



HAL
open science

LE PREMIER MOUVEMENT DE LA SYMPHONIE OP.21 DE WEBERN

Makis Solomos

► **To cite this version:**

Makis Solomos. LE PREMIER MOUVEMENT DE LA SYMPHONIE OP.21 DE WEBERN. Les cahiers du CIREM. Centre international de recherches en Esthétique musicale, 1998, 21, pp.42 - 43. hal-01789859

HAL Id: hal-01789859

<https://hal.science/hal-01789859>

Submitted on 11 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE PREMIER MOUVEMENT DE LA *SYMPHONIE* OP.21 DE WEBERN

Makis Solomos

Les Cahiers du CIREM n°42-43, Tours, 1998, p. 117-124

La *Symphonie* op.21, composée en 1928, constitue, comme on l'a souvent signalé, un des tournants les plus importants de l'écriture webernienne. Le souci de symétrie, qui a toujours préoccupé Webern, s'amplifie, tant au niveau microscopique (organisation particulière de la série) qu'au niveau macroscopique (canons et palindromes). L'économie des moyens s'accroît. Tout doit être mis en rapport avec tout selon une logique de déduction ou, pour employer le vocable du compositeur, en raison des principes de la "nécessité" — un mot qui revient plus d'une fois dans ses deux séries de conférences¹ — et de la "cohérence", ainsi définie : "Pour parler de façon très générale, la cohérence résulte de la création d'un rapport aussi étroit que possible des parties entre elles. Ainsi, en musique comme pour tout autre moyen d'expression humain, le but est de faire apparaître aussi clairement que possible les relations entre les parties ; en un mot : montrer comment un élément mène à un autre"². Mais on pourrait aussi évoquer une dernière image forte utilisée par Webern : la comparaison avec un organisme vivant³, comparaison qui fait le lien avec la musique de l'ère classico-romantique où naissait l'organicisme — ainsi d'ailleurs qu'avec certaines musiques post-sérielles qui se réclament à nouveau de cette pensée. Il serait en effet possible d'appréhender l'utilisation de la série dans l'op.21 comme un "matériel chromosomique"⁴. En réalité, c'est l'apparition d'un univers musical intégralement construit et tendant vers l'autorégulation absolue — où, par conséquent, la subjectivité est totalement évacuée — qui induit cette métaphore. Comme le notait Adorno : "seule l'œuvre d'art complètement articulée offre l'image d'une réalité non mutilée, et du même coup de la liberté.

¹Anton Webern, *Chemins vers la nouvelle musique*, trad. A. Servant, D. Alluard et C. Huvé, Paris, Jean-Claude Lattès, 1980 : cf. notamment p.47.

²*Ibid*, p.112.

³Webern, citant Goethe, aimait employer la métaphore de la plante : "L'organisation de la plante est la chose la plus simple que l'on puisse penser ; tout y est identique : racine, tige, fleur. Et, selon Goethe, il en est de même du corps humain. [...] L'idée de Goethe est que l'on pourrait inventer des plantes à l'infini. Et c'est aussi le sens de notre style de composition" (*ibid*, p.106).

⁴L'expression est de Henri-Louis Matter, *Webern*, Lausanne, L'Age d'homme, 1981, p.78.

Une telle oeuvre, qui, par sa maîtrise extrême du matériau, échappe le plus complètement à la simple existence organique, est également la plus proche d'une réalité organique"⁵. La première partie de cet article démontrera brièvement le gigantesque "mécanisme" que constitue le premier mouvement de l'op.21.

Ce premier mouvement illustre à lui seul la seconde grande mutation qu'opère Webern en ces années. Dans sa première introduction au dodécaphonisme auprès du public français que tentait René Leibowitz en 1946, il expliquait dans les termes suivants la "difficulté" qu'inaugure ce premier mouvement :

"Certains auditeurs, qui arrivent à apprécier les œuvres de notre auteur jusqu'à l'op.20 inclus s'avouent complètement dérouterés à l'audition de la plupart des partitions suivantes. Rien que l'aspect extérieur de ces partitions est déconcertant. Souvent, il est d'une nudité effrayante. Quelques notes semblent avoir été jetées par-ci, par-là sans raison apparente. L'audition réserve une impression analogue. Le discours sonore est haché par des pauses continuelles. Il ne semble y avoir aucun élément mélodique, pas d'harmonie ; quant au rythme, il paraît incompréhensible. L'écriture instrumentale s'avère problématique, réduite elle aussi à l'émission de sons isolés, sans qu'intervienne le moindre souci d'une sonorité en tant que telle. Le tout produit l'effet d'un chaos, où règne l'arbitraire le plus complet"⁶.

