
THREE SONGS FROM WILLIAM SHAKESPEARE DE STRAVINSKY: UNE ŒUVRE DU PASSAGE

LES MAUVAIS VOISINS D'HOLLYWOOD

Il se compose à Hollywood, au tournant des années cinquante, le scénario d'abord discret d'un passage; quelque relais inattendu entre les deux courants cardinaux qui traversent et divisent ce siècle. Schönberg et Stravinsky sont venus, poussés par la guerre, s'installer à quelques kilomètres l'un de l'autre, non loin de l'industrie du mythe qui masquait peut-être aux yeux du monde un silence mutuel, voilait la rotation de deux phares mêlant leurs faisceaux. Il était commode que voisine ainsi sur la côte Ouest l'établissement du chromatisme et du diatonisme - encore que ce dernier ne prodiguait pas d'enseignement. Les enjeux esthétiques, figurés pour beaucoup par ces deux voix ultimes, étaient venus se disposer l'un contre l'autre, comme à la fin d'une partie difficile, au bord de l'échiquier.

Il est à peu près inutile de rappeler le trajet d'inimitié et de polémique, émaillé cependant d'éclats de respect, qui laissait les deux compositeurs dans la défiance. Elle n'attendait probablement qu'une circonstance pour se résorber : la mort de l'un deux.

Lorsque Schönberg meurt en Juillet 1952, on commence, à la *Fenice* de Venise, les répétitions du *Rake's Progress* - le cul-de-sac (pour reprendre un jeu de mot que Schönberg utilisait à propos du *Sacre*) du néo-classicisme stravinskien. Il est frappant qu'il soit tant question dans cet opéra de succession et d'héritage annonçant métaphoriquement le temps d'un usufruit esthétique. Le héros, Tom Rakewell, songe à une machine qui transformerait les pierres en pain, annonçant pour d'aucuns une métamorphose, une alchimie

urgente. André Boucourechliev le remarque justement, *The Rake's Progress* est une œuvre de crise ⁽¹⁾. Stravinsky se formule à lui-même qu'elle marque la fin d'un temps et que la carrière de ce libertinage dangereusement positif vient à s'achever juste lorsqu'il ne survit personne de cette "Trinité hypostatique", ainsi que Stravinsky se plaisait à appeler les Viennois. Comme le note Eric White: Schoenberg et ses élèves ayant disparu, "leur contribution au sérialisme peut enfin être examinée dans une perspective historique" ⁽²⁾.

Sans doute fallait-il un Charon. Ce passeur d'Hollywood sera Robert Craft, attaché dès 1949 à Stravinsky pour quelques travaux d'assistance. Il s'occupe beaucoup par ailleurs des concerts *Evenings on the Roof* à Los Angeles qui s'étaient fait une spécialité de la musique d'avant-garde et de la musique de la Renaissance. Craft bien sûr y dirigeait la musique de Schoenberg, de Webern et bientôt celle de Boulez et de Stockhausen que Stravinsky découvrira peu après avoir écrit justement pour ces concerts les *Three Songs from W. Shakespeare*. Voilà où Stravinsky noue un contact plus étroit avec la musique des Viennois, mais plus particulièrement avec celle de Webern, point cathartique qui lui permettra de prendre des mains de l'élève ce qu'il avait toujours combattu chez le maître. Personne, entre 1951 et 1955, nous dit Craft, n'a été aussi familier des œuvres de Webern que Stravinsky et il est clair que leur lecture trouve quelques points d'émergence dans les deux œuvres transitoires, encore mixtes dans leur facture, qui nous mèneront aux *Three songs*.

LA CANTATE ET LE SEPTUOR.

Le temps de composition inhabituellement long de la *Cantate* (d'avril 51 à août 52) couvre une période stratégique de mutation - c'est dans cet intervalle que se situe la mort de Schoenberg. Le début de l'œuvre (composée pour soprano, ténor, chœur de femmes et petit ensemble instrumental) annonce un dépouillement nouveau, révèle une rhétorique suspendue par quoi s'exprime cette voix inquiète et attentive qui guetterait une révolution sans oser l'entreprendre. Stravinsky place au centre de l'œuvre un *ricercar* (*The Sacred History* - texte anonyme anglais du XVI^{ème} siècle) où apparaît pour la première fois sous sa plume une disposition de type sériel. Ce *cantus cancrizans* est écrit en février 1952, précisément lorsque Stravinsky dit avoir été impressionné fortement par une œuvre de Webern: le *Quatuor* op. 22 pour clarinette, saxophone, violon et piano. Rien pourtant encore de très webernien dans les solutions mélodiques de la

Cantate qui pourraient procéder davantage de sa pratique quotidienne (d'après Otto Klemperer) du *Clavier bien tempéré*. Un Bach cependant ici non plus plagié mais transcédé et qui agrègerait le degré si remarquable d'abstraction qu'atteint l'op. 22 de Webern. Les formules sérielles du *ricercar* consistent en un motif rétrogradé puis renversé:



