

NOTE TO USERS

This reproduction is the best copy available.

UMI

Université de Montréal

REFLETS DANS LE MIROIR
Essai d'analyse sémiologique tripartite
des *Variations, opus 27* de Webern

par

Luiz Paulo de Oliveira Sampaio

Faculté de musique

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de

Philosophiae Doctor (Ph.D.)

en musicologie

décembre, 1999

© Luiz Paulo de Oliveira Sampaio





National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-52147-8

Canada

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :
REFLETS DANS LE MIROIR
Essai d'analyse sémiologique tripartite
des *Variations, opus 27* de Webern

présentée par :
Luiz Paulo de Oliveira Sampaio

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Présidente du jury: Louise Hirbour

Directeur de recherche: Jean-Jacques Nattiez

Membre du jury: François De Médicis

Examineur externe: Donald McLean

Représentant du doyen: Walter Moser

Thèse acceptée le :

AVANT-PROPOS

La recherche et la rédaction de cette thèse de doctorat a exigé quatre années de travail à plein temps, de 1996 à 1999. Ce travail a été rendu possible grâce au généreux congé donné par l'Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO) et aux bourses octroyées par deux institutions : une bourse de frais de scolarité et une bourse spéciale de la Faculté des Études Supérieures, accordées par l'Université de Montréal, ont aidé à commencer nos recherches pendant les premiers six mois de séjour à Montréal; et une bourse de la Fondation CAPES, du Gouvernement du Brésil, d'une durée de trois ans et demi. Ces bourses nous ont permis de nous consacrer entièrement à la recherche et à la rédaction de cette thèse.

Nous tenons également à remercier les institutions et les personnes suivantes : le Dr. Felix Meyer et Mme Johanna Blask, respectivement curateur de la collection Webern et secrétaire de la Fondation Paul Sacher à Bâle, où nous avons eu l'occasion, au cours de notre séjour entre le 2 et le 10 juin 1997, de copier à la main un document de grande importance pour notre travail, l'autographe des esquisses de Webern pour l'Opus 27; Mme Sylvie Merian de la Pierpont Morgan Library, située à New York, où nous avons obtenu, le 11 février 1998, les photocopies des trois manuscrits de l'Opus 27 des Archives Moldenhauer, mentionnées au chapitre IV; et Mme Ilse Heinich de l'*Universal Edition* qui nous a donné des renseignements concernant la date de publication de la première édition de l'Opus 27 et de l'édition de la partition contenant les indications de Webern et les commentaires de Peter Stadlen (1979).

Nous aimerions exprimer notre reconnaissance toute particulière aux professeurs Marie-Thérèse Lefebvre, Luce Beaudet, Louise Hirbour, Michel Longtin et Dujka Smoje de la Faculté de musique de l'Université de Montréal pour leur aide lors des expériences auditives que nous avons entreprises ainsi qu'à Antonio Artuso et à Marie-Noëlle Lavoie pour leur soigneuse révision du texte, aussi bien qu'à Cristina Gusmão pour son aide lors de la mise au point des graphiques concernant la perception de l'oeuvre.

Nous aimerions également transmettre nos remerciements particulièrement chaleureux au professeur Jean-Jacques Nattiez pour ses conseils avisés, ses indications sages et précises concernant la méthodologie et la recherche et surtout pour son enthousiasme contagieux, sans lequel ce travail aurait risqué de ne pas se réaliser.

Nous dédions cette thèse à notre épouse Ana Lúcia qui, tout au long de nos travaux, nous a encouragé et aidé de toutes les façons possibles : sans son ferme appui, nous ne serions peut-être pas allé jusqu'au bout.

SOMMAIRE

Cette thèse de doctorat a pour but de tester la validité de l'application à une oeuvre sérielle de la méthode d'analyse sémiologique tripartite proposée par Jean Molino et développée par Jean-Jacques Nattiez. Nous avons choisi pour ce faire les *Variations pour piano, opus 27*, d'Anton Webern.

Le premier chapitre est consacré à la présentation résumée de la méthode tripartite.

Le chapitre II propose la description commentée de vingt-cinq analyses de l'oeuvre, classées selon les trois niveaux de la tripartition : le neutre, le poétique et l'esthétique.

Le chapitre III est consacré à l'analyse du niveau neutre (structures immanentes) de chacun des trois mouvements de l'oeuvre.

Dans le chapitre IV, le niveau poétique (analyse des stratégies compositionnelles) est initialement abordé à partir des données historiques et culturelles qui le sous-tendent. L'enquête se prolonge avec la poétique «externe» proprement dite, c'est-à-dire l'étude des tables de séries, des esquisses et de la partition de travail de Peter Stadlen qui a relevé les annotations d'interprétation émises par Webern. La section suivante de ce chapitre, analyse d'abord le lien entre la structure sérielle précédemment dégagée et les paramètres pris en charge dans l'analyse du niveau neutre. On aboutit ainsi à l'examen (poétique inductive) de quelques interprétations concernant la forme et les caractéristiques de chacun des mouvements (variation ou forme sonate). Le chapitre IV se termine par un commentaire de l'analyse de Robert Wason comme exemple de poétique inductive fondée sur les prévisions perceptives du compositeur.

Dans le chapitre V, le niveau esthétique est d'abord étudié au moyen de l'examen approfondi de deux analyses relevant de l'esthétique inductive et de la comparaison de

quelques-unes de ses conclusions avec celles tirées de nos analyses du niveau neutre et de l'investigation poétique. Ce chapitre se termine par la description de trois expériences réalisées pour tenter de savoir comment différents types d'auditeurs perçoivent chacun des trois mouvements (esthétique externe). Cette description est suivie de nos considérations sur les résultats de ces expériences.

Le dernier chapitre propose une comparaison succincte entre les conclusions les plus importantes de l'entreprise tripartite et quelques-unes des analyses examinées tout au long de notre recherche, tout particulièrement dans le chapitre II, afin d'évaluer si la méthode sémiologique tripartite peut être appliquée à l'analyse d'une oeuvre sérielle.

Mots-clé : musicologie, analyse, sémiologie, Webern, sérialisme

ABSTRACT

This doctoral dissertation proposes to test the validity of analysing a twelve-tone composition by means of the method of semiological tripartite analysis developed by Jean Molino and Jean-Jacques Nattiez. The work chosen for this purpose is the *Variations for Piano, Opus 27*, by Anton Webern.

Starting with a summarized description of the tripartite method in chapter I, the text proceeds in chapter II with the presentation and commentaries of 25 analyses of the work, organised according to the three levels of the tripartition : the neutral, the poietic and the esthetic.

Chapter III is dedicated to the analysis of the neutral level (immanent structures) of each of the three movements.

In chapter IV the poietic level (analysis of the compositional strategies) is approached initially through the examination of the historical and cultural elements that underlie it. Eventually this analytical procedure arrives at the external poetics based on the analysis of the row tables and the sketches prepared by the composer for Opus 27, as well as on the performance score edited by Peter Stadlen containing the remarks made by Webern concerning the interpretation of this piece. The following section of this chapter is dedicated to the inductive poietics. It begins by analysing the links between the series and other parameters, in order to allow the exam of certain interpretations concerning the form and the characteristics of each movement (variations, sonata-form). The final section of chapter IV presents a commentary on the analysis of the work by Robert Wason, which is taken as an example of the inductive poietics process originating from the forecasts of the composer in relation to the perception of the work.

In chapter V the esthetic level is first approached by means of a detailed examination of two analytical texts which have been developed mainly through the use of inductive esthetics. These texts provide interesting comparisons between some of their conclusions and those obtained from our analysis of the neutral level and of the sketches. This chapter continues with the description of three experiments carried out in search of establishing how different kinds of listeners perceive each one of the three movements (external esthetics). The final section of chapter V presents our considerations of the results of those experiments.

The last chapter compares certain conclusions of our analysis with those reached by the some of the analyses studied during our research, particularly those in chapter II. This comparison provides the opportunity to better ascertain the way in which the semiological tripartite method can be applied to the analysis of a serial work.

Key words : Musicology, Analysis, Semiology, Webern, Serialism

RESUMO

Esta tese de doutorado tem por objetivo testar a validade da aplicação do método de análise semiológica tripartite, proposto por Jean Molino e desenvolvido por Jean-Jacques Nattiez, a uma obra serial. Para tal propósito, foi selecionada a peça *Variações para piano, opus 27* de Anton Webern.

O primeiro capítulo do texto consiste numa explicação resumida dos fundamentos do método tripartite, ao passo que no segundo capítulo é feita a descrição comentada de 25 análises desta obra, classificadas conforme os três níveis da tripartição : o neutro, o poiético e o estésico.

O capítulo III é dedicado à análise do nível neutro (as estruturas imanentes) de cada um dos três movimentos da obra.

No capítulo IV o nível poiético (análise das estratégias composicionais) é abordado, inicialmente, a partir de seus fundamentos históricos e culturais para, em seguida, ser examinada a poiética externa propriamente dita, por meio da análise das tabelas de séries e dos esboços do compositor, bem como da partitura de trabalho do pianista Peter Stadlen, que contém as anotações para a interpretação da obra feitas por Webern.

A seção seguinte deste capítulo, analisa primeiramente os vínculos entre a estrutura serial previamente identificada e os parâmetros considerados pela análise do nível neutro. Chega-se, assim, ao exame de algumas interpretações (poiética indutiva) quanto à forma e às características de cada um dos movimentos (variação ou forma sonata). O capítulo IV é concluído por um comentário sobre a análise de Robert Wason, tomada como exemplo de poiética indutiva baseada nas previsões do compositor quanto à percepção da peça.

No capítulo V, o nível estésico é inicialmente estudado através do exame detalhado de duas análises que se apoiam primordialmente na estética indutiva, a fim de comparar suas conclusões com aquelas obtidas por nossas análises do nível neutro e dos esboços do compositor. Este capítulo se conclui com a descrição de três experiências realizadas para tentar saber como ouvintes de tipos diferentes percebem cada um dos três movimentos da obra (estésica externa). Esta descrição é seguida por nossas considerações a propósito dos resultados das experiências.

O último capítulo é propõe uma comparação sucinta entre determinadas conclusões de nossa análise e algumas das conclusões propostas pelas análises examinadas ao longo de nossa pesquisa, particularmente aquelas do capítulo II. Esta comparação permite verificar de que maneira o método semiológico tripartite pode ser aplicado à análise de uma obra serial.

Palavras-chave : musicologia, análise, semiologia, Webern, dodecafonismo.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	i
SOMMAIRE	iii
ABSTRACT	v
RESUMO	vii
TABLE DES MATIÈRES	ix
TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX, DES TABLEAUX ET DES GRAPHIQUES	xiv
LISTE DES ABRÉVIATIONS	xviii
CHAPITRE I : Introduction : la méthode sémiologique tripartite	1
CHAPITRE II : Les analyses des <i>Variations, opus 27</i> du point de vue de la tripartition	11
1) Les analyses portant essentiellement sur le niveau neutre	12
2) Les analyses portant surtout sur les niveaux neutre et poétique	15
3) Les analyses portant davantage sur les niveaux neutre et esthétique	28
4) Les analyses faisant appel aux trois niveaux	31

CHAPITRE III : L'analyse du niveau neutre des trois mouvements de l'Opus 27

I) Analyse du premier mouvement	44
II) Analyse du deuxième mouvement	56
III) Analyse du troisième mouvement	79

CHAPITRE IV : L'analyse poïétique

I) Quelques données historiques et culturelles sur la poïétique

webernienne	102
1) Le <i>Zeitgeist</i> viennois du début du siècle	102
2) L'influence de Schoenberg sur Webern	107
3) La poïétique du silence	118
II) L'analyse des documents poïétiques	122
A) Les documents étudiés	122
B) Datation et série de base	124
C) Les tables de séries	126
D) Un premier enseignement des esquisses :	
l'idée précède le système	128
E) Les esquisses du troisième mouvement	131
F) Les esquisses du premier mouvement	152
G) Les esquisses du deuxième mouvement	162
H) Les esquisses révélatrices de la pensée musicale webernienne	168

I) Les commentaires de Peter Stadlen et les annotations de Webern dans la partition de travail publiée en 1979 par l' <i>Universal Edition</i>	170
1) Les observations sur le I ^{er} mouvement	173
2) Observations sur le II ^e mouvement	176
3) Observations sur le III ^e mouvement	178
III) Réinterprétation de l'analyse immanente	
à la lumière des stratégies compositionnelles	182
A) L'organisation sérielle de l'Opus 27	182
1) Les séries utilisées dans le premier mouvement	183
2) Les séries utilisées dans le deuxième mouvement	187
3) Les séries utilisées dans le troisième mouvement	188
IV) Les interprétations de la forme	194
1) Le premier mouvement : discussion de deux interprétations	195
i) L'analyse sous l'angle de la variation	196
ii) L'analyse sous l'angle de la forme sonate	196
iii) Commentaires sur les deux interprétations	200
2) Le deuxième mouvement: les paramètres dégagés par l'analyse du niveau neutre mis en rapport avec les séries	203
3) Analyse du troisième mouvement:	
a) Un thème et variations ?	211
b) Quelques paradigmes communs à deux variations ou plus ...	220

4) L'analyse de Robert Wason du troisième mouvement :	
La réinterprétation du texte en fonction des prévisions	
perceptives du compositeur	223
5) Considérations finales sur la poétique	
du troisième mouvement	229

CHAPITRE V : L'Analyse esthétique

I) Introduction	232
II) Examen approfondi de deux analyses portant davantage sur	
l'esthétique inductive	233
A) L'analyse de Dieter Schnebel	233
B) La thèse de doctorat d'Yushun Elisa Pong	237
C) Quelques remarques sur les coïncidences et les divergences entre	
les observations des analyses examinées et les analyses du niveau	
neutre et des esquisses	246
III) Considérations sur la perception de l'Opus 27 à partir de	
trois expériences auditives	248
i) L'expérience sur le IIe mouvement	248
ii) L'expérience sur le IIIe mouvement	259
iii) L'expérience sur le Ier mouvement	270

CHAPITRE VI - Remarques conclusives	279
--	-----

Bibliographie	290
---------------------	-----

Annexes

I - Matrice des séries de l'Opus 27 présentée par Bailey	i
II - Les tables de séries préparées par Webern pour l'Opus 27	ii
III - Les découpages du Ier mouvement	iii
IV - Les découpages du IIe mouvement	vi
V - Les découpages du IIIe mouvement.....	vii
VI - Les différents découpages de l'Opus 27 (Tableaux comparatifs 1-23)	
VI/1 (Premier mouvement).....	xii à xviii
VI/2 (Deuxième mouvement)	xix à xxi
VI/3 (Troisième mouvement)	xxi à xxxiv

TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX DES TABLEAUX ET DES GRAPHIQUES

Exemples

1 - L'équidistance des notes des intervalles du II ^e mouvement par rapport au la ³ ...	74
2 - Le «coincement» chromatique de l'octave dans le II ^e mouvement	75
3 - Les premières mesures esquissées du III ^e mouvement	129
4 - La première esquisse du thème	131
5 - L'esquisse définitive du thème	133
6 - L'esquisse de la première variation	134
7 - Mesures 14 et 15 de la version publiée	135
8 - L'esquisse du passage entre les variations 1 et 2	137
9 - L'esquisse de la variation 3	139
10 - L'esquisse d'une variation abandonnée	141
11 - L'esquisse du passage entre les variations 3 et 4	142
12 - L'esquisse de la variation 4	143
13 - L'esquisse d'une deuxième variation abandonnée.....	145
14 - L'esquisse de la variation 5	146
15 - Comparaison entre les configurations de la première variation abandonnée et la première ébauche de la section A du I ^{er} mouvement	150
16 - Comparaison des trois premières mesures de la deuxième variation abandonnée avec le début de l'esquisse de la section B du I ^{er} mouvement	151

17 - La première esquisse du Ier mouvement	152
18 - Les expériences pour résoudre le problème de la symétrie en miroir	153
19 - L'esquisse contenant toute la première section (A) du Ier mouvement	154
20 - La dernière esquisse de la section A	155
21 - L'esquisse du passage entre les sections A et B du Ier mouvement	157
22 - Les tentatives pour trouver l'enchaînement sériel pour la section B	159
23 - Une deuxième esquisse du passage entre les sections A et B	160
24 - L'esquisse finale de la section B	161
25 - Les tentatives pour esquisser le début du IIe mouvement	162
26 - La première tentative pour le développement du canon	164
27 - L'esquisse contenant la solution trouvée pour la première moitié du IIe mouvement	165
28 - Les ébauches alternatives pour le reste du deuxième mouvement	166
29 - La fin de l'esquisse de l'Opus 27	167

Tableaux :

1 - Réécriture paradigmatique du Ier mouvement	45
1/A - Les configurations paradigmatiques du premier mouvement	48
1/B - Quelques rapports entre les configurations de la première phrase de la section B et la première phrase de la section A	52
1/C - Quelques rapports entre les hauteurs de la quatrième phrase de la section B et la deuxième phrase de la section A	53
2/A - Réécriture paradigmatique du IIe mouvement	58

2/B - Les configurations paradigmatiques du deuxième mouvement	60
2/C - Nombre d'occurrences des intervalles dans le IIe mouvement	61
2/D - L'organisation paradigmatique des configurations rythmiques dans le IIe mouvement	63
2/E - Les rapports entre les cellules et les rythmes	65
2/F - Les configurations paradigmatiques de la dynamique	67
2/G - La correspondance entre les cellules et les degrés de la dynamique	68
2/H - Les rapports entre les cellules et les articulations	69
2/I - Les intervalles à l'intérieur des accords du IIe mouvement	72
2/J - Tableau synoptique des différents paramètres du IIe mouvement	73
2/K - Découpage du IIe mouvement selon les cellules et la dynamique	76
2/L - Découpage selon les segments jalonnés par les paires d'accords	77
2/M - Découpage selon les paradigmes rythmiques	78
3/A1 - Réécriture paradigmatique de la section I du IIIe mouvement	81
3/A2 - Les paradigmes rythmiques de la section I	82
3/B1 - Réécriture paradigmatique de la section II	85
3/B2 - Les paradigmes rythmiques de la section II	86
3/C1 - Réécriture paradigmatique de la section III	88
3/D1 - Réécriture paradigmatique de la section IV	92
3/E1 - Réécriture paradigmatique de la section V	94
3/F1 - Réécriture paradigmatique de la section VI	96
3/F2 - Les paradigmes rythmiques de la section VI	97
3/G - Tableau synoptique des éléments récurrents dans le IIIe mouvement	99

2/N - La disposition des séries dans le deuxième mouvement	187
3/B2 - Les rapports entre le thème et la variation 1	213
3/C2 - Les rapports entre le thème et la variation 2	214
3/D2 - Les rapports entre le thème et la variation 3	216
3/E2 - Les rapports entre le thème et la variation 4	217
3/F2 - Les rapports entre le thème et la variation 5	218

Graphiques

1 - La <i>Klangfarbenmelodie</i>	207
2 - Les différents découpages du II ^e mouvement par les auditeurs	255
3 - Les découpages du III ^e mouvement par les auditeurs	263
4 - Les découpages du I ^{er} mouvement par les auditeurs	272

LISTE DES ABRÉVIATIONS

ANN	Analyse du niveau neutre
PI	Poïétique inductive
PE	Poïétique externe
EI	Esthétique inductive
EE	Esthétique externe
2M, 3M	Seconde majeure, Tierce majeure
4d	Quarte diminuée
5A	Quinte augmentée
6m, 7m	Sixte mineure, septième mineure
T	Triton
U	Unisson
8ve	Octave

CHAPITRE I - INTRODUCTION

LA MÉTHODE SÉMIOLOGIQUE TRIPARTITE

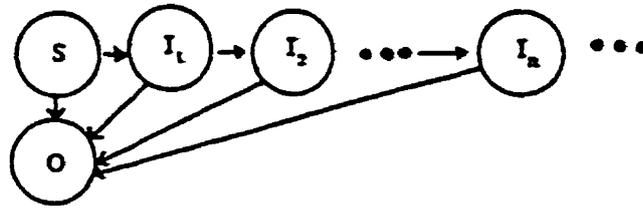
Dans l'avant-propos de son livre *Musicologie générale et sémiologie* (1987a), Jean-Jacques Nattiez présente l'hypothèse de base sur laquelle est fondée la méthode que nous allons utiliser dans cette étude :

L'oeuvre musicale, ce n'est pas seulement ce que l'on appelait, il n'y a pas si longtemps, le texte, ou un ensemble de structures — je préférerais de toute façon parler de configurations —, c'est aussi les processus qui lui ont donné naissance (les actes de composition) et les processus auxquels elle donne lieu : les actes d'interprétation et de perception. A ces trois grandes instances définissant le mode d'existence du "fait musical total", il est donné les noms de niveau *poétique*, de niveau *neutre* (ou immanent) et de niveau *esthétique*. (1987a:5)

Selon Nattiez, la proposition de Ferdinand de Saussure, envisageant le signe comme l'union d'un "signifiant" avec un "signifié", a un caractère trop statique qui la rend insuffisante pour expliquer le dynamisme du langage, et particulièrement celui du langage musical. Il opte donc pour le développement de sa méthode à partir de la conception du signe proposée par Charles Sanders Peirce, fondée sur le signe, l'objet et l'interprétant, utilisant la définition et le schéma proposés par le philosophe français Gilles-Gaston Granger dans son livre *Essai d'une philosophie du style* (1968) :

Pour Peirce, un signe ou *representamen* est une chose reliée sous un certain aspect à un *second signe*, son "objet", de telle manière qu'il mette en relation un *troisième signe*, son "interprétant", avec ce même objet, et ceci de façon à mettre en relation une quatrième chose avec cet objet et ainsi de suite *ad infinitum*... (1968:113)

Ce que Granger représente ainsi :



où S = signe
O = objet
I = interprétant

Tenant compte du schéma ci-dessus, Nattiez retient des définitions de Peirce les caractéristiques suivantes :

- a) Le signe est évidemment *analogue* au signifiant de Saussure;
- b) Peirce s'inscrit lui aussi dans la foulée scolastique : le signe renvoie à autre chose que lui-même pour quelqu'un;
- c) la première grande originalité de Peirce, c'est que ce à quoi le signe renvoie, l'*interprétant*, est aussi un signe.
Pourquoi ?
- d) Parce que, et c'est cela sa seconde originalité, le renvoi effectué par un signe est *infini*;
- e) on peut donc en conclure, même si Peirce ne le dit pas explicitement, que l'objet du signe est en fait un objet virtuel * qui n'existe que dans et par la multiplicité infinie des interprétants par lequel l'utilisateur du signe cherche à le viser. (1987a:29)

Le concept peircien de l'interprétant amène Nattiez à proposer, de la signification en général, la définition suivante :

Un objet quelconque prend une signification pour un individu qui l'appréhende lorsqu'il met cet objet en relation avec des secteurs de son vécu, c'est-à-dire l'ensemble des autres objets qui appartiennent à son expérience du monde. (1987a:31)

* Selon une communication personnelle de Molino à Nattiez

Considérant que la théorie sémiologique tripartite de Jean Molino est une conséquence du concept peircien de l'infinité des interprétants, Nattiez en arrive à identifier trois dimensions du phénomène symbolique:

- a) Une dimension *poiétique*, parce que la forme symbolique résulte d'un processus créateur qu'il est possible de décrire ou de reconstituer.
- b) Une dimension *esthétique*, dans laquelle les récepteurs, confrontés à une forme symbolique, assignent une ou plusieurs significations à celle-ci. *
Néanmoins, Nattiez considère que le terme «récepteur» est impropre parce que, à la limite, la signification d'un message n'est pas tout simplement reçue par le «récepteur», mais qu'en réalité, celui-ci la «reconstruit» en un «processus actif de perception.»
- c) Une *trace*, soit l'aspect sous lequel la forme symbolique se manifeste physiquement et matériellement et devient accessible aux sens. (1987a : 34)

Nattiez dénomme «trace» la dernière dimension car, d'une part, «le processus poiétique n'est pas immédiatement lisible sur cette trace» et, d'autre part, parce que «le processus esthétique, s'il est en partie déterminé par elle, doit beaucoup au vécu du récepteur»(1987a : 34). Ainsi, Nattiez attribue à cette trace le terme proposé par Molino de «niveau neutre» ou de «niveau matériel», du fait qu'«il est possible de proposer de ce niveau neutre une description objective et une analyse de ses configurations immanentes et récurrentes»(1987a : 34), ce qui constitue l'«analyse du niveau neutre» dans la méthode tripartite.

Une fois ces trois dimensions identifiées, et en considérant que la «trace matérielle n'est pas elle-même porteuse de significations immédiatement lisibles», Nattiez conclut que :

* Les termes «poiétique» et «esthétique» sont des néologismes: «poiétique» a été proposé par Etienne Gilson en 1963 pour désigner «les conditions de possibilité et de création du travail de l'artiste»: le terme «esthétique» fut utilisé par Paul Valéry, en 1945, pour définir la faculté de percevoir. (cf. Nattiez, 1987a:34)

La sémiologie n'est pas la science de la communication. Telle que nous la concevons, c'est l'étude de la spécificité du fonctionnement des formes symboliques et des phénomènes de renvoi auxquels elles donnent lieu (1987a: 37)

Comme résultat de la conception présentée ci-dessus, le programme sémiologique proposé par Nattiez a trois objets :

- les processus poétiques;
- les processus esthétiques;
- l'oeuvre dans sa réalité matérielle (production sonore, partition, texte imprimé, etc.), c'est-à-dire la trace physique, résultante du processus poétique.

À ces trois objets (que Molino dénomme respectivement niveau poétique, niveau esthétique et niveau neutre), correspondent trois familles d'analyses qui tentent de cerner la spécificité du symbolique :

- l'analyse poétique;
- l'analyse esthétique;
- l'analyse des configurations immanentes de l'oeuvre (de la trace), c'est-à-dire l'analyse du niveau neutre (1987a:37)

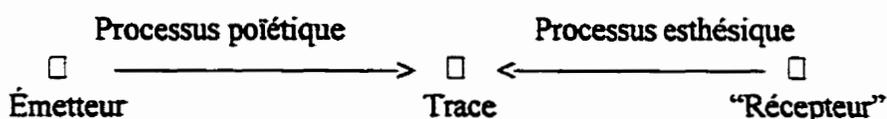
Nattiez signale ensuite les difficultés méthodologiques et épistémologiques qui résultent de la disparité entre l'analyse des processus poétique et esthétique et celle des configurations immanentes qui s'organisent en structures ou quasi-structures. Par conséquent,

il est essentiel de distinguer entre le niveau de l'objet et le niveau de l'analyse, afin, en particulier, de ne pas confondre la trace elle-même et l'analyse de la trace. La trace est une réalité physique amorphe tant qu'elle n'est pas prise en charge par une analyse". (1987a:37-8)

Cette vision de l'oeuvre d'art en tant que processus prend en considération l'interdépendance entre, d'une part, les caractéristiques de celle-ci (et même son existence) et, d'autre part, les circonstances historiques et culturelles dans lesquelles elle a été créée.

Dans le cas de la musique, une telle approche permet, par exemple, de mieux étudier et évaluer les transformations syntaxiques et l'évolution des formes qui se produisent au sein d'un style musical.

Toujours d'après Molino, Nattiez propose le schéma suivant (1987a:38) :



Contrairement au schéma classique de la communication, la flèche de droite a été inversée pour souligner la rencontre des processus poïétique et esthétique dans la trace selon la théorie sémiologique de Molino :

- a) une forme symbolique (un poème, un film, une symphonie) n'est pas l'intermédiaire d'un processus de "communication" qui transmettrait à une audience les significations intentionnées par un auteur ;
- b) mais le résultat d'un *processus* complexe de création (le processus poïétique qui concerne tout autant la forme que le contenu de l'oeuvre) ;
- c) et le point de départ d'un processus complexe (le processus esthétique de réception qui *reconstruit* le message).
- d) Les processus poïétique et esthétique ne se correspondent donc pas nécessairement; comme dit Molino "le poïétique n'a pas nécessairement vocation à la communication" : il peut ne pas laisser de traces dans la forme symbolique elle-même, et s'il en laisse, la trace en question peut ne pas être perçue. L'exemple le plus évident, dans le domaine musical, en est sans doute la série schönbergienne, pour ne rien dire des structures de Webern ou de Boulez. (1987a:38-9)

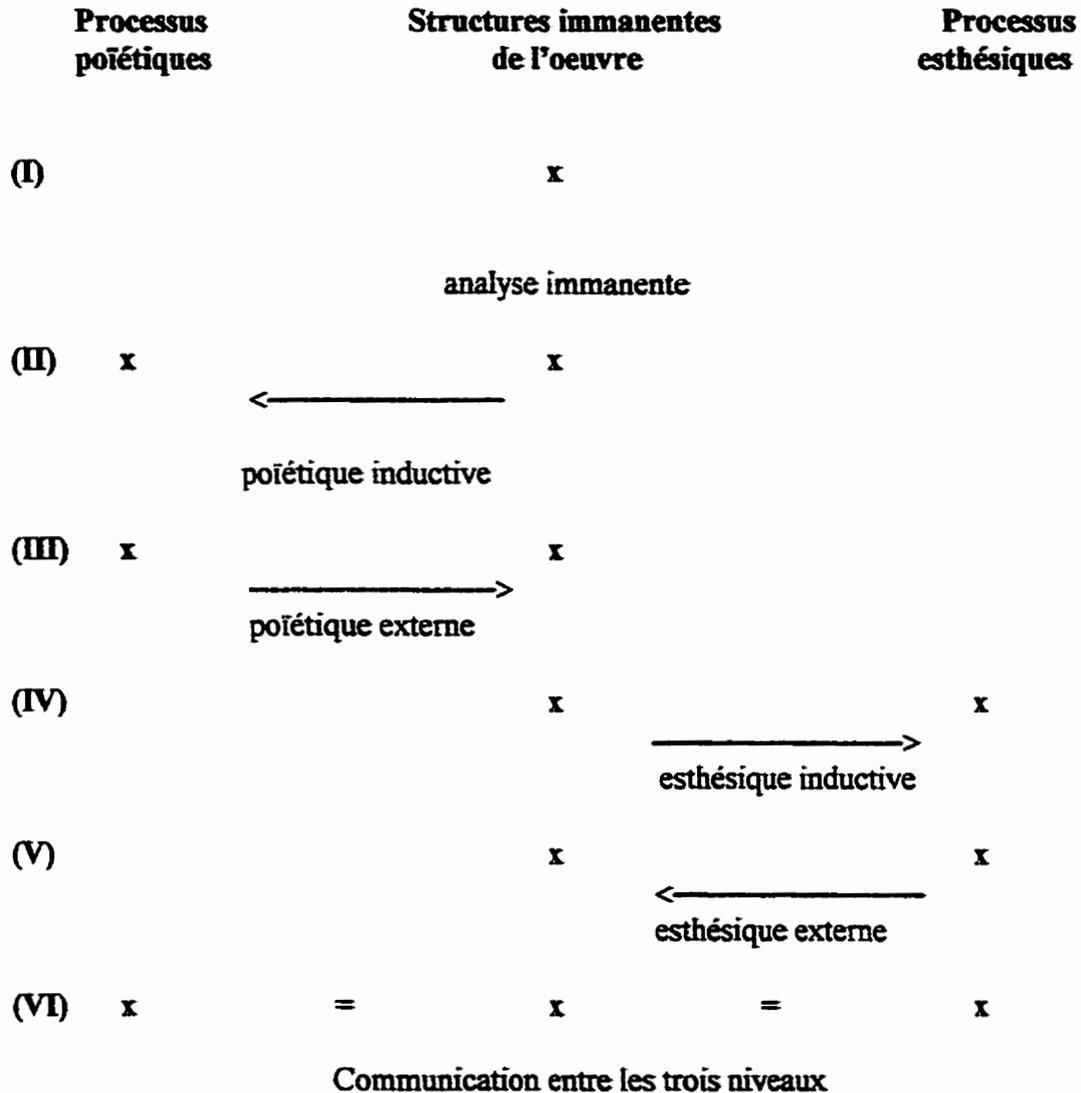
Ce qui vient d'être exposé implique l'importance, pour l'analyse tripartite, de l'intégration et de la comparaison des résultats obtenus du point de vue de chacun des trois niveaux. En effet, les structures d'une oeuvre ayant été objectivement identifiées au moyen de l'analyse du niveau neutre, elles peuvent ensuite être éclairées par les analyses du niveau poétique et du niveau esthétique.

Nattiez souligne cependant que :

La théorie de Molino n'est pas une négation de la communication. C'est une théorie du fonctionnement symbolique qui considère que la communication n'est qu'un *cas particulier* des divers modes d'échange, une des conséquences possibles des processus de symbolisation. (1987a:39)

Dans la deuxième partie du livre, où il examine la sémiologie du discours musical, Nattiez considère que «la façon d'envisager les relations entre la trace et les deux familles de processus (poétique et esthétique) peut conduire à six "situations analytiques" (1987a:176 - 9) :

* Le tableau ci-dessous n'apparaît que dans l'édition de l'ouvrage en anglais (1990b:140).



I) l'analyse immanente ou de niveau neutre est celle effectuée à partir de la trace qui, dans la plupart des cas concernant les oeuvres de la musique occidentale, est inscrite dans une partition;

II) la "poïétique inductive", soit les hypothèses sur la poïétique tirées par l'analyste à partir des résultats de l'examen du niveau neutre de l'oeuvre et le recours à des théories et des connaissances générales sur la poïétique;

III) la «poïétique externe», quand l'analyste part des informations contenues dans des documents extérieurs à l'oeuvre, tels que des lettres, des esquisses, des textes théoriques du compositeur ou de ses contemporains, pour en expliquer certaines caractéristiques ou pour éclairer des questions concernant le processus de composition de celle-ci;

Dans des textes plus récents, Nattiez a précisé les relations entre poïétique inductive, externe et analyse du niveau neutre:

Des aller-retour peuvent s'instaurer entre poïétique inductive et poïétique externe. Par exemple, l'hypothèse poïétique de l'analyse est parfois confirmée par les données fournies par la troisième situation analytique. Parfois, l'analyse poïétique inductive fait découvrir des stratégies poïétiques que l'ANN (l'analyse du niveau neutre) n'avait pu mettre en évidence (1997:13).

Ailleurs il écrit :

L'analyse poïétique inductive propose une analyse des stratégies compositionnelles à partir des observations fournies par l'analyse du niveau neutre ou à partir de la partition. L'analyse poïétique externe projette sur la partition ou sur l'analyse du niveau neutre des informations externes (fournies par les esquisses, la correspondance, les propos du compositeur, etc.) (1998a:44).

Dans la mesure où notre travail constitue la première application de la tripartition à une oeuvre complexe, nous avons tenu compte de ces interactions dans l'élaboration de notre démonstration.

IV) l'«esthétique inductive», par laquelle l'analyse est fondée sur l'introspection perceptive ou sur un certain nombre de théories et ou de connaissances générales que l'on peut avoir à propos de la perception musicale à partir de l'examen de la partition;

V) l'«esthétique externe», qui se fait soit à partir des informations obtenues auprès des auditeurs au moyen d'expériences d'écoute contrôlées pour savoir comment l'oeuvre a été perçue, soit à travers des conclusions et des interprétations qui résultent d'autres analyses de l'oeuvre.

Entre esthétique inductive, externe et analyse du niveau neutre, les mêmes formes d'interaction qu'entre poïétique et niveau neutre apparaissent.

VI) l'analyse de la communication, dans le cas où l'examen du niveau neutre de l'oeuvre est mis en relation avec les pôles poïétique et esthétique et où une pertinence équivalente est attribuée aux trois niveaux.

La méthode sémiologique tripartite englobe en même temps les situations analytiques inventoriées ci-dessus puisque, en plus d'examiner des caractéristiques de chacun des niveaux, elle effectue leur intégration à travers l'étude des liens qui unissent la structure immanente et les processus poïétique et esthétique. Ainsi, cette méthode est, à notre avis, la seule qui rende compte, de façon systématique, des divers stades de la sémiosis comprise entre la création et la perception d'une oeuvre musicale. Par conséquent, la méthode tripartite permet d'obtenir une compréhension holiste de l'oeuvre qui évite la confusion entre les trois niveaux, si fréquente dans la plupart des analyses musicales, même si cela ne signifie pas qu'une analyse tripartite soit capable de «tout» dire sur une oeuvre : elle n'en a pas la prétention.

L'oeuvre de Webern, que nous avons choisie comme sujet de cette recherche, les *Variations pour piano, op.27*, est la seule pièce sérielle écrite par le compositeur pour le piano qui ait été éditée de son vivant (l'autre pièce, le *Kinderstück* composé en 1924, n'a été éditée que 20 ans après la mort du compositeur). C'est l'une des oeuvres paradigmatiques de la phase dodécaphonique de Webern, surtout en raison de l'utilisation intensive et extensive de la technique sérielle. Par conséquent, elle a fait l'objet de nombreuses analyses utilisant une grande variété de méthodes, comme le montre l'examen du prochain chapitre.*

* On trouvera la partition complète des *Variations* à l'annexe I. Par souci d'économie, nous avons reporté sur elle un certain nombre des découpages discutés dans cette thèse.

Nous espérons ainsi, au moyen de notre analyse d'une oeuvre sérielle, apporter une contribution au répertoire des analyses basées sur le modèle sémiologique paradigmatique. Ce modèle a déjà été utilisé dans quelques études sur des oeuvres de compositeurs «post-tonaux» tels que Debussy : *Fêtes* et le prélude de *Pelléas* (Ruwet 1972), *Syrinx* (Nattiez 1975); *Préludes pour piano, 1^{er} cahier* (Marcelle Guertin 1981, 1990) : Varèse : *Densité 21.5* (Nattiez 1975) ; Berio : *Sequenza IV and VI* (Mackay 1988). Notre contribution inclut une analyse du niveau neutre de type paradigmatique, mais tente de la mettre en relation avec les pôles poétique et esthétique du modèle tripartite. Ce faisant, nous souhaitons prendre au sérieux, prolonger et amplifier les premières tentatives d'analyse sémiologique tripartite (Naud 1975, Nattiez 1997, 1998a et Goldman 1998).

Enfin, depuis le début de ses investigations, Nattiez a souvent insisté sur la nécessité de comparer les analyses déjà existantes avant toute entreprise analytique nouvelle (cf. Nattiez-Paquette 1973 sur le prélude de *Pelléas*). Plus récemment, il a appliqué le modèle tripartite lui-même aux analyses déjà existantes, à propos de la *Symphonie en sol mineur, K550*, de Mozart (Nattiez 1998b). C'est par une démarche analogue que nous allons entamer nos investigations sur l'Opus 27 de Webern. Ceci nous permettra de comparer les diverses manières selon lesquelles les musicologues et les musiciens ont abordé cette pièce et d'identifier les lignes générales qui les ont guidés dans leurs différentes interprétations du texte musical, mettant l'accent tantôt sur le niveau neutre, tantôt sur le poétique, tantôt sur l'esthétique.

CHAPITRE II
LES ANALYSES DES VARIATIONS, OPUS 27
DU POINT DE VUE DE LA TRIPARTITION

Comme nous l'avons déjà mentionné, il existe un vaste corpus d'analyses de cette oeuvre, ce qui en soi-même dénote l'extraordinaire intérêt qu'elle a éveillé chez de nombreux théoriciens et compositeurs. Le grand nombre d'analyses de l'Opus 27 est d'ailleurs un témoignage du fort impact esthétique de cette composition sur la pensée musicale contemporaine. La liste des textes sur l'Opus 27 que nous présentons ci-dessous, est le résultat de deux ans de recherches bibliographiques. Même si elle n'est pas exhaustive, nous sommes convaincu qu'elle représente un échantillon significatif des travaux disponibles sur cette composition. Par ailleurs, cette liste permet de prendre connaissance, au moyen de textes qui utilisent des méthodes analytiques différentes, du large éventail d'interprétations analytiques que cette pièce a suscité. La plupart de ces textes ont été publiés soit sous forme d'articles dans des périodiques, soit sous forme de sections ou de chapitres dans des livres. La liste comporte aussi quelques analyses faisant partie de thèses de doctorat, accessibles par la University Microfilms International.

Comme le modèle tripartite peut être aussi utilisé pour procéder à l'examen critique d'analyses déjà existantes, nous avons cherché à organiser les textes d'après ce que nous considérons être leur pertinence, à un ou plus des trois niveaux de cette méthode. Ainsi, nous avons classifié les analyses dans la liste ci-dessous d'après le biais selon lequel l'oeuvre a été abordée par rapport aux trois niveaux de la tripartition : le neutre, le poétique et l'esthétique. En outre, comme la totalité des analyses énumérées ci-dessous considère d'abord le niveau neutre de l'oeuvre, nous avons considéré la plupart de celles-ci comme

comme étant une combinaison de deux ou, parfois même, de trois des niveaux. À noter, toutefois, qu'aucune approche perceptive expérimentale (esthétique externe) n'a été entreprise par nos prédécesseurs.

I - Les analyses portant essentiellement sur le niveau neutre *

a) Marcel Mesnage et André Riotte (1989), le premier informaticien et le second compositeur, ont proposé une reconstruction de l'analyse des trois mouvements de l'Opus 27 faite par Jean Barraqué en 1957, suivie de leur propre analyse, assistée par ordinateur, du deuxième mouvement uniquement.

L'analyse de Barraqué est fondée sur l'examen de l'articulation du discours musical à travers les transformations morphologiques d'une « cellule élémentaire *x* » constituée par la première configuration jouée par la main droite au début du premier mouvement. Cela veut dire que Barraqué se fonde, pour la première fois, sur autre chose qu'une donnée poétique, puisque, à son époque, toutes les analyses de l'Opus 27 étaient centrées sur les aspects sériels de l'oeuvre.

Dans la seconde partie de leur article, Mesnage et Riotte se proposent de présenter une « analyse exhaustive et une reconstruction, assistée par ordinateur et complètement modélisée, du deuxième mouvement » (1989:41). C'est en effet une analyse distributionnelle méticuleuse de plusieurs paramètres qui, comme l'observent les auteurs, ont dû être « transcrits sous forme d'une suite d'éléments codés, pour les besoins du traitement (par ordinateur). Chaque élément correspond à un *événement* (en italique dans le texte) sonore représenté par une liste de 6 composants » (1989:49). Voici la liste en question :

* Il convient de souligner que les analyses examinées dans cette section ne s'appuient pas sur la série.

- **date (sic) : durée cumulée en nombre de croches depuis le début de partition jusqu'au début de l'événement**
- **hauteur : note isolée ou «grappe» de 2 à 3 notes entre parenthèses.**
- **durée : '1' = croche, '2' = noire**
- **intensité : *p*, *f*, *ff***
- **main : 'd' = droite, 'g' = gauche**
- **articulation ; '-' = piqué, ' _ ' = louré, '>' = attaque, '=' = liaison,**
- **' ' = appoggiature (liaison + piqué) (1989:50).**

Cette analyse part, elle aussi, de l'organisation en «cellules» du mouvement, rendue immédiatement évidente par l'examen visuel de la partition, pour examiner les différents «attributs de cellules» tels que leurs regroupements en accords ou appoggiatures, leurs durées, l'intensité de leur dynamique et leurs articulations. En outre, par la correspondance entre ces «attributs de cellules» et la structure générale du mouvement telle que dévoilée par l'identification de l'organisation sérielle, de la disposition des hauteurs et de l'examen de la structure temporelle, Mesnage et Riotte montrent la possibilité de révéler une quantité de règles qui ont été suivies par Webern dans la composition de ce mouvement.

Une fois mise en évidence, cette «grammaire» du compositeur est utilisée pour faire une «reconstitution modélisée de la partition» qui constitue l'objet de la section finale de cet article. En effet, ce que Mesnage et Riotte ont accompli avec l'ordinateur, correspond à une analyse de niveau neutre, méticuleuse et très complète. À partir de cette analyse ils procèdent à une poïétique inductive, au moyen de l'inférence de certaines règles, qui permet de reproduire par ordinateur quelques démarches présentes dans la composition pour proposer des hypothèses que nous croyons peu convaincantes soit sur le niveau poïétique, soit sur le niveau esthétique de l'oeuvre.

Nous avons inclus cette analyse dans notre liste à cause de son caractère unique parmi les autres analyses de l'Opus 27 et parce que, par la réécriture de la partition, elle utilise une approche semblable à celle de la réécriture paradigmatique de la partition qui

sera employée dans notre analyse du niveau neutre.

b) Donna Gartman Schultz, dans sa thèse de doctorat *Set Theory and its Application to Compositions by Five Twentieth-Century Composers* (1979), essaie d'employer dans l'analyse de quelques oeuvres de Schoenberg, Bartók, Webern, Stockhausen et Crumb, les principes de la «Set Theory» d'Allan Forte, telle qu'elle a été exposée dans son livre *The Structure of Atonal Music* (1973). Selon l'exposé de Schultz, la «Set Theory» part de la proposition que «dans une composition, le compositeur contrôle aussi bien le choix de notes à utiliser que la façon dont celles-ci sont utilisées, et que ces choix ont une influence sur la musique qui peut être identifiée par l'analyse basée sur cette théorie» (1979 :1). L'oeuvre de Webern choisie par Schultz pour appliquer cette méthode est le deuxième mouvement de l'Opus 27. Son analyse commence par une description de la structure canonique du mouvement et de l'identification des transformations sérielles utilisées par Webern pour développer le canon. Ensuite Schultz présente, en la signalant dans la partition (1979:101), une segmentation des notes du mouvement groupées en «Pitch Class Sets» (ensembles de hauteurs). À partir de cette segmentation, Schultz construit un tableau des «Pitch Class Sets» du deuxième mouvement (1979:102) pour conclure que :

- 1) la plupart des «Sets» sont symétriques (c'est-à-dire l'inversion du «Set» reproduit le «Set» originel) ;
- 2) étant donné que la presque totalité des «Sets» est composée de notes appartenant à chacune des deux séries qui forment les paires jouées simultanément, les rapports directs entre les «Pitch Class Sets» et les séries sont difficilement identifiés. L'exception la plus remarquable est celle de la «Pitch Class Set 3», qui se présente toujours sous forme d'accords de trois notes et qui est constituée par la sixième, la septième et la huitième notes de la série.

La comparaison des résultats obtenus par l'analyse des compositions amène Schultz à conclure que la méthodologie de la «Set Theory» permet un aperçu significatif de la structure compositionnelle de chaque pièce. Schultz conclut que, par conséquent, cette théorie constitue un fondement adéquat pour comparer les différentes compositions et permettre d'identifier quelques-unes de leurs caractéristiques similaires qui resteraient inaperçues sans ce type d'analyse.

Par l'identification de certaines structures du deuxième mouvement de l'opus 27 en les classifiant au moyen de concepts de la «Set theory», Schultz centre son analyse sur le niveau neutre de l'oeuvre et, l'observation de la coïncidence de la «Pitch Class Set 3» avec trois des notes de la série n'étant qu'une exception, elle n'aborde pas en profondeur le niveau poétique et, *a fortiori*, le niveau esthétique.

2 - Les analyses portant surtout sur les niveaux neutre et poétique

a) René Leibowitz analyse l'Opus 27 dans le chapitre XI de son livre *Schoenberg et son école* (1947 : 226-41). Cette analyse de l'oeuvre, probablement la première, a acquis une grande importance historique étant donné que Leibowitz, en tant que disciple de Schoenberg, a été un des premiers défenseurs de la méthode dodécaphonique. L'analyse de Leibowitz, outre le fait qu'elle souligne l'adéquation de la technique sérielle à la forme des variations, considère la pièce comme une «sonatina» dans laquelle chacun des trois mouvements développe un élément structurel spécifique — lié aux transformations de la série — qui engendre les variations.

Ainsi Leibowitz considère le premier mouvement comme étant formé d'un thème et de deux variations; le deuxième mouvement, divisé en un thème et une variation, aurait,

selon lui, la fonction d'un développement; le troisième mouvement présenterait un thème et cinq variations.

Du point de vue de la tripartition, l'analyse de Leibowitz part de l'examen des structures immanentes de l'Opus 27 pour tenter d'expliquer l'importance de l'utilisation de la méthode dodécaphonique dans le style des oeuvres tardives de Webern. C'est, par conséquent, une analyse qui souligne davantage certains aspects de la poétique de l'oeuvre, à partir d'une interprétation fondée sur ce que nous savons, de façon générale, du sérialisme et de la forme-sonate. Elle relève donc de la poétique inductive.

b) L'analyse d'Armin Klammer, «Webern's Piano Variations, Op.27, 3rd mouvement» (1959), part du principe que l'on ne peut parler de structures thématiques dans une oeuvre sérielle. Par conséquent, il fait une analyse distributionnelle de la structure en groupes de notes tout au long du troisième mouvement, le découpant en six sections considérées comme des «agrégats de groupes» («*group aggregates*»). Chacun de ces groupes est examiné selon les paramètres suivants : le nombre de notes, les intervalles, les valeurs, les distances entre les entrées de voix, les longueurs des pauses entre les groupes, les modes d'attaque et la dynamique. Cette méthode, plutôt statistique, amène Klammer à conclure que Webern «...a inventé son propre type de variation correspondant à la pensée sérielle.» (1959 : 91). L'analyse de Klammer présente un bon exemple de la façon dont un examen méticuleux et la mise en série des éléments structuraux permettent de proposer, au moyen d'une méthode fortement statistique, des hypothèses concernant le processus poétique.

c) Luigi Rognoni, dans son livre *La Scuola musicale di Vienna* (1966), dont la traduction en anglais a paru à Londres chez John Calder sous le titre *The Second Vienna School* (1976), a été probablement le premier théoricien à avoir accès aux tables de séries préparées

par Webern pour l'Opus 27 et à les mentionner. Ainsi, dans les quatre pages de son livre dédiées à l'analyse des *Variations* op.27, il constate que la série fondamentale de l'oeuvre ne se présente qu'au début du troisième mouvement.

Tenant compte du fait que Webern, dans une lettre au couple Humplik-Jone, se réfère à l'Opus 27 comme étant une suite, Rognoni propose de considérer le premier mouvement comme une allemande, le deuxième comme une gigue et le troisième comme une sarabande.

Par son utilisation des informations contenues dans les tables de séries et dans certains documents de la correspondance de Webern, ce texte de Rognoni relève essentiellement de la poétique externe, en s'appuyant sur des documents importants pour mieux clarifier le processus de composition de l'Opus 27.

d) Friedheim Döhl, dans son remarquable essai «Weberns Beitrag zur Stilwende der neuen Musik» (1976), consacre une longue section à l'analyse approfondie de l'Opus 27. Au cours de notre analyse du niveau neutre, nous allons utiliser quelques remarques pertinentes de Döhl, mais nous croyons qu'il est important d'anticiper certaines de ces remarques en donnant un aperçu préliminaire de quelques-unes de ses conclusions.

Döhl, citant la lettre écrite par Webern au couple Humplik-Jone, datée du 18 juillet dans laquelle le compositeur parle d'une nouvelle oeuvre pour piano – «une sorte de Suite, dont un mouvement, en forme de variations, est terminé» (1976:293) – considère que le titre «Variationen», au pluriel – donné par Webern à l'Opus 27 – n'a pas la signification donnée traditionnellement au cycle, mais plutôt la forme spécifique de chacun des mouvements: trois mouvements indépendants en forme de variations.

Döhl utilise le terme «Horizontal-Spiegelung» («écriture horizontale en miroir») pour décrire la structure en palindromes du premier mouvement. Par contre, il décrit la structure canonique du deuxième mouvement comme une «Vertikal-Spiegelung» («écriture verticale en miroir»), réservant le terme de «Totalvariation» pour décrire le troisième mouvement, en raison de son organisation moins claire que celle des deux premiers mouvements, aussi bien en ce qui concerne les grandes sections que les aspects de l'organisation du phrasé.

Döhl constate que l'idée que Webern se faisait de la musique était fondée sur une perspective multiple — polysémique et multi-référentielle — dont la réalisation pratique se trouve dans les «constellations sonores omni-polaires» («omnipolaren Tonkonstellation», dans le texte en allemand), c'est-à-dire des groupes de notes qui, au moyen des variations continues, forment des structures symétriques horizontales (de notes en succession) ou des structures symétriques verticales (en accords).

En ce qui concerne la forme, Döhl conclut que :

le processus de composition webemien n'implique ni une négation ni une imitation de la tradition, mais se compose d'une "synthèse" évolutionniste et de caractère individuel, dans le sens d'un assemblage direct des différents principes formels développés par la tradition incluant les principes appartenant tant à la polyphonie qu'à l'homophonie. (1976:343).

Dans la mesure où les différents principes formels deviennent «directement assemblés», ils s'équilibrent pour construire un nouveau principe formel, un nouveau style.

L'analyse de Döhl, l'une des plus détaillées de l'Opus 27, examine le niveau immanent de l'oeuvre et fait appel à des éléments de la poétique externe pour proposer quelques hypothèses intéressantes sur le processus créateur webemien. Cette analyse n'est qu'une section d'un essai plus vaste dans lequel Döhl tente de situer le style dodécaphonique du compositeur par rapport à la tradition musicale germanique afin de montrer son importance pour la musique contemporaine.

e) Kathryn Bailey qui, depuis les années 1970, mène des recherches sur l'oeuvre dodécaphonique de Webern, présente, dans son livre *The Twelve-Note Music of Anton Webern : Old Forms in a New Language* (1991), une longue analyse comparative de toute l'oeuvre dodécaphonique de Webern composée entre 1924 et 1943. Comme le titre l'indique déjà et comme l'affirme Bailey dans l'introduction (1991:1), son étude est basée sur la présence d'aspects essentiellement traditionnels dans la musique dodécaphonique de Webern.

En raison de la méthodologie comparative utilisée par Bailey dans son étude, les oeuvres instrumentales sont groupées selon la forme de chacun de leurs mouvements : une section examine les mouvements en forme-sonate, y compris le premier mouvement de l'Opus 27; une deuxième section est dédiée aux mouvements en forme de variations, y compris le dernier mouvement de l'Opus 27; une troisième section étudie les mouvements en rondo; finalement, une dernière section n'analyse que le deuxième mouvement de l'Opus 27 en tant qu'unique mouvement en forme binaire dans l'oeuvre instrumentale de Webern.

Le plan ci-dessus, adopté par Bailey, l'amène à conclure que tous les mouvements instrumentaux et dodécaphoniques de Webern sont organisés d'après des modèles traditionnels et que cet aspect de son travail compositionnel a été en grande partie négligé dans la littérature concernant sa musique dodécaphonique. De plus, Bailey considère que la réinterprétation de structures formelles bien connues a été l'une des contributions les plus importantes de Webern à l'histoire de la musique atonale.

Une des parties importantes de la thèse de Bailey tient à ce que,

même si les oeuvres dodécaphoniques de Webern ne sont, en aucun sens, tonales, le choix de transpositions utilisées par le compositeur aux endroits structurellement importants est, dans la plupart des cas, déterminé par le désir de maintenir (ou de remettre en place), de façon abstraite, les rapports tonaux traditionnels, de sorte que

la forme est dévoilée, au moins partiellement, par l'utilisation des séries à un certain niveau de transposition (et dans la plupart des cas sans aucune transposition) et dans une position où elles jouent le rôle de la tonique. (1991:12)

Bailey explique ensuite que ses références à la «tonique» ou à un «analogue de la tonique» signifient tout simplement que certaines transpositions sont utilisées pour définir les contours formels, sans impliquer qu'elles soient perçues comme des centres tonaux. (1991:12)

Cette interprétation par analogie à la tonalité proposée par Bailey, nous semble très utile pour aider à comprendre certains aspects de l'organisation formelle chez Webern et c'est pourquoi nous utiliserons fréquemment des comparaisons semblables au cours de notre travail pour illustrer certains points. Il faut cependant toujours tenir compte que cette analogie n'est qu'un outil analytique et éviter le danger d'attribuer à Webern une pensée tonale qui, en fait, est complètement contraire à sa musique.

En ce qui concerne l'Opus 27, Bailey remarque qu'il existe trois interprétations possibles de l'oeuvre considérée dans son ensemble (1991:190) :

- comme une sonate en trois mouvements avec des structures traditionnelles dans chaque mouvement — I) forme-sonate, II) scherzo en forme binaire et III) variations — bien que Webern, dans sa correspondance, n'ait jamais caractérisé toute l'oeuvre de cette façon;
- comme une suite, avec les mouvements présentant des structures habituelles dans ce genre : ternaire, binaire et variations, (comme Webern le dit pour le troisième mouvement dans sa lettre du 18 juillet 1936 au couple Humplik-Jone);
- finalement, comme variations, tel que l'indique le titre officiel donné par Webern, mais, comme Bailey l'indique, des variations d'une espèce assez bizarre dont les premiers des

trois mouvements semblent n'avoir rien à voir avec cette forme au sens traditionnel.

Selon Bailey, qui tient compte de la fascination que les ambiguïtés structurelles et les doubles sens exerçaient sur Webern, ces trois interprétations ne s'excluent pas mutuellement. Bien que chacune des trois soit valide, aucune d'elles ne se suffisent pour expliquer entièrement l'oeuvre. Ce texte de Bailey, fondé sur une recherche étendue des documents concernant la période dodécaphonique de l'oeuvre de Webern, constitue l'une des sources les plus importantes pour l'étude des éléments caractéristiques du style tardif du compositeur.

En outre, l'hypothèse défendue par Bailey, selon laquelle Webern utilise des formes musicales traditionnelles dans ses oeuvres sérielles, permet de mieux envisager un trait essentiel de la pensée musicale du compositeur qui a fortement influencé sa démarche compositionnelle. En comparant ces variations opus 27 avec des formes héritées de la tradition, l'analyse de Bailey pratique donc la poïétique externe pour clarifier et renforcer certaines hypothèses poïétiques formulées par elle à partir d'une analyse immanente des oeuvres étudiées. Il y a ici aller-retour entre poïétique inductive et poïétique externe.

f) Philip Bracanin, dans sa thèse de doctorat *The Function of the Thematic Process in Dodecaphonic Music* (1970), se propose d'étudier les tendances du sérialisme après Webern, notamment dans les compositions de Nono, Boulez et Stockhausen. Par conséquent, il ne consacre que les deux premiers chapitres de sa thèse à l'examen de quelques aspects de la musique dodécaphonique de Webern, dans le but de réfuter la tendance de quelques analystes à considérer cette musique sous l'angle du «sérialisme intégral». Ainsi, le premier chapitre de sa thèse est-il consacré à un examen critique de la méthodologie utilisée dans quelques analyses de certaines oeuvres de Webern, entre autres

l'analyse du troisième mouvement de l'Opus 27 par Klammer (*cf.* plus haut le paragraphe 2 b) et celle du deuxième mouvement de la même oeuvre par Westergaard (*cf.* plus loin le paragraphe 4 b).

Bracanin se limite, dans son texte, à examiner quelques aspects des premier et troisième mouvements de l'Opus 27, comme par exemple la structure en palindromes du premier mouvement qu'il considère, en raison de la relation biunivoque entre les séries et les phrases en palindromes, comme le fondement du processus thématique de ce mouvement. Quant au troisième mouvement, Bracanin souligne que, en raison de l'absence d'un thème au sens traditionnel, Webern utilise des procédures rythmiques plutôt traditionnelles pour donner à chacune des sections leurs caractéristiques propres.

Bracanin conclut que, dans les compositions dodécaphoniques de Webern, l'organisation des sections de chaque mouvement au moyen des structures sérielles est d'une importance capitale. L'utilisation de la répétition de certaines séquences de séries transposées, à côté des arrangements de séries en canons, constituent la base qui permet à Webern de jouir d'une grande liberté dans le traitement thématique et en même temps d'organiser l'ensemble du mouvement d'après une forme binaire ou ternaire.

Dans son analyse de l'Opus 27, Bracanin dégage quelques aspects structurels de l'oeuvre pour proposer certaines hypothèses générales sur les stratégies de composition utilisées par Webern. C'est donc un exemple évident d'une analyse pratiquant la poétique inductive à partir d'une analyse immanente partielle.

g) La thèse de doctorat de John William MacKay, intitulée *The Analysis of Phrase Structures and Tonal Centering in Early Twentieth Century Tonalities* (1983), utilise une approche dérivée des théories sur la structure du phrasé musical développées depuis le XVIII^e siècle, pour analyser quelques oeuvres tonales et sérielles du XX^e siècle.

Parmi les oeuvres sérielles choisies par MacKay pour son analyse, se trouve l'Opus 27, dont il étudie le deuxième et le troisième mouvements à partir des indications de Webern au cours de la préparation de la première audition de l'oeuvre avec le pianiste Peter Stadlen. (La copie de la partition sur laquelle Webern a noté ses indications, éditée avec les notes de Stadlen, a été publiée par la *Universal Edition* en 1979. En raison de son importance pour l'analyse du niveau poétique de la pièce, cette édition fera l'objet de notre examen au paragraphe 3c).

S'appuyant sur les indications de phrasé et les observations à propos du tempo, de la dynamique et de l'articulation notées par Webern sur cette partition, l'analyse de MacKay propose une segmentation des phrases et identifie ce qu'il considère comme la «stratégie tonale» suivie par Webern dans chacun des deux mouvements. Cette stratégie consiste dans l'organisation de chaque mouvement autour d'un centre tonal qui est nettement rehaussé par les cadences. Comme exemple, MacKay cite le groupe de notes formant les deux premières cellules du deuxième mouvement (sib/sol# et la/la), qui se trouve dans un rapport de polarité avec le groupe de notes (ré/mi et mi/b) constituant la cadence en *ff* (mes. 7) par laquelle se termine la section. (1983 : 226).

De même MacKay considère le troisième mouvement de l'Opus 27 comme «l'exemple le plus clair et le plus élégant de la centralisation tonale par Webern d'une forme étendue» (1983:227).

MacKay affirme que son analyse, par l'identification des relations entre la structure du phrasé et les centres tonaux, permet de démontrer que cette musique est directement liée à une tradition dérivée de la musique tonale, qui remonte au XVIII^e siècle.

Une des conclusions de MacKay, qui nous semble particulièrement pertinente pour la compréhension du processus de composition de l'Opus 27 menée du point de vue de la

poïétique inductive, est la suivante :

La musique de Webern, en s'appuyant sur les concepts généraux proposés par Schoenberg à propos de l'intégration entre le rapport forme/cadence et les motifs, présente certains raffinements quant à la structuration plus homogène des intervalles et quant au contrôle de la texture et des transformations musicales. La combinaison de ces éléments a permis à Webern d'envisager d'une façon très claire les implications de la sonorité des accords et celle de la conduite chromatique des voix dans ses structures sérielles. (1983:243)

En plus d'examiner quelques oeuvres de Schoenberg et Webern, la thèse de MacKay analyse aussi des oeuvres de Debussy et de Scriabine afin de montrer que la différence entre les stratégies tonales employées par ces derniers et celles employées par les premiers peut expliquer la raison pour laquelle Webern et Schoenberg ont utilisé plus fréquemment et de façon plus rigoureuse certaines formes musicales traditionnelles dans leur musique dodécaphonique.

Ainsi, la méthode de l'approche analytique adoptée par MacKay le conduit à formuler une hypothèse qui, en soulignant un des aspects les plus traditionnels de la poïétique webernienne, finit par envisager l'Opus 27 comme une oeuvre qui, en dépit de sa structure sérielle, a été conçue d'après certaines démarches propres à la musique tonale.

MacKay utilise donc certains éléments de la poïétique externe (les indications de Webern dans la partition de Stadlen) pour tenter de valider une hypothèse établie, issue de la démarche de la poïétique inductive.

h) Catherine Nolan développe une étude approfondie de certains aspects caractéristiques du style dodécaphonique de Webern dans sa thèse de doctorat *Hierarchic Linear Structures in Webern's Twelve-Tone Music* (1989).

Nolan présente, dans le chapitre introductif de son texte, un examen critique de la littérature concernant les oeuvres instrumentales de la période sérielle de Webern y

compris des textes théoriques comme ceux de Milton Babbitt, Arnold Whittall, Robert Morris et Daniel Starr ou des textes analytiques comme ceux de Karlheinz Stockhausen, H. Wiley Hitchcock, Mark Starr, Christopher Hasty, Brian Fennelly et David Lewin. (1989:1-9) Ensuite, Nolan commente le concept d'organisation d'une oeuvre musicale en niveaux structuraux, provenant de la théorie schenkérienne, et son développement dans les écrits théoriques et la méthode d'analyse linéaire d'Allan Forte par l'introduction de la «Set Theory» et du concept de «Pitch Class Sets» (cf. ci-dessus la thèse de Donna Schultz, au paragraphe 1b).

Finalement, Nolan propose une approche analytique expérimentale basée sur un cadre théorique permettant la génération des collections de «Pitch-Class Sets» dérivées essentiellement des ensembles de hauteurs imbriqués dans les cycles d'accords de trois sons qu'elle définit comme «Five-Six-Affiliates». (1989:28)

Pour l'application de cette approche analytique, Nolan choisit dans l'oeuvre instrumentale de Webern tant les mouvements ayant une structure canonique (op.21/II, op.22/I, op.27/II et op.28/ I-II-III), que les mouvements structurés en palindromes (op.21/II et op.27/I). Nolan justifie ce choix d'exemples par le fait qu'ils constituent un groupe qui, en raison de la technique de composition très restreinte utilisée dans leur élaboration, présente un nombre suffisamment grand de caractéristiques communes pour être comparées objectivement. (1989:11-27)

Après une exposition approfondie de sa méthode analytique, Nolan examine méticuleusement, dans les deux chapitres suivants, les mouvements qu'elle a choisis. Premièrement, dans le chapitre trois, intitulé «Symmetry about a Pitch Axis», elle étudie les mouvements qui présentent des structures canoniques parmi lesquels se trouve le deuxième mouvement de l'Opus 27. En empruntant le terme schenkérien de niveau intermédiaire

(«Middleground Level»), Nolan se propose d'utiliser ces analyses pour démontrer que les collections de «Pitch-Class Sets», englobées dans son concept de «Five-Six Affiliates», permettent, du fait qu'elles se manifestent dans les niveaux intermédiaires, sous-jacentes aux structures de surface,

d'aller au-delà du simple examen des caractéristiques stylistiques de la musique, telles que les gestes mélodiques fragmentaires, les nombreuses pauses, les configurations rythmiques simples et même leurs structures canoniques, qui sont si souvent le centre d'intérêt dans la littérature sur Webern. (1989: 95-6)

Nolan conclut son argumentation en affirmant que l'unité de ces mouvements est plutôt fondée sur leurs rapports harmoniques à grande échelle et l'intégration de leurs niveaux structuraux — tous dérivés d'une souce commune — que sur l'unité fournie par la méthode dodécaphonique.

En ce qui concerne le deuxième mouvement de l'Opus 27, Nolan termine son analyse en affirmant :

Malgré le fait que la conception binaire de l'Opus 27/II soit directement en rapport avec les transformations sérielles utilisées dans ce mouvement, je pense que les subdivisions internes de celui-ci sont déterminées par le niveau intermédiaire (middleground). La division à grande échelle de chacune des moitiés du mouvement (mes. 1-11 et mes. 12-22) produit deux subdivisions principales qui ne présentent pas une correspondance systématique avec les débuts et les terminaisons des séries. La consistance interne des subdivisions, liée à des éléments hors de portée de la série, met en évidence la cohérence de la musique et commence à dissiper l'idée que les rapports harmoniques dans une oeuvre de conception contrapuntique ne seraient que le résultat du hasard. (1989:144-5)

Le chapitre suivant, «Symmetry About a Temporal Axis», analyse les deux mouvements dans lesquels Webern a utilisé des structures en palindrome : le premier mouvement de l'Opus 27 et le deuxième de l'Opus 21.

