

Le choix des registres dans le deuxième mouvement des Variations pour piano op. 27 de Webern: ce que disent les esquisses

par Jean-Louis Leleu

L'une des questions sur lesquelles ne cessent de revenir les analyses consacrées au deuxième mouvement des Variations pour piano de Webern est de savoir à quelle règle précise y obéit l'organisation des hauteurs. L'étude des esquisses du mouvement,¹ et la possibilité qu'elle offre d'en reconstruire la genèse, incitent à revenir sur cette question en s'appuyant sur les hésitations mêmes du compositeur. Loin d'avoir eu dès le départ une idée précise du dispositif qu'il allait adopter, Webern n'a, en effet, arrêté son parti qu'après de nombreux tâtonnements, abandonnant tour à tour diverses voies dans lesquelles il s'était engagé.

Dès les premières ébauches du début de la pièce (page 53, premier et deuxième systèmes), datées du 25 août 1936, plusieurs traits essentiels de l'idée musicale sont fixés: le canon par mouvement contraire, le choix même des deux formes de départ – RI_3 et R_3 (= 4 / 2 dans le tableau de Webern lui-même)² –, et la distribution des hauteurs autour du la_4 comme note pivot. De plus, Webern met rapidement au point les deux gestes qui, d'entrée de jeu, lancent le déroulement de la composition (la dyade $sib_5 / sol\#_3$, forte, suivie des deux la_4 piqués et piano), même s'il hésite quant à la manière dont cette figure doit s'inscrire dans le cadre métrique.³ Toutefois, l'unique esquisse relativement étendue notée alors par le compositeur – qui s'arrête à la sixième note des deux formes, la dyade $do / fa\#$ (Exemple 1) – ne laisse en rien présager ce que sera l'agencement définitif: on y voit en effet se réfléchir de part et d'autre du la axial les tritons fa_4-si_3 et $do\#_5-sol_5$ (et même les deux "septièmes diminuées" $sol\#_3-si_3-ré_4-fa_4 / sib_5-sol_5-mi_5-do\#_5$), tandis que le triton final, nettement mis en relief, marque les limites de l'ambitus utilisé ($do_3 / fa\#_6$). L'intervalle de quarte juste, qui jouera un rôle structurel important dans la version finale du mouvement, est à ce premier stade de sa conception totalement absent.



Exemple 1

Un pas décisif est franchi dès l'esquisse suivante (datée du 29 août), qui donne du déroulement de RI₃ / R₃ un texte très proche du texte définitif. Y sont clairement établis autour du *la*₄, en particulier, les deux segments *fa*₅-*sib*₅-*mi*₆ / *do*₄-*sol*₃-*ré*₃ (= quarte juste + triton), dont les deux accords joués *forte* (avec la dyade commune *fa*₄-*do*₅) présentent à leur tour l'exacte image en miroir: cette structure doublement symétrique jouera jusque dans la version finale du mouvement un rôle essentiel.⁴ Toutefois, le *mib* sur lequel se rejoignent *in fine* les deux formes est ici répété à la manière du *la*₄, créant ainsi un second pôle d'inversion possible (= *mib*₄). Et de fait, quand Webern



Exemple 2



Exemple 3

ébauche plus loin – à l'avant-dernier système de la page 53 – le déroulement complet des formes $RI_1 / R_5 (= 40 / 34)$, qu'il pense alors faire succéder à RI_3 / R_3 (sans note commune, mais en repartant des deux notes initiales, interverties: $sol\#_3 / sib_5$), c'est le double accord central qui, en bloc, s'ordonne symétriquement autour du mib_4 , entraînant dans son sillage la dyade $ré_5 / mi_3$, qui en reprend les notes extrêmes (*Exemple 2*). Si l'on excepte les quelques notes qui subissent ainsi l'attraction du mib_4 , toutes les hauteurs, dans la version du passage qu'a alors à l'esprit le compositeur, sont fixes. L'esquisse du bas de la page 53, complétée par le fragment mentionné ci-dessus, donne une idée précise du tour que Webern, à ce stade de son travail, imagine de donner à la pièce une fois énoncées ses figures de base (*Exemple 3*). On notera, en particulier, le jeu caractéristique (avec croisement des mains) auquel donne lieu, à la jonction de RI_3 / R_3 et de RI_1 / R_5 , la répétition du motif formé par les deux notes les plus distantes du système: si_2 / sol_6 .