Les vertus ici diatoniques du procédé ne perturbent pas l'unité de l'œuvre qui trouve là au contraire une sorte de centre de gravité. Il en va autrement du *Septuor*, plus hétérogène, où réapparaît la préoccupation sérielle. Le premier mouvement, cependant, est encore écrit dans la veine gaillarde et si peu sérielle du *Dumbarton Oaks Concerto*. Le second - une passacaille - semble bien un pas décisif vers un nouveau langage ainsi qu'une révérence manifeste à Webern. Le matériau consiste en une série de 16 sons



dont l'énoncé et l'instrumentation "klangfarben-mélodique", soumis ensuite à variations, présentent une parenté troublante avec le deuxième mouvement de la *Symphonie* op. 21 de Webern. Même procédé de la variation, même raréfaction du discours dans les premières mesures. Le dernier mouvement du *Septuor* est une gigue - hommage peut-être à celle de la *Suite* op. 25 où Schoenberg utilisait pour la première fois radicalement la série dodécaphonique. Du motif de 16 sons de la passacaille, Stravinsky extrait les 8 qui ne se répètent pas, les disposant en échelles d'où il tire des motifs qu'il traite de manière sérielle. Cette gigue consiste en quatre fugues successives d'une grande virtuosité contrapuntique. On trouve dans ces travaux, outre une manifeste démonstration d'aisance, passablement d'ostentation didactique; dans la façon d'indiquer, par exemple, dans la gigue, la constitution des échelles à l'entrée de chaque instrument, l'articulation des métamorphoses sérielles dans la *Cantate*; toutes marques scrupuleuses ou naïves qui placent ces deux œuvres sous un signe paradoxal où l'ennui d'un vieux langage le dispute à la fraîcheur d'un nouveau.

(1) André Boucourechliev, *Stravinsky*, Paris, Fayard, 1982, p. 308.

(2) Eric Walter White, *Stravinsky*, Paris, Flammarion, 1983, p. 152.

THREE SONGS FROM WILLIAM SHAKESPEARE

Les *Three songs* constituent la première œuvre significative où les techniques sérielles sont maintenues captives par une hétérogénéité (encore inorthodoxe) où se déclinent - peut-être sans heurt cette fois - une poétique et une identité purement stravinskiennes. Pour ancrer ce rapt dans l'histoire, Stravinsky a de nouveau recours à des textes élisabéthains, comme ceux, conseillés par Auden (le librettiste du *Rake's Progress*), qui, dans la *Cantate*, supportaient ses premiers essais sériels. Stravinsky opte cette fois pour trois morceaux disparates de Shakespeare afin de constituer un cycle de mélodies, forme qu'il n'avait pas abordée depuis les *4 Chants russes* de 1919. Les premières œuvres sérielles de Webern - les opus 17 et 18 -étaient aussi des recueils de trois lieder pour voix et petits ensembles instrumentaux qui ont en commun avec celui des *Three Songs* la clarinette et l'alto. Stravinsky y ajoute la flûte et destine le cycle à une voix de mezzo-soprano. Les *Three songs from William Shakespeare* ont été composés à l'automne 1953, dédiés aux concerts *Evenings on the Roof* de Los Angeles où Robert Craft les a créés en 1954.

I. Musick to Heare. Ce premier chant, comme le remarque Milton Babbitt, “peut être considéré comme l’étape définitive avant une éventuelle composition dodécaphonique”⁽³⁾, sorte de redoute avancée et encore expérimentale où Stravinsky entend faire réagir le matériau. Il choisit, allégoriquement, pour ce faire, le 8ème sonnet de Shakespeare, éloge de la musique qui, comme un bac sur quoi se glisserait la composition, pourrait opérer un transbordement du langage.

Le matériau consiste en une série de quatre notes incluses dans une tierce majeure

Voyons fonctionner ceci dans l'introduction instrumentale⁽⁴⁾

Allegretto

Key signature: one flat (B-flat)

Score for five parts: Voice, Flute, Clarinet (sounds as written), Viola, and Piano.

Lyrics: O, Rv., O, Rv.

Flute: *dolce cant.*

Clarinet: *plz.*

Viola: *p ma marc.*

Piano: *p*

(3) "Remarks on the recent Stravinsky", in *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, Princeton University Press, 1968, p. 174.

(4) Nous employons la codification couramment admise: O - série original, Rv - renversement, ← - rétrograde. Les indices indiquent les transpositions numérotées à partir de l'original, chromatiquement, de manière ascendante (1 à 11). Cet exemple et les suivants ont pu être reproduits grâce à l'aimable autorisation des éditions Boosey & Hawkes.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for four parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is in common time. The Soprano part begins with a treble clef and a key signature change from one flat to two flats (B-flat and E-flat). The Alto part begins with a treble clef and a key signature change from one flat to two flats. The Tenor part begins with a bass clef and a key signature change from one flat to two flats. The Bass part begins with a bass clef and a key signature change from one flat to two flats. The music features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. There are also some performance markings, such as "O³" and "Rv.", which likely refer to specific vocal techniques or lyrics. The score is written on a single page, with the music continuing onto the next page.

Deux couches nettement distinctes, deux entités que Stravinsky superpose malicieusement comme pour délimiter le champ d'un nouveau discours : 1) une strate d'énoncé sériel qui postule un développement chromatique, 2) une strate essentiellement diatonique.

1) la flûte expose six formules sérielles de quatre notes toutes dérivées de l'original. L'agencement des trois premières formules dénote déjà quelques principes d'économie interne du matériau qui sont à rapprocher du travail cellulaire webernien: les notes 4, 5 et 6 sont la transposition du rétrograde de 1, 2 et 3; les notes 7, 8, 9 et 10 s'identifient, au moins par moitié, avec le rétrograde de l'original. Les trois premiers énoncés sériels visent à remplir chromatiquement la quarte SOL-DO.

