
LE QUOI ET LE COMMENT

A propos du second mouvement ("Variations")
de la *Symphonie* op. 21 de Webern
Jean-Louis LELEU

STRUCTURE SÉRIELLE ET IDÉE MUSICALE

Si une grande partie de la musique atonale "libre", celle qui - comme *Erwartung* - ne fait appel, ni au thématisme, ni aux schémas d'organisations hérités de la tradition classique, a longtemps passé pour "inanalysable" - et de fait oppose une résistance particulière, *salutaire*, à l'analyse - du fait qu'aucun système de composition n'y est mis en œuvre, les partitions relevant de la technique sérielle exercent au contraire sur celui qui les aborde une forme de contrainte: elles semblent attendre de lui qu'il mette au jour les opérations par lesquelles le texte musical s'est trouvé agencé comme il l'est (opérations qui ne comprennent pas seulement l'emploi des formes de la "Grundreihe", mais l'ensemble des procédés liés à l'organisation sérielle, par exemple chez Webern le recours à la technique du canon, la formation de "séries" de formes sérielles, l'extension du principe sériel aux rapports de durée, etc.). Or, des doutes ont été exprimés très tôt quant au sens et à l'utilité d'un tel travail d'analyse. Le document le plus significatif, à cet égard, est la lettre fameuse adressée en juillet 1932 par Schoenberg à Rudolf Kolisch, lettre dans laquelle le compositeur déplore l'intérêt porté par ses élèves à la facture dodécaphonique de sa musique; Schoenberg (partant de l'exemple de son *troisième quatuor*) y distingue soigneusement deux types d'analyse:

"Tu as bien identifié la série de mon Quatuor à cordes (...).
Cela n'a pas dû aller sans peine, et je ne crois pas que

j'aurais moi-même cette patience. Crois-tu donc qu'il avance à quelque chose de savoir cela? Je n'arrive pas à me l'imaginer. Je suis convaincu que pour un compositeur qui manque encore d'habileté dans le maniement des séries cela peut donner des idées quant à la manière de procéder, montrer, du strict point de vue technique, la possibilité de créer à partir des séries. Mais on ne peut rien tirer de là - ou tout au plus accessoirement - quant aux qualités esthétiques. Je n'insisterai jamais assez sur le danger qu'il y a à donner trop d'importance à ces analyses, qui n'aboutissent qu'à ce que j'ai toujours combattu : à savoir saisir comment la musique est *faite*, alors que j'ai toujours aidé à comprendre ce qu'elle *est*. J'ai déjà tenté plusieurs fois d'expliquer cela à Wiesengrund (c'est-à-dire Adorno), ainsi qu'à Berg et à Webern. Mais ils ne veulent pas me croire. Je ne le répéterai jamais assez : mes œuvres ne sont pas des compositions *dodécaphoniques*, mais des *compositions* dodécaphoniques ; on me confond de nouveau sur ce point avec Hauer, pour qui la composition n'a qu'une importance secondaire.

Je n'ignore pas bien sûr, et n'oublie à aucun moment, qu'en te livrant à ces investigations tu gardes toujours un contact vivant avec ce qui est à l'origine de ton rapport à cette musique : à savoir sa substance spirituelle, sonore, musicale. Néanmoins, je ne puis que me prononcer contre ce type d'analyses (...). Il n'y a pour moi qu'une façon d'analyser qui entre en ligne de compte : celle qui fait ressortir l'idée⁽¹⁾, et montre comment celle-ci est exposée et développée⁽¹⁾.

Ces lignes appellent quelques remarques. Schoenberg y adopte en effet, sous la pression des circonstances, une attitude extrême ; devant l'hostilité que rencontre sa nouvelle "méthode de composition" (le monde musical accueille mal les "dodécaphonistes"), il choisit de couper court aux critiques en minimisant l'importance du recours à une quelconque *technique*. L'allusion à Hauer est à cet égard révélatrice : loin de lui disputer la paternité du dodécaphonisme, Schoenberg se pose face à lui en authentique compositeur, il l'utilise comme repoussoir en le désignant comme celui chez qui la "construction" - l'ingéniosité du dispositif - l'emporte effectivement sur tout autre préoccupation⁽²⁾. En outre, il s'agit pour lui de veiller à ce que ses propres élèves ne viennent justifier les accusations portées contre sa musique en manifestant un intérêt par trop exclusif à la technique elle-même. C'est pourquoi il prend soin de dissocier l'aspect structurel de l'aspect proprement "musical", pour ne reconnaître au premier - du bout des lèvres - qu'une fonction *didactique* : celle de permettre au disciple de se rendre maître de certaines techniques de composition, et par là de stimuler le travail de création. Comment cette dissociation est-elle possible? Il faut noter que ce que

(1) A. Schoenberg, *Briefe* (éd. E. Stein), Mayence (Schott), 1968, p. 178 s, correspondance (éd. J.C. Lattès) 1983, p. 165 S.

(2) Schoenberg se défend à la fin de la lettre déjà citée d'être un constructeur" (*Ibid.*).