Le 1^{er} septembre, Webern entreprend à la page 56 une mise au net du début du mouvement. Après avoir noté jusqu'à la onzième note de RI_3 / R_3 , sans

Exemple 4

Exemple 5

aucune rature, ce qui est à peu de chose près le texte de la partition imprimée,⁵ il commence par reporter à la mesure 7 les deux *mib*₄ des esquisses précédentes, auxquels il substitue aussitôt la figure aux petites notes du texte définitif (*mib*₄-*ré*₃ / *mib*₅-*mi*₆), en même temps qu'il décide d'enchaîner à *RI*₃ / *R*₃, avec *mib* comme note commune, *RI*₈ / *R*₁₀ (= 12 / 14). La fonction du *la*₄ comme unique centre de symétrie est désormais solidement établie. Mais le texte des mesures 9–11, où se multiplient les retouches, témoigne de nouvelles hésitations quant au problème de la registration (*Exemple 4*). On peut y distinguer trois états successifs du passage – dont l'état définitif, puisque Webern ne réécrira pas ces mesures au propre dans le *Skizzenbuch*.

Le premier état (*Exemple 5*) est caractérisé par une redistribution quasi générale des hauteurs autour du *la*₄, comme si l'abandon de la polarité *la*-*mib* devait être compensé par une certaine mobilité des notes au sein du système: cf. notamment le déplacement des dyades *sib* / *sol*[#] et *fa* / *do*[#], lui-même dicté par la nouvelle position du *sol* et du *si* dans la figure aux petites notes.⁶ Il faut très certainement rattacher à cette version des mesures 9–11 l'esquisse notée sur le système suivant (= mesures 13–18; *Exemple 6*), où sont enchaînées à *RI*₈ / *R*₁₀, en repartant de la dyade *sib*₅ / *sol*[#]₃ (au prix d'une inversion des deux voix du canon), les formes *I*₁₀ / *P*₈ (= 15 / 9). L'intention manifeste de Webern est ici de créer une similitude avec le début de la composition: non seulement

Exemple 6

le passage reproduit exactement, jusqu'aux accords, le rythme des mesures 2–4, mais au la_4 répété de la mesure 2 font écho, juste après la dyade $sib_5 / sol\#_3$, les deux mib (mib_3 / mib_6) – d'où, à n'en pas douter, le choix même de P_8 et de I_{10} –, tandis que la dyade suivante s'aligne sur le $do\#_4 / fa_5$ de la mesure 3 (= si_3 / sol_5), et que de la même façon les deux accords ($do\#_3-sol_3-do_4 / fa\#_5-si_5-fa_6$) imitent le geste de la première figure aux petites notes ($si_2-ré_3 / sol_6-mi_6$).

Exemple 7

Dans un deuxième temps, Webern rejette cette version des mesures 9–11 (il entoure alors, selon son habitude, ce qu'il décide d'éliminer), et réécrit presque entièrement le passage en y rétablissant le "mode de hauteurs" initial (Exemple 7), sans toutefois renoncer au jeu sur la répétition de la dyade sol_6 / si_2 , qui le conduit à déplacer de deux octaves (mesures 9–10) les notes des deux quarts justes présentes dans les accords: $fa-sib$ et $do\#-sol\#$; à cette exception près, toute l'unité formée par le déroulement de $RI_3 / R_3 - RI_8 / R_{10}$ est ici gouvernée par la structure de hauteurs mise en place au départ. Cet infléchissement dans la conception de la pièce est corroboré par la suite de l'esquisse, datée du 2 septembre (page 56, quatrième et cinquième systèmes), où est notée sans la moindre rature, à partir d'une version de la mesure 12 qui maintient en l'état (c'est-à-dire sans en intervertir les notes) la dyade $sol\#_3-sib_5$, une reprise à la fois littérale et variée – les deux voix du canon s'y trouvant échangées – de toute la première section. On y lit aux mesures 20–21 (Exemple 8) le texte correspondant à la correction des mesures 9–10.

Ce n'est que dans un troisième temps que Webern établit le texte définitif des mesures 9–10: il décide alors de rétablir la disposition originelle de la figure aux petites notes (cf. l'indication "bleibt"), tout en demandant que les accords soient respectivement baissé et haussé d'une octave (les deux "8va" appartiennent sans nul doute à ce troisième état). La ligne de conduite du compositeur quant à la registration est semble-t-il définitivement arrêtée lorsqu'il procède à cette ultime retouche, car les esquisses ultérieures de la suite du mouvement (page 55) ne montrent plus, à cet égard, d'hésitation. A