2) la clarinette et l'alto dévident le contenu de la quinte DO-SOL, en un aller-retour confondant de simplicité, proposant là comme un primat référentiel qui prendrait le visage de quelque étude enfantine de Czerny que Webern eût orchestrée⁽⁵⁾. La mystification tient évidemment à la répartition instrumentale de ce pentacorde élémentaire : peu ou pas de superpositions, une instrumentation (les pizzicati de l'alto atténuant la lisibilité des hauteurs) et une rythmisation qui masquent la précarité volontaire.

Les seules notes que l'hexacorde chromatique de la flûte et le pentacorde diatonique de la clarinette et de l'alto aient en commun sont précisément DO et SOL qui finissent l'introduction instrumentale en quinte à vide, clair poinçon dont Stravinsky fait jouer (comme il le fera aussi dans *Agon*) toute la signifiante historique. Il n'est pas non plus indifférent qu'il fiche cette estampille sur la note DO - allusion peut-être cryptique à ce qu'en DO Majeur Schoenberg imaginait encore de merveilles, même après l'avènement du dodécaphonisme. Au surplus cet UT lilial pourrait bien se donner comme une antidote fétichisée du chromatisme qui viendrait figurer là quelque degré zéro. N'oublions pas le sens du sonnet de Shakespeare qu'à chaque instant Stravinsky emblématise.

(5) Nous retrouvons toujours cette fixation syntagmatique marquée d'ironie lorsqu'il s'agit, soit par distance, soit par dérision en abyme, de connoter l'état primaire du langage musical, et par métonymie, le premier degré de son apprentissage: Stravinsky (*les cinq doigts*), Debussy (*Docteur Gradus ad parnassum*), Saint-Saëns (*Le Carnaval des animaux*), etc.

Musick to heare, why hear'st thou musick sadly?
Sweets with sweets warre not, joy delights in joy:
Why lov'st thou that wich thou recea'st not gladly,
Or else receav'st with pleasure thine annoy?
If the true concord of well-tuned sounds
By unions married, do offend thine eare,
They do but sweetly chide thee, who confounds
In singleness the part that thou should'st beare.
Mark how one string, sweet husband to another,
Strikes each in each by mutual ordering;
Resembling sier, and child, and happy mother,
Who, all in one, one pleasing note do sing:
Whose speechless song, being many, seeming one,
Sings this to thee: "Thou single wilt prove none."

Dans les deux derniers vers *one* et *none* seront figurés, quoique distants l'un de l'autre, respectivement par un sol et par un do, dans la partie vocale, formant ainsi une cadence qui revient toujours à l'UT initial à partir duquel la musique semble pouvoir s'écrire. Cette même note servira dans tout le recueil de repère privilégié. Ainsi, dans la seconde mélodie, Stravinsky, évoquant des cloches probablement métaphoriques, aura-t-il soin de perdre leur résonance sur un DO. Et pas n'importe lequel! Pour qui composait au piano⁽⁶⁾, le *DO serrure*, ce *DO nombril* que l'on tracera d'abord pour expliquer toute échelle, tout principe musical. On sait la dilection si souvent illustrée de Stravinsky pour cet UT virginal et innocent qui se présente au titre de ce qu'Adorno stigmatise comme un geste de régression ou d'infantilisme.

Stravinsky utilise la quinte à vide comme un sceau archaïque qui va souligner la structure formelle de la pièce. Cette division épousant simplement le découpage poétique est renforcée par des séquences métriques agencées selon quatre modes alternatifs:

Introduction	4 8	DO-SOL
1 ^{er} quatrain	4 3/4 3 8 8 8 8	DO-SOL
2 ^{ème} quatrain	4 4/3 3/4 4 8 8 8 8 8 8	SI-FA [#]
3 ^{ème} quatrain	4 3/4 3 8 8 8 8	SOL-RE
distique	4/3 4 4/3 8 8 8 8 8	DO-SOL

Le distique final, comme nous le verrons, accumule toutes les instabilités et les superpositions que la pièce avait réservées.

Le principe d'étagement des couches est maintenu à l'entrée de la voix qui reprend la fonction énonciatrice de la flûte dans l'introduction en déroulant linéairement les formules

Toi, musique, qu'es-tu par musique attristé?
Joies se plaisent. Douceur ne fait guerre à douceur:
Ce que tu reçois sans plaisir, pourquoi l'aimer
Ou recevoir ce qui t'ennuie avec faveur?
Si le juste concours de notes bien choisies
Liées par mariage offense ton ouïe,
C'est qu'il te gronde doucement de réunir
En une les parties que tu devrais tenir.
Vois, chaque corde étant l'époux de l'autre corde
Comme l'une dans l'autre elles vibrent en ordre.
On dirait de l'enfant, du père et de la mère,
Tous unis pour chanter la même note claire,
Chant sans parole de plusieurs qui ne font qu'un
Dont le dire est que: "seul tu ne signifies rien".
(traduction de Jean Rousselot)

(6) Contrairement à Schoenberg. C'est un des treize chefs de dissemblance entre eux que relève Stravinsky dans ses entretiens avec Robert Craft. *Dialogues and Diary*, London, Boston, Faber and Faber, 1968, pp. 107-108.

