

L'analyse musicale comme processus d'appropriation historique : Webern à Darmstadt

Musical Analysis as a Process of Historical Appropriation: Webern at Darmstadt

Gianmario Borio

Volume 15, Number 3, 2005

Souvenirs de Darmstadt : retour sur la musique contemporaine du dernier demi-siècle

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902375ar>
DOI: <https://doi.org/10.7202/902375ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)
1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Borio, G. (2005). L'analyse musicale comme processus d'appropriation historique : Webern à Darmstadt. *Circuit*, 15(3), 87–122.
<https://doi.org/10.7202/902375ar>

Article abstract

The reception of Anton Webern's music in the avant-garde circles of Darmstadt constitutes a nexus through which the relationships amongst various ideas about composition that permeated the second half of the twentieth century may be understood. The author approaches the subject as a kaleidoscope of various often contradictory analyses of the same work, Webern's Opus 27, in order to demonstrate how musicians of the 1950's appropriated it as a model, source of authority, mirror, even as a pretext for their own compositional techniques and aesthetic convictions. The different ways in which Stadlen, Leibowitz, Schnebel, and Pousseur analyzed Webern reveal a great deal about the politics attached to the learned appropriation of this Viennese composer's work. Analyses by Nono, Ligeti, Pousseur, and Stockhausen (of a broader corpus of Webern's music) further complement this study. Through comparison, music analysis becomes a fundamental instrument used to disseminate knowledge from one generation to another, and one of the means to determine the horizon of new compositional techniques.

ANALYSE(S)

L'analyse musicale comme processus d'appropriation historique : Webern à Darmstadt

Gianmario Borio (trad. Anne Giannini)

Dans un essai¹ publié il y a une quinzaine d'années sur les différentes façons de comprendre Webern, j'avais montré combien l'image « sérielle » du compositeur était diverse et comment l'étude de sa musique avait abouti à des positionnements très différents les uns des autres parmi les compositeurs qui se rencontraient régulièrement aux *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* de Darmstadt. L'étiquette de « postwebernisme » attribuée par les critiques aux premières compositions fondées sur la série généralisée — non sans suggérer que leurs auteurs étaient des épigones — indiquait par là une sorte de développement dialectique. Derrière la notion diffuse d'une rupture radicale se profilait une fine ligne de continuité historique. Même ceux qui soutiennent que la genèse d'une chose est supérieure à ses avatars plus tardifs, c'est-à-dire ceux qui, faisant des ancrages de la pensée webernienne dans la tradition la source unique des règles de ses propres œuvres, jugent que la lecture des compositeurs d'après-guerre est « équivoque », même ceux-là doivent reconnaître que cette « équivoque » a été extraordinairement féconde. Dans l'étude que j'ai mentionnée et qui reprenait les positions exprimées dans leurs écrits et à d'autres occasions par les compositeurs qui assistaient aux cours de Darmstadt, une question décisive n'avait pas été posée : malgré l'originalité, la distorsion parfois même, de ces lectures, ne trouvaient-elles pas des points d'appui dans la musique de Webern, dans des aspects de sa construction dont il pouvait ne

1. Borio, 1989, p. 185-203.

2. Jauss, 1984, p. 657-666 et 787-796.

pas être lui-même pleinement conscient? En d'autres termes, la distance herméneutique qui sépare la vision d'un compositeur de celle de ses collègues plus jeunes qui se sont inévitablement confrontés à ses œuvres au cours de leur propre devenir, est-elle un abîme infranchissable ou un lien qui unit et que l'on peut, en principe, suivre?

La recherche d'une réponse à ces questions fait apparaître l'importance fondamentale de l'analyse musicale en tant que processus d'appropriation de l'histoire. L'analyse s'est avérée la voie principale pour que s'instaure un dialogue entre l'ancien et le nouveau. Celui qui s'engage dans ce dialogue trouve dans telle période de l'histoire quelque chose qui concerne sa pratique actuelle et se reconnaît dans l'expérience de l'autre². Par l'analyse, le compositeur utilise inconsciemment, ou met en œuvre intentionnellement, un appareil conceptuel qu'il aura développé, défini et transformé dans la confrontation avec son propre matériau. En ce sens, l'analyse fait partie de la théorie musicale de son époque, même si c'est de façon latente. Le travail de compréhension qui se développe au cours de l'analyse est guidé par les intérêts immédiats du compositeur qui s'y adonne. Il étudie l'œuvre du passé à la lumière des problèmes qui se posent encore dans le présent et projette sur elle ses propres catégories, mettant à l'épreuve leur force de compréhension. Dans l'analyse comme processus biface de compréhension de l'histoire — compréhension du passé dans son altérité et de notre situation actuelle —, il y a médiation entre ces deux horizons.

Au début de ce deuxième travail sur la façon dont on a abordé Webern à Darmstadt, j'adopterai une approche systématique en confrontant les différentes lectures des premières mesures d'une des plus célèbres de ses compositions. Dans la deuxième partie, j'étudierai l'évolution de l'interprétation de Webern chez un seul compositeur, Luigi Nono; pour ce faire, je reprendrai une à une les étapes successives que l'on peut distinguer dans sa relation analytique à l'œuvre de Webern. Dans la troisième partie, je m'arrêterai à un type d'analyse qui met la structure sérielle entre parenthèses pour porter son attention sur l'organisation du son dans l'espace. Une telle perspective contraste clairement avec les principes polyphoniques qui servent de base à la technique de Webern. Mais elle montre à quel point ses œuvres disposent d'un large potentiel de sens qui peut se concrétiser dans des cadres très différents de ceux que pouvait annoncer sa vision théorique.

1. L'opus 27, un kaléidoscope

Les *Variations* pour piano op. 27 occupent une place particulière dans la réception, très variée, des œuvres de Webern : ce fut la première à être jouée aux *Ferienkurse*, fait qui peut être considéré comme le reflet, sinon le lieu même,

de l'évolution de la pensée musicale au cours des deux décennies qui ont suivi la Deuxième Guerre mondiale³. C'est Peter Stadlen, pianiste autrichien émigré à Londres qui en donna cette première exécution pendant les cours de 1948. Il avait été l'interprète de la création à Vienne en 1937. Webern lui avait donné un nombre d'indications importantes sur l'articulation formelle et le contenu expressif auxquelles il est resté totalement fidèle dans sa présentation à Darmstadt⁴; elles figurent dans son exemplaire de la partition. Le public de Darmstadt put ainsi assister à une interprétation qu'on peut dire authentique, puisqu'elle avait été influencée de manière décisive par le compositeur. L'interprétation de Stadlen, pleine d'émotion et d'une grande chaleur expressive, est faite de tensions et de courbes dramatiques; elle s'accorde mal à l'horizon de significations attribué à l'op. 27 dans les années 1950. L'ascétisme du son, l'absolue nécessité de chaque élément de l'écriture, l'équilibre parfait de la construction et l'absence d'éléments paralinguistiques traditionnels en ont fait le symbole même d'une esthétique sérielle, orientée vers l'idéal de l'œuvre totalement intégrée, objective, fondée sur sa structure immanente. En 1957, les *Variations* pour piano figurèrent parmi les pièces exigées pour le *Kranichsteiner Musikpreis*, confirmant ainsi l'intérêt que leur avait porté le cercle de Darmstadt. Entre-temps, les analyses avaient proliféré; seules quelques-unes pourront être traitées ici. D'importants documents sont aujourd'hui introuvables, tels que l'analyse que proposa à ses étudiants Karel Goeyvaerts en 1951 et les cinq séminaires de Ligeti sur les « Problèmes formels et structurels chez Webern » où il semble qu'il ait longuement analysé l'op. 27⁵. Malgré cette absence, les *Variations* op. 27 donnent, plus que tout autre œuvre, l'exemple d'une vision kaléidoscopique de l'œuvre de Webern dans cette période. L'ensemble des interprétations permet de cerner un horizon d'attente extrêmement diversifié qui caractérisait une phase cruciale dans l'histoire de la technique de la composition, de la pratique de l'interprétation et de l'esthétique musicale.

Considérons d'abord la position des musiciens qui ont été en contact direct avec Webern et qui se sont présentés après sa mort comme les héritiers de son patrimoine artistique et spirituel. D'abord, Peter Stadlen, qui a joué et commenté l'op. 27 à de nombreuses occasions; René Leibowitz, un des premiers exégètes de Webern et le premier professeur aux *Ferienkurse* à avoir en 1948, attiré l'attention du public sur la méthode de composition avec douze sons; Leopold Spinner qui avait fait partie du petit cercle des élèves de Webern et qui l'avait défendu contre ses admirateurs sériels dans une analyse de l'op. 24, publiée dans une monographie de la revue *die Reihe*⁶. Le point commun de la démarche de ces trois musiciens est qu'ils ont ancré la technique de Webern dans la pensée formelle de la tradition, dont ils considéraient le compositeur

3. Borio et Danuser, 1997.

4. Cette interprétation figure dans l'anthologie *50 Jahre Neue Musik in Darmstadt*, col legno (WWE 4 CD 31894). Quand aux sources concernant la collaboration entre Webern et Stadlen, voir Webern, 1979.

5. Je ne prendrai pas en considération l'analyse faite par Jean Barraqué à la fin des années 1960 puisque ce dernier n'avait pas pris part aux discussions de Darmstadt. Néanmoins ses notes sur l'op. 27, réunies et éditées par André Riotte, sont d'un grand intérêt pour les questions traitées ici (Barraqué, 2001, p. 231-245).

6. Spinner, 1955, p. 51-55.

7. Leibowitz, 1947, p. 228-243. L'analyse de l'op. 27 fait partie d'un chapitre dont le titre est significatif : « Les dernières œuvres de Webern ou la pointe extrême de la polyphonie contemporaine ». Ce livre fut l'un des seuls fiables de l'après-guerre sur la technique dodécaphonique. Sans compter ceux qui ont pu entendre les cours de Leibowitz à Darmstadt, on peut dire, avec une certaine assurance, que la très grande majorité des jeunes compositeurs auront lu ce livre (par exemple, l'exemplaire de Nono, conservé dans les Archives Luigi Nono de Venise, comporte des passages soulignés et des annotations).

