

L’Univers musical webernien représenté par les *Variations pour piano opus 27*

Inna-Emilia ONCESCU¹

Résumé: *L’ascétisme du son, l’équilibre de la construction, en ont fait le symbole d’une esthétique sérielle, orientée vers une l’oeuvre totalement intégrée.*

Pour Webern, le contrepoint joue un rôle prédominant dans le travail de composition. Là où son et silence se rejoignent, il en résulte des tendances contrastantes, dont la configuration est le jeu des confrontations contrapuntiques. Dès les premières ébauches plusieurs traits essentiels de l’idée musicale sont fixés: le canon par mouvement contraire, le choix des deux formes de départ et la distribution des hauteurs autour d’une note pivot.

Dans ses Variations, opus 27, Webern use constamment des accords - types, en joignant à un son principal, soit sa 5-te et sa 2-de mineure descendante, soit sa 5-te et sa 2-de mineure ascendante, soit sa 4-te et sa 2-de mineure descendante.

Du point de vue morphologique, Webern tire du matériau sériel, un motif contrastant, qui caractérise la section centrale par ses répétitions transposées.

Mots-clé : *symbole d’une esthétique sérielle, canon, mouvement contraire, registre, note pivot.*

Face au lyrisme romantique bergian, il y a le scientisme et la rigueur d’un vrai coupeur de diamants, par les élaborations intellectualisées d’Anton Webern (*Antoine Goléa - L’aventure de la musique au XXe siècle - dans la revue Le Point - pag. 95*).

Webern est le compositeur de pures beautés, décharnées de sens, des plus subtiles satisfactions esthétiques, non associatives, des concentrations sonores d’une extrême rigueur, des structures les plus fines, mélodiques, harmoniques, rythmiques, des combinaisons rares et subtiles – timbrales, instrumentales et vocales.

Les Variations pour piano de Webern – op. 27 – représentent la seule oeuvre pour piano et pour un seul instrument.

C’est la première dans laquelle seulement le titre définit la forme musicale et le genre, la seule oeuvre mono-timbrale, une synthèse de tous les hypostases du style sériel.

¹ L’Université Nationale de Musique de Bucarest; innaoncescu@gmail.com

Dans un essai publié – concernant les différents façons de comprendre Webern - c'est bien intéressant combien l'image «*sérielle*» du compositeur était diverse et comment l'étude de sa musique avait des positionnements différents parmi les compositeurs de Darmstadt.

Les Variations sont – en réalité – les premières du triptyque des chefs-d'œuvre, avec le *Quatuor op. 28* et les *Variations pour orchestre op. 30*.

1. Les Variations pour piano op. 27 occupent une place particulière, concernant la réception des oeuvres de Webern – ainsi, ce fut la première œuvre à être jouée, fait qui peut être considéré important dans l'évolution de la pensée musicale au cours des deux décennies après la Deuxième Guerre mondiale.

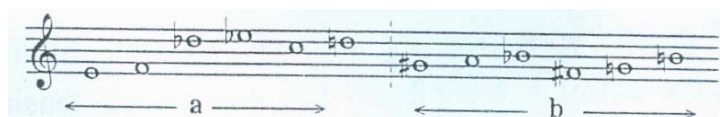
Bien que le titre choisit par Webern est «*Variations*», par l'analyse il s'agit plutôt d'une *Suite*.

C'est la confession de Webern, dans une lettre à son amie, *Hildegard Jones*.

Cette suite ressemble plus à une sonate tripartite, particulièrement caractéristique au classicisme viennois : le 1er mouvement – sonate ; 2e – scherzo et le 3e – thème aux variations.

L'idée principale de cet ouvrage est définie par l'expression des intervalles et comment relier la substance de ces intervalles.

Tous les mouvements des *Variations* ont une même structure dodécaphonique.



Sa structure interne est celle qu'on observe en analysant les deux tronçons (*une série de 6 notes*), dans lesquelles il y a un intervalle de **4+** (quarte augmentée).

Les deux séries ont comme référence, l'intervalle de seconde mineure ascendante.

Le groupe «**b**» - du 2ème fragment c'est une variation par symétrie du groupe «**a**»

- a) deux intervalles de 2de majeure en ayant comme liaison, l'intervalle de tierce mineure.
- b) deux intervalles de 2de mineure, unis par seconde mineure.