sérielles. Les instruments abandonnent l'emblème diatonique introductif pour énoncer à leur tour les tétracordes sériels sans plus aucune superposition harmonique entre eux. Stravinsky imagine là une sorte de récitatif niellé par une dissémination instrumentale encore très webernienne, mais déjà, à y regarder de plus près, moins orthodoxe. Nous l'avons vu, l'introduction - la linéarité sans faille de l'énoncé, le développement sans répétition des larges intervalles - était une sorte de vignette webernienne que le premier quatrain viendra infirmer. D'abord une entrée récitative, syllabique, dont les notes répétées étirent l'énoncé sériel:



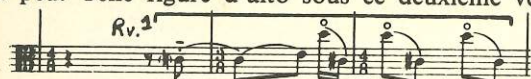
L'éthos diatonique, sinon tonal, frappe ici évidemment. Il tient à la nature de la série originale, à cette oscillation entre la tierce majeure et la tierce mineure que souligne encore la flûte qui se glisse sous la voix par unisson ou par sixte. Cet énoncé poétique si finement incrusté dans une tierce annonce le soin prosodique extrême qui va présider à la composition de ces mélodies. Une telle révérence au texte, cette attention à en marquer toutes les articulations est singulière chez Stravinsky qui avait souvent adopté une pratique systématiquement inverse dont *Renard* semble l'exemple extrême. La transparence atone de *Musick to heare* procède sans doute de cette cantillation dont le déroulement rythmique aux pulsations diluées remplit indifféremment l'alternance métrique car c'est la prosodie qui dicte ici les lois de l'argument rythmique. Le rythme iambique, par exemple, [] ou [] ou [] calqué sur les syllabes contractées (*sadly*, *single*) devient un signal déduit de la prosodie émis par les instruments et qui gagne peu à peu la trame d'accompagnement (et dont l'envahissement culmine dans le 3^{ème} quatrain) - sorte d'ombre vocalique qui veille au traitement de la langue⁽⁷⁾. Ce rythme iambique est toujours distingué par la seule prescription dynamique qu'on puisse trouver au cours de la partition; un *fp* qu'il faut lire comme une traduction dynamique de l'iambe. Cette rareté des prédictions dynamiques entre sans doute dans la logique stravinskienne d'exonération du discours qui ressortit à une simplification en tout point contraire à la surdétermination des paramètres chez Schoenberg.

Le deuxième vers



(7) Stravinsky, dans une notice de programme pour l'exécution de la *Cantate*, parle, à propos des textes anonymes du XVI^{ème} siècle qu'il utilise dans cette œuvre, de la "syllabisation contraingnante", de la construction à vocation musicale de ces vieux vers anglais qui lui permettent d'écrire de façon "plus pure, non dramatique" au sortir du *Rake's Progress*. Cité par E.W. White, op. cit. pp. 479-481.

reste toujours contenu dans l'ambitus étroit de la tierce sol-si - exception faite de l'extension à ce *DO nombril*, premier jalon d'une tierce do-mi \flat que le récitatif ira remplir peu à peu. Telle figure d'alto sous ce deuxième vers

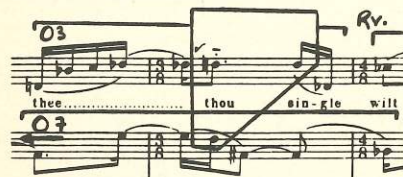


montre un degré supplémentaire dans l'anémie des hauteurs. Non pas une note répétée, mais deux, en formule fermée, souvent binaire. Or, à aucun moment ces formules instrumentales ne gagnent le régime autonome et linéaire de la voix. Comme dilution de l'iambe, elles impriment à l'esprit de la pièce et du cycle entier le règne d'une oscillation, miroir de l'alternance métrique ou de ce mouvement pendulaire, ce bégaiement modal de la tierce qui donne à toute la mélodie le tour d'une formulation suspendue.

La perversion du débit sériel, sa cristallisation en boucles n'est pas la seule avanie que Stravinsky entend infliger au principe qu'il s'est donné, à son matériau. Le deuxième quatrain semble à cet égard un avertissement *ante litteram* de Shakespeare aux dodécaphonistes et le chant va saluer d'un figuralisme sériel ce que le texte pourrait signifier d'ironie contre le purisme et l'intégrité: sur *offend thine heare*, Stravinsky bouleverse l'ordre sériel:



Bouleversement souligné par un étirement des intervalles jusqu'à cette succession de septièmes qui interrompt la polarité autour du sol, du si et du si \flat . Cette irrégularité sérielle n'est pas la seule; il en est une autre dans le distique final: "seul, tu ne signifies rien"



O³ est interrompu par un *ré* auquel Stravinsky fait un sort puisqu'il le fait précéder d'une respiration et qu'il le coiffe d'un appuyé-détaché, seule indication d'attaque de toute la ligne vocale. Comme on le voit, ce RE est doublé à l'unisson par la flûte (qui exprime, elle, une série conforme) - précaution déictique pour libérer de la structure ce *thou* (tu/toi); souci toujours d'un défi à la rigueur du système.