8. Bailey, 1991, p. 207-215, et Boynton, 1993.

9. Erwin Ratz, élève de Schönberg, est le premier à avoir caractérisé clairement cette structure ; voir son *Einführung in die musikalische Formenlehre*, 1973 [3^e édition], p. 30. Les courtes notes analytiques de Ratz sont en contradiction avec l'interprétation la plus largement acceptée jusqu'alors de ce thème, comme étant un lied en trois parties ; voir le commentaire de Heinrich Schenker dans *Beethoven-Schenker, Erläuterungsausgabe der letzten fünf Sonaten, Sonate C Moll, Op. 111*, Vienne, Universal Edition, 1915, p. 53.

comme le continuateur. Cette position a une conséquence méthodologique immédiate : l'analyse ne saurait utiliser des catégories autres que celles approfondies par l'École de Vienne. À partir de cette prémisse, on pourrait conclure que le fait d'être proche du compositeur non seulement sur le plan esthétique, mais aussi personnel, oriente l'analyse vers des résultats forcément analogues, mais ceci n'est pas toujours vrai.

Dans son analyse de l'op. 27, Leibowitz part de l'idée que les mesures 1 à 18 du premier mouvement représentent le thème des variations⁷. Des études récentes sur le processus de composition de la pièce ont montré que cette hypothèse était erronée. Webern a commencé son travail par le troisième mouvement, et il considérait la première série qui est présentée (*mib, si, sib, ré, do#, do, fa#, mi, sol, fa, la, lab*) comme la série fondamentale⁸. L'affirmation de Leibowitz, selon laquelle l'op. 27 représente un genre particulier de variations dans la mesure où le thème contient en lui-même des principes de variation, nous apparaît aujourd'hui sous une lumière différente : le premier mouvement de la version définitive faisait déjà partie à l'origine de la suite des variations. Voyons comment Leibowitz articule l'exposition : la section I (mesures 1 à 10) est divisée en un segment *a* (jusqu'au quart de soupir de la mesure 7) et un segment *b* (mesures 8 à 10). La section II (mesures 11 à 18) est divisée en un segment *a'* (jusqu'au quart de soupir de la mesure 15) et un segment *b'* (jusqu'à la mesure 18). Ces quatre segments sont construits en miroir et se correspondent deux à deux en ce qui concerne l'organisation de la série et la structure symétrique. Pour Leibowitz, le processus de variation au sein de ce matériau assez stable est fait de transformations microstructurelles (échanges de voix et décalages rythmiques). Il définit les segments de la section I en utilisant les termes consacrés d'antécédent et de conséquent. Pour la section II, il utilise les concepts de « réponse » et de « coda ». Si l'on considère la morphologie traditionnelle, ces concepts n'ont aucun sens dans le contexte présent. Leibowitz fait une comparaison avec l'arietta de l'op. 111 de Beethoven pour démontrer le lien de Webern avec la tradition et nous donne ainsi des éléments nouveaux pour comprendre la forme qu'il attribue au « thème » de Webern. Il s'agirait d'un lied en deux parties⁹ dont la deuxième est une variation de la première. Si l'on compare cela à Beethoven, il y aurait donc eu changement des moyens utilisés, mais non du but visé par ces moyens qui est d'incarner une pensée musicale. La fonction structurante qui, chez Beethoven, réside dans les rapports harmoniques, serait ici confiée à la disposition des formes sérielles. L'unité du thème et la symétrie de sa configuration étaient fondées chez Beethoven sur la mélodie et le travail motivique. Chez Webern, cela serait remplacé par tout ce que Leibowitz appelle « le principe du *Spiegelbild* ».

Spinner, dans son analyse de l'op. 27, partage avec Leibowitz l'idée que la musique dodécaphonique de Webern est étroitement liée aux formes traditionnelles¹⁰. Mais son but n'est pas de comprendre comment la modification du matériau modifie à son tour les méthodes utilisées pour le traiter. Il s'agit plutôt de montrer de quelle manière les éléments formels de la tradition peuvent exister dans un contexte harmonique et mélodique régi par des lois absolument nouvelles. Il est vrai que Spinner ne connaissait pas la lettre de Webern à Steuermann dans laquelle il décrit le premier mouvement comme « quasi un andante¹¹ ». Il ne tient pas compte non plus du fait que, se conformant ainsi à la tradition, Webern écrivait ses mouvements lents en trois parties, la section centrale faisant contraste. En fait, Spinner considère que ce mouvement est structuré comme un scherzo, qui est bien, lui aussi, en trois parties, mais où la deuxième est un développement. Pour fonder sa définition de la section centrale (mesures 19-36) comme développement, Spinner insiste sur le déroulement de la séquence, qui est souvent statique, non évolutive ni strictement thématique dans la musique traditionnelle, mais qui peut fort bien être utilisée dans une section de développement sans en représenter le contenu exclusif.

La description de l'exposition de l'op. 27 par Spinner est assez proche de son analyse de la période qui ouvre le deuxième mouvement de l'op. 24. Il parle dans les deux cas de « conséquent prolongé » ; dans le premier cas, il parle de période, dans le deuxième, de phrase¹². Il considère la forme en miroir des mesures 4 à 7 comme étant un substitut atonal de la répétition ; en effet, l'utilisation de la répétition est nécessaire dans l'antécédent pour qu'on puisse parler de phrase :

La répétition de la proposition originale de onze doubles croches commence sur la deuxième noire de la mesure 4. Le quart de soupir appartient soit à la première proposition, soit au début de la répétition. La proposition est divisée en deux sections égales de six doubles croches. La répétition présente les mêmes intervalles de manière rigoureusement rétrograde. Les motifs restent les mêmes mais les deux parties (main gauche et main droite) sont inversées. Dans la proposition principale comme dans la répétition, on trouve la série originale et son rétrograde¹³.

Conformément à la manière dont on entendait la morphologie traditionnelle dans le cercle de Schönberg, un processus de fragmentation et de métamorphose des cellules motiviques, appelé développement ou liquidation, s'accomplit dans la deuxième moitié d'une phrase. Spinner considère le reste de l'exposition comme une liquidation qui s'accomplit en trois phases : réduction à deux mesures avec strette (mesures 8 à 10), travail sur un seul élément en cinq mesures (mesures 11 à 15) et réduction finale du modèle initial à deux mesures, puis enfin à une seule.

10. Spinner, 1960, p. 9-10.

11. Lettre publiée dans *Aus dem Briefwechsel Webern-Steuermann. Transkribiert und mit Anmerkungen versehen von Regina Busch*, in *Sonderband Anton Webern I, Musik-Konzepte*, H.-K. Metzger et R. Riehn, (dir.), Munich, text+kritik, 1983, p. 33.

12. Spinner, 1955. Pour la différence entre phrase (*Satz*) et période (*Periode*), voir Schönberg, 1987, p. 38.

13. Spinner, 1960, p. 4.

Sur la base de l'interprétation de Stadlen à Darmstadt (éventuellement écoutée en regard de l'exemplaire de la partition qui contient les indications de Webern), on aboutit à une nouvelle formulation des interprétations différentes, mais apparentées, de Leibowitz et de Spinner. Le tempo de Stadlen est oscillant, soulignant le caractère d'adagio de ce mouvement. L'unité temporelle de base est environ la double croche à 80; le tempo est donc plus lent que ne l'indique la partition. L'exposition est présentée comme un tout, fermé sur lui-même. Les parties que Spinner considère comme liquidations ne sont pas construites comme un processus ouvrant sur autre chose que soi, comme cela devrait arriver à la fin d'une phrase. Ce qui ressort au premier plan, ce sont les notes que Stadlen considérait comme formant la voix principale — ceci certainement d'après les indications de Webern. Ces notes sont entourées dans

FIGURE 1. Anton Webern, *Variations pour piano*, op. 27, 1^{er} mouvement, mesures 1 à 33 (édition de Peter Stadlen).

Sehr mäßig ♩. = ca 40 Anton Webern, Op. 27

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 1-5) begins with the tempo marking 'Sehr mäßig ♩. = ca 40' and the dynamic 'pp'. It includes the instruction 'Verhaltener Klageruf' and ends with 'tpo'. The second system (measures 6-10) starts with 'cho' and 'neu belebt'. The third system (measures 11-14) includes 'mehr!' and 'molto espressivo, besonders die Tonwiederholung dim.'. The fourth system (measures 15-18) includes 'rit.' and '(tpo)'. The score is annotated with various performance markings such as accents, slurs, and dynamic changes.

„frei improvisatorisch“

„Hornbläsung erst im letzten Moment, fast zu spät“; ditto Takte 24 und 28

4.3

tempo *dringend* rit. - - - - (tempo *besonders intensiv*) rit. - - - -

19 20 21

tempo rit. - - - - tempo

22 23 24

„in Parenthese“

rit. - - - - (tempo) rit. - - - -

25 26 27

tempo rit. - - - - (tempo)

28 29 30

„linke Hand wie eine geheimnisvolle Pauke“; ditto Takte 33 und 36. Scharf abgesetzt gegen das Vor- und Nachherge 32

31 32 33

© 1937 Universal Edition A.G., Wien/UE 10881

son exemplaire de la partition. Cette manière de faire ressortir la voix principale permet de souligner la nature circulaire du thème : sa structure ne peut être comprise que comme période de grande dimension dont les deux moitiés sont construites comme des phrases (voir figure 1)¹⁴.