Schoenberg appelle les "qualités esthétiques", par opposition à la dimension purement technologique (celle que vise la question "comment est-ce fait?"), - ces "qualités" s'incarnent pour lui dans l'"idée" musicale. Or le propre de l'"idée", comme l'indique le terme allemand de "Gedanken" ("denken" signifie "penser"), est de faire intervenir de façon vivante l'activité de l'esprit, alors que la structure est *donnée*, indépendamment de tout acte de la pensée, - et en ce sens aussi offerte à l'analyse. L'"idée" est *événement*, la structure de l'ordre du *fait*. En d'autres termes encore : l'idée musicale, sa présentation, son développement, sont inséparables du médium du *temps*, tandis que la structure est par nature étrangère à ce médium, cela ne vaut pas moins de l'agencement interne de la texture musicale que de la structure d'un sol ou d'un édifice.

Que Schoenberg condamne l'intérêt porté à l'organisation sérielle n'a rien de surprenant : il n'est que trop visible que l'analyse, limitée à ce seul aspect, reste muette sur la musique elle-même ; d'autre part, c'est bien la pensée musicale qui au total importe, et il n'est plus utile, une fois qu'on la tient, de se référer à la structure. Ainsi s'explique l'attitude de Webern lui-même - celui des trois Viennois dont la musique, du fait de l'importance qu'elle accorde à l'aspect structurel, a suscité le plus d'analyses conformes au modèle dénoncé par Schoenberg -, dont le pianiste Peter Stadlen, créateur des *Variations* op. 27, rapporte que jamais, lors des séances de travail précédant l'exécution de l'œuvre, il n'aborda la question de l'organisation sérielle : "Même quand je l'interrogeais, il se refusait à en parler, disant que l'important était que j'apprenne comment le morceau devait être joué, et non comment il était fait."⁽³⁾ Si la position de Schoenberg est extrême, c'est qu'il semble *exclure* qu'il puisse y avoir une interpénétration des deux plans, et donc qu'un examen attentif de l'agencement sériel puisse jamais éclairer la compréhension musicale. Cette idée, sous sa forme la plus radicale, a été reprise plus récemment, de manière significative, par divers zéloteurs de Schoenberg, soucieux de montrer que ce dernier *écrivait de la musique*. C'est ainsi que dans une communication faite lors du 1^{er} congrès de la "Schoenberg-Gesellschaft", Christian Möllers, s'appuyant précisément sur la lettre adressée à Rudolf Kolisch, et prenant comme exemple l'"Adagio" du *Troisième Quatuor*, s'est efforcé d'établir que chez Schoenberg "la technique sérielle et le sens musical (n'étaient) pas seulement indifférents l'un à l'autre, mais souvent (se contredisaient) directement."⁽⁴⁾ La conclusion du texte de Möllers mérite d'être citée dans son entier :

"On cherche souvent à minimiser les contradictions que j'ai

(3) P. Stadlen, préface à la partition des *Variations pour piano* op. 27 de Webern, Universal Edition n°16845, p. II.

(4) Chr. Möllers, "Die Inkongruenz von Reihentechnik und musikalischer Gestalt bei Arnold Schoenberg", in : *Bericht über den 1. Kongress der Internationalen Schoenberg-Gesellschaft* (éd. r. Stephan), Vienne (Verlag Elisabeth Lafite), 1978, p. 134.

décrites en disant que la structure sérielle et les relations motiviques constituent deux plans différents, mais également importants de la composition. Je me suis attaché à montrer, au contraire, que les deux plans sont en contradiction directe, et que par conséquent ils s'excluent mutuellement. La musique de Schoenberg, à mon sens, ne perd rien de son importance si on la prive de sa légitimation technique; le mieux serait donc, quand l'analyse de la structure sérielle vient faire obstacle à la compréhension plutôt qu'elle ne la guide, de suivre le conseil et l'exemple de Schoenberg, et de se dispenser à l'avenir d'un tel travail⁽⁵⁾.

L'objet du présent travail est de montrer, à partir d'un exemple précis, que le travail d'analyse dénoncé ici par Möllers ne risque de "faire obstacle à la compréhension" que pour autant qu'il ne s'emploie pas à la servir, et qu'en tout état de cause il est parfois, pour cette compréhension, d'une utilité décisive. Car s'il est vrai que les deux plans distingués par Schoenberg tendent souvent à devenir dans la composition deux dimensions indépendantes l'une de l'autre, il arrive aussi qu'un lien étroit et précis se crée entre la structure - en particulier la structure sérielle - et la pensée musicale. L'exemple retenu ici est celui du second mouvement de la *Symphonie* op. 21 de Webern. De nombreuses partitions des Viennois auraient pu, de différentes manières, venir à l'appui de la même démonstration. Mais ces "Variations" sont remarquables en ce que Webern - à la faveur d'un travail sur la relation thème/variation - y procède de façon systématique, alors même que le premier mouvement de l'œuvre offre un exemple non moins parlant de la situation inverse; celle d'une *dissociation* extrême entre l'organisation sérielle et la pensée musicale (le mouvement reproduit, dans son agencement sériel, la disposition classique ABA' sans que rien n'en transparaisse dans la musique elle-même: le retour de la combinaison sérielle initiale - mes. 43 ss. - échappe totalement à l'écoute, et la forme de l'ensemble se détermine selon une loi qui lui est propre).