Dans ce distique, Stravinsky met en œuvre le principe cumulatif du *stretto*: l'alternance métrique

4/3/4 4/3/4 4
8 8 8 8 8 8

qui est une solution mixant les séquences précédentes. L'énoncé de la série originale exclusivement à la voix dans toute la pièce (exception faite de l'introduction instrumentale) trouve ici son expression rythmique la plus ramassée. La réinjection régulière de cette série originale vise toujours à ramener la polarisation à la tierce sol-si en des transformations rythmiques qui vont de l'étirement des premiers énoncés récitatifs à l'augmentation des valeurs correspondant à un resserrement de l'énoncé - ce point marquant le mitan de la mélodie. La deuxième phase de la transformation (occurrences 5 à 8 de l'original) se présente comme une imitation partielle des premiers énoncés rythmiques toujours dans le sens d'un resserrement terminal.

De l'usage focal et systématisé rythmiquement de l'original est déduit le traitement mélodique et rythmique des autres formes sérielles - toujours à la voix. Ces marques de différence sont mélodiquement caractérisées par des intervalles de sixte et de septième, rythmiquement, par des figures stables - sur des temps forts.

Le principe du choix et de l'organisation des séries obéit à une logique discrète et sans grandes conséquences, faisant alterner régulièrement et selon des schémas symétriques quatrain par quatrain, les formes originales (transpositions comprises) et les renversements.

La cumulation finale présente pour la première fois trois strates superposées:



On a vu que la voix resserrait les énoncés sériels. La flûte reprend le rôle mélodique qu'elle avait dans l'introduction, comme la clarinette et l'alto réintroduisent le va-et-vient diatonique entre DO et SOL - c'est cette quinte dans une instrumentation diaphane qui vient timbrer cette polyphonie

dont la transparence ne permet pas cependant d'induire la simplicité presque dérisoire et facétieuse. Voici bien l'objet du passage. Rien de surprenant à ce que la poétique stravinskienne ait circonvenu, neutralisé les exigences d'un processus dont elle joue du reste partiellement; plus singulière en revanche paraît cette sorte de mystification, de subversion dialectique qui contourne l'alternative et rejaillit dans l'intemporel.

II. Full fadom five. Robert Craft voit dans cette seconde mélodie la pièce la plus voluptueuse, la plus impressionniste que Stravinsky ait écrite pendant ses dernières années. Il s'y agit de poursuivre le propos de dérivation d'une attitude sérielle, soit par dilution du processus, soit par ce qu'on pourrait appeler un *brouillage topique*, une sorte de *fading* progressif qui estompe justement les modalités d'un passage. Il se pourrait bien ici que le positivisme apollinien de Stravinsky se mêle de clandestinité. Le *passage*, nonobstant, reste d'une virtuosité confondante.

La polarité diffuse de la première pièce devient dans la seconde une polarité presque explicitement tonale soulignée par une orthographe en bémols - l'apparente simplification stravinskienne, nous l'avons vu, met en jeu une sémiotique faussement innocente. Là encore, le texte a quelque vocation musicale puisqu'il s'agit d'un de ces chants de caractère que Shakespeare glissait dans ses tragédies: le chant d'Ariel au premier acte de *La Tempête*.

FULL FADOM FIVE

Full fadom five thy Father lies,
Of his bones are Corall made:
Those are pearles that were his eies,
Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a Seachange
Into something rich ans strange:
Sea-Nymphs hourly ring his knell:
Ding dong, ding dong
Hearke now I heare them; ding dong bell.
(The Tempest, Act 1 Scene 2)

*Par cinq brasses sous les eaux
Ton père étendu sommeille.
De ses os naît le corail,
De ses yeux naissent les perles.
Rien chez lui de périssable
Que le flot marin ne change
En tel ou tel faste étrange,
Et les nymphes océanes
Sonnent son glas d'heure en heure.
(traduction: P. Legris et E. Holland)*

Ce père, pour qui "les nymphes océanes sonnent le glas d'heure en heure", nul doute qu'il s'agit de Schœnberg. L'évocation de ce glas, introductive et terminale, encadre une cantilène, suave - admettons - marine - petite forme

asymétrique et tripartite. Le matériau sériel est déduit d'une sorte de timbre sans mesure, déclinant l'incipit, sous la forme d'un triple canon, à la quinte, en diminution et à l'octave, en double diminution:

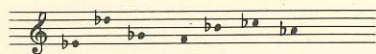
Ce motif de cloche est instrumenté par les *fp* de l'alto, les doubles attaques *p* et *sf* de la flûte et de la clarinette mais, l'identité campanaire tient surtout ici aux intervalles de quarte et de quinte livrant l'échelle heptatonique suivante -mode de la en ton de mi \flat :

Il est une parenté troublante entre cette musicalisation du premier vers de *Full Fadom five* et celle qu'en a donnée Purcell:

Similarité des hauteurs et des intervalles, même syllabisation des premiers mots, ambitus également large - allure descendante chez l'un, ascendante chez l'autre. Il n'est pas impossible que Stravinsky ait pu lire cette page de Purcell dans le mouvement de son intérêt pour la littérature élisabéthaine. Rien non plus ne permet de l'affirmer. Au demeurant, une telle coïncidence saluerait l'historicité récurrente de l'instinct stravinskien, comme elle laisse un soupçon supplémentaire pour majorer l'intemporalité dont nous parlions.