Cette série suit la technique sérielle – dodécaphonique. Les formes sérielles usités **22** sur **48** – de la première partie, sont entrelacées par des chaînes rythmiques et des harmonies, en suivant les symétries des figures géométriques.

Il n'y a aucun centre tonal bien défini, mais on peut faire une remarque concernant le modèle – intervalle, architecturale rythmique, un principe de symétrie et variation proposé dès les premières mesures et appliqué uniformément au cours des Variations.

L'ouvrage a une durée totale d'environ 10 minutes, en rassemblant **54** de mesures, à la différence des *Variations Goldberg* (J.S. Bach) - 43 minutes ou les Variations sur une valse de Diabelli - (L. van Beethoven) - 46 minutes.

Premier segment – *Sehr mässig* – la croche à la 40 divisé en trois sections symétriques – 18 mesures.

A : 1 - 18

B : 18 - 36

A : 37 - 54

Le schéma sonore

$\begin{array}{c} \text{A} \\ \hline 1\ 3i\ 1r\ 3i \\ 1\ 3i\ 1\ 3ir \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{B} \\ \hline 8i\ 7_2\ 1i\ 12r\ 6i\ 5r \\ 8ir\ 7\ 1ir\ 12\ 6ir\ 5 \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{A} \\ \hline 7is\ 12i\ 10r \\ 57i\ 12ir\ 10 \end{array}$
--	---	--

i – la forme en renversement - forme *miroir* d'une série ;

r - la récurrence - forme *rétrograde* ;

ir - la récurrence du renversement - *miroir du rétrograde*

Webern choisit les formes (paires) sérielles, en utilisant – à chaque fois – la forme originale et la récurrence, d'où la symétrie de rotation (*invariance par rotation*) comme résultat entre les deux niveaux.

Du point de vue rythmique, il y a la forme...



La première section (pareil à une sonate) est divisée en deux sous-sections, la première ayant 10 mesures et la deuxième – 8 mesures.

Elle se déroule de la mesure 1 à la mesure 12, sous une forme d'un vrai contrepoint à deux voix. Du point de vue analytique on peut la diviser en trois sous-sections ayant comme liaison, le principe variationnel dominant sur les 5 variations – la suite du mouvement.

Les mesures 5 – 9 échangent - *en miroir* - les valeurs entre les mains du pianiste.

Du point de vue dynamique, il y a

$$\frac{pp \ p \ decresc.}{a}$$

$$\frac{f \ dim. \ p \ decresc. \ pp}{b}$$

Les segments sont divisées par des *soupirs*, dynamiques et de symétrie.

Pour une interprétation plus intéressante, on peut regarder cette section comme un canon à 4 voix, en imitation. Il faut garder le même écart entre les intervalles.

L'un des problèmes d'interprétation, c'est la variation de dynamique subtile qui peut créer un sentiment de *poli - timbralité*, bien que le travail est écrit pour un seul instrument.

Il est préférable que les formules rythmiques soient interprétées *en legato* – par l'extension de la main – septièmes et neuvièmes - *ce qui est difficile à obtenir* car en raison de cette extension, souffrent la pénétration sonore et l'expressivité des sons. Les silences sont importantes et doivent être « *chantées* ».

La série dodécaphonique de cette première mouvement - tout comme l'ensemble de la suite - est traitée contrapuntique, sur le principe traditionnel du renversement - *en miroir*.

2. La deuxième section - *B* – c'est comme une première subdivisée en deux sous-structures inégales : la première – 11 mesures, la deuxième – 7 mesures – la série étant développée plus large – une développement d'une sonate.

Les valeurs se réduisent. Maintenant fonctionne seulement le niveau des groupes de cellules.

Le croisement des mains se poursuit. Il n'y a plus des silences entre les sous – sections.

Les moments de *ritenuto* – en l'absence des silences – ont le rôle des césures intérieures. Ils n'occupent pas la place des intersections - en parlant des segments – mais suivent le développement musical expressif, ce qui rend presque différente la délimitation auditive par rapport de celle visuelle.

