lasker-Schülers. Der Nachlass. In: *Else Lasker-Schüler. Dokumentensammlung*.
- (s.a.[s]). Text_079: Else Lasker-Schüler in Zürich. In: *Else Lasker-Schüler. Dokumentensammlung*.
- Soerensen, Nele Poul (1993). *Mein Vater Gottfried Benn. Erinnerungen*. Ungekürzte Ausg. Frau in der Literatur. Frankfurt/Main: Ullstein. ISBN: 9783548303178.
- Spitzer, Leopold (1974). *Das Harmonikale in der Musikauffassung Rainer Maria Rilkes*. Teilw. zugl.: Wien, Hochsch. für Musik und Darstellende Kunst, Diplomarb. Bd. 6. Beiträge zur harmonikalen Grundlagenforschung. Wien: Braumüller. ISBN: 3851510194.
- Stadt Duisburg (2015). *Programmheft: Es wird ein großer Stern in meinen Schoss fallen... Liederabend zum 70. Todestag von Else Lasker-Schüler am 01.03.2015 im Opernfoyer des Theaters Duisburg: Anke, Krabbe, Sopr; Eva Vogel, Mezzosopr.; Cécile Tallec, Klavier; Katja Heinrich, Rezitation; Karl Bellenberg, Einführung*. 3CDs (unveröffentlicht). Duisburg.
- Steinecke, Hartmut und Volker C. Dörr, Hrsg. (2016). *Norbert Oellers: Überzeugung durch Poesie: Zur deutsch-jüdischen Literatur von Ludwig Börne bis Else Lasker-Schüler*. Philologische Studien und Quellen 256. Berlin: Erich Schmidt Verlag. ISBN: 9783503170098.
- Steiner, Rudolf (1992). *Mythen und Sagen. Okkulte Zeichen und Symbole. Sechzehn Vorträge, gehalten in Berlin, Stuttgart und Köln zwischen dem 13. September und 29. Dezember 1907*. Hrsg. von Ulla Trapp. 2. Aufl. Bd. 101. Gesamtausgabe. Dornach: Rudolf-Steiner-Verl. ISBN: 3-7274-1010-8.
- Stengel, Theo und Herbert Gerigk, Hrsg. (1940). *Lexikon der Juden in der Musik: Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke: Zusammengestellt im Auftrag der Reichsleitung der NSDAP*. Berlin: Hahnefeld. URL: <https://ia800701.us.archive.org/16/items/LexikonDerJudenInDerMusik/LexikonDerJudenInDerMusik.pdf> (Stand: 28. 12. 2017).
- Stephan, Rudolf (1971ff). Der frühe Hindemith. In: *Hindemith-Jahrbuch*. Hrsg. von Hindemith Institut. Bd. 16 (1987). Mainz [u.a.]: Schott, S. 9–17.
- (1994ff). Expressionismus. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (=MGG²): Sachteil*. Hrsg. von Ludwig Finscher. Bd. 3. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, Sp. bibrangessep 243ff. ISBN: 3-7618-1101-2.
- (1994-98). Sprechgesang. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (=MGG²): Teil 1: Sachteil*. Hrsg. von Ludwig Finscher. Bd. mgg-online. Kassel [u.a.]: Bärenreiter. ISBN: 3-7618-1101-2. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/17211> (Stand: 28. 04. 2018).
- Stracuk, Klara (2000). Die Bedeutung der Musikalität in der Lyrik Else Lasker-Schülers. Nicht mehr erhältlich, nur beim Verf. einsehbar. Lizentiatsarbeit. Basel: Univ. Basel.
- Strobel, Heinrich (1960). *Paul Hindemith - Werkverzeichnis*. Mainz: Schott.
- Sull, Young Suk (1980). *Die Lyrik Else Lasker-Schülers – Stilelemente und Themenkreise*. Zugl. Univ. Washington, Diss. 1980. Ann Arbor, Mich.
- Suppmann, Andrea (2000). »Feiertagsgedichte« und »Heiligenbilder«. Das Buch »Theben« (1923). In: *Else Lasker-Schüler. Schrift : Bild : Schrift*. Hrsg. von Ricarda Dick, Volker Kahmen und Norbert Oellers. Schriftenreihe. Bonn: August Macke Haus, S. 69–94. ISBN: 978-3-929-60734-5.