De ce mi \flat m mélodique, Stravinsky tire une série de sept sons qui, à l'évidence, porte une fois encore l'empreinte chiffrée du système tonal, le souci diatonique, jusqu'au seuil d'un projet inverse - quelques loups dans la bergerie. Cette élection heptatonique semble conséquente à ce qu'il répondait un an auparavant à un journaliste parisien qui le questionnait sur la dodécaphonie: "Personnellement, j'ai assez à faire avec sept degrés. Mais cependant les compositeurs dodécaphonistes sont les seuls qui ont une discipline

que je respecte. (...) Seulement [ils] sont prisonniers du chiffre 12. Je me sens plus libre avec le chiffre 7."⁽⁸⁾ Chiffre qui pourrait être, de plus, légitimé, dans cette seconde mélodie, par le rythme heptamétrique du chant d'Ariel - impair de l'étrangeté. La série est la suivante: (Q).



Impossible en la lisant d'échapper à l'attraction des cinq premiers degrés qui, d'une tonique à une dominante, vont installer une hiérarchie tonale simplement atténuée par une "clausule" ouverte, liée à une figuration rythmique



A cette figuration s'articule le traitement mélismatique de la prosodie. Sitôt déclenchée par la voix, cette formulation a presque valeur de sujet puisqu'elle est relancée en imitations, souvent textuelles dans les parties instrumentales. Ainsi, la pièce est-elle entièrement traversée d'une ondulation de seconde mineure en doubles croches.

Stravinsky utilise la forme originale de la série, son renversement et quelques transpositions mais particulièrement des formes rétrogrades que requiert ici la polarisation non plus intervallique mais tonale⁽⁹⁾. Ce principe de la récurrence, allant dans le sens d'un développement paradoxalement statique de la mélodie et au titre d'un procédé contrapuntique, est associé à l'écriture canonique qu'annonçait le motif de cloche⁽¹⁰⁾. Les entrées souvent confiées aux parties extrêmes, présentent les formules sérielles de façon moins linéaire, soit en tuilage, soit en "espalières":



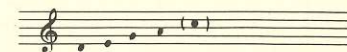
Les énoncés laissent parfois entre eux des zones indéfinies, traversées d'irrelevances, de "notes de passage" (comme Craft le suggère hardiment) qui fleurissent le caprice.

(8) "Rencontre avec Stravinsky", *Preuves*, mai 1952.

(9) La complexion archi-cellulaire du matériau de la première pièce rendait ces formes rétrogrades inutiles (ainsi n'en trouvait-on pas) et pour ainsi dire inopérantes puisque déjà inscrites dans la forme droite.

(10) Stravinsky, bien sûr, n'en n'est pas à son premier canon. Il paraît opportun de rapprocher ce dernier de ceux des Viennois, de l'opus 16 de Webern, par exemple, qui associaient aussi la voix et la clarinette à des textes intemporels. Il est peu probable que la réputation des canons "pédagogiques" de Schönberg ne soit pas parvenue jusqu'à Stravinsky. Quoi qu'ils ne soient pas sériels, certains montrent une combinatoire ludique assez proche de celle des *Three songs*. Je songe notamment à ce palindrome du canon XVII (l'une des premières pages que Schoenberg ait écrite aux Etats-Unis) qui exalte le principe sériel du rétrograde dans une sorte d'abstraction harmonique anhistorique.

Nous voici au point où la technique stravinskienne ressortit à une sorte de combat entre la liberté et la règle, sur un sol d'urgence qui relègue quelque peu les mauvaises pages à peine antérieures de la *Poétique Musicale* où Stravinsky affirmait que l'instinct est infallible. *Full Fadom Five* joue, avec une prudence de catéchumène, de l'inobservance. A la mesure 6, voilà qu'apparaissent, masquées par des doubles bémols (dont on sait combien ils sont rares et provoquants dans la musique sérielle!), ces *pearles* dont parle Shakespeare qui manquaient à la série de sept sons pour en faire une de douze



Toutes les hauteurs de cette échelle résiduelle sont économisées au cours de la pièce puisqu'elles sont hors du champ de polarité. L'évocation finale du glas, qui explique rétroactivement le timbre de l'introduction, utilise l'une d'elle, qui n'avait été énoncée qu'une fois dans toute la pièce: le ré^b, venant mêler son étrangeté instrumentale (en pizzicato à l'alto) et harmonique à l'échelle de mi^b mineur dégagée de l'ordre sériel. La tierce, alors, retrouvée, toujours figurative et chargée de faire circuler l'échos diatonique, supporte le tintement pendulaire de la cloche. C'est le *coucou* qui la reprendra dans la troisième pièce.

III When dasies pied.

SPRING

When Dasies pied, and Violets blew
And Cuckowbuds of yellow hew:
And Ladie smockes all silver white,
Do paint the Medowes with delight.
The Cuckow then on everie tree
Mockes married men; for thus sings he,
Cuckow, Cuckow, Cuckow;
O word of feare,
Unpleasing to a married eare.
When Shepheards pipe on Oaten strowes,
And merry Markes are ploughmens clockes:
When Turtles tread, and Rooks and Dawes,
And Maidens bleach their summer smockes:
The Cuckow then on everie tree
Mockes married men; for thus sings he
Cuckow, Cuckow, Cuckow;
O word of feare,
Unpleasing to a married eare
(Love's Labour's Lost, Act 5 Scene 2)