Dans son analyse du premier mouvement de l'Opus 27, Nolan arrive à la constatation suivante :

L'examen en détail de certains passages de l'Opus 27/ I, rend évident que la seule utilisation du palindrome n'est pas suffisante pour assurer la cohérence structurelle.

Les palindromes permettent de renforcer les rapports significatifs des intervalles entre les hauteurs en provoquant leur récurrence dans un ordre rétrograde, mais les rapports entre les motifs eux-mêmes obtiennent leur intégrité indépendamment des palindromes. (1989:290)

Comme la thèse de Nolan cherche surtout à examiner l'application de la «Set Theory» en combinaison avec certains concepts schenkériens, les analyses du niveau neutre qui y sont présentées ne considèrent que certains aspects structurels des deux mouvements de l'Opus 27, sélectionnés pour justifier une analyse poétique fondée sur la théorie de Schenker.

i) Edmond Costère, dans son article «Pour une analyse structurale des variations opus 27 de Webern» (1986), propose une analyse de cette oeuvre à partir de l'utilisation par Webern de la théorie des «affinités naturelles» des intervalles d'octave, de quinte, de quarte et de demi-ton, dont le principe essentiel a été formulé par Schoenberg déjà dans son *Traité d'harmonie* (1911) et qui a été, plus tard, mise en oeuvre par ce dernier dans les compositions dodécaphoniques.

S'appuyant sur les indications de Webern et les commentaires de Stadlen dans la partition de travail publiée par *Universal Edition* en 1979 (cf. plus loin le paragraphe 3 d), Costère examine la façon dont Webern a structuré le discours musical en utilisant ces affinités :

Mais l'ensemble de ces moyens transparaissent dans ses *Variations Opus 27*, pour peu qu'on s'avise d'en soumettre les hauteurs au test des affinités acoustico-psychiques en question, car ce sont exactement les moyens discursifs de cette cinétique naturelle des sons qui dirigent l'intégralité du premier et du dernier mouvement de cette oeuvre. (1986:109)

Costère montre ainsi comment Webern utilise dans la structure de l'Opus 27 les convergences des intervalles de quinte, de quarte et de demi-ton, pour créer des «centres de

gravité» au moyen desquels il souligne la fin d'une phrase, d'une section ou d'un mouvement.

Ensuite, Costère explique que le compositeur construisait le discours musical selon une «logique d'opposition» dans laquelle la stabilité de ces «centres de gravité» est opposée à l'instabilité résultante de l'utilisation du triton, ce qui, selon l'auteur, ne serait qu'une «adaptation exacte de la dynamique traditionnelle qui animait déjà l'alternance des fonctions de dominante et tonique.» (1986:116)

L'analyse de Costère examine l'oeuvre du point de vue de la poétique inductive menée à partir d'un aspect de la théorie schoenbergienne, en utilisant des éléments de la poétique externe (les annotations de Webern sur la partition de Stadlen) pour justifier ses hypothèses.

3 - Les analyses portant davantage sur les niveaux neutre et esthétique

a) Edward T. Cone, dans un texte intitulé *Analysis Today* (1962), analyse le début du troisième mouvement sous l'angle de la régularité métrique utilisée par Webern pour mettre en corrélation les éléments rythmiques, métriques, dynamiques et de texture qui sont, selon lui, le moyen de « compenser la fragilité de l'intérêt mélodique et harmonique de la pièce» (1962 :44). À la fin de l'article, Cone observe que malgré ce manque d'intérêt mélodique et harmonique résultant des fortes contraintes imposées par Webern à sa musique, «aucune critique sérieuse ne peut ignorer la perfection des formes et la cohérence de son style» (1962).

L'article de Cone porte surtout sur des questions de méthodologie analytique face aux problèmes soulevés par la musique du XX^e siècle. Son analyse part d'une présupposition esthétique – la «fragilité de l'intérêt mélodique et harmonique de la pièce» – pour justifier

l'examen de la structure rythmique comme étant le moyen de mieux percevoir cette musique. Sa démarche relève donc de l'esthétique inductive.

b) Christopher F. Hasty, avec l'article "Rhythm in Post-Tonal Music : Preliminary Questions of Duration and Motion" (1981), cherche à comparer les perceptions de durée et de direction dans la musique tonale avec celles perçues dans la musique atonale, en utilisant certaines idées de la psychologie de son époque.

Pour explorer cette question, Hasty analyse, du point de vue de la métrique, les douze premières mesures du troisième mouvement de l'Opus 27 de Webern. Il considère que l'ambiguïté et le caractère controversé du mètre dans ce mouvement en font un bon modèle pour tester quelques-unes de ses idées sur la perception de la durée et de la direction dans la musique atonale. Néanmoins, en concluant que le seul examen du mètre est insuffisant pour expliquer cette musique, il décide d'analyser d'autres structures au moyen d'une segmentation, fondée sur la «Set Theory» d'Allan Forte, pour identifier les «associations intervalliques» formées par les groupes de hauteurs assemblées dans chaque «Pitch Class Collection» et, ensuite, pour établir les relations entre les différentes «associations intervalliques».

Cette analyse conduit l'auteur à conclure que le rythme subtil chez Webern résulte d'un jeu d'oppositions qui, combiné à une structure polyphonique «fluide et ambiguë», produit un équilibre presque classique entre les antécédents et les conséquents (1981:206).

L'approche de Hasty présente un exemple intéressant de l'application à l'analyse musicale de certains concepts, issus de la psychologie cognitive, pour essayer d'expliquer quelques caractéristiques d'une oeuvre atonale. Ainsi, cette analyse est elle un autre exemple de démarche esthétique inductive.

c) Dans un article intitulé «Serialism Reconsidered» (1958), Peter Stadlen, le premier interprète de l'Opus 27, développe une argumentation qui s'appuie sur son expérience lors de la préparation de l'oeuvre avec le compositeur. Son étude vise à questionner l'importance accordée par certains analystes à la signification prépondérante de la série de douze hauteurs dans la musique de Webern et de Schoenberg.

Stadlen souligne l'importance, pour comprendre cette musique, de certains éléments qui ne sont pas nécessairement liés à la série et qui, parfois, sont absents de la partition, tels que l'utilisation de la pédale forte, la fonction de certains ralentis sous-entendus par le phrasé, la complexité de l'accentuation rythmique et le rôle joué par la pulsation métrique sous-jacente aux pauses. Même sans constituer une analyse au sens strict du terme, ces quelques remarques à propos de l'Opus 27, montrent comment Webern a tenu compte des prévisions perceptives dans la démarche compositionnelle.

En préface à la publication par l'*Universal Edition* (1979), de la partition de travail utilisée lors des répétitions sous la direction de Webern et qui ont précédé la première audition mondiale de l'oeuvre, Stadlen présente un texte dans lequel il développe plus longuement ses commentaires à propos des indications données par Webern sur l'interprétation de l'Opus 27. Ce dernier document qui a, évidemment, une grande importance pour l'analyse de cette oeuvre, surtout pour l'étude des prévisions perceptives du compositeur, comme le montrent les nombreuses analyses qu'il a suscitées, fera l'objet d'un examen serré dans le chapitre du présent travail consacré à la poétique (cf.chap.IV/II,1)

d) La thèse de doctorat d'Yushun Elisa Pong, intitulée *A Performer's Guide to Anton Webern's Variations for Piano, Op.27, through the Study of Analytical Literature* (1995), cherche, selon l'auteur, à établir une correspondance entre les conclusions des différentes approches analytiques de l'oeuvre et son interprétation. Pour ce faire, Pong présente sa propre analyse de chaque mouvement et compare ses conclusions avec celles de certains analystes comme celles de Hasty, Lewin, Westergaard et Wason entre autres, y compris les commentaires de Webern dans le fac-similé de l'*Universal Edition*.

L'étude de Pong est particulièrement intéressante en ce qu'elle tente de proposer une «analyse des analyses» du point de vue de l'interprète. Par conséquent, même si le texte de Pong examine plusieurs aspects du niveau neutre et mentionne parfois certains traits d'ordre poïétique, c'est par le biais de l'esthétique inductive que les questions posées par l'examen des autres niveaux sont abordées.

Nous consacrerons plus loin une section du chapitre sur le niveau esthétique à l'examen plus minutieux de ce travail, afin de tenir compte des informations qui y sont proposées quant à la perception de l'Opus 27.

4 - Les analyses faisant appel aux trois niveaux

a) Wilbur Ogdon, dans son article «A Webern Analysis» (1962), examine le deuxième mouvement de l'Opus 27 en utilisant la phonologie, une des branches de la linguistique structurale, selon laquelle l'analyse d'une langue, au lieu d'examiner la face signifiée, n'examine que la délimitation et la définition des éléments phoniques propres à cette langue. Ogdon considère que cette technique peut susciter la découverte de quelques principes de motivation et contrôle (sic) qui, selon lui, «déterminent la logique tonale et la

vitalité structurale de ce bref mouvement.»

Par conséquent, considérant que le deuxième mouvement est structuré comme un canon, et que la forme canonique exige un choix de déploiement des hauteurs qui va au-delà de leur simple ordonnance selon la série dodécaphonique, Ogdon affirme que l'évidence audible amène à conclure que Webern était consciemment préoccupé de contrôler l'emplacement des hauteurs du canon. C'est ce qui l'aurait poussé à dépasser la sphère de la série pour organiser le mouvement au moyen d'une «tonal centering method», c'est-à-dire, au moyen d'une méthode très précise de centrage des hauteurs autour d'un noyau tonal représenté par l'unisson sur le la_3 .

Dans son analyse, Ogdon touche les trois niveaux : à partir de la structure canonique de la musique (le niveau neutre) et de ce qu'il considère comme étant une évidence audible (observations relevant de l'esthétique inductive), il construit une hypothèse visant à expliquer le processus poétique de Webern dans la composition de ce mouvement. Cette analyse fait donc appel aux trois niveaux de la tripartition.

b) Peter Westergaard, sous le titre «Total Organization : An Analysis of the Second Movement of Piano Variations, op. 27 » (1963), nous présente une analyse de ce mouvement fondée sur la codification des corrélations entre : 1) les sept cellules de deux éléments (*seven dyads*) formées par la symétrie renversée autour du la_3 à l'unisson (la/la , $si\flat/sol\sharp$, si/sol , $do/fa\sharp$, $do\sharp/fa$, $ré/mi$ et $mi\flat/mi\flat$); 2) la position de ces "dyads" dans les quatre paires de transformations sérielles ; 3) les registres dans lesquels les "dyads" apparaissent; 4) les cinq types différents d'articulation des "dyads"; 5) les trois niveaux dynamiques attribués à ces types d'articulations ; 6) les variables rythmiques, c'est-à-dire la distance entre les débuts des figures et leur position dans la structure métrique.

Westergaard remarque en outre, qu'en dépit de son caractère énergique, le mouvement est perçu par l'auditeur comme étant très statique parce que, selon lui, les sept "dyads" restent la plupart du temps dans le même registre (sic), ce qui obscurcit complètement le sens du mouvement harmonique.

L'analyse de Westergaard conclut que les paramètres mentionnés ci-dessus ont pour fonction d'organiser hiérarchiquement les hauteurs tout au long du mouvement et que c'est plutôt par l'interaction des caractéristiques sonores que Webern organise sa musique et non en fonction d'un schéma sériel préalable englobant aussi les éléments non sonores de la structure. Westergaard s'oppose donc au concept défendu par les compositeurs sériels de l'époque à laquelle est écrit l'article, selon lesquels Webern pratiquait déjà un type rudimentaire de sérialisme total dans sa musique.

Touchant de façon inductive à certains aspects esthétiques, le texte de Westergaard utilise l'analyse de la structure du mouvement pour tenter de décrire la stratégie poétique de Webern lors de la composition. Elle relève donc de la sixième catégorie des situations analytiques.

c) À l'inverse de Westergaard, Howard Riley, dans son texte «A Study of Constructivist Procedures: Webern's "Variations for Piano" op. 27, First Movement» (1966), cherche à démontrer les raisons de l'influence de Webern sur la composition sérielle contemporaine.

Riley considère que la structure générale du premier mouvement est composée de douze phrases musicales : onze étant organisées sous une forme spéculaire, suivies d'une phrase de coda. Pourtant, les paramètres au sein de chacun de ces patrons spéculaires sont organisés de façon distincte au moyen des différentes combinaisons entre les hauteurs de la série, les sept configurations rythmiques et les cinq niveaux de la dynamique. D'autre part,

Riley remarque que Webern utilise également les changements de registre et la variation du degré de densité de la texture comme éléments structurels de la musique.

Selon Riley, cette analyse révèle deux traits importants de ce mouvement : 1) même s'il est possible d'identifier plusieurs paramètres musicaux distincts, leur interaction produit une unité structurelle claire; 2) les variations ne sont pas des variations thématiques au sens conventionnel du terme, mais plutôt des variations sur l'organisation du matériau musical. Donc, pour l'auteur, Webern fut dans son oeuvre le premier à indiquer qu'il était possible d'étendre le principe de la série à d'autres paramètres que les hauteurs. Par conséquent, les structures formelles de ses compositions sont basées sur des rapports de sonorité qui peuvent être auditivement reconnus par les auditeurs.

Cette analyse touche aussi aux trois niveaux mais ses conclusions représentent le point de vue des compositeurs des années 1960, opposé à celui de Westergaard.

d) James R. Jones, dans son article «Some Aspects of Rhythm and Meter in Webern's Opus 27» (1968), analyse les 14 premières mesures du troisième mouvement sous l'angle de l'organisation du rythme, pour constater qu'il y a une différence entre la métrique notée et la métrique structurelle dans cette section. Cela amène l'auteur à conclure que le rapport entre le rythme et le déploiement des hauteurs est significatif pour l'interprétation de ce morceau. Selon Jones, l'habitude qu'avait Webern de noter la métrique à la manière traditionnelle (c'est-à-dire sans changer celle-ci constamment comme le faisaient Stravinsky et Bartók) explique la raison pour laquelle la métrique notée par le compositeur au long des onze premières mesures du troisième mouvement ne correspond pas à celle qui est perçue à l'audition.

Ce court article de Jones signale comment un certain élément, examiné du point de vue immanent, peut conduire à des hypothèses touchant en même temps le niveau poétique et le niveau esthétique.

e) Robert Nelson, dans «Webern's Path to the Serial Variation» (1969), présente une étude comparative de l'évolution de la technique webernienne de la variation, en analysant la *Passacaglia* op.1 (1908), le deuxième mouvement de la *Symphonie* op. 21, les *Variations pour Piano* op. 27 et les *Variations pour Orchestre* op. 30.

Nelson décrit l'Opus 27 comme une oeuvre athématique dont les trois mouvements, qui seraient "quasi-indépendants", constituent chacun un ensemble propre de variations qui n'ont en commun que d'être toutes trois dérivées de la même série. Il interprète ainsi les trois sections (mm. 1-18, 19-36 et 37-54) du premier mouvement comme étant trois groupes de variations dérivées d'un seul motif de base (celui qui est présenté dans les trois premières mesures du mouvement).

Quant au deuxième mouvement, Nelson affirme que ce qu'on entend n'est ni sa structure binaire ni le canon, mais plutôt le développement libre d'un «motif»* de deux notes, qui est modifié et développé par Webern avec des trouvailles d'une ingéniosité inépuisable.

Toujours selon Nelson, le troisième mouvement se compose de six variations libres, comprenant chacune environ onze mesures, dont la «ressemblance de famille» donne au mouvement une continuité sous-jacente comparable à celle du premier mouvement.

Bien que touchant les trois niveaux, l'analyse de l'Opus 27 présentée par Nelson examine chaque mouvement de l'oeuvre selon un point de vue différent : dans le premier

* Entre guillemets dans le texte en anglais

mouvement, l'auteur part du niveau neutre pour expliquer la stratégie poétique du compositeur ; dans le deuxième mouvement, c'est la perception des changements d'un élément structurel (le motif) qui lui permet de caractériser les variations; dans le troisième mouvement, Nelson ne fait que remarquer certains traits du niveau neutre sans proposer aucune hypothèse sur les processus esthésique ou poétique.

f) La thèse de doctorat de Rosemary Allsman Snow, *Cadence or Cadential Feeling in the Instrumental Works of Anton Webern* (1977), est une étude comparative des différentes techniques utilisées par Webern pour réaliser les cadences dans ses oeuvres instrumentales. Snow accompagne et analyse les transformations de cette technique à travers les trois périodes stylistiques par lesquelles on caractérise généralement l'ensemble de l'oeuvre du compositeur : la période tonale, la période non-tonale et celle des oeuvres dodécaphoniques.

La définition de la cadence utilisée par Snow dans son étude est la suivante :

Une cadence est constituée par une configuration d'événements musicaux se produisant lors de la conclusion d'une proposition musicale (c'est-à-dire un événement musical structuré tel qu'une phrase, une section ou un mouvement). C'est vers cette configuration que se déplacent tous les événements précédents de la proposition. Au moyen de l'assouplissement de différents éléments, la cadence produit une sensation de clôture temporaire ou définitive de la proposition, permettant ainsi une détente momentanée ou permanente de la tension créée par la première partie de la proposition. (1977:22)

En ce qui concerne les oeuvres instrumentales dodécaphoniques, Snow — considérant que leurs structures sérielles rendent moins clairs les contenus harmonique et mélodique — propose deux importants éléments qui nous permettent d'identifier les cadences et d'établir les limites des divisions structurelles dans ces compositions : le silence et le changement de matériau musical, immédiatement après la conclusion d'une section.

En outre, Snow remarque que la diminution de l'intensité dynamique et les ralentis indiqués dans la partition par Webern, qui étaient déjà une technique utilisée par lui dans les

cadences de sa deuxième période stylistique, jouent, eux-aussi, un rôle important dans la perception des cadences des oeuvres sérielles.

Pour illustrer ses propositions, Snow analyse des exemples tirés du *Trio* op. 20, de la *Symphonie* op. 21, du *Quatuor* op. 22, du *Concerto* op. 24, des *Variations* pour piano op. 27, du *Quatuor* op. 28, des *Variations* pour orchestre op. 30 et du *Trio* Opus Posthumus.

En ce qui concerne l'Opus 27, Snow fait dans son étude seulement deux remarques importantes :

- 1) à propos de la fonction du silence dans les cadences incomplètes formées par les pauses qui articulent les divisions des phrases;
- 2) au sujet de la symétrie palindromique des phrases dans la première section du premier mouvement (1977:236).

Étant d'accord avec Snow sur l'importance de ces deux facteurs utilisés pour identifier les cadences dans les oeuvres sérielles de Webern, signalons d'ores et déjà qu'au cours de notre analyse, nous soulignerons précisément la façon dont Webern les utilise pour délimiter les sections de l'oeuvre et surtout, pour définir chacune des variations du troisième mouvement de l'Opus 27.

Quant à la cadence finale du deuxième mouvement de l'Opus 27, Snow considère qu'elle représente un cas unique parce que, en plus d'être constituée par la même articulation de deux notes qui ouvre le mouvement, cette cadence ne ressort pas de la structure strictement canonique de la musique à cause de l'absence de différenciation de timbre entre les deux voix. Pour mettre en relief cette cadence finale, Webern l'a fait précéder de deux soupirs, c'est-à-dire qu'il isole la cadence au moyen du silence le plus long de tout le mouvement. En outre, le fait que la section ait déjà été répétée, conduit Snow à conclure que «l'auditeur attentif qui connaît les contours structurels de la pièce, peut

possiblement pressentir que c'est le dénouement logique du mouvement» (1977 : 213-14).

Cette conclusion, peut-être l'expression d'un vœu pieux de la part de l'analyste quant à l'existence d'un auditeur "idéal", démontre bien les difficultés posées par la musique de Webern quand l'analyse n'utilise que la démarche esthétique inductive, sans faire appel à des expériences auditives pour essayer de mieux comprendre comment les auditeurs perçoivent cette musique. En tout cas, le rôle du silence et celui des nuances dynamiques dans la musique de Webern sont soulignés par Snow dans la conclusion de son chapitre sur les pièces sérielles :

Malgré tout, en raison de l'extrême subtilité de certaines de ces pièces, l'auditeur peut être obligé de compter sur le silence et le changement de matériau musical pour signaler qu'une division structurale — une conclusion — a été atteinte. Que ces points de découpage soient nommés «cadence» ou non n'est qu'une question de sémantique. (1977:248)

Cette observation de Snow est partagée par la plupart des analystes des oeuvres de Webern, surtout celles de la période sérielle qui, en raison de leur esthétique révolutionnaire, requièrent une audition attentive et concentrée et plusieurs fois répétée, pour révéler toute la beauté de son expressivité intimiste et subtilement nuancée.

Différente de l'approche de Bracanin, qui relève de la poïétique inductive, la thèse de Snow utilise l'approche esthétique inductive pour ensuite formuler des hypothèses quant au processus compositionnel.

g) Dans son livre *A Guide to Musical Analysis* (1987), Nicholas Cook présente, dans le chapitre dédié à l'analyse d'oeuvres sérielles (1987: 294-312), une analyse du premier mouvement de l'Opus 27. Cook examine tout d'abord ce mouvement du point de vue de sa structure sérielle et propose deux démarches possibles pour ce type d'analyse :

1) Chercher les propriétés formelles de la série — telles que la récurrence d'intervalles ou les ensembles d'intervalles entre les diverses sections de la série — qui régissent les façons par lesquelles les différentes transformations de la série peuvent être associées les unes aux autres ; 2) ou alors, examiner ce que le compositeur fait effectivement pour ensuite considérer les implications formelles. (1987:302)

Cook remarque qu'étant donné que Webern envisageait les transformations sérielles d'un point de vue plus empirique que formaliste, il faut en plus analyser la façon par laquelle la structure sérielle est associée à d'autres traits non-sériels — et souvent traditionnels — présents dans sa musique.

La partie finale de cette analyse est particulièrement intéressante parce que Cook met en relief le niveau esthétique de la composition en affirmant que la façon dont on joue cette musique, est une source d'information aussi valide que la partition. Pour le démontrer, il décrit sa propre expérience comme interprète de cette pièce, afin de signaler certaines nuances de rythme et de dynamique qui sont spontanément exécutées par l'interprète sans qu'elles soient notées par le compositeur dans la partition. Pour souligner le rôle joué par l'interprète dans la reconstruction esthétique de la pièce, il cite l'article de Peter Stadlen, «Serialism Reconsidered» (cf. plus haut au paragraphe 3 c). Stadlen souligne l'insistance que Webern portait justement aux détails de la dynamique et de tempo, comme nous le verrons plus loin. Particulièrement intéressante est l'importance donnée par Cook à la reconstruction que l'interprète fait de l'oeuvre. Il souligne ainsi le poids significatif du niveau esthétique lors de l'analyse d'une oeuvre musicale.

L'analyse de Cook a le mérite de considérer l'interdépendance des trois niveaux et de clarifier comment certains rapports observés par l'analyste dans la partition l'amènent à formuler des hypothèses sur les stratégies poétique et esthétique.

h) David Lewin, dans son article, «A Metrical Problem in Webern's Op. 27» (1993), reprend avec quelques modifications l'analyse du deuxième mouvement de l'oeuvre dont il avait, trente ans auparavant, présenté une première version (1962).

En constatant que, dans le deuxième mouvement de l'Opus 27, les paires d'accords de trois notes représentent les moments où l'intensité de la dynamique et la densité de la texture sont les plus fortes, Lewin considère qu'il est légitime de prendre ces accords comme repères d'une segmentation de la pièce. Selon Lewin, cette segmentation rend compte de l'apparente contradiction entre la mesure à 2/4 notée par Webern et la mesure à 3/8, perçue par l'auditeur dans les trois premières mesures du mouvement, perception à laquelle il attribue une signification structurelle.

Dans la seconde moitié de son article, Lewin, ayant considéré certains aspects isorythmiques observés dans cette segmentation jalonnée par les accords, en arrive à penser que celle-ci permet d'attribuer une «certaine signification thématique des accords de trois notes dans le contexte structurel, comme une sorte de deuxième idée ou même, plus précisément, comme un deuxième thème» (1993: 348).

En outre, Lewin observe que la mesure à 3/8 du début du mouvement donne aux structures thématique et phrastique de ce mouvement un caractère brahmsien qui rappelle quelques-unes des oeuvres de ce compositeur, telles que la mélodie *Immer leiser wird mein Schlummer* et le *Trio pour cor op. 40*.

Finalement Lewin cherche à établir une correspondance entre sa segmentation métrique et le concept des « cycles doubles » proposé par Catherine Nolan dans sa thèse de doctorat *Hierarchic Linear Structures in Webern's Twelve-Tone Music* (cf. plus haut au paragraphe 2 h).

Comme l'analyse de Lewin se sert de certains traits de la structure du mouvement pour expliquer la façon dont celui-ci est perçu par l'auditeur et, ensuite, formuler une hypothèse sur la stratégie poétique suivie par le compositeur, nous l'avons classifiée dans la catégorie des analyses touchant les trois niveaux.

i) Le texte de Dieter Schnebel «Die Variationen für Klavier op.27» (1984), considéré par son auteur comme un guide pour l'audition de cette oeuvre, examine, d'une part, quelques éléments importants présents dans le processus de composition de Webern en postulant certaines hypothèses à propos des fondements généraux de la poétique webernienne et, d'autre part, propose une analyse méticuleuse du niveau neutre des trois mouvements de l'Opus 27, pour étudier les problèmes posés et proposer une stratégie auditive de l'oeuvre.

L'étude de Schnebel, propose un examen intégré des trois niveaux sans toutefois thématiser la tripartition. Comme elle attribue une prépondérance aux questions concernant le niveau esthétique, nous retournerons à cette analyse plus loin dans le chapitre que nous lui consacrerons.

j) L'article de Robert Wason, «Webern's Variations for Piano, Op 27 : Musical Structure and the Performance Score» (1987), effectue une analyse de l'oeuvre à partir des remarques de Stadlen dans l'article mentionné ci-dessus (*cf.* le paragraphe 3 c) et des indications de Webern. Prenant pour base ces instructions, l'auteur cherche à établir, au moyen de l'identification du rôle de certains éléments non-sériels, des rapports à grande échelle dans la structure de l'Opus 27, en particulier celle du troisième mouvement.

Sans nier l'importance de la série comme élément générateur de l'oeuvre, Wason considère qu'il faut cependant aller au-delà de la structure sérielle de l'oeuvre pour mieux comprendre les intentions de Webern lors de la composition de celle-ci.

Bien qu'elle examine certains aspects appartenant à chacun des trois niveaux (elle utilise des informations relevant de la poétique externe pour confirmer l'ordre chronologique dans lequel l'oeuvre fut composée) l'auteur fait intervenir sa propre interprétation esthétique. L'analyse de Wason, en raison de l'importance qu'elle donne à l'examen des indications de Webern à Stadlen, attribue un poids très significatif aux stratégies compositionnelles de Webern. Par conséquent, nous reviendrons sur ce texte pour le commenter plus longuement dans la section consacrée aux interprétations de la forme.

Le panorama qui nous venons de présenter des diverses analyses de l'Opus 27 constitue déjà une première raison suffisante pour justifier notre choix d'entreprendre l'application de la méthode tripartite à l'analyse de cette oeuvre. De toute évidence, elle a connu une fortune critique qu'il était, en soi, intéressant d'examiner du point de vue de la tripartition. Or, nous constatons que toutes les analyses que nous venons d'examiner n'offrent qu'une vision partielle de l'interaction des trois niveaux, soit qu'elles se concentrent sur le niveau immanent, soit qu'elles picorent des informations dans deux ou trois des niveaux sans s'appuyer sur un balayage systématique du texte. En outre, aucune de ces analyses ne fait appel à l'esthétique externe pour tenter de vérifier expérimentalement comment l'oeuvre est perçue par les auditeurs.

Par conséquent, le bilan des analyses que nous venons de commenter, même s'il constitue un tableau riche en observations empiriques dont nous nous inspirerons souvent,

et qui propose diverses conclusions intéressantes, ne conduit qu'à une image multiforme et relativement incohérente de l'oeuvre, en raison de la disparité des points de vue et de l'absence d'un cadre homogène permettant l'intégration des trois niveaux.

Cet examen renforce notre volonté d'entreprendre notre démarche analytique, puisque, malgré la contribution significative que le cadre sémiologique tripartite semble apporter à l'analyse musicale, peu d'analyses empiriques s'en sont inspirées.

Et même si certains des auteurs que nous venons d'examiner mettent en relation des éléments empruntés aux trois niveaux, aucun d'entre eux ne thématise explicitement la nécessité d'établir des liens systématiques entre le neutre, le poïétique et l'esthétique.

C'est cette tâche difficile et incertaine que nous allons tenter d'entreprendre maintenant.

CHAPITRE III
ANALYSE DU NIVEAU NEUTRE
DES TROIS MOUVEMENTS DE L'OPUS 27

L'analyse syntaxique combinatoire n'est qu'une étape, nécessaire mais provisoire de l'analyse du fait musical ; la seconde étape consiste intégrer les autres dimensions de l'oeuvre—dimension poétique et dimension esthétique— dans l'analyse, ce qui aboutit à des nouveaux découpages et à des nouvelles relations

Jean Molino (1975:56)

I -Analyse du premier mouvement

Pour effectuer l'analyse du niveau neutre des trois mouvements de l'oeuvre, nous proposons d'abord la réécriture paradigmatique de la partition, qui permet de dégager ses unités constitutives. Elle s'appuie sur les procédures proposées par Nicolaus Ruwet, fondées sur la reconnaissance, dans le texte musical, des répétitions et des transformations d'unités et de paramètres (cf. Ruwet 1972: chaps. III et IV). C'est ultérieurement (chap.IV et V) qu'à travers l'étude de leur organisation et des rapports entre leurs différents paramètres, nous proposerons, par induction ou en utilisant des données extérieures à l'oeuvre, des conclusions sur les niveaux poétique et esthétique. Dans le tableau 1 nous avons réécrit le premier mouvement de façon à faire ressortir les configurations paradigmatiques qui se distribuent tout au long de son déroulement :

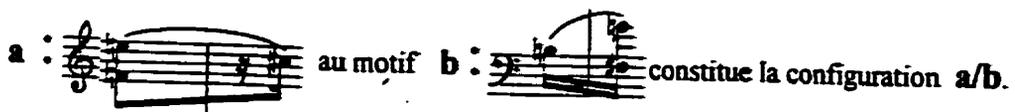
* Pour rendre plus facile la lecture, nous avons, dans tous les tableaux suivants, réduit la partition à une seule portée, en transposant dans la clef de sol toutes les notes qui étaient dans la clef de fa. Par conséquent, certaines notes ont été haussées d'une ou deux octaves.

En observant le tableau nous constatons que la réécriture paradigmatique distingue quatre niveaux dans la structure du mouvement, à savoir :

- les sections;
- les phrases;
- les configurations;
- les motifs.

Il faut donc rappeler que ces niveaux ne sont pas présentés dans cet ordre puisque, comme l'écrit Ruwet, «dans l'analyse, telle qu'elle est effectivement menée, les diverses étapes de la procédure ne se suivent pas nécessairement dans l'ordre donné» (1972:117).

En outre le tableau montre que chaque axe paradigmatique est constitué d'un ou de deux motifs dont l'ensemble constitue ce que nous appelons une configuration. Dans le premier mouvement de l'Opus 27, nous constatons l'existence de sept différents types de configurations, organisées selon autant de «thèmes paradigmatiques» (cf. Nattiez 1975:264). Pour rendre plus claire la structure de ces configurations et leur déploiement, nous avons attribué une lettre à chacun des motifs qui les composent. Par exemple, la juxtaposition du motif



Par contre, les configurations

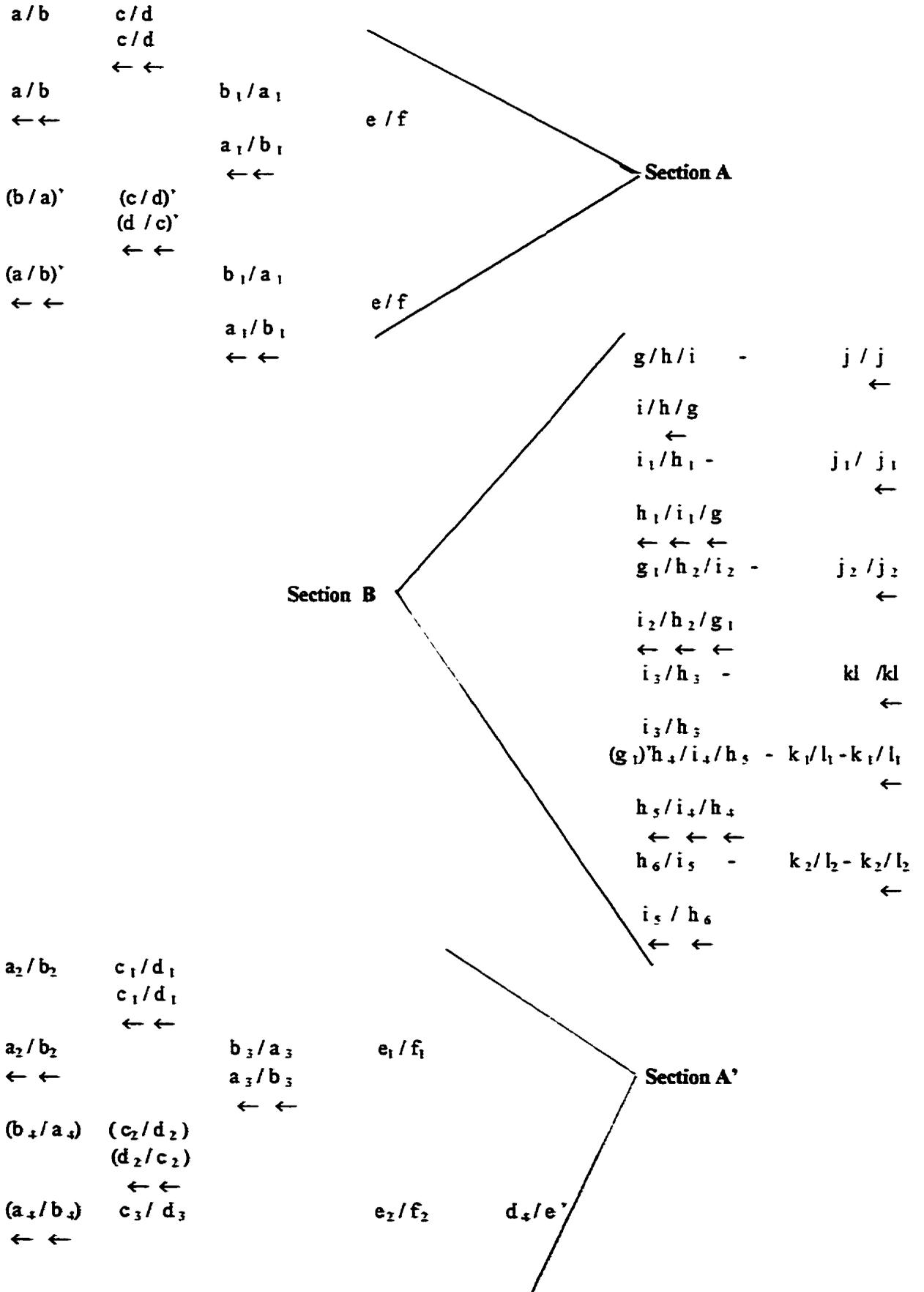
g :  et j :  n'ont qu'un seul motif.

Le tableau IA ci-dessous utilise ces lettres pour représenter paradigmatiquement les configurations paradigmatiques dégagées par la réécriture de la partition dans le tableau I.

Quand les motifs présentent des variations de hauteurs, ils sont désignés par la lettre du motif original suivie d'un numéro (a1, a2, b1, b2, ...). Les motifs, ou les configurations en sens rétrograde, sont indiqués par le symbole « ← ».

Les configurations dans lesquelles la variation est seulement rythmique sont placées entre parenthèses :

Tableau 1 / A



L'examen du tableau I A montre d'emblée que les configurations sont groupées en trois blocs différents qui correspondent aux trois sections selon lesquelles le mouvement est nettement divisé comme le montre le tableau paradigmatique : A, mesures 1 à 18 ; B, mesures 19-36 ; A', mesures 37-54. La première et la dernière sections sont symétriques quant à leur organisation et utilisent des configurations très semblables: les types a / b, c / d et e / f , et leurs variantes. Par contre, la deuxième section utilise les configurations du type g - h / i, j / j et k / k , et leurs variantes et présente une organisation différente et plus concentrée que celle des deux autres sections, ce qui légitime la définition de trois grands blocs macrostructurels. Nous pouvons donc conclure a priori qu'il s'agit d'un mouvement en forme ternaire du type A - B - A', construit sur la variation systématique de quelques combinaisons de motifs.

Si les analystes sont presque unanimement d'accord sur la forme ternaire de ce mouvement tellement elle est évidente, ils divergent grandement, par contre, quant à l'interprétation de cette forme, ce que nous verrons plus loin dans le chapitre consacré à la poétique inductive.

Analysons maintenant la structure ternaire du mouvement pour réunir les éléments nécessaires à une compréhension globale de celui-ci.

La section A

Cette section comprend quatre phrases :

i - La première phrase s'étend entre les mesures 1 et 7. Elle est constituée de deux configurations (a/b - c/d - c/d - a/b), chacune d'une durée de quatre doubles croches,

séparées par un quart de soupir. Cette première phrase est divisée en deux moitiés : un antécédent en mouvement direct et un conséquent qui l'imité en mouvement rétrograde. Cette construction en palindrome, organisée autour d'un axe central, sera le modèle suivi par chacune des phrases du premier mouvement. Quant à sa dynamique, il n'y a qu'une seule indication *pp*, signalée juste au début.

ii - La phrase suivante est plus courte et se déploie des mesures 8 à 10. Elle commence par la variation des hauteurs et des intervalles de la configuration a/b (variante b_1/a_1), pour ensuite introduire la configuration e/f, caractérisée par les motifs ayant des accords de trois sons, et se terminer avec la configuration a1/ b1. En outre, chacune des configurations de cette deuxième phrase a une durée de trois double croches. Quant à la dynamique, cette phrase est marquée *p*.

iii - La troisième phrase s'étend entre les mesures 11 et 15. Elle utilise les mêmes configurations de la première phrase avec, toutefois, l'inversion de la juxtaposition des motifs et de leur ordre séquentiel : $(b/a)'(c/d)'(d/c)'(a/b)'$. La durée de chacune des configurations, de trois doubles croches, abrège le rythme et rend cette phrase plus courte que la première. Un autre paramètre qui varie aussi par rapport à la première phrase est sa dynamique, un *f* suivi d'un *diminuendo*.

iv - La quatrième phrase, celle qui termine la section A, va des mesures 15 à 18. Elle est une répétition, presque littérale, de la deuxième phrase, sauf pour une modification rythmique représentée par la jonction de la dernière note de b_1/a_1 et du premier accord de

e/f, compensée par le quart de soupir entre cette dernière configuration et la répétition de *a₁/b₁*. Quant à la dynamique, elle commence *p* et se termine *pp*.

L'articulation pendant toute la section A est uniformément *legato*. D'autre part, le tempo est constant et ne présente qu'un seul ralenti, à la toute fin de la section.

La section B

Cette section introduit abruptement un changement de plusieurs paramètres, ce qui lui donne un climat tout à fait différent et particulièrement en contraste avec la première section. Même si elle semble, à première vue, utiliser un matériel nouveau, nous allons voir qu'il est en réalité dérivé de plusieurs éléments de la section A, qui sont pourtant organisés d'une autre façon. Par conséquent, les six phrases qui composent la section B seront considérées dans notre analyse comme un développement de la première phrase de la section A .

i -La première phrase de cette section, entre les mesures 19 et 23, contient quatre nouvelles configurations, identifiées dans le tableau I/A par les lettres g, h, i, et j. Les trois premières configurations (g , h, i) n'utilisent que des triples croches tandis que les notes de la quatrième (j) reviennent à la durée de double croche. Cette dernière configuration utilise, pour la première fois dans le mouvement, l'articulation *portato* et la dynamique devient plus variée que celle de la première section : *f* dans toute la première mesure avec un *decrescendo* à sa fin qui aboutit à *p* au début de la deuxième mesure, immédiatement suivi d'un *f* (et deux *sforzati* pour les notes de l'axe central du palindrome), pour revenir à *p* et

retourner, par un *crescendo*, au *f* jusqu'à la fin de la phrase. Cette dynamique plus variée est accompagnée de deux ralentissements qui jalonnent le segment central de la phrase.

Le tableau 1 / B ci-dessous signale les rapports entre les hauteurs des configurations *g*, *h*, *i* et *j* dans cette première phrase, et les hauteurs des configurations (*a/b* - *c/d*) qui constituent la première phrase de la section A.

Tableau 1 / B

ii - La liaison entre la première et la deuxième phrases se fait par l'élision de la configuration *g*. En raison de l'emboîtement provoqué par cette élision, la deuxième phrase de la section B s'étend des mesures 22 à 26. Bien qu'elle suive le modèle rythmique de la première phrase, les hauteurs — sauf celles de la configuration *g*, qui restent identiques — sont différentes, de même que certains des intervalles, surtout ceux des configurations *h*₁ et *i*₁. Quant à la dynamique et aux fluctuations de tempo, elles présentent des traits identiques à ceux de la phrase précédente.

iii - La phrase suivante commence au troisième temps de la mesure 26, et va jusqu'à la fin du deuxième temps de la mesure 30. Elle est identique à la première phrase, à l'exception du fait que ses hauteurs sont transposées une quarte plus haut, y compris celles de la configuration *g*₁ qui devient ainsi une variante de *g*. La dynamique et les fluctuations de tempo restent identiques à celles des deux phrases précédentes.

iv - La quatrième phrase de la section B commence par g_1 , dans la mesure 30, élidée à la phrase précédente par cette configuration. Elle signale le début d'un processus de resserrement rythmique qui conduit à un abrègement des dernières phrases de la section B. Du fait que la configuration j, en doubles croches, soit remplacée par une variante en deux motifs (la configuration k / l en triples croches), les phrases se réduisent à deux mesures et demie, alors que les trois phrases précédentes en avaient quatre. En outre, le motif l qui surgit dans cette configuration est le seul de tout le mouvement à être articulé en *staccato*. Quant à la dynamique, elle va du *p* au *ff*.

Les hauteurs des configurations de cette phrase sont dérivées de celles de la deuxième phrase de A, comme le montre le tableau I / C ci-dessous:

Tableau I / C

The image shows two systems of handwritten musical notation on staves. The notation includes notes, accidentals (sharps, flats, naturals), and various annotations. The first system consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several notes, some with accidentals, and a circled annotation 'h+' above a note. The bottom staff has a bass clef and contains notes with accidentals and a circled annotation 'b1/a1' below a note. The second system also consists of two staves. The top staff has a treble clef and contains notes with accidentals and a circled annotation 'h3' below a note. The bottom staff has a bass clef and contains notes with accidentals and a circled annotation 'g1' below a note. There are also other annotations like 'k/l' and 'h3' scattered throughout the notation.

v - La cinquième phrase commence avec le troisième temps de la mesure 32 et elle se termine à la mesure 34. Son début se superpose à la fin de la phrase précédente en partageant la première note la de sa première configuration h_4 , avec le même la appartenant à la configuration g_1 qui finit la septième variation. Sa structure est identique à celle de la précédente avec la configuration II articulée en *staccato* et la dynamique entre *p* et *ff*. Ces deux dernières phrases correspondent à l'apogée dynamique du premier mouvement.

vi - La dernière phrase de la section B est séparée de la phrase précédente par deux huitièmes de soupir. C'est la phrase la plus courte de toute cette section, ayant une extension de moins de deux mesures (35 et 36). Bien qu'elles maintiennent les mêmes durées que la phrase précédente, ses configurations (h_6 , i_6 et k_2 / l_2) ont d'autres hauteurs et d'autres intervalles. Il faut remarquer que les seuls intervalles à rester inaltérés tout au long de la section B sont les deux tritons qui jalonnent l'axe de symétrie des configurations j et k / l . La dynamique de cette phrase va du *f* au *pp*. Le *ritardando* signalé à son début et allant jusqu'à la fin de la section, fait d'elle la phrase la plus lente de la section B.

La section A'

La troisième section reprend les configurations de la section A. Comme celle-ci, la section A' possède quatre phrases déployées sur dix-huit mesures.

i - Les deux premières phrases de cette section, entre les mesures 37 et 46, correspondent aux deux premières phrases de la section A (configurations a_2 / b_2 , c_1 / d_1 , a_3 / b_3 et e_1/f_1). Bien que, du point de vue rythmique ses configurations soient identiques à celles de A, les hauteurs et les intervalles sont différents de même que l'ordre de la juxtaposition des motifs :

a , d et e sont maintenant joués par la main gauche, et b, c et f, par la main droite. La dynamique est, elle aussi, un des paramètres variés : la première phrase, entre les mesures 37 et 43, présente trois gradations *p-p-pp*, tandis que la phrase suivante (mesures 44 à 46), comme son homologue dans la première section, n'a que l'indication *p* pour toute la phrase.

ii - Comme dans la section A, la phrase suivante fait pendant à la première phrase de la section A'. Bien qu'elle soit de longueur identique à celle de son équivalent — cinq mesures entre la mesure 47 et la mesure 51 — toutes ses configurations sont plus variées que celles de la phrase correspondante de la première section parce que tous leurs paramètres (durées, hauteurs, intervalles et même la dynamique) sont différents. En tenant compte de ce que les configurations de ces deux phrases occupent la même place dans la structure symétrique de chacune des deux sections — A et A' — nous avons attribué à ces variantes les lettres a₄ / b₄ et c₂ / d₂. D'ailleurs, la dynamique de cette phrase est différente de celle de la quatrième phrase de A, puisqu'elle est marquée *p* au début et *pp* à la fin.

iii - La phrase finale et de la section et du mouvement, entre les mesures 51 et 54, reprend, à la manière d'une coda, les variantes de quelques motifs déjà utilisés pour composer de nouvelles combinaisons qui nous donnent les configurations suivantes : c₃/d₃, e₂/f₂ et d₄ / (e)'. Sauf pour l'accord final, dont la durée d'une croche est unique dans tout le premier mouvement, la disposition rythmique des configurations est identique à celle de la phrase à la fin de la section A.

II - Analyse du deuxième mouvement

Notre description des analyses de l'Opus 27 présentées dans l'introduction de cette recherche, a montré que le deuxième mouvement de cette oeuvre est celui qui a suscité l'intérêt le plus vif de la part de nombreux musicologues. En effet, sa forme de canon par mouvement contraire, son tempo rapide, l'intensité expressive de l'écriture pointilliste et la brièveté de son étendue lui confèrent un caractère énigmatique qui semble présenter un défi particulier à la sagacité des analystes de notre époque.

Le plus souvent, les analyses de ce mouvement, en raison du caractère sériel de l'oeuvre, sont faites à partir de la structure et des transformations de la série de douze notes qui lui sert de base. Cependant, en dépit de sa structure contrapuntique, le premier trait qui saute aux yeux quand on regarde la partition (et que certains peuvent aussi percevoir pendant l'écoute), est la répétition constante et chatoyante de quelques cellules de deux notes, entremêlées de deux accords.

Sans toutefois oublier son caractère sériel, qui sera pris en considération *a posteriori*, nous tenterons ici une analyse immanente de ce mouvement, en commençant par tenir compte préalablement des configurations paradigmatiques rendues évidentes par l'examen de la partition, afin de dégager et d'analyser les aspects suivants :

- La relation entre les cellules et les intervalles;
- Le déploiement des différentes amplitudes intervalliques;
- Les configurations rythmiques;
- L'organisation de la dynamique;
- Les types d'articulation indiqués dans la partition;

- La structure des accords et leur position tout au long du mouvement;
- La corrélation entre ces paramètres et les quatre chaînes de la série utilisée.

Il faut noter toutefois que ce dernier point conduit tout naturellement à l'interprétation de l'analyse du niveau neutre du point de vue poïétique, puisqu'il fait appel à un document qui relève de la poïétique externe : les tables des séries préparées par Webern pour cette pièce. Il sera donc examiné plus loin lors de l'analyse poïétique (Chapitre IV).

Le tableau 2/A ci-dessous, présente une réécriture de la partition (annexe IV) qui met en relief ses diverses configurations paradigmatiques, c'est-à-dire celles qui présentent une équivalence d'un paramètre ou plus, tels que les intervalles, le rythme, la dynamique etc. (Pour mieux faire ressortir les cellules, notre réécriture présente tous les intervalles sur une portée unique, donc de façon quelque peu différente que dans la partition, sans néanmoins changer les rapports de la hauteur des notes). Le signe « ← » indique le renversement de l'ordre des notes de certains intervalles.

La lecture de ce tableau nous permet d'emblée de constater que tout le mouvement se construit à partir de sept configurations différentes (a1, a2, a3, b1, b2, b3, c1) constituées de deux notes successives (qui sont, parfois, intégrées à deux accords successifs, comme la note la plus grave du premier accord, suivie de la note la plus aigüe du second). Nous les appellerons ci-après «cellules» — à chaque cellule correspond un intervalle spécifique et son renversement.

Tableau 2/A

Réécriture paradigmatique du IIe mouvement

Handwritten musical score for Tableau 2/A, Réécriture paradigmatique du IIe mouvement. The score consists of 16 staves, numbered 1 to 16. It features various musical notations including notes, rests, dynamics (f, ff, p), and articulation marks. The score is divided into sections labeled a1, a2, a3, b1, b2, b3, and c1. There are also handwritten annotations such as '4# (1#)', '4# (2#)', and '4# (3#)'.

1) Les cellules et les intervalles

Pour faciliter la visualisation des diverses configurations présentées par ces cellules, nous avons identifié chacune d'elles et son intervalle spécifique par une lettre numérotée (a 1, a 2, etc.) :

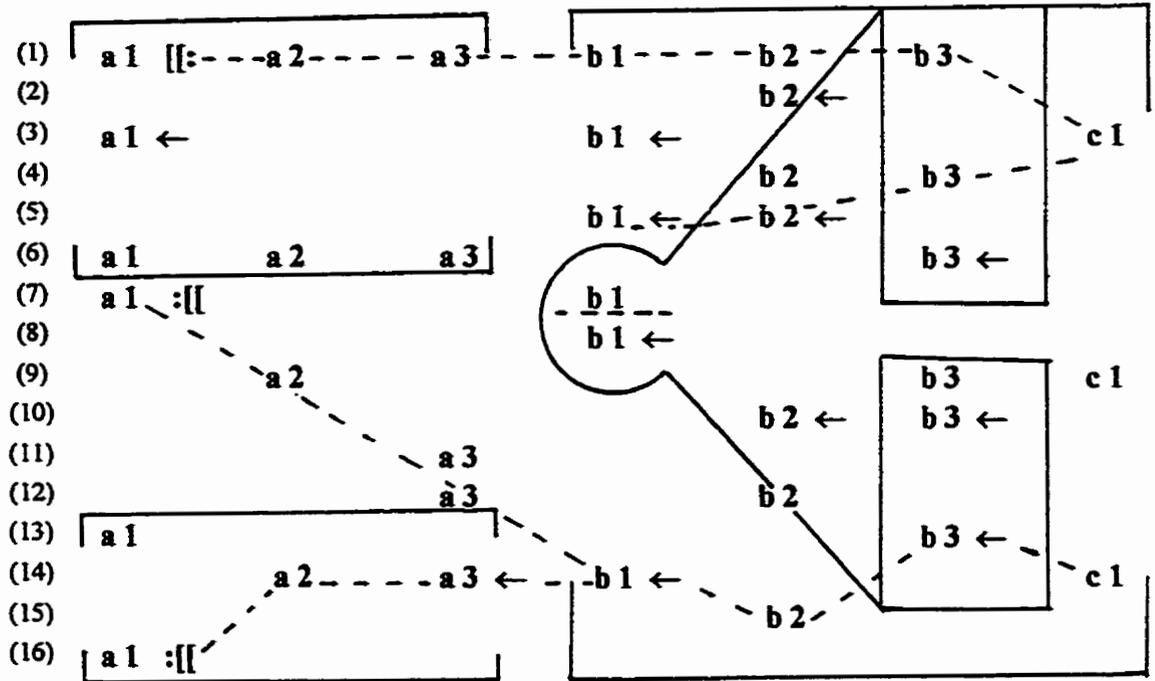
<u>Cellules</u>	<u>Intervalles</u>
	(considérés au sein d'une seule octave)
a 1	2M
a 2	U(nisson)
a 3	4 d / 5 A
b 1	6 m / 3 M
b 2	2 M / 7 m
b 3 *	T(riton)
c 1	8 ve

(* Intervalle entre la note la plus grave du premier accord et la plus aiguë du second.)

En raison de l'écriture en forme de canon par mouvement contraire, toutes les cellules, à l'exception, évidemment, de l'unisson et de l'octave, se présentent (au moins une fois) dans l'ordre de la succession de notes renversées, ce qui a parfois pour conséquence l'inversion d'un intervalle. Ces renversements sont indiqués dans le tableau ci-dessous par le signe « ← ».

Le tableau 2/B est la transcription du tableau 2/A, utilisant les lettres numérotées attribuées à chacune des cellules, adoptant également le principe de la présentation paradigmatique :

Tableau 2 / B
 Les configurations paradigmatiques du deuxième mouvement



Dans ce tableau, la réécriture paradigmatique met en évidence certaines configurations propres à la forme canonique, à savoir :

- i) le mouvement rétrograde, montré par la diagonale qui commence à c_1 à la troisième ligne du tableau 2/B, et revient à la cellule b_1 dans la cinquième ligne, chaque cellule étant le reflet de celles de la première ligne ;
- ii) on observe aussi que les «têtes de paradigme» a_1 , a_2 , a_3 , qui ouvrent le mouvement, réapparaissent à la fin de sa première moitié, étant immédiatement suivies par la cellule b_3 (le triton); de même, elles réapparaîtront à la fin du mouvement, distribuées entre les systèmes 13 et 14 du tableau 2/A, parce que a_1 prend ici la forme d'une appoggiature de b_3 (à direction renversée);

iii) ce même trait du «*Spiegelkanon*» apparaît clairement juste au début de la seconde partie, au milieu du mouvement, quand la cellule b1 (marquée *f*) est “réfléchie” par son inversion b1 « ← » (marquée *p*) tel un écho. La sensation que l’apogée de la tension expressive du mouvement s’approche est rendue plus marquante par le fait que les deux notes de cette cellule constituent l’intervalle le plus étendu de tous;

iv) L’organisation paradigmatique du tableau 2/A fait aussi ressortir nettement le parcours a1 - c1 et son renversement c1 - a1, respectivement au début et à la fin du mouvement (montrés dans le tableau 2/B par des pointillés).

v) Tenant compte des répétitions *obligato* indiquées dans la partition (:||), on peut observer la distribution statistique suivante des intervalles :

Tableau 2 / C
Ocurrence des intervalles dans le IIe mouvent

intervalle	nombre d'occurrences <u>V = desc. Λ = asc.</u>	% du total
2M	15 V + 10 Λ = 25	33,78
U	8	10,81
4d	2 V + 8 Λ = 10	13,51
6m	4 V + 4 Λ = 8	10,81
T	6 V + 6 Λ = 12	16,21
7m	1 Λ	1,38
3M	4 Λ	5,40
Total	74	100,00

vi) La seconde majeure est l'intervalle le plus utilisé (33,78%), suivi du triton (16,21%), de la quarte diminuée (13,51%) et de la sixte mineure (10,81%). Mais en considérant que l'octave et l'unisson sont apparentés et que ce sont des intervalles qui ne peuvent pas être renversés, l'addition de leur pourcentage ($8,10 + 10,81 = 18,81$) fait que cette combinaison est la deuxième à être la plus utilisée*.

vii) Par contre, les deux intervalles les moins utilisés sont la septième mineure et la tierce majeure, qui sont respectivement l'inversion de la seconde majeure (b2 à la mesure 8) et l'inversion de la sixte mineure (b1 à la mesure 20).

viii) Toutefois, comme nous le verrons plus loin, lorsque nous nous placerons du point de vue de la poétique, les différentes amplitudes des intervalles dans ce mouvement — de l'unisson à plus de 3 octaves — aussi bien que leur déploiement, ont une fonction importante pour le développement du mouvement.

2) Les configurations rythmiques

Dans le tableau 2/D ci-dessous, les différents groupes rythmiques sont rangés de façon à faire ressortir leur organisation paradigmatique:

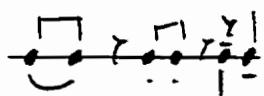
* L'importance de ces fréquences est rehaussée quand on considère les séries.

Tableau 2 / D

Organisation paradigmatique des configurations rythmiques

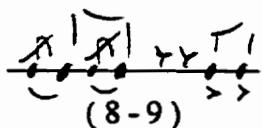
mesures : (1 - 2)

A



(2 - 3 - 4)

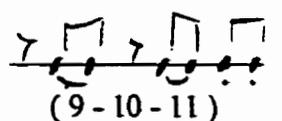
B



B'

(4 - 5)

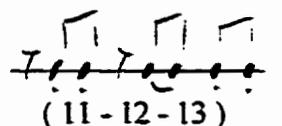
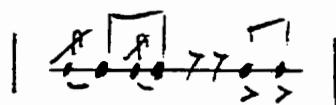
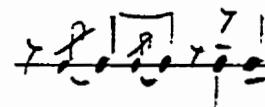
C



C

(6 - 7)

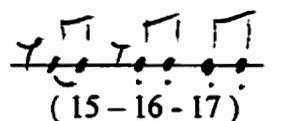
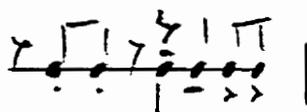
D



C

(13 - 14 - 15)

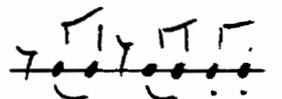
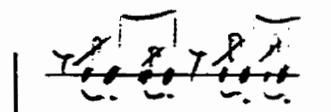
A'



C'

(17 - 18)

B''

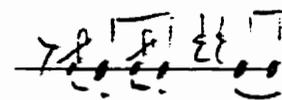
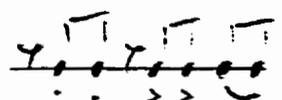


(19 - 20)

C

(21 - 22)

D'X



i) Le tableau met en évidence la prépondérance de la configuration rythmique C qui constitue une sorte de repère pour les autres groupes. Elle se présente au début et à la fin des deux moitiés du mouvement (respectivement aux mesures 4-5 et 9-10-11 de la première partie, et aux mesures 11-12-13 et 19-20 de la seconde) et encore aux mesures 15-16-17. Cette configuration est en rapport des plus étroits avec les deux configurations A (et A'), moins du point de vue rythmique que du fait qu'elles ont en commun la totalité des cellules a2 (l'unisson), qui apparaissent tout au long du mouvement (deux fois dans A/A', deux fois dans C/C'), près du début et de la fin de chaque partie. Cette quasi-symétrie rythmique fait pendant avec la symétrie, déjà mentionnée (section 1/ii), des cellules qui forment la tête de paradigme (a1 - a2 - a3).

ii) Les silences, courts et déployés de façon quasi irrégulière, constituent un des traits qui, accouplés au tempo, marqué "*Sehr schnell*" (très vite), donnent au mouvement un caractère d'urgence et de nerveuse impulsion. À deux endroits seulement, cette inexorable impulsion vers l'avant semble ralentir brièvement : à la mesure 3 (silence de deux demi-soupirs), juste avant les deux premiers accords qui forment le premier triton et, tout à la fin, entre les mesures 21 et 22, où l'on trouve le silence le plus long (deux soupirs) et de grande signification expressive, parce que ce silence précède la dernière éruption de la cellule a1, qui achève le mouvement.

iii) À cause de cette distribution quelque peu hasardeuse des pauses, les groupements rythmiques sont, eux aussi, de différentes durées (en croches et sans compter les appoggiatures) :

B' = 6	A, A' et D'X = 9	chacun
D = 7	B, B", = 6	chacun
	C et C' = 8	chacun

iv) Quant aux rapports entre les cellules et les rythmes, le tableau 2/E ci-dessous indique la corrélation qui existe entre les cellules et les figures rythmiques :

Tableau 2/E

Les rapports entre les cellules et les rythmes

a1 - 5x comme		;	1x comme				
a2 - 4x comme							
a3 - 3x comme		;	1x comme				
				;	1x comme		
b1 - 5x comme		;	1x comme				
b2 - 6x comme		;	1x comme				
b3 - 4x comme					;	2x comme	
c1 - 1x comme		;	2x comme				

i) Malgré la grande prédominance de la figure  , presque toutes les cellules, à l'exception de a2, se présentent aussi avec d'autres rythmes.

ii) En outre, cette même figure () fait partie de certains blocs, chacun d'eux d'une même durée, dont l'ensemble constitue une sorte de charpente rythmique du mouvement, (le paradigme C du tableau 2/ D) :

- 1) Un bloc entre la quatrième croche de la mesure 3 et la première de la mesure 6 ;
- 2) Un second bloc de la quatrième croche de la mesure 8 à la première de la mesure 11 ;
- 3) Un troisième bloc entre la troisième croche de la mesure 11 et la quatrième

de la mesure 13 ;

4) Un quatrième bloc entre la première croche de la mesure 15 et la première de la mesure 17 ;

5) Finalement, un cinquième bloc entre la première croche de la mesure 19 et la troisième de la mesure 20.

Il faut noter aussi :

iii) que la figure  est répétée quatre fois dans les quatre premiers blocs, alors qu'elle n'est répétée que trois fois au dernier bloc (5) ;

iv) qu'à l'exception des blocs 3 et 5, tous les autres commencent par la paire d'accords et que le bloc 3 commence par a1 et le bloc 5 par l'unisson, immédiatement suivi par l'accord;

v) que les blocs 1 et 5 sont précédés et suivis par les configurations qui portent les appoggiatures () auxquelles nous attribuerons la lettre x ;

vi) que le bloc 2 n'est précédé que par la même configuration x ;

vii) que le bloc 3, placé au centre du mouvement, suit immédiatement le deuxième bloc, étant le seul à ne pas être jalonné par ladite configuration ;

viii) et finalement, que le bloc 4 n'est suivi que par x.

La structure symétrique résultante peut donc être représentée de la façon suivante :

x [1] x

x [2]

[3]

[4] x

x [5] x

La structure en miroir autour du bloc central [3] est à remarquer. Elle représente le reflet rythmique comme un complément au *Spiegelkanon* et tout comme la structure rythmique, elle tourne autour du segment central du mouvement. La prévalence de la figure  est, elle aussi, importante parce qu'elle constitue un arrière-plan qui rehausse la constante variation des autres paramètres.

3) L'organisation de la dynamique

Il n'y a que trois degrés d'intensité sonore dans le mouvement : *piano*, *forte* et *fortissimo*, et aucune indication de *crescendo* ou *decrescendo*. L'alternance abrupte des intensités sonores tout au long du mouvement constitue donc un autre paramètre important à considérer.

Le tableau 2/F montre les configurations paradigmatiques des indications dynamiques :

Tableau 2 / F

Les configurations paradigmatiques de la dynamique

<i>f-p-f</i>	<i>p-f-p</i>	<i>f-p-ff</i>		
		<i>f-p-ff</i>		
	<i>p-f-p</i>		<i>f-f-p-p</i>	<i>f-ff-p</i>
		<i>f-p-ff</i>		
		<i>f-p-ff</i>		<i>p-ff-f</i>

- i) Le tableau ci-dessus montre cinq configurations différentes de trois degrés dynamiques, et une avec quatre degrés, celle qui correspond précisément au segment central.
- ii) La configuration la plus fréquente : $f - p - ff$, apparaît répétée dans les mesures centrales de chaque moitié du mouvement.
- iii) Voici la correspondance entre les cellules et les degrés de la dynamique :

Tableau 2 / G

Les correspondances entre les cellules et les degrés de la dynamique

a1 =	5 x f ;	1 x ff
a2 =		4 x p
a3 =	2 x f ;	2 x ff ;
b1 =	1 x f ;	5 x p
b2 =		3 x ff ;
b3 =	5 x f ;	1 x p
c1 =		3 x ff

- i) La cellule a1, qui commence et termine chacune des deux grandes sections du mouvement, est toujours f et, une seule fois, ff ;
- ii) l'unisson a2 et l'octave c1 maintiennent chacun leur propre dynamique : le premier toujours p , et la seconde toujours ff ;
- iii) la cellule a3 est l'unique à présenter les trois degrés de dynamique ;
- iv) la sixte mineure b1 est toujours jouée p , sauf une seule fois, juste au début de la seconde section (donc, dans le segment central qui nous semble, à mesure que nous avançons dans notre analyse, être vraiment le «lieu géométrique du mouvement»), où elle est marquée f pour faire contraste avec sa répétition immédiate, tel un écho, en p ;

iv) Le triton b_3 , est toujours marqué f , à l'exception d'une seule fois, lorsqu'il réapparaît, marqué p , à la fin de la première moitié du mouvement.

Comme le rythme, la dynamique contribue à rehausser certains aspects de la structure formelle : c'est toujours la cellule a_1 qui marque tous les débuts et toutes les terminaisons du mouvement ainsi que de chacune de ses moitiés, présentant toujours la même figure rythmique  et la même dynamique, f . En outre, les ff sont réservés pour les accords et pour la majorité des appoggiatures. Quant à la cellule a_2 , dont l'invariabilité devient de plus en plus significative, la dynamique p et le rythme  restent toujours inchangés.

4) Les paradigmes de l'articulation

Tout au long du deuxième mouvement de l'Opus 27, les deux notes qui forment chaque cellule sont articulées de cinq manières différentes, à savoir : 1) legato; 2) staccato; 3) portato; 4) sous la forme d'appoggiatures très courtes; 5) marcato (seulement dans les cellules intégrées aux accords). Voici les rapports entre les cellules et les articulations :

Tableau 2 / H

Les rapports entre les cellules et les articulations

$a_1 = 4 \times$ legato;		1 x app.;	1 x marcato
$a_2 =$	4 x staccato ;		
$a_3 = 1 \times$ legato;	1 x staccato ;	1x portato;	1 x app.; 1 x marcato
$b_1 = 1 \times$ legato;	4 x staccato ;		1 x app ;
$b_2 = 2 \times$ legato;	4 x staccato;		1 x app ;
$b_3 = 2 \times$ legato;	1 x staccato;	2 x portato;	1 x marcato
$c_1 =$		2 x app ;	1 x marcato

- i) La cellule a1 se présente avec les articulations : *legato*, en appoggiature et *marcato*;
- ii) la cellule a2 a toujours la même articulation : *staccato*;
- iii) la cellule a3 est la seule à présenter les cinq articulations;
- iv) la cellule b1 est toujours *staccato*, sauf une fois en appoggiature;
- v) la cellule b3, le triton, a toutes les articulations sauf l'appoggiature;
- vi) la cellule c1, celle de l'octave, se présente en appoggiature, sauf une fois, *marcato*.

L'octave est toujours «cachée» soit par l'appoggiature, soit par l'accord. (cf. l'exemple 2 à la page 75).