La structure périodique répond à une double exigence : insérer des processus de variation dans le thème lui-même (en effet, le conséquent d'une période est la répétition *variée* de l'antécédent) et garantir la clôture structurelle attendue pour la section A d'une forme tripartite. Le modèle motivique que Webern

14. Cette structure a été décrite pour la première fois par Boynton (1993, p. 64). Ratz aborde cette structure en décrivant les thèmes de l'Adagio de l'op. 10/1 et du Rondo de l'op. 22 de Beethoven (voir Ratz, 1973, p. 24).

a défini comme étant « *verhaltener Klageruf* » [plainte retenue] trouve un « écho » à la fin de l'antécédent (mesures 6 et 7). On peut voir cela comme le fait Spinner, c'est-à-dire comme confirmation de la répétition dissimulée dans la structure spéculaire. Le retournement décisif apparaît avec l'attaque *forte* à la mesure 11 (« *mehr!* »). C'est là que commence le deuxième antécédent avec échange de rôles entre les voix principales et secondaires (l'intervalle de sixte *si-sol* est donc inversé). L'intense animation des mesures 12 et 13 souligne le caractère de ce passage. Le deuxième conséquent est séparé de l'antécédent par une césure qui est parallèle à celle de la mesure 7. La structure circulaire est confirmée plus loin par la mélodie. Dans le deuxième conséquent, la structure en palindrome de la mélodie (*fa, la, do#, sib, do#, la, fa*) est identique à celle du premier conséquent (mesures 8 à 10) — ceci parce que Webern ne change pas ici le déroulement de la série comme il l'avait fait dans le deuxième antécédent. Il gèle aussi les registres. Puisqu'il y a une sorte de double polarisation des hauteurs pendant un long moment, on peut dire que le registre est fonction de la variation. Par exemple, la modification des registres dans le deuxième antécédent souligne le fait que nous sommes à un point névralgique, qui prend la forme d'une répétition variée. Ce changement de registre se termine à la mesure 15, au début du deuxième conséquent. Dans ce dernier segment, la variation est produite par le déplacement des silences et par des regroupements toujours différents dans les plans horizontal et vertical.

En ce qui concerne l'interprétation de la section centrale par Stadlen, il indique « *frei improvisatorisch* » (librement improvisé). Cela signifie que cette section n'est pas un développement, ni même qu'elle est thématique. Il s'agit plutôt, selon la terminologie de l'École de Vienne, d'une « structure lâche¹⁵ ». Stadlen dit à ce sujet : « Cependant, dans la partie centrale du premier mouvement des *Variations pour piano* un style d'improvisation libre est à tout le moins suggéré par les indications imprimées relativement abondantes, même si ces indications d'exécution ne laissent pas pressentir toute l'acuité des contrastes émotionnels et les changements brusques des images et des *tempi*¹⁶. » L'interprétation de Stadlen n'est pas centrée dans toute sa durée sur le modèle de la séquence ; elle est sans cesse interrompue et réorientée. Il est clair qu'il veut souligner la présentation périodique du motif du triton (dans son édition, les autres composantes sont souvent entre parenthèses). Ce motif est tiré de l'intervalle qui forme l'axe central de la série (les deux hexacordes forment des ensembles chromatiques réordonnés¹⁷) et dans la construction spécifique de la section A, il est placé au second plan. Webern souligne l'intervalle central en l'isolant et en présentant deux fois chaque paire de notes. Du point de vue morphologique, il tire du matériau sériel un motif contrastant qui caractérise

15. Schönberg définit comme *locker gefügt* ou *loose formation* (en français, *formation lâche* ou *structure lâche*) les sections formelles de l'introduction, de la transition et de la coda. Il les distingue des sections réellement thématiques qui sont, elles, *fest gefügt* (de *structure stable*). Voir Schönberg, 1987, p. 227 et 240 ; 1995, p. 176-179.

16. Peter Stadlen, 2004, p. 37-39.

17. Au sens des « *reordered sets* » de la *set theory*.

la section centrale grâce à ses répétitions transposées ; la méthode est donc différente de celle qu'on utiliserait dans un développement. Ainsi, la contraction de la mesure 31 doit être comprise exactement comme elle est présentée par Stadlen dans son interprétation, puis dans son édition : « *wie eine geheimnisvolle Pauke* » (comme une énigmatique timbale).

C'est Stadlen qui a fait connaître et admirer les *Variations* pour piano à Darmstadt. Il s'est engagé, à la fois comme interprète et comme exégète, en faveur d'une interprétation authentique de cette œuvre et, d'une façon générale, d'une compréhension de la poétique de Webern qui ne contredise pas les intentions du compositeur¹⁸. Entre-temps, de jeunes virtuoses comme Yvonne Loriod et Marcelle Mercenier ont participé aux *Ferienkurse* et ont rapidement mis l'op. 27 à leur répertoire. Leurs interprétations sont plus proches de la pensée structurelle de Boulez et de Stockhausen que de la tradition de l'École de Vienne. Ainsi commença, au début des années 1950, un processus de métamorphose des *Variations* op. 27, tant sur le plan de la phénoménologie acoustique que sur celui de l'évaluation analytique et esthétique. L'analyse détaillée des trois mouvements que fit Dieter Schnebel en 1952 (qui ne fut publiée que trente ans plus tard)¹⁹ est symptomatique de cette nouvelle tendance. Elle définit une position intermédiaire entre les défenseurs du sens « originel » des œuvres de Webern et ceux qui déformaient consciemment ce sens dans l'intention plus ou moins manifeste de l'intégrer dans la vision de l'époque. Il est vrai que Schnebel est proche d'une perspective proprement webernienne lorsqu'il met la dimension contrapuntique au premier plan. Mais son analyse minimise la question de la configuration des motifs, de leur élaboration et de leurs fonctions formelles, se plaçant ainsi dans une position contraire à la poétique de Webern. Par exemple, quand il insiste sur les transformations motiviques, il n'en parle pas en termes de processus ou de développement, mais plutôt comme des dérivations au sens où on peut dériver le premier contrepoint du sujet d'une fugue :

Pour Webern, le contrepoint joue un rôle prédominant dans le travail de composition. Il cherche à ausculter les sons pour en comprendre la volonté. Là où son et silence se rejoignent, il en résulte un tissage de tendances contrastantes, dont la meilleure configuration est le jeu des confrontations contrapuntiques. Comme l'accumulation de matériau, c'est-à-dire de sons, aboutirait à une confusion incompréhensible qui détruirait d'emblée la perception d'un son individuel, Webern, dans sa période tardive, en limite au maximum l'utilisation²⁰.

Ainsi, dès l'abord, tous les éléments de la composition, y compris la série, reviennent au contrepoint. Schnebel n'agit pas comme la plupart des chercheurs d'aujourd'hui qui étudient l'œuvre de Webern en expliquant la struc-

18. Voir les essais de Stadlen, 1958a, p. 12-27, et 1958b, p. 65-68.

19. Voir Schnebel, 1984, p. 162-217.

20. *Ibid.*, p. 173.

21. « En outre, on voit que Webern ne crée pas de grandes constructions sur la base de la série. En ce qui concerne la "série" des mesures 1 à 5, nous avons constaté qu'elle peut, elle aussi, se réduire à une brève *Grundgestalt*, et que donc, la série naît du contrepoint », *ibid.*, p. 172.

ture contrapuntique sur la base des propriétés de la série. Lui, au contraire, subordonne la série aux formes canoniques et d'imitation qui deviennent ainsi l'instance principale de son analyse²¹. La série est divisée en groupes de six, quatre et trois sons; ces groupes ne peuvent être directement déduits des lois de la série et contredisent partiellement sa structure interne. Par exemple, dans son analyse, Schnebel voit les premières mesures du point de vue motivique. Elles sont faites d'une série de six notes dérivée de la combinaison de sous-ensembles

FIGURE 2. Dieter Schnebel, analyse des mesures 1 à 18 des *Variations* op. 27.
A : structure canonique ; B : motif de six notes.

A

B

de la forme originale transposée et de son rétrograde. Schnebel procède en regardant le passage en question à la loupe afin d'exposer sa « polyphonie réelle ». Pour analyser les 18 mesures dont nous avons parlé, il utilise un système de quatre portées qui représentent les quatre voix (voir figure 2).

Un tel déchiffrement du canon met en évidence les rapports multiples qui existent entre les quatre voix. La deuxième et la quatrième sont le rétrograde de la première et la troisième. Si l'on sépare les accords de deux sons comme l'a fait Schnebel, on voit que les motifs de six notes de la première section (mesures 1 à 7) se lisent ainsi : la première voix est l'original, la deuxième est un renversement, la troisième le rétrograde et la quatrième le renversement du rétrograde. Schnebel attire ensuite l'attention sur l'importance de la quarte juste, intervalle qui ne se trouve pas dans la série. Si l'on dispose les hauteurs de chacun des motifs de six notes en une suite chromatique, on peut voir qu'elles sont comprises à l'intérieur d'une quarte. La quarte sert aussi d'intervalle qui lie les figures de trois notes. Lorsque deux voix se rencontrent, l'intervalle entre la plus aiguë et la plus grave est aussi une quarte. Les rapports qu'indique Schnebel dans le domaine des intervalles trouvent leur pendant dans le domaine rythmique : dans les voix qui sont les rétrogrades l'une de l'autre les notes se suivent à distance de 6, 4, et 6 doubles croches pour les première et troisième voix, et de 4, 6 et 4 doubles croches pour les deuxième et quatrième. Cela signifie qu'entre ces paires de voix, il y a aussi une sorte de renversement rythmique.

Une chose peut surprendre dans notre comparaison des différentes méthodes analytiques. Chez Spinner, Leibowitz et Schnebel, l'articulation formelle générale reste la même alors que l'articulation interne de chaque unité change. Schnebel divise la section A de la forme tripartite exactement de la même manière que ses aînés : I : mesures 1 à 7 ; II : mesures 8 à 10 ; III : mesures 11 à 14 ; IV : mesures 15 à 18. Simplement, alors que Stadlen interprète ces ensembles comme formant une hiérarchie entre voix principales et voix secondaires, l'analyse de Schnebel, conçue comme « introduction à l'écoute [et à l'interprétation] de l'œuvre », met en évidence un faisceau de « voix indépendantes et contrastées ». Malgré la différence d'approche entre les quatre musiciens, ils se rejoignent en ce qui concerne le découpage. Même pour Schnebel, il existe une correspondance structurelle entre les sections I et III (identité des motifs, mais échange des voix et mesure en 3/16 au lieu de 5/16), et entre les sections II et IV (identité des motifs mais disposition différente des notes et distances différentes entre les attaques). Il y a aussi concordance sur le caractère des différentes sections. L'indication « *neu belebt* » que Stadlen reprend chez Webern pour caractériser la mesure 8 correspond au « chargé d'électricité » par lequel Schnebel décrit le passage de la mesure 7 à la mesure 8. Le « *molto espressivo* » des mesures

22. Dans son essai « Konzept über Webern », écrit en 1955 pour le cahier monographique de *die Reihe* sur Webern (mais qui ne fut pas alors publié), Schnebel analyse les premières mesures de l'op. 27 dans le sens du sérialisme généralisé. Le contrepoint est dit « polyphonie de principes polyphoniques ». Voir Schnebel, 1972, p. 51-52. La définition citée ici est tirée de Stockhausen (1963b, p. 30).