LE PRINTEMPS

Quand les pâquerettes diaprées et les violettes bleues
Et les cressons argentés
Et les primevères de couleur jaune
Emailent de leurs grâces les prés,
Le coucou alors, d'arbre en arbre,
Se moque des maris, car il chante:
Coucou!
Coucou! Coucou!... O mot sinistre,
Malsonnant à une oreille mariée;
Quand les bergers embouchent les chalumeaux d'avoine
Et que les gaies alouettes servent d'horloges aux laboureurs
Quand s'accouplent les tourterelles, les grolles et les corneilles
Et que les filles blanchissent leurs jupes au soleil,
Le coucou alors, d'arbre en arbre,
Se moque des maris, car il chante:
Coucou!
Coucou! Coucou!... O mot sinistre,
Malsonnant à une oreille mariée!
(traduction de Victor Hugo)

On trouve dans ce cycle, comme nous l'avons remarqué, plusieurs axes de cheminement. Cette troisième pièce met

en évidence celui d'une identité stravinskienne; destabilisée d'abord, poétiquement mise à mal, puis ressaisie ici en des traits d'auto-référence. Il ne s'agit pas là à proprement parler de citation, mais d'allusion stylistique à un langage antérieur qui a le sens d'une double conjuration. Gardons-nous d'oublier la situation de crise à laquelle l'écriture stravinskienne est violemment confrontée à l'époque de ces *Three songs* -lesquels pourraient bien être lus comme une solution thérapeutique - pour ne pas dire thérapeutique. Les termes de cette double conjuration visent à entériner, dans un réflexe de culpabilité, la récession néo-classique⁽¹¹⁾ en convoquant les valeurs antérieures. *When Dasies Pied* revient explicitement à la veine des *Pribaoutki*. Acte compensatoire du patient en transfert: Stravinsky instrumente en 1955 ses *Quatre chants russes* de 1919. Le deuxième terme conjuratoire vise à porter au sein du nouveau langage - pour conforter cette décision de s'y installer et de tâcher de s'y maintenir - les fortunes de l'ancien.⁽¹²⁾

Nous avançons chaque fois plus avant dans le diatonisme et dans la dilution des procédés sériels, comme si la grille critique que Stravinsky leur infligeait provoquait leur éviction. La facture de *When Dasies Pied* - et sans doute le climat poétique y invite-t-il - nous ramène donc aux procédés hétérophoniques des *Noces*: écriture par couches statiques, harmonies bloquées, ostinati, mélismes diatoniques élémentaires dont la voix sera ici l'agent, les instruments retrouvant dans cette pièce une systématisation indépendante, ce qui assure au cycle sa cohérence, indique sa symétrie puisque seule la mélodie centrale était également polyphonique.

Le matériau est sommairement issu des deux pièces précédentes. Il consiste en deux gammes majeures: l'une de la b qui exploitera les figures de quarte du motif de cloche; l'autre de do qui vient droit du *poinçon* diatonique instrumental de *Musick to heare*. Comme dans cette première mélodie, l'écriture par couche est manifeste: la voix, d'une part, qui parcourt linéairement les deux échelles, les trois instruments, d'autre part, figés en ostinati, ou en blocs figuraux selon un couplage qui donne une logique aux fonctions instrumentales tout le long du cycle:

I	II	III
Vx	Vx	Vx
Fl.	Fl.	Fl.
Cl.	Cl.	Cl.
Alt.	Alt.	Alt.

(11) Stravinsky, dans la dernière partie de sa vie, a fini par jeter des anathèmes parfois véhéments contre sa période néo-classique.

(12) Il est une autre référence antérieure possible à ces *Three songs*, croisant le parcours schoenbergien, ce sont les *Trois poésies de la lyrique japonaise* (1913). Une même atmosphère instrumentale, une même poésie suspendue, une atonalité *polaire* les rapprochent. On sait que ces *Trois poésies*, ainsi que celles de Ravel/Mallarmé, doivent beaucoup au *Pierrot lunaire*. Voir, concernant la polémique autour de ces généalogies, successivement: Pierre Boulez, "Trajectoires" in *Relevés d'apprenti*, Paris, Le Seuil, 1966, pp. 241-261; et, André Schaeffner, "Variations Schönberg" in *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, Le Sycomore, 1980, pp. 364-371.

A chaque énoncé d'une des deux échelles par la voix correspond un motif immuable que l'alto égrenne en harmonique:

Voix
DOM
LA b m



La flûte et la clarinette proposent une sorte d'illustration alternative assez ingénieusement instrumentée de ces deux échelles, qui consiste à faire scintiller deux quintes articulées par cette ondulation de seconde mineure qui vient de la deuxième mélodie:



L'idée sérielle, passablement dissoute, se réduit à des formules mélodiques disposées en miroir passant brusquement d'une échelle à l'autre:



On pourrait rapprocher cette configuration mélodique des premières organisations sérielles de la *Cantate*, lesquelles étaient toutefois plus strictes.

Ce qu'on pourrait appeler le *divertissement du coucou* consiste en une séquence contrastante, d'éthos dodécaphonique, pour une fois, mais cependant sans organisation sérielle. Voici bien la mystification la plus "rusée" de ce cycle, à moins que ce refrain ne veuille citer le Webern d'avant le *passage*, si égal à ce qu'il sera sitôt ensuite, et signifie par là que le langage peut être dissocié de ses procédures artisanales, que toute mutation technique est extrinsèque au style. Il est peut-être encore une malice en ces brusques septièmes, venant rompre le fil conjoint de la voix, sur *word of feare* et *unpleasing*. Ce divertissement "libre" se déverse, après un conduit de ces quintes alternées dont nous avons vu le fonctionnement, dans une sorte de cadence ouverte à la flûte et à la clarinette et dont voici les trois dernières mesures qui concluent le cycle:



Le rythme s'interrompt comme arbitrairement, postulant l'infinitude, et ce réb pourrait être une appoggiature à la résolution différée, suspendue juste au dessus de l'UT, référent absent, désormais, dans ce nouvel ordre.