Quelques années plus tard, Pierre Boulez notait que c'est précisément ce nouveau style webernien, lequel heurte "le plus violemment l'amateur de musique contemporaine", qui a "influencé très profondément les jeunes compositeurs de la génération suivante"⁷. Le *Ruhig schreitend* (titre du premier mouvement de l'op.21) offre en effet une musique qui possède de nombreuses affinités au niveau du résultat sonore avec la production musicale de l'après 1945, affinités que ne doivent pas masquer celles de l'"écriture" au sens strict du terme. Car, tout comme dans le sérialisme des années 1950-60, le principe de la série y est mis au service de l'articulation intégrale d'un espace acoustique global, audible pour lui-même, en tant que tel. La seconde partie de l'analyse qui suit s'efforcera de mettre en évidence l'émergence de cet espace global.

L'ECRITURE CANONIQUE

L'op.21 est l'œuvre de Webern la plus analysée quant à son fonctionnement sériel, sans doute parce qu'elle se démonte aisément à la façon d'un parfait

⁵Theodor W. Adorno, "Vers une musique informelle" (1961), dans *Quasi una fantasia*, trad. J.-L. Leleu, Paris, Gallimard, 1982, p.337.

⁶René Leibowitz, *Schönberg et son école*, Paris, Janin, 1946, pp.212-213.

⁷Pierre Boulez, "Anton Webern" (1961), dans *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p.372.

mécanisme. Il faut tout d'abord insister sur la nature particulière de sa série. La même série sert au premier mouvement et au thème et variations qui constitue le second mouvement. On la donnera ici dans la transposition qui est employée pour produire le thème des variations, même si, dans le premier mouvement, l'œuvre débute avec une autre forme sérielle :

O1 (série originale non transposée)

fa, lab, sol, fa#, sib, la, mib, mi, do, do#, ré, si

Il s'agit de la première série webernienne qui possède des symétries internes. La plus évidente, qui aura une influence considérable pour l'écriture de l'œuvre, la divise en deux groupes de six notes. Les six premières ne totalisent qu'une quarte, les six autres complétant avec la quarte restante. Surtout, les six dernières constituent la récurrence, transposée au triton, des six premières, la jonction entre les deux groupes s'opérant par l'intervalle qui divise l'octave en deux. De la sorte, d'emblée, le potentiel sériel est divisé par deux : on ne peut générer que 24 formes sérielles (puisque les récurrences ne produiront pas de nouvelles séries). D'autres symétries, moins évidentes, la caractérisent. Kathryn Bailey propose de comparer l'original avec sa dixième inversion :

I10

ré, si, do, do#, la, sib, mi, mib, sol, fa#, fa, lab

Elle constate que trois groupes de notes se correspondent : les quatre dernières avec les quatre premières et vice versa ainsi que les quatre du milieu. Au sein d'un de ces groupes, il y a des permutations, mais les notes restent les mêmes. On aurait alors une symétrie fondée sur une rétrogradation bien plus complexe que celle commentée précédemment⁸. Par ailleurs, Henri-Louis Matter compare l'original avec sa première inversion :

I1

fa, ré, mib, mi, do, do#, sol, fa#, sib, la, lab, si

Les sons 3-4-5-6 d'une série reproduisent ceux 7-8-9-10 de l'autre (et vice versa)⁹. Il existe peut-être d'autres symétries dans cette série exceptionnelle. Restons-en à la première nommée, pour constater que Webern ne réemploiera jamais une série avec cette propriété remarquable. Les deux opus suivants n'introduisent pas de symétries et les œuvres ultérieures déploient des symétries de type différent.

⁸Cf. Kathryn Bailey, *The Twelve-Note Music of Anton Webern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp.18-19.

⁹Cf. Henri-Louis Matter, *op. cit.*, p.79. Notons que l'auteur nomme série originale celle avec laquelle débute le premier mouvement, qui correspond à la cinquième inversion de la série donnée ici comme originale.