- Tal, Josef (2005). *Tonspur. Auf der Suche nach dem Klang des Lebens. Autobiografie*. Henschel Verlag. ISBN: 978-3-894-87503-9.
- Traber, Habakuk (2011). Expressionismus und graphische Notation. Moderne als Präsenz der Geschichte in León Schidlowskys Kompositionen. In: *León Schidlowsky. musikalische Grafik - graphic music*. Hrsg. von David Schidlowsky. wvb Wissenschaftlicher Verlag Berlin, S. 13–19. ISBN: 978-3-865-73620-8.
- Traber, Habakuk und Elmar Weingarten (1987). *Verdrängte Musik: Berliner Komponisten im Exil ; [ein Buch der Berliner Festspiele GmbH. Intendant Ulrich Eckhardt zum Programmschwerpunkt Musik aus dem Exil der 37. Berliner Festwochen 1987]*. Berlin: Argon-Verl. ISBN: 3-8702-4118-7.
- Trakl, Georg (1987). *Dichtungen und Briefe: Historisch-kritische Ausg.* Hrsg. von Walther Killy. 5. Aufl. 2 Bde. Salzburg: Otto Müller. ISBN: 9783701307289.
- Tucholsky, Kurt (1961). *Gesammelte Werke Band 3*. In: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz Joachim Raddatz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Velten, Klaus (1971ff). Paul Hindemiths frühes Liedschaffen. In: *Hindemith-Jahrbuch*. Hrsg. von Hindemith Institut. Bd. 21 (1992). Mainz [u.a.]: Schott, S. 87–96.
- Vogel, Lucia (1977). Hesse-Vertonungen: eine Übersicht. In: *Hermann Hesse und die Musik*. Hrsg. von Leo Dorner. Wien: Österreich. Nationalbibliothek, S. 45–76.
- Walden, Herwarth, Hrsg. (1970). *DER STURM. Wochenschrift für Kultur und Kunst. Bd. 1-21. Berlin 1910-1932. Reprint*. Berlin: Nendeln.
- (2003). Zehn Gesänge zu Dichtungen von Else Lasker-Schüler. Anzeige. In: *Die Zukunft (1.) 1892/93 - 30. 1921/22*. Hrsg. von Maximilian Harden. Bd. 47, Nr. 28 (1904). Fischer, Harald, S. 78. ISBN: 978-3-891-31445-6.
- Hrsg. (3/1910-3/1932). *Der Sturm: Monatsschr. für Kultur u. d. Künste*. Berlin. URL: <http://bluemountain.princeton.edu/exist/apps/bluemountain/title.html?titleURN=bmtnabg> (Stand: 19.08.2018).
- ([1904]). *Zehn Gesänge (1904ff) zu Dichtungen von Else Lasker-Schüler für eine Singstimme und Klavier op. 1. Für Eine Singstimme und Klavier*. Berlin. URL: <https://kataloge.uni-hamburg.de/DB=1/SET=12/TTL=1/SRCH?IKT=1008&TRM=reinike> (Stand: 12.12.2017).
- Walden, Nell (1963). *Herwarth Walden: Ein Lebensbild*. Berlin: Kupferberg.
- Wang, Rong (2012). *Bunte Welt im Verfall. Farben in der Lyrik Georg Trakls*. Zugl.: Ruprecht-Karls-Universität RUK, Diss. Heidelberg. URL: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/13213/1/Dissertation_Rong_Wang_2012.pdf (Stand: 20.02.2018).
- Weber, Albrecht (1974). Else Lasker-Schüler - Zwei Gedichte. In: *Die Menschheitsdämmerung*. Hrsg. von Horst Denkler. Interpretationen zum Deutschunterricht. München: Oldenbourg, S. 9–35. ISBN: 978-3-486-06972-3.
- Wellek, Albert (1984). Über das Verhältnis von Musik und Poesie. In: *Literatur und Musik*. Hrsg. von Steven Paul Scher. Berlin, Bielefeld: E. Schmidt, S. 71–83. ISBN: 3-5030-1650-3.
- Wiener, Meir (1922). Else Lasker-Schüler. In: *Juden in der deutschen Literatur*. Hrsg. von Gustav Krojanker. Berlin: Welt-Verlag, S. 179–190.
- Winkler, Bettina (1996). *Zwischen unendlichem Wohllaut und infernalischem Chaos. Vertonungen von Georg Trakls Lyrik*. Zugl.: Salzburg, Phil. Fak. Universität Heidelberg, Diss. ISBN: 3-7013-0976-0.
- Wiora, Walter (1971). *Das deutsche Lied: Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*. Wolfenbüttel: Mösel.
- Wolf, Werner (2008). Musik und Literatur. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie (=Nünning)*. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart und Weimar: Metzler, S. 521–523. ISBN: 978-3-476-02241-7.

Zeltner, Claudia (1994). *Die Modernität der Lyrik Else Lasker-Schülers: Untersuchungen zur Struktur der Gedichte*. Zugl.: Zürich, Univ., Diss., 1993. Bd. 1434. Europäische Hochschulschriften Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur. Bern: Lang. ISBN: 978-3-906-75152-8.



Karl Bellenberg

L'année de parution de ce livre est également celle du 150^e anniversaire de la plus grande poétesse allemande du 20^e siècle, Else Lasker-Schüler. Pour la première fois, une thèse de doctorat se penche de manière détaillée sur la réception musicale de son œuvre lyrique et présente un corpus de plus de 1 800 compositions, créées entre 1904 et 2018 par plus de 400 compositeurs, qui constituent le cœur du travail.

Ce travail ouvre notamment aux chanteurs et aux professeurs de chant une source d'une ampleur inédite. L'indication des sources, parfois issues de collections éloignées, souvent de manuscrits mis à disposition par les compositeurs, facilite leur obtention, si elles ne se trouvent pas déjà dans les archives Else Lasker-Schüler de l'auteur, qui peuvent être considérées comme uniques avec plus de 900 partitions et bien plus de 100 enregistrements sonores, et qui sont ouvertes aux spécialistes intéressés. Outre un grand nombre de compositeurs inconnus ou peu connus, dont certains ont écrit des œuvres majeures et cycliques d'une qualité remarquable, ces archives contiennent des œuvres de compositeurs confirmés tels que Paul Hindemith, Wolfgang Rihm, Dieter Schnebel, Sofia Gubaidulina, Luca Lombardi et Theodor W. Adorno.

En outre, l'ouvrage expose la poésie exceptionnelle de la poétesse, notamment en ce qui concerne la musicalité de son langage, et l'illustre par de nombreux exemples et interprétations pour tous ceux qui s'intéressent à la poésie de la poétesse.

Une partie du livre présente ensuite un portrait de 30 compositeurs et leurs œuvres dans des analyses détaillées. Tout cela peut éveiller la curiosité et donner envie de faire ses propres découvertes musicales.