Il faut remarquer ici, à propos des appoggiatures que :

- Toutes les cellules se présentent, au moins une fois, comme une appoggiature d'une autre cellule, sauf naturellement celles dont l'intervalle est l'unisson ou le triton; c1, l'octave, est la seule cellule à se présenter deux fois comme une appoggiature de b2 (aux mesures 6 et 21).
- Les appoggiatures s'articulent toujours sur des cellules de type b : sur b2 (quatre fois sur six), une fois sur b1 (lors de l'inversion b2/b1) et une fois sur b3 (a1/b3 à la mesure 18).
- Le tableau 2/D où, à côté des configurations rythmiques, les différentes articulations sont indiquées, montre les rapports entre ces deux paramètres : dans les configurations A et A', la seule articulation absente est celle des appoggiatures; en B et B', les appoggiatures prédominent, donc le *marcato* apparaît deux fois; en C et C', d'une grande importance pour la structure, la seule articulation absente est celle des appoggiatures; en D, les

appoggiatures et le *portato* sont utilisés et, finalement, dans D'X, seules les appoggiatures et le *legato* sont présentes.

Tout comme le rythme et la dynamique, l'articulation, en combinaison avec ces deux autres paramètres, contribue à rehausser quelques traits importants de la structure de ce mouvement. Nous avons déjà remarqué (p.66) comment les appoggiatures jalonnent les blocs formés par la figure rythmique . En outre, dans les cas où la configuration  est utilisée, l'articulation est marquée *portato*, et comme nous verrons ensuite, le *marcato* est réservé pour les accords.

5) Analyse des accords

Le deuxième mouvement utilise quatre paires d'accords dont les principales caractéristiques sont les suivantes :

i) Les accords, dans chaque paire, sont superposés, de sorte que chacune d'elles présente, en plus de quelques intervalles associés aux cellules, d'autres intervalles tels que la seconde et la tierce mineures, et même, parfois, la quarte et la quinte justes, moins audibles parce que intégrées dans la structure des accords.

Effectivement, en considérant l'ensemble des paires d'accords, nous pouvons trouver presque tous les intervalles de l'octave. Néanmoins, pour notre analyse, nous ne considérerons que les intervalles présents à l'intérieur de chaque accord, en ajoutant les cellules qui sont formées par les intervalles entre la note la plus grave et la note la plus aiguë de chaque paire d'accords (respectivement **b3**, **a1**, **c1**, et **a3**) :

Tableau 2 / I
Les intervalles à l'intérieur des accords

T	+	4	+	4d	+	4	+	T (plus b3)
T	+	4	+	2M	+	4	+	T (où 2M = a1)
4	+	T	+	2M	+	T	+	4 (plus c1)
4	+	T	+	4d	+	T	+	4 (où 4d = a3)

La constante symétrie «en miroir» est aussi employée dans l'ordonnement des intervalles autour de l'axe 4d - 2M - 2M - 4d, et soulignée par la permutation des places entre le triton et l'intervalle de quarte au sein des accords de la seconde moitié du mouvement.

ii) Quant à l'articulation, Webern a réservé le *marcato* (>) exprès pour les accords, ce qui, en combinaison avec la désignation dynamique de *f* pour le premier accord et de *ff* pour les trois suivants, met en relief leur emplacement à environ toutes les quatre mesures au cours des deux moitiés du mouvement. Le rôle de borne joué par les accords est dû au rapport avec les notes de chaque série, comme nous le verrons plus loin. En tout cas, les paires d'accords semblent avoir une grande signification dans la structure du mouvement (*cf.* le découpage au tableau 2/L, p.77).

6 - Tableau synoptique des différents paramètres

Les différentes articulations sont symbolisées dans le tableau par les signes suivants:

legato = \cap
 staccato = • • •
 appoggiature = app.
 portato = --
 marcato = >

Tableau 2 / J

Cell.	Int.	articulation					dynamique			rythme			fréq.
		\cap	• • •	app.	--	>	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>				
a 1	2M	4		1		1		5	1	5		1	6
a 2	U		4				4			4			4
a 3	4d	1	1	1	1	1	1	2	2	3	1	1	5
b 1	6m	1	4	1			5	1		5		1	6
	(3M)												
b 2	2M	2	4	1			4		3	6		1	7
	(7m)												
b 3	T	2	1		2	1	1	5		4	2		6
c 1	8ve			2		1			3	1		2	3
Total	—	[10	14	6	3	4]	[15	13	9]	[28	3	6]	37

i) Ce tableau synoptique montre d'emblée l'interaction continue entre tous les paramètres, produite par la combinaison de la série de douze sons et ses transformations, donnant les sept différents intervalles des cellules, auxquelles viennent s'ajouter les cinq articulations, les trois degrés d'intensité sonore et les trois figures rythmiques, qui permettent à Webern d'établir l'univers combinatoire du mouvement et d'appliquer de façon radicale le principe de la variation permanente proposé par Schoenberg.

Toutes les cellules prennent part à ce jeu de combinaisons multiples des paramètres, sauf

une, la cellule a_2 , qui reste inaltérée parce que, entre autres raisons, elle est le centre de symétrie de l'ambitus du mouvement : le la de l'unisson est la note exactement équidistante des deux extrêmes de l'intervalle si-sol, correspondant à la cellule b_1 qui est constituée par l'intervalle de la plus grande amplitude dans le mouvement (3 octaves, plus une sixte mineure).

Comme l'a bien constaté Friedhelm Döhl (1976 : 305), tous les intervalles tournent autour de cet unisson central et peuvent être rangés selon le rapport d'équidistance que chacune des deux notes de chaque intervalle maintient avec ce la :

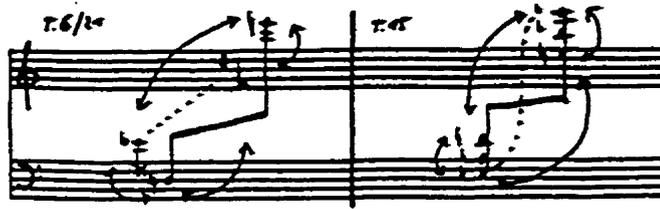
The diagram illustrates intervals around a central 'la' note. It consists of two staves. The top staff shows intervals: $8ve+2M$, $6m$, $8ve+7$, $8ve+5$, and Triton. The bottom staff shows intervals: $8ve+2m$, $6m$, $8ve+7$, $8ve+5$, $\#2$, and $b2$. Below the staves are labels a_1 , a_3 , b_1 , b_2 , b_3 , and c_1 .

Ex. I

ii) Par contre, la cellule a_3 est la plus «variable» des cellules et la seule à utiliser toutes les configurations de tous les paramètres. Cela peut être expliqué par le fait qu'elle se place presque toujours immédiatement après a_2 (l'unique exception se trouvant aux mesures 13-14, où l'unisson est suivi par b_3) et que, partant, elle crée un pendant contrasté par rapport à l'invariabilité de a_2 .

iii) Du point de vue de la dynamique, l'intervalle qui fait pendant à a_2 est l'octave, toujours jouée en *ff*. À propos de l'octave, Döhl fait une remarque intéressante :

«... pour paralyser l'impulsion "tonique" de l'octave, Webern (comme il l'avait déjà fait dans certaines oeuvres antérieures) la place dans un "coincement" chromatique :



Ex.2

En outre, l'octave se présente soit comme une brève appoggiature, soit "cachée" dans un accord.» (ibidem.: 306)

Finalement, il faut remarquer un autre artifice important par lequel Webern évite la tonalité: la distance d'un triton qui sépare le la de l'unisson du mi b de l'octave.

iv) Il y a aussi quelques rapports intéressants entre les paramètres :

- l'association du *f* et du *ff* à la majorité des appoggiatures à l'exception des deux moments où l'appoggiature apparaît dans la combinaison b_1/b_2 et b_2/b_1 , qui est marquée *p*;
- le portato se présente trois fois seulement, toujours *f* et avec le rythme $\downarrow \downarrow$ dont une fois comme a_3 (la quarte diminuée) et deux fois comme b_3 (la quarte augmentée, soit le triton).

7 -Trois découpages des sections du IIe mouvement d'après l'analyse du niveau neutre

Comme l'a indiqué Ruwet avec force « il est impossible de représenter la structure d'une pièce musicale par un schéma unique» (1972:134). L'examen de l'organisation paradigmatique des différents paramètres nous conduit donc à proposer trois découpages différents du mouvement :

- I) selon les rapports entre les cellules et la dynamique;
- II) selon les segments jalonnés par les quatre paires d'accords;

III) selon l'organisation des configurations rythmiques.

Les tableaux ci-dessous montrent ces découpages :

Tableau 2 / K *

Selon les rapports entre les cellules et la dynamique

[A (3 mes)]	[B (4 mes)]
a1]:	a2 a3 b1/b2 b3			a1 b1 c1/ b2 b3 b2/ b1	
(f)	(p) (f) (p)			(f) (p) (ff) (f) (p)	
[A' (3 mes)]			
a1	a2 a3 b3				
(ff)	(p) (f) (p)				
[A'' (3 mes)]	[B' (3 mes)]
a1:]	b1 b1 a2 b3			c1 b2 b3 a3 a3/ b2	
(f)	(f) (p) (p) (f)			(ff) (p) (f) (p) (ff)	
		[AB (5 mes)]	
		a1/ b3	a2 a3 b1 c1/ b2 a1:]		
		(f)	(p) (ff) (p) (ff) (f)		

Ce découpage donne le schéma :

[: A B A' :][: A'' B' AB :]

donc, une forme de type binaire où chaque moitié a trois subdivisions établies par la variation combinée des cellules et de la dynamique.

* Pour simplifier la présentation des découpages, nous avons toujours utilisé les lettres A, B, C, etc pour signaler les sections découpées dans les trois tableaux, même si elles n'indiquent pas des segments identiques.

Tableau 2/L

Selon les segments jalonnés par les quatre paires d'accords

[A (3 mes)				[B (5 mes)]															
a1	a2	a3	b1/b2				b3	b2	a1	b1	c1/b2	b3	b2/b1																		
[f	p	f	p]				[f	p	f	p	ff	f	p]																		
[A'				{				A''				}				[C (5 mes)]			
a1	a2	a3	b3	a1	:	:	b1	b1	a2	b3	c1	b2	b3	a3	a3/b2	a1/b3	a2														
[ff	p	f	p	f	f	p	p	f]	[ff	p	f	p	ff	f	p]																
										[B' (3 mes)]													
										a3	b1	c1/b2	a1																		
										[ff	p	ff	f]																	

Le découpage en segments jalonnés par les accords nous donne le schéma

A B { A' :|: A'' } C B'

dont le nombre de cellules au sein de chaque segment (sans considérer les *ritornelli obbligati*) est le suivant :

$$A = 5 ; B = 9 ; A' + A'' = 9 ; C = 9 ; B' = 5 ,$$

soit un total de 37 cellules pour tout le mouvement. Comme les trois premiers segments (A-B-[A'+A'']) comportent un ensemble de 23 cellules, nous avons donc une relation, entre cet ensemble de segments et la somme totale de cellules, de $37/23 = 1,6086\dots$

En outre, la proportion entre les trois premiers segments (A- B - [A'+A'']) et les deux derniers (C- B') est de $23/14 = 1,642...$

Ainsi, bien que les deux résultats ne soient pas identiques, ils sont très proches du nombre ϕ (phi = 1,6180...), ce qui nous conduit à nous demander si ce mouvement n'aurait pas été construit selon les proportions définies par le nombre d'or. Aussi séduisante qu'elle puisse être, cette hypothèse s'estompe devant les répétitions *obbligato* qui bouleversent la proportion, à cause du débordement du segment A'+A'' à travers la barre double qui divise le mouvement en deux moitiés.

Tableau 2 / M

Organisation selon les paradigmes rythmiques (cf. tableau 2/D)

<p>A (2 mes.) a 1 - a 2 - a 3 [f - p - f]</p>	<p>B (1 ½ mes.) b 1/b 2 - b 3 [p - f]</p> <p>B' (1 ½ mes.) b 2/b 1 - a 1 [p - ff]</p>	<p>C (2 mes.) b 2 - a 1 - b 1 [p - f - p]</p> <p>C (2 ½ mes.) a 2 - a 3 - b 3 [p - f - p]</p> <p>C (1 ½ mes.) a 1 - b 1 - b 1 [f - f - p]</p> <p>C' (2 mes.) b 2 - b 3 - a 3 [p - f - p]</p>	<p>D (1 ½ mes.) c 1/b 2 - b 3 [ff - f]</p>
<p>A' (2 ½ mes.) a 2 - b 3 - c 1 [p - f - ff]</p>	<p>B'' (1 ½ mes.) a 3/b 2 - a 1/b 3 [ff - f]</p>	<p>C' (1½ mes.) a 2 - a 3 - b 1 [p - ff - p]</p>	<p>D' X (2 mes.) c 1/b 2 - - a 1 [ff - f]</p>

Le troisième découpage, réalisé selon les configurations rythmiques, donne le schéma suivant :

A B C D B' C][C A' C' B' C' D'X

qui est toujours conforme à la forme binaire du mouvement, mais qui divise chacune de ses moitiés en deux groupes de trois courts segments. Même s'il reflète le haut degré de variation rythmique du mouvement, il nous semble peu commode à cause du morcellement excessif qui rend difficile la mise en valeur des autres paramètres.

Parmi les trois possibilités, le premier découpage nous semble être, du point de vue de la présente analyse, le plus convenable pour décrire tous les traits du mouvement, surtout parce qu'il est convaincant en raison de sa compatibilité avec le tableau 2/D, et aussi parce qu'il délimite très nettement l'important segment central.

III - Analyse du niveau neutre du troisième mouvement

Même si le troisième mouvement de l'Opus 27 est celui qui suscite l'unanimité presque totale des analystes qui le considèrent comme un ensemble de variations, notre analyse du niveau neutre de ce mouvement mettra de côté, pour le moment, cette donnée qui relève du poétique. Nous nous proposons de considérer qu'il se divise en six sections qui se distinguent les unes des autres en raison de leurs contrastes. Nous nous attarderons à certains de ses paramètres afin d'essayer d'établir des rapports paradigmatiques entre les sections qui le composent.

tenter d'arriver, au moyen de la comparaison entre les deux démarches, à quelques conclusions à propos de la nature et de la forme du troisième mouvement.

Les paramètres considérés dans notre analyse du niveau neutre seront :

- l'organisation des hauteurs ;
- la texture ;
- les durées et les configurations rythmiques ;
- la dynamique ;
- l'articulation.

En raison de l'étendue de ce mouvement et pour rendre plus clair le développement de notre analyse, la réécriture paradigmatique de chacune de ses six sections sera présentée séparément, suivie de nos commentaires.

SECTION I

Le tableau 3/A1 ci-dessous nous donne la réécriture paradigmatique des 12 premières mesures qui constituent la première section du mouvement :

Tableau 3 / A1 *

Réécriture paradigmatique de la section I

Ce tableau organise la section en trois configurations paradigmatiques. Il faut donc noter que:

- i) les trois groupes qui constituent les axes paradigmatiques présentent, dans les deux premiers systèmes du tableau, des configurations identiques quant à la durée et à la disposition rythmique de leurs notes (à l'exception des deux noires entre crochets, après la ligne pointillée dans le deuxième système). En outre, bien que les hauteurs du second système soient identiques à celles du premier, elles sont disposées dans un ordre différent.
- ii) Par contre, à partir de la ligne pointillée coupant le deuxième système, même si les hauteurs restent les mêmes, leur ordre, leur durée et leur disposition rythmique sont différents.

*Pour rendre plus facile la lecture, nous avons, dans tous les tableaux qui suivent, réduit la partition à une seule portée en transposant dans la clef de sol les notes qui étaient dans la clef de fa. C'est pourquoi certaines notes ont été haussées d'une ou deux octaves.

iii) Relativement à l'organisation des hauteurs, nous considérons donc que cette première section du mouvement est constituée par trois phrases, chacune d'elles ayant la même collection de hauteurs. Néanmoins, comme la deuxième phrase introduit une variation dans l'ordre séquentiel des hauteurs et la troisième, en plus de varier cet ordre, présente aussi de nouvelles configurations de durée et de disposition rythmique, nous avons affaire à une première phrase suivie de deux variations — c'est-à-dire que la section I a une structure ternaire du type A - A' - A''.

iv) Quant à la texture, cette section a une écriture linéaire, en contrepoint à une ou deux notes contre une; seulement une fois, à la mesure 11, deux notes sont frappées simultanément.

v) En ce qui concerne les durées et les configurations rythmiques, le tableau suivant montre

les rapports paradigmatiques de ces paramètres dans chacune des trois phrases de la section :

Tableau 3 / A2

Les paradigmes rythmiques de la section I

The diagram illustrates three rhythmic paradigms, A, A', and A'', each represented by a horizontal line with a bracket above it. Below each line are rhythmic symbols: a dotted quarter note, two eighth notes, a half note, a quarter note, and a quarter note with a flag. The symbols are grouped by vertical braces. Paradigm A shows a sequence of these symbols. Paradigm A' is identical to A. Paradigm A'' shows a different sequence of symbols, including a dotted quarter note, two eighth notes, a half note, a quarter note, and a quarter note with a flag, followed by a quarter note, a quarter note, and a quarter note with a flag.

A

A'

A''

Le tableau signale la symétrie rythmique des deux premières phrases (A et A') et la variation rythmique dans A'' qui, bien que commençant par la deuxième configuration des deux autres phrases, présente une configuration rythmique différente dans sa seconde moitié.

vi) Du point de vue de la dynamique, nous avons :

$$A = p - f - p$$

$$A' = f - f - p$$

$$A'' = f - p$$

La séquence dynamique des trois phrases (*p-f-p-f / f-p-f-p*) constitue un palindrome.

vii) Quant à l'articulation, les indications de *portato*, *legato* et *staccato* se distribuent quasi régulièrement à travers les trois sections. Cependant, il faut noter trois importantes exceptions :

- a) Un *marcato* sur le fa₃ de la mesure 4, pour souligner la première fois que la note la plus aiguë de la section est atteinte. Il convient de souligner que la mise en relief des notes les plus aiguës sera un des traits caractéristiques de ce mouvement;
- b) l'absence du *portato* sur le mi b au début de la deuxième phrase (mesure 5);
- c) le *staccato* sur le mi b à la fin de la section (mesure 12).

Les différents types d'articulation du mi b rehaussent l'importance de cette note, faisant d'elle une sorte de «tonique», point de départ et d'arrivée de la première section.

La structure linéaire, en contrepoint à une ou deux notes, donne à cette section le caractère simple et calme d'un motet médiéval.

SECTION II

Cette section commence à la mesure 12 et se développe jusqu'à la mesure 23 et, par contraste avec la première section, elle présente une texture plus dense, où les notes isolées alternent avec des septièmes majeures et triades composées par des septièmes majeures ajoutées d'une tierce mineure (cinq fois) où d'une tierce majeure (trois fois).

Pour une lecture plus aisée des découpages paradigmatiques, nous désignerons dorénavant les segments, découpés au sein de chaque partie, à la manière traditionnelle, c'est-à-dire par des lettres majuscules, en réservant les minuscules pour indiquer les incises qui résultent de leur subdivision. Les mêmes lettres (A B, ou a, b, etc...) seront répétées dans chaque section pour montrer la forme de chacune d'elles, mais cela ne signifie pas qu'il y ait une correspondance ou identité entre les sections ou les segments identifiés par les mêmes lettres.

Le tableau 3/B1 ci-dessous nous montre la réécriture paradigmatique de cette section et organise les phrases de toute la section selon certains paradigmes qui lui sont propres:

Tableau 3 / B1

Réécriture paradigmatique de la section II

i) Ce tableau est une réécriture de la partition visant à organiser les hauteurs de la deuxième section en deux groupes, ayant pour paradigme les deux configurations de six notes (**a** et **b**) qui nous avons considéré comme étant la première phrase (A) de la section. Ce découpage fournit six sections avec des hauteurs quasi semblables, chacune étant subdivisée, de façon non-systématique, en deux groupes de hauteurs. Seules les sections A, A2 et A5 ont un nombre identique de hauteurs dans chaque groupe :

A (**a**, **b**) où **a** = 6 notes et **b** = 6 notes;

A1 (**a**1, **b**1) où **a**1 = 4 notes et **b**1 = 6 notes;

A2 (**a**2, **b**2) où **a**2 = 5 notes et **b**2 = 5 notes;

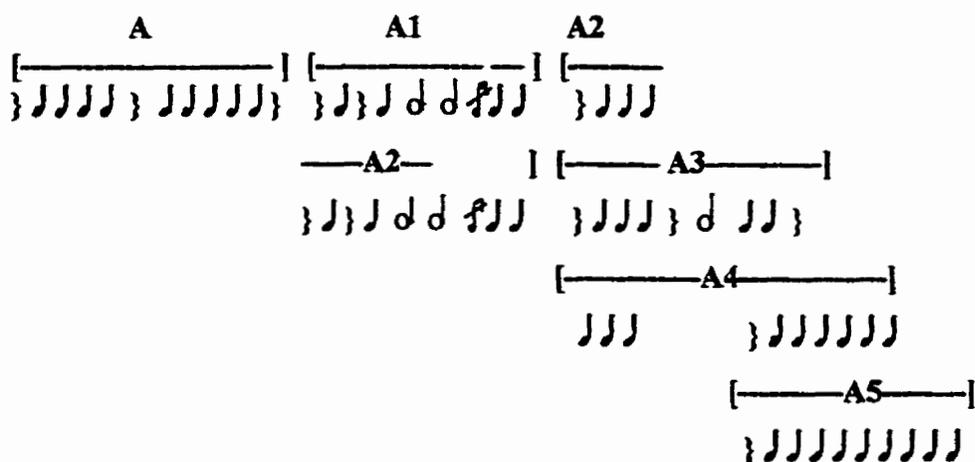
A3 (**a**3, **b**3) où **a**3 = 6 notes (+ l'appoggiature) et **b**3 = 7 notes;

A5 (ab-ba) où ab = 6 notes et ba = 6 notes.

ii) Quant au rythme, le tableau 3/B2 nous montre les paradigmes rythmiques de cette section :

Tableau 3 / B2

Les paradigmes rythmiques de la section II



Ce tableau fait coïncider les différentes configurations rythmiques avec les sections obtenues par le découpage du tableau 3/B1 et montre d'emblée que le segment A2 se compose d'une combinaison des configurations rythmiques de A1 et de A3, et que, d'ailleurs, les configurations A4 et A5 ne sont que des développements du rythme de la section A. Nous pouvons donc identifier trois cellules rythmiques élémentaires dont les différentes combinaisons dressent le profil rythmique de chaque segment :

- I) } JJJ et ses variantes : } JJJJ ; } JJJJJ etc...
- II) } J } J d
- III) d (f) J J

Ce rapport entre les fluctuations du tempo et les configurations rythmiques constitue une donnée importante. Il n'y a que deux ralentis dans cette variation : le premier à la fin du segment A4 et le second à la fin de A5, qui coïncide avec la fin de la section. Ces deux ralentis jalonnent et rehaussent le dernier segment de la section pour souligner son rapport à la première section du troisième mouvement.

iii) En ce qui concerne la dynamique, cette deuxième section présente plus d'amplitude et de nuances que la première section :

pp - p (dim.) - f - p - p - f - più f - ff - p (dim) - f (dim) p

Comme dans la première section, les indications *più f* et *ff* sont placées juste au-dessous des deux sol# 5, qui sont les deux notes les plus aiguës de cette variation et, jusqu'ici, du mouvement.

iv) Par contre, l'articulation est restreinte à une alternance entre *staccato* et *legato*.

De l'analyse de la deuxième section, nous pouvons conclure qu'elle n'est rien d'autre qu'un développement de la première section du mouvement en forme de rondeau, à travers des configurations rythmiques plus complexes et variées et d'une dynamique beaucoup plus nuancée et contrastée. En outre, son caractère dansant nous rappelle l'utilisation de rythmes de danse dans les variations du Baroque comme, par exemple les passacaglias et les chaconnes qu'on trouve souvent chez Bach et Haendel.

SECTION III

La troisième section se déploie entre les mesures 23 et 33. Elle est donc plus courte d'une mesure que la section précédente. Un trait caractéristique apparaît déjà dès son début : une paire de noires *staccato* répétées, suivie d'une deuxième paire à une octave plus une neuvième (ou septième) plus grave. Toutes les noires dans cette section sont articulées soit en *staccato* (quelques-unes portant l'indication *marcato*), soit en *legato*. Elles sont entrelardées de cinq accords formés par trois blanches et une noire, chacun d'eux situé au début d'un *ritardando*. Il n'y a que des noires et des blanches dans la troisième section.

Le tableau 3/C1 ci-dessous déploie la réécriture paradigmatique de la troisième section :

Tableau 3/C1

Réécriture de la section III

The image shows a handwritten musical score for three staves, labeled A, B, and A'. The score is a re-notation of section III, covering measures 23 to 33. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Handwritten annotations include measure numbers in circles (23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33), tempo markings (tempo, zart, rit., tempo), and dynamic markings (pp, sf). The score is written on three staves, with the first staff (A) starting at measure 23 and the second staff (B) starting at measure 27. The third staff (A') starts at measure 31. The score is a re-notation of section III, covering measures 23 to 33.

i) Ce tableau montre l'importance des notes répétées et des accords dans la structure de la troisième section ; en effet, ces deux éléments permettent de la diviser en trois grandes phrases, chacune composée de deux segments :

Phrase A = a1 / a2

Phrase B = b1 / b2

Phrase A' = a'1 / b'2

ii) Le tableau met aussi en évidence l'importance du rythme et de l'articulation, d'ailleurs plus grande que celle des hauteurs, dans la structuration de cette section puisque, à cause du constant déplacement des hauteurs, les trois phrases se dégagent surtout grâce aux paradigmes formés par le rythme et l'articulation. Ainsi, chaque phrase commence par une paire de noires en *staccato* et finit par une noire *staccato*.

iii) Les phrases A et A' ont le même nombre de notes (22), divisées en deux segments identiques de 11 notes chacun ; les premiers segments des deux phrases (a1 et a'1) ont une dynamique identique — *p, decrescendo, pp, f, p, decrescendo, pp* — et presque la même articulation, à l'exception de la note qui précède l'accord, liée dans A, et *staccato* dans A' (le sol # de l'accord en A' est, lui-aussi, une noire marquée *staccato*).

iv) La phrase B n'utilise que le *staccato*, mais son deuxième segment (b2), tel que le a2 de la section A, présente trois noires avec l'articulation *marcato*. Cette phrase est la plus courte des trois, contenant seulement 15 notes, son premier segment (b1) est très résumé, se limitant aux deux paires de noires. En outre, la dynamique de cette

phrase est moins variée, les indications se limitant à *f* au début, suivi d'un *sf p* sous l'accord et un *sf* sous chacune des deux notes finales. La présence d'un seul accord dans la phrase B est un trait important qui sert à souligner le contraste de B avec les deux autres phrases.

v) Finalement, le deuxième segment de la phrase A' (b'2) ressemble plus au deuxième segment de B (b2) qu'à celui de la phrase A (a2). Même s'ils présentent quelques différences de rythme, de hauteurs, d'articulation et de dynamique, leurs noyaux (encadrés dans le tableau) sont identiques, à l'exception du soupir.

vi) Les fréquentes fluctuations du tempo sont aussi à remarquer, à commencer par l'indication *zart* (tendre) qui marque le début de cette section. Ses cinq ralentis coïncident avec les cinq accords et renforcent leur rôle dans le développement de toute la troisième section.

vii) Comme nous l'avons vu ci-dessus, même si les trois phrases de cette section sont quelque peu asymétriques, il est possible d'identifier quatre configurations rythmiques caractéristiques qui, liées à l'articulation, se répètent tout au long de la troisième section et jalonnent ses trois phrases. Ce sont :

- les trois configurations de deux paires de noires détachées 
- les cinq accords en blanches pointées 
- les cinq figures de deux noires liées 
- les noires isolées (en *staccato* et parfois *marcato*) qui, parmi les autres configurations, se présentent en groupes de deux ou quatre notes.

viii) La dynamique présente elle-aussi une symétrie dès qu'on la considère tout au long de la section, sans observer le découpage en phrases :

$$p - pp - f - p$$

$$pp - f^*$$

$$p - pp - f - p$$

* Ce *forte* correspond au mi₅, la note la plus aiguë de cette variation et qui constitue les deux premières notes répétées de la deuxième configuration b, tête de paradigme au début de la section B.

La troisième section, avec son rythme caractéristique, ses hésitations de tempo et son climat *zart* (tendre), ressemble plutôt à une sarabande par son élégance et sa dignité calme. Elle peut être considérée comme l'équivalent des variations-adagio de la période classique.

SECTION IV

Cette section commence à la deuxième moitié du troisième temps de la mesure 33 (anacrouse sur la mesure 34), et s'étend jusqu'à la mesure 44, celle-ci étant une mesure entière de silence incluse par Webern dans l'*accelerando* qui commence à la mesure 43.

Les croches font ici leur première apparition dans le mouvement. En effet, les groupes de deux croches liées et les blanches, ainsi que les blanches pointées, sont les deux seules durées utilisées dans la quatrième section. Les blanches forment cinq

accords de quatre sons mais, à la différence de la section précédente, il y a en plus, quatre blanches isolées. Le tableau suivant nous présente la réécriture paradigmatique de la quatrième section :

Tableau 3 / D1

Réécriture paradigmatique de la section IV

The musical score is handwritten and consists of five staves. The first two staves are labeled 'a' and 'a'' and contain measures 25-38. The next two staves are labeled 'b' and 'b'' and contain measures 39-41. The fifth staff is labeled 'codetta' and contains measures 42-43. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (pp, p, f, sf), and tempo markings (molto rit., tempo). There are also circled measure numbers (25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43) and a circled letter 'B' at the top right.

i) De ce tableau ressort un schéma en deux parties, chacune étant subdivisée en deux segments, auxquelles s'ajoute une «codetta» (mesures 42 / 43) aboutissant au silence à la mesure 44 :

A (a - a')

B (b - b')

+ CODETTA.

Dans chaque partie, le deuxième segment est le rétrograde des hauteurs du premier, tandis que la «codetta» présente les hauteurs disposées dans le même ordre que la première phrase de la première section du mouvement, donc comprimée en une mesure et demie et manquant les deux premières hauteurs (mi b et si).

ii) Le tableau montre aussi les rapports rythmiques qui existent entre les parties:

- a et b, donc les premiers segments de A et B, ont la même configuration rythmique, sauf par l'absence du soupir à b entre la paire de croches et la blanche pointée à la fin de la mesure 38, tandis que a' et b' sont rythmiquement identiques.
- La «codetta» commence par une blanche pointée suivie d'une blanche, pour finir avec un groupe composé d'une blanche et de deux paires de croches, ce qui constitue un palindrome du premier groupement de durées au début de la section.
- Comme dans la section précédente, les fluctuations du tempo jouent un rôle important pour la structure; il y a quatre indications de *molto ritardando*, qui coïncident avec les groupements de blanches (y compris les accords). Par contre, le même groupement dans la «codetta» se joue sans ralenti, suivi par un *accelerando*, signalé par Webern et allant du début de la mesure 43 jusqu'à la fin de la mesure de silence (44).

iii) La dynamique de la quatrième section n'a pas de gradations : les *f* se juxtaposent aux *p* ou aux *pp*, dans une alternance rapide au long de toute la variation, pour atteindre son point culminant avec le *ff* à la fin. C'est sans doute la section avec la dynamique la plus intense et abrupte de tout le troisième mouvement.

iv) Cette section entretient un rapport intime avec la section précédente. Son tempo et ses fluctuations sont les mêmes. On dirait qu'elle est une variation ornementée, un agrément, au sens du Baroque, de la section précédente.

L'*accelerando* final qui se prolonge dans la mesure de silence et le silence lui-même, préparent le changement de tempo et de caractère qui seront introduits par la section suivante.

SECTION V

La cinquième section se développe entre les mesures 45 et 55. Son caractère vif et énergique est souligné par Webern dès le début : *wieder im Tempo, doch bewegt* (à nouveau au tempo et pourtant agité). L'écriture est pointilliste, en notes courtes — isolées ou en accords de deux sons — toujours entrelardées par des silences.

Le tableau 3/E1 ci-dessous présente la réécriture paradigmatique de la section:

Tableau 3 / E1
Réécriture de la section V

The musical score consists of five staves. The first two staves, labeled 'A' and 'A'', show a melodic line with various ornaments and dynamics. The bottom three staves, labeled 'B', show a more complex, multi-voiced texture. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'f'.

i) Le tableau nous montre que l'organisation paradigmatique de cette section se fait autour des hauteurs. En effet, nous avons quatre configurations (a, b, c et d) dont les différentes combinaisons forment les trois parties caractéristiques d'une *Barform* :

A [a-b-c]

A'[a'b'-d]

B [c'-c''-d'-d'']

Si l'on considère les éléments rythmiques, dynamiques et articulatoires, on obtient : a = a'; b = b'; c' = c'' et d = d', tandis que c et d'' ont des configurations apparentées à celles de c' et d.

ii) Le tout donne l'impression d'un *fugato* dans lequel les passages linéaires (a b ; a'b') alternent avec les passages en accords de deux voix superposées (c et d) et finit par aboutir à une sorte de *strette* (c'-c''-d'-d'') dont le début est marqué par le la_5 , la note la plus aiguë aussi bien de la section que de tout le troisième mouvement. Comme dans la première et la deuxième sections, ce la_5 est souligné par l'indication *molto fortissimo* et joue un rôle équivalent à celui d'un point d'orgue.

iii) En outre, les syncopes, causées par les quarts de soupirs et par les accents sur les temps faibles, provoquent une alternance entre les mesures de quatre temps et celles de trois, donnant une sensation d'instabilité rythmique.

iv) Quant à la dynamique, les *fortissimi* prédominent au long de toute la section, entrelardés trois fois par des indications de *piano*.

v) Les *portatos* et les *staccatos* sont interrompus trois fois par deux notes liées (qui coïncident aux indications de *piano*).

Tous ces éléments contribuent à accentuer le caractère dynamique et nerveux de la cinquième section, qui en plus est souligné par le pointillisme de l'écriture et son caractère fugué.

SECTION VI

La dernière section du troisième mouvement se développe entre les mesures 56 et 66. Si la section précédente a l'air d'un *fugato*, la sixième section, avec ses phrases séparées par des silences, nous rappelle un choral à la manière de celui de la quatrième ballade, op. 10, de Brahms).

Le tableau ci-dessous fait apparaître les configurations paradigmatiques de cette section:

Tableau 3 / F1

Réécriture paradigmatique de la section VI

The image shows a musical score for six staves. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is divided into sections labeled A, A', A'', B, C, and a final cadence. The first staff has a melodic line with a long note. The second and third staves have accompaniment. The fourth staff has a melodic line with a long note. The fifth staff has a melodic line with a long note. The sixth staff has a melodic line with a long note. The score is annotated with 'A', 'A'', 'A''', 'B', 'C', and 'cadence'.

- i) Le tableau montre une structure plutôt homophonique où les accords sont entrelardés des notes isolées, à la manière d'un choral structuré selon le schéma A - A' - A'' - B - C + cadence finale.

ii) Rythmiquement, c'est la variation la plus tranquille, retournant à l'atmosphère *ruhig fliessend* (d'une calme fluidité) du début du mouvement. Il n'y a que des blanches (quelques-unes pointées) et des noires. Le tableau ci-dessous, 3/F2, nous montre les quatre groupements rythmiques au long de cette variation :

Tableau 3 / F2

Les paradigmes rythmiques de la section VI

R

} d d J } d }

} d d J } d }

R' **R''** **R'''**

} d d J } d } | } d J } d d } | } d d . } J } d | d . } d J - } d J

Ce tableau nous montre trois groupes rythmiques identiques (**R**) avec une durée totale équivalente à dix noires; un groupe (**R'**) avec la même durée, mais rythmiquement différent, suivi de deux groupes de durées différentes : onze noires pour le premier (**R''**) et treize noires pour le second (**R'''**).

iii) La dynamique de cette variation utilise toutes les nuances entre le *p* et le *ppp* déployées symétriquement jusqu'à la mesure finale en *ppp* de la façon suivante :

pp - p - p - pp

pp - p - p - pp - ppp

iv) L'articulation des accords alterne entre le legato et le staccato tandis que les notes isolées sont articulées toujours legato.

Cette section «chorale» reprend, d'une façon enrichie par l'homophonie, le caractère et les motifs de la première section du mouvement. En outre, sa dynamique voilée lui donne une expression subtile et susurrante qui aboutit à un dernier soupir, avant de plonger dans l'immensité d'un silence plein de signification.

Tableau synoptique des paramètres du III^e mouvement - 3 / G

Section	Forme	Durées/Rhythm.	Dynam.	Articul.	Tempo	Texture(*)
I	Ternaire (A - A' - A'')	 A=A'≠A''	p-f-p-f f-p-f-p (terrassée)	portato / legato / staccato	calme	contrep. linéaire
II	Rondeau A1, A2... ...A5	 5 conf. rhythm. différentes	pp-p-f-p p-f+f-ff p-f-p (graduelle)	staccato / legato	plus vif / mouv. de danse	noires / accords
III	Ternaire (A-B-A')	 A ≠ B ≠ A'	p-pp-f-p pp-f-p p-pp-f-p (contrastée)	staccato / legato / marcato	lent / grave et fluctuant	noires / accords
IV	Binaire A(aa')-B(bb') + codetta	 a ≅ b a' = b'	p-f-pp-f pp-f-p-f p-f-pp-f-ff (abrupte)	legato / portato	plus animé/ fluctuant et ornée	croches / accords
V	Barform (A A' B)	 a = a' b=b' c ≅ c' = c'' d = d' ≅ d''	ff-p-ff-p-ff-p ff - fff (prédomin. du ff)	pointillée	agité et syncopé	fuguée
VI	Choral (A-A'-B-C-B')	 4 conf. rhythm. différentes	pp-p-p-pp pp-p-p-pp-ppp (nuancée)	legato / staccato	très calme	homoph.

(*) À titre de comparaison, voir le tableau cité par Friedhelm Döhl (1976 : 315) d'après Armin Klammer, dont la dernière colonne "Formcharakter der Gruppenverbände" organise le thème et chaque variation selon la texture, bien que de façon quelque peu différente du tableau 3/G ci-dessus. Il faut remarquer que Döhl n'est pas entièrement d'accord avec l'utilisation des concepts "polyphonique" et "homophonique" pour définir un contexte où les deux formes d'écritures changent constamment et de façon si abrupte.

Le tableau synoptique ci-dessus montre le découpage selon les contrastes entre les six sections du troisième mouvement, permettant ainsi de constater la façon par laquelle Webern a exploité la variation des différents paramètres pour attribuer un caractère particulier à chaque section. En effet, chacune des sections présente une forme particulière qui, combinée à ses propres configurations de rythme, de dynamique, d'articulation, de tempo et de texture, lui donne un profil distinct et qui contraste nettement avec celui des autres sections. Néanmoins, au moyen d'une subtile utilisation de la progression de certains des paramètres, Webern réussit à créer une extraordinaire unité musicale du mouvement dont voici quelques exemples:

- la texture très dépouillée et linéaire de la première section devient à chaque nouvelle section progressivement plus complexe, pour aboutir à la texture en blocs homophoniques de la dernière section ;
- la forme, elle aussi, commence par une structure ternaire très simple dans la première section, devenant plus recherchée dans le rondeau de la deuxième et la *Barform* de la cinquième, pour aboutir finalement à la simplicité du choral à la fin du mouvement;
- les différentes combinaisons du tempo et de la dynamique donnent à l'ensemble du mouvement la forme d'un grand arc, quelque peu asymétrique, dont les fondements se trouvent dans le climat tranquille qui caractérise la première et la dernière section et dont le point culminant se trouve dans la cinquième section avec son climat agité et la prédominance du *ff*. Ce tableau synoptique permet donc de constater, encore une fois, la façon innovatrice avec laquelle Webern a utilisé la variation dans ce mouvement de l'Opus 27.

L'objectif de l'analyse du niveau neutre était de proposer un balayage empirique et systématique des trois mouvements de l'Opus 27, afin d'en faire apparaître les structures constitutives des différents niveaux hiérarchiques. Les configurations ont été obtenues par la recherche de phénomènes musicaux répétés, transformés et contrastés.

L'ANN n' est pas un but en soi. Elle est, comme l'avait fort bien compris Otto Laske dans son compte rendu du premier ouvrage de Nattiez (1975a), un artefact méthodologique (Laske 1977 : 221), c'est-à-dire une base, un outil à partir duquel les investigations poïétiques et esthésiques peuvent être entreprises ou, par rapport auxquelles, elles peuvent être confrontées. C'est par l'analyse poïétique, sous toutes ses facettes, que nous allons continuer.

CHAPITRE IV - L'ANALYSE POÏÉTIQUE

La compréhension de la musique est, chez l'homme, une expression de la vie. Comment devrions-nous la décrire à quelqu'un? Il faudrait avant tout décrire la musique...

Ludwig Wittgenstein (dans *Remarques mêlées*)

I - Quelques données historiques et culturelles sur la poïétique webernienne

1) Le *Zeitgeist* viennois du début du siècle

Notre siècle, sans doute le plus violent et catastrophique de l'histoire de la civilisation occidentale, a été également une période d'extraordinaire enrichissement dans tous les domaines de la connaissance humaine. On dirait, pour le meilleur et pour le pire, que nous sommes aujourd'hui dans un monde complètement différent de celui du début du siècle. Les événements politiques, sociaux, scientifiques et artistiques des premières années du XX^e siècle ont, en effet, provoqué une révolution d'une telle proportion que le monde du XIX^e siècle semble séparé de notre époque par un clivage plus profond et plus ample que celui qui, historiquement, a divisé le monde avant et après la Renaissance.

L'Empire austro-hongrois fut assurément l'une des nations les plus touchées par les bouleversements politiques, socio-économiques et culturels de la première moitié du XX^e siècle. Jusqu'à la Première Guerre mondiale, Vienne était le centre politique et administratif d'un grand empire, gouverné par une dynastie millénaire jouissant d'une apparente stabilité

politique et économique qui faisait l'envie de toute l'Europe. En tant que capitale de cet empire, Vienne était une grande ville cosmopolite, la plus importante de l'Europe centrale, et sa richesse ainsi que sa vie culturelle et artistique rivalisaient avec celles des plus grandes capitales européennes comme Londres, Paris et Berlin.

En 1918, à la suite de la Première Guerre mondiale, Vienne fut réduite à la condition de capitale de la petite Autriche, une des républiques issues de l'éclatement du grand Empire. Menacée par l'instabilité politique, sociale et économique, cette petite nation subit une succession de crises et finit par disparaître quelques années plus tard, engloutie par l'Allemagne hitlérienne en 1938 et proclamée simple province du troisième Reich. En moins d'un quart de siècle, une grande et puissante nation a été complètement anéantie.

Or, si ces circonstances socio-politiques et culturelles ont provoqué l'effondrement de l'Empire austro-hongrois, elles sont en même temps à la source de la mise en branle des forces dynamiques qui amenèrent Vienne à devenir l'un des plus importants centres générateurs de nouveaux courants de pensée qui sont à l'origine de la modernité dans notre siècle. Comme l'affirme bien Jean-Pierre Cometti, « c'est à Vienne que le dix-neuvième siècle semble avoir eu pour destin de s'achever avec Brahms et Brückner pour s'effacer devant Schoenberg, Berg et Webern... » (1998 : 90). Cette vision de Cometti montre comment la révolution musicale schoenbergienne est symptomatique du clivage entre les deux époques.

Dans leur livre *Wittgenstein, Vienne et la modernité*, Allan Janik et Stephen Toulmin soulignent le caractère multiforme et global de la vie intellectuelle viennoise du début du siècle :

Si, dans la Vienne de cette époque, où presque tous les artistes et intellectuels se connaissaient et discutaient ensemble des grands problèmes du moment, on étudiait isolément chacun des secteurs de l'activité culturelle, on risquerait de ne pas voir le facteur essentiel : leur interdépendance. Comment, en effet, considérer comme une simple coïncidence le fait que la musique dodécaphonique, l'architecture moderne, le

positivisme juridique et logique, la peinture non figurative et la psychanalyse soient nés à peu près simultanément et, pour la plupart, dans la même ville où, par ailleurs, on venait de redécouvrir Schopenhauer et Kierkegaard. (1978 : 13)

Cette interdépendance était le résultat des circonstances spécifiques de la vie culturelle viennoise qui, parce qu'elle se déroulait dans une ville qui n'avait pas atteint des proportions aussi gigantesques que celles de Paris, Londres ou Berlin, permettait encore que ses intellectuels, ses scientifiques et ses artistes jouissent d'un type de rapport qui rendait propice la circulation de nouvelles idées d'une façon beaucoup plus intense que dans les autres grandes métropoles.

Pour bien comprendre l'oeuvre de Schoenberg, Berg et Webern, il faut prendre en considération la richesse de cet univers politique et culturel dans lequel ils ont vécu, et dont ils ont reçu les influences culturelles, esthétiques et philosophiques. C'était, avant tout, un univers plein de paradoxes, où le désir du neuf était confronté à une tradition culturelle solidement enracinée dans les esprits. Un univers dans lequel prenait corps le dégoût envers un système politique qui, incapable de faire face aux tensions sociales et culturelles de l'empire multiethnique, se laissait entraîner vers l'abîme par le cours impétueux de l'histoire.

La réaction à cette situation poussait certains secteurs des élites artistiques et intellectuelles à chercher de nouveaux chemins pour essayer de surpasser les limites imposées par une société qu'elles considéraient comme corrompue et culturellement épuisée.

Dans le domaine artistique, cette réaction s'est traduite surtout par le développement d'une nouvelle pensée esthétique, fondée plutôt sur l'éthique de la création artistique que sur une esthétique centrée sur un prétendu idéal de beauté absolue.

Comme l'écrit Schoenberg dans *Le Style et l'Idée* :

La musique n'est pas une quelconque forme de divertissement, mais bien la façon dont s'exprime un poète qui s'exprime en musique, dont pense un penseur qui pense en

musique. Les idées musicales doivent se plier aux règles de la logique humaine; elles font partie de ce qu'un homme peut percevoir, discuter, exprimer. (1977 :167).

Cette conception du compositeur chez Schoenberg (et chez plusieurs autres artistes dans la Vienne du début du siècle), annonçait la naissance d'une nouvelle conscience de la place de l'artiste dans la société. Raymond Court, dans un de ses essais, signale comment cette prise de position face à l'activité artistique serait plus tard développée par un important courant de la pensée philosophique de l'après-guerre :

Le thème majeur de la *Théorie Esthétique* d'Adorno sera précisément de dégager le caractère critique, utopique et révolutionnaire de l'activité artistique en tant qu'elle est par essence désintéressée.

Il ajoute plus loin :

... par-delà toute réduction psychologiste, sociologiste ou philosophique, il faut cependant parler d'une vérité de l'oeuvre parce que l'art n'est pas un simple jeu, mais "connaissance" à sa manière (...) en ce qu'elle nous met en question, nous et la société dans laquelle nous vivons... (1981 : 6-7).

La recherche de cette «vérité de l'oeuvre», dont parle Court, et l'idée que l'oeuvre d'art devrait avoir un caractère nécessairement polémique, ont constitué les forces sous-jacentes à la rupture esthétique accomplie par des artistes comme Kokoschka en peinture et Schoenberg en musique. Le caractère révolutionnaire de cette rupture est défini par Carl Schorske comme «l'explosion dans le jardin», titre du dernier chapitre de son livre *Vienne Fin de Siècle* :

C'est un *Lebensgefühl* prophétique qui avait fait exploser le jardin : le mariage peu courant de l'humanisme et du nihilisme. Kokoschka et Schoenberg saluèrent leur travail mutuel, dangereux et solitaire, fait de libération et de destruction. Tous deux se sont révoltés contre la culture esthétique qui les avait nourris, oeuvre des premiers modernistes viennois de la fin de siècle, au moment où cette même culture perdait sa dimension critique, où, comme dans la *Kunstschau*, elle devenait la culture conventionnelle de la haute bourgeoisie. Les principaux artistes de la génération précédente, Klimt dans les arts plastiques, Hofmannsthal en littérature et Otto Wagner en architecture, étaient devenus les porte-paroles des classes supérieures, alors que celles-ci développaient leurs valeurs culturelles pour compenser le déclin de leur

pouvoir politique. Cependant, les artistes de la nouvelle génération – des expressionnistes comme Kokoschka et Schoenberg – s’allièrent aux derniers puritains – des critiques rationalistes comme Adolf Loos et Karl Kraus – qui rejetaient l’utilisation de l’art comme ingrédient culturel pour voiler la vraie nature du réel. (1983 : 335-6)

L’image utilisée par Schorske dans ce passage exprime précisément le caractère choquant et politiquement provocateur que cette deuxième génération viennoise d’artistes a donné à ses oeuvres, afin de rompre ce qu’ils considéraient comme une accommodation devenue complaisante entre la production artistique et la société bourgeoise.

D’une part Schoenberg et plusieurs de ses contemporains considéraient que la mission de leur génération consistait justement à défier et à dépasser les limites imposées par une esthétique devenue fautive parce qu’issue d’un ordre social aliéné par l’évolution de l’histoire. Selon leur conception critique, c’est l’histoire même qui enseigne que chaque fois qu’un langage artistique se montre épuisé et n’a plus rien à exprimer, les artistes savent créer de nouvelles formes expressives, renouvelant ainsi les conceptions esthétiques devenues obsolètes et, par conséquent, divorcées de la réalité. Cette vision est bien résumée par une affirmation de Schoenberg, citée par son disciple Egon Wellesz : «L’artiste parvient au beau sans le vouloir, car il ne cherche que la sincérité » (Wellesz, 1969:54)

Les raisons philosophiques sous-jacentes à cette idée sur l’activité artistique furent simultanément considérées par Ludwig Wittgenstein — philosophe autrichien, contemporain de Schoenberg — dans sa première oeuvre, le *Tractatus logico-philosophicus*, publié en 1921, où il affirme, « Il est clair que l’éthique ne se peut exprimer. L’éthique est transcendentale. (L’éthique et l’esthétique sont un).» (1961:103)

Dans le *Tractatus*, Wittgenstein considère que l’éthique et l’esthétique appartiennent au domaine «supérieur» des valeurs, et sont donc inexprimables par des propositions sensées.

Parce qu'elles se situent «hors du monde», elles ne peuvent être saisies que par l'expérience mystique. Comme Wittgenstein considère que l'élément mystique est inexprimable, celui-ci ne peut être que montré.

Wittgenstein établit dans ce texte une distinction entre dire et montrer, c'est-à-dire entre le domaine de la langue et celui des valeurs, distinction qui nous semble importante pour mieux comprendre l'attitude philosophique de la génération représentée par Kokoschka et Schoenberg, pour laquelle c'est l'action sincère – donc éthique – de l'artiste qui rend véritable – et donc esthétiquement signifiante – l'oeuvre d'art. Celle-ci est un produit de l'activité humaine, et, en tant que tel, il doit «montrer» la réalité comme elle est vécue par l'artiste. ** Du reste, il faut ne pas oublier qu'autant la peinture que la musique sont justement deux langages artistiques qui ont plutôt la faculté de montrer que celle de dire.

2) L'influence de Schoenberg sur Webern

Schoenberg se considérait également successeur légitime de la tradition musicale germanique, comme en témoigne un article du 24 novembre 1931, cité par Leibowitz dans son livre *Schoenberg* (1969: 20-22). Dans cet article, un bel exemple d'autoprésentation poétique, le compositeur avoue nettement l'influence décisive de cette tradition pour sa formation :

J'ai appris, dit Schoenberg :

** Il faut cependant souligner que l'élément mystique chez Wittgenstein aboutit finalement au silence, comme l'indique le dernier aphorisme du *Tractatus* : «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen» («Là où on ne peut pas parler, on doit se taire», selon la traduction de François Latraverse dans son article «Ce que se taire veut dire -Remarques sur la question du silence dans le «Tractatus»» (1984). Cet aphorisme est devenu emblématique de la culture autrichienne parce que, comme l'affirme Latraverse «...le silence du *Tractatus* doit aussi s'entendre entre les clameurs de son époque et dans le désarroi de sa culture comme une réaction à la banalité et à la duperie, au bavardage et à l'autoreproduction de gloses.» (ibid :54) Nous reviendrons plus loin sur cette question, en examinant l'importance du silence dans la musique de Webern et son rapport à l'élément mystique de sa personnalité.

De Bach :

- 1) La pensée contrapuntique; c'est-à-dire l'art d'inventer des figures sonores capables de s'accompagner elles-mêmes ;
- 2) l'art de faire dériver le tout d'une seule unité, et la manière d'enchaîner les figures entre elles ;
- 3) l'émancipation à l'égard des temps de la mesure.

De Mozart :

- 1) L'inégalité de la longueur des phrases ;
- 2) le groupement de caractères hétérogènes en une seule entité thématique;
- 3) la déviation par rapport au nombre paire des mesures du thème et de ses composantes ;
- 4) l'art de la formation d'idées secondaires ;
- 5) l'art de construire les introductions et les transitions.

De Beethoven :

- 1) L'art du développement des thèmes et des mouvements ;
- 2) l'art de la variation et de la différenciation ;
- 3) la diversité dans la construction de mouvements de longue haleine ;
- 4) l'art d'allonger sans hésitation, mais aussi de raccourcir brutalement selon les «besoins de la cause» ;
- 5) rythmiquement : le déplacement des figures sur d'autres temps de la mesure.

De Wagner :

- 1) L'usage que l'on peut faire des thèmes selon leur expression ainsi que leur conception correcte en vue de cet usage ;
- 2) la parenté entre les sons et les accords ;
- 3) la possibilité de concevoir des thèmes et des motifs en tant qu'entités autonomes, ce qui permet leur superposition dissonante à certaines harmonies.

De Brahms :

- 1) Beaucoup de ce que j'avais saisi inconsciemment chez Mozart, surtout l'irrégularité du nombre des mesures, l'extension et la condensation des phrases ;
- 2) la plasticité des formations : ne pas économiser, ne pas marchander lorsque la clarté exige davantage d'espace; mener chaque figure à ses ultimes conséquences ;
- 3) la conception systématique de l'aspect global d'un mouvement ;
- 4) économie et pourtant richesse.

J'ai aussi beaucoup appris de Schubert et aussi de Mahler, Strauss et Reger. Je ne me suis soustrait à personne et je puis, par conséquent, dire de moi-même : mon originalité vient de ce que j'ai tout de suite imité tout le "bien" que j'ai jamais perçu.

Plus loin, dans ce même article, il écrit à propos de sa musique :

Je sais qu'un jour on reconnaîtra dans cette nouveauté combien intimement elle se trouve liée avec le meilleur de ce qui nous a été donné en exemple. Mon mérite est d'avoir écrit une musique véritablement nouvelle qui, de même qu'elle est issue de la tradition, est destinée à devenir une tradition.

Le credo artistique exposé ci-dessus, en plus de constituer un témoignage poétique, présente tout un programme pour l'enseignement de la composition, et a été certainement le pilier-maître de l'activité didactique de Schoenberg qui est devenue un fondement important du style de la «Seconde école viennoise». Les deux autres principaux représentants de cette école, Alban Berg et Anton Webern, furent les disciples les plus proches de Schoenberg et sont restés toute leur vie liés à lui par une solide amitié fondée sur une étroite communion d'idées. En ce qui concerne l'influence de Schoenberg sur Webern, il suffit de rappeler comment ce dernier, dans la série des conférences qu'il a données à Vienne en 1932-33, et qui furent plus tard publiées sous le titre *Chemin vers la nouvelle musique*, s'en réfère à l'évolution historique des styles musicaux pour fonder la légitimité du style dodécaphonique comme l'héritier d'une tradition remontant à quatre siècles :

Nous sommes à présent à une époque où la méthode de présentation est polyphonique - notre technique de composition possède une parenté très étroite avec les méthodes des présentations utilisées au XVI^e siècle par les Néerlandais - et se sert aussi de tous les résultats de la conquête du domaine harmonique. (1980 : 70) *

En raison de l'exceptionnelle influence exercée par Schoenberg sur ses deux disciples préférés, il nous a fallu commencer ce chapitre par l'exposé de certains aspects importants de la pensée schoenbergienne. Nous présenterons maintenant les fondements du développement du processus créatif de Webern. De plus, nous ne pouvons oublier que les personnalités artistiques

* C'est nous qui soulignons.

de Webern et Berg — comme le démontrent leurs biographies et, surtout, le style caractéristique développé par chacun d'eux dans leur oeuvre — sont très distinctes de celle de leur mentor. En tout cas, à côté de cette influence de Schoenberg il faut considérer également quelques éléments importants qui ont aussi orienté la direction et l'évolution du processus créatif webernien.

À la différence du caractère autodidacte de la formation artistique de Schoenberg, l'éducation musicale de Webern suit un cours plutôt conventionnel. Comme nous l'enseigne Moldenhauer (1979 : 37), à l'âge de 14 ans, Webern maîtrisait déjà suffisamment bien le violoncelle pour être accepté au sein de l'orchestre du *Konzertverein* de Klagenfurt où, pendant quatre années, il acquit une bonne connaissance de la littérature musicale ainsi qu'une expérience raisonnable de la pratique orchestrale.

Parallèlement, il apprenait les fondements de la théorie et du contrepoint auprès d'un jeune professeur de Klagenfurt, du nom de Edwin Komauer, qui était un connaisseur de la musique polyphonique, surtout celle de Bach, et qui transmet à son jeune élève son enthousiasme pour ce genre d'écriture musicale.

Plus tard, entre 1902 et 1904, Webern suivit les cours d'harmonie, de contrepoint et de musicologie à l'Université de Vienne, obtenant, en 1906, le titre de docteur en musicologie. Son travail de recherche, dirigé par Guido Adler, consistait dans l'édition critique de l'oeuvre *Choralis Constantinus*, une collection de motets composés par Heinrich Ysaak (1450-1517), un des plus importants compositeurs de l'École franco-flamande. Cette édition critique fut publiée plus tard dans la collection *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* dont Adler était l'éditeur, ce qui nous permet de constater dans les quelques pages de commentaires introductifs par Webern, la profonde connaissance qu'il avait du style polyphonique néerlandais et l'admiration qu'il éprouvait pour cette musique:

L'examen de la musique du *Choralis Constantinus* rend immédiatement évident le style néerlandais. C'est avec une forte clarté que se présente ici l'élément qui donne une valeur particulièrement supérieure à la musique néerlandaise du début du XVI^e siècle, trait qui caractérise spécifiquement cette musique, la rendant unique parmi les musiques des autres peuples : la polyphonie la plus élevée [...]. On apprend dans ce texte l'effet merveilleux qui résulte de l'art polyphonique quand il est employé de façon à permettre aux voix de se dérouler ensemble dans une parfaite égalité, mais en faisant toujours ressortir la voix qui, à un moment donné, est la plus importante, pour ensuite la diminuer dès qu'une autre voix commence à émerger, bref, par une subtile organisation de l'interaction des voix. (1959 : viii) *

Cet émerveillement du jeune Webern devant la technique contrapuntique de l'école néerlandaise serait l'un des facteurs décisifs qui expliquent le développement ultérieur de l'élément contrapuntique, si caractéristique de son propre style, dont l'écriture en canon du deuxième mouvement de l'opus 27 constitue un bel exemple.

Les dernières lignes de ce texte introductif dégagent un autre trait de l'oeuvre qui semble avoir causé une forte impression sur Webern :

Il faut donc remarquer comment, dans *Choralis Constantinus*, le Chant, (c'est-à-dire le cantus firmus) serpente à travers la musique d'Ysaak en restant toujours reconnaissable, malgré toutes ses altérations [...]. Précisément merveilleuse est la façon selon laquelle Heinrich Ysaak maîtrise, avec une grande profondeur, l'esprit de ce chant, en l'absorbant tellement dans son écriture que ce dernier n'apparaît pas comme un élément étranger à la nature de la musique du maître mais, au contraire, comme intimement fusionné à elle - témoignage splendide de la grandeur de son art. (1959 : xii) *

Ainsi, Webern souligne dans son texte l'importance qu'il attribuait à la manière selon laquelle Ysaak utilisait le «cantus firmus» pour achever l'unité thématique de l'oeuvre. La ressemblance avec cette technique de composition se manifeste de façon très évidente dans les oeuvres dodécaphoniques de Webern, surtout quand il utilise la forme de la variation, comme dans le deuxième mouvement de l'Opus 21 ou dans le troisième mouvement de l'Opus 27.

Les commentaires et les impressions enregistrés par Webern dans le texte de sa thèse de

* Notre traduction de l'allemand.

1906 se développent selon les mêmes lignes de la pensée de Schoenberg qui accordait à la connaissance des anciens styles musicaux une grande importance pour l'apprentissage du compositeur. Cela ne doit pas nous étonner, étant donné que Webern, qui était son élève depuis 1904, partageait certainement déjà les idées de son maître. Ce qui est d'ailleurs le plus remarquable, comme on peut le constater en lisant la correspondance entre les deux hommes, c'est que, malgré l'évolution bien différenciée du style personnel de chacun, cette apparente identité de principes éthiques et esthétiques entre le professeur et le disciple se soit poursuivie après la période «d'apprentissage», et qu'elle soit restée, en général, quasi inaltérée au moins jusqu'au départ de Schoenberg, en 1933, pour l'exil en Amérique.

En effet, le caractère révolutionnaire de la musique produite par l'école de Schoenberg, sa réception négative, parfois même violente, de la part du public, et les critiques souvent acerbes de la presse traditionnelle, eurent pour conséquence l'instauration d'une étroite union entre les principaux membres de cette école pour faire face à cette hostilité de l'establishment. Schoenberg et ses disciples étaient d'ailleurs convaincus de l'importance de leur mission artistique et prêts à tous les sacrifices pour exercer ce qu'ils considéraient être un véritable apostolat de la nouvelle musique.

Témoin de ce sentiment quasi religieux à propos de la production artistique du groupe, la préface aux «Six bagatelles opus 9» de Webern, écrite en 1924 par Schoenberg, dont voici quelques lignes :

...Seul pourra comprendre ces pièces le croyant pour qui la musique est le moyen d'exprimer ce qui n'est exprimable qu'en musique. Ces pièces de Webern ne peuvent pas plus supporter la critique qu'une foi, quelle qu'elle soit, ne peut la supporter. Mais, si la foi peut remuer des montagnes, l'incrédulité peut refuser de voir que les montagnes ont bougé. Et devant ce refus, la foi est impuissante. (1977 : 381)

L'image de la foi qui remue des montagnes, utilisée par Schoenberg dans ce texte, en plus

d'indiquer les difficultés à comprendre la nouvelle musique, allait comme un gant à la personnalité introvertie de Webern dont l'amour religieux de la Nature et l'habitude de faire des excursions dans les Alpes pour y chercher l'inspiration dans le silence et la solitude, étaient des traits essentiels de son caractère, bien connus de ses amis.

Le compositeur et essayiste suisse Henri-Louis Matter, dans son essai sur Webern, cite une lettre écrite par ce dernier à Alban Berg en 1919, juste après l'une de ces fréquentes excursions, dont quelques phrases suffisent pour témoigner de l'importance spirituelle qu'elles avaient pour Webern :

...Pour moi, ce n'est ni un sport, ni une distraction. C'est quelque chose de très différent : la recherche de tout ce qui est plus haut, de tout ce qui, dans la Nature, correspond à ces choses sur lesquelles je voudrais me modeler, que je voudrais avoir en moi [...]. Mon émotion est dans la signification profonde, insondable, inépuisable de toute la Nature... La réalité physique contient toutes les merveilles. Chercher, observer la réalité de la Nature est pour moi la plus haute métaphysique, la théosophie. (1981 : 14)

Ce sentiment religieux devant la Nature est à la source de l'admiration de Webern pour les écrits scientifiques de Goethe comme *La Théorie des couleurs (Farbenlehre)* et *La Métamorphose des plantes*, auxquels il revient plusieurs fois au cours des deux cycles de conférences de 1932 et 1933 — *Chemin vers la nouvelle musique* — pour justifier ce qu'il considère l'essence de la création artistique :

...Goethe conçoit l'Art comme une production de la Nature universelle, sous la forme particulière de la Nature humaine; c'est-à-dire qu'il n'existe pas d'opposition essentielle entre un produit de la Nature et un produit de l'Art, et que ce que nous entendons par oeuvre d'art et appelons ainsi n'est au fond autre chose qu'un produit de la Nature universelle [...] L'homme n'est que la coupe dans laquelle est versé ce que la Nature universelle veut exprimer [...]. Nous en arrivons ainsi à penser que les choses qui sont l'objet de l'Art ne sont pas «esthétiques», mais qu'elles ressortissent à des lois naturelles, et que toute considération sur la musique ne peut se situer que dans cette perspective. (1980 : 46-47)

Dans une de ces conférences, celle du 19 février 1932, Webern utilise le concept de *l'Urpflanze*, emprunté à Goethe, pour illustrer la cohérence obtenue au moyen de l'utilisation de la technique de variation dans la «composition avec douze sons»:

Le désir de créer une cohérence, d'établir des relations, mène de lui-même à une forme que les classiques ont souvent utilisée et qui est devenue prédominante chez Beethoven : la variation. On se donne un thème. On le varie. *En ce sens, le procédé de la variation annonce la composition avec douze sons* ** Un exemple : le finale de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven : le thème est exposé à l'unisson ; cette Idée est à la base de tout ce qui suit, elle est la forme originelle. Il se passe des choses inouïes, et pourtant c'est toujours la même chose! Vous voyez où je veux en venir, c'est l'idée goethéenne de la plante originelle : la tige est déjà contenue dans la racine, la feuille dans la tige, et la fleur, à son tour, dans la feuille : variations sur une même Idée. (1980 : 134 -5).

Ce dernier texte qui constitue une justification historique et esthétique de la cohérence de la méthode dodécaphonique, fondée sur une source unique à la racine de l'oeuvre, manifeste nettement les origines culturelles de la pensée webernienne et nous permet de constater encore une fois l'importance accordée par Schoenberg et son entourage à la place historique de leur méthode de composition qu'ils considéraient comme la conséquence logique d'une longue chaîne de compositeurs dans le développement de la tradition musicale germanique.

L'origine de cette stratégie suivie par Webern dans ces deux cycles de conférences se trouve dans une correspondance, du début de 1931, dans laquelle Webern avait soumis à Schoenberg ses idées pour un cours d'été à Mondsee qui n'eut jamais lieu. Dans une lettre du 22 janvier 1931, Schoenberg proposa à Webern quelques suggestions sur la façon de présenter ces conférences :

Je trouve en principe excellent ton projet pour les cours de Mondsee. Je voudrais seulement te conseiller d'organiser éventuellement les analyses (par le choix des oeuvres)

** C'est nous qui soulignons.

de manière à faire ressortir le développement de la composition avec douze sons. Ainsi par exemple les Franco-Flamands, Bach pour le contrepoint, Mozart pour la construction des phrases mais aussi pour les motifs, Beethoven, mais aussi Bach, pour le développement, Brahms et éventuellement Mahler pour le déroulement varié et complexe. Je crois que dans cette esquisse figure le plus important. Le titre pourrait être : «Le chemin vers la composition avec douze sons.»

(1983 : 146)

Ainsi, Schoenberg propose à Webern de suivre le programme de son credo cité ci-dessus (p. 108). Le fait que Webern ait attentivement suivi le schéma proposé dans cette lettre (au point de donner aux deux cycles le titre *Le chemin vers la nouvelle musique*, presque identique à celui qui lui fut suggéré), non seulement témoigne du respect qu'il accordait toujours aux conseils de Schoenberg, mais souligne les convictions partagées par les deux hommes quant à la justification historique de la nouvelle musique.