RATES DE L'ANALYSE

L'organisation sérielle du second mouvement de la *Symphonie* op. 21 présente, on l'a souvent noté, deux particularités essentielles:

a) Le "thème" lui-même est formé, sériellement parlant, de la superposition de deux formes droites de la série; la forme originale (sur fa \sharp) - que déroule mélodiquement la clarinette - et sa transposition au triton, qui constitue l'"accompagnement" (cf. ci-contre le tableau des formes sérielles de la *Symphonie*). Mais comme la série elle-même est ainsi construite que sa seconde moitié n'est autre que le rétrograde,

(5) *Ibid.*, p. 139.

transposé au triton, de la première, il s'ensuit que les deux moitiés du "thème" présentent exactement, en miroir, la même succession de notes. L'ensemble, toutefois, ne revêt pas la forme d'un "canon à l'écrevisse"; si la phrase musicale adopte bien, dans son rythme et son phrasé, la structure d'un palindrome, ce dernier s'effectue - séparément - à l'intérieur de la mélodie d'une part, et de l'accompagnement d'autre part. Autrement dit: le "thème", si on l'énonce à rebours (en remontant de la dernière à la première note), reste identique à lui-même, à ceci près qu'il se trouve tout entier transposé au triton⁽⁶⁾. Les deux plans (celui des hauteurs et celui de l'articulation rythmique) ne coïncident qu'au centre de la phrase, où se superposent deux figures identiques, formées des notes la \flat - mi \flat (ou mi \flat - la \flat).

Thema
Sehr ruhig (♩ = ca 54)

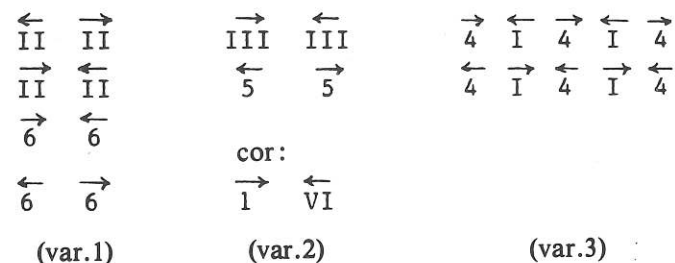
b) Quant à la disposition générale du mouvement (qui outre le "thème" comporte sept variations et une coda), Webern précise lui-même dans l'un des cours publiés par Willi Reich que la variation IV forme le "centre" du mouvement, et qu'"à partir de ce centre tout revient au point de départ": "Le mouvement se présente ainsi lui-même dans son entier comme un double canon par mouvement rétrograde"⁽⁷⁾.

Tableau des formes sérielles de la *Symphonie* op. 21

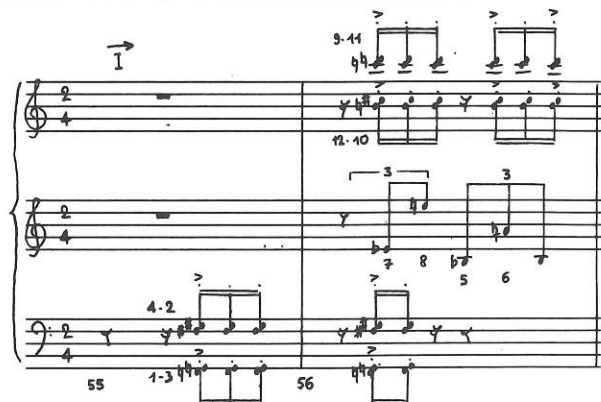
(6) Un détail du phrasé doit néanmoins dans ce cas être modifié; l'accent placé sur le premier fa (mes. 1) et sur le premier si (mes. 11) de la clarinette.

(7) A. Webern, *Der Weg zur neuen Musik* (éd. W. Reich), Vienne (Universal Edition), 1960, p. 60.

Le tableau des formes utilisées dans les trois premières variations - dont l'identification ne fait aucune difficulté - est le suivant :



Les variations V à VII devraient donc, selon l'indication de Webern, présenter exactement (à l'envers) le même enchaînement. Or - et c'est là le véritable point de départ de notre travail - , la variation V, *telle qu'on l'analyse couramment*, ne rentre pas dans le schéma donné par le compositeur. L'analyse la plus répandue est celle qui a été avancée par René Leibowitz dans son *Introduction à la musique de douze sons* : elle a été maintes fois reprise⁽⁸⁾, et sans doute s'y réfèrera-t-on longtemps encore, tant elle semble appropriée à l'apparente simplicité de la partition (où il est facile de ne voir que la pure répétition, pendant douze mesures, de deux agrégats immuables de quatre notes . Le passage y est interprété comme une "variation purement harmonique" du "thème", utilisant une unique forme de la série (la forme originale, I), dont les quatre premières notes sont présentées - sous forme d'accord - par les altos et les violoncelles, et les quatre dernières par les violons, la harpe égrenant, dans un ordre irrégulier et changeant (d'abord 7 8 5 6, puis 8 7 6 5), les quatre notes centrales.