Exemple 8

partir d'ici, en effet, les changements de registre répondent à une exigence bien précise, qui est de permettre à certaines figures – notamment les accords – de conserver au fil des transpositions de la série leur structure d'intervalles caractéristique.⁷ De fait, le choix concernant la disposition des accords aux mesures 9–10 (choix qui a pour effet de rétablir dans leur registre initial les dyades *sib*₅/*sol*_{#3} et *fa*₅/*do*_{#4}) est intimement lié à la décision prise par Webern d'enchaîner à RI₈ / R₁₀, au début de la partie B, les formes R₅ / RI₁ (= 34 / 40), qui confirment, en s'inscrivant en elle, la logique de l'enchaînement initial: celle d'une série de transpositions à la quarte de la série (R₃ → R₁₀ → R₅, et RI₃ → RI₈ → RI₁). La succession des accords, tels que les note finalement Webern, souligne ainsi, en l'explicitant, la progression du double cycle de quartes que décrit le mouvement – cycle dont le déroulement des deux dernières formes, RI₁₀ / R₈, marque en fait le *commencement* – (Exemple 9a), et, ce faisant, elle engendre elle-même une double échelle de quartes contenant, comme dans le premier mouvement de la Symphonie op. 21, l'ensemble des 12 notes.⁸ Cette structure, d'où découle ce que Peter Westergaard nomme le “mouvement harmonique” (*harmonic motion*) de la pièce, entre en concurrence au sein de celle-ci avec le système de hauteurs figé mis en place dans les premières mesures (Exemple 9b).⁹ L'étude des esquisses montre comment l'idée de cette tension interne, à laquelle la pièce doit beaucoup de sa force, s'est formée dans l'esprit du compositeur au sein même du processus d'élaboration.

Exemple 9

- 1 Ces esquisses se trouvent aux pages 53, 56 et 55 du quatrième *Skizzenbuch* (Collection Anton Webern, Fondation Paul Sacher).
- 2 J'adopte ici, pour désigner les formes de la série, l'usage consistant à faire suivre la lettre P (forme première) ou I (inversion) du chiffre correspondant à la première note de la forme considérée (*do* = 0, *do#* = 1, etc.); R_0 signifie: rétrograde de P_0 , RI_0 : rétrograde de I_0 . – La *Reihentabelle* utilisée par Webern pour l'opus 27 est reproduite dans Kathryn Bailey, "Webern's Row Tables", in: *Webern Studies*, édité par Kathryn Bailey, Cambridge 1996, p. 203–05.
- 3 Cette hésitation ne sera levée que dans l'esquisse du bas de la page 53 (cf. plus loin l'Ex. 3).
- 4 L'importance du rôle joué dans le deuxième mouvement de l'opus 27 par le double intervalle de quarte juste + triton (= 5 + 6 demi-tons) a été soulignée par David Lewin (cf. "A Metrical Problem in Webern's Op. 27", in: *Music Analysis*, 12 [1993] 3, pp. 350 ss.), qui se réfère lui-même à la thèse de Catherine Nolan, *Hierarchical Linear Structures in Webern's Twelve-Tone Music* (Yale University 1989). David Lewin décrit toutefois la "segmental structure" sur laquelle repose le mouvement comme formée de deux cycles *continus* d'intervalles 5 + 6, qui se déploient symétriquement autour du *la*.
- 5 Dans cette mise au net, encore notée en C barré (et donc en noires), la mesure contenant la première dyade *sib*₅ / *sol#*₃ est numérotée 1; la première partie reprise *da capo* compte donc 12 mesures, et non 11 comme dans la partition imprimée.
- 6 Cette figure est sans doute déjà calquée ici sur celles des mesures 2–3, sans que soit expressément visée pour autant la transposition à la quarte. On notera, par ailleurs, que Webern, dans cette version, maintient à la mesure 11 le *do#*₃ et le *fa*₀ du double accord.
- 7 Cf. à ce propos Peter Westergaard, "Webern and 'Total Organization': An Analysis of the Second Movement of Piano Variations, Op. 27", in: *Perspectives of New Music*, 1 (1963) 2, p. 110 et pp. 115 ss.
- 8 A la page 55, Webern note au-dessous de la première esquisse de la deuxième partie de B – esquisse qui utilise déjà les formes RI_{10} / R_8 –, une version alternative où est poursuivie, avec R_0 / RI_6 (= 30 / 28), la série des transpositions à la quarte. Or, cette nouvelle transposition a pour résultat de faire apparaître une deuxième fois dans les accords, à un autre endroit de la structure, le *sib* et le *sol#*; aussi Webern déroge-t-il à la règle qu'il suivait jusque là, en plaçant ces accords dans le médium (*sib*₃-*mib*₄-*la*₄ / *la*₄-*mib*₅-*lab*₅), ce qui lui évite de rendre mobile à son tour le *la*, mais non le *sol#* et le *sib*. Cette version est ensuite abandonnée sans subir aucune retouche.
- 9 Le segment *sol#*₃-*do#*₄-*fa#*₄ / *do*₅-*fa*₅-*sib*₅ est, notons-le, commun aux deux structures.