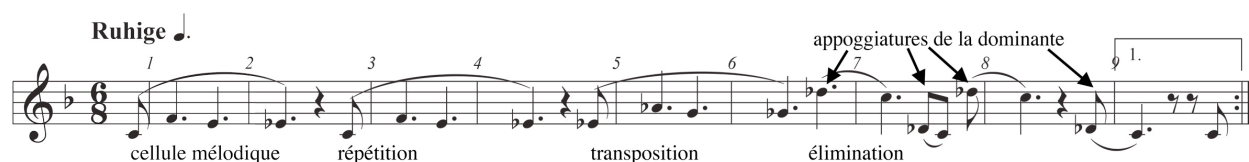


Hanns EISLER – Lied einer deutschen Mutter (1939)

Quelques repères harmoniques

Avec « Lied einer deutschen Mutter » (« Chant d'une mère allemande »), Eisler démontre à la fois sa parfaite maîtrise du langage tonal classique occidental, mais aussi et surtout son talent pour le dépasser, pour l'intégrer à son propre langage, pour le retraduire.

Dans ce sens, on remarquera le traitement parfaitement « classique » de la mélodie : exposition d'une cellule, répétition, puis transposition et élimination pour se fixer sur la dominante appoggiaturée (« 1 fois c'est bien, 2 fois c'est mieux, la 3ème fois on change ! » dirait Beethoven) :

Ruhige 

1 2 3 4 5 6 7 8 9

cellule mélodique répétition transposition élimination

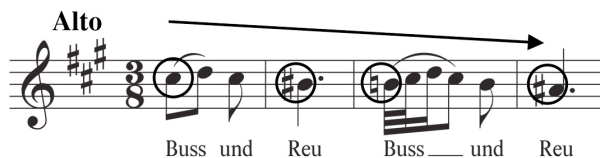
On notera également la conformité de la triade de tonique (fa-la_b-do, classiquement échelonnée sur les mesures impaires : 1-3-5-7-9) avec le principe d'analyse développé par Heinrich Schenker, mais surtout, la référence au répertoire sacré, annoncée dès les premières notes du chant par cette cellule chromatique descendante, qui génèrera toute la mélodie :



Mein Sohn, ich hab' dir die Stie-fel

Ce motif reprend la figure traditionnelle de la douleur (voire du péché), dans toute la rhétorique musicale de J.S. Bach par exemple, et l'on ne peut s'empêcher de faire le lien avec l'air « *Buss und Reu* » (« repentir et regret ») de sa *Passion selon St Matthieu*, construit sur ce même chromatisme descendant pour évoquer lui aussi le repentir et le regret :

J.S. Bach
Matthäus-Passion
N° 10. Aria

Alto 

Buss und Reu Buss und Reu

De même, s'agissant de figurer la douleur d'une mère, comment ne pas penser au *Stabat Mater* de Pergolesi, et notamment à l'air « *Quando corpus* », dont Eisler (est-ce un hasard ?) reprend textuellement la cellule principale (les 4 premières notes) :

G.B. Pergolesi
Stabat mater
N° 12. Duet

Sop.

8va-----

Quan - do cor - pus

H. Eisler
Lied einer
deutschen Mutter

Stimme

8va-----

Mein Sohn, ich hab'

Eisler cite donc, mais pour mieux dépasser la citation, pour l'intégrer totalement dans sa propre harmonie, bien loin des modèles originaux : il va transfigurer ses modèles.

Ainsi, annoncée en Fa majeur par l'armure, la tonalité de ce Lied n'est clairement pas en Fa majeur : les chromatismes qui apparaissent dès la première mesure, au chant comme à l'accompagnement, tout comme les nombreux accords altérés, ou encore l'absence de cadence traditionnelle, entraînent l'oreille dans un flou tonal constant.

Plus radical encore, cet accord de Fa majeur apparaîtra uniquement à l'amorce de chaque couplet, pour disparaître ensuite définitivement.

Dès lors, la pièce ne se fixe solidement sur aucune tonalité stable, mais semble plutôt osciller entre plusieurs pôles, dans une sorte de « berceuse harmonique ».

L'analyse tonale traditionnelle s'avère donc inapte à rendre l'esprit comme le sens de cette pièce. On peut toutefois identifier certains repères tonals, suggérés par des esquisses de cadences (voir chiffrages proposés).

Ainsi, les accords altérés, devenus (grâce à R. Wagner notamment) familiers aux oreilles du début du XXe, sont ici traités par Eisler de façon virtuose, en se résolvant systématiquement de manière inattendue mais douce, pour contribuer à une ambiance générale de « suspension permanente ».

On notera particulièrement le second accord de la mesure 3, où le mi bécarré écrit (et entendu comme tel) devient en réalité un fa bémol : proche du fameux accord de « 6te augmentée française » Fa b + Ré bécarré (comme dans l'accord de Tristan), cet accord est toutefois renversé pour former un accord de 3ce diminuée, extrêmement rare.

Cet accord prépare en douceur le passage à la tonalité de LA bémol (par sa dominante, mesure 4), qui se fond tout aussi doucement dans un nouveau chromatisme, deux accords plus tard, puis dans une nouvelle tonalité... Là encore, le nouvel accord (mesure 6, accord de SOL b renversé), semble proche de la tonalité précédente (LA b majeur), mais « glisse » en réalité vers une dominante de FA mineur (mesure 7) et apparaît donc « rétrospectivement » comme une « sixte napolitaine » classique...

Ce langage tonal / non-tonal semble nous « balancer » tranquillement dans le temps comme dans l'harmonie.

La présente analyse harmonique, avec ses chiffreages traditionnels, est bâtie sur une interprétation des degrés la plus simple possible (l'enchaînement I-II-V-I, qui court du 1er Prélude de Bach au dernier opéra de Wagner).

Elle n'a toutefois rien d'absolu ; il s'agit de l'une des nombreuses possibilités qu'offre l'ambiguïté du chemin harmonique suivi par Eisler. Elle met simplement en évidence, là encore, l'héritage « classique » qu'Eisler noie dans son propre langage ; en l'occurrence, l'enchaînement harmonique le plus répandu (voire le plus « naturel ») qui soit : une successions de quintes, mais comme « noyé » dans le chromatisme et le flou tonal :

Ruhige ♩.

Fondamentales :

Chutes de 5tes : → → → → → (Fa)

Tonalités :	Fa maj.	LA^b maj.	Fa min.
Degrés :	I	II (V/V) — V — I	II (V/V) — (^b II) — V — (IV de broderie) — (... I)

Aucune conclusion ne permettra de se reposer sur un sentiment tonal clair : la ½ cadence finale, suspensive en soi, est elle-même porteuse d'une 4^e suspendue, dans une sorte de « double suspension » qui ne sera jamais résolue.

À l'image de la « mélodie continue » développée par Richard Wagner, Eisler invente la « suspension continue »...