On sait que, dès ses premières œuvres, Webern met en jeu une polyphonie bien plus stricte que celle de Schönberg. Il se sert souvent de procédés anciens — rappelons qu'il soutint une thèse de doctorat sur Heinrich Isaac — qu'il intègre dans sa musique avec une extrême rigueur. Le canon constitue sa technique polyphonique préférée, notamment dans les moments les plus cruciaux de son développement. C'est sans doute pourquoi l'op.21, qui inaugure une nouvelle manière, en systématise l'usage : ses deux mouvements sont intégralement composés à l'aide de techniques canoniques (à l'exception de l'exposé du thème dans le second). Le premier mouvement constitue d'un bout à l'autre un canon à quatre voix, comme le montre l'ex.1, qui offre la réduction de tout le mouvement. Il se décompose en trois parties imbriquées par tuilage : mes.1-25a (et 1-26), 25b-44 et 42-fin.

La première est un double canon : dans la réduction, portées 1-2 d'une part, 3-4 d'autre part. Les voix imitent scrupuleusement les rythmes. Il en va de même pour les timbres, si l'on accepte l'assimilation d'instruments d'une même famille : la voix 1 commence avec le second cor qui joue 4 notes de la série, puis la clarinette énonce 4 autres notes, etc... et celle qui l'imite enchaîne 4 notes jouées par le premier cor, 4 énoncées par la clarinette basse, etc...¹⁰. On notera que, eu égard au timbre, le canon des voix 1 et 2 est rétrograde. Par rapport au matériel sériel (hauteurs), les deux canons procèdent par inversion : pour le premier canon, la première voix enchaîne une série inversée à une originale tandis que la seconde procède inversement (l'inverse vaut pour le second canon). En somme, les deux voix de chaque canon constituent des miroirs exacts l'une de l'autre à la transposition près. Quant à l'enchaînement des séries au sein d'une voix, Webern économise ses moyens. Les deux premières juxtaposent deux séries (I5-O8 et O5-I2) telles que les deux dernières notes de la première sont les mêmes que les deux premières de la suivante, ce qui forme une supersérie de 22 notes. La même technique est appliquée aux deux autres voix (séries O1-I10 et I9-O12), mais ici le groupe de deux séries est répété et, comme les deux dernières notes de la seconde série sont les mêmes que les deux premières de la première, la supersérie comprend 42 notes — dans ces deux calculs, la reprise globale de ce passage n'est pas prise en compte.

Avec la mes.25b débute le passage le plus fascinant de ce premier mouvement : un canon à quatre voix intégralement rétrograde. Chaque voix

¹⁰L'imitation de timbres est brisée à la toute fin de la reprise de ces mesures dans les voix 3 et 4.

déroule une série puis sa récurrence (O12-R012, 08-R08, I12-R112, I4-R14). Il en va de même des timbres, des intensités (non notées dans la réduction) et des rythmes. En somme, à partir d'un moment (mes.35), la musique fait marche arrière. Ce mouvement de rétrogradation est clairement perceptible. D'une part, les entrées progressives des quatre voix conduisent à un évidement : il ne reste plus que la quatrième à la mes.34. D'autre part, les deux mesures centrales à ce retournement (mes.34-35) sont entourées de points d'orgue. Par ailleurs, si les deux canons de la première partie n'étaient guère perceptibles, il n'en va pas de même de cette seconde : la figure initiale, composée de trois notes est, par son rythme et son contour dynamique, très perceptible¹¹.

La troisième partie, enfin, réinstaure le double canon initial, avec le même matériau sériel. Dans la réduction qui est fournie, il faut inverser la lecture des portées : les portées 4-3 et 2-1 correspondent respectivement à celles 1-2 et 3-4 du début. L'imbrication des deux dernières parties (la seconde s'achève à la mes.44 pour la première voix=première portée alors que la troisième démarre dès la fin de la mes.42 avec la première voix=dernière portée) fait d'ailleurs que, lors de la reprise, il faut à nouveau inverser les portées.

UN ESPACE GLOBAL

Si l'on s'en tient à cette analyse, la forme du premier mouvement de l'op.21 a souvent été décrite comme une "forme sonate" : le double canon du début en constituerait l'exposition, le double canon final (avec sa reprise intégrale du matériau sériel) la réexposition et le canon central, son développement. Quant aux deux thèmes : ils correspondraient aux deux canons initiaux. Cette lecture est possible, mais n'est guère sensible à l'audition. Nous soutiendrons ici que l'oreille perçoit une succession de trois *états sonores* correspondant aux trois parties mentionnées précédemment. En outre, la répétition du matériau sériel (dans la "réexposition") n'agit pas comme telle par rapport à cette interprétation. Le schéma serait donc ABC (AABCBC si l'on tient compte des reprises), où les lettres ne symbolisent pas des "parties", "sections", etc..., mais des états sonores globaux.