12 et 13 dans la partition de Webern/Stadlen trouve aussi un corollaire dans la montée du « conflit » entre les voix qui a, pour Schnebel, une répercussion sur le plan de la dynamique. L'accord entre ces points de vue va jusqu'à reconnaître l'importance particulière du *si* des mesures 7 et 11. Stadlen le signale par une flèche de raccordement qui désigne à la mesure 7 la relation entre éléments différents et à la mesure 11 en insistant sur le début du deuxième antécédent (« *mehr!* »). Schnebel, lui, le signale en redoublant le *si* dans deux voix à la mesure 7 (et en passant plus tôt à la dynamique *p*) et à la mesure 11.

La méthode de Schnebel comporte des aspects apparentés à l'appareil analytique né avec la composition sérielle²². Paradoxalement, les analyses d'œuvres de Webern qui paraissent à partir de 1953 tiennent moins compte des possibilités structurelles de la série de douze sons. Elles ont plutôt tendance à mettre en lumière les constellations d'intervalles ou les groupes de sons plus réduits, les considérant comme la structure profonde de l'œuvre. Schnebel anticipe sur cette tendance en évitant de s'appesantir sur l'enchaînement des formes sérielles, sur l'attribution des notes à une voix donnée et sur la superposition des différents parcours de la série. Pour lui, le contrepoint est l'alpha et l'oméga de la composition. Tension et détente naissent du rapport réciproque des voix et la forme tend à devenir moniste. Selon une telle conception, l'expression ne provient plus d'une interprétation discursive des lignes mélodiques et de leurs caractères immanents. Elle ressort directement de la structure polyphonique, des moments plus denses ou plus raréfiés, des rapports dynamiques réalisés au moyen des nuances et de la métrique. Finalement, Schnebel ramène l'idée de motif à la conception préclassique de segment du *cantus firmus*, segment qui peut être déplacé, rétrogradé, modifié, mais non développé. Une interprétation qui suivrait les indications analytiques de Schnebel serait loin de celle de Stadlen par bien des aspects fondamentaux. Il lui manquerait certaines caractéristiques importantes, comme la mise en lumière de motifs apparentés et de leurs liens réciproques, même lorsqu'ils sont à distance plus ou moins grande ; le regroupement de notes ou de mesures en unités syntactiques ; l'articulation de la forme sur la base d'une conception « organique » qui est celle de l'époque classique et romantique ; la présentation d'une voix principale sous forme de récitatif ; la formation de *Höhepunkte* dramatiques et expressifs. Par contre, l'aspect positif est qu'elle s'efforcera de répondre au défi que pose tout contrepoint : exposer la multiplicité cachée sous le tissu cohérent des voix.

Henri Pousseur, dans ses observations sur le début de l'op. 27, fait preuve d'une même attention aux événements logiques de niveau microscopique, bien que de façon très différente. Il avait déjà proposé quelques réflexions sur ce passage dans l'essai « De Schönberg à Webern : une mutation », repris dans

le premier des six séminaires qu'il a présentés à Darmstadt en 1957²³. Tout ce qui reste de la perspective théorique sur la base de laquelle Webern a conçu son travail, c'est l'idée d'« espace musical ». Mais même celle-ci est profondément modifiée. Webern, comme d'ailleurs Schönberg, utilisait le mot « espace » surtout comme métaphore pour indiquer le cadre général dans lequel viennent s'insérer les modes de représentation de la pensée musicale : le mode « horizontal » (l'homophonie) et le mode « vertical » (la polyphonie)²⁴. Cette image de l'unité de l'espace musical était liée à la tentative pour créer une synthèse entre ces deux modes de représentation. Webern l'a appliquée dans ses œuvres dodécaphoniques en utilisant différentes stratégies ; la variation motivique à l'intérieur d'un canon et la superposition de formes classiques et de structures contrapuntiques sont les plus évidentes. Chez Pousseur, l'espace de l'écriture des compositeurs viennois devient espace acoustique concret. Boulez a été le premier parmi les compositeurs du cercle de Darmstadt à considérer cela comme l'élément décisif pour la compréhension de Webern : un espace géométrique qui peut se parcourir dans toutes les directions. Pour la soirée commémorative du 75^e anniversaire de la naissance de Webern, organisée aux *Ferienkurse* de 1953, Boulez remit au coordinateur Herbert Eimert un ensemble de textes déjà publiés, parmi lesquels ce passage, tiré d'un essai fondamental, « Éventuellement... » :

Le seul, en réalité, qui eut conscience d'une nouvelle dimension sonore, de l'abolition de l'horizontal opposé au vertical pour ne plus voir en la série qu'une façon de donner une structure à l'espace sonore, à le *fibrer* en quelque sorte, le seul est Webern²⁵.

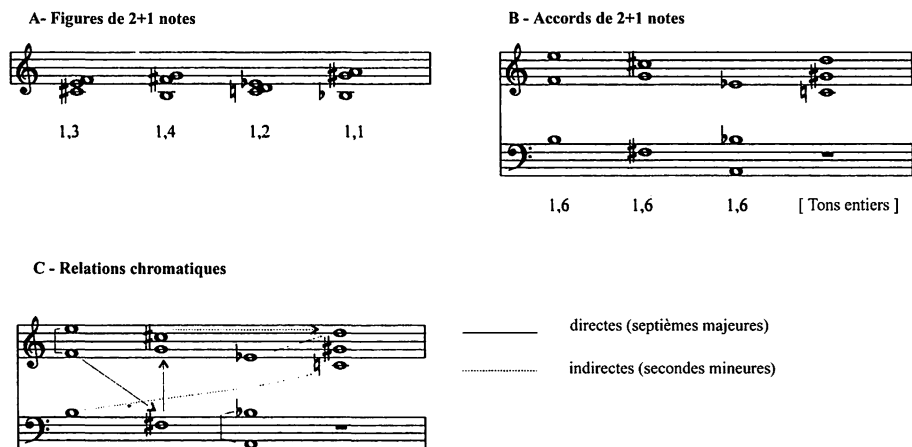
Pousseur définit l'espace sonore chez Webern plus précisément comme « espace multipolaire » qui n'a ni centre ni hiérarchie. La méthode pour le créer est le « chromatisme organique », élément de liaison le plus important entre les œuvres fondées sur la libre atonalité ou sur la technique dodécaphonique. Selon Pousseur, les composantes harmoniques essentielles des *Cinq pièces* pour quatuor à cordes sont les agrégats de trois notes comprenant au moins une seconde mineure que l'on peut chiffrer selon la *set theory* comme 1,1 ; 1,2 ; 1,3 ; 1,4 ; 1,5 et 1,6. Le premier énoncé de l'op. 27 utilise ces mêmes « champs de fréquences ». Si l'on considère séparément les figures de 2+1 notes, on obtient les groupes de la figure 3A. Si l'on place l'axe à la verticale, on découvre une organisation complémentaire : les « champs synchrones » sont aussi formés de trois notes, 2+1, qui sonnent simultanément ou avec un léger retard (figure 3B). La structure intervallique des trois premiers groupes est de 1,6 ; le quatrième est un segment d'une des deux échelles hexatonales, mais le modèle de 1,6 est caché dans une lecture « diagonale », *mib, ré, sol#*. Si, enfin, l'on ajoute le fait que l'intervalle manquant, la quarte, apparaît comme intervalle externe dans plusieurs accords, la structure de l'espace révèle toute sa complexité.

23. Voir Pousseur, 1956, p. 3-39 et plus particulièrement p. 22 à 26 ou 2004, p. 29-59.

24. Voir Webern, 1980, p. 94-95 et Schönberg, 1946. Voir, sur cette question, Regina Busch, « Über die horizontale und vertikale Darstellung musikalischer Gedanken und den musikalischen Raum », *Sonderband Anton Webern I, op. cit.*, p. 225-250.

25. Boulez, 1966, p. 150 et 1995, p. 266.

FIGURE 3. Représentation graphique de l'analyse des mesures 1 à 4 des *Variations* op. 27 de Webern par Pousseur.



Selon Pousseur, il y a un passage caractéristique dans la pièce de Webern qui montre que non seulement il était pleinement conscient de ces rapports, mais encore qu'il créait des paliers dans l'ensemble harmonique par un travail réfléchi sur les registres. Les figures de trois notes sont placées de façon que l'intervalle chromatique apparaisse toujours sous forme de septième majeure ou de neuvième mineure. Dans les premières mesures, deux notes seulement (*si* et *do#*) n'ont aucun lien chromatique avec d'autres. Ceci n'est plus vrai du groupe suivant. *Do* est dans le même registre que *si* et *ré* est dans le registre supérieur, celui de *do#* auparavant. La seconde mineure comme intervalle réel contrebalance donc à distance le rapport chromatique manquant (figure 3C). Dans les sections suivantes, il faut remarquer que Pousseur les définit de la même manière que Leibowitz, Spinner et Schnebel : les notes *si* et *do* déterminent le mouvement de l'espace multipolaire par leurs sauts de registre. La première section se termine à la mesure 7, à la fin du rétrograde. On est alors dans la même situation qu'au début, le *do#* et le *si* fonctionnant comme éléments libres qui ne sont intégrés à aucune relation. Le *do* qui les unit se trouve à la mesure 8 dans un registre très en relief : c'est la note la plus grave de la deuxième section. Le *si*, qui semble presque vouloir contrebalancer ce changement de registre, se déplace, devenant la première note, et la plus aiguë de la section. Vue ainsi, la première section de l'op. 27 semble être un système de relations multiples et multifonctionnelles qui, tout en étant fondé sur des règles solides, n'a pas de vrai centre et peut être parcouru de différentes façons sans que son équilibre et sa cohésion en soient affectés.