Si, d'une part, Schoenberg dans ses multiples activités en tant que compositeur, essayiste, théoricien et pédagogue était le propagateur de la nouvelle musique, d'autre part, la personnalité timide et apparemment plus simple de Webern cachait une audace dans l'utilisation des moyens offerts par le nouveau langage musical, qui était souvent plus grande que celle de son maître. Adorno, dans ses commentaires à propos des dernières compositions de Webern, remarque que sa musique explore, plus radicalement que celle de Schoenberg ou de Berg, les limites des possibilités expressives du langage dodécaphonique:

L'intégration des événements musicaux, l'unité de chacune des oeuvres, dépasse tout ce que la technique dodécaphonique schoenbergienne et même ses propres oeuvres antérieures avaient réussi ; Webern augmentait une fois de plus, de façon pénétrante, les possibilités ouvertes par Schoenberg pour atteindre des conséquences qui les dépassaient. (1959 : 158)

Dans leur présentation de la traduction française du *Chemin vers la nouvelle musique*, Didier Alluard et Cyril Huvé expliquent comment Webern utilisait à la limite les possibilités de la série :

Webern explore l'ordre interne de la série [...]. Il explore les limites du champ des possibilités combinatoires qui définit la série initiale. La composition met en oeuvre des procédés proprement sémiologiques : les symétries des séries permettent des variations combinatoires portant à la fois sur l'ordre des sous-ensembles et sur l'ordre des sons à l'intérieur de chacun deux, des permutations des douze sons de la série, des enchaînements circulaires de ses diverses transformations. (1980 : 29)

Comme nous le verrons ensuite dans le prochain chapitre, toute la première page des esquisses de l'Opus 27 est partagée entre les premières ébauches du thème et plusieurs tentatives pour trouver l'ordre le plus convenable des hauteurs de la série fondamentale. Une fois celui-ci trouvé, Webern a pu esquisser immédiatement tout le thème.

Cette démarche est entièrement conforme à l'explication suivante donnée par Webern à propos de la création d'une oeuvre sérielle :

Comment la série naît-elle ? Elle n'est pas soumise au hasard et à l'arbitraire, mais ordonnée d'après des réflexions précises. On se pose certaines questions formelles. Par exemple, on cherche à obtenir le plus grand nombre possible d'intervalles différents, ou certaines correspondances à l'intérieure de la série: symétrie, analogie, regroupements (trois fois quatre, ou quatre fois trois sons, par exemple). Nos séries — celles de Schoenberg, de Berg et les miennes — sont la plupart du temps *le résultat d'une idée qui est en relation avec une vision intuitive de l'oeuvre, conçue comme un tout ** ; cette idée est ensuite soumise à une minutieuse réflexion, de la même façon que l'on peut suivre la naissance progressive des thèmes de Beethoven en consultant ses cahiers d'esquisses. C'est l'inspiration, si l'on veut. (1980 : 138)

Donc, le thème et la série fondamentale sont produits simultanément de manière à établir une structure dans laquelle la pensée formelle et l'idée expressive forment un continuum harmonieux et indivisible.

Comme la plupart des artistes dignes de ce nom, l'oeuvre de Webern, en plus d'être le résultat de ses convictions éthiques et esthétiques, est aussi une conséquence de sa philosophie de la vie. Ayant une personnalité plutôt introvertie, il préférerait à la fréquentation sociale la communion

* C'est nous qui soulignons.

avec la Nature dans le silence et la solitude de l'air pur et raréfié des hautes montagnes. Sa vie plutôt recluse et son caractère réservé ont contribué à faire de Webern un personnage quelque peu énigmatique même pour beaucoup de ses contemporains.

Un bon nombre d'éléments importants pour mieux comprendre Webern se trouvent dans la correspondance entretenue par lui avec ses amis, le couple d'artistes Hildegard Jone et Josef Humplik. Commencée en 1926 et poursuivie régulièrement jusqu'au désarroi provoqué par la guerre, quelques mois avant la mort du compositeur, survenue en septembre 1945, cette correspondance couvre une longue et très importante période de sa vie, justement celle qui a vu naître toutes ses oeuvres dodécaphoniques, et constitue donc l'une des sources les plus authentiques pour saisir certains aspects importants de la pensée et de la personnalité de Webern. Ce qui ressort de cette correspondance, en plus du témoignage d'une grande et fidèle amitié, est l'extraordinaire empathie des sensibilités artistiques de Webern et Hildegard. Cette liaison spirituelle donna lieu à une étroite collaboration entre eux pour créer cinq des neuf dernières oeuvres de Webern. En effet, toutes les pièces vocales composées par Webern après 1926 sont sur des textes de Hildegard Jone.

Par conséquent, rien ne semble plus pertinent, pour finir cette section, que de citer quelques lignes d'un texte écrit par Hildegard après la mort de Webern, dans lequel elle nous donne une belle et profonde image de l'homme et de l'artiste, et met en relief le rapport profond existant entre le caractère ascétique de sa vie et l'expressivité dépouillée de son oeuvre:

À l'ami.

Toute forme d'art se comprend à partir de la vie dont elle est issue. Et l'on doit avant tout chercher à la comprendre à partir d'elle.

Et lorsque dans la vie d'un artiste comme Anton Webern on ne trouve pas la moindre trace de « superflu » — ni amabilité mondaine, ni relations sociales, ni ornements de l'esprit — il faut admettre le fait sans chercher plus loin, surtout lorsque son art vous offre le miracle de la plus grande concision possible dans l'essentiel, le vrai. C'est

seulement lorsque une vie, un art, se limite à l'essentiel que peut se déployer toute sa richesse. Chaque petite partie de cette action — dans laquelle tout est ordonné, comme la poussière sur les ailes du papillon — contient en quelque sorte toute sa personnalité spirituelle... (1975 : 166)

Comme nous allons le voir, le silence a été l'un des éléments essentiels et dans la vie et dans le discours musical de Webern.

3) La poïétique du silence

En raison de la dynamique très subtile et nuancée qui caractérise le style musical de Webern, Adorno l'a défini comme «Der pianissimo-Komponisten» (Le compositeur du pianissimo). En effet, Webern a su exploiter de façon magistrale, et jusqu'à la limite, la frontière entre l'audible et l'inaudible, afin de saisir au maximum, dans sa musique, les possibilités expressives du silence. Matter remarque, à propos des *Trois petites pièces pour violoncelle et piano* opus 11 (1981:50), que « nous sommes ici, véritablement, aux confins du silence — un silence traversé de fulgurants météorites ... ». Cela nous fait penser aussi à quelques exemples magnifiques de l'utilisation expressive que Webern fait du silence dans l'Opus 27, comme nous l'avons déjà constaté lors de l'analyse du niveau neutre dans le chapitre précédent.

Le rôle du silence dans le processus poïétique webernien n'était toutefois pas le trait personnel d'un compositeur isolé. L'utilisation expressive du silence était plutôt la conséquence d'une prise collective de conscience qui s'était répandue dans la génération à laquelle Webern appartenait, à propos de l'épuisement expressif des langages artistiques traditionnels. Comme le signale Latraverse, cette conscience d'une limite de l'exprimable est un élément essentiel pour comprendre la culture austro-hongroise de l'époque :

...on peut dire qu'un des traits dominants du phénomène culturel «viennois» du début du siècle a été l'expérience d'une crise de l'expression. Que ce soit dans l'exploration que fait Mahler de nouvelles formes de musicalité puis dans l'invention d'un nouveau langage musical par l'École de Vienne, dans la nouvelle figurativité de Klimt ou de Schiele, dans le dépouillement que Loos et Wagner ont fait subir à l'architecture ou même dans les efforts de Weininger ou de Kraus pour définir des spécificités irréductibles et élémentaires, un même mouvement peut être repéré à un niveau général de redéfinition du langage et d'inscription d'un rapport neuf de celui-ci à la *réalité*. (1984: 51)

Dans sa correspondance avec le couple Humplik-Jone, Webern a lui-même souligné quelques fois l'importance qu'il attribuait à l'éloquence du silence dans sa création artistique. Dans une lettre de 1942, par exemple, écrite alors qu'il était en train de composer sa deuxième cantate sur des textes de Hildegard Jone (l'Opus 31), Webern décrit son esquisse pour une nouvelle section de cette oeuvre de la façon suivante :

«...Là commence une *nouvelle section* (c'est Webern qui souligne) qui débutera par :
 «Même si le monde se tait,
 il est toujours fait de couleurs ...»
 qui tiendra aussi lieu de récitatif (pour voix de *basse*), puis une *Aria* :
 «Profondément enfouie dans son monde intérieur, la vie chante...»
 (Le silence autour de la ruche dans le pays natal.)
 Comment trouves-tu, chère Hildegard, cet assemblage de textes? Dis-m'en un mot ! (1967 :47)

Pour Webern, la métaphore comprise dans ces vers semble avoir signifié d'une part, l'oppression et les souffrances causées par la guerre, et d'autre part, le rôle qu'il attribuait au silence pour saisir la vie qui chante dans le monde intérieur de chaque être humain. En effet, ces vers doivent certainement avoir touché le noyau de sa *Weltanschauung* métaphysique.

En outre, nous savons que la nécessité d'une «redéfinition du langage musical» a été la cause première d'une autre sorte de silence, découlant de la certitude d'avoir atteint la limite des possibilités expressives d'un système. C'était le silence compositionnel que Schoenberg s'est imposé pendant les années au cours desquelles il développait la «méthode de composition avec

avec les douze sons n'ayant de rapports qu'entre eux.»

La même raison semble avoir poussé Webern à une sorte de «silence instrumental» entre l'opus 11 de 1914 et l'opus 20 de 1927. En effet toutes les compositions de cette période sont des pièces vocales composées sur des poèmes de Georg Trakl, Hans Behtge, Goethe ou même Karl Kraus, et d'autres sur des textes populaires ou sur des textes spirituels, y compris les cinq canons opus 16 (textes latins). Tous les textes choisis par Webern présentent une forte composante mystique, dont se dégagent souvent les images soulignant l'étrangeté de nouveaux paysages et le silence qui accompagnent le *Wanderer*, ce randonneur solitaire qui fut toujours un personnage important de la tradition poétique allemande. La quête d'un nouvel univers sonore pour exprimer l'atmosphère étrange de plusieurs de ses pièces, amène Webern à envelopper le chant par quelques combinaisons instrumentales peu orthodoxes, et même inouïes à l'époque, comme par exemple dans l'opus 15, *Cinq chants spirituels* pour voix élevée, flûte, clarinette, clarinette basse, trompette, harpe et violon (alto) ou dans les *Trois Lieder* opus 18, pour chant, clarinette en mi bémol et guitare.

En réalité cette expérimentation sonore se poursuit avec les premières utilisations par Webern de la nouvelle méthode dodécaphonique, puisque ses premières compositions utilisant cette méthode — les opus 17, 18 et 19 — furent vocales. Sa première oeuvre strictement instrumentale composée avec la nouvelle technique a été le Trio op. 20.

Néanmoins, ni la crise de l'expression signalée par Latraverse ni la redéfinition du langage musical par Schoenberg et son entourage ne suffisent à expliquer entièrement la place du silence dans la musique de Webern. Pour lui, le silence représente aussi une sorte de communion mystique avec la nature et visant à obtenir ce «*repos de l'âme qui seul peut rendre l'expérience vraie, durable et utile*», qu'il explicite au moyen de cette citation de Goethe, dans une lettre de 1928. (1967 : 11)

Mais pour mieux comprendre ce que signifie la Nature dans la vision artistique de Webern, il convient de considérer qu'il en a deux idées : elle est «... puissance dont l'art doit découvrir les secrets ou origine perdue à laquelle il faut faire retour », comme le soulignent Alluard et Huvé dans leurs commentaires de la traduction française des conférences *Chemin vers la nouvelle musique* :

Selon la première, l'histoire est une conquête dans laquelle un progrès indéfini des techniques soutient un raffinement croissant de l'écriture [...] Selon la seconde, toute construction ne peut qu'être inférieure à ce qui, autrefois, fut perdu et qu'il faut retrouver : cette musique originelle -«musique de la nature», «musique du silence» - dont les compositeurs, à chaque étape de l'histoire, poursuivent l'obsédante image sans parvenir à l'atteindre. D'où, en contrepoint de la réflexion analytique de Webern, le récit de cette expérience singulière du sonore qui le conduisit à ouvrir dans chacune de ses oeuvres, et jusque dans la perception qu'elles exigent, un espace de blancheur, de silence et de résonances où il engageait, presque malgré lui, le destin de la musique. (1980 : 18-19).

L'éloquence du silence dans la musique de Webern, en plus d'être profondément enracinée dans la culture autrichienne de son temps, exprime aussi le côté mystique de sa personnalité artistique qui donne à sa musique une dimension semblable au mysticisme philosophique de Ludwig Wittgenstein. Nous croyons que ce que le philosophe a écrit, dans une lettre à Paul Engelmann, à propos d'un poème, correspond exactement à ce qu'exprime la poétique du silence dans la musique de Webern :

Le Poème de Uhland est réellement magnifique. Et voici en quoi : si seulement on ne tente pas d'exprimer ce qui est inexprimable, alors rien ne se perd. Au contraire, l'inexprimable sera — inexprimablement — compris dans ce qui a été exprimé ! *

* Cité par J.-P. Cometti dans son livre *La maison de Wittgenstein* (1998:184). Cometti présente plus loin dans le texte ce commentaire d'Engelmann : «Le véritable apport de Wittgenstein [...] consiste à avoir indiqué *ce qui est manifeste dans une proposition*. [...] Les vers du poète, par exemple, ne produisent pas leur effet au moyen de ce qu'ils disent, mais grâce à ce qui est manifeste en eux, et il en va exactement de même pour la musique qui, elle aussi, ne dit rien.» (1998:184)

Nous avons cherché, dans ce chapitre, en présentant quelques éléments culturels et historiques importants pour le développement artistique de Webern, à esquisser un tableau de certaines influences qui, par leur action sur la pensée et donc sur le processus créatif du compositeur, sont fondamentales pour la compréhension de son oeuvre.

Qu'est-ce que cette toile de fond peut laisser attendre de l'examen des Variations op. 27 du point de vue poétique ?

- Fondamentalement, le fait que l'oeuvre sera dérivée d'une source unique qui en garantirait l'unité.
- Ensuite, le fait que le compositeur passe beaucoup de temps à élaborer la série fondamentale.
- Une place essentielle accordée aux silences.

L'examen des esquisses de l'Opus 27 devrait nous permettre de voir comment l'esprit de sa démarche s'incarne dans le détail du processus créateur.

II - L'analyse des documents poétiques (tables, esquisses, correspondance)

A - Les documents étudiés

Donnons d'abord la liste des documents qui contiennent des informations importantes pour tenter de pénétrer le processus créateur qui a donné le jour à l'Opus 27 :

- a) les tables de séries préparées par Webern pour cette oeuvre (annexe II) qui sont datées du «25.XI.35», ce qui, comme nous verrons par la suite, est une donnée importante pour notre recherche ;
- b) les 14 pages d'esquisses faites par Webern pour l'Opus 27 qui sont déposées à la Fondation Paul Sacher à Bâle. Il convient de souligner, quant aux esquisses que nous avons examinées et copiées, au cours de notre séjour à la Fondation Paul Sacher à Bâle, les quatorze pages de

manuscrit autographe du cahier d'esquisses n° 4 (*Skizzenbuch 4*) qui contient les esquisses relatives aux trois mouvements de l'Opus 27, y compris les esquisses de deux variations du troisième mouvement qui sont absentes de la version publiée ;

c) le fac-similé publié en 1979 par l'*Universal Edition* de la partition de travail de Peter Stadlen contenant les indications de Webern lors de la préparation pour la première audition de l'Opus 27 ;

d) on trouve d'autres documents des Archives Moldenhauer * conservés à la Bibliothèque Pierpont Morgan de New York, :

- Document I (Archives Moldenhauer n° 325) : une copie manuscrite — peut-être une mise au propre par Webern, bien que l'écriture ne permette pas de l'identifier — du troisième mouvement de l'Opus 27, portant la date 1936, apposée juste après la double barre finale. En bas de la première page du manuscrit se trouve la dédicace suivante : «*Auf baldiges Wiedersehen, lieber Dr. Kurzmann! / Immer Ihr / Anton Webern / 18. Juli 1938.*» et en bas de la dernière page le sceau contenant le texte suivant : «*Dr. Anton Webern / MARIA ENZERSDORF ** / bei Wien / im Auholz Nr.8.*

- Document II (Archives Moldenhauer n° 326-27, 325) : une copie manuscrite des trois mouvements de l'oeuvre, probablement calligraphiée par Ludwig Zenk (un élève de Webern et aussi un des ses meilleurs amis), portant au verso de la page titre la dédicace - «*Eduard Steuermann / gewidmet / A.W. / Weihnachten 1936.*»

* Hans Moldenhauer est le musicologue qui a obtenu la plus importante collection de documents sur la vie et l'oeuvre de Webern. La plupart de ses archives ont été acquises par la Fondation Paul Sacher.

** Une banlieue de Vienne

- Document III (Moldenhauer n^{os} 26-27, 325) : une copie manuscrite des trois mouvements de l'Opus 27 avec plusieurs pages contenant le sceau des archives de l'*Universal Edition* de Vienne.

e) La correspondance de Webern, surtout quelques lettres qui mentionnent l'Opus 27.

B - Datation et série de base

L'une des questions importantes concernant la poétique de l'Opus 27 est celle de l'ordre chronologique de sa composition. En effet, nous avons constaté, lors de l'examen des esquisses de Webern, déposées à la Fondation Paul Sacher à Bâle, qu'il a inscrit quelques dates au cours de la composition qui montrent que l'oeuvre fut commencée par le troisième mouvement le 14 octobre 1935, et que le premier mouvement ne fut esquissé que presque une année plus tard, pendant les mois de juillet et août 1936, suivi du deuxième mouvement terminé le 2 septembre 1936, selon la date inscrite juste après la double barre de la fin du manuscrit. Au début de ce dernier, à côté des premières mesures esquissées, quelques séries dodécaphoniques sont ébauchées, commençant toujours par le mi b. La série qui a été finalement utilisée est inscrite au premier système de la page 2 du manuscrit (*cf.* ci-dessous l'exemple 3, p.129). Il semble donc évident que la série fondamentale choisie par Webern a été celle-ci: mi b - si - si b - ré - do # - do - fa # - mi - sol - fa - la - lab, placée finalement au début du troisième mouvement.

Parmi les nombreux textes qui traitent de ce sujet,* l'un des plus clairs et des mieux

* Rognoni (1966) et Döhl (1978), entre autres, mentionnent les tables et identifient cette série comme la série fondamentale de l'oeuvre.

organisés est celui de Kathryn Bailey. Dans son livre «*The Twelve-Note Music of Anton Webern*» (1991 : 341), elle dégage ce qu'elle considère être, d'après les tables des séries préparées par Webern pour cette oeuvre, la série originale de l'Opus 27, exactement celle que nous venons de mentionner, et elle développe une matrice de ses différentes formes en utilisant cependant une nomenclature différente de celle utilisée par Webern dans ses tables. Voici comment Bailey présente la série fondamentale et ses transformations :

S o	=	série fondamentale;
R o	=	rétrograde de la série fondamentale;
I o	=	inversion de la série fondamentale;
R I o	=	rétrograde de l'inversion,

et les douze transpositions de chacune des ces formes. À l'annexe I nous reproduisons cette matrice (avec la notation anglaise traduite en français).

À notre avis, la matrice alphanumérique proposée par Bailey permet une lecture directe et plus aisée des transformations utilisées par Webern tout au long de l'oeuvre. Par conséquent, nous emprunterons dorénavant au texte de Bailey la nomenclature qui y est utilisée et lors de notre examen des esquisses, les séries portant la numérotation de Webern (*cf.* les tables à l'annexe II) seront elles aussi identifiées par les symboles correspondants utilisés dans la nomenclature proposée par cet auteur.

Tous ces documents permettent d'établir clairement la chronologie des différentes étapes de la création de l'Opus 27 :

- au début de la première page de l'autographe des esquisses, Webern inscrit la date du 14 octobre 1935;

- les tables de séries portent la date du 25 novembre 1935;
- à la fin de l'esquisse du troisième mouvement, on trouve la date du 8 juillet 1936;
- au début du premier mouvement, Webern inscrit la date du 18 juillet 1936 ;
- le deuxième mouvement a été commencé le 25 août 1936 ;
- la date du 5 septembre en bas de la dernière page du manuscrit indique la fin du travail de composition.

Examinons en détail tous ces documents, dans l'ordre chronologique de la composition afin d'en épouser le mouvement et la dynamique.

C - Les tables de séries

En juin 1988, dans la section *News* (p. 58) du périodique *Tempo*, n° 165, la musicologue Regina Busch annonçait un événement important : elle avait récupéré les tables de séries préparées par Webern pour ses compositions dodécaphoniques — de l'opus 19 à l'opus 31 — qui étaient en la possession du musicologue Friedrich Wildgans, récemment décédé, et les avait déposées à la Fondation Paul Sacher.

Jusqu'en 1984, les séries employées dans chaque composition dodécaphonique de Webern étaient, en général, déduites par l'analyse soit des oeuvres imprimées, soit, plus rarement, par l'examen des esquisses, dont l'accessibilité était limitée à un petit nombre de personnes et presque inaccessible à la majorité des chercheurs.

Quant aux tables de séries, les premières analyses des oeuvres dodécaphoniques weberniennes faites à partir de ce document ont probablement été élaborées par Luigi Rognoni dans son livre *La Scuola Musicale di Vienna* (1966). En effet, après en avoir donné une

description détaillée (pp. 361-363 de la traduction anglaise de 1977) l'auteur utilise les informations fournies par les tables pour analyser les oeuvres de l'opus 20 à l'opus 31.

Après 1984, la Fondation Paul Sacher ayant acquis la plupart des archives Hans Moldenhauer (cf. *Inventare der Paul Sacher Stiftung*, n^o 4 - «Anton Webern-Musikmanuskripte», 1994 : 5), les esquisses de Webern ainsi que les tables et un grand nombre d'autres documents devenaient accessibles à la recherche webernienne.

Depuis 1988, l'accès aux tables et leur mise en rapport avec les esquisses ont permis aux chercheurs d'identifier plus sûrement chacune des séries utilisées par le compositeur dans ses oeuvres dodécaphoniques, ouvrant ainsi le chemin à des nouvelles découvertes et à certaines corrections.

Un des premiers résultats tirés de l'étude de ces importants documents a été le livre de Bailey (1991), mentionné ci-dessus, avec les matrices de toutes les séries utilisées par Webern dans ses compositions dodécaphoniques, et plus tard, dans le chapitre «Webern's Row Tables» (1996 : 203-5) du même auteur dans le livre *Webern Studies* (1996). Ce texte commence par montrer comment l'examen des tables, en plus de faciliter l'identification des séries, a permis de jeter un regard plus précis sur les méthodes de travail de Webern (1996 : 172). Selon Bailey:

L'homme qui a élaboré ces tables, au lieu d'être un prodige dont la musique serait le résultat de calculs raisonnés, était probablement quelqu'un qui utilisait ses tables de séries, comme Stravinsky utilisait le piano, pour révéler de magnifiques surprises [...]. Une connaissance des tables de séries suggère que l'inspiration de Webern était au moins autant visuelle (et, nous supposons, auditive) qu'intellectuelle, et que les symétries surprenantes par lesquelles il s'est rendu célèbre, étaient tout autant des découvertes imprévues que des inventions. (1996: 173)

Cette constatation permet de mieux comprendre les démarches suivies par Webern pour la composition de sa musique sérielle. En effet, la façon méticuleuse et même exhaustive dont le

compositeur préparait les tables dénote un plaisir quasi ludique dans leur confection, qui semble l'avoir poussé à écrire — et à numéroter — les séries dans toutes leurs formes et dans toutes leurs transpositions.

Un autre trait important cité par Bailey (1996: 179) est que les transpositions de séries sont notées en différentes couleurs dans les tables, apparemment pour mieux les identifier dans les esquisses (qui, comme nous verrons plus loin, contiennent elles aussi des indications utilisant ces mêmes couleurs).

Lors de notre séjour à la Fondation Paul Sacher, nous avons en effet examiné quelques-unes des tables, spécifiquement celles préparées pour l'opus 27. *

L'examen des originaux des tables qui se trouvent à la Fondation montre que Webern a utilisé les couleurs de la façon suivante : rouge pour les quatre formes de la série fondamentale (numérotées de 1 à 4) ; vert pour les transpositions de triton (désigné par lui comme quinte diminuée) et quinte (numérotées de 5 à 16); bleue pour les transpositions de seconde mineure (17-24) et seconde majeure (33-40); orange pour les transpositions de tierce mineure (25-32) et celles de tierce majeure (41-48).

D) Un premier enseignement des esquisses : l'idée précède le système

Les esquisses réalisées pour l'Opus 27 occupent les pages 43 à 56 du *Skizzenbuch 4* et commencent par le troisième mouvement de l'oeuvre. Tout en haut de la page 43, la première du manuscrit, Webern a écrit le titre et la date à laquelle il en a commencé la composition :

«Klavier-Variationen 14.X.35 »

* Comme la Fondation ne permet pas que ces documents soient photocopiés, nous les présentons, dans l'annexe II en noir et blanc, tel qu'ils sont reproduits dans le texte de Bailey cité ci-dessus (1996: 203-5).

En comparant cette date avec celle apposée à la fin des tables, nous constatons que les premières esquisses ont précédé d'environ cinq semaines leur préparation. Ce qui démontre que l'idée a précédé le système, puisque les séries ont été élaborées après certaines tentatives compositionnelles. Le système suivrait l'idée.

En effet, à côté des premières mesures esquissées, plusieurs séries et fragments de séries sont notés, indiquant que Webern essayait de trouver la série qui lui convenait le mieux pour cette composition. Ce qui semble maintenant une certitude confirme la légitimité de la méthodologie adoptée ici : l'analyse d'une oeuvre sérielle ne peut être réduite à l'analyse des séries et de ce qui en est tiré; il y a davantage dans l'oeuvre que le résultat de cet aspect important mais pas unique du processus poétique; c'est précisément le rôle de l'ANN que d'enregistrer des traces d'autres aspects du processus poétique, dont la pertinence peut être établie inductivement comme nous le montrerons dans la troisième partie du présent chapitre.

(p.182)

Voici quelques exemples de ces tentatives :

Ex.3

Il convient de signaler que, comme dans les exemples ci-dessus, toutes les séries annotées par Webern à la première page du manuscrit commencent par un *mi b*. Cela signifie qu'il avait déjà pris une décision quant au début de la série, mais qu'il n'était pas encore sûr de l'ordre des autres hauteurs.

La série fondamentale (So), finalement utilisée dans cette oeuvre, ainsi que sa rétrogradation (Ro), son inversion (Io) et la rétrogradation de celle-ci (RIo), n'apparaissent qu'au début de la page suivante (p. 44 du cahier d'esquisses).

En outre, les tables des transformations des séries n'ont été complètement préparées que le 25 novembre suivant, ce qui indique que Webern a eu besoin d'environ cinq semaines d'expérimentation et de réflexion pour arriver à trouver la série fondamentale la plus appropriée pour être utilisée dans le mouvement. En effet, à la page 43 et dans les trois premières portées de la page 44 se trouvent sept différentes ébauches qui commencent toutes par un *mi b* et sont interrompues après quelques mesures.

La notation du tempo : *Etwas zögernd oder* — (*Un peu hésitant... ou*) — marquée au-dessus de la première mesure du manuscrit, semble, elle-aussi, indiquer l'hésitation du compositeur au cours de ces premières ébauches dans lesquelles il cherchait à établir, dans la série, l'ordre des hauteurs et des relations intervalliques étant les plus adéquates à ses idées musicales et au développement de la forme variation.

Le rythme faisait, lui aussi, l'objet d'expérimentation puisque, au début de la première ébauche, Webern indique une mesure $3/4$ et, plus tard, à la sixième tentative, il écrit $3/8$.

Tout cela vient confirmer la remarque faite par Charles Rosen dans son livre sur Schoenberg (1996), selon qui l'attention intense accordée par Webern au motif, invitait à

supposer que les motifs weberniens n'étaient pas vraiment dérivés de la série, mais qu'en fait, ils en étaient à l'origine. (1998 : 102).

E - Les esquisses du troisième mouvement

Le thème

C'est juste après la notation des quatre formes de la série, à la page 44 du manuscrit, qu'apparaît la première esquisse où le thème est développé complètement. L'exemple ci-dessous en présente la première esquisse * :

Ex.4

*Cet exemple ainsi que tous les autres utilisés pour illustrer nos commentaires dans ce chapitre, reproduisent notre copie manuscrite des esquisses du compositeur déposées à la Fondation Paul Sacher. Puisqu'il s'agit d'esquisses, l'autographe de Webern contient des nombreuses erreurs de notes, d'altérations et de clés. En plus, il faut considérer aussi la possibilité que, malgré tous nos soins, nous ayons laissé glisser des fautes additionnelles dans notre transcription.

L'esquisse ci-dessus montre que les hauteurs et les intervalles étaient déjà ceux de la partition publiée chez *Universal*. Cependant, la mesure 3/8, et surtout le rythme et l'indication du tempo «*Zart u[nd] Zögernd*» (Tendre et hésitant), sont différents de ceux de la version finale.

En outre, les solutions de remplacement notées par Webern, dont celles de la section centrale du thème qui semblent être les plus remarquables, indiquent qu'il est à la recherche de la division rythmique la plus adéquate.

La page suivante du cahier d'esquisses (p.45) commence par l'esquisse des quatre mesures finales de la deuxième variation, et se poursuit par les premières mesures de la troisième variation.

Étant donné que le reste de la deuxième variation est esquissé plus loin, à la page 46, immédiatement après une nouvelle esquisse du thème, cette fois suivie de celle de la première variation, il faut supposer que Webern a continué le manuscrit en sautant la page 45 et qu'il y est retourné pour terminer l'esquisse de la deuxième variation.

Nous devons donc aller tout de suite au début de la page 46, où Webern retourne au thème pour l'esquisser, une dernière fois, d'une façon déjà très proche de sa forme définitive telle que publiée dans l' *Universal Edition* de 1937 :

Fliegend ♩. =

Ex.5

Il faut pourtant remarquer quelques différences entre les deux versions.

L'indication du tempo au début de l'esquisse (*Fliessend* ♩. =) sera plus tard substituée, dans la copie finale (voir document I), par *Ruhig, fließende, Halbe, ca 80* (Calme et fluide, blanche, environ 80) et maintenue dans l'édition imprimée.

Les hauteurs et les rapports rythmiques entre les notes sont identiques à ceux de la version finale, mais comme la mesure de l'esquisse est marquée 3/8, et celle de la partition éditée est marquée 3/2, les valeurs sont notées dans la partition éditée en noires, croches et double-croches, tandis que dans la version finale elles deviennent rondes, blanches et noires.

L'esquisse comprend quatre indications de ralenti («rit ... tempo»). Par contre la copie du document I et la partition éditée n'en ont qu'une seule, celle qui se trouve entre la fin du thème et le début de la première variation.

La dynamique, bien qu'en général presque identique dans les deux versions, est plus

détaillée dans l'esquisse surtout à cause de plusieurs signes de *sforzato* qui n'existent pas dans la version publiée, ce qui a rendu celle-ci moins pointilliste et certainement plus fluide.

Tout cela nous amène à conclure que Webern a progressivement "calmé" le tempo du thème pour lui donner, finalement, un caractère plus pensif et tranquille probablement parce qu'il avait l'intention de souligner le contraste entre le thème et la première variation.

La première variation

L'esquisse du thème aboutit immédiatement à la première variation qui a été écrite presque sans hésitations et dont le contenu est aussi très proche de celui de la version publiée. Les hauteurs, sauf quelques petites erreurs et quelques omissions de notes, sont les mêmes que dans la version publiée. Cela semble indiquer que la définition des formes et des transpositions de la série, dans cette variation, n'ont pas posé de grandes difficultés au compositeur. Il a néanmoins eu quelques hésitations qui témoignent des modifications faites, surtout celles qui sont comprises entre les mesures 18 et 20, comme nous pouvons le vérifier dans l'exemple ci-dessous:

Ex. 6

Ce fragment de l'esquisse, compris entre les mesures 15 et 20, nous montre aussi quelques traits intéressants.

Dans les mesures 14 et 15, Webern a utilisé la série du numéro 4 (R10), comme l'indique le chiffre marqué en rouge à la fin de la mesure 15. Plus tard, quand il constate que le mi manque dans la série, Webern écrit «*fehlt e*» (le mi manque) à côté du chiffre. La version publiée (exemple 7 ci-dessous) nous présente la solution trouvée pour compléter la série: elle consiste à placer le mi comme appoggiature de la septième sol # - sol.



Ex 7

Quant à la série qui se déploie entre la dernière croche de la mesure 15 et la fin de la mesure 17, Webern semble avoir changé d'avis puisque, sur la barre entre les mesures 15 et 16, il a noté le chiffre 9 (S5), toujours en rouge, et pourtant il a utilisé la série fondamentale, d'ailleurs indiquée «*a posteriori*» par le numéro 1 (S0) en rouge sur la dernière croche de la mesure 17. En utilisant la rétrogradation de l'inversion de la série fondamentale ($n^04 = R10$), suivie de celle-ci, Webern a donc pu enchaîner les deux séries par l'élosion du mi b.

Il convient de souligner un trait intéressant de l'exemple 7 : dans la version publiée, le sol#, répété comme une appoggiature de la septième si/si b au début de la mesure 18, est une note «*hors-série*», parce qu'elle n'est que la répétition de la dernière note de la série qui vient de se terminer. Elle n'appartient donc pas à l'enchaînement sériel, étant placée comme appoggiature pour composer une symétrie avec l'appoggiature de mi mentionnée précédemment. Comme les deux appoggiatures sont absentes des esquisses, il faut conclure que si la cohérence de la

structure sérielle justifiait la première appoggiature, c'est la cohérence formelle du discours musical qui commande la seconde.

Dans les mesures 18, 19 et 20, l'utilisation de deux rétrogradations de la série — transposées, respectivement, à une seconde mineure plus élevée — n° 20 de la table (RI1) et à une quinte plus haut n° 16 (RI7) — est indiquée par ces deux numéros notés, le premier en bleu et le deuxième en vert, sous la mesure 19.

Les esquisses montrent que Webern cherchait la meilleure disposition possible des hauteurs pour garder l'alternance de notes isolées et de septièmes qui caractérise cette variation. La solution qu'il a finalement trouvée a été de lier les deux séries par l'éliision du mi au sein de la septième fa-mi de la mesure 19.

Cette combinaison de séries a été choisie parce qu'elle permet la répétition du sol # 5, qui est la note la plus aiguë de cette variation. Pour mieux souligner l'importance de ces deux notes qui représentent l'apogée expressif de la variation 1, la première d'entre elles est marquée *f* et la deuxième *ff*. Rappelons que l'analyse du niveau neutre de cette section (*cf* chapitre III, section II, paragraphe iii, p.87) a montré l'importance de la confluence de ces deux paramètres.

Même si les valeurs utilisées dans l'esquisse de la première variation sont plus courtes que celles de la version finale, comme du reste tout au cours du manuscrit du troisième mouvement, elles sont déjà rythmiquement disposées comme dans la partition éditée.

La deuxième variation

Comme nous l'avons déjà remarqué plus haut, la deuxième variation commence ensuite et va se terminer à la page précédente du manuscrit. L'annotation «2 var ?» faite par

Webern juste à son début laisse supposer qu'il n'était pas encore sûr de la place qu'aurait la deuxième variation dans la suite du mouvement.

L'exemple 8 ci-dessous présente la section de l'esquisse située entre les mesures 21 et 29 à la page 46, comprenant les deux dernières mesures de la variation 1 et les sept premières de la variation 2 :

The image shows a handwritten musical score for two systems. The first system contains measures 21, 22, and 23. The second system contains measures 24, 25, 26, 27, 28, and 29. The score is heavily annotated with corrections, including crossed-out notes, arrows, and various performance markings like 'rit.', 'tempo', 'f', and 'p'. The notation includes staves with treble and bass clefs, and various rhythmic and melodic figures.

Ex. 8

Le déploiement de cette esquisse est quelque peu erratique à cause de l'interférence de l'ébauche alternative aux mesures 19-20 de la variation précédente qui a envahi la portée supérieure du système, obligeant ainsi Webern à continuer la variation 2 dans le système suivant.

Cependant, au lieu d'écrire la prochaine mesure (24) au début de ce système, il décide de la noter juste sous la mesure 23 et de continuer l'esquisse jusqu'à la fin de la portée (mesure 28). Cette dernière a ensuite été rayée et remplacée par une variante suivie de la mesure 29 au début de ce système, qui était alors vide.

En raison de cet enchevêtrement, Webern a eu soin de marquer exactement l'enchaînement des séries par des chiffres en couleurs sous les mesures 21, 22, 23, 26 et 28. Voici les séries indiquées : 20 (RI1) en bleu ; 8 (RI6) en vert ; 24 (RI11) en bleu ; 6 (R6) en vert. Ce dernier numéro est indiqué deux fois dans le dernier système : la première fois, en vert, au début de la première mesure - qui est une nouvelle variante de la première mesure 28 où les numéros 6 (R6) et 18 (R1) jalonnent le la sur lequel se fait l'élosion de ces deux séries, et la deuxième, plus loin et aussi en vert, sous la mesure 26. Il faut noter que toutes les autres séries indiquées ci-dessus sont, elles aussi, liées par l'élosion d'une hauteur. La préoccupation de trouver ces enchaînements peut expliquer l'ordre de rédaction suivi par Webern pour esquisser la variation.

Comme nous l'avons déjà signalé lors de l'analyse du niveau neutre du troisième mouvement, les paires de noires répétées constituent le trait le plus caractéristique de la deuxième variation. L'importance de cette configuration pour la structure de cette variation (cf. le tableau III / C1 et le paragraphe i, p. 89) conduit Webern à utiliser pour la deuxième fois dans le mouvement la règle de l'écriture dodécaphonique qui permet, exceptionnellement, la répétition immédiate de deux des notes d'une série (cf. les commentaires sur la première variation, p. 136) : les deux premières de la série 24 (RI11) aux mesures 23/24 et la dixième et la onzième de la série 6 (R6) à la mesure 27.

Le signe (•) vi - en rouge apposé sur la barre tracée en bleu indique l'endroit où cette première partie de la deuxième variation rejoint la continuation de celle-ci, marquée «- de (•)», à la page 45 de l'esquisse où se trouvent les quatre dernières mesures de cette variation (ex.9). Ces mesures présentent les mêmes hauteurs, cependant, avec des durées plus courtes que celles de la version publiée.

La troisième variation

L'esquisse de la variation 3 à la page 45, présentée ci-dessous, suggère, dès le début, l'hésitation qu'avait Webern quant aux transpositions des séries à utiliser :

3 var. *Langsamer*

The image shows a handwritten musical score for Variation 3, measures 30 to 47. The score is written on two systems of staves. The first system covers measures 30 to 37, and the second system covers measures 38 to 47. The notation is dense with various musical symbols, including dynamics (pp, sf, p, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'rit.' and 'tempo'. The manuscript shows signs of being a working draft, with some corrections and annotations.

Ex 9

Entre la mesure finale de la variation 2 (mes. 33) et la première mesure de la troisième variation, Webern a écrit l'indication de tempo «*Langsamer*» (Plus lent) qui est absente dans la version publiée. Les fluctuations de tempo («*rit....tempo*») qui caractérisent cette variation sont moins fréquentes dans l'esquisse que dans la version définitive; elles sont en outre placées à des endroits quelque peu différents dans chacune des versions.

Dès le début de l'esquisse, les chiffres en rouge signalent l'intention de Webern de trouver des paires de séries ayant une symétrie en miroir. La solution qu'il a trouvée consiste à accoupler les séries 31 et 32 et les séries 47 et 48 ou, selon la notation alphanumérique de notre matrice (reproduite dans l'annexe I) : I9 / RI9 et I8 / RI8.

Cela veut dire que toute la variation, jusqu'à la moitié de la mesure 42, n'utilise que des séries transposées à la tierce. Par contre, la «codetta» finale dans les mesures 42/43 déploie la série fondamentale (So).

Le numéro 34 (R2), écrit en rouge dans l'esquisse de rechange au-dessous du premier système de l'exemple, doit se référer au premier choix d'une série ensuite abandonnée et substituée par celle de numéro 31(I9). Comme dans la variation précédente, les mêmes raisons de symétrie des configurations ont amené Webern à répéter le mi b dans les mesures 38 et 41/42.

Le fait que, dans l'esquisse — à cause des appoggiatures et des valeurs plus petites — le rythme soit plus serré que dans la version finale, suggère que Webern a finalement décidé de donner à celle-ci un caractère encore plus calme que celui de l'esquisse, probablement pour établir un contraste plus marqué avec la variation suivante.

La quatrième variation

Le passage de la troisième à la quatrième variation semble avoir présenté quelques problèmes à Webern comme nous pouvons le constater dans l'exemple ci-dessous, où la section de l'esquisse comprenant les mesures 44 à 46 signale une première tentative d'enchaînement entre la variation 3 et sa suite :

The image shows a handwritten musical score for three systems of staves. The top system is a grand staff with two treble clefs. The middle system is a single treble clef staff. The bottom system is a single bass clef staff. The score is heavily annotated with handwritten notes, including measure numbers (44, 45, 46, 48, 50, 51) and dynamic markings (f, fp). There are also some circled numbers and other markings that appear to be part of the composer's or editor's annotations.

Ex. 10

Ce fragment nous montre que Webern avait le dessein de lier les deux variations par le sol # qui finit la série fondamentale aux dernières mesures de la variation précédente, avec le même sol # qui constitue la première note de l'inversion de la série, transposée à la quinte inférieure (signalé par le numéro 11 (I5), d'abord noté sous la première ébauche de la mesure 45 au système du haut et, plus loin, noté en vert sous la mesure 46).

En dépit du fait que les hauteurs des mesures 44 à 46 aient une disposition semblable à celles des premières mesures de ce qui deviendra la quatrième variation dans la version finale qui a été esquissée plus loin au début de la page 48, Webern a abandonné cette variation, probablement parce qu'il ne pouvait pas trouver d'enchaînement sériel convenable pour la développer d'une façon musicalement satisfaisante. Le dernier système de la page 45 de l'esquisse contient les mesures finales de cette variation abandonnée et les premières mesures de ce que, à ce moment, Webern considérait comme la cinquième variation. C'est en réalité la première ébauche de celle qui, finalement, deviendra la quatrième variation.

L'exemple suivant montre quelques mesures de l'esquisse du passage entre ces deux variations:

The image shows a handwritten musical score on two staves. The top staff is numbered 53, 54, 55, 56, 49, 50, and 51. The bottom staff is numbered 24, 38, 24, 52, and 20. There are several annotations in French: 'V. Var.' above measure 56, '2 oder 37 oder 24 oder 7' above measure 49, and '3 x 47 oder 20 oder 34' below the bottom staff. There are also some circled numbers and other markings.

Ex. 11

Plusieurs annotations du compositeur inscrites juste au début de la variation méritent notre attention :

- Même s'il écrit «*V. Var.*» (sic), le fait que la numérotation des mesures rompe l'ordre suivi jusqu'ici pour repartir de la mesure 49, nous permet de supposer que Webern envisageait déjà d'abandonner l'esquisse de la variation précédente ;

- les autres numéros apposés au-dessus («*2 oder 37 oder 24 oder 7*») et au-dessous du système des portées («*3 x 47 oder 20 oder 34*») et juste à la fin de la page («*24 oder 2 ?*») se réfèrent aux séries (d'après leur numérotation dans les tables) que Webern considérait possibles d'utiliser au cours de cette variation. Cet éventail de solutions indique que le compositeur, à ce stade, était confronté au choix de transformations de la série qui pourraient le mieux concilier la cohérence de l'enchaînement de la structure sérielle sous-jacente avec les exigences du développement de ses idées musicales ;

- finalement, ayant réduit ses options à seulement deux séries, indiquées par l'inscription «*24 oder 2 ?*», («*RII1* ou *Ro*) Webern apposa le signe (⊗ vi-) et le complément (- de), [c'est-à-dire «*voind*»], à la page 48 pour indiquer la continuation de l'esquisse de cette variation.

L'exemple suivant montre une longue section de l'esquisse comprenant toutes les corrections faites par Webern au cours de cette variation :

Comme nous pouvons le constater dans l'exemple ci-dessus, Webern a choisi d'utiliser, pour commencer la variation, la série 24 (RI11) pour deux raisons : 1) les deux premières notes de cette série — le la et le sol # — sont étidées aux deux dernières hauteurs de la fondamentale qui termine la troisième variation ; 2) en outre, les deux dernières hauteurs de la série 24 (RI11) — le fa# et le ré — sont identiques aux deux premières de la série 25 (S3), ce qui permet une nouvelle jonction par élision avec celle-ci. En effet, Webern a utilisé des élisions de deux notes comme une constante dans l'enchaînement sériel de toute cette variation, prenant soin de numérotter chacune d'elles : les numéros 25 (S3) et 36 (RI2) en bleu identifient ces deux séries

Ex 12

The image shows a handwritten musical score for 'Ex 12'. It consists of three systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation is highly complex and includes many annotations. Key features include:

- Staff 1 (top):** Contains a series of notes with various accidentals (sharps, naturals). There are markings for 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano). Circled numbers 25 and 36 are present, corresponding to the text above. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.
- Staff 2 (middle):** Continues the notation with similar complexity. It includes circled numbers 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. There are also markings for 'ff' and 'p'.
- Staff 3 (bottom):** Continues the notation with similar complexity. It includes circled numbers 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. There are also markings for 'ff' and 'p'.

liées par l'élision du do et du si ; la jonction suivante, par l'élision du la et du fa, est signalée par les numéros 36 (RI2), en bleu, et 5 (S6), en vert; plus loin, à la mesure 62, les numéros 5 (S6) et 12 (RI5), en vert, signalent l'élision du mi b et du ré. Après quelques mesures rayées suivies d'une première ébauche du début de la sixième variation, l'esquisse continue comme l'indique le signe « ⊗ vi-de », en rouge, dans la mesure 64 (au troisième système de la page 48), où se trouvent les numéros 12 (RI5), en vert, et 29 (S9), inscrit deux fois en rouge, qui signalent l'élision du do et du la b communs à ces deux séries. Le numéro 48, en rouge, marque la jonction, par l'élision du fa # et du fa, de cette dernière série de la variation, avec la série finale de la variation mentionnée plus haut.

Nous pouvons émettre ici l'hypothèse que Webern, par ce choix de transformations sérielles liées par l'élision des deux dernières hauteurs de chaque série avec les premières hauteurs de la série suivante, aurait eu le dessein spécifique d'établir dans cette variation un « cycle d'enchaînement de transformations sérielles » qui serait peut-être une sorte d'équivalent sériel du cycle des quintes. Cette hypothèse est renforcée par le fait que Webern essaya sans succès de commencer la sixième variation (qui fut abandonnée dans la version définitive), par la série fondamentale (marquée par le chiffre 1(S0), en rouge, à la mesure 68). Comme nous le verrons plus loin, il allait cependant revenir à cette idée au début de la dernière variation du mouvement.

Donc, la quatrième variation commence par la série 24 (RI11) liée par une élision à la série fondamentale qui termine la variation précédente, pour aboutir, après tous les enchaînements mentionnés ci-dessus, à la variation finale de la version définitive qui commence elle-aussi par la série fondamentale et dont les deux premières hauteurs sont identiques à celles qui terminent la dernière série de la table, la 48^{ème} (RI8).

Webern semble donc avoir voulu fermer le cercle en retournant au point de départ : la série fondamentale. Il faut, cependant, remarquer, une fois encore, que dans la partition éditée, en provoquant une rupture signalée par le point d'orgue suivi d'un silence et accompagné du changement abrupt qui fait passer du climat nerveux de la quatrième variation à la tranquillité de la variation finale, Webern a donné la préséance, une fois de plus, à l'expressivité du discours musical, ce qui l'a certainement conduit à interrompre, dans ce passage, la logique poétique de l'enchaînement sériel par élision.

L'esquisse d'une deuxième variation abandonnée dans la version définitive

L'esquisse de ce qui aurait dû être la sixième variation vient ensuite dans le manuscrit.

L'exemple ci-dessous montre les mesures suivantes de cette variation abandonnée :

The image shows a handwritten musical score on five staves. The notation is dense and complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. There are several instances of the number '1(So)' written in red ink, which are mentioned in the text as being placed at the beginning of the sketch and at the end of measures 68 and 69. The score appears to be a sketch for a variation that was ultimately abandoned.

Ex 13

Le chiffre 1(So), apposé deux fois en rouge juste au début de l'esquisse (cf les trois dernières mesures de l'exemple 12), renforce notre observation faite plus haut, à propos de l'intention de Webern de commencer cette variation par la série fondamentale. Celle-ci est néanmoins remplacée par la série 35 (I2), indiquée, elle aussi deux fois par ce chiffre, en bas de la fin de la mesure 68 et sur la mesure 69.

Il faut remarquer que, déjà dans ces premières mesures, cette variation est proche du caractère et de la disposition rythmique de la variation précédente, ce qui pourrait avoir été une des raisons de son abandon par le compositeur. Nous reviendrons plus loin sur cette question.

La dernière variation

L'exemple ci-dessous présente l'esquisse de l'ensemble de la dernière variation, la cinquième de la version définitive :

The image shows a handwritten musical score for a variation, consisting of three systems of staves. The first system covers measures 78 to 82. The second system covers measures 83 to 89. The third system continues the notation for measures 84 to 89. The score is written in a single system with two staves per system, likely representing a piano and a cello/bass. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. There are several annotations and corrections in the score, including circled notes and lines. The tempo marking 'tpp' is present at the beginning. The score ends with a double bar line and a fermata. The word 'Corda' is written at the end of the second system.

Ex 14

Cette variation, alors marquée dans l'esquisse comme la septième, commence au dernier système de la page 48 et se termine à la première moitié de la page 47.

Le début de l'esquisse, où la mesure 78 est annulée et écrite à nouveau, nous montre que Webern cherchait encore la meilleure façon d'emboîter la dernière variation à celle qui fut abandonnée (alors la sixième). Le *mi*, la dernière note de la série 20 (RI1) qui termine l'esquisse de la variation précédente, est la première hauteur de la mesure 78, étant suivie, après un demi-soupir, par le *mi b* qui commence la série 1 (So). Les deux séries sont indiquées par Webern, comme d'habitude, par leurs numéros respectifs.

Après une indécision à propos du déploiement rythmique des hauteurs (voir les deux mesures barrées), l'esquisse continue avec la série 2 (Ro) qui est liée à la série 1 (So) par l'élision, au sein de l'accord de *fa-la-sol #*, des trois notes communes aux deux séries. L'inscription «⊗ vi-», sous la mesure 82, renvoie à son complément «- de ⊗» à la page 47, où cette mesure est réécrite pour permettre son enchaînement avec la série 19 (la transposition de l'inversion une seconde mineure plus élevée). Une nouvelle correction, aux mesures 84 et 85, a permis la jonction de cette dernière série avec sa rétrogradation (la série 20 = RI1) par l'élision de quatre notes sur l'accord *do - ré - si b - si*.

À partir de ce point jusqu'à sa fin, l'esquisse coule sans heurts, utilisant à nouveau la série 2 (Ro), éliée à la précédente sur l'accord *la - fa - sol #* à la mesure 85, et suivie par la série 3 (Io), liée à elle par l'élision du *mi b* à la fin de la mesure 86.

Le mot «coda» écrit sur deux des mesures vides (89/90) du premier système, suggère que Webern a envisagé puis abandonné l'idée d'en écrire une, ou alors qu'il a considéré que la phrase finale formée par la série 3 mentionnée ci-dessus constituait la coda du mouvement. La date du «8.VII.36» apposée après la double barre indique que Webern a travaillé pendant neuf mois sur l'esquisse du troisième mouvement. Dans son excellente chronique de la vie et de

l'oeuvre de Webern, Moldenhauer nous propose deux raisons possibles pour ce lent processus de création de l'oeuvre :

1) La période de grandes difficultés et de profonds bouleversements que Webern a traversée d'octobre 1935 à juillet 1936, marquée par la mort inattendue d'Alban Berg en décembre 1935. La lettre du 12 juin 1936 de Webern à Hildegard Jone le confirme :

...de nouveaux sujets de tension sur le plan professionnel, et comme je n'en avais encore jamais connu jusqu'ici, ne me laissent pas un instant de paix. C'est pourquoi, à quelques brèves tentatives près, je ne suis pas encore vraiment à mon travail []. Secouer le joug, c'est la seule solution. Mais c'est souvent très difficile. (1975 : 75) *

2) En outre, Webern était convaincu que l'oeuvre créatrice possède son propre temps de maturation, ce dont témoigne sa lettre du 12 août 1936 à son élève Ludwig Zenk, qui avait exprimé son exaspération à propos des difficultés qu'il avait à surmonter pour résoudre les problèmes posés par une de ses compositions :

C'est naturellement ainsi. Les correspondances que nous cherchons prennent souvent beaucoup de temps à être réalisées : le fait qu'elles puissent nécessiter plus ou moins de temps ne doivent pas vous affliger. Goethe a confié une fois à Eckermann qu'il avait médité sur un poème pendant 40 années ! Eh bien, que voulez-vous alors. (1979 : 482)

La question des deux variations abandonnées

Comme nous l'avons déjà souligné, Webern a supprimé de l'édition imprimée deux des variations esquissées, celles portant les numéros IV et VI.

Dans un article sur les *Variations* op.27, écrit en 1987 pour le périodique *Integral*, Wason souligne la symétrie des paires de sections dans la version publiée (les paires formées

* Traduction française du texte en allemand dans *Journal à une amie*, Paris, J.-C. Lattès.

par les sections 1 - 6, 2 - 5 et 3 - 4), et se demande pourquoi les deux variations, qui ne sont pas symétriques, ont été supprimées par le compositeur.

Répondant à cette question, Bailey (1991:212) propose que c'est justement pour maintenir la symétrie des paires de sections du mouvement que les deux variations ont été éliminées.

Nous sommes d'accord avec cette proposition, mais nous devons préciser, à partir de nos conclusions ci-dessus à propos des variations esquissées puis abandonnées, que Webern a décidé de les supprimer surtout parce qu'il n'obtenait pas la correspondance qu'il désirait entre la logique de l'enchaînement de la structure sérielle et les raisons d'ordre musical au sein de ces deux variations. Le fait que les deux variations soient hors du plan symétrique découle exactement de l'impossibilité de faire correspondre, au long de leur développement, la logique sérielle et le discours musical.

Cette observation est renforcée en plus par la constatation des problèmes que nous avons signalés à propos du passage de la troisième à la quatrième variation. La solution trouvée par Webern fut, dans ce cas, de placer une mesure de silence entre ces deux variations.

Nous avons, en outre, examiné les tentatives de Webern pour trouver l'emboîtement entre la quatrième variation et la variation finale qui soit musicalement le plus expressif. La solution finale a produit à la fois le passage le plus réussi du point de vue de l'enchaînement des séries et le moment le plus dramatique de tout le mouvement. C'est-à-dire le retour et à la série fondamentale et au climat tranquille du thème au début du mouvement.

Toutefois, à notre avis, ces deux variations ébauchées ne furent pas totalement abandonnées, étant respectivement les germes de la section A et de la section B du premier mouvement. Les deux exemples ci-dessous nous permettent de vérifier cette hypothèse :

Le premier des deux exemples juxtapose quelques mesures de la fin de l'esquisse de la première de ces variations — celle qui fut marquée par Webern dans le manuscrit comme la quatrième — aux mesures finales de la première ébauche de la section A du premier mouvement :

(esquisse / p.45)

(esquisse / p.47)

Ex. 15

La comparaison fait immédiatement ressortir l'utilisation de configurations très semblables dans les deux esquisses, caractérisées par l'alternance des notes isolées avec des septièmes et des neuvièmes.

L'exemple suivant compare les trois premières mesures de la deuxième variation supprimée - la sixième du manuscrit - à quelques mesures du début de l'esquisse de la section B du premier mouvement :



(esquisse/ p. 51)



(esquisse/ p. 48)

Ex. 16

Cette deuxième comparaison fait surtout ressortir la similitude de la densité de l'écriture des deux esquisses, ce qui leur donne la même caractéristique de resserrement rythmique.

L'hypothèse issue de la comparaison ci-dessus nous porte à inférer qu'une fois esquissée le développement d'une idée, elle finissait probablement par être mise à profit par Webern dans une autre section de l'oeuvre.

En effet, la grande cohérence du traitement du matériau thématique dans l'Opus 27 est tellement apparente qu'elle a porté Wason (1987:95) à suggérer que le deuxième mouvement pourrait être considéré comme une variation additionnelle de la variation 2, tandis que le premier mouvement serait une variation additionnelle de la troisième.

Néanmoins, comme l'indiquent les exemples 15 et 16 ci-dessus, les configurations et le rythme utilisés dans ces deux mouvements nous conduisent à penser qu'ils seraient plutôt dérivés des deux variations abandonnées.

F - Les esquisses du premier mouvement

Dans la seconde moitié de la page 47, quelques jours après avoir fini le troisième mouvement, Webern commence à composer le premier mouvement, comme l'indique la date qu'il a apposée au-dessus de la première mesure de cette esquisse, soit le «18.VII.36».

Nous avons constaté, tout au long du troisième mouvement, l'absence de superposition de séries, dû au fait que le déploiement sériel est toujours linéaire, chaque série s'emboîtant successivement dans la série suivante.

Par contre, comme nous le verrons plus loin, lors de l'examen de la manipulation des séries dans les trois mouvements, le premier mouvement est entièrement construit au moyen de paires de séries placées en parallèle et qui renversent leurs positions relatives par de fréquents entrecroisements.

L'exemple ci-dessous présente quelques mesures du début de la première esquisse de ce mouvement :

Ex. 17

Webern semble avoir eu un plan préalable de la structure en paires de séries pour ce mouvement parce que, dès son début, il écrit, en haut et en bas du système de portées, les numéros de la paire initiale de séries - 46 au-dessus et 45 au-dessous (respectivement R8 et S8, dans la nomenclature de Bailey). Cette paire restera toujours la même dans toutes les

esquisses et dans la version finale de ce mouvement. Un peu plus loin, Webern marque les mêmes numéros avec leurs positions renversées — 45 (S8) en haut et 46 (R8) en bas — indiquant une première tentative de croisement des séries, d'ailleurs manquée.

Les esquisses continuent à la page 50 du cahier qui porte en haut à gauche la date du 22 juillet 1936, et nous présentent quelques autres tentatives d'achever l'entrecroisement des séries de façon à ce qu'elles restent symétriques.

L'exemple ci-dessous montre les nombreuses expériences réalisées pour essayer de résoudre le problème de la symétrie en miroir entre les deux moitiés de la première phrase du mouvement (mesures 1-7) :

The image displays two systems of handwritten musical sketches for measures 1-7. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The sketches show various attempts at symmetrical mirroring of series. Annotations include 'cubitus' and 'tempus' above the first system, 'gilt' below the bass staff of the first system, and 'oder' above the second system. The sketches include notes, rests, and dynamic markings like 'f' and '45', '46' with arrows indicating relationships between notes in the two staves.

Ex 18

Cette esquisse nous montre que Webern, bien qu'il utilisait encore une mesure à cinq temps (5/8), en était déjà arrivé à des configurations rythmiques très proches de celles de la version définitive. Ses nombreuses ébauches d'alternatives aux mesures 3 et 4 soulignent donc qu'il éprouvait de la difficulté à trouver une "bonne" solution pour le croisement sur le sol #.

Comme il le fait tout au long de ce manuscrit, Webern utilise la page précédente, numérotée 49, pour continuer à esquisser le début du premier mouvement. Le prochain exemple contient une esquisse dans laquelle il essaie, pour la première fois, d'ébaucher toute la première section (A) du mouvement :

The image shows a handwritten musical score for a piece in 5/8 time. The score is written on multiple staves, with the top staff containing the title "Sola modico" and the tempo marking "rit.". The music is heavily annotated with performance instructions and corrections. Key markings include "pp" (pianissimo), "p" (piano), and "f" (forte). There are also dynamic swells and accents. The score includes measure numbers 45, 46, 47, 48, 9, 10, and 11. A box on the right side of the score contains the text: "26 VII abweichend ultratypisch", "8. VIII ebenfalls ultratypisch", and "M. 5. barockzeitl. Mus.". The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Ex. 19

L'indication *Sehr mässig* (Très modéré) et la mesure 5/4 soulignent le caractère tranquille que Webern veut donner à ce mouvement dès le début du processus créateur.

En outre, les mesures alternatives 3 et 4 montrent que la solution du problème concernant le croisement des séries n'est pas tout à fait trouvée. En plus, le pense-bête «*bleibt h*» («Que le si reste») que Webern inscrit sous la dernière mesure du premier système montre son souci de trouver une solution qui n'exclurait pas la dernière hauteur de la série 48 (R18).

Les dates apposées à droite du manuscrit de l'exemple 16 («26.VI» et «8.VIII»), indiquent que Webern a interrompu le travail pendant presque deux semaines pour faire un de ses habituels séjours dans les Alpes (cf. Moldenhauer, 1979 : 482) après lequel il commence à esquisser la seconde moitié de la première section en utilisant les séries 45 (S8) et 46 (R8) avec leurs positions renversées respectives.

L'exemple suivant présente les deux derniers systèmes de la page 49 contenant la dernière esquisse de la première section (A) du premier mouvement:

The image shows a handwritten musical score for Example 20, consisting of two systems of music. The first system is marked '10. VII' and 'Sehr mässig 3/4 ='. It contains measures 1 through 10. The second system contains measures 11 through 18. The score is heavily annotated with handwritten notes, including series numbers (46, 45, 48, 47, 42, 41, 40, 39, 38, 37, 36, 35, 34, 33, 32, 31, 30, 29, 28, 27, 26, 25, 24, 23, 22, 21, 20, 19, 18, 17, 16, 15, 14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1), dynamic markings (pp, p, f), and other performance instructions. A prominent handwritten note 'bleibt h' is written under measure 18. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs.

Ex. 20

Finalement Webern a trouvé aussi bien la mesure idéale, 3/16, que la solution au problème de la symétrie autour de l'entrecroisement des séries : la répétition du sol #, qui est la dernière hauteur du premier hexacorde de la série 45 (S8) et la première du second hexacorde de la série 46 (R8). Cette solution lui a permis d'organiser «en miroir» toutes les configurations de l'antécédent et du conséquent de la première phrase.

La symétrie de la deuxième phrase, qui s'étend de la mesure 8 à la 10, n'est pas encore parfaite à cause de l'ordre de disposition des deux configurations situées à la mesure 10.

Comme l'indique la répétition de la remarque «*bleibt h*», l'absence du si préoccupe encore le compositeur. La même situation, accompagnée de cette même remarque, se répète aux mesures 17 et 18, juste à la fin de la section A, dans laquelle l'emplacement des deux configurations se trouve renversé par rapport à celui de la version définitive. La façon par laquelle le problème a été résolu se trouve dans la partition publiée: quand Webern constata que le si est en même temps la dernière hauteur de la série 48 (RI8) et la première de la série 45 (S8), il a pu joindre les deux séries par l'élision de cette note à la mesure 11 dans laquelle le numéro 48 (RI8), en rouge, est marqué sur le si.

L'esquisse continue à la page 52 du manuscrit dans laquelle Webern, au moyen de trois ébauches, essaie de trouver les transpositions de la série qui soient les plus adéquates pour donner un caractère de développement à la section B.

Plus loin, dans la section consacrée à l'examen de la structure sérielle du premier mouvement, nous avons dégagé, dans la partition éditée, la séquence des transpositions sérielles employées tout au long de cette section, ce qui facilite la lecture des diverses esquisses faites par Webern.

Le tableau ci-dessous présente cette séquence. Il convient de noter que sa première colonne fournit les transformations d'après la nomenclature que nous avons adoptée dans la

matrice ci-jointe (à l'annexe I), tandis que la deuxième colonne présente leurs équivalents dans la numérotation de Webern, suivis, entre parenthèses, de l'intervalle auquel chaque série a été transposée :

R 1/I 1 = 20/19 (2m plus élevée)

R 2/S 2 = 33/34 (3M plus haut)

I 6/RI 6 = 7/8 (triton)

R 7/S 7 = 13/14 (quinte plus haut)

RI 11/I 11 = 23/24 (2m plus bas)

S 0/R 0 = 1/2 —

L'exemple suivant montre la première esquisse qui, en haut de la page 52, reprend la mesure finale de la section A pour la joindre au début de la section B :

Handwritten musical score for Ex. 21, showing a transition between two sections. The score is written on four staves. The top staff is labeled "Cello/Cont." and contains a melodic line with various ornaments and dynamics like "f" and "p". The second staff is a piano accompaniment with chords and rhythmic patterns. The third and fourth staves continue the piano accompaniment. The score includes measure numbers 11, 12, 13, 14, and 15. There are annotations such as "with tempo" and "ff". A large bracket connects the end of the first section (measure 11) to the beginning of the second section (measure 12).

Ex. 21

Cette esquisse présente quelques aspects intéressants : sur la portée en haut de la page, Webern déploie seulement la série 20 (RII), mais esquisse ensuite les quatre premières mesures de la section B, en employant déjà les deux séries (20 = RII et 19 = I1) utilisées dans la version définitive. Les numéros (1), (2), (3) et (4) inscrits sous ces quatre mesures semblent indiquer que Webern était préoccupé de fixer d'abord la configuration symétrique et la taille de la phrase à être modulée successivement (à la manière d'un « modèle » dans le développement des sonates classiques).

Cependant, une question se pose ici : pourquoi est-il retourné au numéro 11 pour numéroter les premières mesures ? Serait-ce une distraction corrigée par la suite ? Ou se peut-il que Webern ait envisagé d'annuler les huit dernières mesures de la section A, pour la joindre à la section B au moyen de la mesure 10 ? Cette dernière hypothèse est plausible du fait que les deux configurations dans cette mesure sont identiques à celles de la mesure 18. En tout cas, comme nous le verrons plus loin, si jamais Webern a eu cette idée, il l'a rapidement abandonnée.

Néanmoins, le crochet en bleu avant la mesure 14 et le signe « \oplus » en vert soulignent l'attention que Webern a consacrée à ce passage. L'exemple ci-dessous, qui montre le reste des esquisses de la page 52, nous permet de suivre quelques autres tentatives pour trouver l'enchaînement sériel le plus convenable pour la section B et mieux comprendre les solutions auxquelles il parvient finalement tout au long de la page 51 :

The image displays three systems of handwritten musical notation. Each system consists of two staves. The notation is highly detailed, featuring numerous notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations include measure numbers (18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26) and series identifiers (20, 19, 34, 33). A circled '3' is visible at the beginning of the third system. At the bottom right of the page, there are additional handwritten notes: '13 à 14' and '24 à 23'.

Ex. 22

Au début de l'exemple, Webern recommence l'esquisse en attribuant le numéro 18 à la mesure de jonction des sections A et B, tout en gardant l'utilisation des deux séries 20 (R1) et 19 (I1). Comme d'habitude, il appose toutefois, à la mesure 22, le signe «⊗ vi →» pour indiquer une correction qui se trouve à l'avant-dernier système de la page marquée par «-de ⊗» où l'esquisse se poursuit par une nouvelle réécriture de la mesure 22 et des mesures suivantes (23 - 26) au moyen des séries 34 (R2) et 33 (S2).