Que l'on ait pu s'en tenir à cette analyse est d'autant plus surprenant que Leibowitz, dans un second ouvrage contem-

(8) R. Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons*, Paris (l'Arche), 1949, p. 237. Cf. notamment W. Kolneder, *Anton Webern. Einführung in Werk und Stil*, Rodenkirchen, 1961, p. 105, et L. Rognoni, *La Scuola musicale di Vienna*, Turin (Einaudi), 1966 p. 347.

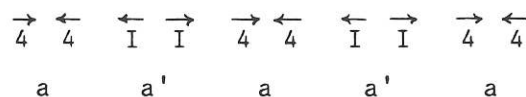
porain du précédent, *Schœnberg et son école*, propose lui-même de la même page une interprétation plus fine, permettant de rendre compte de l'ordre des notes de la harpe, interprétation selon laquelle Webern utiliserait ici de manière assez libre, non pas une, mais deux formes de la série étroitement apparentées, la forme originale et son renversement transposé sur la 4. Leibowitz - soulignons le - passe directement dans sa présentation du mouvement de la variation I à la variation V :

"Les autres variations s'attacheront elles aussi à développer certains aspects primordiaux du thème. Une des plus significatives à cet égard est sans doute la variation V, qui arrive à une sorte de "tournoiement sur place" et par là à une quasi-immobilité. C'est la structure harmonique sérielle du thème qui se trouve développée ici. Cette structure a ceci de particulier que les quatre premiers sons, et les quatre derniers sons de la série (et par conséquent du thème) se groupent en deux accords strictement similaires aux intervalles caractéristiques; ce sont ces deux accords que Webern confie respectivement aux cordes graves et aux cordes aiguës. Les quatre sons "centraux" du thème donnent des intervalles tout autres et c'est la harpe qui sera chargée de les émettre. De plus, le renversement de la série originale du thème transposée sur la bémol donne textuellement les mêmes accords. Si l'on s'en sert en maintenant le déploiement horizontal des quatre sons "centraux", l'on obtient pour ces derniers une légère variante; au lieu de mi-mi-la-si, on a mi-mi-si-la. C'est cette dernière particularité ainsi qu'un certain décalage de la mesure, qu'utilise Webern pour introduire un élément de variété à l'intérieur des cinq présentations successives de l'aspect harmonique du thème⁽⁹⁾.

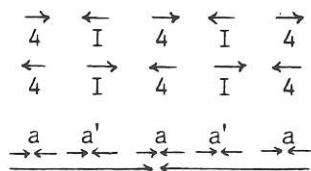
Si intéressante que soit la manière dont Leibowitz tente ici de caractériser la variation en parlant de "tournoiement sur place" et de "quasi-immobilité", cette analyse soulève néanmoins de graves difficultés. Non seulement, en effet, elle ne concorde pas avec l'indication fournie par Webern, au sujet de la structure du mouvement: la variation V, décrite de cette façon, n'entretient aucune relation précise avec la variation III, dont elle devrait présenter l'image en miroir, et l'on n'y trouve nulle trace d'un canon, pour ne rien dire d'un canon "par mouvement rétrograde". Mais Leibowitz, de plus, abandonne dans son commentaire la notion de "variation" au profit de celle de "développement"; le thème, ici, n'est plus "varié", mais le compositeur en "développe" la "structure harmonique sérielle". Outre que ce glissement est lui-même hasardeux, on voit mal à quelle nécessité répondent les "cinq présentations successives" dont fait l'objet dans la variation - pour parler comme Leibowitz - "l'aspect harmonique du thème".

(9) R. Leibowitz, *Schœnberg et son école*, Paris (J.B. Janin), 1947, p. 217s.

Enfin, l'explication selon laquelle les variantes de la partie de harpe auraient pour fonction d'"introduire un élément de variété" à l'intérieur de ces cinq présentations n'est pas non plus convaincante; il est difficile d'admettre que Webern, dans une œuvre aussi rigoureusement construite que la *Symphonie*, ait pu procéder ici de façon aussi lâche. Ces difficultés - il est curieux de le noter - n'ont été levées que progressivement dans la littérature consacrée à Webern; la structure du passage s'y dévoile pour ainsi dire par étapes. La première d'entre elles est marquée par le livre fameux de George Perle intitulé *Serial Composition and Atonality*, dont la première édition remonte à 1962. Revenant sur cette page de Webern à propos de la manière dont la musique dodécaphonique fixe parfois en les présentant verticalement (c'est-à-dire sous forme d'accords) certains segments de la série, Perle découvre que les deux agrégats obstinément répétés par les cordes proviennent de quatre formes sérielles distinctes, les formes 4, 4, I et I; il se fonde pour cela sur l'ordre de succession des notes confiées à la harpe, dans lequel il cesse de voir, comme le faisait Leibowitz, l'effet d'une simple manipulation de la série⁽¹⁰⁾. Perle obtient ainsi un nouveau schéma, dont le mérite est de faire apparaître à l'intérieur de la variation - comme dans le cas de la variation III - un palindrome rigoureux :



Les formes sérielles, toutefois, restent énoncées ici d'un seul bloc, l'une à la suite de l'autre, sans qu'apparaisse - ne serait-ce que structurellement - la moindre polyphonie (fig. a). Or cette polyphonie existe. Friedhelm Döhl, qui est semble-t-il le premier à l'avoir signalé, montre dans son travail sur Webern⁽¹¹⁾ que la variation V offre bien la même structure sérielle que la variation III, à savoir qu'elle déroule simultanément deux successions de formes sérielles dont l'une est le rétrograde de l'autre, à chaque forme correspondant en outre son propre rétrograde, ce qui engendre au total une "macrosymétrie", et dans le détail cinq "microsymétries"⁽¹²⁾ (fig. b).