Schnebel et Pousseur utilisent une stratégie analytique et un appareil théorique qui, par rapport à Webern, appartiennent à une période ultérieure de la modernité en musique, celle de la définition intégrale du son à travers la généralisation de la série. Si l'on voulait saisir l'essence même de la pensée sérielle sur la base des visions analytiques auxquelles elle a donné lieu, on finirait simplement par constater la fonctionnalité et la souplesse d'une façon de penser la composition comme phénomène global. Dans sa contribution pour la soirée d'hommage de 1953, Karel Goeyvaerts dit, à propos de l'op. 27 : « L'innovation la plus frappante est qu'il a créé une structure sonore dont est exclu tout élément auquel on ne puisse pas attribuer de fondement ; une structure qui doit être vue comme projection dans l'espace et dans le temps et non comme construction²⁶. » Avant comme après ces déclarations, l'avant-garde sérielle a proposé de nombreuses interprétations des œuvres dodécaphoniques de Webern, où elle considérait sa contribution à la technique sérielle dans ses rapports avec d'autres aspects. Il y a bien des lectures de Webern, comme il y a bien des pensées sérielles qui en sont la base. Dans ce contexte, l'analyse de Webern présente un intérêt supplémentaire : ses œuvres apparaissent comme le scénario qui déroule, parfois sous une forme encore primitive, une théorie de la musique sérielle qui ne sera formulée que plus tard.

Nous allons conclure cette vision générale des premières mesures de l'op. 27 par une analyse qui est fondée sur les prémisses de la technique des groupes de Stockhausen. On trouve, dans le cahier monographique sur Webern que nous avons déjà cité, un article d'Armin Klammer sur le troisième mouvement²⁷. En introduction à cette analyse, l'auteur fait de brèves mais importantes réflexions méthodologiques. Il renonce à commenter les liens thématiques car ils sont « étrangers à la pensée sérielle » et ne concernent pas la contribution spécifique de Webern au langage musical contemporain. Pour définir une unité syntactique, essentiellement sur un plan phénoménologique, mais aussi par ses fonctionnalités, Klammer utilise le concept de groupe que Stockhausen définissait alors en ces termes :

Par « *groupe* » on entend un nombre déterminé de sons qui sont reliés par des proportions de niveau supérieur (quant à la qualité d'expérience), à savoir le groupe. Dans une composition, les différents groupes ont des caractéristiques qui diffèrent dans leurs proportions ; mais ils sont en rapport les uns avec les autres dans la mesure où l'on ne peut comprendre les propriétés d'un groupe donné qu'en considérant leur degré de parenté avec d'autres groupes²⁸.

Le groupe se caractérise avant tout par le nombre de sons dont il est formé. Et il a certaines caractéristiques de structure et de proportion qui le rendent proche de certains groupes et étranger à d'autres : la direction de son mouvement, sa

26. Goeyvaerts, « Anton Webern, Ausgangspunkt einer Evolution », *Im Zenit der Moderne*, op. cit., vol. 3, p. 134.

27. Klammer, 1955, p. 85-96.

28. Stockhausen, 1988, p. 16.

forme globale, sa dynamique moyenne, sa densité, etc. L'action réciproque de ces facteurs peut se voir aussi bien sur le plan de la macroforme, comme le dit Klammer lorsqu'il parle d'« agrégat de groupes » :

29. Klammer, 1955, p. 85, note 1.

Lorsqu'on parle d'*agrégat de groupes*, on entend la synthèse d'un certain nombre de groupes de sons qui sont liés par des critères formels communs et supérieurs. Dans un agrégat de groupes, chaque *groupe* est en même temps l'unité synthétique d'un certain nombre de sons²⁹.

30. Stockhausen, 1963a, p. 86-98.
Première publication dans le volume sur Webern de *die Reihe*.

Le concept de groupe est apparu à une époque où Stockhausen s'intéressait aux processus de la perception. Cette position théorique est due à l'observation que l'*Erlebniszeit*, le temps-expérience ou la durée de la perception d'un événement sonore, est souvent différent de la durée réelle de l'événement. Le processus que nous suivons lorsque nous nous trouvons face à une œuvre, que nous l'écoutons ou que nous la lisons, nous donne son « degré de mutation », le rythme auquel elle s'imprime sur notre conscience³⁰. L'analyse de Klammer utilise la terminologie que Stockhausen avait développée en composant les *Klavierstücke* et *Zeitmasse*; en outre, elle n'est parfaitement compréhensible que dans le contexte de cette esthétique particulière de l'information et de la perception qui a accompagné la technique des groupes dans ses différentes applications. Comme Klammer ne parle pas du premier mouvement de l'op. 27, j'ai cherché à imaginer ce que pourrait être une analyse des mesures dont nous avons parlé jusqu'ici sur la base de la technique des groupes en utilisant aussi les indications de Stockhausen³¹. J'ai exclu deux dimensions qui jouent un certain rôle dans le troisième mouvement mais n'apportent rien à la compréhension de la première section étant donné qu'elles ne subissent pas de mutations. Il s'agit de la durée des silences entre les groupes (qui est ici toujours égale à 1³²) et les modes d'attaque (où il y a alternance entre attaque normale et legato). Trois des catégories qui ne figurent pas dans l'analyse de Klammer se sont montrées au contraire pertinentes pour traiter du matériau de ces mesures. Il s'agit de la densité (le nombre de notes qui sonnent simultanément), des attaques à l'intérieur de chaque groupe et des intervalles dans les phrases entre les deux notes supérieures et les deux notes inférieures qui sont liées.

31. Stockhausen, 1988, p. 16-21.

32. Ou plus précisément : le rapport entre la durée de chaque groupe et le nombre d'attaques qui y figurent est de $n=1$.

La figure 4 montre le caractère fondamental du chiffre cinq. Il définit la durée des quatre premiers groupes et aussi en grande partie les proportions des agrégats de groupes. En prenant comme critère le degré de mutation, on peut subdiviser la forme en deux macrosections qui ont entre elles un rapport proche de la série de Fibonacci; cela donne 20 : 33 alors que dans la série de Fibonacci, ce serait 21 : 34. Les agrégats I et II suivent un parcours uniforme qui est souligné par leur ordre parfaitement symétrique. La dynamique, le rapport entre le nombre de sons et la durée des groupes ainsi que l'oscillation périodique de la

FIGURE 4. Analyse des mesures 1 à 18 des *Variations* op. 27 de Webern sur la base des principes de la méthode des groupes.

Agrégat de groupe	I		II		III	IV	V	
Durée	10		10		10	13	10	
Durée des groupes	5	5	5	5	10	13	6	4
Nombre de sons	6	6	6	6	20	24	14	6
Attaques	4	4	4	4	9	12	5	3
Densité								
Dynamique	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>
Intervalle des phrases	-3, -1		+1, +3		+4, -3, -4	-4, -2, +1, +3	+4, -3, -4	
	-5, -1		+1, +5		-4, +5, +4	-4, +/- 6, +2, +4	-4, +5, +4	

densité sont constants. Tout change au début de l'agrégat III. La dynamique passe de *pp* à *p*; le rapport entre le nombre de notes et la durée du groupe qui était auparavant de $n-1$ devient $2:1$. Bien que si l'on considère les séries de hauteurs, l'agrégat III soit rétrograde, ceci n'a pas d'incidence sur la densité ni sur les intervalles des phrases. Ceci signifie que dès le premier changement perceptible, il y a séparation des paramètres. Le degré de changement atteint son maximum dans l'agrégat IV, ce que signale la dynamique *f*. L'organisation même de cet agrégat est en rapport de miroir, bien que de façon moins frappante que dans l'agrégat précédent. Dans l'agrégat III, le dernier groupe de deux notes liées est le rétrograde du premier; dans l'agrégat IV, cela change. L'importance du changement est encore plus grande si l'on considère l'agrégat V où l'on retrouve la situation du III, annoncée par le retour au *p*. À travers ce changement, Stockhausen explicite le sens profond du mot « variation » et, plus généralement, de la conception formelle de Webern. Ici le principe de la variation est creusé de manière si exhaustive qu'il se dissout. C'est-à-dire que la

33. Stockhausen, 1988, p. 24.

variation va si loin qu'elle en devient « transformation » et génère des formes où « la manière de relier les éléments, leurs rapports structurels, les proportions dans les groupes deviennent nécessaires et rendent ainsi possible un renouvellement continu de la configuration musicale³³ ». Une analyse comme celle qui est esquissée ici signifierait une phase de la pensée sérielle qui aurait laissé de côté l'idée du traitement égal des paramètres et qui utiliserait les différentes dimensions de la composition de façon non homogène mais dans le but évident de donner une définition précise de sonorités complexes. Selon cette conception, la série de hauteurs devient un aspect particulier de l'unité des sons corrélés que sont les groupes. La structure est pensée comme une constellation qui peut donner naissance à des événements sonores, même très différents ; cela peut donner lieu à un ensemble fini mais varié de phénomènes d'agrégations et de mouvement.

2. Webern comme conscience de l'époque : la vision de Nono

34. Nono, 1993, p. 351-352.

Au cours de la soirée commémorative de 1953, Nono prit ses distances à l'égard d'une vision de la musique de Webern abstraite, objectiviste et excessivement formalisée³⁴. La technique du compositeur autrichien occupait sa pensée depuis plusieurs années. L'idée de travailler un matériau très limité sur la base de procédures canoniques complexes apparaît, très concentrée, dans la première partie de *Polifonica — Monodia — Ritmica* et dans la dernière section de *Epitaffio per Garcia Lorca*. Elle a ses racines dans le rapport entre microstructure et macrostructure dans les œuvres dodécaphoniques de Webern. Cette conception avait mûri dans les années 1948 à 1952, période, pour Nono et Maderna (parfois guidés par Hermann Scherchen), d'intense étude des techniques de composition de différentes époques. Une analyse du deuxième mouvement de la *Symphonie* op. 21 est l'un des premiers exemples de cet approfondissement. Nono l'a écrite au propre sur une dizaine de feuilles de papier à musique, peut-être en vue d'un cours avec Scherchen³⁵. Cette analyse peut aujourd'hui sembler traditionnelle, peut-être même académique, car elle s'attache presque exclusivement à la série des hauteurs et ses transformations. Il est difficile d'y trouver un lien avec les techniques utilisées à l'époque par son auteur. Il faut tout de même noter la distinction importante qu'il fait entre « série mélodique » et « série harmonique », c'est-à-dire entre la présentation linéaire des douze sons d'une part, et leur présentation sous forme d'accords qui peut faire ressortir des rapports intervalliques qu'on ne trouve pas dans la première. Le sens implicite de cette distinction est que l'on peut manipuler une même série, par une méthode rationnelle et non arbitraire, et en tirer des rapports sonores différents de l'original. C'est donc la série comme champ ouvert de possibilités.