Les portées intermédiaires, marquées au début par le signe « \oplus », signalent les tentatives qui visent à résoudre ce passage commencé à la mesure 14. Après avoir noté les numéros des options possibles de séries «18, 24 oder 7» («R1, R11 ou I6) Webern écrit « 6 takte » («six mesures») pour indiquer, avant de continuer à essayer d'autres séries — 12 et 13 (RI5 et S7) abandonnées par la suite — que le début de la section B doit s'enchaîner aux six dernières mesures de la section A. Il a donc décidé de faire la jonction telle qu'elle est dans la partition éditée.

L'esquisse alternative qui apparaît au dernier système de la page 52, montre que les solutions comportant les axes de symétrie des deuxième et troisième palindromes, respectivement autour du sol# et du ré, étaient presque achevées par l'enchaînement des paires de séries 34/33 (R2/S2) et 8/7 (RI6/I6). Les numéros 3, 4, 5, 6 et 7, inscrits sous la barre de chaque mesure, indiquent qu'elles reprennent et continuent les mesures marquées par le crochet en bleu de l'exemple 18.

Le prochain exemple nous montre le premier système de la page 51 où se trouve encore une fois le début d'une autre esquisse, qui reprend à nouveau la fin de la section A à la mesure 18, jointe au début de la section B:

Ex. 23

Cette ébauche est déjà très proche de la version publiée et confirme la décision de Webern de joindre les sections A et B par la mesure 18. Les lignes tracées en vert sous les numéros 14 et 15 signalent respectivement l'élision des deux premières phrases et l'axe du deuxième palindrome d'après les solutions de l'ébauche alternative à la fin de la page 52.

En outre, le signe «vi ⊕», cette fois en rouge, nous conduit à sauter l'esquisse des mesures 26 à 37 qui a été abandonnée, pour continuer avec l'esquisse finale de la section B aux deux derniers systèmes de la page 51, montrée dans l'exemple ci-dessous :

The image shows two systems of musical notation, likely for a string quartet, with extensive handwritten annotations. The first system starts at measure 26 and ends at measure 31. The second system starts at measure 32 and ends at measure 36. The notation includes notes, rests, and various performance instructions such as *sf*, *ff*, *p*, and *f*. There are numerous handwritten annotations in black ink, including measure numbers, accidentals, and dynamic markings. A red circle with a plus sign is visible at the beginning of the first system, and a red star is at the end of the second system.

Ex. 24

À l'exception d'une seule correction (mesures 32-33), l'esquisse se déroule sans hésitations et l'ordre d'enchaînement suit ce tableau, à la page correspondant à la séquence observable dans l'édition publiée.

Le signe « ⊗ vi » nous renvoie à la page 54 dans laquelle la dernière mesure de B est répétée, suivie de l'esquisse de la section A'. Comme cette dernière section n'est qu'une variante de la section A, bien que construite sur d'autres transpositions sérielles — les paires 1/2, 3/4, 11/12 et 9/10 (So/Ro, Io/RIo, Is/RIs et S5/R5 —, elle n'a pas présenté de grands problèmes à Webern. Elle a donc été ébauchée avec seulement deux ou trois esquisses alternatives et terminée le «19. VIII. 36», comme l'indique le compositeur.

G - Les esquisses du deuxième mouvement

L'esquisse du deuxième mouvement a été commencée le «25.VIII», comme l'indique Webern en haut de la page 53 du cahier d'esquisses. L'exemple ci-dessous nous montre quelques tentatives du compositeur pour composer le début du mouvement :

II. Satz op. 27

The image displays handwritten musical sketches for the beginning of the second movement, Op. 27. It is divided into two systems of staves. The first system shows five different melodic lines for the upper voice, each starting with the interval sib/sol#. The second system shows five different accompaniment lines for the lower voice, also starting with the interval sib/sol#. The sketches are annotated with various musical notations such as dynamics (sf, f, p), articulation (accents, slurs), and fingerings (2, 4, 1).

Ex 25

Le premier système des portées comprend cinq ébauches différentes qui commencent toutes par la cellule sib/sol#, mais n'ont pas l'indication habituelle de numéros de paire de

séries qui seront utilisées, comme si Webern essayait de trouver une solution pour insérer cette cellule au début du deuxième mouvement, avant de continuer sa composition.

Comme Robert Wason le remarque avec justesse (1987 : 99), les deux hauteurs de cette cellule sont identiques à celles qui se trouvent au centre de chacun des deux accords qui finissent le premier mouvement.

Le fait que ces deux hauteurs de la première cellule se maintiennent inaltérées dans toutes les esquisses suivantes du mouvement, de même que dans la version définitive, nous porte à conclure que le choix de ces deux notes — résultant de la volonté d'établir un lien musical entre le début du deuxième mouvement et la fin du premier — a déterminé le choix de la première paire des séries et, par conséquent, toute la suite du deuxième mouvement.

En effet, au deuxième système de la page 53, Webern indique dans la première mesure, par les numéros 4 et 2 en rouge, la position de chacune des deux séries (Ro et RIo) qui seront utilisées pour commencer le mouvement ainsi que leur croisement sur le la à la deuxième mesure.

L'exemple suivant, daté du «29.VIII», contient la première tentative qui vise à esquisser le développement du canon en utilisant la première paire de séries et son enchaînement avec une deuxième paire:

The image shows two systems of handwritten musical notation. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with various notes, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'p'. Above the staves, there are handwritten annotations including the number '29. VII', '3', 'LZ', '3', '4', '5', and '40'. The second system also consists of two staves with similar notation, including notes, rests, and dynamic markings. Above the staves, there are handwritten annotations including '40', '5', '40', '40', '40', and '40'. The notation is dense and appears to be a sketch or a study for a composition.

Ex.26

Bien que Webern ait écrit le numéro 3, probablement par mégarde, la paire de séries qui constitue le canon jusqu'à la mesure 5 est en fait formée par les séries 4 et 2 (R10 et R0). À partir de cette mesure, Webern essaie de continuer le canon en utilisant la paire 40 / 34 (R10/R2), mais après quelques tentatives, il abandonne momentanément cette paire qu'il utilisera plus loin, au début de la seconde moitié du mouvement. Notons cependant que l'organisation rythmique est, en général, déjà celle de la version publiée.

L'esquisse se poursuit à la page 56 et l'exemple suivant présente la solution trouvée pour les 11 premières mesures, donc pour la première moitié du mouvement :

Amfang

18. *Rasch* $\text{♩} =$

Ex. 27

Le tempo, «*Rasch* $\text{♩} =$ » («Rapide»), indiqué au début de cet exemple, constitue la seule indication agogique donnée par Webern dans les esquisses du deuxième mouvement; elle fut plus tard changée et, dans la copie faite par Ludwig Zenk (document II), le tempo est indiqué «*Sehr schnell* $\text{♩} = \text{ca } 160$ » («Très vite») comme dans la partition publiée. *

Même si, dans cette esquisse, la continuation du canon par les séries 14 et 12 (R7 et RI5), notées respectivement au-dessus de la mesure 7 et sous la mesure 8), est identique à celle de la version définitive, l'enchaînement des paires 4/2 et 14/12 (RIo/Ro et R7/ RI5) par l'éliision du mi \flat (la hauteur qui finit les deux premières séries et commence les deux séries suivantes)

* Il convient de remarquer que cette copie de Zenk donne deux indications de durée qui sont absentes de la version publiée : 3 ½ minutes pour le premier mouvement et 1 minute pour le deuxième. Par contre, dans la partition publiée par *Universal*, ce n'est que la durée de toute la pièce qui est indiquée juste après la double barre du troisième mouvement : 10 Min.

posait encore des problèmes à Webern. Comme nous pouvons le constater dans la partition publiée, la solution finalement trouvée a été de placer la note élidée en appoggiature, utilisant pour cela la notation enharmonique $\text{mi b} / \text{ré\#}$ qui vise à «cacher» l'octave, comme l'a bien observé Döhl (1976 : 306).

Les exemples suivants indiquent que le reste de l'esquisse se déploie, de façon quelque peu hasardeuse en plusieurs ébauches alternatives. Toutefois, les deux dates apposées par Webern nous aident à suivre leur ordre chronologique. Le premier des exemples (Ex.28) nous montre une partie rayée de l'esquisse où est marquée en bas de la page 56 juste après la dernière mesure la date du 2 septembre 1936 :

The image shows a handwritten musical score on ten staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as f and $f\#$. There are numerous handwritten annotations, including numbers (12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 28, 30, 36), symbols (like $\#$, \flat , \sharp), and words like "rechts" and "Peter am 1. X. eingewickelt". A large bracket on the left side groups the first two staves. A diagonal line is drawn across the middle of the score. At the bottom right, the date "2.9.36" is written, followed by "Peter am 1. X. eingewickelt" and "(p. 56)".

EX. 28

L'exemple suivant montre la fin de l'esquisse à la page 55 :

Ex. 29

La date du 5 septembre 1936 se trouve à la fin de l'avant-dernier système de la page 55, sous le mot «Ende» écrit en rouge. Néanmoins l'esquisse alternative qui apparaît dans le dernier système de cette page où, au-dessus de sa première mesure, Webern inscrit l'observation «gilb» («en vigueur»), pour indiquer qu'il cherchait encore le déploiement le plus convenable pour la dernière phrase du mouvement. La solution définitive ne sera achevée par le compositeur que pour la partition éditée.

L'esquisse du deuxième mouvement ressemble donc à une sorte de grand casse-tête dont les différentes sections auraient été mises en ordre par Webern, dans la version finale, pour obtenir la forme définitive de ce mouvement.

H - Les esquisses révélatrices de la pensée musicale webernienne

L'examen des esquisses de l'Opus 27 nous permet de dévoiler certains aspects concernant la quête de Webern pour équilibrer la logique de l'enchaînement sériel et les exigences du discours musical, conformément aux principes généraux dont il a été question dans la première section de ce chapitre.

Cette indissociabilité de la structure et de l'expression est en effet présente tout au long de l'oeuvre, puisqu'elle est le principe gouvernant la solution des différentes questions qui se posent pendant la démarche compositionnelle. C'est, par exemple, le cas du mi oublié, cité lors de nos commentaires à l'exemple 6 de la première variation, qui fut réintroduit comme appoggiature. Cette solution a ensuite provoqué la rupture d'une règle de l'écriture dodécaphonique — la répétition en tant qu'appoggiature du sol # dans la série suivante — pour des raisons de symétrie musicale expliquées dans nos commentaires de l'exemple 7.

De même, lors de nos commentaires sur les deux variations abandonnées (pp. 148-151), nous avons suggéré que cette indissociabilité aurait été la principale raison de la non utilisation, par Webern, des deux variations esquissées dans le manuscrit. Cette flexibilité du processus de composition serait, selon le compositeur, justement l'un des avantages les plus importants de la composition sérielle :

«Aujourd'hui, tout est dérivé de cette suite ordonnée de douze sons choisie par le compositeur, et c'est sur cette base qu'a lieu, comme autrefois, le travail thématique. Mais le grand avantage est que je peux traiter le matériau thématique de façon beaucoup plus libre. Car la cohérence m'est entièrement garantie par la série de base».*

«L'Idée génératrice demeure identique à elle-même d'un bout à l'autre de l'oeuvre; seules les formes sous lesquelles elle se présente sont différentes.» (1980 : 106)

* C'est nous qui le soulignons.

Un deuxième aspect important tient aux indications agogiques et dynamiques, bien précisées dans la plupart des esquisses, et en général déjà très proches de celles de la version publiée, étant même, parfois, plus détaillées dans les esquisses que dans le texte définitif. Elles signalent l'importance attribuée par Webern dès le début des esquisses à la dimension expressive de l'oeuvre. En dépit du poids qu'il accordait à cette dimension, Webern cherchait toujours à la concilier avec le déroulement sériel de la composition.

Rappelons encore deux autres exemples de cette "harmonisation" entre la cohérence de la structure sérielle et l'expressivité du discours musical :

- 1) le choix des séries et leur élision (cf. p. 136) qui permet la répétition du sol# 5 dans la mesure 19 de la première variation, sans transgresser la règle qui défend la répétition de notes au sein d'une série. Cette répétition de la note la plus aiguë de la variation, soulignée en plus par la dynamique *ff*, a une importance capitale pour marquer l'apogée expressif de la première variation.
- 2) La mesure de silence séparant la troisième variation de la quatrième et qui, en plus de souligner leurs contrastes de tempo, de rythme et de caractère, est en même temps, le moyen trouvé par Webern pour éviter une solution de continuité dans l'enchaînement sériel. Comme la série qui commence la quatrième variation est jointe par élision à la dernière série de la variation précédente (par les deux dernières croches de la mesure 43), la cohérence de l'enchaînement sériel se maintient malgré l'interruption momentanée du discours musical.

I - Les commentaires de Peter Stadlen et les annotations de Webern dans la partition de travail publiée en 1979 par l'*Universal Edition*.

La publication, par *Universal Edition* en 1979, du fac-similé de la partition contenant les observations de Webern au cours de la préparation de la première audition mondiale de l'Opus 27, présentée à Vienne, le 20 octobre 1937, annotées par son premier interprète, le pianiste Peter Stadlen constitue, en raison de son renvoi direct aux prévisions perceptives du compositeur, une source d'importance unique pour déceler les rapports entre les niveaux poétique et esthétique de l'Opus 27.

Quelques années auparavant, dans un article intitulé «Serialism Reconsidered», déjà mentionné par nous au paragraphe 3d (p. 32) dans le deuxième chapitre de cette recherche, Stadlen faisait appel à quelques souvenirs de son travail avec Webern lors de cette préparation de l'Opus 27, pour critiquer l'importance exagérée attribuée aux manipulations de la série par certains compositeurs et théoriciens liés à l'«École de Darmstadt».

Dans son article, Stadlen se demandait si la manipulation sérielle est audible au sens le plus strict du terme et s'il est vrai que cette manipulation, même lorsqu'elle n'est utilisée qu'au niveau subliminal, implique une quelconque différence quant au goût (sic) d'une composition. (1958:17)

En raison du manque d'indications d'interprétation suffisantes pour manifester tout ce que le compositeur voulait voir exprimé, Stadlen considère qu'une interprétation authentique d'une partition de Webern est presque impossible sans que l'on ait recours à la tradition directe en remontant au compositeur (1958 : 14). Il propose comme exemple le fait qu'il existe une

opposition entre l'absence d'indications de pédale *forte* dans la partition publiée en 1937 et l'importance attribuée par Webern à l'utilisation de la pédale *forte* lors des répétitions.

Dans ses commentaires publiés dans l'introduction à l'édition de 1979, Stadlen observe que pour Webern, à la différence de Schoenberg, le schéma dodécaphonique contribue de façon essentielle à la beauté de l'oeuvre, mais que, malgré cela, Webern n'a jamais fait référence à cet aspect au cours des répétitions. Quand Stadlen l'a finalement interrogé sur ce sujet, il s'est refusé à en parler, disant que, pour le pianiste, l'important était de savoir comment la pièce devait être jouée et non comment elle était faite (1979 : V). Cette affirmation de Webern indique qu'il considérait la série comme une matrice de notes, du domaine purement poétique de l'oeuvre.

Une autre observation intéressante de Stadlen porte sur le fait que Webern semble avoir presque entièrement négligé d'indiquer, dans la partition publiée, quoi que ce soit qui pourrait manifester un esprit lyrique susceptible d'une expressivité intense. Par conséquent, Stadlen considère que la conception mélodique de l'oeuvre se heurte parfois à la construction ingénieusement conçue. Pour Stadlen, cette réticence de la notation laisse transparaître une dialectique énigmatique entre l'intention émotionnelle et le dessein constructiviste, au moins au moment de la composition (1979:V).

Il faut, en outre, rappeler ici que cette dialectique entre l'expression et la construction musicales a toujours constitué un élément inhérent au processus de création artistique et, dans le cas de la musique occidentale, nous pouvons identifier ses traces déjà dans les premières compositions polyphoniques de l'École de Notre-Dame, au Moyen Âge. Cependant, à mesure qu'augmentait la complexité des formes et des structures musicales européennes, la conscience

de cette dialectique est devenue de plus en plus aiguë en raison du clivage croissant entre le poétique et l'esthétique.

À partir de la période du classicisme viennois, et surtout depuis Beethoven, le rôle joué par cette dialectique a été davantage mis en relief par l'intensification du conflit entre l'impulsion créative et les contraintes croissantes que le système tonal a inévitablement imposé à l'expressivité du discours musical. Ce conflit a été sans doute l'un des principaux facteurs, voire même le principal, du démantèlement progressif du système tonal et, finalement, de sa dissolution au début du XX^e siècle.

Il faut donc ne pas oublier également que, pour Webern, comme du reste pour Schoenberg et Berg, la méthode dodécaphonique a apporté les moyens d'une systématisation nécessaire pour sortir de l'impasse créatrice à laquelle ils faisaient face à la fin de leur période «expressionniste».

D'ailleurs, en raison de la réaction négative que ses oeuvres provoquaient à l'époque, tant chez le public que chez nombre de musiciens (le clivage entre le créateur de l'oeuvre et son audience ayant atteint une dimension inconnue jusqu'alors !), Webern avait une conscience aiguë de la dichotomie entre ses intentions créatrices et leur compréhension. Il a donc cherché à transmettre à Stadler toute la richesse émotionnelle et tout le potentiel expressif de sa pensée musicale «cachés» derrière la concision de la notation.

Ce faisant, il a apporté quelques informations importantes qui montrent quelles avaient été les prévisions perceptives de Webern au cours de l'élaboration poétique de l'oeuvre.

Pour illustrer notre argumentation, nous avons sélectionné, parmi les nombreuses annotations faites par Stadlen dans sa partition de travail, quelques exemples d'instructions expressives données par Webern au cours des répétitions de l'oeuvre. Ces annotations nous permettent de jeter un regard plus profond sur l'importance que Webern attribuait à une interprétation pleine d'expression et beaucoup plus libre du point de vue agogique que ce qu'indique la partition publiée.

1) Les observations sur le premier mouvement

- À l'indication de tempo «*Sehr mässig*» («Très modéré») inscrite au début du premier mouvement, Webern rajoute les commentaires «sobrement passionné, (avec) une expressivité lyrique»*et «(comme) une lamentation contenue», pour signaler l'atmosphère qui doit prévaloir dans la première section du mouvement, la section A de l'analyse du niveau neutre.
- À la mesure 6, sur la dernière configuration de la première phrase, est inscrit le mot «Écho» pour souligner expressivement le rapport de celle-ci avec la première configuration de cette même phrase dont elle est le palindrome comme le montre l'ANN. Cette observation de Webern a certainement été inspirée par la pratique habituelle de la musique baroque d'utiliser cet effet d'écho, comme, par exemple, pour créer un contraste entre les séquences imitatives de la musique concertante.

* Cette phrase, ainsi que tous les autres commentaires suivants, ont été traduits de l'allemand par nous. Au lieu de présenter une traduction littérale qui risquerait d'être trompeuse, nous avons plutôt essayé de rendre ce que nous considérons comme être le sens des observations faites par Webern, par une traduction plus libre. Les mots entre parenthèses ont été ajoutés pour mieux définir le sens de chaque commentaire.

- Plus loin, à la mesure 13, Webern suggère « *molto espressivo*, surtout les hauteurs répétées», probablement pour faire ressortir le noyau du palindrome qui constitue la première phrase de la seconde moitié de la section A. Comme ce palindrome est essentiellement identique à celui de la première phrase du mouvement, bien qu'il soit construit au moyen de la rétrogradation de l'ordre séquentiel des configurations et de l'inversion de leur juxtaposition, l'indication ajoutée par Webern montre qu'il considérait important que l'auditeur puisse percevoir le rapport entre les deux phrases.
- Les deux recommandations faites par Webern au début de la deuxième section : «librement improvisé» et «pressé», qui sont suivies, dans la mesure suivante, de l'indication «particulièrement intense», représentent une confirmation du caractère d'*Intermezzo* brahmsien que, selon Stadlen, il attribuait à cette section. Effectivement, ces deux recommandations, alliées aux nombreuses indications de «rit - - - tempo», donnent à cette section une atmosphère hésitante, tâtonnante et anxieuse qui, en plus de caractériser son allure improvisatrice, contribue à rehausser le contraste avec l'ambiance calme et lyrique des deux sections (A et A') qui la jalonnent.
- Plus loin, à la mesure 31, avec l'indication — «la main gauche comme un tambour mystérieux, idem aux mesures 33 et 36. Nettement détaché de ce qui précède et de ce qui suit» — Webern, à la manière de Debussy, suggère un effet «impressionniste» visant à faire ressortir, dans un contexte rythmique plus serré, la répétition du triton qui constitue l'axe central des palindromes dont la succession est un trait essentiel de toute la section intermédiaire.
- Au début de la troisième et dernière section du mouvement, Webern recommande que

«l'intonation du début, [soit] donc un peu plus substantielle que [celle de] la fin de la mesure 36» — pour indiquer d'une part le retour à l'atmosphère de la première section et, d'autre part, pour renforcer le contraste avec la section intermédiaire.

- Les indications de changement de tempo deviennent plus nombreuses dans cette section : en plus de prescrire un «rit - - - tempo» additionnel qui est inscrit dans la partition éditée, juste entre la fin de la troisième phrase et le début de la quatrième et dernière phrase du mouvement (mesures 50 et 51), Webern indique deux fois à l'interprète «*vorwärts*» («en avant») pour souligner le début de la deuxième phrase de la section à la mesure 44 et aussi le début de la troisième phrase à la mesure 47. Cette dernière phrase acquiert encore plus de signification expressive grâce aux deux «quasi rit» que Webern préconise exactement au-dessus du noyau du palindrome et un peu avant le «rit - - - tempo» que nous venons de mentionner. Cette agogique très nuancée montre que Webern a souhaité donner à cette phrase un caractère particulier, ce qui semble confirmer notre conclusion, lors de l'analyse du niveau neutre, selon laquelle elle a la fonction d'une coda du mouvement. (cf. paragraphe iii de la section A', p 55). Cette constatation est renforcée par le qualificatif d'«Épilogue» inscrit par Webern dans la partition de travail au-dessus de la phrase suivante, la dernière du mouvement.

- Finalement il faut remarquer l'observation «dernier soupir» faite par Webern, au-dessus de la configuration qui termine le mouvement, afin d'amener l'interprète à bien transmettre l'atmosphère d'évanouissement de la sonorité sur laquelle se termine ce mouvement.

Toutes ces indications de changement de tempo suggèrent que Webern a voulu donner à cette section de réexposition une agogique plus irrégulière que celle de la première section pour ainsi lui conférer le caractère de réminiscence, typique d'une reprise variée.

Il est remarquable que Webern ait veillé, au moyen d'instructions agogiques et expressives, à faire ressortir la forme du mouvement telle que l'ANN la fait apparaître, tout en mettant en valeur la structure en palindromes qui constitue son trait fondamental.

Ces observations viennent donc donner à certains aspects de notre ANN une pertinence poétique.

2) Observations sur le deuxième mouvement

À part quelques brèves indications agogiques, Webern fait seulement trois observations importantes dans ce mouvement :

- Au début, Webern fait un premier commentaire général sur la façon dont ce mouvement doit être envisagée : «Combinaisons toujours changeantes des groupes de deux notes, chacun d'eux gardant son propre caractère.»
- Après ce commentaire, Webern donne des indications à l'interprète pour que «des notes répétées [aux mesures 1, 9, 13 et 19] [sonnent] toujours [de façon] légèrement hésitante.»

La première observation confirme une évidence qui a été constatée par plusieurs analyses, y compris la nôtre. Nous avons, en effet, constaté, au début de l'analyse du niveau neutre, que: «en dépit de sa structure contrapuntique, le premier trait qui saute aux yeux quand on regarde la partition (et que certains peuvent aussi percevoir pendant l'écoute), est la répétition constante et chatoyante de quelques cellules de deux notes, entremêlées parfois par deux accords.» (cf. chap.III, p. 56). Ici encore, un aspect de l'ANN est pertinent poétiquement.

Néanmoins, ce qui nous semble plus important c'est que, par cette observation, Webern montre son intention expresse que l'interprète rende le mouvement de façon à faire ressortir

davantage l'interaction des cellules, dont le contenu et les relations acquièrent ainsi une pertinence poétique..

La deuxième observation de Webern, demandant une «légère hésitation» lors de l'exécution du la³ répété, ne fait que renforcer cette intention, puisqu'il souligne que cette note joue le rôle de « cellule-pivot» en tant qu'unique cellule qui se maintient inaltérée tout au long du mouvement.

La troisième observation est placée comme une note de bas de page et nous instruit sur la façon correcte de jouer le groupe de quatre notes entre les mesures 12 et 13 en indiquant que « la difficulté à jouer ces quatre notes dans le tempo fait justement ressortir leur caractère: (cela serait) impossible si elles étaient confortablement distribuées». Webern souligne ainsi l'importance du gestuel pour l'interprétation correcte de ce mouvement : les croisements des mains du pianiste transmettent l'impression visuelle d'entrecroisement des voix, tandis que l'oreille perçoit la danse des cellules autour de l'unisson central. À l'image visuelle d'interaction de voix canoniques, Webern veut que s'ajoute l'image sonore produite par l'interaction des cellules comme jeu entre l'aspect polyphonique et l'aspect homophonique du mouvement.

Bien que, dans la partition publiée, Webern n'ait signalé dans le deuxième mouvement aucune indication de ralenti, il utilise quelques instructions agogiques pour orienter l'interprétation du phrasé, comme par exemple :

- le signe «*tpo*» (*a tempo*) est annoté par Stadlen deux fois, aux mesures 2 et 14, juste après le petit ralenti sur les deux la en unisson :
- à la fin de la mesure 10, Webern demande un «ritardando» pour souligner la fin de la dernière phrase de la première moitié du mouvement, suivi de «*tpo*» sur la cellule en anacrouse qui recommence la répétition de cette section :

- l'indication «fortsetzen» («poursuivre») et «vorwärts» («en avant»), la première au-dessus des mesures 5, 16 et 19 et la seconde au-dessus de la mesure 18, rappellent à l'interprète que les silences courts doivent être conçus comme une petite respiration, sans rompre toutefois la continuité de la phrase.

3) Observations sur le troisième mouvement

Le troisième mouvement est celui où Webern a fait le plus grand nombre d'observations et d'instructions de toutes sortes, portant sur l'atmosphère, le tempo et l'agogique, ainsi que sur l'articulation aussi bien que sur l'expression musicale et émotionnelle de certaines phrases. Un tel volume d'informations additionnelles confirme l'affirmation de Stadlen quant à l'importance de connaître par la tradition directe certaines convictions poétiques de Webern pour interpréter adéquatement ses oeuvres.

En raison de la quantité d'indications, nous les avons organisées en trois catégories: les indications de tempo, les indications d'expressivité (y compris celles qui touchent au climat émotionnel) et les indications d'articulation de certains passages ou de certaines notes. Nous avons choisi quelques exemples les plus marquants pour commenter chacune des catégories.

a) *Les indications agogiques*

La première observation importante que Webern fait dans ce mouvement est de caractère général et se trouve au-dessus de la première mesure du troisième mouvement : «les nombreux changements de tempo signalent à chaque fois le commencement d'une nouvelle phrase». Comme dans les autres mouvements, Webern utilise ici les indications agogiques pour

mieux faire ressortir le phrasé. Dans notre analyse du niveau neutre, nous avons déjà remarqué que, dans le troisième mouvement, visant surtout à délimiter nettement chaque variation, le compositeur avait déjà inscrit dans la partition publiée un nombre d'indications agogiques supérieur à celui des autres mouvements. En plus de ces indications, Webern recommande à l'interprète d'utiliser encore d'autres petits changements expressifs de tempo pour faire ressortir les contours des phrases musicales. La pertinence poétique de l'ANN est une fois encore confirmée.

Un bon exemple se trouve dans les douze premières mesures du mouvement où chacune des trois sections du thème est marquée ainsi : à la fin de la première section, aux mesures 4 et 5, nous trouvons l'annotation «*accel.*», suivie d'une ligne ondulée (indiquant un ralenti); plus loin, à la fin de la deuxième section du thème, une ligne ondulée entre les mesures 7 et 8 suggère un court ralenti qui est suivi de «*tpo*» pour indiquer la reprise du mouvement. D'ailleurs, le «*rit - - - - tempo*» aux mesures 11 et 12 qui fait partie de la partition publiée, souligne la fin du thème et marque le début de la première variation.

Par contre, l'indication «*un, deux, trois...*», placée au-dessus de la mesure 44, confirme la remarque de Stadlen selon laquelle Webern percevait les fluctuations du tempo même pendant les silences, comme dans la mesure que nous venons de mentionner où il a indiqué la continuation de l'«*accelerando*» en comptant à haute voix et avec animation les battements, avant d'indiquer silencieusement le point d'orgue. (1979:VII)

La dernière variation du troisième mouvement présente elle-aussi quelques exemples de cet emploi expressif des changements agogiques : au début d'une nouvelle phrase à la mesure 58, se trouve la recommandation «*bischen treiben*» («*presser un peu*») ; à la fin de la phrase suivante, Webern renforce le «*rit - - - - tempo*» inscrit dans la partition en indiquant un

point d'orgue sur le soupir à la mesure 60, suivie de l'instruction «en avant» pour marquer le début de la prochaine phrase à la mesure 61.

b) *Les indications expressives et émotionnelles*

Le troisième mouvement est aussi celui qui contient le plus grand nombre d'indications expressives dont quelques-unes vont jusqu'à suggérer l'émotion à transmettre.

Webern a soigneusement éparpillé, tout au long des onze mesures du thème, des indications expressives, pratiquement à toutes les deux mesures, qui se mêlent parfois à l'agogique et à la dynamique du phrasé. Le mouvement commence avec l'observation «élégiaque» à la première mesure. Plus loin, à la mesure 3, Webern prescrit un «se précipitant» qui précède l'«accelerando» dont nous avons déjà parlé au paragraphe ci-dessus. À la mesure 6, Webern souhaite que l'interprète joue avec un «enthousiasme pathétique» et rende de façon «exaltée» les notes de la mesure suivante (mes.7). Par contre, la neuvième mesure commence «pensivement» pour se terminer dans un «grand élan, exalté». Le thème se termine à la mesure 12 sur le mi b qui «s'estompe».

Vers la fin de la deuxième variation, aux mesures 31 et 32, Webern suggère une expression «lyrique» et au début de la variation suivante, le mot «contrastante» demande un climat émotionnel différent.

La quatrième variation présente un autre exemple intéressant: au-dessus du «rit. - - - - tempo» signalé dans la partition, entre les mesures 48 et 49, Webern fait la remarque «momentanément épuisé, mais tout de suite de nouveau à tempo».

c) *Les indications d'articulation*

Les deux premières observations de Webern à propos de l'articulation apparaissent à la mesure 11 où il indique un «quasi vibrato» sur la ronde ré et, au-dessous d'elle, «main gauche et main droite séparément articulées».

Webern propose, immédiatement après, l'articulation «leggiero» pour commencer la première variation et demande, à la mesure 19, un «staccato dur» pour faire ressortir le sol#, qui est la hauteur la plus aiguë de cette variation.

Finalement, au début de la cinquième variation, à la mesure 56, l'observation «mettre le groupe à gauche contre celui à droite», suivie du signe de *crescendo* (<), succédé par celui de *decrescendo* (>), sert à diviser les sonorités en deux blocs distincts, apparemment pour souligner le contraste entre l'écriture polyphonique de la variation précédente et le style plutôt homophonique de la variation finale.

Les indications complémentaires données par Webern au premier interprète de l'Opus 27 montrent à quel point la partition «définitive» d'une oeuvre musicale ne représente qu'une ébauche des intentions du compositeur. En effet, même si l'inventivité des compositeurs occidentaux, qui vise à proposer une notation musicale de plus en plus précise et complète, a produit des résultats indéniables, les partitions ne contiennent, malgré tout, que les traces du processus de création de l'oeuvre et des intentions de son créateur. Dans le cas des oeuvres post-tonales du XX^e siècle, telles que les pièces dodécaphoniques de Schoenberg et de Webern, la rupture d'un grand nombre de règles inhérentes au système tonal et la nécessité de trouver de nouveaux moyens pour exprimer le contenu expressif de la musique dans un langage non traditionnel, ont dévoilé plus que jamais les points faibles de la notation conventionnelle. Schoenberg et Webern, contrairement à certains compositeurs de la génération postérieure, comme Ligeti, Penderecki ou Xenakis, n'ont pas abandonné la notation classique et ont préféré

tout simplement suivre la pratique historique d'enrichir celle-ci par l'introduction de nouveaux signes. C'est pourquoi leurs partitions semblaient parfois très difficiles à décoder pour leurs contemporains. Pour ces raisons d'ordre historique, le fac-similé de la partition de travail de Stadlen représente une source précieuse d'informations pour mieux comprendre tant le processus poïétique du compositeur que les préoccupations qui l'animaient quant à la réception de son oeuvre.

III - Réinterprétation de l'analyse du niveau neutre à la lumière des stratégies compositionnelles.

A) L'organisation sérielle de l'Opus 27

Pour étudier le déploiement et les transformations de la structure sérielle de l'Opus 27 par rapport aux découpages obtenus par l'analyse du niveau neutre, il faut d'abord identifier les séries utilisées pour chacun des trois mouvements de l'oeuvre.

Dans la musique sérielle, il y a deux stratégies possibles. Si l'on sait qu'on est en présence d'une oeuvre sérielle, on peut rechercher les séries à partir de l'observation du texte (poïétique inductive), comme l'ont fait Leibowitz et Willy Reich entre autres. Si l'on dispose d'un document fourni par le compositeur attestant quelles séries ont été utilisées, on peut réinterpréter l'ANN déjà effectuée en fonction des tableaux sériels (poïétique externe). On a vu que la table de l'annexe II nous les fait connaître. C'est la stratégie d'analyse qui sera suivie ici, d'autant plus importante que la considération de la table fournie par Webern conduit à mettre en question les analyses des auteurs qui se sont seulement appuyés sur l'interprétation sérielle de la partition.

1) Les séries utilisées dans le premier mouvement

Pour les comparer aux découpages présentés par l'analyse du niveau neutre, les séries seront dégagées par rapport aux phrases qui ont été identifiées dans chacune des trois sections

du mouvement (cf. l'annexe VI/L, pp.xii-ff)

La section A

i) La première phrase, entre les mesures 1 et 7, est formée par la paire R8/S8 — la série

fondamentale à la huitième transposition et sa rétrogradation — jouée simultanément. Elle correspond à la première phrase identifiée par l'ANN, dont la seconde moitié est le renversement de la première moitié. Ce renversement est rendu plus incisif par le croisement des séries ayant pour pivot le sol # à la quatrième mesure. Jusqu'à cette mesure, R8 était jouée par la main droite et S8 par la gauche. À partir de ce point, leurs positions sont renversées jusqu'à la fin de la phrase.

ii) La deuxième phrase, entre les mesures 8 et 10, fournit un bon exemple de la manière selon laquelle Webern conciliait la rigidité des règles dodécaphoniques avec les exigences formelles, esthétiques et expressives de la composition. Cette phrase résulte de la combinaison de R18 et de 18. La seule note absente de la série est le si qui est, à la fois, la première note de 18 et la dernière de R18. Mais comme le si est la hauteur avec laquelle la série précédente (R8) se termine à la mesure 7 ainsi que la hauteur qui commence une des deux séries (la série S8) qui forment la phrase suivante, les deux élisions empêchent une solution de continuité dans l'enchaînement des séries. En même temps, les silences qui séparent les élisions du reste de la série permettent à la phrase musicale d'être nettement définie.

Un autre trait important de la deuxième phrase tient à l'entrelacement des deux séries par l'élosion de quelques hauteurs dans la paire d'accords de la mesure 9. La symétrie joue, évidemment, un rôle important dans la structure de chaque phrase de ce mouvement, mais l'élosion de la deuxième phrase, renforcée par celle de la durée de chaque groupe (trois doubles croches au lieu de quatre dans les groupes de la première phrase) produisent ici un contraste très marqué avec la phrase précédente.

iii) La troisième phrase, entre les mesures 11 et 15, résulte de la paire S8 / R8, la même que pour la première phrase, mais avec leurs positions renversées dans leur disposition: cette fois, la phrase commence et finit par S8 en haut, suivie par R8 en bas, donc il n'y a pas de croisement des séries comme au début du mouvement. Du fait que les groupes ont les mêmes durées (trois double croches) que ceux de la phrase précédente, elle est plus courte que la première phrase du mouvement, n'ayant que cinq mesures.

iv) La dernière phrase de la section A, entre les mesures 15 et 18, utilise la même paire de séries (R18 / I8) que la deuxième phrase. La seule différence entre les deux phrases est la modification rythmique mentionnée au paragraphe IV de la section A (p. 50).

La section B

i) La première phrase de cette section commence à la mesure 19 et va jusqu'à la première triple croche de la mesure 23. Elle résulte de la paire R11 / I1. Pour les mêmes raisons mentionnées au paragraphe A/ii ci-dessus, le si qui commence la phrase sert de lien entre R11 et R18, la série précédente, ce qui permet le maintien de la continuité dans l'enchaînement des séries.

ii) La deuxième phrase commence par le sib de la série R2. Elle se lie à la phrase précédente par le motif de trois triples croches entre les mesures 22 et 23 dont le sib et le si sont élidés aux

deux dernières hauteurs de I1. L'autre série de la paire (S2) commence plus tard, à la deuxième triple croche de la mesure 23. Cette phrase se termine à la mesure 26.

iii) La phrase suivante se déploie entre le dernier temps de la mesure 26 et la quatrième triple croche de la mesure 30. Elle est constituée par la paire I6/RI6 et présente à son début le même motif de trois triples croches, toutefois transposé une quarte plus haut.

iv) La quatrième phrase commence à la deuxième triple croche de la mesure 30 et se termine avec la dernière triple croche de la mesure 32, étant formée par les séries R7 et S7. Comme dans la deuxième phrase, le motif de trois triples croches élide les deux phrases ainsi que les séries I6 et R7 (mi b et mi), tandis que S7 va commencer plus tard au troisième temps de la mesure 30. Cette phrase et les deux phrases suivantes sont entièrement composées de triples croches.

v) La phrase suivante commence par la série RI11 dont la première note est superposée à la dernière hauteur de la série S7. La deuxième série à former cette phrase est la série I11

vi) La dernière phrase est la plus courte de la section B, occupant seulement les mesures 35 et 36 (*cf.* le paragraphe vi, p.54 de l'ANN). Deux huitièmes de soupir la séparent de la phrase précédente et d'ailleurs, pour la première fois dans le mouvement, les deux séries So et Ro qui forment cette phrase ne coïncident pas avec elle, parce que les deux premières hauteurs de Ro correspondent aux deux dernières notes de I11 dans la mesure 34, tandis que les deux notes finales de So se situent dans la première phrase de la section suivante. Cette non coïncidence de l'enchaînement sériel et du découpage fait par l'ANN s'explique par des raisons identiques à celles qui concernent le passage de la première à la deuxième phrase de la section A : Webern maintient l'enchaînement sériel pour assurer la continuité structurelle à travers la cassure provoquée par le changement abrupt du climat nerveux de la fin de la section B à l'atmosphère

tranquille du début de la section A'. Pareils phénomènes montrent qu'il est nécessaire de distinguer entre l'ANN et son interprétation poétique

La section A'

Le rapport entre la fin de la section B et le début de la section A' se manifeste au moyen de deux éléments de la première configuration de A' : d'une part, comme nous venons de le mentionner, par le débordement des dernières notes de la série So qui forment la tête du motif a2 et, d'autre part, par le fait que le motif b2 présente les mêmes hauteurs que le motif h 6, bien qu'organisées différemment.

Cette section reprend la structure formelle de la section A mais en utilisant d'autres transpositions de la série.

i) La première phrase, entre les mesures 37 et 43, présente les mêmes caractéristiques que son équivalent de la section A. La phrase montre des configurations identiques et le même rythme que ceux de son homologue mais comme elle est formée par la paire Ro/So, les hauteurs sont différentes.

ii) Tout comme dans la deuxième phrase de la section A, la phrase suivante, entre les mesures 44 et 46, bien qu'elle soit nettement séparée des deux phrases qui lui sont adjacentes par des silences, est formée par deux séries qui la débordent (voir l'explication au paragraphe A/ii). Ainsi, la première note de la série Io est le mi b qui finit Ro à la mesure 43, tandis que la dernière note de RIo, elle aussi un mi b, coïncide avec la première note de la série RI5 au début de la phrase suivante à la mesure 47.

iii) La troisième phrase de la section A' va de la mesure 47 à la mesure 51. Contrairement à son équivalent dans la première section (A), elle ne résulte pas de la même paire de séries utilisée dans la phrase du début de A' car elle est construite par les séries I5 et RI5. Cela veut

dire que, outre la variante rythmique, les configurations ont été transposées de deux tons et demi, soit une quarte plus haut.

iv) La dernière phrase tant de la section que du mouvement, entre les mesures 51 et 54, est formée par la paire S5/R5. Elle a la même disposition rythmique que son équivalent de la section A, sauf pour l'accord final qui est une réplique parfaite (donc une octave plus haute) du premier accord de trois notes du mouvement, situé à la mesure 9.

2) Les séries utilisées dans le deuxième mouvement

Le tableau 2/N ci-dessous montre la disposition des séries dans le deuxième mouvement :

Tableau 2 / N

The image shows a musical score for four staves, labeled R10, R0, R2, and R10 from top to bottom. Each staff contains a series of notes with stems and beams. The notes are annotated with letters and numbers, such as a1, b1, b2, b3, c1, b2, b3, a2, b1, c1, b2, b3, b2, b1, (a1), (b1), a1, a2, a3, b3, a1, b1, b1, a2, b3, (a1), (b1), c1, b2, b3, a3, a3, b2, a1, b3, a2, (b1), a3, (b3), b1, c1, b2, a1. Some notes are marked with dots (pointillés) and some are grouped by brackets (crochets). The notation is complex and appears to be a form of musical shorthand or a specific notation system.

- les pointillés indiquent les croisements :
- les grands crochets signalent les trois notes de chaque série qui forment chacune des quatre paires d'accords :
- les petits crochets (autour de a3, a1 et c1) montrent les élisions entre la dernière note de chaque série et la première de la série suivante.

Le tableau ci-dessus permet de découper le mouvement selon les liens des séries, afin de l'organiser en quatre sections, de cinq mesures et demi chacune :

Première paire [R 0 / RI 0] : a 1 (anacrouse/mes.1) ---- c 1 (appogg. / mes 6)
 Deuxième paire [RI 5 / R7] : c1/b2 (mes. 6) ----- a 1 (mes.11)
 Troisième paire [RI 10 / R2] : a 1 (mes 11)----- a 3 (appogg. / mes 17)
 Quatrième paire [R5 / RI 7] : a3/b2 (mes 17)-----a 1 (mes 22)

Ce découpage ne coïncide avec aucun des trois découpages proposés par l'ANN (voir les tableaux 2/K, 2/L et 2/M, pp.76 à 78). Ici, la structure dégagée par l'ANN ne correspond pas à la matrice sérielle des hauteurs des notes. Cet aspect de la poétique (le déplacement sériel en paires) permet de dessiner la structure canonique du mouvement. Mais ce que l'ANN nous montre ici, c'est un autre aspect de la poétique constitué par les prévisions perceptives du compositeur : Webern a fait appel à d'autres paramètres comme les intervalles, les configurations rythmiques et la dynamique pour développer les variations de cellules.

3) les séries utilisées dans le troisième mouvement

Lors de l'examen des esquisses, nous avons constaté que le troisième mouvement, et d'ailleurs tout l'Opus 27, est entièrement construit à partir d'une seule série dont l'état fondamental, So, est le suivant (cf. les commentaires à l'ex.3, p. 129) :

mi b - si - si b - ré - do # - do - fa # - mi - sol - fa - la - la b

En outre, la série fondamentale est constituée par deux hexacordes non symétriques, le second séparé du premier par un triton, si bien que les quatre formes de la série et toutes leurs transpositions présentent ce même intervalle entre leurs deux hexacordes.

Il est possible, en utilisant les transformations de la série déployées dans le tableau de l'annexe I, d'observer de quelles façons Webern a utilisé une seule série fondamentale pour développer les variations du troisième mouvement.

Avant de commencer rappelons que :

S_0 = Série fondamentale

R_0 = Rétrogradation de la série fondamentale

I_0 = Inversion de la série fondamentale

RI_0 = Rétrogradation de l'inversion.

et que les transpositions de demi-ton sont numérotées de 1 à 11 (S_1, R_6, I_8, RI_9 , etc...).

Dans la partition de l'annexe V nous présentons le découpage sériel du mouvement et son découpage selon l'ANN.

Le thème

Comme nous l'avons déjà remarqué (cf. l'ANN section I, paragraphe iii, p. 82), le thème se divise en trois sections (A, A', A''). Voici les aspects de la série utilisés dans chaque section :

A = S_0 (mesures 1-5)

A' = I_0 (mesures 5-9)

A'' = R_0 (mesures 9-12)

La deuxième et la troisième sections sont constituées respectivement par l'inversion et la forme rétrograde de la série fondamentale utilisée dans la première section. Par l'utilisation de ces trois formes de la série, Webern a construit un thème composé d'une phrase suivie de deux variations contrapuntiques.

Variation I

Cette variation commence par la série fondamentale transposée d'un demi-ton au dessus (S1) qui s'emboîte — par l'élimination du si b et du la — à RI. Voici, schématiquement, l'enchaînement des transformations sérielles dans la première variation :

S1 → (sib, la) → RI₀ → (mi b) → S₀ → RI₁ → (fa, mi) → RI₇ → (si b/ si) → RI₁
 → (la b, mi, mi, b) → S₅

Ce schéma nous montre que seules la série fondamentale et le rétrograde de l'inversion ont été utilisés ici comme transformations

Une mise en rapport des séries avec les segments signalés dans le tableau 3 / B1 nous montre que :

- S1 correspond à la section A;
- RI₀ correspond à A1;
- S₀ correspond à A2;
- RI₁, RI₇, RI₁ forment les sections A3 et A4;
- S₅ correspond à la section A5.

L'absence d'une coïncidence parfaite entre la segmentation de l'ANN et l'enchaînement des séries, vient de ce que Webern a éliminé une, deux ou trois notes entre la fin

et le début de la plupart des séries pour les raisons que nous avons mentionnées lors de l'analyse des esquisses (pp. 135-6)

Il faut aussi remarquer que le sol # en appoggiature (mesure 18) est une répétition de la dernière note de So insérée juste au début de la répétition de RI1.

Variation 2

Voici l'enchaînement des séries dans cette variation :

RI11 → (ré) → R6 → (la) → R1 → RI6 → (la) → R1 (cette dernière série déborde la variation et sera complétée par l'élision de sa partie finale avec le début de la première série de la variation suivante).

Dans cette variation, Webern n'utilise que des transpositions de sens rétrogrades de la série fondamentale et l'inversion de celle-ci.

La mise en rapport des séries avec la segmentation de l'ANN (tableau 3 /C1) indique les correspondances et divergences suivantes :

- RI11 correspond au segment a1 et à une partie de a2, jusqu'à sa troisième note;
- R6 correspond au reste de a2, passant par b1, pour finir à la première note de b2;
- R1 correspond au segment b2, plus la première note de a'1;
- RI6 commence à la deuxième note de a'1 pour finir à la troisième note de b'2;
- R1 est reprise à la troisième note de b'2, mais la variation se termine avant que la série ne soit complétée.

Dans cette variation, on observe encore une fois que l'enchaînement des séries ne coïncide pas avec la segmentation paradigmatique selon les autres paramètres. Ce qui nous

permet de conclure que, dans cette variation, Webern a utilisé la configuration des paires de noires comme un élément plus important pour la forme que l'enchaînement des séries.

Variation 3

La troisième variation commence par la dixième note de R1 suivie de l'élision de ses deux dernières notes (I1 et I2) avec les deux premières de la série I9. Voici donc l'enchaînement des séries dans cette variation :

Les deux notes finales de R1 → (do, mi) → I9 → RI9 → I8 → RI8 → (mi b, si) → So

Nous constatons d'emblée qu'ici, chaque présentation de la série est suivie de son palindrome et que les quatre formes de la série ont été utilisées.

La mise en correspondance avec le tableau 3 / D1 donne les résultats suivants :

- I9 correspond au segment a de la section A, qui cependant a commencé par la dixième note de R1, ayant alors treize notes;
- RI9 correspond au segment a' de la même section A, mais le si, qui est répété à la fin de l'exposition intégrale de la série, fait en sorte que ce segment ait treize notes;
- I8, augmenté du ré répété, fournit les treize notes du segment b de la section B;
- RI8, plus le ré # répété, forment le segment b' de la section B;
- finalement, So constitue la «codetta» de cette variation.

Dans cette variation, sauf pour les notes répétées dans les quatre segments des sections A et B, les séries correspondent à l'organisation paradigmatique du tableau 3 D1.

Variation 4

En dépit de la mesure de silence (44) qui sépare les variations 3 et 4, la série qui commence la quatrième variation commence par l'élision de ses deux premières notes avec les deux notes finales de la dernière série de la variation précédente. Voici l'enchaînement des séries dans cette variation :

→ (la, sol #) **RI 11** → (fa #, ré) **S 3** → (do, si) → **RI 2** → (la, fa) → **S 6** → (mi b, ré) → **RI 5** → (do, la b) → **S 9** → (fa #, fa) → **RI 8**

L'alternance entre les transpositions de la rétrogradation de l'inversion et celles de la série fondamentale caractérise la quatrième variation.

La comparaison des séries avec la segmentation établie dans le tableau 3 / E1 montre que:

- RI11, S3 et une partie de RI2 (7 notes) correspondent à la section A dans le tableau :
- le reste de RI2, plus S6 et une partie de RI5 (7 notes) correspondent à la section A' :
- le reste de RI5, S9, et RI8, correspondent à B'.

La faible correspondance entre les séries et le découpage du tableau 3/ E1, renforce notre observation à propos de la priorité donnée aux autres paramètres dans l'organisation de la structure formelle de cette variation (paragraphe i, au-dessous du tableau 3 / E1, p. 95).

Variation 5

Cette dernière variation commence par la reprise de la série fondamentale So. Voici le schéma de l'enchaînement de ses transformations sérielles :

So → (sol, fa, la, sol #) → Ro → I1 → (do, ré, si b, si) → RI1 → (fa, la, sol #, mi) →
 Ro → (mi b) → Io

La forte parenté qui existe entre cette variation et le thème est rendue évidente par la comparaison entre ce schéma et celui du thème : So → Io → Ro.

En effet, la cinquième variation est un développement de l'enchaînement des transformations sérielles du thème placées dans un contexte homophonique. En dépit de cela, le déploiement des séries ne coïncide pas avec les phrases du choral tel qu'identifiées par le découpage du tableau 3 / F1 :

- la phrase I est constituée par So en élision avec une partie (8 notes) de Ro;
- la phrase II n'a aucune élision et comprend le reste de Ro et une partie d'I1 (7 notes);
- la phrase III est formée par le reste d'I1 en élision avec une partie de RI1 (8 notes);
- la phrase IV comprend le reste de RI1 en élision avec Ro;
- la dernière phrase est formée par Io. Elle est liée à la phrase précédente par l'élision du mi b.

En conclusion et à ce stade-ci, il apparaît bien qu'il y a au moins deux sources poétiques dans la genèse de cette oeuvre : les séries qui fournissent la succession des hauteurs et les considérations formelles qui les articulent.

IV - Les interprétations de la forme

Les trois mouvements de l'Opus 27 ont fait l'objet, chez ses commentateurs, de différentes interprétations (poétique inductive). En y voyant ici ou là un thème et variations

ou une forme sonate, par exemple, l'oeuvre a été rattachée à des modèles compositionnels possibles fournis par l'histoire de la musique.

Après avoir exposé les diverses interprétations proposées par nos prédécesseurs, nous nous appuierons sur l'analyse empirique du niveau neutre et, pour le premier et le troisième mouvements, sur des données externes pour examiner si les caractérisations poétiques inductives proposées par les autres musicologues sont pertinentes et nous fournirons notre propre interprétation.

1) Le premier mouvement : discussion de deux interprétations

Si, d'une part, parmi les analystes il existe une concordance presque complète quant à la forme ternaire de ce mouvement, d'autre part, ils divergent grandement quant à l'interprétation de cette forme.

Voici quelques exemples: René Leibowitz traite le mouvement comme un thème et deux variations (1975 : 233) alors que Willy Reich, comme l'explique Friedhelm Döhl (1976 : 294), le considérait à la fois comme un *andante* en trois sections et comme un thème et deux variations. Döhl lui-même (1976 : 303) n'est pas d'accord avec cette conclusion : il souligne la symétrie horizontale du mouvement et le découpe en 14 phrases, chacune représentant une variante du couple «série fondamentale et sa rétrogradation». Robert Nelson (1969 : 84) interprète chaque section comme un groupe de variations, la première et la troisième sections ayant quatre variations chacune et la deuxième section contenant six variations. Par contre, Dieter Schnebel (1984 : 178) signale la structure contrapuntique du mouvement, pour arriver à la conclusion qu'il s'agit d'une introduction aux deux autres mouvements, comme une sorte de prélude en trois sections. Finalement, Kathryn Bailey, dans son analyse (1991 : 192-94), traite le mouvement comme une forme sonate.

Toutes les analyses citées ci-dessus partent de l'organisation sérielle de l'oeuvre pour étudier la forme et la structure du premier mouvement. Devant tant de divergences, nous croyons qu'il convient de repartir de l'inventaire empirique des configurations dégagées par la paradigmatique, (la réécriture des tableaux I et I/A), pour les comparer, dans un deuxième temps, à l'organisation sérielle du mouvement. En outre, face à la variété des interprétations proposées quant à sa forme, il faut analyser ses trois sections sous au moins deux aspects — la variation systématique et la structure ternaire analogue à celle de la forme sonate — pour réunir les éléments nécessaires à une compréhension globale de tout le mouvement. C'est ce que nous allons entreprendre maintenant.

i) L'analyse sous l'angle de la variation

Notre analyse du niveau neutre du premier mouvement l'a découpé en trois sections (A, B et A') où A et A' ont 4 phrases chaque et B est composé de 6 phrases. Tenant compte de la variation continue des différents paramètres et, par conséquent des rapports entre les configurations qui constituent les phrases, il est possible de considérer le premier mouvement comme étant constitué d'un thème (qui serait la première phrase entre les mesures 1 à 7), suivi de 13 variations, chacune d'elles correspondant aux phrases telles qu'identifiées par l'analyse du niveau neutre (*cf.* l'annexe III).

ii) L'analyse sous l'angle de la forme sonate

La division du mouvement en trois sections, la symétrie entre la première et la troisième et la présence d'une section intermédiaire contrastante ayant un caractère de développement du matériau de la première section (en raison du changement abrupt de plusieurs paramètres et de son organisation en séquences transposées), permettent de

considérer ce mouvement comme épousant la forme d'un premier mouvement abrégé de sonate. Cela veut dire que le mouvement présente les éléments typiquement constitutifs des trois sections principales de la forme sonate (Exposition, Développement et Réexposition), déployés, cependant, de façon concise. Le fait que les rapports de tonalité de la sonate classique soient absents dans ce mouvement, puisqu'il a été composé dans un langage atonal, ne suffit pas pour invalider cette hypothèse. La littérature du XX^e siècle comporte de nombreux exemples de la forme sonate atonale, tels que certains mouvements de plusieurs oeuvres de Stravinsky, Prokofiev, Shostakovitch et Alban Berg, entre autres compositeurs. L'absence dans ces mouvements de rapports tonaux propres à la sonate traditionnelle n'empêche pas qu'ils soient classifiés comme forme sonate.

Voici la description du premier mouvement selon le schéma de la forme sonate (*cf.* l'annexe III) :

Exposition - (section A) - Mesures 1-18 :

- 1) Sujet principal (mesures 1-7) : Thème en forme de période dont la deuxième moitié (le conséquent) est la rétrogradation de la première phrase (l'antécédent). Chacune des moitiés s'étend, pendant trois mesures, pour former un palindrome ayant pour pivot le sol #, situé dans la mesure 4.
- 2) Phrase de transition (mesures 8-10) : un palindrome axé sur la configuration e/f.
- 3) Deuxième sujet (mesures 11-15) : variante du thème par l'inversion des voix et le changement du rythme (les configurations forment des groupes d'une durée de trois doubles croches).
- 4) Phrase de conclusion (mesures 15-18) : répétition de la phrase de transition dont

l'organisation rythmique est quelque peu modifiée par rapport à cette phrase en raison de la superposition de la dernière note de la configuration a_1/ b_1 et le premier accord de la configuration e/f ; l'abrègement causé par cette élision est compensé ensuite par le silence de huitième de soupir entre cette configuration et la répétition de a_1/ b_1 .

Développement - (section B) - Mesures 19-36 :

1) La première phrase du développement (de la mesure 19 à la première triple croche de la mesure 23) est le «modèle» qui sera transposé et mis en séquence au long de la section. Comme nous l'avons déjà remarqué dans les commentaires au tableau I/B (p.52), elle est constituée par les mêmes hauteurs que le thème, et garde la même structure en palindrome que celui-ci, avec, cependant, un rythme différent (groupes de triples croches suivis de groupes de doubles croches). En outre, les hauteurs sont organisées de façon à générer des configurations présentant de nouveaux intervalles (g , h/i et j).

2) Entre les mesures 22 et 30, le «modèle» est répété deux fois : la première séquence commence par l'élision de la configuration g , suivie des autres configurations légèrement modifiées (h_1 / i_1 et j_1) à cause de la transposition un ton plus haut des hauteurs et du remplacement du seul intervalle de tierce mineure (i) par deux intervalles de tierce majeure (i_1/h_1). Par contre, la seconde séquence suit strictement le «modèle», sauf pour la transposition de ses hauteurs une quarte plus haut.

3) À partir de la mesure 30, tout comme dans un développement «classique», les séquences deviennent plus courtes à cause d'un resserrement du rythme introduit par le remplacement de la configuration j en doubles croches par une nouvelle configuration k / l en triples croches. En

outre, le nouveau «modèle» est maintenant dérivé de la phrase de transition (cf. le tableau 1/C, p. 53). La première et la deuxième phrases ont chacune deux mesures et demie. La troisième, qui termine la section B, n'a que deux mesures. Tout cela légitime de voir en B un développement de A.

Réexposition et Coda — (section A') Mesures 37-54.

1) La première phrase, entre les mesures 37 et 42, reprend les configurations caractéristiques du thème ($a_2 / b_2, c_2 / d_2$) en variant cependant leurs hauteurs et en renversant la position des motifs juxtaposés : maintenant a et d sont à la portée au-dessous tandis que b et c se trouvent dans celle au-dessus.

Il faut aussi noter que le motif b_2 , juste au début de la réexposition, est une variante utilisant les mêmes hauteurs du motif b_6 , le dernier motif du développement. Cela nous conduit à nous demander si Webern n'a pas voulu établir une connexion «tonale» entre la fin du développement et le début de la réexposition, ce qui constituerait une sorte de réminiscence du rapport tonal de dominante/tonique qui existe entre ces deux sections dans la forme sonate classique. Notre constatation lors de l'analyse des séries (p. 185-6), quant à la façon dont Webern a prolongé la dernière série de la section B (So) jusqu'au début de la réexposition, semble confirmer cette hypothèse.

2) La phrase de transition (mesures 44-46) reprend les configurations et l'organisation de son équivalent dans l'exposition, mais transposée une tierce plus haut. Elle conduit ici directement à la coda du mouvement, constituée par les deux phrases qui suivent.

3) La première des phrases de la coda (mesures 47 et 51) est symétrique du deuxième sujet

de l'exposition. Elle a la même longueur que ce sujet et les mêmes groupes rythmiques. Par contre, ses hauteurs sont différentes de celles de la première phrase de la réexposition. En dépit du fait que les intervalles de septième mineure et de neuvième majeure des accords de chacun des motifs des deux phrases sont identiques, leurs résolutions sur les notes isolées qui complètent chaque motif, ne le sont pas. Par conséquent, des nouvelles variantes apparaissent : les configurations a/ b et c / d (a4 / b4 et c3 / d3).

4) La seconde phrase de la coda, entre les mesures 51 et 54, correspond à la dernière phrase de l'exposition quant à la longueur et à la disposition rythmique, mais au lieu d'être une réplique rythmiquement un peu différente de la phrase de transition, elle est composée d'un mélange des configurations transposées qui nous rappellent tout autant le premier sujet que la phrase de transition. Elle est donc une sorte de réminiscence ultime des idées musicales du mouvement. D'ailleurs, son dernier accord, celui qui termine le mouvement, est identique à celui du motif « e » de l'exposition. Encore une fois, Webem semble vouloir établir un rapport « tonal » entre le début et la fin du mouvement.

iii) Commentaires sur les deux interprétations : notre option

Les deux interprétations présentées ici montrent que l'organisation du premier mouvement peut être considérée de deux façons : soit comme des variations, soit comme une forme sonate. Bien qu'il faille constater qu'il s'agit ici d'un thème suivi de treize variations, en s'appuyant, comme nous l'avons vu plus haut, sur des éléments spécifiques du genre, il faut aussi prendre en considération que «... ce mouvement manifeste une trop grande quantité de traits caractéristiques de la forme sonate pour que nous puissions ignorer l'influence de ce modèle», comme l'a bien remarqué Kathryn Bailey. (1991:190)

En outre, le type de forme sonate — très schématique et réduit à ses éléments fondamentaux — utilisé par Webern est l'héritier d'une tradition qui remonte à des modèles tels que la sonate opus 109 de Beethoven, dont le premier mouvement est une forme sonate très abrégée, voire même schématique, dans laquelle prédominent le sujet principal et ses variations, d'autant plus que la construction de ce sujet, en motifs (de croches et doubles croches) juxtaposés est, elle-aussi, très proche de celle choisie par Webern. Finalement, il faut noter la remarquable ressemblance du climat musical partagé par les premiers mouvements des deux oeuvres.

La cohérence de chacune des deux interprétations nous permet de conclure que, très probablement, Webern a cherché à composer le premier mouvement de l'Opus 27 comme une sorte de symbiose entre la variation et la forme sonate.

Selon Bailey (1991:190), l'Opus 27 est un exemple concret de la fascination de Webern pour les ambiguïtés structurelles et le double sens.

La discussion à propos de la forme du premier mouvement, et par conséquent, de la pertinence du titre de «Variations» donné par Webern à l'ensemble de cette oeuvre, découle certainement de l'évidence à laquelle nos deux caractérisations du premier mouvement de l'Opus 27 ont conduit : poétiquement celui-ci est, en effet, une synthèse des deux formes, combinée à la matrice poétique sérielle.

Le compositeur semble avoir lui-même contribué à ce doute. Dans sa lettre du 18 juillet 1936 au couple Humplik-Jone citée par Döhl (1976:293), il écrit : ... «Une partie de mon nouveau travail est déjà achevée [...]. Ce qui est terminé est un mouvement en variations [...]. Je suis en train de préparer quelque chose pour piano []. Une sorte de "suite" »

Comme nous l'avons déjà remarqué (cf. la chronologie, pp. 125-6), le troisième mouvement était le seul déjà terminé à la date de cette lettre. Par conséquent, «la partie

achevée» que Webern mentionne ici est nécessairement le troisième mouvement. En outre, Döhl (1976 : 294) mentionne aussi les notes prises par Willy Reich pendant ses conversations avec le compositeur au cours desquelles celui-ci définit tout l'Opus 27 comme une sonatine et le premier mouvement comme un andante en trois sections (*Dreiteiliges Lied*) et, simultanément, comme un thème et deux variations dont la section A (mesures 1-18) serait le thème, la section B (mesures 19-36) serait la première variation et la troisième section A' (mesures 37-54) serait la deuxième variation.

Les documents poétiques semblent donc plaider pour une symbiose des deux formes : variation et sonate.

Plus loin dans le même texte (1976 : 337), Döhl, à propos de l'utilisation que Webern faisait des concepts traditionnels de forme, fournit une piste intéressante par le biais d'une citation d'Erwin Stein, un analyste contemporain de Webern qui était en contact personnel avec lui et qui a publié des analyses montrant apparemment une bonne connaissance des idées et des techniques du compositeur :

Le principe du développement d'un mouvement par la variation d'un motif ou d'un thème est le même que chez les maîtres classiques. Néanmoins, la nature de la réalisation motivique et du développement des thèmes diffère beaucoup de celle du classicisme. Ici, les motifs et les thèmes sont variés d'une façon encore plus diversifiée, et se présentent dans les reprises toujours dans une forme très différente. (1976:337)

Cette symbiose formelle qui, d'ailleurs, est typique de toutes les périodes dans lesquelles le langage musical est reformulé, apparaît dans la deuxième école de Vienne surtout à partir de la création des techniques de la composition sérielle. Il suffit de rappeler que la première oeuvre entièrement sérielle (et, en plus, basée sur une série unique et ses

transformations) fut la *Suite pour piano opus 25* de Schoenberg dont la forme était celle de la suite baroque : Prélude, Gavotte, Musette, Intermezzo, Menuet et Gigue.

L'utilisation de formes musicales historiques n'a pas été un trait exclusif à la composition dodécaphonique. Le retour aux formes traditionnelles a été utilisé par de nombreux compositeurs importants au cours des années 1920 et 1930, dans un style que l'histoire de la musique a dénommé «Néoclassicisme».

Ainsi, Webern n'a fait qu'employer, d'une façon très personnelle, une synthèse stylistique qui lui permettait d'organiser le mouvement d'après certaines règles établies par la tradition en utilisant, simultanément, les nouvelles ressources que le langage dodécaphonique avait apporté à la composition musicale. Parmi ces ressources, l'une des plus importantes fut le principe de la variation permanente proposé par Schoenberg.

2) Le deuxième mouvement : les paramètres dégagés par l'ANN mis en rapport avec les séries

Le tableau 2/N (p. 187) montre les quatre paires de séries qui constituent les chaînes du canon (notez, au sein des grands crochets, les six notes qui forment chaque paire d'accords et, marquées par les petits crochets, les élisions entre les dernières notes de chaque paire de séries et les premières de la paire suivante).

Voici quelques points importants de la description analytique faite par Bailey, et leurs relations avec notre analyse :

i) Comme il s'agit ici d'un canon par mouvement renversé, à chaque série du *dux*, son inversion lui répond dans le *comes*. Quatre paires de séries établissent deux chaînes :

où chaque lien est établi par l'émission d'une note.

et R0 - R1 - R2 - R17

R10 - R15 - R110 - R5

Le premier lien, à la mesure 6 de la partition, est celui qui correspond à la cellule ci

(octave/appoggiature) de la ligne numéro 3 de notre tableau 2/A (p.58); le deuxième lien est à la mesure 11, soit la cellule a1 de la septième ligne du même tableau (c'est la seconde majeure qui ouvre et finit chacune des deux sections du mouvement); le troisième et dernier lien, à la mesure 17, est la cellule a3, la quarte diminuée, en appoggiature, placée dans la ligne 12 du tableau

Bien qu'une des caractéristiques importantes de ce mouvement soit le la répété, il n'y a pas de redondances au sein des séries. Du fait que la somme de demi-tons, dont sont transposées les deux séries qui forment chacune des paires, est toujours 12, chaque paire converge sur ce la, qui est la note située à six demi-tons (un triton) au-dessus de la première note de So (mi b). Les quatre paires de la représentent donc ces rencontres.