APESANTEUR

Cette fin non close vient cependant tout droit du Stravinsky des *Pribaoutki* (1914). *L'oncle Armand* se perdait sur un même trémolo de clarinette, grave et pp, incrusté de petites appoggiatures au hautbois :



Cette façon d'achever ce cycle propédeutique par une affirmation d'identité, une revendication d'antériorité triomphante, en tout point opposée à la raréfaction webernienne qui ouvrait le recueil, délimite assez exactement le champ de cette œuvre stratégique : une anamnèse pour provoquer l'urgence, un défi de vitalité pour endiguer la crise. Le recours semble bien décisif pour une nouvelle solution d'écriture, encore qu'il faille attendre *Threni*, en 1958, pour rencontrer chez Stravinsky une écriture entièrement sérielle, précédée encore d'exactions mixtes parmi les plus convaincantes de Stravinsky : *Canticum Sacrum* (1955) et surtout *Agon* (1957).

La critique adornoïenne contre Stravinsky, loin d'avoir désarmé après ce passage, va fustiger, malgré l'adoption du sérialisme, une éternelle récurrence néo-classique, reconnaissant cependant à Stravinsky quelque pertinence critique à l'égard d'un système qui condamnait le dernier Schönberg à un certain statisme académique. Il faut regretter qu'Adorno ne se soit pas exprimé à propos de ces *Three songs* (que je sache). Il n'eût pas manqué sans doute d'y voir cet "escamotage esthétique qui devient fantôme de salut"⁽¹³⁾, là où paraît pourtant, à l'évidence, pour sauver un langage, la solution - au sens médical - la plus "curative", la plus conséquente (mais dont l'efficacité reste à étudier). Cette "solution" porte l'étrange ferment poétique que seuls Webern et Stravinsky ont su apporter à la musique de ce siècle, cette sorte "d'apesanteur historique"⁽¹⁴⁾ dont parle Boucourechliev⁽¹⁵⁾ et qui pourrait bien signer ce que leur langage a de plus transgressif et peut-être au fond de plus radical.

Gérard Pesson

(13) Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982, p. 169.

(14) Peut-être bien, oui, cette "musique d'après la musique" dont parle Adorno. *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 186.

(15) op. cit. p. 327.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodor. *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris, Gallimard, 1962.
 - ADORNO, Theodor. *Quasi una fantasia*. Paris, Gallimard, 1982.
 - BABBITT, Milton. "Remarks on the recent Stravinsky", in *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, Princeton University Press, 1968.
 - BOUCOURECHLIEV, André. *Stravinsky*. Paris, Fayard, 1982.
 - BOUCOURECHLIEV, André. "Stravinsky ou l'unité" in *Musique en jeu* n° 4. Paris, Le Seuil, 1971.
 - BOULEZ, Pierre. "Stravinsky demeure" et "Trajectoires" in *Relevés d'apprenti*. Paris, Le Seuil, 1966.
 - BOULEZ, Pierre. "Style ou idée" in *Musique en jeu* n° 4 Paris, Le Seuil, 1971.
 - BOULEZ, Pierre. "La conjonction Webern/Stravinsky" in *Points de repère*. Paris, Bourgois, 1981.
 - CRAFT, Robert et Igor STRAVINSKY. *Memories and commentaries, Exposition and developments*. Londres, Faber & Faber, 1960, 1962.
 - MIDDLETON, André. "Stravinsky's Development: a Jungian Approach" in *Music and Letters*. July, 1973.
 - POUSSEUR, Henri. "Stravinsky selon Webern selon Stravinsky" in *Musique en jeu* n° 4/5. Paris, Le Seuil, 1971.
 - SCHAEFFNER, André. *Essais de musicologie et autres fantaisies*. Paris, Le Sycomore, 1980.
 - VLAD, Roman. "Stravinsky, compositeur sériel" in *Nuova rivista musicale italiana* n° 4/5. Torino, E.R.I., 1967.
 - WHITE, Eric Walter. *Stravinsky*. Paris, Flammarion, 1983.
- Stravinsky, études & témoignages* par François Lesure, Pierre Souvtchinsky, Pierre Boulez, Stefan Jarocinsky, Louis Cyr, Célestin Deliège, Claude Helffer. Paris, Jean-Claude Lattès, 1982.

DISCOGRAPHIE

Three songs from William Shakespeare

- Grace-Lyne Martin, Ensemble instrumental dir. Igor Stravinsky. Columbia ML 5107.
- Cathy Berberian, Orchestre de chambre Columbia dir. Igor Stravinsky. CBS 72 881.
- Dorothy Dorow, Ensemble Amsterdam dir. Reinbert de Leeuw. Telefunken 642 350.
- Lidia Davidova, A. Razbaum (fl.), L. Mikaïlov (cl.), M. Tolpygo (alt.). Chant du Monde - Mélodie C 1008 133-34.
- Ann Murray, Ensemble Intercontemporain dir. Pierre Boulez. DGG 2 531 377.