35. Tous les documents autographes de Nono dont il est question dans cet essai sont conservés aux Archives Luigi Nono à Venise.

Le déploiement de la série des hauteurs en deux dimensions partiellement autonomes est encore approfondi dans les premiers cours publics importants de Nono, l'un à Gravesano en 1956 et un autre à Darmstadt en 1957. Ici, il ne s'agit plus d'un exercice analytique dont le but premier est de se familiariser avec une technique donnée par une étude détaillée. Il s'agit au contraire d'un véritable travail d'herméneutique historique. « Une continuité historique et logique absolue de l'évolution apparaît entre les débuts de la musique à douze sons et son état actuel, aucune "rupture" n'est décelable ; on n'avait besoin que du temps nécessaire pour devenir conscient de cette évolution historique »³⁶. Il y a dans cette hypothèse — clairement exprimée au début du texte que Nono écrivit, sur la base de ses cours, pour le premier numéro des *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* (1958) —, une référence polémique à Boulez, qui trouvait dans les œuvres dodécaphoniques de Schönberg, mais aussi en partie dans celles de Webern, une inadéquation entre l'idée de la série et leur traitement traditionnel du rythme, des motifs et de la forme³⁷. Dans la première partie des notes que Nono avait préparées pour ses deux cycles de cours, il revoit (probablement à l'aide d'un livre) l'évolution des techniques de la variation au cours des siècles. Les passages analytiques sont consacrés à deux pièces, les *Variations* pour orchestre op. 31 de Schönberg et les *Variations* pour orchestre op. 30 de Webern. Non seulement ces œuvres reprennent pleinement le répertoire de ces techniques, mais elles font aussi usage de la forme du thème et variations qui, dans l'idéal, coïncide avec la technique dont elles portent le nom. Dans ses notes, Nono reprend et synthétise un travail analytique patient et détaillé dont témoignent les nombreuses annotations sur les partitions des deux pièces. À la fin de ces deux analyses, on trouve une présentation schématisée d'*Il canto sospeso*, qui semble ici être le point d'arrivée provisoire du « développement historique ».

Si l'on considère la façon dont ces trois œuvres rythment les décennies qui les séparent, on pourrait penser que Nono fait l'hypothèse d'un déroulement linéaire, Webern recueillant les fruits des germes contenus dans Schönberg et Nono, à son tour, accomplissant une synthèse supérieure. En réalité, il fait surtout ressortir l'importance de la « continuité ». Il ne s'agit pas tant de passer à un niveau supérieur de perfection technique que de se situer à une autre place dans l'histoire, tout en maintenant les principes d'une pensée qui trouve son fondement propre dans celle que l'on vient à peine de quitter. Dans les *Variations* de Schönberg comme dans celles de Webern, Nono constate que l'unité de base est faite de groupes de sons limités, plus petits que la série elle-même : le motif « b a c h » chez Schönberg et les deux tétracordes faits de secondes et tierces mineures chez Webern. Ainsi, à l'époque, Nono ne s'intéresse plus à la série de douze sons et ses relations internes, mais à ces petits groupes et leurs

36. Nono, 1993, p. 139.

37. Boulez, 1966, p. 67-68, 150-151, 269-270.

38. Babbitt, 1960, p. 246-259.

39. Il ajoute : « Nouvelle conception ! Beethoven, quatuor op. 135 » Le lien dont il est question ici n'a pas été explicité plus tard et il serait bon de l'approfondir sur la base d'une étude comparative des deux œuvres. Cela dit, on remarquera que l'œuvre instrumentale de Beethoven est mise ici en rapport avec Webern d'une manière très différente de ce que Webern lui-même et, après lui, Leibowitz et Spinner auraient fait.

40. Dans ce travail technique aussi, l'analyse de Nono a une importance historique, non seulement dans le cadre de la compréhension de la musique de Webern, mais encore dans celui de l'évolution générale de la théorie de la musique. Certains tableaux de Nono peuvent sembler loin de la vision actuelle de la théorie de la musique; certaines de ses observations peuvent être considérées comme trop générales. Mais ceux qui ne croient pas à la vérité absolue comme but de l'analyse savent que de telles «imperfections» n'invalident pas l'analyse du compositeur, mais nous rappellent simplement la distance historique qui nous sépare d'elle.

transformations. Il se penche avec beaucoup d'attention sur ce qu'il définit dans ses notes comme « ambivalences » ou ces phénomènes que Milton Babbitt a théorisés sous le nom d'« invariants »³⁸. Il faut remarquer que dans l'op. 30, Webern joue sur l'identité entre les groupes de deux sons et ceux de quatre : l'identité des groupes de deux sons est utilisée pour relier deux formes sérielles qui sont déroulées linéairement; celle des groupes de quatre sons est utilisée pour relier deux séries présentées sous forme d'accords. À propos de ces deux façons de présenter la série, Nono n'utilise plus les termes génériques de « série mélodique » et « série harmonique ». Il parle de « projection mélodique » et de « projection harmonique ». Cette nouvelle distinction suppose une conception de la série comme *matériau de départ* qui peut être traité sous forme de configurations très différentes. Nono utilisera de nouveau ces deux termes à propos de la première pièce d'*Il Canto Sospeso* où leur horizon sémantique prendra toute son ampleur.

On trouve dans les notes sur l'op. 30 de Webern la remarque suivante, bien soulignée par Nono : « Logique rigoureuse dans l'utilisation du matériau *selon* sa structure de base (ou sa nature) »³⁹. Nono pense sûrement ici aux « ambivalences » dont il a été question plus haut, mais peut-être aussi au lien très fort entre hauteurs et durées auquel il consacre la deuxième partie de son analyse.

Comme on peut le voir sur la figure 5, la série des hauteurs est divisée en trois segments de quatre sons : le troisième est le rétrograde du renversement du premier, transposé à la seconde mineure inférieure. Dans le segment central, on retrouve en plus petit le même rapport qu'entre les deux groupes extérieurs. De fait, les deux premiers sons sont le rétrograde, transposés à la seconde mineure inférieure, du renversement des deux suivants. Ce réseau de relations est reflété sur le plan rythmique : la cellule *c* est le rétrograde en diminution de la cellule *a*; la cellule *b* se rétrograde elle-même, la première moitié étant la diminution de la deuxième. La coordination entre rythmes et intervalles est présentée de façon explicite et parfaite dès les premières mesures de l'œuvre; la suite est une variation continue de ce début. Nono est le premier à avoir analysé en détail et présenté devant un public de spécialistes les principes de la variation structurelle utilisés par Webern dans cette œuvre⁴⁰. Les mots que prononça le compositeur au début de sa courte intervention à la soirée commémorative de 1953 prennent, sur la base de cette analyse, une force particulière : « La conscience humaine d'Anton Webern est imposante par sa pureté et son caractère essentiel tout autant dans la conception que dans la réalisation de son idée. La conscience artistique de Webern a discerné clairement et précisément les questions de notre temps, et a reconnu avec une grande sûreté le chemin nécessaire de l'évolution future. L'expression et la forme constituent chez lui une

FIGURE 5. Anton Webern, *Variations* op. 30, série des hauteurs et cellules rythmiques.

The figure displays musical notation for Anton Webern's *Variations* op. 30, focusing on rhythmic cells and height series. The notation is organized into four systems (I, II, III, IV) and two columns (A and B).
 System I (Measures 1-5):
 - Measure 1 (A): Ob and Fl. Rhythmic cell 'γ' with a downward arrow.
 - Measure 2 (B): Tr and Cl. Rhythmic cell '3' with a downward arrow.
 - Measure 3 (B): Tr and Cl. Rhythmic cell '3' with a downward arrow.
 - Measure 4 (A): Pf. Rhythmic cell '3' with a downward arrow.
 - Measure 5 (B): Pf. Rhythmic cell '3' with a downward arrow.
 System II (Measures 6-8):
 - Measure 6 (A): Ob, Vla, and Vno. Rhythmic cell 'γ' with a downward arrow.
 - Measure 7 (B): Pf. Rhythmic cell 'γ' with a downward arrow.
 - Measure 8 (B): Fl and Tr. Rhythmic cell '3' with a downward arrow.
 System III (Measures 9-10):
 - Measure 9 (A): Pf. Rhythmic cell '3' with a downward arrow.
 - Measure 10 (B): Pf. Rhythmic cell '3' with a downward arrow.
 System IV (Measures 11-12):
 - Measure 11 (A): Cl and Tr. Rhythmic cell 'γ' with a downward arrow.
 - Measure 12 (B): Vno and Vla. Rhythmic cell 'γ' with a downward arrow.
 Dynamics include 'rit.' (ritardando) and 'Pf' (pianissimo). Arrows indicate the direction of the height series.

synthèse condensée dans laquelle la qualité essentielle de l'humain d'aujourd'hui peut être décelée⁴¹. »

À l'occasion de l'invitation à diriger des séminaires à la Summer School of Music de Dartington en 1960 et 1961, Nono put de nouveau affronter les problèmes que pose au compositeur la technique dodécaphonique de Webern. Il étudia alors le *Concerto* op. 24 et *Das Augenlicht* op. 26. L'appareil conceptuel et les instruments analytiques qu'il utilisa sont différents de ceux employés pour les cours de Gravesano et de Darmstadt. L'analyse avait été faite directement sur les partitions, mais les points les plus importants sont reportés dans ses carnets de notes. Ils montrent un lien très fort avec le matériau, les problèmes de la composition et les techniques utilisées dans des œuvres comme *La terra e la*