2.1. La symétrie des valeurs et des hauteurs a une perfection idéale. Ainsi, les mesures 1–7 ont comme principe, une symétrie stricte par rétrogradation. Dans la mesure 26, le *mi* sur la 3^e triple croche, à la main gauche, détermine une asymétrie inexplicée au point de vue sérielle.

On peut remarquer la morphologie cellulaire. Webern choisit ainsi trois types de cellules – *m., n., p.*

Le type **m** est constitué par les cellules de triple croches provenant du type **x**, dans lequel les nuances sont fixes. Sur le plan des valeurs, le type **x** - [croche, quart de soupir et les doubles – croches] ne sont pas rétrogradées.

Des cellules des événements isolées on peut remarquer dans le type **m**, avec des fluctuations de tempo et de nuance.

Le type **p** est constitué par des cellules fluctuantes provenant du type **y**, tandis que les nuances sont variables, avec des changements de tempo. Le type **y** présent une structure des cellules strictement rétrogradées.

Le type **n** est constitué par des cellules variables, avec des changements de tempo.

À chaque apparition, la paire des intervalles - dans le registre le plus grave et le plus aigu - ferme un intervalle de 4+, qui augmente graduellement l'ambitus (4+ octaviations des hauteurs - plus de 3 octaves).

La tension expressive qui est créé par les fréquents changements dynamiques et de tempo est difficile à réaliser et doit être étudiée à travers les séparations dynamiques pour obtenir l'automatisme des nuances et leurs brusques oscillations.

La Section A (les mesures 37 – 54) reprend variée, pianistique et dynamique, la première section, en rétrogradation, pareil à une reprise changée.

La palette dynamique reste inchangée, suivant le niveau **pp – p**, ce qui confère à cette section un caractère conclusif, quasi final, tout en apaisant le mouvement, comme une longue méditation.

Elle opère un renversement par symétrie horizontale, en opposition à la première section (*changement des mains*) et une translation des hauteurs à la tierce majeure ascendante, avec un ritardando supplémentaire à la mesure 50. Le discours musical offre maintenant un sentiment d'effondrement.

La première section des Variations propose des problèmes techniques en concernant le croisement rapide des mains, surtout dans le **B**.

Tout au long de cette Section, il n'y a pas aucun *staccato*, ainsi que les valeurs de doubles et triples croches doivent être absolument conservées. Parmi les modes d'attaque, on peut remarquer **sf** et même quelques staccatos, dans la 2^e sous-section.

La 2^e sous-section - « *Sehr schnell* » - la noire à la 160, la plus mouvementée et la plus courte – **22** mesures. Elle réunit deux sections – chacune **11** mesures, la 2^e étant la variation de la première section.

Les variantes de la série dodécaphonique initiale sont exposées au piano, dans une forme très rigoureuse de canon, en mouvement contraire, avec des sauts d'intervalles et des nuances totalement opposées, en se greffant sur l'ambitus d'une seule cellule.

Le niveau dynamique *p – f – ff* suggère *Klangfarbenmelodie*.

Le groupe - deux sons - *qui forment une cellule* – est toujours interrompu par un *demi-soupir*, ce qui peut déterminer 3 / 8, rythme de valse rapide, alors qu'en réalité la mesure prédominante est 2 / 4.

Les sauts intervalliques sont de plus en plus larges – 10^e – plus de 2 octaves, 7^e plus d'une octave et les modes d'attaque sont aussi très variées – *tenuto*, *accents*, *legato*.

Les mains sont toujours croisées, sur un même type d'ambitus - de plus en plus large, la main droite dans le registre grave et la main gauche dans le registre aigu.

L'écriture musicale est souple, avec des sons fixés, chaque son se déroulant entre les 12 du total chromatique et à sa propre place.

La **I** a le rôle d'une axe de symétrie, les autres sons en se rapportant intervallique au celui – là. Chaque son ou accord de la main droite, la main gauche répond par un renversement intervallique.

En termes d'interprétation, les plus difficiles sont les nuances dynamiques – « *subito* », sur l'ambitus d'une seule cellule mélodique et la précision des modes d'attaque. Du point de vue technique, les croisements larges et rapides - *peu fréquents dans la littérature pianistique moderne* - représentent un vrai problème.