Ici, l'analyse de Bailey, fondée sur la structure sérielle, rencontre les conclusions de l'analyse paradigmatique quant à la stabilité paramétrique de la cellule a2, qui est le point central des amplitudes de tous les intervalles et le pivot de l'intense activité paramétrique de toutes les autres cellules. Et il faut remarquer que c'est le la du diapason (le $\lambda_3 = 440$ Hz, utilisé pour accorder les instruments musicaux), qui a été choisi par Webern pour jouer ce rôle.

Les verticalisations sont uniformes tout au long du mouvement: les notes n^{os} 6, 7 et 8 de chaque série sont jouées ensemble. Cette observation, immédiatement issue de l'analyse de la série, constitue une des explications de la singularité de l'articulation *marcato* des accords et de leur dynamique en *f* et *ff*. Une seconde explication tient au fait que les accords marquent le début de trois blocs rythmiques récurrents, d'où leur importance pour la structure

rythmique du mouvement (voir le tableau 2/L, p. 77).

Webern, malgré l'utilisation rigoureuse qu'il fait des règles dodécaphoniques, utilise la répétition des différents paramètres comme moyen important pour sculpter le mouvement. Même s'il n'y a pas de note répétée au sein de chaque série, les cellules qui résultent de leur combinaison composent tout le mouvement par cette alternance entre leur répétition et leur variation. Il suffit, pour le constater, de remarquer, en plus de la récurrence rythmique, deux autres redondances importantes :

- I) la cellule a1, qui est répétée douze fois à cause des *ritornelli*, est justement celle qui marque le début et du mouvement et de chacune de ses moitiés, ce qui, selon Döhl, «correspond à l'idée que Webern se faisait d'un canon perpétuel » (1976: 307);
- II) les doublements des cellules dans le segment central (mesures 12-18), dont le plus marquant est celui de la cellule b1 mentionné dans notre analyse des intervalles (Tableau 2/B, paragraphe iii) et qui se situe presque exactement au centre du mouvement.

Dans ses observations, Bailey remarque que ce mouvement est le seul à avoir une forme binaire dans toute l'oeuvre dodécaphonique de Webern. Cette singularité peut s'expliquer par certaines considérations du compositeur; la première dans une lettre à Willy Reich, citée par Döhl: «Le deuxième mouvement : un Scherzo en deux parties (variations 3 et 4).» (1976: 294); et la deuxième rapportée par Stadlen :

Occasionnellement, il (Webern) essayait d'indiquer l'esprit d'une pièce par une comparaison : le premier mouvement étant à la manière du *quasi improvisando* d'un *intermezzo* de Brahms ou le caractère Scherzo du second mouvement comparé à celui de la *Badinerie* de l'*Ouverture en si mineur* de Bach, à laquelle, il disait qu'il pensait pendant qu'il composait cette pièce. (1958 : 12).

À ces informations poïétiques externes, Bailey ajoute sa propre association :

... par la succession de motifs de deux notes et du changement constant de l'articulation et de la dynamique, ce mouvement rappelle les oeuvres de Bach pour instruments à cordes en solo ou, plus pertinemment, la gigue de la première partita pour clavier. (1991 : 262)

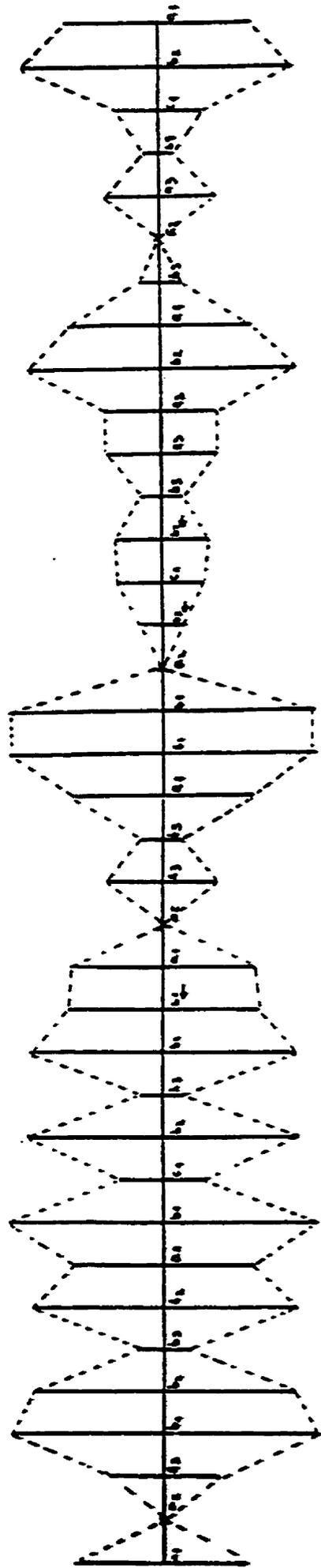
À notre avis, un autre modèle pourrait s'ajouter à ces comparaisons et associations : la cinquième variation de l'opus 21/1 de Brahms, *Variationen über ein eigenes Thema für Pianoforte*, un canon par mouvement contraire, de forme binaire, que Webern connaissait fort probablement.

L'ensemble des quatre découpages (les trois selon les paramètres examinés par l'ANN et le découpage selon les séries) permet d'établir la hiérarchie suivante entre les paramètres :

1) en premier lieu, les cellules formées par les intervalles qui, en plus d'être le résultat de la combinaison des transformations de la série, dessinent une sorte de *Klangfarbenmelodie*, montrée dans le graphique à la page suivante :

GRAPHIQUE I

1.1. *Klangfarbenmelodie* dans le IIe mouvement de l'Opus 27



Le premier trait que ce graphique fait ressortir est celui de l'utilisation, dans ce mouvement, d'amplitudes intervalliques — extrêmes et fort différenciées — comme important paramètre de variation. Comme le signale bien Kathryn Bailey : «La topographie est pointilliste en ce qui concerne le registre, avec des sauts de grands intervalles, qui obligent le croisement rapide et très écarté des mains . » (1991 : 61)

Le graphique montre aussi que tous les intervalles tournent autour du la central (a2), où les deux voix se rencontrent à l'unisson. Dans son analyse du mouvement, René Leibowitz remarque :

En comparant les agrégations qui résultent des différentes superpositions, on s'aperçoit que ce sont toujours les mêmes agrégations qui reviennent ... que [les agrégations] n'utilisent que les intervalles de la gamme par tons entiers, à savoir l'unisson, la seconde majeure (ou septième mineure ou neuvième majeure), la tierce majeure (ou sixte mineure) et les quartes augmentées ou quintes diminuées (1947 : 240).

Leibowitz explique cette récurrence par une loi du système dodécaphonique, découverte par Webern :

... la superposition d'une forme quelconque d'une série à sa forme renversée produit toujours les mêmes intervalles (ceux de la gamme par tons entiers) si les notes initiales des deux formes se trouvent dans le rapport d'un quelconque des intervalles de la gamme par tons entiers. Si les notes initiales forment un intervalle autre, seconde mineure, tierce majeure, quarte, quinte, sixte majeure ou septième majeure, la superposition produira constamment les mêmes intervalles (ibid.)

C'est l'application de cette loi qui a permis à Webern de ne pas utiliser la quarte et la quinte justes (sauf dans quelques intervalles intermédiaires au sein des accords), évitant ainsi la moindre connotation tonale au mouvement. Mais si la construction des intervalles est réglée par un schéma d'une telle rigidité, les variations de timbre produites par l'incessant et abrupt changement d'intervalles dans des registres fort écartés, produisent, par contre, une sorte de *Klangfarbermelodie*. Celle-ci, comme le montrent les pointillées du graphique ci-dessus, se compose de divers segments emboîtés, qui ont une certaine symétrie dans la première partie du mouvement pour ensuite, à la seconde moitié, ayant atteint l'apogée, juste après la double barre

qui divise le mouvement, reprend le mouvement cyclique jusqu'à la fin, donc de façon moins contrastante.

Comme le montre bien Friedhelm Döhl,

...La musique de Webern se caractérise par le fait qu'elle n'est que partiellement organisée de façon rationnelle (c'est-à-dire réductible à un schéma rationnel) ... ce qui laisse l'espace à un certain degré de «variabilité irrationnelle», ou plutôt à des décisions libres (non schématisées) de la composition ... (1976 : 312).

L'utilisation que Webern fait des amplitudes intervalliques pour créer la *Klangfarbenmelodie* dans ce mouvement confirme la pertinence de cette observation.

2) Le deuxième paramètre dans la hiérarchie serait le rythme, à cause de l'unité paradigmatique fournie par la prévalence de la configuration C/C' (cf. le tableau 2/D, p. 63) et surtout, la présence massive de la figure ♩ , sans oublier la ponctuation constituée par les demi-soupirs.

3) Finalement, la dynamique et l'articulation occupent ensemble la troisième position parce que leur effet conjoint souligne soit l'homogénéité de certaines cellules, comme dans le cas de a2, soit leur variabilité incessante comme dans la cellule a3. Leur combinaison est en plus utilisée pour renforcer l'effet et mieux signaler la position des paires d'accords.

Pour caractériser le deuxième mouvement de l'Opus 27, nous croyons que l'affirmation suivante de Webern permet de mieux comprendre la façon dont il a utilisé la série et les différents paramètres dans ce mouvement:

La série de douze sons n'est pas un thème. Mais parce qu'elle me garantit d'une autre façon l'unité, je peux travailler aussi sans thématique et, par conséquent, beaucoup plus librement. (1980 : 143)

La série, utilisée ici comme origine et fondement de toute la structure, est seulement un outil, quasi invisible et — pourrait-on dire — quasi inaudible, pour générer le matériau de base de l'édifice sonore.

Un des traits remarquables de la composition de cette musique est l'équilibre presque parfait entre ses paramètres. À côté de l'inexistence des rapports traditionnels tels que ceux qui existent entre la mélodie et l'accompagnement ou entre les fonctions tonales, la forme canonique utilisée rend les deux voix parfaitement équivalentes quant à leur importance pour le développement musical.

En outre, la présente analyse a révélé la façon par laquelle les tâches sont distribuées entre tous les paramètres, réalisant une sorte de «division du travail» — pour emprunter à la sociologie un des ses termes. Quelques exemples suffisent pour illustrer ce point : la cellule a1 est le «portier» qui ouvre et ferme le mouvement et chacune de ses moitiés, alors que l'unisson (a2) est le point de croisement des enchaînements des séries et le pivot de l'équivalence de toutes les distances intervalliques. Par contre, l'octave signale (bien que «cachée» dans l'appoggiature) d'une part, le premier des liens entre les chaînes et, d'autre part, le plus long des silences, juste avant la fin du mouvement. En outre, elle se trouve aussi «cachée» dans la troisième paire d'accords, celle qui, justement, signale et les proportions du nombre d'or et l'apogée expressif du mouvement.

Les quatre paires d'accords, les seules à utiliser l'articulation en *marcato*, sont aussi constituées par les trois premières notes de la seconde moitié de chacune des deux séries qui composent les chaînes. Ces accords divisent par ailleurs le mouvement en cinq segments et établissent les proportions que nous avons signalées dans notre deuxième hypothèse de découpage (tableau 2/L). N'oublions pas non plus l'importance du paramètre du «timbre», que le graphique ci-dessus permet d'interpréter comme une *Klangfarbenmelodie*, résultant du déploiement des intervalles qui occupent le premier rang dans la hiérarchie que nous avons proposée.

Le tableau synoptique 2/J (p.73) montre bien le caractère «démocratique» de cette distribution de fonctions entre la fréquence d'utilisation des cellules et de leurs variations, de l'articulation, de la dynamique et du rythme. En effet, même si nous avons vu que le deuxième découpage est celui qui fonctionne le mieux, il est possible d'organiser d'autres découpages cohérents avec chacun des paramètres car c'est leur combinaison qui construit effectivement la forme du mouvement.

Avec son kaléidoscope sonore, Webern nous présente dans ce mouvement, d'une façon radicalement innovatrice, l'emploi musical d'une des formes les plus anciennes et les plus répandues de la musique occidentale : la variation. Et c'est Webern lui-même qui nous révèle sa source d'inspiration :

Développer l'ensemble à partir d'une Idée musicale! Voilà la plus forte cohérence - si, justement, toutes les voix font la même chose, comme chez les Néerlandais, où le thème était présenté par chacune des voix séparées, transformé de toutes façons possibles et entrainé à des endroits différents, à des hauteurs différentes. Bien sûr, sous quelle forme? C'est là que l'Art entre en jeu! [...]. Il y a une forme qui va jouer un rôle privilégié : la *variation* ! (1980 : 94).

3) Analyse du troisième mouvement

a) Un "thème et variations" ?

Même si certaines analyses comme, par exemple, celles de R. Nelson (1969 :73) et de K. Bailey (1991 : 209) jugent qu'il n'y a pas un thème dans le troisième mouvement et que celui-ci n'est composé que de six variations, nous croyons que le troisième mouvement se compose d'un thème et de cinq variations. Notre hypothèse est fondée sur le fait évident qu'une série de variations doit se référer nécessairement à un type de matériel thématique. Elle

est légitimée, en outre, par le fait que le compositeur, dans les esquisses pour cette oeuvre, qui sont déposées à la Fondation Paul Sacher (Skizzenbuch 4 pp. 43-56), numérote les variations au moyen de chiffres romains (I, II, III, IV, etc) alors qu'il laisse le thème sans aucune indication. Si nous constatons, de plus, que les différentes ébauches du thème sont justement au début de l'autographe, comme c'est d'ailleurs le cas pour toutes les variations, il ne nous reste qu'à conclure qu'il s'agit du thème. D'autre part, dans une copie de la version finale (Fair copy), datée de 1936 et portant le timbre de Webern à la dernière page, déposée à la Pierpont Morgan Library de New York (cf. Document I, p. 123), chaque variation, sauf la cinquième et dernière, est numérotée exactement de la même façon. Finalement, Watson (1987: 71) cite la lettre du 6 décembre 1936, de Webern à Steuermann, qui accompagne l'envoi à celui-ci d'une copie de l'Opus 27. Cette lettre semble éclaircir définitivement la question:

Je t'envoie ci-joint une copie de mes *Variationen*, et je serais très heureux si la dédicace te faisait plaisir. Je crois que je t'ai déjà indiqué qu'elles se divisent en trois mouvements indépendants. Je n'ai pas présenté explicitement le «thème» (en haut, à la manière ancienne). Je désire presque qu'il ne soit pas reconnu comme tel. (Cependant si quelque un m'interrogeait je n'en ferais aucun secret). De toute façon il serait peut-être mieux qu'il reste caché. (Naturellement je te le dévoile tout de suite : il se trouve dans les 11 premières mesures du troisième mouvement*). (*Musik-Konzept*, vol. I, pp. 32f)

Parler de thème et de variation suppose nécessairement qu'on se réfère à un matériau thématique. Or, l'attitude de Webern est ambiguë. Les hésitations s'expliquent par deux raisons:

1) par le fait que le thème étant constitué par trois des formes de la série (la fondamentale, son inversion et son rétrogradation) qui génèrent tant le troisième mouvement que l'ensemble de

l'oeuvre est en désaccord avec l'affirmation de Webern que la série ne serait pas un thème (voir ci-dessus à la page 209);

2) parce que les variations telles qu'elles ont été conçues par Webern pour cette oeuvre sont de nature assez différente des variations traditionnelles, comme on va le voir. Par conséquent, notre démarche analytique, prenant au sérieux les affirmations de Webern, consistera à vérifier quels sont les rapports qui existent entre le thème et chaque variation. Notre cheminement sera de présenter pour chacune des variations un tableau comparatif contenant au-dessus les deux premières sections du thème — A et A' (soit la phrase originelle et son inversion) — et montrant au-dessous la variation pour signaler les correspondances entre le thème et le développement de la variation. Pour simplifier et rendre plus clair les tableaux, nous laisserons tomber la section A'' du thème.

Voici donc le tableau comparatif et nos commentaires pour la première variation qui a été analysée comme la section II de l'ANN :

Tableau 3 / B2

Thème / Var. I

Thème A A'

Var. I

Même si le tableau montre un certain nombre de coïncidences entre les positions des notes du thème et celles de la première variation, il n'est pas possible d'identifier un rapport étroit entre les deux structures. Cette variation, bien qu'elle soit construite à partir des hauteurs de la série du thème, ne suit pas un schéma prédéterminé par leur organisation.

Par contre, l'utilisation de quelques notes isolées, alternant avec des accords de deux sons, et à côté de l'intensification progressive de la texture et de la dynamique entre la fin de la mesure 16 et la première moitié de la mesure 20, lui donnent un caractère vif et turbulent qui contraste avec le climat tranquille du thème. Elle pourrait donc être considérée comme une variation rythmique de celui-ci, déployée dans une texture plus riche.

Le tableau 3 / C2 rend compte des rapports entre le thème et la variation 2.

Tableau 3 / C2
Thème / var 2

Thème A A'

Var. 2

Les lignes pointillées montrent que, malgré la grande complexité des permutations des hauteurs tout au long de la variation, quelques traits remarquables ressortent de cette mise en rapport :

i) Les cinq accords de quatre sons qui sont constitués par seulement huit notes de la série (si, si b, do, do #, fa, fa #, sol, sol #). Ils sont distribués de façon un peu irrégulière au long de toute la variation, mais le troisième et le cinquième accords sont identiques et se situent au centre de deux configurations formées par des notes qui ont les mêmes hauteurs, bien qu'elles soient légèrement différentes du point de vue rythmique.

ii) Les notes qui n'appartiennent pas aux accords (mi b, mi, la, et ré) jouent des rôles pareillement importants dans le développement de la variation : le la et le mi sont les notes de la première de chacune des deux paires de noires qui apparaissent trois fois au cours de cette variation, le mi étant aussi la note de la première paire, lors de l'apparition de la troisième paire.

iii) Le mi b, en plus d'être la note de la deuxième paire de la dernière apparition de cette configuration, est lié au ré dans une séquence ré-mi b qui se présente deux fois au cours de la variation, et une troisième fois juste à la fin.

iv) Les quatre premières notes du thème constituent une tête de paradigme répétée quatre fois :

a) juste avant le deuxième accord (auquel le si b est ajouté);

b) juste après le troisième accord (sans le si b);

c) juste après le quatrième accord (sans le mi b);

d) après le cinquième accord, (où se présentent seulement le ré et le mi b qui finissent la variation).

Le tableau 3 / D2, ci-dessous signale les rapports entre le thème et la troisième variation :

Tableau 3 / D2

Thème / Var. 3

Thème

A

A'

Var 3

The image shows a musical score for 'Tableau 3 / D2'. The top part is labeled 'Thème' and consists of a single staff with two sections, 'A' and 'A'', indicated by brackets above the staff. Below the theme, there are ten staves labeled 'Var 3'. These staves contain musical notation, including notes, rests, and various symbols, illustrating the development of the theme into the variation. The notation is dense and includes many small annotations and markings.

Le tableau met nettement en évidence les rapports entre les deux sections (A, A') du thème et le développement de cette variation. Les groupes de croches, les accords et les blanches isolées, comme dans un jeu de miroirs, se distribuent de façon équivalente jusqu'à la ligne 10 du tableau (douze configurations dérivées de chacune des deux sections du thème). Pourtant, à la fin de la variation (ligne 11 du tableau) la série complète est énoncée dans son état fondamental, bien que rythmiquement variée.

En outre, cette variation est la plus «sérielle» des variations, celle où les manipulations de la série sont les plus repérables à l'analyse.

Le tableau suivant, 3/E2, donne la corrélation entre le thème et la quatrième variation :

Tableau 3 / E2

Thème / Var. 4

Thème

A

A'

Le tableau, bien qu'apparemment quelque peu désordonné, donne quelques indications importantes à propos des rapports entre le thème et la quatrième variation:

- i) Elle se développe en utilisant plutôt l'organisation des notes dans la seconde section du thème: mais à partir du fa à la sixième ligne du tableau, qui correspond à la deuxième noire de la mesure 50 — et pendant les dernières mesures de la variation —,

l'utilisation des notes est partagée entre les deux sections (20 notes pour chacune d'elles).

ii) C'est justement dans les dernières mesures de la variation qu'il y a une concentration d'accords de deux notes, provoquant une intensification de la texture à la manière d'une strette finale.

La cinquième et dernière variation est celle qui est la plus apparentée au thème.

En effet, les rapports entre les deux sont si étroits qu'il ne suffit que d'une observation rapide du prochain tableau (3 / F2) pour le constater :

Tableau 3 / F2

Thème / Var. 5

The image displays a musical score comparing the 'Thème' and 'Var. 5'. The 'Thème' is shown in a single staff at the top, divided into two sections, 'A' and 'A'', with notes marked with circled numbers 40 through 59. Below it, 'Var. 5' is presented in five staves (I-V). The first staff (I) is labeled 'Mildes Anfang' and contains circled numbers 60 through 64. The other staves (II-V) contain circled numbers 65 through 69. Vertical dashed lines connect the notes of the theme to the corresponding notes in the variation, illustrating their pitch relationships. The notation includes various dynamics such as 'pp' and 'ppp', and includes the word 'rit.' (ritardando) in the final measures of the variation.

Le tableau signale d'emblée les rapports étroits entre les hauteurs du thème et celles de cette variation finale :

i) Les trois premières notes isolées et les premiers trois accords de la première phrase présentent, comme la première section du thème (A), les douze notes de la série

fondamentale. Le quatrième accord, à la fin de cette première phrase, est formé par les quatre notes du segment central de la même série (mi, do#, fa#, do).

ii) La deuxième phrase est très semblable puisqu'elle commence, elle-aussi, par les quatre premières notes de la série, avec néanmoins les positions du mi b et de l'accord renversées, pour continuer en sautant l'accord suivant (do#, fa#, do), parce que ses trois notes ont été déjà utilisées dans l'accord final de la première phrase. Le mi est cependant répété, de sorte qu'il correspond exactement au mi de la première phrase, lequel est suivi par l'accord (identique à celui de la première phrase) qui englobe les trois dernières notes de la série (fa, la, sol #), celle-ci restant alors incomplète par la manque du sol, à cause de la répétition du mi. Cette deuxième phrase se termine par l'accord de trois notes qui reprend à nouveau la série.

iii) La troisième phrase, la plus courte de cette variation, commence comme la première phrase, à l'exception du do ajouté au premier accord. Elle continue par une répétition du mi b et se termine par un accord identique à celui de la fin de la phrase précédente.

iv) La quatrième phrase commence par l'accord formé par les trois dernières notes de la série fondamentale et progresse dans le sens rétrograde jusqu'au mi b qui s'élide au mi b de la phrase suivante. Elle correspond donc à la section A'' du thème.

v) La phrase finale de la variation, du mouvement, et aussi de la pièce (on pourrait aussi parler de coda), présente l'inversion des hauteurs de la série fondamentale, et, par conséquent, correspond à la section A' du thème.

vi) Si la quatrième variation a l'air d'un fugué, la cinquième, avec ses phrases séparées par des silences nous rappelle un choral à la manière de la ballade op.10, n°4 de Brahms.

b) Quelques paradigmes communs à deux variations ou plus

Il est possible d'identifier trois éléments qui constituent des traits récurrents à travers deux variations ou plus :

I - les intervalles de septième et de neuvième (sans considérer les octaves intermédiaires) ;

II - le triton qui marque la séparation des deux hexacordes de la série utilisée ;

III - le mi b.

I - Les intervalles de septième et de neuvième (majeures et mineures) sont les plus utilisés tout au long du troisième mouvement, ce qui fait que ces intervalles complémentaires sont omniprésents ici. Le tableau ci-dessous montre leur fréquence et leur déploiement dans le thème et dans chaque variation :

Tableau 3 / G

Tableau synoptique des éléments récurrents dans le III mouvement

	I - Nombre de 7 M / 7m	II- Nombre de 9M / 9m	Déploiement des intervalles	Total (I+II)
Thème	9 / 0	4 / 7	2 notes en suite	20
Variation 1	29 / 1	3 / 4	Accords(2 notes) / 2 notes en suite	37
Variation 2	8 / 0	3 / 16	Accords(4 notes) / 2 notes en suite	27
Variation 3	13 / 7	1 / 5	Accords(4notes) / 2 notes en suite	26
Variation 4	21 / 8	0 / 11	Accords(2 notes) / 2 notes en suite	40
Variation 5	23 / 0	4 / 0	Accords	27

Il convient de noter la forte prédominance de la septième majeure et de la neuvième mineure. Comme le souligne bien Döhl (1976:315), les deux intervalles correspondent à la seconde mineure: la septième majeure étant son inversion et la neuvième mineure étant composée de l'octave plus la seconde mineure.

II - Le fait que le triton soit l'intervalle qui sépare les deux hexacordes de la série originale a pour conséquence que les deux hexacordes des trois autres formes et de toutes leurs transpositions présentent ce même intervalle, de sorte qu'il est aussi très présent au cours du troisième mouvement. Chacune des séries utilisées contient le triton au moins une fois. Le triton apparaît donc 34 fois au long du mouvement, selon la distribution suivante:

- Trois fois dans le thème;
- sept fois dans la variation 1;
- cinq fois dans la variation 2;
- cinq fois dans la variation 3;
- huit fois dans la variation 4;
- six fois dans la dernière variation.

Comme dans les mouvements précédents, Webern utilise cette prédominance d'intervalles de septième et de neuvième, combinés avec le triton, pour éviter la moindre connotation tonale. En outre, chacun des accords des variations 2 et 3 contient le triton et la septième et même quelques fois la neuvième en plus. Ils ont ainsi, en plus du rôle que nous

avons déjà mentionné (*cf.* chap. III, tableau 3/C1, i, p. 89) dans l'établissement de la forme, une autre fonction importante: les accords marquent les points où se lient les deux moitiés de chaque série, soulignant ainsi le caractère atonal de la musique.

Dans la variation finale, les accords de septième (moins dissonants) alternent avec les accords de triton (plus dissonants) pour établir un jeu de tension / détente dans lequel les trois premières phrases se terminent sur un accord de triton et les deux dernières phrases sur des accords de septième (tableau 3/F2).

III - Le dernier élément paradigmatic est le mi b, la première hauteur de la série fondamentale. Comme nous l'avons déjà remarqué (section I, vii [b et c] de l'ANN), le mi b a, dans la forme du thème, une fonction pareille à celle d'une tonique; en effet, cette hauteur se situe au début des deux premières sections (A et A') et juste à la fin de la troisième section (A''). avec chaque fois une articulation différente afin de rehausser son importance structurelle.

De même, nous avons signalé (*cf.* les commentaires au tableau 3/C2, paragraphe iii, p. 215) l'importance du mi b au cours de la variation 2, surtout dans sa dernière section (A'), dans laquelle, en plus de constituer la deuxième paire de noires répétées qui caractérisent cette variation, elle la finit.

Finalement, dans la cinquième et dernière variation, le mi b est la note qui, selon notre découpage (tableau 3/F2), commence la première, la troisième et la cinquième (et dernière) phrase du choral. En outre, étant répétée toujours à la même hauteur, dans le registre grave, elle joue un rôle de pédale qui fait pendant à son rôle de tonique dans le thème au début du mouvement.

Au terme de cette investigation, nous comprenons mieux la nature des hésitations de Webern par rapport à la notion de thème. Comme l'analyse paradigmatic n'avait pas conduit

à relier les sections II à VI avec la section I, nous sommes partis du document poïétique externe et avons réexaminé le texte en fonction de celui-ci. Nous constatons que les liens paradigmatiques entre la section I et chacune des variations ne sont pas toujours évidents. Il faut donc conclure que, par thème, Webern entend essentiellement la série, puisque le lien entre la série originelle et ses transformations dans ce mouvement, et même dans le reste de l'oeuvre, a bien été établi. Il faut en conclure que le mot «thème» n'a pas le même sens lorsque Webern l'utilise dans ses conférences de 1932 et 1933 et dans sa lettre à Steurmann.

4 - L'analyse de Robert Wason du troisième mouvement : la réinterprétation du texte en fonction des prévisions perceptives du compositeur

Dans son article «Webern's *Variations for Piano*, op. 27 : Musical Structure and the Performance Score» (1987), Wason part de l'article «Serialism Reconsidered» de Stadlen (1958) pour essayer d'établir un rapport entre les indications expressives et de phrasé — faites par Webern à Stadlen et inscrites dans l'édition de 1979 que nous avons commenté à la section précédente — et quelques aspects de la structure musicale de l'oeuvre.

Au début de son texte, Wason souligne ainsi l'importante contribution de cette édition à l'interprétation «authentique» des oeuvres de la Seconde École de Vienne :

En tenant compte de ce que l'existence d'une vraie tradition d'interprétation de cette musique est fondée essentiellement sur la communication verbale, on risque malheureusement de perdre complètement cette tradition au fur et à mesure qu'augmente la distance historique entre la création de cette musique et ses interprètes d'aujourd'hui. (1987 : 58)

Pour Wason, si d'une part, la connaissance raffinée de la théorie dodécaphonique est indispensable pour parvenir à une bonne compréhension musicale de l'oeuvre, il faut, d'autre part, examiner, en plus de la structure sérielle, d'autres structures qui jouent également un rôle important dans l'architecture de l'Opus 27.

En conséquence, Wason, lors de son examen de la structure sérielle de l'oeuvre, met aussi en valeur quelques structures «non-dodécaphoniques» comme par exemple la structure formelle de chacun des trois mouvements qui, selon lui, représentent des exemples évidents de la façon par laquelle Webern transposait certains éléments de la pensée musicale traditionnelle au domaine de la technique dodécaphonique.

Au chapitre III, nous avons examiné comment Webern a réalisé cette association symbiotique entre les formes musicales traditionnelles et la structure dodécaphonique, en utilisant la forme A-B-A dans le premier mouvement, le canon dans le deuxième et les variations dans le troisième.

Les connexions de longue portée établies entre certains registres du troisième mouvement constituent un deuxième exemple de ces éléments non sériels examinés par Wason. Ces connexions, même si leur rapport à la série n'est pas immédiatement évident, jouent, selon Wason, un rôle de grande importance pour la structure du troisième mouvement et ont d'ailleurs été articulées nettement par Webern, comme le montre la partition annotée par Stadlen.

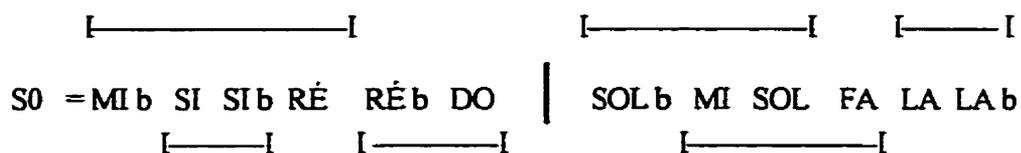
Nous allons donc centrer nos commentaires sur l'analyse du troisième mouvement par Wason, parce qu'il le considère comme étant celui dont les éléments non sériels sont le plus évidents et importants pour l'interprétation de l'oeuvre.

En outre, selon Wason, le troisième mouvement, en plus d'être chronologiquement le premier composé par Webern, est celui qui offre la meilleure voie d'accès à l'Opus 27. Wason commence son analyse en constatant que,

pour de nombreux théoriciens, ce mouvement est celui qui reste le plus problématique étant donné que son analogie avec la forme traditionnelle de la variation est presque entièrement basée sur deux éléments : la préservation de la proportion temporelle des onze mesures du thème et le changement périodique du motif rythmique de la surface de la pièce, inspiré par la technique de «variation motivique» utilisée dans les styles traditionnels. (1987:72)

En rappelant que les distinctions de timbre, en plus de constituer un aspect essentiel de la musique de Webern, est celui qui ressort le plus nettement dans ses œuvres pour ensembles instrumentaux, Wason suggère que les nombreuses indications expressives qui se trouvent tout au long des onze mesures du thème, au début du troisième mouvement (voir ci-dessus, la section sur les indications expressives à la page 180), sont des indications «affectives», données par Webern au pianiste pour l'inciter à obtenir, au moyen de différentes façons de toucher le clavier, un éventail de nuances de timbre. L'indication «quasi vibrato» au-dessus du ré à la mesure 11, juste avant le retour — dans le même registre, donc à la manière d'une cadence — du mi b du début, est un indice de l'importance que Webern attribuait, du point de vue structurel, à ces nuances expressives de la sonorité.

En ce qui concerne spécifiquement la série, Wason part d'une constatation faite par Döhl comme par Westergaard sur le fait que la structure de la série fondamentale (So) de l'Opus 27 peut être perçue comme une série d'intervalles de demi-ton alternativement conjoints et disjoints, pour montrer, au moyen du schéma ci-dessous, que chacun des deux hexacordes de cette série, peut être considéré comme une moitié désordonnée d'une totalité chromatique :



Selon Wason, quelques indications de Webern inscrites dans la partition de Stadlen constitueraient une preuve que le compositeur a consciemment utilisé cet aspect auditif de la série. Comme exemple, Wason observe que la première phrase du thème, celle qui, justement, présente la série dans son état fondamental, est divisée par des silences en trois sections distinctes. D'ailleurs, la section finale de cette phrase, constituée par les trois dernières hauteurs de la série, fa, la et sol#, en plus d'être nettement séparée du reste par le silence le plus long de toute la phrase, est soulignée par l'indication *accelerando*. Webern se sert de ce rapport entre les trois hauteurs pour connecter trois moments importants du troisième mouvement :

- Le fa 5 est la note la plus aiguë du thème; le sol# 5 est le point culminant de la première variation; et le la 5 marque l'apogée tant de la quatrième variation que de tout le mouvement. Les indications données par Webern à Stadlen ne font que renforcer la signification de ces trois hauteurs pour la structure du mouvement.

- Dans le thème, le fa 5 apparaît trois fois: à la mesure 4, juste après l'*accelerando*, et au début de la mesure 7 où il est souligné par Webern au moyen d'un tiret, équivalent à un portato, suivi de l'observation «exaltier» («exalté») pour marquer l'apogée du thème, qui d'ailleurs se trouve précisément au centre du déploiement de celui-ci.

- Dans la première variation, en plus du fait que le sol# 5 sonne deux fois dans la mesure 19 (ce qui le fait déjà ressortir vivement dans le contexte sériel de l'oeuvre), Webern incite l'interprète à être plus énergique par l'indication «weiter» («avancer») au début de la mesure et, en plus, en ajoutant à l'accent deux fois apposé sur le deuxième sol# l'observation «hartes staccato» («*staccato dur*»).
- De même le la 5 de la mesure 53 est marqué *molto ff* et, lors de sa répétition à la mesure 54, Webern ajoute l'observation «Höhepunkt» («point culminant»).

Selon Wason, cette ascension chromatique est la manifestation à grande échelle de l'aspect chromatique de la série fondamentale. (1987: 89) Comme Webern utilise toujours la répétition de chacune de ces hauteurs pour indiquer les points culminants, cela rend encore plus claire leur signification pour la constitution du «profil» du mouvement.

Wason souligne, une fois de plus, l'importance du timbre pour la structure du mouvement lorsqu'il propose que Webern a choisi le registre plus grave dans lequel se déploie la dernière variation, pour souligner que cette variation représente une sorte de cadence au troisième mouvement. En plus, Wason remarque que la dernière note de celle-ci, le si de la mesure 66, est la note la plus grave de tout l'Opus 27.

Tenant compte des rapports très évidents existant entre le thème et la variation finale, Wason observe que celle-ci commence par le même mi b du début du mouvement, étant cependant déplacé à un registre plus grave. L'importance structurale de ce mi b est renforcée plus loin, aux mesures 59, 61, 62 et 64, où cette hauteur acquiert un rôle équivalent à celui d'une pédale sur la dominante pour marquer la coda du mouvement. N'oublions pas que le mouvement, qui a commencé par la configuration horizontale mi b - si - sib - ré, reprend, aux

mesures 61 et 64, ces mêmes notes, rangées cette fois dans une configuration verticale, comme une sorte de cadence qui va s'achever sur le ré-si de la dernière mesure.

À la fin de son texte Wason écrit :

Ce qui, à première vue, peut paraître une étrange dichotomie entre Webern le compositeur et Webern l'interprète, commence à avoir du sens quand on se rend compte que c'est précisément une musique nettement «formelle» comme celle de Webern qui peut supporter les décisions d'interprétation les plus catégoriques, voire même les plus radicales. Cette musique est tellement claire que l'interprète peut de temps à autre adopter un phrasé *opposé* aux découpages formels sans mettre entièrement en cause cette dimension de la musique (toutefois, il faut avoir une compréhension claire de ce «contre quoi on joue»). (1987:102-3)

Les instructions ajoutées par Webern et annotées dans la partition de travail, montrent qu'en tant qu'interprète de son œuvre, il considérait comme insuffisantes les indications qu'il avait inscrites, en tant que compositeur, dans la partition publiée.

Cela semble confirmer, chez le créateur même, cette dichotomie entre la construction poétique de l'œuvre et le processus esthétique de sa reconstruction par l'interprète qui, en effet, n'est rien qu'un auditeur dont la perception est approfondie par la réflexion lors de son étude de l'œuvre.

5 - Considérations finales sur la poétique du troisième mouvement de l'Opus 27

Je ne puis caractériser mieux ces analogies que par le mot :«ressemblances de famille»; car c'est de la sorte que s'entrecroisent et que s'enveloppent les unes sur les autres les différentes ressemblances qui existent entre les différents membres d'une famille...

Ludwig Wittgenstein
Investigations philosophiques (1961 :148)

Friedhelm Döhl, dans son analyse de l'Opus 27 (1976:312-329), qualifie le troisième mouvement de *Totalvariation*. En effet, notre analyse nous permet de constater que :

- a) Nous n'avons pas affaire à un thème et ses variations au sens formel traditionnel. Les tableaux 3/B2, 3/C1, 2/ D2 et 3/E2 ont montré que les rapports entre la structure du thème et celle de chaque variation ne sont pas toujours nécessairement clairs. En effet seules les variations 3 et 5, et surtout cette dernière, dénotent nettement leur dérivation du thème.
- b) Par contre, certaines affinités de texture, de tempo et de caractère permettent d'associer en couples les six parties du mouvement de la façon suivante :

- le thème et la variation 5;
- la variation 1 et la variation 4;
- la variation 2 et la variation 3.

Ces analogies — on pourrait dire d'après Wittgenstein, ces «ressemblances de famille» — ont été remarquées par certains analystes tels que F.Döhl (1976 :329), R. Wason (1987:68) et K. Bailey (1991:212).

c) Les deux découpages (voir l'annexe V) de chacune des sections du troisième mouvement, l'un par la réécriture paradigmatique des paramètres et l'autre selon les séries et leurs enchaînements, ont montré qu'il s'agit ici de deux procédures de variation : la première touchant les différents paramètres, tels que les hauteurs, les intervalles, le rythme, la dynamique et l'articulation, et la seconde par les transformations de la série unique qui constitue le matériel de base (selon Webern le thème) du troisième mouvement. La première de ces procédures produit le résultat, pour ainsi dire, musical, celui qui est perçu à l'écoute et qui représente l'expressivité du discours musical. La seconde procédure fournit l'élément essentiel pour l'organisation de la pièce, celui qui n'est pas toujours audible, mais qui constitue la structure fondamentale sous-jacente à tout le mouvement et à sa forme, qui elle aussi a servi de matrice (variations, fugue sonate, etc.). Si la première de ces procédures est perçue surtout au niveau esthétique, la seconde appartient plutôt au niveau poétique, la partition étant le lieu de rencontre entre les deux.

d) C'est probablement en raison de cette situation unique que, au contraire des deux autres mouvements, le troisième ne se prête pas à une réécriture paradigmatique de tout le mouvement. La constante variation de tous les paramètres et les métamorphoses continues de la série fondamentale ne permettent pas d'établir des paradigmes communs à toutes les sections. Aux trois éléments mentionnés ci-dessus dont la présence plus fréquente permet de les considérer comme des paradigmes caractéristiques de l'ensemble du mouvement, il faut ajouter aussi l'agogique, considérée comme un quatrième élément important utilisé par Webern pour marquer les passages qui articulent les six sections du mouvement :

- Le passage du thème à la première variation (mesures 11-12) est signalé par un *ritardando* à la fin du thème suivi de l'indication *tempo* juste au début de la première variation.

- La même procédure est utilisée par Webern pour indiquer le passage entre la première et la deuxième variation (mesures 22-23), néanmoins l'indication agogique de ce passage est rendue un peu moins évidente en raison du « rit....tempo » indiqué dans la mesure précédente (21).
- Bien que le passage entre les deuxième et troisième variations (à la mesure 33) soit indiqué de manière identique, les nombreuses indications de «rit...tempo», distribuées tout au long des deux variations pour marquer les phrases, font que cette transition soit perçue plutôt par le changement des configurations rythmiques d'une variation à l'autre que par le ralenti.
- Par contre, le passage suivant, entre les troisième et la quatrième variations (mesures 44 - 45), est souligné par un *accelerando* subitement interrompu par la mesure de silence.
- Finalement, le passage entre la quatrième et la cinquième variation est le seul sans aucune indication agogique.

Pour conclure ce chapitre, rien ne semble plus approprié que le commentaire d'Armin

Klammer à propos de ce mouvement :

Webern a inventé son type personnel de la forme de variation qui correspond à sa pensée sérielle. On perçoit ici la continuité historique : Webern ajoute ses «variations totales» aux variations polyphoniques du Baroque, aux variations figurées de la période classique et aux variations caractérisées du romantisme. Mais, en même temps tout cela signifie la dissolution de la forme de variation elle-même. (1959 : 91)

Anéantissement historique, donc, mais qu'en est-il des réactions des auditeurs face à ces «variations» ? Le prochain chapitre est consacré à l'analyse esthétique.

CHAPITRE V - L'ANALYSE ESTHÉSIQUE

Il n'y a pas d'oeuvre d'art qui ait été créée de telle sorte que vous n'avez rien à lui apporter. Vous devez recréer l'oeuvre pour vous même, elle ne peut pas se présenter à vous toute faite.

Jacob Bronowski
(The Visionary Eye, 1978 :14)

I - Introduction

Après avoir présenté nos analyses des niveaux neutre et poétique de l'Opus 27, tournons nous, selon la méthode tripartite de l'analyse sémiologique, vers le pôle esthétique, pour essayer de cerner quelques aspects concernant la perception de l'oeuvre. Cet examen du niveau esthétique est d'une importance fondamentale pour la compréhension de l'oeuvre parce qu'il fournit des éléments permettant de connaître comment elle est perçue, soit par les auditeurs, soit par le biais de quelques interprétations analytiques. Les résultats de cette démarche seront, à la fin du travail, comparés aux conclusions des analyses du niveau neutre et du niveau poétique pour donner une image complète et intégrée de l'oeuvre et de tout le processus sémiotique qui l'enveloppe.

Dans la première partie de ce chapitre, nous présenterons un examen de deux documents déjà mentionnés dans la liste présentée au chapitre II de notre étude: l'analyse de Dieter Schnebel et la thèse de doctorat d'Yushun Elisa Pong. Nous les avons sélectionnés étant donné l'importance qu'ils attribuent à quelques aspects de la perception de l'Opus 27.

Nous ferons ensuite une description commentée des expériences que nous avons réalisées avec des sujets pour essayer de mieux comprendre les réactions perceptives à

* No work of art has been created with such finality that you need contribute nothing to it. You must recreate the work for yourself, it cannot be presented to you ready-made.

l'audition de cette oeuvre.

Finalement, nous chercherons à vérifier si une comparaison entre les interprétations des analystes et les impressions des auditeurs peut nous conduire à mieux comprendre les liens qui existent entre certains aspects esthétiques, structuraux et poétiques de l'oeuvre.

II - Examen de deux analyses menées principalement selon la procédure esthétique inductive.

A) L'analyse de Dieter Schnebel

Dans son essai «Die Variationen für Klavier op. 27», (1984), Dieter Schnebel présente un guide pour l'audition de cette oeuvre. En raison de la précision méthodologique de cette analyse et de l'importance attribuée par l'auteur au niveau esthétique, nous avons sélectionné ce texte comme l'un de ceux qui devrait être examinés en profondeur.

Schnebel divise son analyse en deux sections : dans la première, il examine les éléments et les fondements du processus créateur webernien dans l'Opus 27, tandis que dans la seconde, il présente une analyse détaillée de chacun des mouvements de l'oeuvre.

Dans cette seconde section de son essai, Schnebel analyse les éléments structuraux de chacun des trois mouvements et propose quelques considérations concernant le plan général de l'oeuvre : à son avis, l'Opus 27 est une oeuvre de grandes proportions, ayant une section principale — le «Thème avec variations» du troisième mouvement — dont les principaux événements sont préparés par les deux autres mouvements : le premier mouvement, un tableau lyrique dont la structure la plus marquante est le canon par mouvement rétrograde, et le deuxième mouvement, de caractère pathétique, dont la forme est issue de la puissance créatrice du canon par mouvement contraire.

Le «cantus firmus» du thème du troisième mouvement réussit, en englobant dans sa forme les deux types de canon mentionnés, à faire prévaloir la tendance à l'union des deux principes qui étaient si clairement et logiquement séparés dans les deux premiers mouvements.

Ainsi, Schnebel considère que chacune des sections du troisième mouvement a une correspondance à une partie du matériel précédent : les première et quatrième variations sont apparentées au deuxième mouvement, tandis que les deuxième et troisième variations ont une grande affinité avec le premier mouvement (1984:215-6). Nous pensons que Schnebel se rapporte surtout à la correspondance concernant le climat et le tempo : la première et la quatrième variations, tel que le deuxième mouvement, sont plus rapides et nerveuses, tandis que la troisième et la quatrième variation sont plus lentes et coulent tranquillement, de la même façon que les sections A et A' du premier mouvement.

En ce qui concerne l'Opus 27 l'auteur commence son étude en discutant chacun des différents aspects importants de la composition de l'oeuvre — la notation, la métrique, la dynamique et l'agogique; la fonction des rapports entre les sons, les silences et le timbre; l'organisation rythmique; les rôles du contrepoint, des motifs et de la technique dodécaphonique; la question de la forme — pour en arriver finalement à une appréciation des tendances poétiques dans l'oeuvre tardive de Webern. Il part des éléments de la structure immanente de l'Opus 27 pour se tourner vers le processus poétique qui l'a engendré, après les avoir analysés du point de vue de l'esthétique inductive.

Tout au long de son texte, Schnebel rappelle plusieurs fois le caractère subtil et délicat de la musique de Webern en soulignant l'importance d'une écoute informée, et surtout attentive («eine lauschendes Hören»), pour arriver à comprendre l'expressivité de l'Opus 27. Voici quelques remarques et interprétations de Schnebel, retenues parce qu'elles touchent plus nettement à la sphère de l'esthétique :

- À propos du rythme:

Dans la musique tardive de Webern, les pulsations de la mesure tombent tremblotantes comme les gouttes qui se détachent d'une branche après la pluie. (1984 :164)

[...] Dans la section finale (la cinquième variation) du dernier mouvement de l'Opus 27, les notes et les silences se trouvent également en contrepoint à la métrique d'un rythme irréel. Celui qui écoute attentivement, entend au-delà de ce qui sonne effectivement. Chez Webern, la musique se réalise non seulement dans la tension entre son et silence — qui créent ensemble l'organisation rythmique — mais dans la juxtaposition de rythmes réels et irréels. Les rythmes irréels coulent uniformément en-dessous. Les rythmes réels, fortement articulés, s'y détachent nettement. (1984:166)

Rappelons que l'analyse du niveau neutre de la dernière variation du troisième mouvement (*cf.* le tableau 3 / F2), en identifiant quatre paradigmes rythmiques déployés en six groupes avec des configurations différentes, a montré une complexité rythmique surprenante dans une variation apparemment si tranquille. Les observations de Schnebel confirment la pertinence esthétique de ces configurations rythmiques. En outre, comme nous l'avons constaté dans le chapitre I, plusieurs analystes, comme Bracanic, Hasty, Jones et Lewin, ont examiné l'opus 27 du point de vue de la métrique et de l'organisation rythmique de l'oeuvre: leurs hypothèses étaient toujours fondées sur la poétique inductive à partir de l'analyse des structures rythmiques, telles qu'elles sont configurées dans la partition. Par contre, Schnebel utilise l'esthétique inductive («l'écoute attentive») pour expliquer la différence entre le rythme noté et le rythme perçu comme le résultat d'une stratégie poétique du compositeur.

- À propos de la perception du tempo et de l'importance du silence :

L'indication *Ruhig fließend* («Calme et fluide»), au début du dernier mouvement des *Variations pour piano*, n'est pas une désignation de tempo, pas plus qu'une indication expressive pour l'interprète, mais un renseignement sur le comment «ça» coule (Tout à l'heure le flux des pulsations deviendra de plus en plus animé). Dans la mesure 44, un *accelerando* est marqué sur une mesure entière de silence. Les pulsations gagnent un caractère bouleversant, elles tombent de façon exactement «animée» [m.45]. Pour celui dont la perception n'est qu'acoustique, rien ne se produit, mais l'auditeur attentif réussit à entendre ici l'épanouissement d'un monde [...]. On peut commander aux notes sonantes d'aller plus vite ou plus lentement — mais il est impossible de faire cela dans les pauses, parce que dans celles-ci, c'est le silence qui domine. Cette musique, par

conséquent, ne s'ouvre qu'à l'auditeur attentif. Ce n'est pas une musique destinée aux salles de concerts, c'est plutôt une musique pour une communauté (*Gemeinde*)*. (1984:165)

Les commentaires ci-dessus touchent directement à un des aspects essentiels du processus créatif webernien, aspect que nous avons considéré dans la section sur la «poïétique du silence» (p. 115). Schnebel montre l'importance de ce élément pour la stratégie poïétique de Webern. L'observation à propos du «caractère bouleversant» des pulsations dans la mesure de silence coïncide avec le témoignage de Stadlen et les annotations de Webern (voir la section sur les indications agogiques, p.176) et confirment la pertinence esthétique des prévisions perceptives du compositeur.

● **À propos des sonorités et de leur interaction avec les silences :**

Dans la musique tardive de Webern, les sons viennent d'un autre monde et l'on croit les pressentir avant même leur arrivée. Ils sonnent et s'évanouissent, et l'on tend l'oreille pour essayer de les suivre — ils sonnent toujours encore et encore ... en s'échappant vers l'espace. (1984:167) [...]. Chez Webern, le contraste «son-silence» pourrait être considéré tout au plus comme un contraste entre le réel et l'imaginaire, si les sons weberniens n'étaient aussi imaginaires que les silences et que les silences n'étaient précisément aussi réels que les sons. Les silences sonnent aussi, il leur manque uniquement les qualités physiques des sons. (1984:169)

Les observations ci-dessus, qui font pendant à la définition de Webern donnée par Adorno, *Der Pianissimo-Komponisten*, renforcent l'importance du rôle du silence et portent sur la combinaison de celui-ci avec la subtilité des nuances dynamiques comme un autre élément essentiel de la poïétique webernienne. Schnebel suggère que cet élément confère une qualité quasi-métaphysique à la musique du compositeur.

* Le terme «Gemeinde» que nous avons traduit comme «communauté», signifie aussi «paroisse» ou «assemblée de fidèles». Il convient de rappeler ici que Schnebel, en plus d'être musicologue et compositeur, possède aussi une formation en théologie et a exercé en Allemagne, pendant des années, les fonctions de pasteur et de professeur de religion.

- **À propos de la description du caractère de cette musique :**

La musique de Webern est une méditation sur le supra-humain, et il est, par conséquent, difficile de la décrire au moyen des catégories humaines. Aucun qualificatif ne lui convient exactement. C'est une musique qui n'est ni triste ni joyeuse. Elle est en fait une musique anonyme (*namenlos*), qui exige de la part de l'interprète et de l'auditeur un anonymat semblable à celui de la méditation, qui requiert un dévouement à quelque chose que l'on considère plus élevé que soi-même et que tout le reste. (1984:178-9)

Les affirmations ci-dessus complètent et résument la description pleine d'images poétiques que l'auteur fait de la musique de Webern. Pour Schnebel, l'Opus 27, à l'exemple de toute l'œuvre tardive du compositeur, dépasse la sphère des choses mondaines pour devenir une musique désincarnée, flottant dans une dimension purement spirituelle et plus élevée.

L'essai de Schnebel constitue un bel exemple d'analyse d'œuvre : non seulement l'auteur en examine les éléments structuraux et montre l'importance de chacun d'eux pour la perception de l'œuvre, mais il met également en relief ses aspects esthétiques au moyen d'images pleines de poésie et de sensibilité mystique, afin de permettre une compréhension plus approfondie, et plutôt philosophique, de la musique de Webern.

B) La thèse de doctorat d'Yushun Elisa Pong

Intitulée «*A Performer's Guide to Anton Webern's Variations for Piano, Op. 27 through the Study of Analytical Literature*», cette thèse de doctorat (1995) essaie de montrer comment les différentes analyses de l'Opus 27 peuvent aider les pianistes à interpréter cette œuvre.

Pong part de sa propre analyse des différents mouvements de l'œuvre pour comparer — et parfois compléter — quelques-uns de ces aspects, avec certaines analyses comme celles de Hasty, de Lewin, de Westergaard, de Stadlen et de Wason entre autres. Nous allons

restreindre notre aperçu de cette thèse à quelques aspects de l'analyse de Pong qui nous semblent être les plus pertinents pour notre étude du niveau esthétique de l'Opus 27, étant entendu que, dans le modèle tripartite, l'interprétation est située du côté de l'esthétique. (cf. Nattiez 1997:14)

Prenant en considération l'évidence présentée par Moldenhauer et Wason quant à la chronologie de la composition de l'Opus 27, Pong commence son analyse par le troisième mouvement au début duquel se trouve le «thème» des variations, composé en trois sections, qui déploient successivement la série fondamentale utilisée par Webern dans l'oeuvre, son inversion et sa rétrogradation.

À la différence de notre analyse du niveau neutre qui a identifié le thème comme organisé selon une structure ternaire (cf. chap. III/3, section I, iii, p. 82), Pong le considère comme divisé en deux périodes de six mesures : la première allant de la mesure 1 à la mesure 6, et la seconde s'étendant de la mesure 7 à la mesure 12. Chacune de ces deux périodes est composée de deux phrases de trois mesures, qui sont marquées par les silences et par les contrastes dynamiques. Chaque phrase est subdivisée en deux unités qui sont séparées par des silences (à l'exception des deux unités qui terminent la dernière phrase) et par les indications d'opposition dynamique (*pfpf-fpfp*).

Selon Pong, en dépit du fait que chacune des deux périodes ait six mesures, cette configuration en quatre plus quatre phrases donne au thème une «syntaxe symétriquement équilibrée, analogue à celle de la période classique» (1995:11). Comme chacune de ces unités a une structure similaire, étant composée de deux notes liées (toujours deux demi-tons séparés par une ou deux octaves), juxtaposées à une ou deux notes de durée relativement plus longue, Pong considère que celles-ci constituent la mélodie et que les notes articulées par la liaison représentent l'accompagnement. Par conséquent, l'interprète doit articuler plus clairement les notes longues en leur donnant une dynamique plus intense que celle des notes liées.

En ce qui concerne la première variation, que d'après l'ANN nous avons considéré comme un développement du thème en forme de rondeau, Pong envisage les notes isolées

comme des notes mélodiques, et les accords de deux notes («dyads») comme leur accompagnement. Du fait que la plupart des notes mélodiques se situent dans un registre plus aigu que celui des notes d'accompagnement, Pong pense que l'auditeur devrait, sans trop de difficulté, percevoir leur rapport lors de l'écoute de la musique (1995:51).

Après avoir analysé les aspects du phrasé et du rythme dans cette variation, Pong considère qu'elle est plus facile à jouer que le thème parce que :

Dans cette variation, la texture plus dense permet de faire ressortir les contrastes d'expression dynamique ; le déploiement des hauteurs dans un registre plus élevé exprime le caractère plus léger (comme l'édition de Stadlen l'indique au début de cette variation). Les notes mélodiques qui, dans une large mesure, sont jouées par la main droite, se trouvent, en général, dans un registre bien plus élevé que celui des notes de l'accompagnement. Cette disposition contribue à souligner la structure du phrasé. Après le climat «sérieux» du thème, la musique devient quelque peu libérée de manière que l'on puisse interpréter la variation dans une atmosphère plus désinvolte. (1995:57)

Dans les commentaires ci-dessus, Pong souligne, d'une part, l'importance d'accentuer, lors de l'interprétation, le caractère léger de cette première variation, pour bien explorer le contraste avec la gravité du thème et offre, d'autre part, un bel exemple de la manière dont l'interprète peut reconstruire l'oeuvre à partir de la tradition de l'exécution de l'instrument. En effet, Pong propose une structure du phrasé basée sur les hauteurs dans le registre plus aigu qu'elle considère comme les notes «mélodiques» surtout parce que ce sont les notes jouées par la main droite du pianiste, celle qui s'occupe habituellement de la mélodie.

Les variations II et III sont considérées par Pong comme constituant une paire en raison de la structure analogue des éléments utilisés dans leur composition et de leur caractère relativement plus statique, qui s'oppose à celui des deux variations qui les jalonnent : la deuxième et la quatrième.

Comme dans notre analyse du niveau neutre, Pong considère que la deuxième variation est divisée en trois sections, chacune d'elles étant signalée par les deux paires de noires répétées à son début. À son avis, cette variation présente une structure en forme d'arc dont

l'apogée est la section intermédiaire (1995 : 59-62).

Pong remarque qu'en raison de sa structure en palindrome, la troisième variation ne serait qu'un jeu de contours symétriques disposés en cercle. Elle propose, par conséquent, de considérer la section finale, aux mesures 42 et 43, comme étant un passage de transition à la variation suivante et non pas comme une sorte de cadence à cette variation comme le prétend Wason.

Nous croyons que notre description de cette section comme une «codetta» de la variation (*cf.* le tableau 3/ D2 de l'ANN) est plus pertinente puisqu'elle permet de la considérer en même temps comme clôture de la troisième variation et transition vers la variation suivante. Cette double fonction semble avoir été signalée par Webern puisque s'il a, d'une part, suggéré le caractère de transition du passage par l'élision des deux notes finales de la série qui termine la variation III à la mesure 43, avec les deux notes du début de la première série de la variation IV à la mesure 45, il a, d'autre part, indiqué aussi sa fonction de cadence en plaçant la mesure de silence entre les deux variations.

Pong identifie comme contrapuntique la structure à deux voix de la quatrième variation en se basant sur le fait que les notes jouées par la main droite et celles jouées par la main gauche alternent systématiquement, et en proposant que Webern ait délibérément évité l'inconvénient, pour le pianiste, de croiser les mains. Cette texture contrapuntique est d'ailleurs rendue plus évidente, dans la seconde moitié de la mesure 52 et dans la première moitié de la mesure 55, par le chevauchement des couples de croches accentuées en staccato (1995 : 65).

En outre, Pong fait remarquer que l'aspect qui distingue le plus nettement cette variation de toutes les autres est le traitement de la syncope, qui fait que la plupart des notes tombent sur les temps faibles de la mesure. D'après cette constatation, et considérant la durée des laps de temps entre les points d'attaque des notes, Pong identifie trois types de configurations rythmiques dans cette variation :

- Dans le premier type, les notes sont placées à intervalles de trois croches, comme dans

le passage à la mesure 45 et celui allant du sol₅ de la mesure 49 au la₃ de la mesure 50.

- Dans le deuxième type, les notes se placent à intervalles d'une noire, et toutes les notes tombent sur les temps faibles. Ce type de configuration est le plus répandu dans la variation.
- Dans le troisième type, les notes sont aussi séparées par des intervalles d'une noire, mais toutes les notes tombent sur les temps forts comme, par exemple, dans les mesures 46, 50 et 54. Donc, la seule différence entre les types deux et trois est constituée par la position métrique des notes au sein de la mesure.

Tenant compte du fait que ces trois types de configurations rythmiques ne se distinguent pas fortement, Pong suggère que, pour bien les différencier lors de l'interprétation, il faille attribuer une signification propre à chaque type de configuration, en les considérant comme ayant différents degrés d'«impulsion» («driving motion») : le deuxième type est celui qui a l'impulsion la plus forte en raison de sa syncope systématique; le premier type offre une certaine détente résultant des intervalles les plus longs entre les notes; et le troisième type donne, dans une certaine mesure, une sensation de clôture par son association avec les contours de hauteurs descendantes, comme dans les mesures 46, 50 et 54 (1995 : 66-67).

Prenant en considération ces aspects rythmiques, Pong analyse le phrasé de la quatrième variation en commençant par diviser celle-ci en deux grandes sections : la première, constituée par deux phrases et se terminant à la fin du *ritardando* — le seul indiqué dans toute la variation — entre les mesures 48 et 49, et la seconde, contenant trois phrases, commençant sur le sol₅ de cette dernière mesure. (Par contre, notre analyse du niveau neutre, qui a découpé la variation selon l'organisation paradigmatique des hauteurs [cf. tableau 3/E1, p.94], a considéré qu'elle se divise en trois sections selon la forme A-A'-B qui correspond au type *Barform*).

Chacune des quatre premières phrases de la variation s'étend sur deux mesures, tandis que la cinquième — et dernière phrase — a une extension de trois mesures et, comme trait caractéristique, les trois répétitions consécutives du la₅. Comme nous l'avons déjà remarqué

au paragraphe ii de la section V lors de l'analyse du niveau neutre (p. 95), ce la 5, en plus d'être la hauteur la plus aiguë de tout le mouvement (et de toute l'oeuvre), peut être considéré comme une sorte de point d'orgue qui prépare l'avènement de la dernière variation dont l'atmosphère calme et le retour à la série fondamentale lui donnent la fonction d'une reprise variée du thème.

Pong découpe cette dernière variation en six phrases plus une coda de deux mesures (65 et 66) et remarque son caractère voilé et irrésolu en raison de la dynamique nuancée entre le *p* et le *ppp*. Du fait que toutes ses notes tombent sur les temps faibles, elle recommande ainsi à l'interprète d'utiliser la pédale forte pour bien renforcer les liaisons entre les notes et les faire résonner doucement en faisant ainsi ressortir l'atmosphère de tranquillité et d'introspection, réminiscence du début du premier mouvement de l'oeuvre.

Cette observation de Pong nous paraît particulièrement pertinente parce qu'elle souligne le caractère complet du cercle qui semble avoir été le moyen esthétique fondamental utilisé par Webern pour organiser la forme globale de l'Opus 27.

Citant l'observation de Moldenhauer selon laquelle « ... l'examen attentif des dernières mesures du troisième mouvement révèle comment Webern fut directement amené aux configurations du premier mouvement » (1979 : 485), Pong conclut que le premier mouvement peut être effectivement considéré comme une variation conçue à grande échelle où la forme ternaire (ABA) est rendue explicite par les différentes configurations rythmiques, les différentes combinaisons harmoniques et les changements de texture (1995:80).

Si, d'une part, dans les deux sections extérieures du mouvement, il est possible de constater, au niveau des phrases, un rapport étroit entre les structures sérielles (en palindrome) et les structures non sérielles, d'autre part, dans la section intermédiaire, en raison du chevauchement continu des palindrome, le phrasé, tel que l'indique Webern dans l'édition de Stadlen, est en général distinct de la structure en palindromes, étant plutôt déterminé soit par les changements de tempo (dans la première partie entre les mesures 19 et 30), soit par les nuances dynamiques (entre la mesure 30 et la fin de la section à la mesure 36). Cette partie finale de la section intermédiaire, dont les phrases plus courtes et l'intensification du

mouvement rythmique lui donnent, selon Pong, un caractère de «stretto», contient la hauteur la plus aiguë atteinte jusqu'ici dans le mouvement (le ré₅) et représente, en effet, l'apogée dynamique et rythmique de toute la section. La phrase qui termine cette section, la seule de toute la section intermédiaire à coïncider avec le palindrome de la structure sérielle, prépare la troisième section, qui reprend le rythme, les motifs et l'atmosphère du début du mouvement.

Pong remarque que, face à la subtilité de sa dynamique — nuancée du *p* au *pp* — la troisième section requiert, de la part de l'interprète, un contrôle très délicat pour exécuter le phrasé de façon à faire ressortir nettement les tensions et leurs résolutions, lesquelles conduisent progressivement à l'apogée de la section, constitué par la configuration du «stretto» entre la dernière double croche de la mesure 51 et la première double croche de la mesure 53.

Pong attire aussi l'attention sur le cercle dont Webern, dans l'édition de Stadlen, a entouré le mi b₅ qui, en plus d'être la hauteur la plus aiguë du premier mouvement, est la première note de la série fondamentale et, comme telle, la note qui joue le rôle structurel le plus important dans le développement du troisième mouvement.

Parmi les trois mouvements de l'Opus 27, le deuxième est celui qui a fait l'objet du plus grand nombre d'analyses. Pong consacre donc la plupart du chapitre à ce mouvement à commenter les aspects de certaines analyses qu'elle considère les plus pertinents du point de vue de l'interprète. Voici quelques-uns des aspects jugés importants par Pong :

- a) Comme le tempo rapide du mouvement ajoute à la difficulté que constitue l'inconfortable croisement de mains exigé lors de son exécution, Pong recommande aux interprètes de ne l'étudier qu'après avoir acquis une certaine familiarité avec les deux autres mouvements. (1995:103-4). Pour souligner l'importance de ce trait pour le bon phrasé du deuxième mouvement, elle rappelle que Stadlen, dans son article «Serialism Reconsidered» (1995:13), signale que Webern croyait que c'est justement la difficulté inévitable de bien l'exécuter (le croisement des mains) qui permet le bon phrasé.
- b) De l'analyse de Westergaard (1963), Pong retient les trois types de figures perçues par

lui comme étant les plus significatifs du mouvement : la cellule sib/sol#, qui ouvre et ferme le mouvement, les accords de trois notes, qui représentent la seule forme de simultanéité verticale de la structure sérielle, et la cellule ré/mi qui est toujours précédée par des appoggiatures.

Pong montre que le mouvement peut ainsi être divisé en huit phrases, chacune d'elles séparée par une des ces cellules. Néanmoins, à son avis, la position de la cellule sib/sol# au début et à la fin de chaque section, qui donne à cette cellule un rôle double, pose à l'interprète certains problèmes lors de l'exécution du phrasé. Pour les résoudre Pong soutient que l'interprète doit finir chaque section juste avant la cellule sib/sol# conformément aux indications de Webern ajoutées à la partition de Stadlen : à la fin de la première section, le compositeur demande un «ritardando» juste avant la cellule sib/sol# suivi d'un «a tempo» sur celle-ci et, à la fin de la seconde section, où la cellule est déjà séparée de la phrase précédente par les deux soupirs, Webern écrit «Auftakt» (levé) (1995:110-114).

Ce découpage du mouvement proposé par Pong ne coïncide avec aucun des trois découpages selon l'analyse du niveau neutre (cf. les tableaux 2 / K, 2 / L et 2 / M) parce qu'au lieu d'examiner toutes les sept cellules il n'en considère que les trois figures proposées par Westergaard (cf. le paragraphe b ci-dessus), mais, comme nous le verrons plus loin lors de l'analyse des résultats de nos expériences auditives, c'est un découpage qui, dans une certaine mesure, est pertinent du point de vue esthétique.

c) Dans un article intitulé «Directed Motion in Schoenberg and Webern» (1966), Roy Travis cherche à appliquer quelques concepts schenkériens à l'analyse d'oeuvres dodécaphoniques. L'une des oeuvres choisies par Travis pour démontrer ses hypothèses est le deuxième mouvement de l'Opus 27. Il propose d'y considérer la cellule sib/sol# comme une «dyade tonique» («Tonic Dyad») et la cellule ré/mi comme une «dyade polaire» («Polar Dyad»).