Etat sonore global : constatant que, même en "connaissance de cause" (après l'analyse qui vient d'être effectuée), nous ne percevons pas la structure canonique de l'œuvre, Matter note :

¹¹Notons que, dans cette seconde partie, eu égard au timbre, le canon se scinde en un double canon : portées 1-3 et 2-4 par rapport à la réduction donnée.

"En revanche, dans cette trame presque inerte, on finit par percevoir d'infimes variations ; car, si nous ne sommes pas concernés (ou si peu) par les relations des voix entre elles, nous le sommes davantage par les rapports ténus apparentant des sons isolés : effets d'écho [...] et de *Klangfarbenmelodie*, secrètes affinités qui, peu à peu imposent leur magie hypnotique. [...] Au fond, cette première partie [le premier mouvement] a pour fonction d'imprégner la mémoire d'un climat harmonique (au sens le plus large du terme) défini par des relations d'intervalles strictes — les *transferts de couleurs* (systématisation du principe de la mélodie de timbres polarisant l'attention sur certains points privilégiés de l'espace sonore). Ces relations *affines* de hauteur à hauteur, de timbre à timbre, sont aux antipodes des méthodes "terroristes" en usage chez les romantiques [...]. Sans rien affirmer de manière péremptoire, Webern suggère, il *impressionne* à la manière dont les invisibles radiations ultraviolettes modifient la chimie d'une plaque photographique, produisant une image latente"¹².

L'idée de "mélodie de timbres" à propos de l'op.21 nous semble exagérée : le timbre participe, comme il a été dit, de la structure canonique¹³. Par contre, le rapprochement avec l'"impressionnisme" est pertinent. Dans les années 1960, Gisèle Brelet avait souligné les affinités entre Webern et Debussy, en montrant que tous deux brisent la "continuité formelle et superficielle pour rejoindre une continuité profonde : celle du temps lui-même"¹⁴. Tous deux procèdent à une pulvérisation du temps et du matériau pour glorifier le présent et le "son" : "Devenir enclos en un présent indivisible, le son, qui organise le temps, est par lui-même musique complète. Il suffit qu'il soit confiné dans sa "solitude" pour qu'il dévoile son autonomie et sa suffisance, non seulement ses pouvoirs structuralisants, mais aussi ses magies qualitatives : d'où le "scintillement" dont, chez Webern, se pare chaque note, et l'incantation que dégage, chez Debussy, un seul son"¹⁵. Le "scintillement" webernien dont parle Brelet est équivalent à la "magie hypnotique" mentionnée par Matter : une intense impression de présence, d'absolue focalisation sur l'instant, dues au recentrement sur le son. Cependant, il faut insister sur le fait que le "son" dont il est question ici ne s'identifie pas à la note, au son isolé : chez Webern, c'est d'une section entière dont il s'agit. D'où l'idée d'un état sonore global.

En effet, l'analyse purement sérielle n'a pas mentionné un élément capital du premier mouvement de l'op.21, auquel l'auditeur est sensible dès la première audition : l'absolue fixité des notes dans le registre. Dans chacune des trois parties, est mise en jeu une distribution unique des hauteurs par rapport au

¹²Henri-Louis Matter, *op. cit.*, pp.85-86.

¹³L'idée d'une mélodie basée sur le timbre (comme on s'efforce souvent de le prouver pour expliquer cette forme d'instrumentation) semble avoir été assez loin de la pensée de Webern", note l'auteur (aux simples initiales F.S.) de l'"Avant-propos" à la partition de l'op.21 chez Universal, p.X.

¹⁴Gisèle Brelet, "L'esthétique du discontinu dans la musique nouvelle", *Revue d'Esthétique : Musiques nouvelles*, Paris, Klincksieck, 1968, p.261.

¹⁵*Ibid*, p.260.