(10) G. Perle, *Serial Composition and Atonality*, Berkeley (University of California Press), 1977 (4^e éd.), p. 91.

(11) Il s'agit de la "dissertation" de F. Döhl, soutenue à l'Université de Göttingen en 1966, et publiée dix ans plus tard (*Anton Weberns Beitrag zur Stilwende der neuen Musik*, Munich-Salzburg, 1976).

(12) *Ibid.*, p. 282 ss.

Webern, Op. 21

Fig. A

Fig. B

Döhl, pourtant, ne découvre dans la partition d'autre canon qu'un "canon rythmique" relativement indépendant de la structure sérielle, dont les deux "voix" restent confiées d'un bout à l'autre aux mêmes instruments, la première aux altos et aux violoncelles, la deuxième aux violons; c'est selon lui toute la séquence jouée aux mesures 55-59 par les cordes graves qui est imitée à distance dans l'aigu, mes. 58-62 (ce que les violons jouent aux mesures 56-57 n'étant que la fin de l'imitation d'une séquence précédente non exprimée). Döhl manque, ce faisant, un détail essentiel: le rôle des accents dans la définition des figures rythmiques qui se répondent d'une "voix" à l'autre. La progression s'effectue en effet tout entière à partir d'un unique modèle rythmique, composé de deux cellules - l'une de trois, l'autre de deux doubles croches -, séparées par un quart-de-soupir, et dont la première note est toujours accentuée:



Le canon, rigoureux, s'établit en fait comme suit: à une première figure, jouée par les altos et les violoncelles (notes 1-4 de 4, mes. 55-56), et qui est directement imitée, à une noire d'intervalle, par les violons (notes 1-4 de 4, mes. 56), s'enchaîne, à l'intérieur de la même "voix", une seconde figure - rythmiquement identique - jouée cette fois par les violons (notes 9-12 de 4), laquelle est à son tour imitée par les altos et les violoncelles (les mêmes accords appartiennent ainsi *alternativement* à l'une et l'autre "voix"); le même processus se réitère ensuite, à ceci près que la première figure apparaît la deuxième fois dans l'aigu, pour être imitée dans le grave, et ainsi de suite (fig. C).

Cette analyse, la seule qui rende compte de manière satisfaisante de la structure de la variation, a été donnée pour la première fois par Mark Starr dans un article publié en 1970; Heinrich Deppert avait de son côté abouti aux mêmes conclusions dans sa thèse sur Webern, soutenue la même année à l'Université de Tübingen⁽¹³⁾. Il s'en faut de beaucoup que l'on ait unanimement tenu compte depuis de cet acquis⁽¹⁴⁾.

LE THEME DU PALINDROME

Qu'il y ait eu une certaine audace à mettre au jour, derrière une musique d'apparence aussi simple et presque naïve, une structure aussi complexe, en témoigne la prudence avec laquelle Heinrich Deppert livre ses conclusions, reconnaissant qu'elles peuvent paraître "quelque peu forcées" (*etwas überinterpretierend*)⁽¹⁵⁾. Deppert, toutefois, se prive de toute justification sérieuse par le fait qu'il se tient dans son travail à un pur constat des *faits de structure*. Décrire, sans jamais

(13) M. Starr, "Webern's Palindrome", in: *Perspectives of New Music* 1970, p. 135ss.; H. Deppert, *Studien zur Kompositionstechnik im instrumentalen Spätwerk Anton Weberns*, Darmstadt, 1972, p. 58 et p. 66s.

(14) Cf. notamment la monographie de la *Symphonie* publiée en 1975 par Wolfgang-Martin Stroh, qui retient dans son exposé la première analyse de Leibowitz, et mentionne en note, comme une autre possibilité, celle de Perle (W.M. Stroh, *Anton Webern. Symphonie op. 21*, Munich, 1975, p. 40).

(15) H. Deppert, *op. cit.*, p. 58 (note).