2.2. La 3^e sous-section - la blanche – environ 80

Cette partie contient **55** mesures – une succession naturelle des variations de la 5^e série - par leurs dimensions – asymétriques suivant le premier groupe de trois versions originales de la série, l'une des 48 hypostases.

Les mesures **1 – 5** contient la série en récurrence - *ou forme rétrograde*, tandis que les mesures **5 – 9** présentent la *récurrence du renversement*; les mesures **9 - 12** exposent la série *en transposition*.

Ces **12** mesures et leurs 3 hypostases de la série seraient « *le thème* ». Sa liaison consiste à utiliser une unité d'écriture pianistique dans laquelle l'intervalle de 7^e diminuée et augmentée, les sauts d'intervalles mélodiques de plus en plus larges, la discontinuité (pause sonore), l'alternance *p – f* sont spécifiques.

Le thème (trois hypostases de la série) - *les mesures 1 – 12* - est suivi par **5** Variations.

La **I^{ère} Variation** (les mesures 12 – 23) rejoint 7 hypostases de la série, par 7^{èmes} en accords, contrastes dynamiques (*p – f*), liens des fins et débuts pour chaque série, le même ritardando à la fin d'une «*variation*» et d'un thème.



La 2^e variation – (10 mesures et demi 23 – 33), réunit quatre hypostases et $\frac{3}{4}$ de la série – parfois associées, d'autres fois exposées au piano, soit par séquences (*successions*) de deux sons répétés, bien délimités, soit par séquences (*successions*) de deux sons en alternance avec des triades – (les accords de 3 notes) – superposant quarts et quintes, *tempo rubato* (*ritenuto – a tempo ; ritenuto - a tempo*). Les modes d'attaque sont *staccato* ou *legato* entre les deux mains.

La 3^e Variation – 10 mesures – anacrouse (les mesures 33 – 34) réunit 5 hypostases de la série, parfois associées en séquences (*successions*) de croches descendantes et ascendantes – 7èmes, en superposant quarts avec des contrastes dynamiques et agogiques (*p – f – pp, molto ritenuto - a tempo*).

Le groupe de deux croches sur un interval de 7^e - interrompu par des silences, apparaît comme une variation rythmique.

La 4^e variation – 11 mesures (45–55) réunit près de sept variantes de la série, liées, en séquences (*successions*) de valeurs syncopées et ponctuées, en *sf* ou *molto ff*.

Les intervalles – 7èmes en séquences (*successions*) ou simultanés. Les modes d'attaque sont enrichis par *staccato*, *tenuto* et *sfz*.

Après cette variation tumultueuse, la dernière (*wieder ruhig*) rétablie la paix dans subito *pp*, sa nuance prédominante et constante.

La 5^e variation - et la dernière section de la suite musicale - rassemble variantes de la série, en liant quatre sons dans chacune des deux variantes en séquences (*successions*) d'accords, la dernière étant la récurrence du renversement – (*miroir du rétrograde*) de la 2^e transposition.

La dernière séquence – deux sons et trois accords – dont le dernier c'est un accord de quatre notes, se déroule en *ppp*.

2.3 L'interprétation

En ce qui concerne l'interprétation, c'est difficile par le grand nombre de silences et la variété des valeurs. Elles ont la même expressivité que les sons aussi.

Le pianiste Peter Stadlen avait été l'interprète de la création à Vienne, en Septembre 1937. Webern lui avait donné un nombre d'indications importantes sur la forme des Variations et le contenu expressif qui, malheureusement, ne sont pas mentionnés dans l'édition originale. Webern était connu pour sa rigueur exigeante dans ses œuvres.

O. Klemperer a demandé des explications au compositeur, quand il a dirigé la symphonie op. 21

« J'ai alors demandé à Webern de venir et de me la jouer au piano...Il vint et joua chaque note avec une fougue et même fanatisme ».

De nombreux interprètes face à la brièveté des partitions weberniennes, ne parviennent pas à comprendre leurs significations expressives et poétiques.

Le témoignage de Stadlen, c'est un précieux guide pour l'interprétation des *Variations* opus 27.

Webern mentionne (indique) rigoureusement le sens des relations intervalliques, harmoniques et le lien intime des notes. Il y a aussi de nombreuses indications dynamiques - *crescendo* et *decrescendo*.