registre (cf. **ex.2**). La première partie occupe un registre de 38 demi-tons avec seulement 13 notes (les 12 hauteurs chromatiques avec une doublure à l'octave du *mib*). Cette disposition est symétrique : du grave jusqu'au *la* central et de l'aigu jusqu'à la même note, les intervalles sont les mêmes. Le registre de la seconde partie (mes.25b-44) est bien plus large (presque 5 octaves) et son occupation, avec 27 notes, plus dense. Enfin, la dernière partie déploie un registre dont la dimension (44 demi-tons) et la densité (14 notes) sont proches du premier, mais qui est porté vers l'aigu et, surtout, structuré d'une autre manière. Ici aussi prévaut une symétrie : on a une même disposition des intervalles du grave jusqu'au *ré* du milieu et de l'aigu jusqu'au *mi* qui avoisine ce dernier. Compte-tenu de cette fixité, ainsi que des symétries, cette écriture particulière n'est pas une simple "stratification du registre"¹⁶ : elle peut être assimilée à une synthèse du son, chaque hauteur valant comme fréquence d'un spectre. En somme, les trois sections de la première partie de l'op.21 fournissent des "couleurs" globales. Par ailleurs, notons que Webern dose d'une manière extrêmement symétrique le nombre d'attaques d'une note (dans un registre donné). Ainsi, dans la première distribution, toutes les hauteurs sont jouées 10 fois, à l'exception des deux *mib* (5 fois chacun) et de trois autres notes, le *do*, le *la* et la *fa#*, attaquées toutes trois 12 fois — ces notes sont symétriquement disposées par rapport à l'ensemble du registre.

En outre, chacune de ces sections possède un ensemble de caractéristiques propres, qui ne sont pas données progressivement, selon une logique de développement, mais, en quelque sorte, d'un bloc, à la manière des caractéristiques d'un état sonore. On pourrait ici se livrer à une analyse "paramétrique", pour montrer qu'une section met en œuvre des "valeurs" particulières pour chaque paramètre, comme il en va pour le registre : il s'agit presque de la définition paramétrique d'un son et c'est à ce titre que les expressions "paramètre" et "valeurs" peuvent avoir une certaine pertinence. Ainsi, au niveau des intensités, chaque partie possède une "enveloppe" globale. La première fonctionne d'une manière statique autour de *pp*, *p* et *mp* pour subir un bref crescendo suivi d'un tout aussi bref diminuendo à la fin. La seconde travaille constamment des petits crescendos et diminuendos ponctuels autour de *pp*, mais possède un creux en son centre (le point de la récurrence : mes.34-35) avec un *ppp*. La dernière enfin s'élance sur des dynamiques plus élevées atteignant même des *f*, puis, après une période de diminuendo, se

¹⁶Expression de Pierre Boulez, "Entre ordre et chaos", *Inharmoniques* n°3, 1988, p.125.

termine en *pp*. La démarche rythmique caractérise aussi chaque partie. Le début est marqué par des durées ponctuelles (pas de tenues) ; l'emboîtement des instruments génère d'abord une extrême régularité, avec des répétitions de la séquence noire-blanche-noire ; puis, on atteint des pulsations régulières de noires ; la partie se clôt sur une raréfaction. Dans la seconde section, le temps régulièrement strié disparaît au profit d'un temps lisse du fait de nombreuses tenues. La dernière propose un compromis entre les deux autres. Autre facteur : la répétition de notes (sur un même registre) d'instrument à instrument. La faible densité d'occupation du registre dans les deux parties extrêmes explique leur surabondance de répétitions, à la différence de la partie médiane. Cependant, les répétitions s'y accomplissent différemment. Dans la première, elles sont surtout perçues comme des échos, alors que, dans la dernière, il s'agit en quelque sorte de fixations.

Il va de soi que cette interprétation n'est pas univoque : certaines caractéristiques (notamment, les figures mélodiques, qui n'ont pas été mentionnées) continuent à réclamer une perception analytique. En réalité, l'op.21 se situe à la charnière de deux conceptions de la musique, l'une comme art de composer *avec les sons*, l'autre comme art de composer *le son*. Parmi les paramètres décrits, seul le registre va clairement dans le sens d'un état sonore global, de la seconde conception en question. Il faudrait lui ajouter le rôle des silences, qui ont tant dérouté les premiers auditeurs de l'œuvre. Le pointillisme qui résulte de leur démultiplication donne naissance à la fameuse "dimension diagonale"¹⁷ exploitée et poussée à son point culminant par les œuvres sérielles du début des années 1950. Mais plus que d'une nouvelle "dimension", il faudrait évoquer l'abolition de la notion même de dimension, car la fusion de l'horizontal et du vertical génère un espace sonore unifié.

¹⁷L'expression est de Pierre Boulez : Webern a procédé à "l'abolition de la contradiction précédemment existante entre les phénomènes horizontaux ou verticaux de la musique tonale. Il a créé une nouvelle dimension, que nous pourrions appeler dimension diagonale, sorte de répartition des points, des blocs ou des figures non plus dans le plan, mais bien dans l'espace sonore" ("Anton Webern", *op. cit.*, p.372).