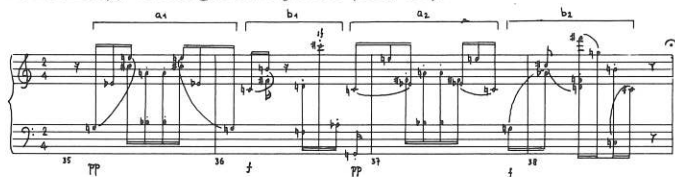
Fig. C

Var. V (♩ = ca 84)
rit. - - - sehr lebhaft

interpréter: telle est sa méthode. Or, il ne sert à rien de substituer une analyse à une autre - cette nouvelle analyse fût-elle plus juste - si le sens musical du passage analysé ne se trouve pas du même coup éclairé. La variation V prend certes, du fait qu'on y décèle la présence d'un canon, un relief nouveau: si le simple défilé des "présentations successives" du modèle décrit par Leibowitz n'appelle guère qu'une attention en quelque sorte passive (le crescendo prend lui-même ici un côté mécanique), l'entrelacs créé par les deux "voix" du canon, avec son jeu d'entrées et de réponses, ne peut être saisi qu'au prix d'une extrême concentration; il requiert même de celui qui l'écoute ou qui l'imagine, vu le tempo très rapide du passage, une forme de *virtuosité*. Cependant, rien ne garantit a priori que ce canon doive être entendu, qu'il n'y ait pas justement divergence ici entre le

plan de la structure et celui du résultat sonore. Etablir avec quelque certitude ce qu'est la "substance musicale" de la variation suppose que l'on comprenne quelle est la signification de cette dernière à l'intérieur du mouvement, et que l'on montre, en particulier, en quoi elle constitue une variation *du thème*.

Il est utile, pour cela, de se pencher d'abord sur celle des sept variations dont la cinquième constitue structurellement le pendant: la variation III. Elle comporte, de part et d'autre d'une mesure *ritardando* qu'isolent nettement deux points d'orgue (mes. 39), deux volets bien distincts, dont le second n'est autre que l'exacte image en miroir du premier. Celui-ci (mes. 35-38) consiste en une phrase close sur elle-même, dont l'articulation interne, du point de vue syntaxique, est celle d'une "période": les mesures 35-36 forment l'"antécédent", les mesures 37-38 le "conséquent". Chacune des deux "demi-périodes" se subdivise elle-même en deux figures qui à la fois contrastent entre elles et forment un tout: l'une, continue, jouée *pp* par la clarinette, les altos et les 2^{ds} violons (a1, a2), l'autre au contraire "discrète", composée à partir d'interventions minimales des autres instruments (les deux cors, la harpe, les 1^{er} violons et les violoncelles), et surgissant *forte* (b1, b2).

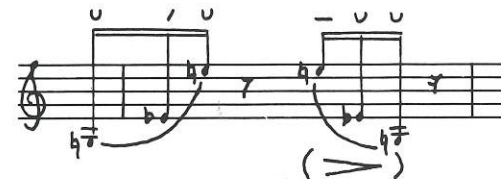


La vaste anacrouse que dessine la ligne mélodique de la clarinette, avec son mouvement régulier de doubles croches, débouche au début du forte sur un bref moment de repos (écrit ♯ dans b1, ♭ dans b2), qui dans l'antécédent tombe sur le 2^e temps de la mesure, et ne coïncide que dans le conséquent avec un véritable temps fort, ce dernier devenant du même coup le point d'aboutissement rythmique de toute la phrase. Entre b1 et b2 se crée, à la faveur de cette dissymétrie, un rapport analogue à celui que définit dans la "période" classique l'opposition demi-cadence/cadence parfaite. Cet effet de cadence est renforcé ici par l'harmonie de quarte juste sur laquelle se produit l'arrêt (fa♯ - si mes. 36, lab - do♯ mes. 38). Dans b1 comme dans b2, la ligne mélodique, prenant appui sur cette quarte juste, forme une sorte de *rebound* (Messiaen parlerait ici de "désinence"), et dessine, dans b1, une figure de trois notes d'où ressort le do♯ syncopé (sf) des violons, et dans b2 un rythme de quatre doubles croches dont l'articulation pourrait être figurée

ainsi: $\dot{u}\dot{u}-\dot{u}$, la 7^e majeure descendante des violons (fa♯ - sol) servant d'"Auftakt" au do♯ des violoncelles (qui dans la mes. 38 jouent le rôle de second temps fort):



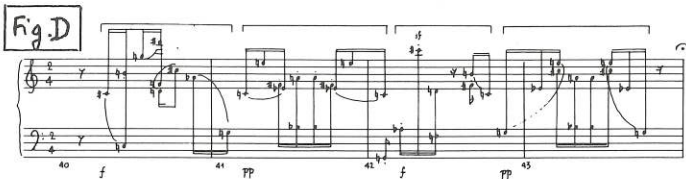
On voit, par cette description, selon quelle logique se construit ici la phrase musicale, et combien l'"idée", dans le médium du temps, y prend forme de façon plastique. Cette phrase, pourtant, ne constitue que la première partie de la variation, et c'est la pensée musicale qui régit la variation tout entière qu'il importe de saisir. Or, le second volet (mes. 40-43) pose un curieux problème de compréhension. Le texte musical, nous l'avons déjà noté, y reproduit littéralement, en miroir, celui de la "période" analysée ci-dessus. Deux interprétations sont dès lors possibles. La plus sage consiste à lire effectivement cette seconde partie - à la faire sonner - comme le simple déroulement rétrograde de la première. Si ce que l'on entend, dans ce cas, est globalement déchiffrable *en tant qu'envers d'un endroit*, l'effet produit, au niveau du discours lui-même, ne peut être que celui d'une succession d'événements dépourvue de sens: car l'idée musicale est, par essence, aussi peu réversible que le temps dans lequel elle s'inscrit (ce qui a un sens à l'endroit n'en a plus à l'envers) (fig. d). Mais il est également loisible à l'interprète - ou au lecteur de la partition - de détacher ici l'énoncé musical de son origine structurelle, et d'articuler le passage de telle façon qu'il prenne *en lui-même* un sens, autant que le permet sa propre structure⁽¹⁶⁾; on peut pour cela, par exemple, adopter pour la partie de clarinette de la mes. 43 le phrasé suivant:



Rien ne permet de trancher entre ces deux interprétations, l'ambiguïté est inhérente au texte musical. Toute la variation est conçue de cette manière *en tant que variation du thème*. Döhl note dans son ouvrage que ce dernier se réduit au fond à l'"idée abstraite d'une symétrie horizontale"⁽¹⁷⁾.

(16) On reconnaît là les termes du problème soulevé par Adorno à propos de la musique sérielle des années 50: "Si l'on voulait opposer de façon grossière le passé et le présent, on pourrait dire que la musique traditionnelle posait la question de savoir comment le sens peut être objectivé dans le phénomène esthétique; la musique actuelle, tout au moins dans sa phase la plus récente pose, celle de savoir comment une figure musicale déterminée de façon objective peut recevoir un sens." ("Kriterien der neuen Musik", in: *Klangfiguren* (Gesammelte Schriften 16), Frankfurt, 1978, p. 184).

(17) F. Döhl, op. cit., p. 273.



Le véritable thème du mouvement, de fait, n'est autre que la structure du palindrome, et ce que Webern appelle lui-même "thème" - la phrase musicale des mes. 1-11 - n'est à proprement parler qu'une variation 0. Celle-ci a pour double caractéristique, nous l'avons vu, de décrire une courbe mélodique unique, et de pouvoir néanmoins être jouée à rebours sans que son sens en soit altéré: tout se trouve simplement dans ce cas transposé au triton. La variation III est, elle, strictement rétrograde; on peut en parcourir le texte indifféremment dans les deux sens; mais elle ne forme ce palindrome parfait qu'en se dédoublant elle-même en un "endroit" et un "envers".

La variation V apparaît à la fois, dans cette perspective, comme une nouvelle variation sur le thème du palindrome et comme une variante de la variation III. Elle présente, du point de vue structurel, le même agencement que cette dernière: une "macrosymétrie" (dont le centre est le $la\sharp$ de la mes. 61, à la harpe) et cinq "microsymétries". Mais au lieu que l'ensemble soit, dans sa réalisation sonore, disposé symétriquement autour d'un événement central, tout est pris ici dans une progression continue, qui s'inscrit en faux contre la structure. D'autre part, la vaste trajectoire que décrit la variation ne peut nullement, comme dans le cas du "thème", être parcourue à l'envers: si l'on partait de la fin, le modèle rythmique 2 + 3 s'inverserait, et toutes les indications de phrasé et d'agogique devraient être corrigées. Un rôle essentiel revient de ce point de vue au crescendo qui commande toute la variation, et qui en oriente le déroulement de façon irréversible. Ce crescendo n'est pas imposé du dehors à la musique, mais correspond à la tension intérieure que crée le passage constant des mêmes accords (confiés aux mêmes instruments) d'une "voix" à l'autre du canon; c'est en effet le jeu de ces imitations qui est le moteur de la progression. Le texte musical, cependant, reste ici encore ambigu. Car l'extrême difficulté qu'il y a à suivre ce jeu, à la vitesse où il s'effectue, fait que l'esprit, dépassé par les événements, est tôt ou tard renvoyé à une *lectio facilior* du passage, à laquelle peuvent venir l'induire, par exemple, les figures répétitives de la harpe.

Au-delà du modèle classique thème/variation, ce qui se trouve *thématisé* dans les "Variations" de la *Symphonie*,

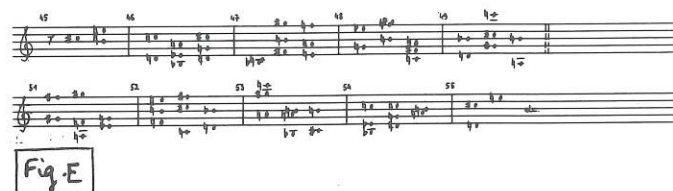
c'est en fait le rapport même qui peut s'établir entre une structure donnée (celle du palindrome ou du canon) et l'idée musicale vivante. La variation centrale - la variation IV - tire de là sa signification particulière. Cette variation a souvent été jugée "problématique"⁽¹⁸⁾. Si son allure générale est très proche de celle de la variation III (on y voit se déployer de la même façon, autour d'une mesure isolée - *molto ritardando* -, deux volets jumeaux, A et A'), sa structure sérielle, en revanche, ne donne lieu à aucun effet de miroir, et le vaste canon par mouvement rétrograde qui commande tout le mouvement, et dont les "voix" devraient venir se croiser en son milieu (qui est également l'axe de toute la composition), s'y trouve précisément neutralisé. L'agencement auquel il fait place semble, de plus, fort lâche, et rend d'autant plus énigmatique ce statut d'exception. Le tableau des formes sérielles utilisées est ici le suivant:

←	→
III	6
←	→
I	4
←	←
2	V
→	←
6	III
(A)	(A')

Il faut se référer à la partition elle-même pour comprendre à quelle intention obéit le choix de cette combinaison. Les formes retenues par Webern ont en effet la propriété de faire apparaître symétriquement dans les deux moitiés de la variation, non pas - comme dans la variation III - la même succession de *notes*, mais la même série d'*intervalles mélodiques*, c'est-à-dire les mêmes *objets* (presque toujours attachés au même instrument); la tierce $do\sharp$ - mi jouée par la clarinette à la mes. 45, par exemple, se retrouve sous la même forme mes. 55, où elle est précédée des mêmes groupes qui à la mes. 46 s'enchaînaient à elle ($si\sharp$ - $ré\sharp$ au 2^e cor, $do\sharp$ - $la\sharp$ au 1^{er} cor, $mi\flat$ - $ré\sharp$ au violoncelle solo et $si\flat$ - $sol\sharp$ à la clarinette basse). Le palindrome - qui pour ainsi dire s'applique ici, non plus aux lettres, mais aux syllabes - passe ainsi totalement du plan de la structure à celui du phénomène sonore: il est "auskomponiert", écrit par le compositeur lui-même. L'effet de symétrie qui en résulte, toutefois, demeure *global*: on relève dans le détail maint "accident", dû au fait qu'aucune combinaison sérielle ne permettait d'obtenir dans ces conditions un palindrome parfait (par exemple: la 7^e majeure $ré$ - $do\sharp$ de la mes. 49 - à l'alto solo -

(18) Cf. notamment M. Starr, *loc. cit.*

revient inversée mes. 52, c'est à dire avec un décalage d'une mesure, etc.). Mais surtout: cet effet est essentiellement un effet *pour l'œil*: car ce que la variation donne à entendre - ce dont elle tire musicalement sa substance -, ce ne sont pas les intervalles mélodiques eux-mêmes, mais l'enchaînement des *harmonies* produites par le concert des instruments. Celles-ci résultent à leur tour d'un jeu avec la structure. La variation IV, en effet, déroule simultanément quatre formes sérielles, dont elle fait les "voix" d'un double canon par mouvement contraire. Mais en les morcelant en figures de deux notes qui passent sans cesse d'un instrument à un autre, l'écriture fait perdre à ces "voix" toute individualité au sein de la texture musicale. Aussi, paradoxalement, la polyphonie présente au niveau structurel se traduit-elle pour l'oreille - étant donné l'écriture homorythmique du passage - par une succession de "sonorités" de deux ou trois notes, entre lesquelles ne s'établit, d'un volet à l'autre, aucune correspondance précise (fig. E). Cette succession, de surcroît, revêt dans tout le passage un caractère vague et rêveur; loin de se clore sur lui-même, le mouvement régulier - "äusserst ruhig" - des noires en triolet reste dépourvu d'orientation précise, et la mesure centrale, dans ce flux continu, marque une simple pause: un indéfinissable objet - un souvenir? - y fixe un instant la pensée, après quoi la rêverie reprend son cours.



L'analyse de ces quelques pages montre combien peut être étroit dans la musique dodécaphonique - jusque dans l'ambiguïté - le lien entre l'"idée" et l'agencement même de la texture musicale; il n'est pas douteux en effet que la *Symphonie* de Webern mérite au même titre que les œuvres de Schoenberg d'être considérée - selon la formule de ce dernier - comme une authentique "*composition* dodécaphonique". Dans le second mouvement de cette *Symphonie*, l'intelligence de la structure conditionne celle de la forme elle-même, chaque variation devant au type de relations qu'y entretiennent structure et pensée musicale sa *physionomie* propre. Les deux formes d'analyse opposées par Schoenberg, ainsi, s'excluent moins qu'elles ne se fécondent l'une l'autre. Elles trouvent également, ce fai-

sant, leur propre limite; car toutes deux traitent l'œuvre musicale comme une entité autonome, comme un système de relations reposant en lui-même. Or ces relations, qu'elles soient constitutives du sens ou restent purement structurelles, sont par essence *immanentes* à la composition. L'analyse manque, dans les deux cas, une autre dimension de l'œuvre, qui est celle de sa *signification*, c'est-à-dire de son propre rapport à ce qui lui préexiste, et au réel dans lequel elle vient s'inscrire. Cette dimension doit d'autant moins être perdue de vue dans la musique de Webern que celle-ci, du fait qu'elle refuse de recourir à un langage déjà constitué pour se constituer elle-même en langage, préférant, plutôt que d'aller au-devant du public (comme le fait la musique des néo-classiques), suspendre la communication avec lui, tend précisément à se fermer sur elle-même, à s'isoler de la réalité extérieure, et, ce faisant, à cultiver à l'extrême cette immanence du sens.