Pong considère que cette polarité entre les deux cellules introduit une alternance de tension et de détente qui peut guider l'interprète dans l'organisation du phrasé et qui, en plus, a

le mérite de justifier la présence de la cellule $\text{sib/sol}\sharp$ au début et à la fin du mouvement. D'ailleurs, comme dans la progression à sa fin, la «dyade polaire» (ré/mi) précède immédiatement la «dyade tonique» ($\text{sib/sol}\sharp$), ce qui permet de la considérer comme une sorte de progression V-I, donc comme une clôture au sens traditionnel.

Selon Pong, la polarité entre ces deux cellules équivaut à un centre tonal et confère à la dernière apparition de la cellule $\text{sib/sol}\sharp$ à la fin du mouvement une force expressive qui compense le caractère redondant d'un levé (1995:13).

Dans un premier temps, il faut donc considérer que ce point de vue de Pong risque d'encourager une interprétation contraire au concept de canon perpétuel de forme circulaire, que Webern semble avoir voulu donner au deuxième mouvement (dont la cellule $\text{sib/sol}\sharp$, placée au début et à la fin de chacune des sections du mouvement est l'évidence la plus claire). Dans un deuxième temps, cette prise de position nous permet d'identifier, chez Pong, la mise à l'oeuvre d'un mécanisme présent lors de la reconstruction esthétique, du fait qu'elle considère que l'analyse d'inspiration schenkérienne de Travis permet aux interprètes de mieux comprendre les analogies entre la musique tonale et la musique dodécaphonique, en affirmant que, même si le concept de «dyades polaires et toniques» est une construction subjective, il aide à établir le rapport de tension et détente qui contrôle la formation du phrasé (1995:136-7).

Il convient de tenir compte du fait que, même dans une musique aussi révolutionnaire que l'Opus 27, les processus de reconstruction esthétique de l'oeuvre, qu'ils soient générés par l'analyse d'un théoricien, par l'interprétation d'un musicien ou par l'écoute d'un auditeur quelconque, conduisent toujours à trouver des points de repère fondés sur la formation artistique et sur l'environnement culturel de celui qui la perçoit.

Dans la conclusion de sa thèse, Pong cite l'affirmation de Schoenberg selon qui «sans l'interprétation des relations sonores établies par la partition, l'oeuvre ne peut être comprise»; il ajoute : «le meilleur interprète, même s'il en est l'auteur, maintient une diversité d'interprétations possibles, l'interprétation du compositeur n'étant en aucun cas, celle qu'aurait une validité définitive» (1975: 327-8).

Cette remarque de Schoenberg confirme que c'est précisément l'infinité d'interprétations possibles qui perpétue l'existence de l'oeuvre. C'est sur la constatation de cette réalité que se fonde l'analyse sémiologique tripartite.

C) Quelques remarques sur les coïncidences et les divergences entre les observations esthétiques des analyses examinées, l'analyse du niveau neutre et l'analyse poétique des esquisses.

D'après les aperçus donnés ci-haut, nous pouvons constater que chacune des quatre analyses que nous avons examinées (Döhl, Stadlen, Wason, Schnebel et Pong) aboutit, par son propre biais esthétique, à la reconstruction de la forme selon ses différents découpages des structures de la pièce. Il est donc convenable de vérifier leur coïncidence -ou non coïncidence - avec notre analyse du niveau neutre.

L'analyse de Döhl, en plus de donner une importance considérable aux aspects esthétiques, expressifs et philosophiques de l'oeuvre, met en évidence certaines structures contrapuntiques de chacun des deux premiers mouvements comme nous l'avons dégagé au cours de nos analyses de la structure sérielle de ces deux mouvements (*cf.* chapitre IV/IIIA).

Par contre, en ce qui concerne le troisième mouvement, notre analyse du niveau neutre n'a pas identifié les mêmes correspondances trouvées par Döhl, à savoir celles qui existent entre la première et la quatrième variation et le deuxième mouvement, ainsi que celle trouvée entre la deuxième et la troisième variation et le premier mouvement. Néanmoins, dans le chapitre IV/III E de l'analyse des esquisses, nous avons proposé que ces variations esquissées puis abandonnées par Webern pouvaient être considérées comme étant le germe de la section A et de la section B du premier mouvement.

Comme nous l'avons déjà démontré dans nos commentaires à propos des remarques et des annotations de Webern ajoutées à la partition de travail éditée par Stadlen, pratiquement toutes les indications semblent renforcer et parfois compléter les conclusions de l'analyse du

niveau neutre de la pièce. En effet, la plupart des indications du compositeur dans cette partition ne font que souligner l'importance expressive de certains aspects structurels de l'oeuvre mis en valeur par la réécriture paradigmatique.

Quant à l'article de Wason, si, d'une part, il met en lumière certains aspects généraux de la structure de l'oeuvre qui ont été également identifiés par l'analyse du niveau neutre, tels que l'utilisation par Webern des formes traditionnelles (la forme ternaire du premier mouvement, la structure canonique du deuxième mouvement et le thème et variations du troisième), il souligne, d'autre part, certains traits de ce dernier mouvement, tels que le rôle «affectif» joué par le timbre ou bien le rapport entre les trois hauteurs (fa-la-sol#) et les trois points culminants du thème, de la première et la quatrième variations, qui n'avaient pas été mis en évidence par l'analyse du niveau neutre.

En revanche, le rôle essentiel joué par le mi^b dans la structure du troisième mouvement a été plus clairement détecté par notre analyse que par celle de Wason (voir nos commentaires à propos du thème et des variations 2 et 5, dans le chapitre IV/ 3.b, p. 222).

L'analyse de Pong, bien que centrée davantage sur les problèmes pratiques de l'interprétation de la pièce, présente, surtout pour le troisième mouvement, quelques conclusions qui tantôt divergent, tantôt coïncident avec notre analyse du niveau neutre. Citons quelques-unes d'entre elles :

- Même si la division du thème du troisième mouvement en deux périodes peut être considérée comme pertinent du point de vue de l'interprétation, elle va à l'encontre de la structure ternaire, nettement indiquée par le choix fait par Webern d'utiliser les trois avatars de la série fondamentale pour le composer (cf. chapitre III / 3, section I/ iii, p. 82).
- La structure proposée par Pong pour la première variation, basée sur les hauteurs les plus aiguës considérées comme les notes «mélodiques», est différente des conclusions de notre analyse, qui a dégagé une structure composée de six sections rythmiquement asymétriques, et dans laquelle chaque section est une variation de la section précédente. Elle est pourtant acceptable d'un point de vue de l'interprétation.

- Les découpages des deuxième et troisième variations faits par Pong coïncident, en général, avec les nôtres, sauf la conclusion sur le rôle fonctionnel des mesures finales de la troisième variation, ce que nous avons déjà critiqué.
- Quant à la quatrième variation, même si nous sommes d'accord sur son caractère nettement contrapuntique, l'analyse de Pong, basée sur ses aspects rythmiques, divise cette variation en deux sections, la première contenant deux phrases et la seconde trois.

Par contre, notre analyse a dégagé trois sections dans cette variation: A- A' - B.

- Autant l'analyse de Pong que la nôtre ont souligné le rapport étroit qui existe entre le thème et la dernière variation. En effet, Pong considère celle-ci comme étant une reprise du thème, tandis que nous l'avons considérée comme étant une variante homophonique de celui-ci (cf. chapitre III, section VI/ iv, p. 98).

Les quelques exemples présentés ci-dessus montrent comment la comparaison de différentes conclusions analytiques à propos d'une oeuvre peut fournir au chercheur des points de repère importants pour orienter sa propre analyse. En outre, ils démontrent la façon par laquelle les interprétations fondées sur le niveau esthétique conduisent à la réinterprétation de certaines conclusions fondées sur l'analyse du niveau neutre et du niveau poétique.

III - Considérations sur la perception de l'Opus 27 à partir de trois expériences auditives

Pour tenter de savoir comment les trois mouvements de l'Opus 27 sont perçus à l'audition, nous avons effectué trois expériences.

i) L'expérience sur le deuxième mouvement

Nous allons commencer ce chapitre par l'expérience sur le deuxième mouvement, parce que, à la différence des expériences sur les premier et troisième mouvements qui ont été accomplies au moyen d'entretiens individuels, elle a été réalisée, entre les mois de

février et décembre 1998, avec six groupes différents totalisant 54 sujets. Cinq de ces petits groupes, chacun constitué d'environ neuf sujets, se composaient d'étudiants de deuxième et de troisième cycle de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, et un seul groupe, de huit sujets, était composé de cinq étudiants du niveau de la maîtrise et de trois professeurs de la Faculté de musique de l'Université de Rio de Janeiro «Uni-Rio». On peut donc considérer que l'ensemble des sujets possédait un bon niveau de formation musicale.

Si, à la différence de ce qui se fait généralement en psychologie expérimentale, on n'a pas opéré à partir de deux groupes (musiciens et non-musiciens), c'est parce que la difficulté perceptive de l'oeuvre justifiait que l'on travaille d'emblée avec des musiciens. Il en ira de même pour l'expérience sur le premier mouvement.

Pour essayer d'étudier les réactions de ces groupes lors de l'écoute de cette pièce, l'expérience a été organisée selon le protocole décrit ci-dessous.

Explications préalables

Chaque groupe a été informé qu'il ne s'agissait pas d'un test de connaissances musicales mais plutôt d'une expérience dans laquelle les personnes allaient entendre, un certain nombre de fois, un type de musique donné pour permettre au chercheur de recueillir leurs réactions et leurs impressions sur cette musique. Par conséquent, le fait de connaître ou non les pièces ne jouait qu'un rôle très limité dans cette expérience. Ensuite, il leur a été demandé de ne pas poser de questions sur les pièces ou sur les interprètes pendant l'expérience, en promettant que leur curiosité à propos de la musique et des pianistes serait satisfaite à la toute fin.

Audition 1

Avant de présenter le premier enregistrement, une feuille de papier ne contenant qu'une première question a été distribuée avec la consigne de répondre par écrit, après la première audition, à cette question. Il est demandé aux sujets de ne pas s'identifier, puisque

les réponses doivent rester anonymes. Ensuite, les enregistrements des deux pièces signalées ci-dessous ont été présentés aux sujets:

- 1) le prélude de la suite pour piano opus 25 de Schoenberg,
- 2) le deuxième mouvement de l'opus 27 de Webern.

Après l'audition, les sujets doivent répondre à la seule question inscrite sur la feuille de papier : « Connaissez-vous les deux pièces, leurs compositeur(s) ou leurs style(s)? (Écrivez tout ce que vous savez à propos d'une ou des deux pièces).»

N.B. : Cette première audition a pour but d'établir à quel degré les sujets sont familiarisés ou non avec le style dodécaphonique en général et, particulièrement, avec l'Opus 27.

Audition 2

Après une deuxième écoute de l'enregistrement du deuxième mouvement de l'Opus 27, les sujets doivent indiquer, sur la même feuille de papier, quelles impressions ils ont ressenties.

Auditions 3 et 4

Comme, d'une part l'Opus 27 est une oeuvre difficile et relativement peu connue, même par les étudiants en musique et que, d'autre part, les groupes sont composés de sujets capables de lire une partition musicale, la partition (sur une seule page) du deuxième mouvement de l'oeuvre est distribuée aux sujets, en leur laissant quelques instants pour leur permettre une rapide familiarisation visuelle avec la notation. (Cette démarche est nécessaire étant donnée la rapidité du tempo de ce mouvement, et à cause de l'impossibilité pour l'expérimentateur de noter simultanément sur plusieurs partitions les perceptions des sujets).

Ensuite, les sujets doivent écouter attentivement 2 fois le mouvement, tout en regardant la partition, pour essayer de saisir le plan de la pièce.

Immédiatement après la seconde écoute, les sujets doivent marquer sur la partition

distribuée aussi bien les traits le plus marquants que les segments (phrases, sections) qu'ils ont perçu lors des auditions 3 et 4.

Audition 5

Après avoir présenté aux sujets un second enregistrement de l'Opus 27, interprété par un autre pianiste, ceux-ci sont invités à comparer les deux versions et indiquer laquelle ils préfèrent et les raisons de cette préférence.

N.B. : L'enregistrement présenté lors des quatre premières auditions a été celui de Maurizio Pollini (Deutsche Grammophon, 1978) ; la version de la dernière audition, celle de l'interprétation de Charles Rosen (enregistrée à Londres en 1969, EMI Studios).

Les résultats de cette expérience

Les réponses à la question posée après la première audition indiquent dans quelle mesure Webern et le style dodécaphonique étaient connus par les 54 sujets :

- 12 sujets, soit 22,2% de l'échantillon, ont identifié Webern comme étant le compositeur de la deuxième pièce, dont 4 (7,4%) ont identifié correctement l'Opus 27 ;
- 19 sujets (35, 2%) ont identifié plus ou moins précisément le style ;
- 21 sujets (38,9%) ne connaissaient ni le compositeur ni le style ;
- 2 sujets (3,7%) n'ont donné aucune réponse.

Il est donc possible de considérer l'échantillon comme étant composé de deux grands groupes:

- a) Un groupe, comprenant 57,4% du total, qui était déjà plus ou moins familiarisé avec le style dodécaphonique et la musique de Webern ;
- b) et un groupe, comprenant 42,6% des sujets, dont 38,9% qui ne reconnaissaient ni l'oeuvre ni le style et 3,7% des sujets qui n'ont pas répondu à la question.

Les réponses à la question posée après la deuxième écoute ont été de caractère plutôt technique, visiblement provoquées, en général, par différents aspects du rythme, de la dynamique et de la structure du mouvement. Plusieurs des réponses (presque la

moitié) ont néanmoins donné, en plus des aspects musicaux, des impressions et des émotions ressenties par les sujets lors de l'écoute du deuxième mouvement de l'Opus 27. Malgré la grande variété de réactions de toutes sortes, ce qui était d'ailleurs prévisible, la plupart des réponses peuvent être classées selon les catégories suivantes :

a) La quasi totalité des sujets ont signalé les aspects concernant le rythme tels que la rigueur et la régularité de la structure rythmique, et les configurations rythmiques répétitives. En outre, plusieurs réponses ont caractérisé le mouvement comme étant léger, sautillant ou trépidant, ce qui relève plutôt de leurs impressions liées au rythme. Un certain nombre de réponses montrent que le mouvement avait une qualité de danse.

b) Pour exprimer leur impression sur la musique, quelques sujets ont utilisé des images. L'image la plus utilisée (dans cinq des réponses) a été celle de gouttes d'eau ou de pluie, mais d'autres images ont été utilisées par certains sujets telles que: «un rituel sadique», «un tableau contemporain, un tableau mécanique», «amusante à la manière d'un clown qui fait des cabrioles»; «quelqu'un qui se promène à travers un paysage urbain »; «une séquence de poursuite de bande dessinée : un chat qui court après une souris dans un décor uniformément noir ou uniformément rouge»; «tâches sonores»; «une boîte à musique / orgue de barbarie moderniste» (sic... ces deux images ont été utilisées par le même sujet); «marionnette en bois qui danse, objets pointus, la glace et la pluie» ont été les quatre images proposées par l'un des sujets.

En outre, certaines images utilisées par dix des sujets semblent être le résultat de la perception de la *Klangfarbenmelodie* (cf. le graphique à la page 207) causée par les amplitudes extrêmes de certains intervalles et par le changement constant des amplitudes intervalliques tout au long du mouvement. Voici quelques exemples de ces images :

« beaucoup de contrastes sonores et grande palette de timbres; l'appui sonore se déplace à travers les mêmes répétitions; opposition de masses sonores; contrastes d'intensités; on croit percevoir une mélodie, mais dispersée dans toute l'étendue du piano; contrastes dynamiques très marqués; contrastes de registre; comme si le son tournait autour de nous,

tâches sonores».

c) Seulement une vingtaine des sujets ont indiqué des émotions suscitées par la musique.

D'après le type d'émotion exprimé, nous avons constaté que ce groupe est divisé de façon équilibrée, puisque une moitié trouve que la musique éveille des sentiments négatifs comme l'angoisse, l'inquiétude et le doute, et l'autre moitié a perçu cette même musique comme étant ludique, joyeuse et agréable à l'écoute.

d) Finalement, certaines réponses retrouvent le rôle joué par l'organisation donnée par Webern au discours musical de ce mouvement, identifiant soit les cellules détachées, soit les pauses, soit les différents modes d'articulation (cf. l'analyse du niveau neutre, le chapitre III / II p.56).

Tenant compte de cette configuration, un groupe significatif (9 sujets) a attribué un caractère fragmenté à la musique, ce que montrent des commentaires (gouttes de pluie; pièce décousue, éclatée; sens du détachement; texture pointilliste) indiquant une fragmentation du temps, une musique éclatée ou fragmentée, l'éparpillement sonore, la disjonction des dissonances mélodiques (sic), la sensation que les espaces sonores ne sont pas «remplis» ou l'aspect ponctuel des attaques.

Dans un texte à propos de la réception de la musique de Webern en général, Giselher Schubert (1983 : 63-85) cite quelques réactions de musiciens et de compositeurs célèbres, très semblables à celles que nous venons de constater dans les réponses ci-dessus. À titre de comparaison, voici quelques-unes des observations citées par Schubert (1983:80) :

- Selon Herbert Eimert, la musique de Webern est dure, légère, claire et précise ;
- Par contre, selon Christian Wolff, cette musique est stimulante, périlleusement tendue, tout en étant légère, concentrée et tendre ;
- Le jeune Stockhausen (en 1953) la considérait comme étant une musique merveilleuse, claire, joyeuse et non-déterminée ;
- Hans Werner Henze la percevait comme étant une musique affirmative et dénuée d'esprit critique.

Les réactions de musiciens célèbres, comme celles montrées ci-dessus, sont donc très semblables aux impressions communiquées par les sujets de notre expérience et confirment le pouvoir qu'a la musique de Webern de susciter, chez nombre de musiciens et de théoriciens, des réactions émotionnelles et des associations poétiques aussi fortes que celles provoquées par la musique plus traditionnelle, mais aussi de nature très divergente.

Lors de l'expérience de segmentation (qui consistait à signaler, sur la partition distribuée, les traits les plus marquants et/ou les phrases ou sections perçues pendant l'écoute du deuxième mouvement), un peu plus du tiers des sujets, soit 20 / 54 (37%), n'ont donné aucune réponse. Ce résultat montre que, malgré le fait d'être musiciens et d'avoir la partition devant eux, ils n'ont pas été capables de segmenter le mouvement probablement en raison de la rapidité et de la concision qui le caractérisent.

Ce résultat semble être compatible avec les réponses données à la première des questions posées (celle qui était déjà inscrite sur la feuille distribuée aux sujets), puisque 38.9% des sujets ne connaissaient ni le compositeur, ni la pièce, et ni même le style. Il faut remarquer que la quasi totalité des sujets dans cette catégorie sont les mêmes qui n'ont pas réussi à faire la segmentation. Il n'est donc pas surprenant que, confrontés à la partition d'une oeuvre inconnue, d'autant plus qu'il s'agit d'une musique de style peu traditionnel, les sujets n'aient que très difficilement réussi à indiquer quoi que ce soit après deux écoutes.

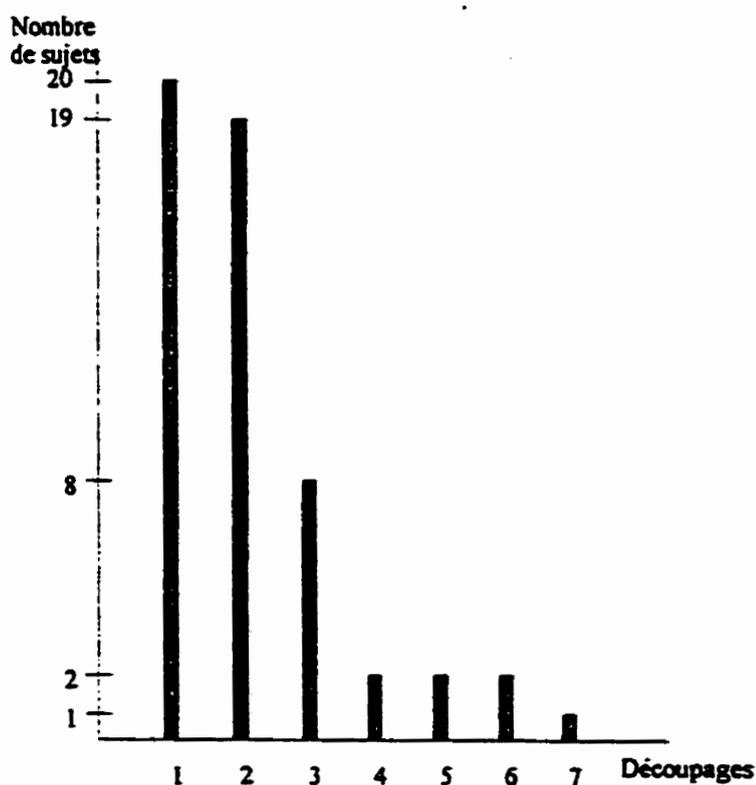
Néanmoins, les deux tiers des sujets qui ont répondu à cette question en marquant la partition, nous permettent d'arriver à quelques conclusions intéressantes qui sont présentées dans le graphique au-dessous : l'axe vertical indique le nombre des sujets correspondant à chaque segmentation, tandis que sur l'axe horizontal se trouvent les différents découpages identifiés par des numéros :

- 1) aucune réponse;
- 2) selon les phrases séparées par les silences;
- 3) selon les sections jalonnées par les paires d'accords;
- 4) selon la barre double qui divise le mouvement;

- 5) selon les sections comprises entre les quatre unissons sur le la;
- 6) selon deux sections séparées par la troisième paire d'accords;
- 7) selon les segments jalonnés par les cellules qui sont précédées par des appoggiatures.

Graphique 2

Le différents découpages du IIe mouvement



Le graphique montre que :

- 20 sujets (37%) n'ont indiqué aucune segmentation;
- 19 sujets (35,2%) ont divisé le mouvement selon les phrases séparées par les silences.

Même si le nombre total de phrases segmentées varie de quatre à huit, selon que les sujets ont considéré tous les silences incrits dans la partition ou seulement une partie d'entre eux, nous avons classé dans le graphique toutes les réponses dans cette catégorie parce qu'en effet, c'est en considérant les silences que les différentes segmentations ont

été effectuées;

- 8 sujets (14,8%) ont marqué les sections jalonnées par les paires d'accords de trois notes ;
- 2 sujets (3,7%) n'ont considéré que la barre double qui sépare le mouvement en deux sections répétées, pour ainsi le diviser en deux grandes sections ;
- 2 sujets (3,7%) ont considéré que le mouvement est divisé selon les sections comprises entre les quatre apparitions de la cellule composée par les deux «la» à l'unisson ;
- 2 sujets (3, 7%) ont organisé le mouvement en deux sections, séparées par la troisième paire d'accords de trois notes;
- 1 sujet (1,9%) a divisé le mouvement selon les segments jalonnés par les cellules qui sont précédées par des appoggiatures.

À partir des résultats ci-dessus, il est possible de conclure que :

I) La majorité des sujets a perçu le mouvement comme étant constitué par un certain nombre de phrases signalées par les silences inscrits par Webern dans la partition. Cette perception va à l'encontre de l'organisation du mouvement selon les paradigmes rythmiques, comme nous l'avons signalé dans le troisième découpage de notre analyse du niveau neutre (chapitre III/2, tableau 2/M). Il faut donc considérer que, dans cette coïncidence, c'est le rôle joué par les silences qui a été le trait le plus clairement perceptible lors de l'écoute du mouvement.

II) Un second groupe important est celui qui a signalé les sections jalonnées par les paires d'accords de trois notes. Cette segmentation du mouvement correspond à celle que nous avons proposé comme deuxième hypothèse pour découper le deuxième mouvement (cf. le chapitre III/2, tableau 2/L). Comme nous l'avons démontré, ce découpage par les accords donne un schéma du type :

$$A \ B \ \{ A' : \} [: A'' \} \ C \ B' : ||$$

dont le nombre de cellules au sein de chaque segment (sans considérer les *ritornelle obbligati*) est le suivant : $A=5$; $B=9$; $A'+A''=9$; $C=9$; $B'=5$, soit un total de 37 cellules pour tout le mouvement. En tenant compte du nombre de cellules au sein des trois premiers segments :

- $A B \{A' A''\} = 23$, et la somme des cellules au sein des deux segments restants :
 $C B' = 14$, nous avons la proportion $23 : 14 = 1,642 \dots$

En outre, la proportion entre le nombre total de cellules dans tout le mouvement et celui de cellules au sein du segment plus long ($ABA'A''$) donne comme résultat $37 : 23 = 1,686$. Bien que ces deux résultats ne soient pas identiques, ils sont très proches du nombre qui définit la proportion connue comme le nombre d'or ($\phi = 1,6180\dots$).

D'autre part, nous constatons que deux des sujets ont considéré le mouvement comme étant construit en deux sections divisées par la troisième paire d'accords, donc selon justement les proportions du nombre d'or.

Mais ce qui est le plus remarquable, c'est que cette troisième paire d'accords a également été signalée dans la partition par 12 autres sujets, indépendamment des différentes segmentations qu'ils ont faites du mouvement. Si l'on ajoute les 8 sujets qui ont segmenté les sections du mouvement selon les paires d'accords et les 2 sujets qui ont divisé le mouvement en deux sections séparées par la troisième paire d'accords, nous avons donc un total de 22 sujets, soit plus de 40% du groupe, qui ont perçu que l'événement constitué par la paire d'accords marque d'une certaine façon le moment le plus important du mouvement du point de vue expressif.

Nous n'avons pas trouvé, dans la littérature sur Webern, d'indication nous permettant de considérer qu'il ait choisi de placer l'apogée expressive du mouvement exactement sur cette paire d'accords, voulant consciemment donner ainsi au mouvement une proportion selon le nombre d'or. Pourtant, le fait que nombre de sujets de notre expérience aient signalé cet apogée peut faire penser que cette décision de Webern n'est

pas fortuite et que, par contre, elle correspond à une stratégie perceptive du compositeur partagée par les auditeurs.

D'autre part, comme aucun des sujets n'a segmenté le mouvement selon les quatre paires de séries qui forment sa structure de base,^{*} cela confirme que la structure sérielle du mouvement n'a de pertinence que poétique, ou que, naturellement, les auditeurs privilégient la section d'or quand les conditions le permettent.

Le témoignage de Stadlen, selon lequel «Webern se comportait comme s'il n'était pas conscient de l'aspect sériel de son oeuvre, au moins lorsqu'il la jouait ou la discutait» (1958:16), vient corroborer la constatation que la série n'a pas de pertinence perceptive.

La question posée après la cinquième et dernière audition du deuxième mouvement (dans l'interprétation de Charles Rosen) visait surtout à compléter notre enquête sur la perception auditive de cette musique. Elle cherchait à identifier quels sont les éléments utilisés par les sujets pour comparer les deux interprétations et indiquer leur préférence pour l'une ou pour l'autre. Voici les éléments les plus fréquemment cités dans les réponses: l'intensité de l'expression, le phrasé, les nuances de la dynamique, la sonorité, le toucher, l'articulation, la précision rythmique, la fluidité du discours musical et le caractère donné à la pièce par l'interprète.

De la liste ci-dessus, nous pouvons conclure que l'interprétation de la musique de Webern a été jugée selon les paramètres habituellement utilisés pour évaluer l'interprétation de la musique du répertoire traditionnel de piano. Ce jugement, étant donné le désir de Webern de s'insérer dans la tradition musicale, lui aurait certainement fait grand plaisir. Seulement à titre d'illustration et comme complément statistique de notre expérience, voici la distribution des préférences entre les deux versions :

- 8 sujets n'ont perçu aucune différence entre les deux versions ;

* Certaines segmentations du mouvement par les silences (précisément six d'entre elles) ont découpé des phrases qui coïncident presque exactement avec les jonctions des paires de séries. Il nous semble toutefois que le facteur décisif dans cette segmentation a été le fait que Webern ait placé les silences immédiatement avant ou immédiatement après ces jonctions. De plus, comme nous l'avons déjà signalé au chapitre III/2, section 6, paragraphe iii, Webern semble avoir voulu "cacher", à deux reprises, les jonctions, en faisant coïncider les élisions avec les notes en appoggiature.

- 24 sujets ont préféré la version de Pollini ;
- 19 sujets ont préféré la version de Rosen ;
- 3 sujets n'ont pas répondu à cette question.

Les raisons données par les sujets pour leur préférence pour la version de Pollini ont été: l'interprétation plus pianistique, plus expressive et plus convainquante que celle de Rosen, à cause du tempo plus juste, avec plus de subtilités dynamiques, plus de précision de l'articulation et du rythme. Le «toucher sensible et minutieux» et la «mise en relief des silences» par Pollini ont aussi été citées comme raisons de cette préférence.

Par contre, ceux qui ont préféré l'interprétation de Rosen l'ont fait parce qu'ils ont considéré que cette version était plus claire, plus agile, plus énergique ou plus douce, permettant une meilleure vision globale du mouvement en raison de sa musicalité et de la clarté du phrasé, qui donnent comme résultat un discours plus fluide et plus agréable à l'écoute.

À la fin de chacune des sessions de l'expérience, les titres des deux pièces, les noms de leurs compositeurs et les noms des deux interprètes ont été révélés aux sujets, en causant quelques réactions de surprise quant aux compositeurs des deux pièces et quant aux deux interprètes.

ii) L'expérience sur le troisième mouvement

À la différence de l'expérience que nous venons de rapporter, l'expérience sur le troisième mouvement de l'Opus 27 a été réalisée, entre les mois de juin et novembre 1998, au moyen d'entretiens individuels avec 31 sujets, musiciens ou non, ayant un fort intérêt pour la musique.

Il convient de souligner préalablement que le groupe des sujets qui a participé à cette expérience était plus hétérogène que celui de l'expérience sur le deuxième mouvement, étant donné que presque la moitié des sujets du groupe (13) ont indiqué qu'ils

n'avaient aucune formation musicale, et que la plupart des sujets qui ont affirmé avoir une formation musicale n'avaient que des connaissances élémentaires dans la pratique d'un instrument comme le piano, la guitare, la flûte ou la clarinette. Seulement trois des sujets ont déclaré qu'ils exerçaient encore une activité musicale.

L'expérience a été réalisée d'après un protocole semblable à celui qui fut utilisé par Michel Imberty, lors de son expérience auditive sur *La Cathédrale engloutie* de Debussy (cf. Imberty, 1985) :

1) Bien préciser à la personne qu'il ne s'agit pas d'un examen, mais d'une expérience entreprise pour comprendre comment une pièce musicale est perçue.

2) Lire lentement la consigne suivante :

«Une oeuvre musicale est composée de parties plus ou moins longues qui sont perceptibles à l'audition par l'intervention, dans le flux musical, de changements d'atmosphère, de rythme, d'harmonie, ou par l'apparition de thèmes ou d'idées musicales. Certains de ces changements, contrastes ou ruptures sont immédiatement repérables, et ce sont eux qui délimitent les parties principales. D'autres sont plus ténus et subtils, et délimitent à l'intérieur des grandes parties, des unités plus petites. On a ainsi une série d'unités ou parties qui s'emboîtent les unes dans les autres, des plus grandes aux plus petites. Votre tâche va consister à indiquer à votre expérimentateur le moment où vous percevez des changements (contrastes, nouveaux thèmes (ou idées), modifications du rythme, silences signifiants, atmosphères différentes, etc.) au cours de l'audition d'une courte pièce pour piano.»

N. B. : Relire la consigne si le sujet le demande.

3) Indiquer au sujet qu'il lui sera demandé de frapper entre ses mains, de façon nettement audible, toutes les fois qu'il perçoit un changement.

4) Lui annoncer qu'il va d'abord entendre une première fois la pièce pour se familiariser avec elle, sans toutefois donner de réponses.

N. B. : La version présentée dans cette première audition et les deux auditions expérimentales suivantes est celle de Maurizio Pollini.

5) Première audition expérimentale

Faire entendre le mouvement en lui demandant d'indiquer par claquement entre ses mains les coupures ou changements les plus nets.

N. B. : Pendant l'audition, l'expérimentateur porte sur la partition l'endroit où le claquement a eu lieu.

6) Deuxième audition expérimentale

Demander au sujet d'indiquer dans cette prochaine audition tous les changements qu'il perçoit, y compris ceux signalés lors de la première audition.

(Pendant l'audition, l'expérimentateur porte sur une seconde partition l'endroit où chaque claquement a eu lieu).

7) Noter sur une feuille à part qui sera jointe aux deux partitions :

- le degré de formation musicale du sujet ;
- lui demander s'il connaît la pièce ;

Si oui :

- quel est le nom du compositeur?
- quel est le titre ou l'opus de la pièce?

Si le sujet ne la connaît pas, lui dire qu'elle est d'Anton Webern et lui demander quelle sorte d'impression cette pièce lui a causée (agréable, désagréable, calme, nerveuse, simple, complexe, etc). Lui dire de s'exprimer le plus franchement possible, en lui demandant d'expliquer chacune des impressions et, si possible, quel trait musical a déclenché chaque impression. Noter les réponses.

8) Lui faire entendre une autre version de la pièce (celle de Charles Rosen) et lui demander laquelle des deux versions il préfère, aussi bien que les raisons de cette préférence. Noter

les réponses.

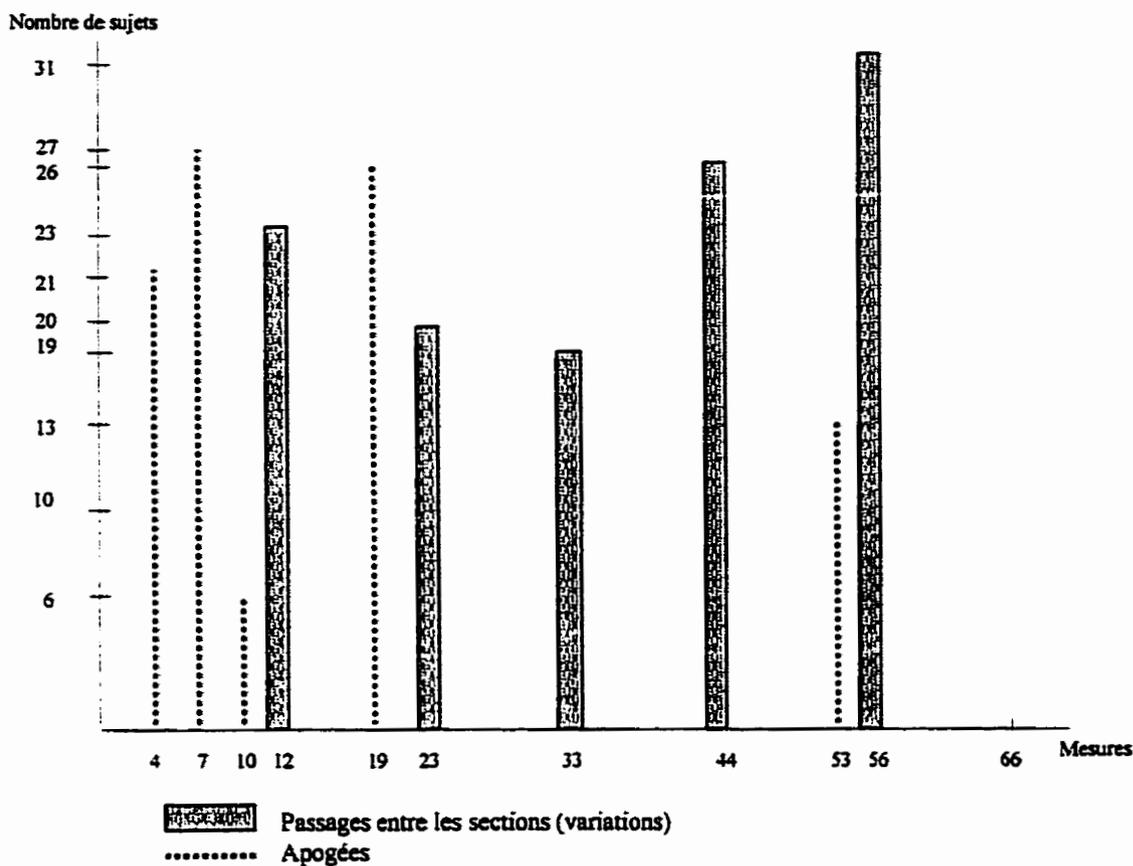
Ce n'est qu'à la toute fin de l'entrevue que le titre de la pièce et que les noms des deux pianistes sont indiqués au sujet.

Les résultats de l'expérience sur le troisième mouvement

Étant donné que l'échantillon de cette expérience était composé presque entièrement de sujets non-musiciens, il n'est pas étonnant que personne du groupe n'ait dit connaître l'oeuvre et son compositeur, bien que quatre des sujets aient identifié le style de la pièce comme étant celui de Schoenberg ou de son école,.

Nonobstant, comme nous le verrons ci-dessous, les résultats obtenus après les deux premières auditions indiquent : 1) que la forme de variations n'a pas été identifiée et 2) que l'articulation des sections de la structure formelle du mouvement, dégagée lors de notre analyse du niveau neutre (*cf.* le tableau synoptique 3/G, p.96), a été, en général, bien perçue par la plupart des sujets comme le montre le graphique 3 ci-dessous, ce qui donne une pertinence esthétique à L'ANN de ce mouvement :

Graphique 3
Les découpages du III^e mouvement par les auditeurs



Voici, en détail, les réponses données par les sujets :

- I) Le passage du thème à la première variation, dans la mesure 12, a été signalé par 15 sujets (48,4%) lors de la première écoute, et par 8 sujets (25,8%) lors de la seconde écoute, donc un total de 23 sujets (74,2 %) ont perçu la transition entre ces deux sections.
- II) Le passage entre la première et la deuxième variation, à la mesure 23, a été perçu par 20 sujets (64,5%) : 10 sujets lors de la première audition, et 10 sujets lors de la seconde.
- III) Le passage de la deuxième à la troisième variation fut celui qui a été le moins facilement perçu : seulement 7 sujets (22,6%) l'ont signalé lors de la première écoute,

tandis que, lors de la seconde audition, 12 sujets (38,7) l'ont signalé. Donc, après les deux écoutes, ce passage n'a été signalé que par 19 sujets (61,3%). Il faut cependant considérer que ces deux variations ont le même tempo et en plus, comme nous l'avons déjà remarqué (cf. chapitre III/3, section IV, p.93), les nombreuses indications agogiques tout au long des deux variations rendent difficile l'identification de la transition de l'une à l'autre.

IV) La mesure de silence entre les variations 3 et 4 fait que le passage entre ces deux sections est perçu presque immédiatement : 20 sujets (64,5%) l'ont signalé dès la première écoute, tandis que 6 autres sujets (19,3%) l'ont perçu à la seconde audition. Par conséquent, après les deux auditions, 26 sujets (83,9%) ont signalé le clivage entre ces deux variations.

V) Mais la seule coupure du mouvement qui a été signalée par la totalité des sujets, tant lors de la première écoute que lors de la seconde, a été celle qui se trouve entre la quatrième et la dernière variation, à la mesure 56. En effet, le point d'orgue et le silence indiqués par Webern, ainsi que la transition abrupte du climat nerveux de la structure contrapuntique de la quatrième variation à l'atmosphère tranquille transmise par la texture homophonique de la cinquième variation, rendent ce dernier passage le plus évident — et en même temps le plus dramatique — de tout le mouvement.

Comme nous l'avons constaté lors de notre analyse des esquisses (cf. le chapitre IV/2, iv, p. 140-7), ce sont justement le passage de la troisième à la quatrième variations et celui de la quatrième à la cinquième variations, qui ont causé les plus grandes difficultés à Webern pour concilier l'enchaînement de la structure sérielle avec l'aspect musical.

Nous avons remarqué alors que les solutions trouvées par le compositeur pour les deux passages — la mesure de silence entre les variations 3 et 4 et les indications mentionnées ci-dessus, inscrites entre la quatrième et la cinquième variations — ont réussi à concilier les aspects structurels et musicaux, rehaussant davantage leur impact perceptif chez les auditeurs.

Les résultats de cette expérience auditive, indiquant que précisément ces deux passages ont été le plus nettement perçus par les auditeurs, confirment la justesse de la stratégie de Webern pour rendre ces transitions plus frappantes du point de vue perceptif.

Un second aspect intéressant, issu des résultats de ces deux auditions, est celui qui semble confirmer la perception auditive d'une des «structures non sérielles» postulées par Wason dans son analyse du troisième mouvement (cf. Chapitre IV/3.p.226-7), à savoir l'utilisation par Webern des trois dernières hauteurs de la série fondamentale (fa, la et sol#) pour établir une relation de grande échelle dans la structure du mouvement, représentée par les points culminants du thème (le fa₅), de la première variation (le sol#₅) et de la quatrième variation (le la₅).

Voici comment ces trois apogées ont été effectivement perçus par les auditeurs après les deux écoutes (voir le graphique 3 ; les réponses comprennent les deux écoutes):

Le fa₅ apparaît trois fois au cours du thème :

- 21 sujets (67,7%) l'ont signalé à sa première apparition, à la mesure 4 ;
- 27 sujets (87,1%) l'ont signalé à sa deuxième apparition, à la mesure 7 ;
- 6 sujets (19,3%) ne l'ont signalé qu'à sa troisième apparition, à la mesure 10.

Le fait que la deuxième apparition ait été la mieux perçue tient à ce qu'elle se trouve précisément au centre du déploiement du thème. En outre, Webern, en plus de la souligner par la pause qui la précède et par l'inscription « *f* » sous la note, a indiqué à Stadlen, au moyen d'un tiret et de l'inscription «exaltée», que c'était le point culminant du thème.

Par contre l'apparition de ce fa₅ à la mesure 4 est marquée *piano*, tandis que sa dernière apparition, à la mesure 10 — celle qui a été le moins remarqué par les auditeurs — est comme «cachée» par l'absence de la pause précédente et par l'uniformité de la dynamique, toujours en *forte*.

Le sol#₅ apparaît deux fois à la mesure 19, dans une configuration qui, comme une

sorte de plateau autour des deux points culminants, commence à la mesure 19 et se termine à la moitié de la mesure 20. Nous avons donc considéré comme pertinentes toutes les réactions des sujets autour de cet apogée, soit celles qui tombent sur le premier sol# ou juste après, soit celles qui tombent à la mesure 20, donc après les deux notes aiguës. Voici les résultats :

- 7 sujets (22,6%) ont réagi au premier sol# 5 ;
- 10 sujets (32,3%) ont réagi à la mesure 20, soit après l'apogée ;
- 8 sujets (25,8%) ont signalé les deux endroits.

Donc un total de 25 sujets (80,6%) ont nettement perçu cet apogée expressif.

Quant au troisième point culminant — le la₅, trois fois répété dans les mesures 53 et 54 —, il a été l'apogée le plus faiblement perçu par le groupe :

- 18 sujets (58,1%) n'ont eu aucune réaction et 13 sujets (41, 9%) ont indiqué de différentes façons leur perception du la₅ : la plupart de ce dernier groupe, soit 7 sujets, ont signalé le premier la à la mesure 53 ; 3 sujets ont signalé le deuxième la, à la mesure 54 : seulement 2 sujets ont signalé les trois la ; et un seul sujet a signalé tant le premier que le deuxième la.

D'après les annotations complémentaires de Webern dans la partition de travail de Stadler, il nous semble évident que le compositeur considérait cet endroit comme l'apogée expressif du mouvement, ayant même inscrit l'indication «Höhepunkt» («Point culminant») au-dessus du premier la₅ de la mesure 54. En plus, l'indication *molto ff* inscrite par Webern dans la partition au début de la mesure 53, qui est d'ailleurs la dynamique la plus intense de tout le mouvement, vient confirmer cette notion. Cependant, le tempo animé et la dynamique en *ff* qui domine toute la variation peuvent expliquer pourquoi cet apogée n'est pas immédiatement perceptible, lors d'une première ou deuxième audition.

Il faut considérer d'ailleurs que le silence sur lequel aboutit cette section finale de la quatrième variation et le changement abrupt du mouvement, de la dynamique et de la

texture montrent que la stratégie poétique de Webern consistait à amener l'auditeur à remarquer au moyen de contrastes, et donc *a posteriori*, cet apogée. Comme nous l'avons constaté, la perception unanime du passage entre cette variation et la suivante confirme notre supposition.

Une fois cette phase de l'expérience terminée, après avoir demandé si le sujet connaissait soit le titre de la pièce soit le nom du compositeur et constaté que personne ne pouvait identifier ni l'un ni l'autre, les deux informations ont été dévoilées en demandant aux sujets de donner leurs impressions sur la pièce.

Comme il s'agissait d'un échantillon composé surtout de sujets non-musiciens, les réponses données à cette demande ont été beaucoup plus subjectives que celles du groupe de l'expérience sur le deuxième mouvement. Du fait que les réactions ont été très individualisées et qu'en général, chacun des sujets a transmis deux ou même plusieurs de leurs impressions sur l'oeuvre, il y a eu une grande diversité d'images et d'émotions explicitées dans l'ensemble des réponses.

Nous avons donc choisi celles qui, parce qu'elles étaient les plus récurrentes, caractérisaient d'une façon plus générale, les réactions des auditeurs :

I) Le sentiment de tension, parfois exprimé sous la forme d'inquiétude ou de suspense, a été ressenti par 11 des sujets (35,5%); par contre, 7 sujets (22,6%) ont considéré que la musique leur a communiqué un sentiment de tranquillité, tandis que 4 sujets (12,9%) sont restés indifférents à la pièce, et que 6 sujets (19,3%) l'ont trouvée «dégoûtante».

II) La sensation de se trouver perdu dans la musique, parce qu'elle est fragmentée ou parce qu'elle aurait un mouvement circulaire n'ayant pas de sens de direction, a été partagée par 10 sujets (32,3%).

III) 10 autres sujets (32,3%) ont été frappés par les contrastes et les silences survenant au cours du mouvement.

IV) Finalement, les deux images auxquelles le plus grand nombre de sujets ont associé le mouvement ont été celles d'une musique de film (5 sujets - 16,1%) et celle de l'eau ou de

la pluie (4 sujets - 12, 9%).

Mais, comme dans l'expérience sur le deuxième mouvement, quelques sujets ont associé le mouvement à d'autres images pittoresques : «une peinture abstraite (Kandinsky, Grunow)», «une musique d'insectes», «des gens qui dansent», «un chemin plein d'obstacles», «une histoire racontée», «un dialogue», «un mouvement sinusoïdal», «une musique mécanique».

Les résultats de cette expérience, même en considérant que l'échantillon devrait être plus large pour confirmer statistiquement les tendances dégagées, démontrent que les auditeurs contemporains non spécialisés envisagent la musique sérielle de Webern de façon plutôt chaleureuse qu'hostile ou indifférente.

De nombreuses réponses tendent même à prouver que cette musique peut toucher de façon agréable les auditeurs d'aujourd'hui, produisant des sensations de légèreté, de tranquillité, de paix et de beauté mélancolique, de sorte que le public d'aujourd'hui ne la reçoit plus d'une façon aussi hostile que la plupart des contemporains de Webern.

Après avoir noté les impressions suscitées par les trois auditions dans l'interprétation de Maurizio Pollini, nous avons présenté aux sujets l'enregistrement du troisième mouvement par Charles Rosen pour connaître leurs critères de comparaison entre les deux versions. Comme lors de l'expérience sur le deuxième mouvement, nous avons pris les raisons que les sujets ont donné pour justifier leur préférence, afin de vérifier quels étaient les éléments les plus utilisés par l'auditeur moyen pour évaluer une interprétation de cette pièce.

Les réponses données par ce groupe de non-musiciens ont montré que leur évaluation de chaque interprétation a été guidée par des critères musicaux presque identiques à ceux du groupe d'étudiants en musique. La seule différence importante de critères entre les deux groupes a été l'attention attribuée aux aspects techniques de l'exécution, qui a été beaucoup plus évidente dans le groupe d'étudiants. Par conséquent, l'intensité et la profondeur de l'expression, les contrastes de la dynamique, l'importance

attribuée aux silences et la précision rythmique, aussi bien que le caractère doux, passionnel, tranquille, musclé ou nerveux de chaque interprétation, ont été les aspects les plus cités par les sujets dans leurs comparaisons.

Voici, en détail, les résultats :

- 12 sujets (38,7%) ont préféré la version de Pollini ;
- 12 sujets (38,7%) ont considéré les deux interprétations comme étant équivalentes ;
- 7 sujets (22,6%) ont préféré la version de Rosen.

Le trait le plus intéressant, issu de cette comparaison, a été le nombre de sujets qui ont considéré comme équivalentes les deux interprétations parce qu'ils ont estimé que chacune des deux interprétations avait des aspects positifs et des aspects négatifs. En effet, plusieurs sujets ont même indiqué que l'interprétation idéale aurait été celle qui combinerait des aspects trouvés dans les deux versions.

Dans l'interprétation de Pollini, les aspects positifs les plus signalés ont été : la précision d'exécution, la profondeur de l'expression musicale, la mise en relief des silences, la clarté des blocs formels. Par contre, quelques sujets ont critiqué cette interprétation à cause du caractère trop haché, éclaté ou fragmenté du discours musical.

Ceux qui ont préféré la version de Rosen ont souligné sa sonorité plus douce et ronde, la fluidité et la chaleur de l'interprétation, son caractère énergique et musclé et la cohérence musicale en raison du bon enchaînement du discours. Quant aux aspects négatifs, certains sujets l'ont trouvé trop romantique, trop rapide et impatiente, parfois dure et agressive et peu contrastée.

La quantité et la diversité des jugements décrits ci-dessus montrent bien comment les auditeurs reconstruisent la pièce, chacun à sa façon et conformément à leurs inclinations émotionnelles.

iii) L'expérience sur le premier mouvement

Cette dernière des trois expériences, réalisée en juillet 1999, a consisté en 22 entretiens individuels menés à Rio de Janeiro. Il convient de noter que, malgré l'homogénéité de l'échantillon, due au fait que tous les sujets participant à cette expérience possédaient une solide formation pianistique et musicale, le groupe était composé de personnes aux intérêts professionnels divers : pianistes de concert, professeurs de piano et d'analyse musicale, théoriciens et compositeurs.

Le protocole utilisé était pratiquement identique à celui de l'expérience sur le troisième mouvement, à l'exception de quelques modifications mineures. La seule différence importante a été l'absence d'explication préalable à propos de la composition d'une oeuvre musicale (item 2 du protocole) qui n'était pas nécessaire.

Ainsi, après avoir précisé à chaque sujet qu'il ne s'agissait pas d'un test et que le seul but de la recherche était d'obtenir des éléments pour essayer de mieux comprendre comment une pièce musicale est perçue par un auditeur étant, lui aussi, capable d'interpréter l'oeuvre écoutée, le protocole employé a été le suivant :

1) Première audition

Demander au sujet, après lui avoir fait écouter le mouvement, s'il connaît ou non l'oeuvre et s'il peut préciser son titre et la section qu'il vient d'entendre.

2) Deuxième audition

Faire entendre le mouvement en lui demandant d'indiquer, en claquant entre les mains, les sections principales du mouvement, perçues lors de l'audition.

(Pendant l'audition, l'expérimentateur porte sur la partition, l'endroit où le claquement a eu lieu).

3) Troisième audition

Demander au sujet d'indiquer dans cette audition, soit toutes les subdivisions, soit les phrases qu'il percevra.

(Pendant cette troisième audition, l'expérimentateur porte sur une seconde partition l'endroit où chaque claquement a eu lieu).

N.B. - Jusqu'à ce moment, la version présentée dans les trois auditions a été celle de Maurizio Pollini.

4) Quatrième audition

Indiquer au sujet qu'il va entendre une version différente de la pièce, jouée par un autre pianiste (Glenn Gould) et lui demander de comparer d'un point de vue critique les deux versions indiquant quels traits de chacune d'elles l'ont le plus impressionné.

(L'expérimentateur note les observations du sujet sur une feuille à part, qui sera jointe aux deux partitions)

N.B. - La version jouée par Gould a été choisie pour cette expérience dû au fait qu'elle présente, par rapport à l'interprétation par Pollini, des différences d'articulation, de tempo et de phrasé plus marquées que celles de la version de Rosen.

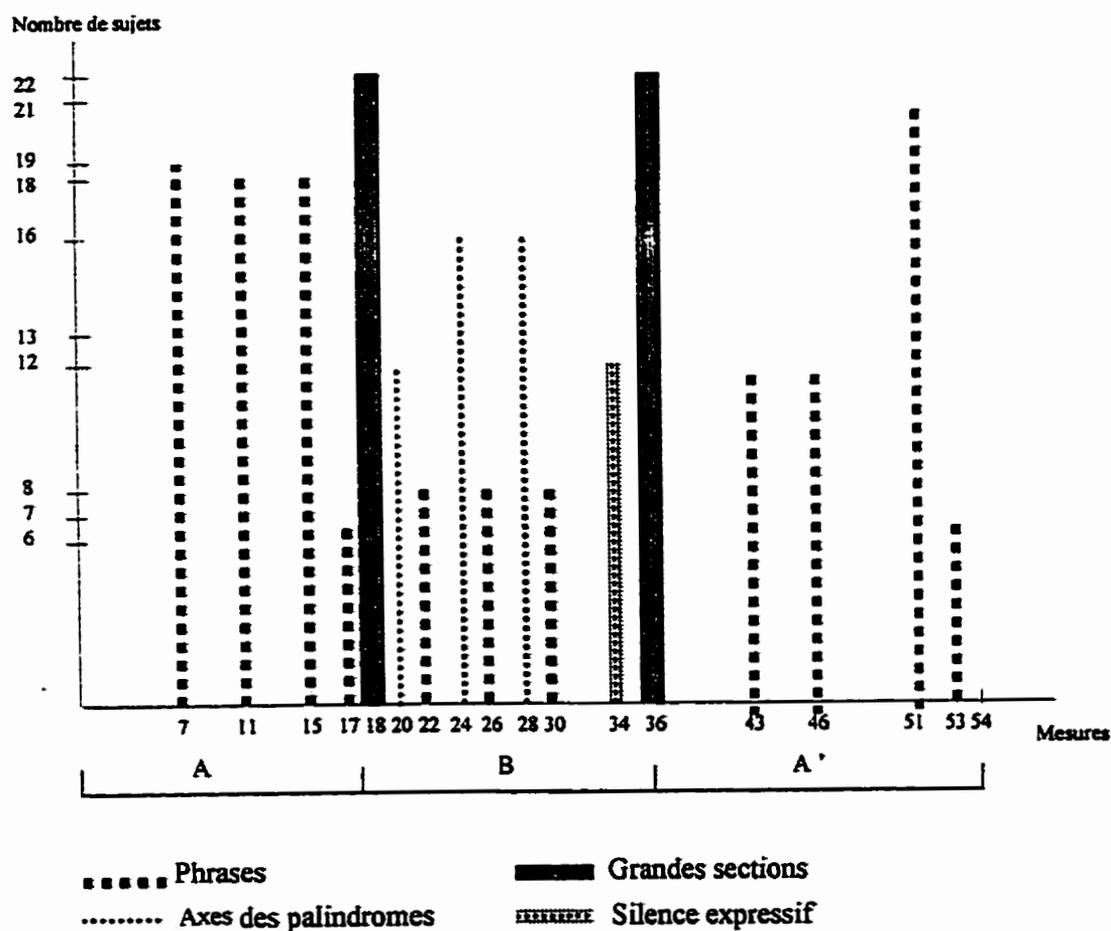
À la toute fin de l'expérience, l'expérimentateur indique au sujet les noms des deux pianistes.

N.B. - Quand le sujet connaissait bien ou avait déjà étudié la pièce, l'expérimentateur pouvait l'encourager à parler des problèmes qu'elle présente à l'interprétation, tant du point de vue de la technique, que de celui concernant le phrasé, la dynamique et l'expressivité de cette musique.

Les résultats de l'expérience sur le premier mouvement.

Le graphique 4 ci-dessous présente les différents découpages du premier mouvement faits par les sujets de cette expérience :

Graphique 4
Les découpages du 1er mouvement par les auditeurs



- Après la première audition, 8 sujets (36,4%) ont identifié tant l'oeuvre que le mouvement; 6 sujets (27,2%) n'ont identifié que le style de l'école de Schoenberg et 8 sujets (36,4%) ont déclaré n'avoir jamais entendu la pièce.

- En outre, après la deuxième audition, tous les sujets ont identifié chacune des trois sections du mouvement et la forme A-B-A^(*) de celui-ci.
- Quant à l'indication des subdivisions ou des phrases lors de la troisième écoute, voici en détail les réponses données par les sujets :

Section A

- 19 sujets (86,4%) ont indiqué la fin de la première phrase à la mesure 7 tel que relevé dans notre analyse du niveau neutre (cf. l'ANN Chapitre III/1);
- 18 sujets (81,8%) ont indiqué le silence qui sépare, dans la mesure 11, la deuxième et la troisième phrases (cf. ANN);
- 18 sujets (81,8%) ont indiqué aussi le silence à la mesure 15, entre la troisième et la quatrième phrases (cf. ANN);
- 7 sujets (31,8%) ont indiqué aussi le silence à la mesure 17 où commence le seul *ritardando* marqué par Webern dans la première section sur la partition imprimée.

N.B. - 3 des sujets ont perçu aussi les subdivisions de la première phrase en signalant les quarts de soupir dans la deuxième, la quatrième et la sixième mesures, tandis que 2 autres sujets ont indiqué en plus le silence qui divise, dans la quatrième mesure, l'antécédent et le conséquent de la première phrase.

Section B

I) L'événement le plus remarqué lors de l'audition de la section B était le début de l'axe central de chacun des trois palindromes identifiés dans notre ANN (cf. section B, chapitre III/1) et qui constituent le «modèle» mis en séquence dans l'hypothèse de la forme sonate (cf. chapitre IV, p. 198) :

- 12 sujets (54,5%) ont indiqué le do# à la mesure 20 au début de l'axe central du premier palindrome de cette section ;
- 16 sujets (72,7%) ont indiqué tant le sol # à la mesure 24, au début de l'axe central du deuxième palindrome, que le fa # à la mesure 28 au début de l'axe central du troisième palindrome.

Il convient de souligner que Webern, pour justement permettre à l'auditeur de bien remarquer le «modèle» mis en séquence, en plus de préciser un «*f subito*» pour chacune des notes mentionnées ci-dessus, a fait coïncider celles-ci avec la fin d'une indication de «*rit.....tempo*»,.

Un deuxième événement perçu par un bon nombre d'auditeurs a été les deux huitièmes de soupir entre la fin de la mesure 34 et le début de la 35, remarqué par 12 des sujets (54,2%). Ce silence souligne un moment de grande importance expressive dans le mouvement, puisqu'il précède la dernière phrase de la section B, justement celle qui, au moyen d'une forte réduction de la dynamique et du rallentissement du tempo, accomplit la transition entre, d'une part, le resserrement rythmique et l'excitation dynamique de l'apogée du développement (*cf.* chapitre III, paragraphe vi, p. 54) et, d'autre part, la tranquillité qui sera retrouvée au début de la réexposition (section A').

- 8 des sujets (36,3%) ont indiqué correctement et le début et la fin des deux premières répétitions de la phrase «modèle» aux mesures 22, 26 et 30.

Ce groupe était composé des pianistes les plus expérimentés de l'échantillon, dont quatre avaient étudié la pièce, tandis que les quatre autres, même s'ils ne la connaissaient pas, ont été capables de percevoir le phrasé établi par Webern.

Section A'

- 13 sujets (59,1%) ont indiqué la fin de la première phrase à la mesure 43;
- 13 sujets (59,1%) ont indiqué la fin de la deuxième phrase à la mesure 46;
- 21 sujets (95,5%) ont indiqué la fin de la troisième phrase à la mesure 51;
- 7 sujets (31,8%) ont indiqué le silence à la mesure 53 qui sépare la dernière

configuration du mouvement, dont six étaient ceux qui avaient déjà indiqué cette même configuration à la fin de la première section A.

Nous pensons que la diminution du nombre des sujets capables d'identifier les phrases de la section A' est due à l'inversion de la juxtaposition, faite par Webern, des motifs a et b dans cette section, ce qui a bouleversé la perception des phrases chez quelques-uns des sujets, rendant ainsi plus difficile l'identification de la symétrie entre les structures phrastiques des deux sections (A et A').

C'est probablement cette difficulté qui a amené 5 des sujets à indiquer par un claquement le silence à la mesure 42, considérant qu'il signale la fin de la phrase. Par ailleurs, 3 autres sujets ont indiqué correctement, et de la même façon, la fin de cette phrase à la mesure 43 mais aussi le même silence à la mesure 42, en séparant ainsi la dernière configuration du reste de la phrase.

En outre, même la transposition une quarte plus haut (*cf.* chapitre IV, paragraphe iii, p.186) n'a pas été suffisante pour rehausser la perception de la séparation entre les phrases à la mesure 47.

Par contre, le *ritardando* suivi de la pause à la mesure 51 a conduit à une perception presque unanime de la deuxième et dernière phrase de la coda du mouvement. Par conséquent, nous pouvons conclure que si, du point de vue de la structure et du niveau poétique, il est possible de postuler que la coda commence à la mesure 47, du point de vue esthétique, elle semble être effectivement perçue seulement à partir de la dernière double croche de la mesure 51.

Après avoir entendu la version par Glenn Gould, voici les principaux commentaires critiques des sujets, lors de la comparaison des deux interprétations :

- Dans la version de Pollini, les sujets ont souligné l'expressivité, le raffinement et la douceur de la sonorité, rendue d'ailleurs plus pleine par une utilisation judicieuse de la pédale.
- Nombre de sujets ont considéré que l'exécution très nuancée de la dynamique, permet une perception très claire du phrasé, ce qui est rehaussé par une utilisation très expressive de l'agogique et la mise en valeur du silence.
- Par contre, quelques sujets ont critiqué l'importance excessive donnée par l'interprète aux détails et le tempo trop lent choisi pour le mouvement, ce qui fait que la section B présente un caractère plutôt statique au point d'obscurcir la netteté des phrases mises en séquence qui constituent un trait essentiel de cette section.
- En général, la version de Pollini a été considérée plus lyrique et plus fidèle aux intentions du compositeur (sic) que celle de Gould.
- La version de Gould a été louée pour son unité formelle, par son tempo rapide et la clarté de l'articulation, éléments qui donnent au discours musical plus de vigueur et de nervosité et qui, à travers la mise en valeur du flux sonore et du jeu contrapuntique des voix, rendent plus évident l'enchaînement des idées musicales.
- En outre, d'autres sujets ont considéré que le tempo trop rapide de la version de Gould et le toucher percussif du pianiste produisent une sonorité plus incisive et sèche qui rend l'interprétation trop machinale et peu nuancée, donnant ainsi l'impression que la virtuosité est plus importante que l'expressivité musicale.
- La plupart des sujets ont considéré comme également pertinentes les deux versions, chacune d'elles représentant une approche valide de l'oeuvre. Mais comme ils ont aussi

indiqué leur préférence pour une des deux interprétations, nous signalons ci-dessous les résultats :

- 12 sujets (54,5%) ont préféré la version de Pollini ;
- 6 sujets (27,3%) ont considéré les deux versions comme étant équivalentes ;
- 4 sujets (18,2%) ont préféré la version de Gould .

Une réponse intéressante a été donnée par 3 des sujets qui ont considéré les deux interprétations comme équivalentes: ils ont indiqué que, pour eux, la version idéale serait une combinaison de l'interprétation par Pollini des deux sections A (A et A') avec celle de la section B par Gould.

En ce qui concerne les difficultés techniques et d'interprétation du premier mouvement de l'Opus 27, 7 sujets ont présenté leurs opinions (dont seulement 4 d'entre eux avaient étudié la pièce). Voici les principaux problèmes qu'ils ont soulevés :

Quant à l'aspect technique :

- L'importance de la gestuelle pour l'obtention d'une interprétation correcte, exigeant la planification des déplacements de mains nécessaires pour bien exécuter les croisements et les grands sauts entre les registres grave et aigu. (Un des sujets a mentionné que ce croisement des mains, rendu alors plus difficile par les grands sauts, provoque une «agogique induite» qui constitue un des traits expressifs du mouvement);
- la nécessité de trouver une bonne solution pour l'encadrement des lignes mélodiques et la gradation de leur dynamique, afin d'obtenir une sonorité adéquate et la continuité des idées mélodiques tout au long du mouvement.

Quant à l'aspect expressif :

- Chercher une intégration entre la technique et l'expression, au moyen du dosage des

éléments rythmiques, dynamiques et agogiques, pour accorder une signification musicale à l'oeuvre;

- rendre claire la forme et la structure du mouvement;
- garder une attitude contemplative à l'égard du son, en acceptant la « trame sonore» qui donne à l'oeuvre son caractère très expressif, voire même brahmsien.

Finalement, il faut noter que même si seulement 36,4% des pianistes de cet échantillon ont été capables d'identifier l'Opus 27, la plupart des sujets ont clairement perçu la structure formelle et le phrasé du mouvement telle que dégagé par l'ANN.

CHAPITRE VI - REMARQUES CONCLUSIVES

Ce qui a été n'attire pas seulement notre intérêt parce que cela a été, mais plutôt, en un certain sens, par ce qui existe toujours, dans ce qui exerce encore une influence.

(Johann Gustav Droysen, 1857) *

Cette affirmation de Droysen est citée par Carl Dahlhaus (1997: 3) pour souligner qu'il faut associer la recherche historique à l'analyse, afin de parvenir à dévoiler l'interaction complexe qui existe entre le texte d'une oeuvre musicale, son interprétation et son accueil. Il rencontre ainsi, sans le nommer, le processus sémiologique à la base de toute oeuvre d'art, et il montre, implicitement, l'importance de considérer les trois niveaux — le poïétique, l'immanent et l'esthétique — et leur interaction, ce que la méthode d'analyse fondée sur la tripartition se propose d'effectuer.

I - L'analyse tripartite et les autres analyses

Maintenant que nous sommes parvenus au terme de notre investigation tripartite, il convient de retourner à certains des éléments des analyses dont nous avons fait la description synthétique au chapitre II.

Pour rendre plus claires nos comparaisons, nous présentons à la page suivante un tableau synoptique contenant un bilan abrégé des analyses qui ont été considérées au cours de notre recherche :

* That which was, does not attract our interest, simply because it was, rather because, in a certain sense, it still is, in that it still exercises an influence.