Tout au long de l'œuvre, l'édition de Stadler comporte également de nombreuses indications relatives à l'expression qui pourraient rivaliser les partitions de Georges Enesco.

Ainsi, on peut remarquer les indications « *très intensive* » ou « *particulièrement intensive* »; « *la main gauche avec une mystérieuse timbale*; « *en improvisant* » ; « *intérieurisé – intime* »; « *le dernier soupir* ».

La première indication - au début du premier mouvement - (*plainte retenue de douleur*).

Les premières mesures soulignent par les indications *crescendo* - *decrescendo*, l'intervalle de 7^e majeure et 9^e mineure.



La répétition des sons - c'est une situation exceptionnelle dans la musique sérielle - soulignée par l'expression.

Pour la deuxième section - « **B** », Webern mentionne comme un intermezzo de Brahms.

The image displays a page of musical notation for Webern's *Variations pour piano*, Op. 27. It consists of five systems of staves, each with a piano (right hand) and bass (left hand) clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Performance instructions such as 'tempo', 'rit.', and 'p' are interspersed throughout the score. Some systems include small text annotations in German, such as '„Ich empfinde“' and '„Realisierung aus der letzten Abwehr, fort bis hier“ - „den. Satz 24 und 25“.

L'articulation, et les phrases – sont indiquées aussi, rigoureusement.

Les « *staccatos* » (*mesure 31*) sont individualisés par les phrases, étant ainsi, débuts des segments.

Dans le 2^e mouvement, les sauts et les contrastes dynamiques - selon l'argumentation du compositeur - doivent être joués comme un jeu de couleurs (lumières et ombres)

Les mesures sont regroupées spécifiquement 2 + 2 + 3 + 3 + 1. Les sons répétés (mesures 1 – 9 – 13 – 19) doivent être joués « *en hésitant – ritenuto* ».

Le 3^e mouvement contient les plus nombreuses indications expressives, utiles pour l'interprétation « *enthousiaste, pathétique* » une chaîne d'octave augmentée et sixte ; « *exalté* » pour un saut d'octave augmentée – plus de deux octaves ; « *penseur* » pour un son DO # ; « *disparaître – petit à petit* » ; « *en chantant* ».

Il y a des indications concernant le modes d'articulation des *staccatos* « *léger* » « *staccato forte - dur* » ; « *doux* » et « *fortement* » .

L'agogique est mentionnée par le compositeur, plus variée que les partitions habituelles « *en avant* » ; « *un peu précipité* » et « *rapidement* » .

Les octaves augmentées sont soulignées *expressif* comme dans la mesure 31 – *liriquement*. La pédale reliant les sons est rigoureusement mentionnée.

III

„die schwebende Tonmassenfolge zeigt jeweils
den Beginn eines neuen Satzes an“

Ruhig fließend $\text{♩} = ca. 80$

Les groupes et les phrases du 3^e mouvement sont un guide de l'écriture pianistique. Les changements de tempo indiquent le début et la fin des phrases. Par ses indications musicales de Webern, la partition s'anime, (en) devenant très intéressante.

L'initiative de l'édition Universal est - ici louable et doit être mentionnée, par le témoignage de Peter Stadler, spécialisé dans l'interprétation des ouvrages d'avant-garde (de son temps).

Bibliographie

- Collaer, Paul. 1963. *La Musique Moderne*. Paris: Editions Meddens.
- Forte, Allain. 1973. *The structure of atonal music*. New York : Yale University.
- Forte, Allain. 1998. *The atonal music of Anton Webern*. New York:Yale University.
- Galliard, Alain. 2007. *Anton von Webern*. Paris: Fayard.
- Goléa, Antoine. 1962. « L'aventure de la musique au XX^e siècle ». *Le Point*, no. 58.
- Goléa, Antoine. 1977. *La musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles*.
Édité par Alphonse Leduc.
- Rostand, Claude. 1969. *Anton Webern - L'homme et son œuvre*. Edité par Seghers.
- Schönberg, Arnold. 2011. *Le Style et l'Idée*. Buchet: Chastel.
- Weber, Anton. 2008. «Le chemin vers la nouvelle musique : et autres écrits ». In
Albèra, Philippe et Georges Starobinski (eds.), *Contrechamps*. Genève.