41. Nono, 1993, p. 351.

42. Le mot « période » ne doit pas être compris dans le cadre de la morphologie traditionnelle comme la structure d'une pensée musicale dont le conséquent commence par la reprise de l'*incipit* de l'antécédent. En employant ce terme, Nono fait probablement allusion à l'apparition et à la disparition périodiques des formants que l'on observe dans l'analyse d'une onde sonore.

campagna, *Cori di Didone* et *Diario polacco* '58. Si en 1948 Nono s'était concentré sur les réseaux contrapuntiques obtenus à partir d'une série, en 1956 il étudiait les phénomènes microstructurels de la série et les possibilités de variation qu'ils offraient; et en 1960, il porte toute son attention sur la construction de sonorités complexes et intérieurement mobiles. Son travail analytique se concentre sur de brèves sections qui sont représentées comme des champs sonores définis par différents paramètres. Prenons l'exemple du premier mouvement de l'op. 24 qui avait été analysé par Stockhausen au cours de la soirée de 1953. Stockhausen y avait décrit un « noyau proportionnel » auquel on pouvait rapporter tous les phénomènes; l'unité de base, exprimée par la formule 4×3 , apparaît sous une forme toujours différente à cause de la continuelle redéfinition des paramètres du son. Le résultat de cette opération est un univers statique, un ordre de rotation des sons. Au contraire, Nono articule la forme en « périodes⁴² » dont les limites sont indiquées par les *ritardandi*. Il y a une exception dans la première « période » (mesures 1 à 5) qui est une structure rétrograde dont la deuxième moitié est une variation de la première. Cette structure a immédiatement attiré l'attention de Nono; il l'avait utilisée sur le plan de la macrostructure dans *Canti per 13* et *Varianti* et, aux confins des deux décennies, comme artifice pour construire des événements circulaires. Comme il ne s'intéresse plus au potentiel combinatoire de la série, il laisse de côté — ou survole — le fait que l'illusion d'un lien rétrograde est créée en utilisant une des caractéristiques les plus importantes de la série de l'op. 24. Étant donné une forme originale et quelle qu'en soit la transposition, le rétrograde du renversement qui commence une seconde mineure au-dessus présentera les quatre groupes de trois notes dans le même ordre qu'au début; simplement leurs éléments seront rétrogradés. On peut voir cela clairement dès les toutes premières mesures :

0 ⁶	<i>si-sib-ré</i>	<i>mib-sol-fa#</i>	<i>sol#-mi-fa</i>	<i>do-do#-la</i>
RR ⁷	<i>ré-sib-si</i>	<i>fa#-sol-mib</i>	<i>fa-mi-sol#</i>	<i>la-do#-do</i>

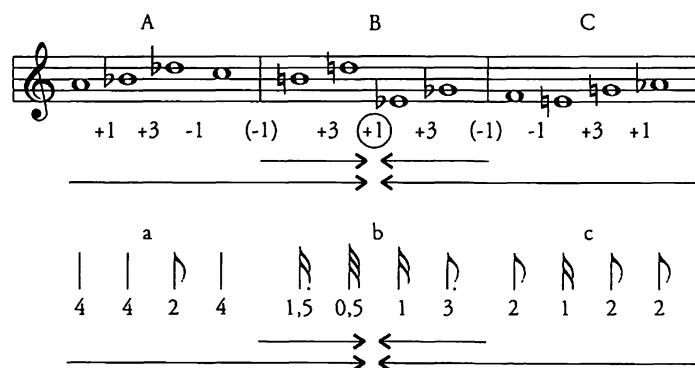
Dans ce passage, la forme quasi spéculaire est accentuée par deux autres facteurs : l'orientation des intervalles mélodiques et les durées, qui sont les mêmes pour chaque groupe. Les rencontres verticales de sons créent aussi une structure en miroir : seconde mineure, seconde majeure, quarte, et leur rétrograde. D'autres facteurs montrent la cohésion des deux moitiés : les registres des hauteurs sont fixes et les deux modes d'attaque, legato et staccato, alternent régulièrement. Par contre, le timbre (d'abord varié, puis constant), la métrique (départ d'abord sur un temps faible, puis sur un temps fort) et l'agogique (récurrente mais non rétrograde), tout cela induit de la discontinuité.

Les mesures 6 à 8 représentent pour Nono la deuxième « période ». On n'y trouve pas deux *ritardandi* comme tout à l'heure car la deuxième moitié n'est pas

le rétrograde de la première. Il s'agit simplement d'une variante avec allongement des valeurs vers la fin. Webern reprend de la première « période » le système des groupes de trois sons où la dernière et la première note de chaque groupe se rencontrent à la verticale. Dans la troisième « période » (mesures 9 et 10), le piano solo rappelle le timbre unique de la deuxième moitié de la première « période ». Mais il n'utilise qu'une seule cellule rythmique, des triolets, et introduit une nouvelle formule de « subdivision » des notes : 1, 4, 1 — 3, 3. La quatrième « période » (mesures 11 et 12) présente enfin une nouvelle succession de legato et de staccato et un nouveau type de densité où trois lignes sont superposées. Une nouvelle section commence à la mesure 13. Nono l'appelle « développement », ce qui signifie non pas un développement traditionnel, motivique et thématique, mais une série de recherches partielles sur le matériau sonore déjà entendu.

Penser ce mouvement à la lumière de la composition du son sur laquelle il travaillait à cette époque conduit Nono à une solution originale du problème de la forme. L'hypothèse de la forme sonate, si souvent proposée, rencontre de sérieux obstacles. Si l'on considère les cinq premières mesures comme une introduction, où se trouve le début du thème principal ? Si l'on décide de choisir le schéma de la période avec antécédent (mesures 1 à 5), conséquent (mesures 6 à 10) et transition (mesures 11 et 12), on se demande alors comment on pourrait parler de deuxième idée *contrastante* à partir de la mesure 13. Enfin, on ne peut pas expliquer pourquoi la section du développement (mesures 26 à 44), au lieu d'élaborer le matériau utilisé jusque-là par des séquences et des liquidations, est en fait largement fondée sur des éléments nouveaux (rythmes pointés et petites notes). Par contre, si l'on part, comme le fait Nono, de l'hypothèse d'un complexe sonore dont les composantes sont progressivement redéfinies, on aboutit à une forme tripartite. Dans la section A,

FIGURE 6. Anton Webern, *Concerto* op. 24, mesures 1 à 12, schéma synthétique de l'analyse de Nono fondée sur ses diagrammes et ses notes.



43. Voir Anagona, 1977, p. 203-232.

le matériau avec tout son potentiel, est présenté dans deux étapes complémentaires (mesures 1 à 12 et 13 à 24, comme pour la division de la première « période »). La section B (mesures 25 à 44) est contrastante alors que la section A' (mesures 45 à 69) est la reprise variée de l'exposition. Les mesures 63 à 69 sont donc comprises comme la réexposition du début, mais dans un ordre différent; elles correspondent aux mesures 4, 5, 1, 2, 6, 7 et 4.

Le travail analytique de Nono n'est pas seulement influencé par les buts qu'il se fixe à chaque phase de son évolution stylistique. Les cours de Dartington, comme ceux de Gravesano et de Darmstadt, sont fondés sur des prémisses à partir desquelles il interprète l'histoire récente de la musique. En 1960, l'analyse de Webern se situait dans un vaste contexte qui comprenait le *Requiescant* de Dallapiccola⁴³, *Zeitmasse* de Stockhausen, des parties de la *Sérénade* op. 24, des *Variations* op. 31 et du *Trio* op. 45 de Schönberg, ainsi que *La terra e la campagna* de Nono lui-même. Dans le projet de 1961, on trouve, outre *Das Augenlicht*, les *Cinque Canti* de Dallapiccola, *Kammermusik 1958* de Henze et *Une dentelle s'abolit* (deuxième des *Trois Improvisations sur Mallarmé*) de Boulez. Considérées dans le contexte de ces différentes pièces, les œuvres de Webern prennent un caractère exemplaire vis-à-vis du temps présent. L'extraordinaire équilibre entre le problème technique qui se pose et les solutions trouvées en font un modèle de clarté et de cohérence. C'est dans ce sens que Webern apparaît comme l'image même d'un moment historique parvenu à la conscience de soi.

Ceci est extrêmement important pour l'analyse de *Das Augenlicht*. Dans les notes qui figurent sur sa partition et dans les sept feuilles de papier à musique contenant ses commentaires, Nono se réfère sans cesse aux autres compositions qu'il analyse. Il semble être convaincu du fait que le travail technique de Webern tranche nettement par rapport aux limites de ceux qui l'ont suivi. Il convient de s'attarder un moment aux idées essentielles qui ressortent de cette analyse. Tout d'abord, les repères fournis par le matériau tonal, les progressions mélodiques et les quasi-cadences que l'on trouve chez Henze sont totalement absents chez Webern. Deuxièmement, il évite une séparation rigide entre la fonction des voix qui présentent les mélodies principales et celle de l'orchestre qui les accompagne, hiérarchie qui vient de l'opéra et qui est largement présente dans les *Cinque Canti* de Dallapiccola. Troisièmement, Webern a évité la « confusion » des plans structurels qui existe dans *Zeitmasse* de Stockhausen, dans la mesure où les « schémas mélodiques » sont toujours distingués par le timbre. La lecture de Nono semble partir de l'idée qu'il y a deux types de matériaux à la base de *Das Augenlicht* : les formules mélodiques et les agrégats sonores, ou « sons multiples » selon sa terminologie.

Les agrégats sont confiés au chœur et sont toujours formés de quatre notes. Bien que la conduite des voix suive des principes proches de ceux de la polyphonie franco-flamande, les parties sont considérées comme une « ligne unique », qui a sa propre logique. En regardant les accords des mesures 20 à 23, 30 à 32, 64 à 69, 92 à 93 et 111 à 113, Nono constate qu'il y a une progression claire : partant d'une organisation d'intervalles symétriques, on passe à des groupes asymétriques de quatre sons, puis à des accords de quarte et enfin à des blocs de sons compris dans les limites d'un triton.