Tableau synoptique des analyses de l'Opus 27

AUTEUR DE L'ANALYSE	MOUVEMENT			NIVEAU				PRINCIPAUX ÉLÉMENTS ANALYSÉS
	I	II	III	NN	PE	PI	EE EI	
1 - Mesnage		x		x		x		Cellules
2 - Schultz		x		x				«Pitch Class Sets»
3 - Leibowitz	x	x	x		x	x		séries
4 - Klammer			x	x		x		«Group-aggregates»
5 - Rognoni			x		x	x		tables de séries
6 - Döhl	x	x	x	x	x	x		structure
7 - Bailey	x	x	x	x	x	x		forme des mvts.
8 - Bracanis	x		x	x		x		structure rythmique
9 - McKay		x	x	x	x	x		structure du phrasé
10 - Nolan	x	x		x		x		niveaux structuraux
11 - Costère	x	x	x	x	x	x		structure intervallique
12 - Cone			x	x			x	structure rythmique
13 - Hasty			x	x			x	métrique
14 - Snow	x							config. des cadences
15 - Stadlen	x	x	x	x	x	x	x	éléms. Interprétatifs
16 - Pong	x	x	x	x	x	x	x	éléms. Interprétatifs
17 - Ogdon		x		x		x	x	«Tonal Centering»
18 - Werstergaard		x		x		x	x	plusieurs paramètres
19 - Riley	x			x		x	x	série/paramètres
20 - Jones			x	x		x	x	métrique
21 - Nelson	x	x	x	x		x	x	motifs
22 - Cook	x					x	x	structure sérielle
23 - Lewin		x		x		x	x	métrique/accords
24 - Schnebel	x	x	x	x		x	x	tempo/rythme/sonorité
25 - Wason	x	x	x	x	x	x	x	série/paramètres

NN = Niveau Neutre

PE = Poïétique Externe

PI = Poïétique Inductive

EE = Esthétique Externe

Il convient de remarquer que nombre des textes que nous avons examinés dans le chapitre II, comme par exemple ceux de Rognoni, Costère, Cone, Snow et Stadlen, n'ont considéré que des aspects généraux concernant l'Opus 27, sans proposer de conclusions spécifiques touchant à l'un des trois niveaux. Par conséquent, nous laisserons ces textes en dehors de cette comparaison qui n'est qu'une récapitulation succincte. D'autre part, comme le signale le tableau ci-dessus, la plupart des analyses n'ont considéré qu'un ou deux des trois mouvements de l'Opus 27. De ce fait, nous présenterons nos principales conclusions concernant séparément chacun des trois mouvements, pour les mettre immédiatement en rapport avec quelques-unes des conclusions des autres analyses.

i) Le premier mouvement

Notre analyse du niveau neutre a découpé ce mouvement en trois sections, d'après le schéma suivant : A= 4 phrases; B= 6 phrases; A'= 4 phrases. Du point de vue de la poétique inductive, cette structure peut susciter deux différentes interprétations formelles: a) comme thème et variations; b) comme mouvement de sonate. Nous avons donc suggéré que ce mouvement est une symbiose entre la forme des variations et la forme sonate (p. 201).

Parmi les analyses qui ont présenté des conclusions sur la forme du mouvement, relevons les observations suivantes :

- Leibowitz considère la forme ternaire du mouvement comme étant un thème et deux variations;

- Döhl le considère comme des variations d'une structure polyphonique, développées au moyen de l'écriture en palindrome (*Horizontal-Spiegelung*);
- Nelson interprète chacune des trois sections du mouvement comme un groupe de variations dérivées d'un seul motif de base présenté dans les trois premières mesures de l'oeuvre;
- Schnebel le considère comme étant une sorte de prélude aux deux autres mouvements;
- Bailey traite le mouvement comme une forme sonate.
- Riley considère que le mouvement est un type de forme de variations, consistant en douze phrases musicales structurées de façon spéculaire, suivies d'une phase de coda;
- Pong, définit le mouvement comme divisé en trois sections dont la section intermédiaire a une structure rythmique qui contraste fortement avec celle des deux sections extérieures.

i) Le deuxième mouvement.

La réécriture paradigmatique du deuxième mouvement présentée à la page 58 a mis en relief que ce mouvement est construit à partir de sept configurations différentes de deux notes qui constituent les sept «cellules», chacune d'elles ayant un intervalle spécifique.

Après avoir examiné l'organisation des autres paramètres (les configurations rythmiques, la dynamique, les paradigmes de l'articulation, la structure et le rôle des paires d'accords), notre analyse du niveau neutre a proposé trois découpages possibles du mouvement en considérant:

- I - les rapports entre les cellules et la dynamique;

II - les segments jalonnés par les paires d'accords;

III - l'organisation des paradigmes rythmiques.

Un quatrième découpage, fait *a posteriori* selon les paires de séries utilisées dans le mouvement, n'a pas coïncidé avec les trois autres, ce qui nous a conduit à conclure que, d'une part, Webern a utilisé les séries uniquement afin d'organiser la structure canonique du mouvement et que, d'autre part, toute la superstructure audible est constituée par la variations des autres paramètres. La discrédance entre le poïétique et l'esthésique est ici manifeste.

Nous avons choisi parmi les seize analyses présentées dans le tableau synoptique, quelques exemples afin de comparer leurs conclusions avec celles de notre analyse :

- L'analyse des Mesnage et Riotte (*cf.* chapitre II, p.12) est fondée sur la proposition de Barraqué, consistant à examiner le mouvement à travers les transformations morphologiques d'une «cellule élémentaire, constituée par la première configuration jouée au début de celui-ci.» Cette analyse assistée par ordinateur essaie d'établir, au moyen de l'interaction entre certains paramètres comme le rythme, la dynamique, l'articulation, et leurs rapports à la structure sérielle du mouvement, certaines règles suivies par Webern dans la composition du mouvement. L'approche cellulaire et l'identification de configurations paradigmatiques rapprochent cette analyse de notre analyse du niveau neutre sans toutefois thématiser la tripartition .
- Les conclusions de Bailey ont été déjà mises en rapport avec les nôtres. Nonobstant le fait que son analyse est fondée sur la série, Bailey arrive à certaines conclusions qui coïncident avec les nôtres, surtout quant à l'importance de la fonction des accords dans le mouvement.

- Leibowitz explique les récurrences des agrégations dans le mouvement au moyen d'une «loi du système dodécaphonique découverte par Webern» ;
- Nolan découpe le mouvement en l'organisant en segments définis par un niveau intermédiaire (*Middleground*) d'inspiration schenkérienne, constitué par les différents «Pitch-Class Sets» qu'elle identifie dans le mouvement.
- Westergaard dégage aussi les sept cellules (*dyads*), et leurs variations de registre, d'articulation, de dynamique et de rythme, ainsi que leurs positions dans les quatre paires de séries, pour conclure que ce sont ces paramètres, plutôt que la série, qui organisent hiérarchiquement les hauteurs tout au long du mouvement.
- Nelson préfère considérer le mouvement comme étant le résultat du développement libre d'un motif de deux notes.
- Lewin, constate que les paires d'accords, en plus d'être les endroits où la texture du mouvement est la plus dense, représentent aussi les moments où l'intensité dynamique est la plus grande. De ce fait il découpe le mouvement en segments jalonnés par les accords, comme le fait aussi notre découpage II mentionné ci-dessus.
- Pong suggère que, du point de vue de l'interprète le mouvement peut être divisé en huit phrases, chacune d'elles séparées par une des cellules, sib/sol# et ré/mi (cf. le chapitre V, p. 244). Bien que ce découpage coïncide avec notre troisième découpage quant au nombre de phrases du mouvement (cf. le tableau 2/M, p.78), les segments dégagés par les deux découpages sont différents, puisque notre découpage est fondé sur les paradigmes rythmiques établis par l'analyse du niveau neutre.

Il faut donc finalement souligner que notre analyse a été la seule parmi les analyses considérées à constater que les amplitudes intervalliques dans ce mouvement forment une

sorte de *Klangfarbenmelodie*. Nous pensons que l'observation faite par Webern et inscrite par Stadlen au début du mouvement : « Combinaisons toujours changeantes des groupes de deux notes, chacun d'eux gardant son propre caractère » renforce cette proposition.

iii) Le troisième mouvement

Ce mouvement, qui a été défini par Döhl comme une *Totalvariation*, est le plus long et le plus complexe de toute l'œuvre. C'est, par conséquent, le mouvement dont les analyses divergent le plus quant aux conclusions. Notre analyse poïétique de ce mouvement est fondée sur l'hypothèse fondamentale qu'il est composé d'un thème et de cinq variations (cf. p. 211), hypothèse justifiée tant par les esquisses que par la lettre de Webern à Steuermann (voir p.212). Par contre, certains analystes, comme Bailey et Nelson, jugent qu'il n'y a pas de thème dans le troisième mouvement, et qu'il n'est composé que de six variations.

En raison de la complexité et de la longueur du mouvement, il a fallu faire séparément la réécriture paradigmatique tant du thème que de chacune des variations, pour ensuite les comparer et établir certains paradigmes communs à deux variations ou plus. La première de ces démarches a indiqué clairement que chacune des variations a un caractère spécifique (cf. le tableau synoptique 3/G, p.99) et que Webern a construit la forme du mouvement en utilisant justement les contrastes entre les variations.

Par contre, la seconde démarche a dégagé trois éléments qui constituent des traits récurrents tout au long du mouvement :

- I - les intervalles de septième et de neuvième;
- II - le triton qui sépare les deux hexacordes de la série;

III - le mi \flat , la première hauteur de la série fondamentale.

Tournons nous maintenant vers nos prédécesseurs :

- Leibowitz, qui mène toujours son analyse à partir de la structure sérielle, considère le mouvement comme un thème et cinq variations, soulignant la récurrence de l'intervalle de septième dans le thème et les deux premières variations: deux observations qui coïncident avec les nôtres;
- par contre les analyses de Klammer , Bailey et Nelson, en considérant qu'une oeuvre sérielle est par définition athématique, découpent le mouvement en six variations qu'ils classifient comme étant d'un type différent, résultant de la manipulation de la série;
- l'analyse de Wason coïncide avec nos conclusions quant à l'importance du rôle joué par le mi \flat dans la structure du troisième mouvement (voir p. 227), surtout dans le thème, la deuxième et la dernière variation. L'observation de Wason rend plus vraisemblable notre hypothèse selon laquelle Webern aurait attribué à la première hauteur de la série fondamentale une fonction identique à celle d'une tonique (voir p. 222);
- en ce qui concerne l'analyse de Pong, dont notre examen approfondi (*cf.* chapitre V) a déjà montré les coïncidences et les non-coïncidences avec nos propres conclusions, il convient de rappeler que, comme nous, elle considère que le troisième mouvement est constitué par un thème et cinq variations.

Quant aux intervalles de septième et de neuvième et de triton, plusieurs analystes, comme Klammer, Döhl et Bailey ont, eux aussi, remarqué leur récurrence et même souligné leur importance tant pour l'Opus 27 que pour les oeuvres du style tardif de Webern. Comme

nous l'avons déjà postulé, l'intense utilisation de ces intervalles et du triton par Webern a pour but d'éviter la moindre connotation tonale.

À l'exception de l'analyse de Leibowitz, qui n'est centré que sur la série, toutes les conclusions ci-dessus, y compris la nôtre, résultent d'interprétations basées sur l'interaction de la série avec un certain nombre d'autres paramètres. Nous pensons néanmoins que l'ANN a permis un balayage empirique plus systématique que les autres analyses, et que l'analyse tripartite, du fait qu'elle s'appuie, préalablement et systématiquement sur tous les paramètres, permet de parvenir à une vision plus claire et plus détaillée de l'oeuvre.

II - Quels sont les liens entre les trois niveaux de l'enquête tripartite ?

Tournons nous vers le tableau synoptique de l'annexe VI*. Comme nous l'avons indiqué c'est un lieu commun de considérer que l'organisation sérielle des oeuvres dodécaphoniques n'est pas repérable à l'audition, et notre enquête montre bien qu'il en est ainsi sur au moins un aspect : de nombreuses unités constituées par la série et ses transformations ne correspondent pas toujours aux unités perçues par les auditeurs (cf. aux annexes: VI/3, mesures 22/23 ; VI/4, mes. 26 ; VI/5, mes. 32, dans le premier mouvement; annexes VI/8, mes. 6; VI/10, mes. 17 dans le deuxième mouvement; annexes VI/11, mes..5; VI/12, mes. 9; VI/13, mes.14 et 18; VI/14, mes.19, 20 et 21; VI/15, mes.25; VI/16, mes. 28,

* L'annexe VI présente la partition de toute l'oeuvre, contenant la comparaison des découpages selon les niveaux neutre, poétique et esthétique. Les numéros 1, 2 et 3, après le chiffre romain, indiquent chacun des trois mouvements analysés.

30 et 33; VI/17, mes.34, 36 et 38; VI/18, mes. 40, 42; VI/19, mes.48; VI/20, mes.50 et 52; VI/21, mes.54; VI/22, mes.58 et 59; VI/23, mes. 61, 63 et 64 , dans le troisième mouvement).

Mais il a été démontré que, parallèlement à l'organisation sérielle, Webern a conçu son oeuvre sur la base d'une organisation motivique et phrastique qui, elle, est perçue comme telle par les auditeurs (*cf.* aux annexes VI/1 mes. 7 et 10; VI/2, mes. 15 et 18; VI/3, mes.20; VI/5, mes.34 et 38; VI/6, mes. 43 et 46; VI/7, mes. 53, dans le premier mouvement; annexes VI/8, mes. 3; VI/9, mes.11 et 17; VI/10, mes.19 et 21, dans le deuxième mouvement; annexes VI/11, mes.4; VI/12, mes.12; VI/13, mes. 15; VI/14, mes. 23; VI/16, mes.33; VI/18, mes.44; VI/21, mes. 55 et VI/23, mes. 65, dans le troisième mouvement).

Le fait que, comme l'a montré l'examen des annotations de Webern rapportées par Stadlen, le compositeur était beaucoup plus sensible qu'on le croit à la dimension émotionnelle de l'oeuvre et que son organisation phraséologique en soit en quelque sorte le support, nous conduit à affirmer que, en réalité, il y a plus de données poétiques qu'on ne croit qui sont prises en charge par les auditeurs de l'oeuvre.

Traditionnellement, et le plus souvent, comme on l'a vu au chapitre II, l'analyse d'une oeuvre dodécaphonique consistait à traquer la série et ses transformations. Nous espérons avoir montré que l'approche sémiologique tripartite, dans la mesure où elle permet de pénétrer des aspects complexes de son fonctionnement trop souvent laissés dans l'ombre, est pertinente pour l'analyse d'une oeuvre sérielle. De ce point de vue, notre démarche n'est pas différente de celle des musiciens, et non des moindres, à l'égard de Webern.

C'est ainsi, comme nous le fait observer Nattiez* et comme l'a montré Sophie Galaise dans son mémoire de maîtrise (1991), que Boulez a, dans une première phase de sa carrière d'analyse de Webern, mis l'accent sur les séries, pour se tourner, plus récemment, vers une approche s'intéressant surtout aux motifs et aux phrases des oeuvres que l'interprète se devait de prendre en charge. On nous permettra d'y voir une preuve de plus qu'il n'est d'analyse musicale vraiment adéquate qui ne prenne en charge à la fois les structures d'une oeuvre, les stratégies compositionnelles qui les ont engendrées et les stratégies perceptives auxquelles elle donne lieu.

* Communication personnelle.

Bibliographie

- Abel A., 1982 : *Die Zwölntontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre. Zur Kompositionstheorie und Ästhetik der neuen Wiener Schule*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 19, Wiesbaden, Steiner.
- Adorno, T. , 1956 : « Modern Music is Growing Old », *The Score*, N° 18, pp.18-29.
 _____, 1959 : *Klangfiguren*, Frankfurt, Suhrkamp-Verlag, pp.157-181.
 _____, 1974 : *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck.
 _____, 1979 : *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard.
 _____, 1982 : *Quasi una fantasia : écrits musicaux*, Paris, Gallimard.
 _____, 1989 : *Alban Berg : le maître de la transition infime*, Paris, Gallimard.
- Aguila, J., 1992 : *Le Domaine musical: Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris, Fayard.
- Arnaud, J-P., 1990 : *Freud, Wittgenstein et la musique*, Paris, PUF.
- Babbitt, M., 1987 : *Words about Music*, Wisconsin, Univ.of Wisconsin Press.
 _____, 1955 : «Some Aspects of Twelve-Tone Composition », *The Score*, N° 12. pp. 53-61.
- Bailey, K., 1973 : «The Evolution of Variation Form in the Music of Webern», *Current Musicology*, N° 16, pp. 55-70.
 _____, 1988 : «Willi Reich's Webern », *In Tempo*, N° 165 / 6, pp.18-22.
 _____, 1991 : *The Twelve-note Music of Anton Webern : Old Forms in a New Language*, Cambridge, Cambridge University Press.
 _____, 1995 : «Rhythm and Metre in Webern's late works », *Journal of the Royal Musical Association*, 120/2, pp. 251-80.
 _____, 1996 : «Webern's Row Tables» in *Webern Studies*, ed. K. Bailey, Cambridge, Cambridge University Press, pp.170-228.
- Bent, I., 1987 : *Analysis*, New York, W.W.Norton.
- Blumröder, C., 1985 : «Weber und die serielle Musik», *Musikforschung*, 38/4, pp.300-3.
- Boulez, P., 1985 : *Points de repère*, J.-J. Nattiez ed., Paris, Christian Bourgois éd.

- Boulez, P., 1964 : «Alea », in *Perspectives of New Music*, v. 3/1, pp. 42-53.
 _____, 1992 : «Anton Webern. Une oeuvre clé du XXe siècle », in *Le monde de la musique* N° 157, pp.42-7.
- Bracanin, Ph., 1970 : *The Function of the Thematic Process in Dodecaphonic Music*, (Thèse de Doctorat), Univ. of Western Australia.
- Bronowski, J., 1979 : *The Visionary Eye*, Cambridge, MIT Press.
- Busch, R., 1985: «On the Horizontal and Vertical Presentation of Musical Ideas : and on Musical Space », *Tempo* 154, 156 et 157 (1986), pp. 2-10, 7-15, 21-6.
- Carter, B. H., 1991 : *Goethe's Colour Theory as a Model for Artistic Analysis : an Examination of Selected Works by Paul Klee and Anton Webern*, (Thèse de doctorat), Ohio University.
- Casey, E., 1961 : «Webern : Architect of Silence», *Music Journal* 19/6, p. 52.
- Cometti, J.-P., 1998 : *La maison de Wittgenstein*, Paris, PUF.
- Cone, E.T., 1962 : «Analysis Today», in *Problems of Modern Music*, New York, W.W.Norton, pp. 34 -50.
 _____, 1972 : «Beyond Analysis», in *Perspectives on Contemporary Music Theory*, ed. Benjamin Boretz/ Edward Cone, New York, W.W.Norton pp. 72 - 90.
- Cook, N., 1987 : *A Guide to Musical Analysis*, Londres, J.M. Dent & Sons.
- Cooke, D., 1959 : *The Language of Music*, London, Oxford University Press.
- Costère, E., 1986 : «Pour une analyse structurale des variations op.27 de Webern», *Revue de musique des universités canadiennes*, N° 7, pp.103-26.
- Court, R., 1981: *Adorno et la nouvelle musique*, Paris, Klincksieck.
- Dahlhaus, C., 1982 : *Esthetics of Music*, Cambridge University Press.
 _____, 1982 : *Analysis and Value Judgement*, N. York, Pendragon Press.
 _____, 1983 : *Die Wiener Schule Heute : neue Beiträge*, Mainz, Schott.
 _____, 1987 : *Schoenberg and the New Music ; Essays*, Cambridge, Cambridge University Press.
 _____, 1989 : *The Idea of Absolute Music*, Chicago, Chicago University Press.

- Dahlhaus, C., 1997 : *Foundations of Music History*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Deledalle, G., 1987 : *Charles S. Peirce, phénoménologue et sémioticien*, Philadelphia, John Benjamins Publishing, Comp.
- Döhl, F., 1976 : *Weberns Beitrag zur Stilwende der Neuen Musik*, Munich, Musikverlag Emil Katzwichler.
- Fisette, J., 1993 : *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*, Montréal, XYZ ed.
 _____, 1996 : *Pour une pragmatique de la signification*, Montréal, XYZ ed.
- Forte, A., 1973 : *The Structure of Atonal Music*, New Haven, Yale Univ. Press.
 _____, 1990 : «A Major Webern Revision and its Implications for Analysis», *Perspectives of New Music*, vol. XXVIII, N°28/1, pp. 224-55.
 _____, 1998 : *The Atonal Music of Anton Webern*, New Haven, Yale University Press.
- Galaise, S., 1991 : *Les analyses d'oeuvres de Webern par Pierre Boulez. Essai de reconstitution. (Mémoire de Maîtrise)*, Université de Montréal
- Goethe, J. W., 1995 : *Scientific Studies*, in *Collected Works*, vol. XII, New Jersey, Princeton University Press.
- Goldman, J., 1998 : *Analysing Pierre Boulez : Notes on Anthèmes. "Creating a Labyrinth Out of Another Labyrinth "* (Mémoire de Maîtrise), Université de Montréal.
- Granger, G.G., 1968 : *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Colin.
- Griffiths, P., 1978 : *Histoire concise de la musique moderne de Debussy à Boulez*, Paris, Fayard.
 _____, 1983 : «Webern», dans *The New Grove Second Viennese School*, Londres, Macmillan.
 _____, 1989 : «Schoenberg, Berg and Webern» in *Heritage of Music*, ed M. Raeburn & A. Kendall, Oxford University Press.
- Guertin, M., 1990 : *De la lecture à l'audition d'un texte musical*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- Hanslick, E., 1986 : *Du beau dans la musique*, Paris, Christian Bourgois éditeur.

- Hanslick, E., 1950 : *Hanslick's Music Criticisms*, New York, Dover Publications, préface de Henry Pleasants.
- Hasty, C.F., 1981 : «Rhythm in Post-Tonal Music: Preliminary Questions of Duration and Motion », *Journal of Music Theory*, 25/2, pp.183-216.
- _____ , 1984 : «Phrase Formation in Post-Tonal Music», *Journal of Music Theory*, vol. XXVIII, N°2, pp. 167-190.
- Hatten, R.S., 1994 : *Musical Meaning in Beethoven*, Bloomington, Indiana University Press.
- Imberty, M., 1979 : *Entendre la musique*, Paris, Dunod.
- _____ , 1981 : *Les Écritures du temps*, Paris, Dunod.
- _____ . 1985 : «La cathédrale engloutie de Debussy : de la perception au sens », *Revue de musique des universités canadiennes*, N° 6, pp.90-160.
- Jelinek, H., 1952 : *Anleitung zur Zwölftonkomposition nebst allerlei Paralipomena. Appendix zu «Zwölftonwerk op.15»* Vienne, Edition Universal.
- Jones, J.R., 1968 : «Some Aspects of Rhythm and Meter in Webern's Opus 27» *Perspectives of New Music*, vol. VII, N°1, pp.103-09.
- Karbusicky, V., 1987 : «The Index Sign in Music», *Semiotica* vol. LXVI, N°s 1-3, pp. 23-35.
- Kerr, E., 1984 : «The Variations of Webern's Symphony Op. 21 : Some Observations on Rhythmic Organization and the Use of Numerology», *In Theory Only*, vol. VIII, N°2, pp. 5-14.
- Klammer, A., 1959 : *Webern's Piano Variations, Op. 27, 3rd Mouvement*, Bryn Mawr, Theodor Presser Company.
- Kolneder, W., 1982 : *Anton Webern : an Introduction to his Works*, Berkeley, University of California Press.
- Krenek, E., 1937 : *Über Neue Musik*, Vienne, Verlag der Ringbuchhandlung.
- Laske, O., 1977 : «Towards a Musicology for the Twentieth Century», *Perspectives of New Music*, vol. XV, N° 2, pp. 220-225
- Latraverse, F., 1984 : «Ce que se taire veut dire », *Corps écrit*, N° 12, pp. 39-45.
- Leibowitz, R., 1947 : *Schoenberg et son école*, Paris, J.B. Janin.
- _____ , 1969 : *Schoenberg*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 20-22.

- Leleu, J.-L., 1989 : «Webern et Mondrian. Notes sur la conjonction»,
Inharmoniques, N° 5, pp.118-32.
- Lerdahl, F. / 1983 : *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Mass.,
The MIT Press.
- Jackendoff, R., 1989 : *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*, New York,
Norton.
- Lewin D., 1962 : «A Metrical Problem in Webern's Op. 27 », in *Journal of Music
Theory*, vol.VI, N°1, pp. 124-32.
- _____, 1993 : «A Metrical Problem in Webern's Op.27 », *Music Analysis*, vol.
XII, N° 3, pp. 343-53 [révision de l'analyse précédente].
- Ligeti, G., 1984 : «Aspekte der Webernscher Kompositionstechnik», in *Anton
Webern II, Musik-Konzepte Sonderband*, pp. 51-104.
- Mackay, J.W., 1983 : *The Analysis of Phrase Structure and Tonal Centering en Early
Twentieth Century Tonalities* (Thèse de Doctorat), University of
California, San Diego.
- _____, 1988 : «Aspects of Post-serial Structuralism in Berio's *Sequenza IV
and VI* », *Interface*, vol. XVII, pp. 223-239.
- Marvin, E.W., 1988 : *A generalised Theory of Musical Contour: Its Application
to Melodic and Rhythmic Analysis of Non-tonal Music* (Thèse de
Doctorat), University of Rochester.
- Matter, H.-L., 1981 : *Anton Webern - essai*, Lausanne, L'âge d'homme.
- Maurer Zenck, C., 1984 : «Der Sinn von Weberns Variationen», in *Anton Webern II,
Musik-Konzepte Sonderband*, Vienne, Ed. Universal pp. 342-53.
- Mesnager, M./ 1989 : «Les variations pour piano opus 27 d'Anton Webern », *Analyse
Musicale*, 14, pp. 41-67.
- Riotte, A.,
- Meyer, L.B., 1956 : *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of
Chicago Press.
- _____, 1967 : *Music, the Arts, and Ideas*, Chicago, Univ.of Chicago Press.
- _____, 1973 : *Explaining Music*, Berkeley, Univ. of California Press.
- _____, 1989 : *Style and Music: Theory, History, and Ideology*, Philadelphia,
University of Philadelphia Press.

- Moldenhauer, H., 1966 : *Anton von Webern Perspectives*, Seattle, University of Washington Press.
- Moldenhauer, H.&R., 1979 : *Anton von Webern- A chronicle of his Life and Work*, New York Alfred Knopf.
- Molino, J., 1975 : «Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, N° 17, pp. 37-62.
- _____, 1989 : «Analyser », *Analyse Musicale*, N° 16, pp.11-13.
- Monelle, R , 1992 : *Linguistics and Semiotics in Music*, Chur, Suisse, Harwood Academic Publishers.
- Nattiez, J.-J., 1973 : «Trois modèles linguistiques pour l'analyse musicale », *Musique en jeu*, N° 10, pp. 3-11.
- Nattiez, J.-J. , 1975a : *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'Éditions.
- _____, 1975b : «Densité 21.5 » de Varèse : *essai d'analyse sémiologique*, Montréal, Université de Montréal, Groupe de Recherches en Sémiologie musicale, Monographies de Sémiologie et d'Analyses musicales, N° 2. Trad. anglaise, *Music Analysis*, vol. I, N° 3 (1982 : 243-340).
- _____, 1981 : Article «Tonale / atonale », *Enciclopedia*, Turin, Einaudi, vol XIV, pp. 318-343.
- _____, 1984 : *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois éditeur.
- _____, 1985 : « La relation oblique entre le musicologue et le compositeur », in T. Machover (ed.) 1985, pp.121-134.
- _____, 1987a : *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois éditeur
- _____, 1987b : *De la sémiologie à la musique*, Montréal, Cahiers du département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, N° 10.
- _____, 1990a : *Wagner Androgyne*, Paris, Christian Bourgois éditeur.
- _____, 1990b : *Music and Discourse*, (trad. de 1987a), Princeton, Princeton University Press

- Nattiez, J.-J., 1993 : *Le combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Christian Bourgois éditeur.
- _____ , 1997 : «De la sémiologie générale à la sémiologie musicale. L'exemple de *La cathédrale engloutie* de Debussy», *Protée*, vol. XXV, N° 2, pp.7-20
- _____ , 1998a : «Le solo de cor anglais de *Tristan und Isolde* : essai d'analyse sémiologique tripartite», *Musicae Scientiae*, N° spécial, 1998, pp.43-59.
- _____ , 1998b : «A Comparison of Analyses from the Semiological Point of View (the Theme of Mozart's Symphony in G minor, K.550) », *Contemporary Music Review*, vol XVII, part I, pp. 1-38
- Nattiez, J.-J., / Hirbour-Paquette, L., 1973 : «Analyse musicale et sémiologie: À propos du prélude de *Pelléas*», *Musique en jeu*, N° 10, pp. 42-69
- Naud, G. , 1975 : «Aperçus d'une analyse sémiologique de *Nomos Alpha*» in *Musique en jeu*, N° 17, pp.63-72.
- Nelson, R.U., 1968 : «Webern's Path to the Serial Variation », *Perspectives of New Music*, vol.VII, N° 2, pp. 73-93.
- Nolan, C., 1989 : *Hierarchic Linear Structures in Webern's Twelve-Tone Music* (Thèse de Doctorat) Yale University.
- _____ , 1988 : «New Issues in the Analysis of Webern's 12-Tone Music » *Canadian University Music Review*, N° 9, pp. 83-103.
- Norton, R., 1984 : *Tonality in Western Culture*, The Pennsylvania Univ. Press.
- Ogdon, W., 1962 : «A Webern Analysis», *Journal of Music Theory*, vol.VI, N° 1, pp.133 -138.
- Perle, G., 1977 : *Serial Composition and atonality : an Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern*, Berkeley, University of California Press.
- _____ , 1971 : «Webern's Twelve-Tone Sketches», *The Musical Quarterly*, vol. LVII, N° 1, pp. 1-25.
- Perloff, N., 1983 : «Klee and Webern : Speculations on Modernist Theories of Composition », *Musical Quarterly*, vol. LXIX, N°2, pp.180-208.

- Pong, Y.E., 1995 : *A Performer's Guide to A. Webern's Variations for piano Op.27, Through the Study of Analytical Literature*, (Thèse de Doctorat), City University of New York.
- Riley, H., 1966 : «A Study in constructivist Procedures, Webern's Variations for Piano, op. 27, first movement», *Music Review*, vol.27/3, pp.207-10.
- Rognoni, L., 1977 : *The Second Vienna School : Expressionism and Dodecaphony*, Londres, Calder.
- Rosen, C., 1996 : *Arnold Schoenberg*, Chicago, Univ. of Chicago Press.
- Ruwet, N., 1972 : *Langage, musique, poésie*, Paris, Éditions du Seuil.
- Schnebel, D., 1984 : «Die Variationen für Klavier op. 27» in *Anton Webern II Musik-Konzept Sonderband*, Vienne, Universal Edition, pp.163-85.
- Schoenberg, A., 1970 : *Fundamentals of Music Composition*, London, Faber.
 _____ , 1977 : *Le style et l'idée*, Paris, Buchet /Chastel.
 _____ , 1980 : *Correspondance-1910-1951*, Paris, J.C.Lattès.
- Shorske, C., 1983 : *Vienne Fin de Siècle, politique et culture*, Paris, éditions du Seuil.
- Schubert, G., 1983 : «Zur Rezeption der Musik Anton von Weberns» in *Die Wiener Schule heute*, ed. Carl Dahlhaus, Mainz, Schott, pp. 63-86.
- Schultz, D.G., 1979 : *Set Theory and its Application to Compositions by Five Twentieth-Century Composers*, (Thèse de Doctorat), Michigan State University.
- Sloboda, J. A., 1985 : *L'esprit musicien*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur.
- Snow, R. A., 1977 : *Cadence or Cadential Feeling in the Instrumental Works of Anton Webern*, Thèse de Doctorat, Case Western University.
- Stadlen, P., 1958 : «Serialism Reconsidered » *The Score*, N^o 22, pp. 12-27.
 _____ , 1979 : «Weberns Interpretationsvorstellungen » Vienne, Universal Edition [Édition critique de l'Opus 27].
- Starr, D., 1984 : «Derivation and Polyphony », *Perspectives of New Music*, n. 23 /1, pp. 180-257.
- Steuermann, E., 1989 : *The Not Quite Innocent Bystander : Writings of Edward Steuermann*, ed. Clara Steuermann, D.Porter and G. Schuller, Lincoln

- and London, Univ. of Nebraska Press, pp. 53-5.
- Subotnik, R.R., 1978 : «The Cultural Message of Musical Semiology : Some Thoughts on Music, Language, and Criticism since the Enlightenment », *Critical Inquiry*, vol. IV, N° 4, pp.741-69.
- Tarasti, E., 1996 : *Semiotique musicale*, Limoges, Pulim.
- Travis, R., 1966 : «Directed Motion in Schoenberg and Webern», *Perspectives of New Music*, vol. IV, N° 2, pp. 85-9.
- Wason, R., 1987 : «Webern's *Variations for Piano*, Op. 27 : Musical Structure and the Performance Score », *Integral*, vol. I, pp. 57-103.
- Webern, A., 1959 : «Einleitung zum Heinrich Isaacs Choralis Constantinus», in *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, XVI 1-Vol.52, Graz. Akademische Druck u. Verlagsanstalt, pp.VII -XII.
- _____, 1967 : *Letters to Hildegard Jone and Josef Humplik*, ed. J. Polnauer. Bryn Mawr, Theodore Presser.
- _____, 1980 : *Chemin vers la nouvelle musique (1932-33)*, Paris. J.C.Lattès.
- Wellesz, E., 1969 : *Arnold Schoenberg*, New York, Da Capo, p. 54.
- Westergaard, P., 1963 : «Webern and "Total Organization": An Analysis of the Second Movement of Piano Variations, Op. 27», *Perspectives of New Music*, vol I, N° 2, pp. 107-20
- Wittgenstein, L., 1981 : *Tractatus Logico-Philosophicus*, Londres, Routledge & Kegan Paul.
- Zuber, B., 1984 : «Reihe, Gesetz, Urpflanze, Nomos », *Anton Webern II. Musik-Konzepte, Sonderband*, Vienne, Universal Edition, pp. 304-36.

ANNEXE I

Matrice présentée par Kathryn Bailey pour l'opus.27 de Webern *

	I 0	8	7	11	10	9	3	1	4	2	6	5	
S 0	Mi b	SI	SI b	RÉ	DO#	DO	FA#	MI	SOL	FA	LA	LA b	R 0
4	SOL	MI b	RÉ	FA#	FA	MI	SI b	LA b	SI	LA	DO#	DO	4
5	LA b	MI	MI b	SOL	FA#	FA	SI	LA	DO	SI b	RÉ	DO#	5
1	MI	DO	SI	MI b	RÉ	DO#	SOL	FA	LA b	FA#	SI b	LA	1
2	FA	DO#	DO	MI	MI b	RÉ	LA b	FA#	LA	SOL	SI	SI b	2
3	FA#	RÉ	DO#	FA	MI	MI b	LA	SOL	SI b	LA b	DO	SI	3
9	DO	LA b	SOL	SI	SI b	LA	MI b	DO#	MI	RÉ	FA#	FA	9
11	RÉ	SI b	LA	DO#	DO	SI	FA	MI b	FA#	MI	LA b	SOL	11
8	SI	SOL	FA#	SI b	LA	LA b	RÉ	DO	MI b	DO#	FA	MI	8
10	DO#	LA	LA b	DO	SI	SI b	MI	RÉ	FA	MI b	SOL	FA#	10
6	LA	FA	MI	LA b	SOL	FA#	DO	SI b	DO#	SI	MI b	RÉ	6
7	SI b	FA#	FA	LA	LA b	SOL	DO#	SI	RÉ	DO	MI	MI b	7
RI 0	8	7	11	10	9	3	1	4	2	6	5		

S 0 = Série fondamentale

R 0 = Retrograde de la série fondamentale

I 0 = Inversion de la série fondamentale

RI 0 = Retrograde de l'inversion

Les transpositions de demi-ton sont numérotées de 1 à 11 (ainsi S 1, R 2, I 4 RI 7, etc...)

* Dans l'appendix II de *The twelve-note Music of Anton Webern*, p. 341

Musical score for Figure 9, p. 1, showing staves 1 through 16. The score is organized into four systems of two staves each. The first system (staves 1-2) is labeled '1' and '2'. The second system (staves 3-4) is labeled '3' and '4'. The third system (staves 5-6) is labeled '5' and '6'. The fourth system (staves 7-8) is labeled '7' and '8'. The fifth system (staves 9-10) is labeled '9' and '10'. The sixth system (staves 11-12) is labeled '11' and '12'. The seventh system (staves 13-14) is labeled '13' and '14'. The eighth system (staves 15-16) is labeled '15' and '16'. The staves are labeled on the left as 'Vern. Quint.', 'Quint. str.', 'Quint. inf.', and 'Quint. inf.'.

Figure 9 Row table for Op. 27 (Variations for piano), p. 1

ANNEXE II
Les tables de séries
de l'Opus 27
(selon Webern)
Bailey (1996 : 203-5)

Musical score for Figure 9, p. 2, showing staves 17 through 32. The score is organized into four systems of two staves each. The first system (staves 17-18) is labeled '17' and '18'. The second system (staves 19-20) is labeled '19' and '20'. The third system (staves 21-22) is labeled '21' and '22'. The fourth system (staves 23-24) is labeled '23' and '24'. The fifth system (staves 25-26) is labeled '25' and '26'. The sixth system (staves 27-28) is labeled '27' and '28'. The seventh system (staves 29-30) is labeled '29' and '30'. The eighth system (staves 31-32) is labeled '31' and '32'. The staves are labeled on the left as 'Klein: Sec. inf.', 'Klein: Sec. str.', 'Klein: Tert. inf.', and 'Klein: Tert. str.'.

Figure 9, p. 2

Musical score for Figure 9, p. 3, showing staves 33 through 48. The score is organized into four systems of two staves each. The first system (staves 33-34) is labeled '33' and '34'. The second system (staves 35-36) is labeled '35' and '36'. The third system (staves 37-38) is labeled '37' and '38'. The fourth system (staves 39-40) is labeled '39' and '40'. The fifth system (staves 41-42) is labeled '41' and '42'. The sixth system (staves 43-44) is labeled '43' and '44'. The seventh system (staves 45-46) is labeled '45' and '46'. The eighth system (staves 47-48) is labeled '47' and '48'. The staves are labeled on the left as 'Gros: Sec. inf.', 'Gros: Sec. str.', 'Gros: Tert. inf.', and 'Gros: Tert. str.'.

Sehr mäßig $\text{♩} = ca 40$

Sujet Principal

Anton Webern, Op. 27/I

SONATE
(Expositim)

VARIATION :

Son.

Var.

Deuxième sujet

Var
son

Conclusion rit.

Var

Copyright 1937 by Universal Edition
Copyright renewed 1965

Universal Edition Nr. 10881

A

Son.
(Développ.)

tempo rit. 20 tempo rit.

VAR IV

Var.

Son.

tempo rit. *siquale tempo du*

VAR V

Var.

Son.

rit. modèle tempo rit. *Sequence II*

VAR VI

Var.

Son.

tempo du rit. modèle tempo 30 *Presserment*

VAR VI

VAR VII

Var.
Son.

rhythmique

VAR VII

VAR VIII

Var.

Sm

34 *ffhs* *h4* 35 *rit.* *f* *pL2* 36 *k2* *pp*

VAR. VIII VAR. IX

Var.
Sou.
(REF.P.)

37 *pp* *a1* 38 *p* *c1* 39 40 *p* *c1* 41 *p* *a1*

tempo Var X

Var.
Sm.

42 *pp* *a2* 43 *p* *a3* 44 *p* *a3* 45 *p* *a3* 46 *p* *a3*

Var XI
CODA (Phase 1)

Sm

47 *p* *a2* 48 *p* *c2* 49 *p* *c2* 50 *pp* *a2* *rit.*

Var XII

Var.
Sm

51 *p* *a3* 52 *p* *b3* 53 *p* *c1* 54 *pp* *b3* *(a3 = c1)*

tempo *rit.* CODA (Phase 2)

Var XIII

Var

ANNEXE IV

A. Webern, op. 27 / II

A

Sehr schnell $\text{♩} = \text{ca } 160$

B

A'

A''

C

AB

Detailed description of the musical score: The score is for a piano piece in 2/4 time, marked 'Sehr schnell' with a tempo of approximately 160 beats per minute. It consists of 22 measures. The notation is in a grand staff with treble and bass clefs. The piece is characterized by its brevity and complex rhythmic patterns. Dynamic markings include fortissimo (f), piano (p), and fortissimo (ff). The notes are often beamed together in groups, and there are various articulations such as accents and slurs. The piece is divided into sections labeled A, B, A', A'', C, and AB. The notes are often labeled with letters and subscripts (e.g., a1, b2) to indicate specific pitches or intervals. The score is written in a style that is both precise and expressive, reflecting the composer's unique voice.

(Thème)

A

Ruhig fließend $\text{♩} = \text{ca } 80$

So

(so)

To

SECTION I

(s)

Ro

(R)

S1

SECTION II

A''
rit.

(Var. 1)
tempo

A

SECTION III

28 *B* rit. 29 *(b1)* tempo 30 *A'*

31 *(a1)* rit. 32 *A'* tempo 33 *(b2)* rit. tempo *(Var. 3)* *A*

SECTION IV

34 *(I3)* *f* *pp* *A* *molto rit.* 35 tempo 36 *(a1)* *molto rit.*

37 *(a1)* tempo 38 *(I2)* *f* *pp* *B* *molto rit.* 39 *(b)* tempo

SECTION IV

40 *(S1)* *pp* *B* *molto rit.* 41 *(b1)* tempo 42 *(S2)* *f* *cod.*

(Var. 2) x

-data
 accel. ----- wieder im tempo, doch bewegt

SECTION IV

43 44 45

(S₂)

ff RI₁₁

SECTION V

46 47

(a) A (b)

(R₁) p S₃ ff

SECTION IV

48 49

rit. A tempo A'

(S₃) RI₂ p ff

50 51

(a') A' (b)

(R₂) p ff RI₅

52 53

A' (d) B (c)

(S₅) molto ff S₃

SECTION V

Handwritten musical score for Section V, measures 54-55. The score is written for piano with treble and bass staves. Above the staves, there are handwritten annotations: a circled 'C' above measure 54, and 'B' above measure 55, with a circled 'd'' above it. The piano part includes dynamic markings like *pp* and *RI₀*. The right-hand part has notes with stems and beams, and some notes are circled.

Var. 5

SECTION VI

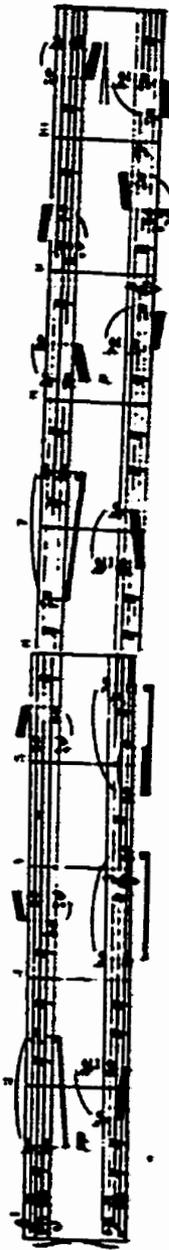
Handwritten musical score for Section VI, measures 56-58. The score is for piano. Above the staves, there are handwritten annotations: 'wieder ruhig' above measure 56, 'A' above measure 57, and 'A'' above measure 58. The piano part includes dynamic markings like *subito pp* and *p*. The right-hand part has notes with stems and beams.

Handwritten musical score for Section VI, measures 59-62. The score is for piano. Above the staves, there are handwritten annotations: 'A'' above measure 59, 'rit.' above measure 60, 'tempo' above measure 61, 'B' above measure 62, and 'C' above measure 62. The piano part includes dynamic markings like *pp* and *RI₁*. The right-hand part has notes with stems and beams.

Handwritten musical score for Section VI, measures 63-66. The score is for piano. Above the staves, there are handwritten annotations: 'C' above measure 63, 'allissimi' above measure 64, 'rit.' above measure 65, 'B'' above measure 66, and 'molto' above measure 66. The piano part includes dynamic markings like *pp* and *RI₁*. The right-hand part has notes with stems and beams.

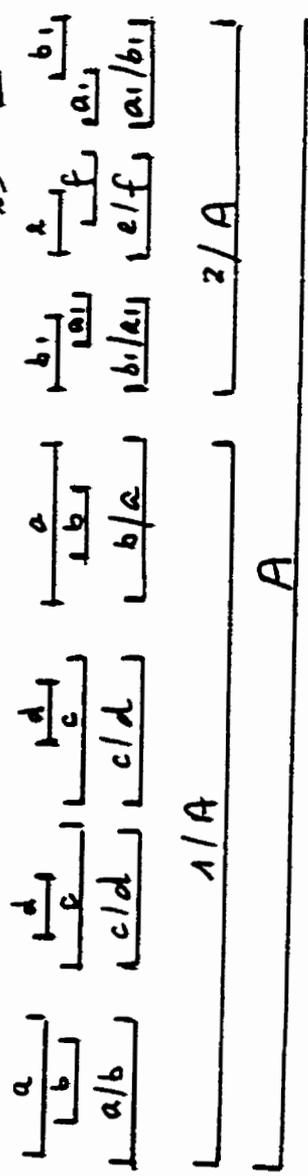
ANNEXE VI / I

Les différents découpages de l'Opus 27- 1^{er} Mouvement - Section A

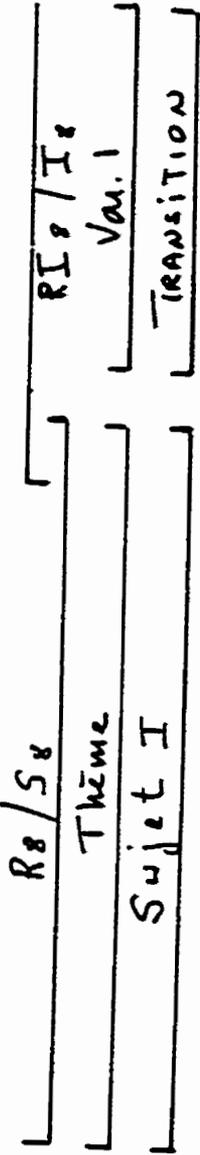


ANNEXE VI / I

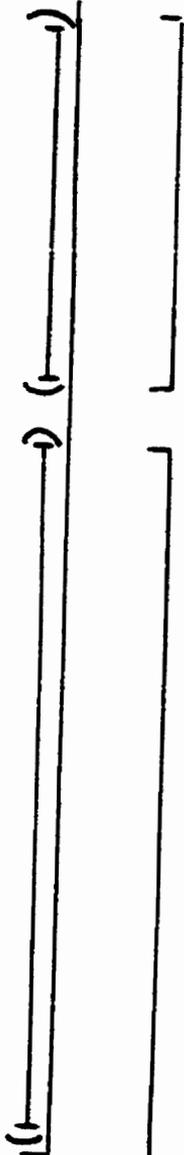
moitif
config.
phrase
section



Polét.
séries
Th. Var.
Sonate



Esth. Ind
(Pong)
Esth. Ext.



ANNEXE VI / I

Les différents découpages de l'Opus 27- 1^{er} Mouvement - Section A (suite)

moif
config.

ANN

phrase
section

3/A

4/A

séries

Polét. Th. Var. Sonate

Se/R₈

Var. 2

Sujet II

R18/I₈

Var. 3

Ph. de conclusion

Esth. Ind (Pong)

Esth. Ext.

()

()

ANNEXE VI / I

Les différents découpages de l'Opus 27- 1^{er} Mouvement - Section B

The image shows a musical score for the first movement of Opus 27, Section B. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It includes various annotations such as "trape", "abaissement", and "VAR 5". Below the score, there are several horizontal lines representing different structural divisions of the music. These lines are labeled with letters and numbers, such as "1/B", "2/B", "R1/I1", "Vn 4", "MODÈLE", "R2/S2", and "VAR 5". The labels are grouped into larger categories: "ANN" (with sub-labels "motif config.", "phrase", "section"), "Poét. Th. Var." (with sub-labels "séries", "Sonate"), and "Esth. Ind (Pong)" (with sub-labels "Esth. Ind (Pong)", "Esth. Ext.").

Annotations in the score include: "trape", "abaissement", "VAR 5", and "1^{er} sig. de 'MODÈLE'".

Structural labels below the score include: "1/B", "2/B", "R1/I1", "Vn 4", "MODÈLE", "R2/S2", and "VAR 5".

Grouping labels on the left side include: "ANN" (grouping "motif config.", "phrase", "section"), "Poét. Th. Var." (grouping "séries", "Sonate"), and "Esth. Ind (Pong)" (grouping "Esth. Ind (Pong)", "Esth. Ext.").

ANNEXE VI / 1

Les différents découpages de l'Opus 27-1^{er} Mouvement - Section B (suite)

The diagram illustrates the analytical decomposition of Section B of the first movement of Opus 27-1. It is organized into several horizontal layers:

- Staff Notation:** The bottom layer shows the original musical score with measures 27, 28, 29, 30, 31, and 32. It includes tempo markings such as "Tempo" and "Allegro".
- Motif:** The layer above the staff identifies specific melodic motifs, labeled with rhythmic patterns like $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$, and $\frac{1}{8}$.
- Config.:** This layer shows how the motifs are configured into larger units, with labels like $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, and $\frac{3}{4}$.
- Phrase:** Phrases are identified and labeled with ratios such as $2/B$, $3/B$, and A/B .
- Section:** The section is labeled with a large B .
- Series:** Two series are identified: R_2/S_2 and I_6/R_1 .
- Potel. Th. Var.:** This layer includes "Var. 5" and "Var. 6".
- Sonate:** The sonata structure is noted as "1^{er} séq. du 'Modèle'" and "2^e séq. du 'Modèle'".
- Esth. Ind. / Esth. Ext.:** The top layers show the relationship between the piece and broader aesthetic contexts, with labels like "Esth. Ind." and "Esth. Ext.".

ANNEXE VI / I

Les différents découpages de l'Opus 27- 1^{er} Mouvement - Section A'

	b_2	c_1	c_1	b_2	a_3	f_1	b_3
	a_2	b_1	b_1	a_2	b_3	c_1	a_3
	a_2/b_2	c_1/b_1	c_1/b_1	a_2/b_2	b_3/a_3	c_1/f_1	a_3/b_3

ANN

motif
 config.
 phrase
 section

$1/A'$

$2 A'$

A'

R_0/S_0

Var 10

SUJET I

séries
 Poét. Th. Var.
 Sonate

I_0/RI_0

Var II

TRANSITION

()

Esth. Ind
 (Pong)
 Esth. Ext.

ANNEXE VI / I

Les différents découpages de l'Opus 27- 1^{er} Mouvement - Section A' (concl.)

motif
config.

ANN

phrase
section

3/A' 4/A'

1 A'

séries

Polét. Th. Var. Sonate

I. / R. V I. S / R. I. S S. S / R. S

Var 12 Var 13

(C) (D) (E) (F) (G) (A)

Esth. Ind (Pong)

Esth. Ext.

() () () () () ()

ANNEXE VI / 2
Ile Mouvement

Sehr schnell e... 184

ANNEXE VI / 2

motif (cell.)
conf. rhyth.

phrase
section

A | B | C | D | B' | C

I | II | III | IV

1

Poési.

Déc. p/séries
Déc. p/cell./dyn.
Déc. p/accords

R₀/R_I.

A | B | A'

A | B | A'+A''

Esth.

Esth. Ind.
(Pong)
Esth. Ext.

Phon 1 (I-V) | Phon 2 | Phon 3

Phon 1 | Phon 2 | Phon 3 | Phon 4

ANNEXE VI / 2
 IIe Mouvement (suite)

ANNEXE VI / 2

motif (cell.)
 conf. rhythm.

phrase

section

C C A' C'

IV V VI

1 2

Pofét.

Déc. p/séries

Déc. p/cell./dym.

Déc. p/accords

R15/R7 R2/R10

A' A'' A' B'

A' + A'' C

Esth.

Esth. Ind. (Pong)

Esth. Ext.

ph. 4 ph. 5 ph. 6

ph. 4 ph. 5 ph. 6

ANNEXE VI / 2

IIIe Mouvement (concl.)

ANN {

- motif (cell.)
- conf. rhythm.
- phrase
- section

B'' a₂ a₃ b₁ c₁/b₂ a₁
c' D' X

VII

VIII

2

Poét. {

- Déc. p/séries
- Déc. p/cell./dyn.
- Déc. p/accords

B' R_s/R₇
C AB
B'

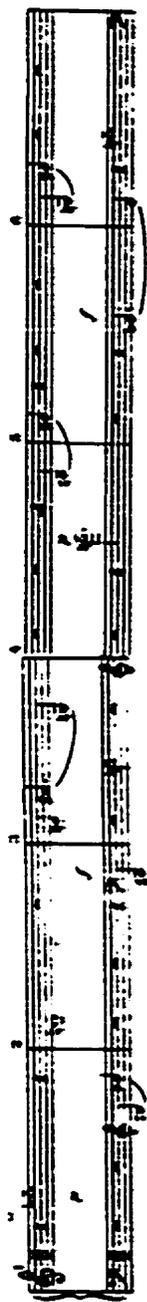
Esth. {

- Esth. Ind. (Pong)
- Esth. Ext.

phn. 7 ph. 8 (V - I)
phn. 7 phn. 8 (I -)

ANNEXE VI / 3

III^e Mouvement

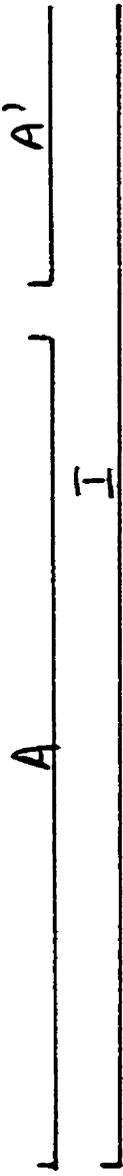


motif
config.

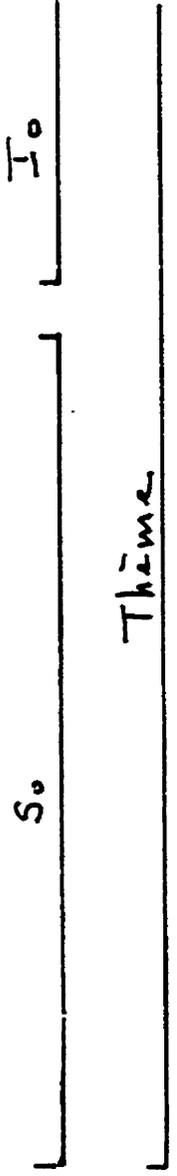


ANN

phrase
section

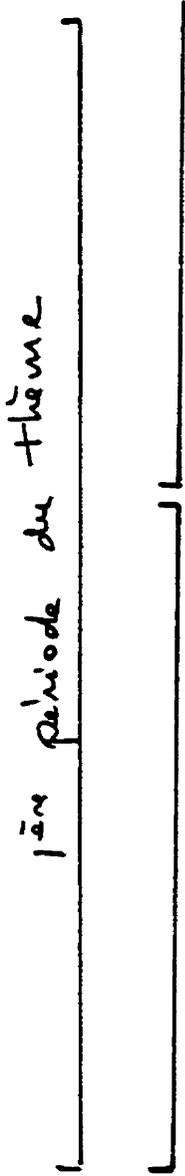


séries
Th. Var.



Polét.

Esth. Ind
(Pong)
Esth. Ext.



ANNEXE VI / 3

IIIe Mouvement (suite)

ANN	motif	┌───┐ ┌───┐ ┌───┐ ┌───┐
		└───┘ └───┘ └───┘ └───┘
	config.	┌───┐ ┌───┐ ┌───┐ ┌───┐
	└───┘ └───┘ └───┘ └───┘	
phrase	A'	┌──────────────────┐ ┌──────────────────┐
	A''	┌──────────────────┐ ┌──────────────────┐
section	I	┌──────────────────┐ ┌──────────────────┐
		┌──────────────────┐ ┌──────────────────┐
Poét.	séries	I ₀ ┌──────────────────┐ R ₀
	Th. Var.	┌──────────────────┐ ┌──────────────────┐
Esth.	Esth. Ind (Pong)	┌──────────────────┐ ┌──────────────────┐
	Esth. Ext.	┌──────────────────┐ ┌──────────────────┐

2^em période du thème

ANNEXE VI / 3

IIIe Mouvement (suite)

ANN

motif

config.

phrase

section

a

a₁

b

b₁

a₂

b₂

a₃

b₃

A

P₁

A₂

A₃

II

Pofét.

séries

Th. Var.

S₁

RI₀

S₀

RI₁

Var 1

Esth.

Esth. Ind (Pong)

Esth. Ext.

A

B

B

ANNEXE VI / 3

IIIe Mouvement (suite)

ANNEXE VI / 3

motif
config.

phrase
section

A3

A4

A5

II

Polét.

séries

Th. Var.

RI1

RI7

RI1

S5

Var I

Esth.

Esth. Ind (Pong)

Esth. Ext.

B1

B1

A1

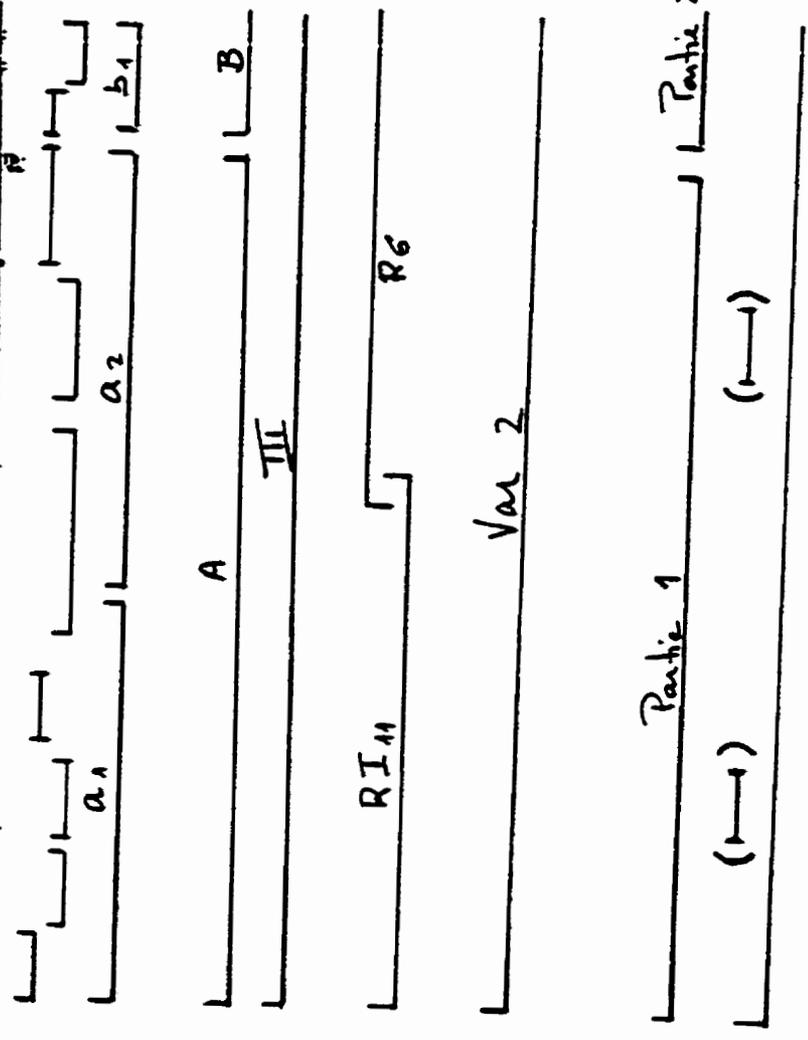
ANNEXE VI / 3

IIIe Mouvement (suite)

ANN {
 motif
 config.
 phrase
 section

Polét. {
 séries
 Th. Var.

Esth. {
 Esth. Ind (Pong)
 Esth. Ext.



ANNEXE VI / 3

IIIe Mouvement (suite)

motif
config.
phrase
section

ANN

b₂ a₁ b₂

B A'

séries

Polét.

R₆ R₁ RI₆ R₁

Th. Var. Var 2

Esth. Ind (Pong)
Esth. Ext.

Partia 2 Partia 3

(1-1)

ANNEXE VI / 3

IIIe Mouvement (suite)

The musical score consists of three staves. The first staff is marked 'trappo' and contains measures 24-27. The second staff is marked 'molto rit.' and contains measures 28-31. The third staff is marked 'trappo' and contains measures 32-35. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

ANN

motif []

config. [] a [] a' [] b []

phrase [] A [] B []

section []

R1 [] I9 [] RI9 [] I8 []

Th. Var. [] Var. 3 []

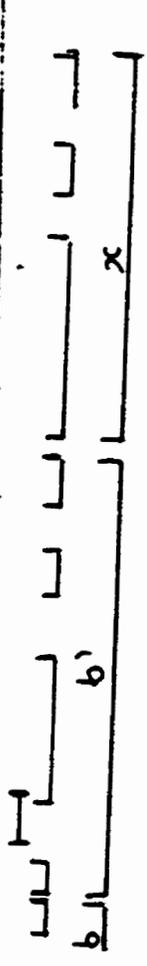
Esth. Ind (Pong) [] Palindrome 1 [] Palindrome 2 []

Esth. Ext. ([]) ([]) ([])

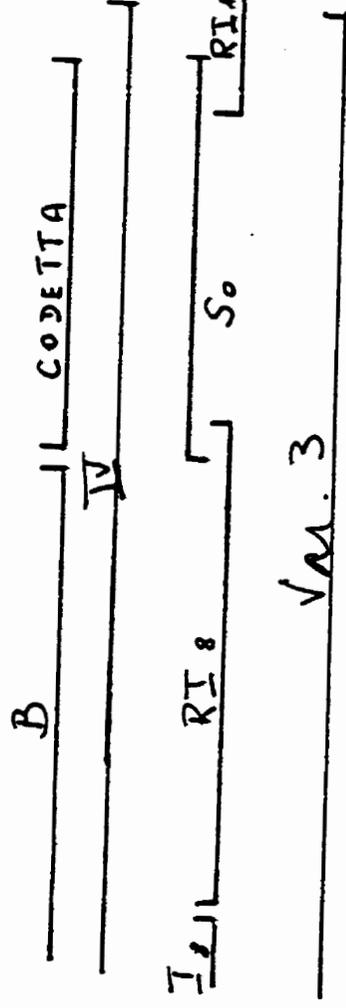
ANNEXE VI / 3

IIIe Mouvement (suite)

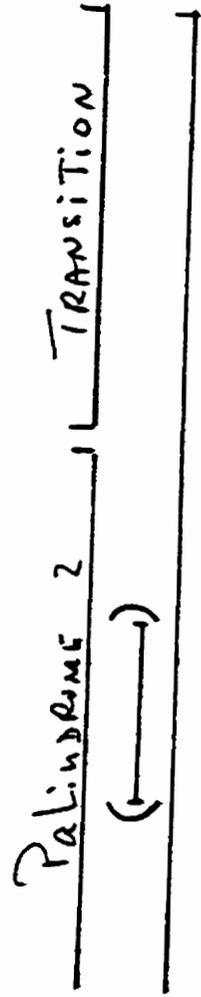
ANN {
 motif
 config.
 phrase
 section



Polét. {
 séries
 Th. Var.



Esth. {
 Esth. Ind (Pong)
 Esth. Ext.



ANNEXE VI / 3

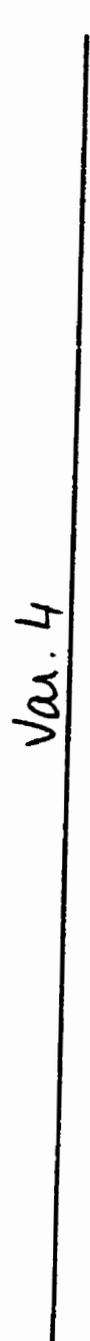
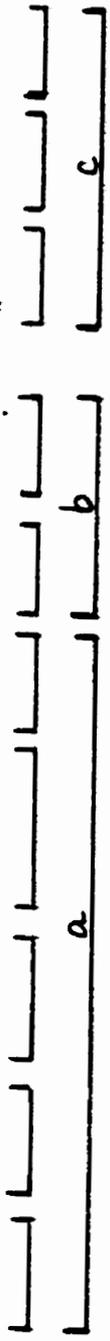
IIIe Mouvement (suite)

The musical score consists of two staves. The upper staff contains handwritten annotations: 's' above the first measure, '65' above the second, '66' above the third, '67' above the fourth, and '68' above the fifth. The lower staff contains handwritten annotations: 'a' above the first measure, 'b' above the second, and 'c' above the third. Brackets are drawn below the staves to delineate various musical units.

ANN { motif
config.
phrase
section

Pofét. { séries
Th. Var.

Esth. { Esth. Ind (Pong)
Esth. Ext.



Esch, Ind 1 (Pong) Esch, Exi. (2)

Th. Var. Potet. series

RI₂ S₆ RIS

Var. V

ANN section phrase config motif

A'

a' b' d

IIIe Mouvement (suite)

ANNEXE VI / 3

IIIe Mouvement (suite)

Musical score for the third movement (suite), showing two staves with notes and rests.

motif
config.

ANN

phrase
section

c' c'' d' d''

B

V

séries

Th. Var.

Polet.

RI 5 S9 RI 8

Var. 4

Esth. Ind
(Pong)

Esth. Ext.

Esth. Ind
(Pong)

Esth. Ext.
(-)

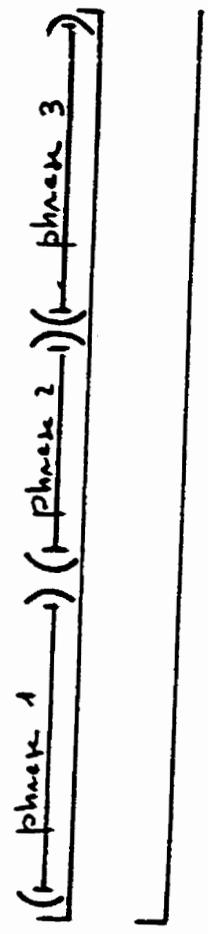
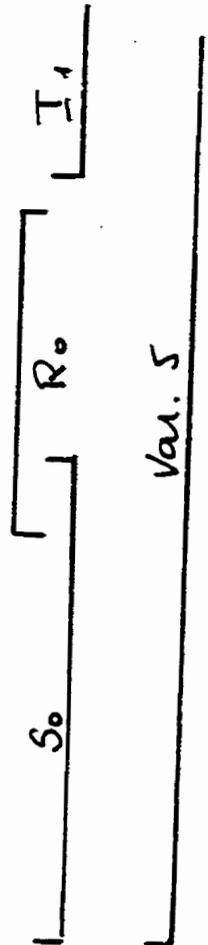
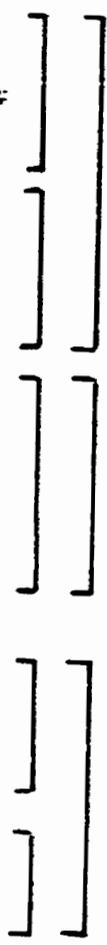
ANNEXE VI / 3

IIIe Mouvement (suite)

ANN {
 motif
 config.
 phrase
 section

Pofét. {
 séries
 Th. Var.

Esth. {
 Esth. Ind (Pong)
 Esth. Ext.



ANNEXE VI / 3

IIIe Mouvement (suite)

ANN	motif config.	
	phrase section	<p>phmax 3 (Aⁿ) phmax 4 (B) phmax 5 (C)</p> <p style="text-align: center;">VI</p>
Polét.	séries	<p>I₁ RI₁ R₀ I₀</p>
	Th. Var.	<p style="text-align: center;">Var. 5</p>
Esth.	Esth. Ind (Pong)	<p>(phmax 4) (phmax 5) (ph. 6) (coda)</p>
	Esth. Ext.	<p></p>

cité. 1985