3. Structures dans l'espace chromatique : les séminaires de Pousseur et de Ligeti

Le programme de présentation des *Ferienkurse* de 1957 annonce un séminaire de Boulez traitant de toute l'œuvre de Webern, et en particulier des opus 9, 13, 14, 20, 21, 24 et 27, séminaire auquel le compositeur renonça plus tard. À sa place, Pousseur donna six cours intitulés « Introduction », « Webern et l'espace musical », « Webern et le temps musical », « Webern et les moyens de production du son », « Webern et la pratique musicale » et « Conclusions : Webern et les perspectives actuelles »⁴⁴. Pour reconstituer le contenu de ces séminaires, nous disposons de 46 pages de notes manuscrites et des articles sur Webern qui datent de la même époque : « Le chromatisme organique d'Anton Webern », « De Schönberg à Webern : une mutation », « La nouvelle sensibilité musicale », « Webern et la théorie » et « Théorie et pratique dans la musique récente »⁴⁵. Les notes montrent que les opus 5, 9, 16, 22, 26, 27 et 28 sont au centre même de ces cours. D'importants extraits de ces pièces sont comparés aux *Six petites pièces pour piano* op. 19 et aux *Variations* pour orchestre op. 31 de Schönberg qui sont aussi discutées. Pousseur compare aussi la structure de la série chez Webern à celles de Schönberg et de Berg⁴⁶. Pour Pousseur, Webern représente un tournant dans tous les domaines de la vie musicale : la théorie, l'esthétique, la composition, l'interprétation et l'écoute. Le travail sur « Webern et la théorie » est au premier plan car l'ampleur et la portée de la « mutation » due à Webern peuvent s'évaluer très précisément par comparaison avec les catégories de la musique traditionnelle. Pousseur a utilisé comme base de ce premier séminaire un graphique qu'il appelle « réseau théorique traditionnel ».

Ce « réseau traditionnel », que l'on peut lire dans toutes les directions indiquées, symbolise le système de pensée musical dominant de l'époque tonale⁴⁷. Au sommet, et ce n'est pas par hasard, on trouve le concept d'accord. C'est de là que partent les analyses de Pousseur, qui sont essentiellement des études sur les rapports entre classes d'intervalles. On trouve déjà, dans l'accord tonal,

44. Voir la lettre de Pousseur à Steinecke datée du 10/7/1957, citée dans Martin Zenck, 1984, p. 220-221.

45. Publiés respectivement dans *die Reihe* 2 (1955), p. 56-66 ; *Incontri musicali* 1 (1956), p. 3-39 ; *Incontri musicali* 3 (1958), p. 3-37 ; *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, 1 (1958), p. 38-43 ; *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 2 (1959), p. 15-29. Les versions originales françaises sont publiées dans Pousseur, *Écrits théoriques 1954-1967*, op. cit., p. 15-28, 29-60, 61-94, 95-100 et 279-294. Les notes, elles, sont conservées à la Fondation Paul Sacher de Bâle.

46. Dans « De Schönberg à Webern : une mutation », Pousseur étudie le chromatisme dans toutes les séries de Webern (sauf pour les opus 25, 29 et 30), dans les séries des opus 23, 24, 25, 26, 30, 31, 33 et 37 de Schönberg, ainsi que dans celle du *Concerto pour violon* de Berg.

47. Pousseur a commenté ce graphique de façon exhaustive dans « Webern et la théorie » (p. 96), où il n'est pas pourtant reproduit. Par manque de place, je renonce à en discuter ici les différents passages.

Pousseur en parle comme d'un « chromatisme organique », où l'adjectif organique ne doit pas être pris au sens traditionnel de la théorie musicale allemande, c'est-à-dire comme interdépendance fonctionnelle des sections : il s'agit plutôt d'une croissance discontinue, apériodique, non directionnelle et non téléologique. La construction et la segmentation de ces champs sonores présupposent la différenciation fonctionnelle des intervalles chromatiques : la septième majeure et la neuvième mineure servent à articuler de l'intérieur les complexes chromatiques ou à conjuguer leurs extrêmes ; les demi-tons, qui ont, dans la conduite des voix traditionnelle, tendance à se résoudre sur une consonance, ont ici la tâche de relier les « champs synchrones » successifs.

Au début de l'op. 9, on constate clairement la différenciation fonctionnelle des intervalles chromatiques. Pousseur considère que les mesures 1 à 3 forment la première section. La césure qui sépare celle-ci de l'unité suivante est marquée à l'intérieur de la troisième mesure par l'attaque du violoncelle en clé d'*ut* 4^e. L'existence d'une césure à cet endroit n'est pas seulement due à la valeur formelle attribuée à ce nouveau timbre. Ce qui est décisif, c'est le changement du processus de composition qu'on ne peut saisir que par la progression chromatique des mesures précédentes. Les quatre premières notes présentent les quatre instruments et fixent les limites de l'espace défini par le registre. Du point de vue harmonique, l'intervalle de seconde est présenté sous toutes ses formes. Le premier, de *ré*³ à *mib*³, le montre pour ainsi dire en position fondamentale ; *do*^{#4} forme avec *ré*³ l'intervalle complémentaire de la seconde mineure, et avec *mib*, l'intervalle complémentaire de la seconde majeure ; celui-ci joue un rôle important dans les *Six Bagatelles*, en tant qu'il est le plus proche de la seconde mineure. Enfin, *do*³ produit avec *do*^{#4} une autre forme du rapport chromatique, la neuvième mineure.

Si l'on devait pousser un peu plus loin l'analyse de Pousseur, on pourrait comparer cette façon d'exposer un matériau de base au début d'une pièce dodécaphonique où les quatre formes fondamentales de la série sont exposées ; ce qui suit n'est que l'élaboration de cette pensée initiale. Le principe qui régit tout développement en musique est l'inclusion de la différence au sein de l'identité. Malgré sa destruction du « réseau » traditionnel, Webern ne transgresse pas ce principe. On voit bien que l'extension de l'espace chromatique ne se fait pas de la même façon qu'au début : avec le *solb*³, Webern passe à une autre partie du total chromatique, et modifie en même temps la manière et la vitesse du processus. En effet, les deux notes adjacentes, *fa*³ et *sol*³, apparaissent au troisième temps de la mesure 2 et au début de la mesure 3. Pousseur appelle ce lien chromatique à distance une « seconde indirecte », pour montrer que même ici, l'idée de la seconde n'est pas absente. En effet, le *solb*³ forme une

FIGURE 8. Anton Webern, *Six Bagatelles* op. 9, premier mouvement.

I
Anton Webern, Op. 9

Mäßig (♩. ca 60)

I. Geige
II. Geige
Bratsche
Violoncell

1 mit Dämpfer y 2 3
mit Dämpfer
am Steg - y - ;
mit Dpfr
am Steg -
mit Dpfr
pp

4 5 rit. - tempo 6 accel. heftig (♩. ca 96) rit. -
pizz. arco y am Steg -
pp
pp
f
ff d-Saitel
ff

8 wieder mäßig (♩. ca 60) 9 rit. - 10 ♩. ca 44 -
pizz. arco
arco
f p
pp
pizz. 3 arco
pp

Copyright 1924 by Universal Edition A. G., Wien
Renewed Copyright 1952 by Anton Webern's Erben
Universal Edition Nr. 7575

seconde majeure avec le lab^3 , seconde dont l'intervalle complémentaire a été joué peu avant; le la^2 de l'alto est superposé au lab^3 formant une septième majeure. À partir du lab^3 , les notes peuvent être considérées comme faisant partie d'un seul champ; elles correspondent à un tétracorde chromatique qui est la transposition du premier.

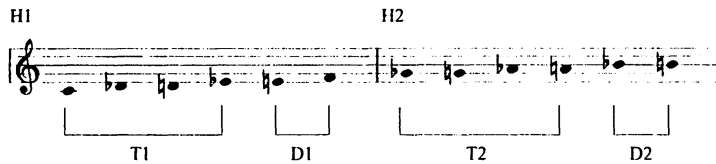
En analysant la pièce entière sur la base de ces critères, on voit que l'intervalle de seconde mineure est utilisé uniquement au début comme lien chromatique « direct » ; ensuite, il fonctionne comme coordination chromatique entre notes éloignées. On pourrait même simplifier la distinction entre rapports « directs » et « indirects » en disant que les groupes chromatiques sont caractérisés par le renversement ou l'extension à l'octave de la seconde mineure : c'est à cet intervalle, dans sa position originale, que revient la tâche de mettre en rapport les groupes éloignés. Le principe du chromatisme est donc validé par le registre des hauteurs, et ce n'est pas par hasard que, lorsqu'une note est répétée dans cette section, ce sera toujours dans un registre différent. Pousseur indique aussi l'incidence du contrôle des registres sur l'organisation de la forme. Si le moment de la plus grande intensité (et ceci non seulement au sens de la dynamique) se trouve dans les mesures 6 et 7, cela est dû à l'utilisation des registres : la mesure 6 contient statistiquement le plus grand nombre d'intervalles chromatiques en position large. Cela est souligné par la présence voisine des notes les plus aiguës et les plus graves de toute la pièce, le *la*⁶ et le *do*¹. Par un mouvement conjoint quasi complémentaire, l'espace se réduit à la mesure 7 à sa plus petite extension.

Pousseur donne des indications importantes sur la fonction des intervalles non chromatiques dans l'organisation d'une composition fondée sur les lois du chromatisme organique⁴⁸. Il faut avant tout faire la distinction entre le triton et les intervalles diatoniques. Le triton a aussi peu de force d'attraction polaire que les intervalles chromatiques ; mais contrairement à ceux-ci, il ne contribue pas à la formation de vastes champs homogènes. Un groupe de tritons peut être formé au plus de trois hauteurs relatives, dont l'une est un redoublement à l'octave. L'élargissement du réservoir de sons exige l'utilisation d'autres intervalles. Il est clair que Webern confiait au triton une tâche précise, mais Pousseur ne s'y arrête pas. Les tierces et les quintes représentent une dimension secondaire de la pièce : la pièce se crée par l'action réciproque de différents enchaînements chromatiques. Les observations sommaires de Pousseur sur la fonction des intervalles non chromatiques laissent ouvertes de nombreuses questions, questions auxquelles je chercherai à donner une réponse en examinant à nouveau les premières mesures de l'op. 9. Imaginons que Webern ait pris comme base de sa composition une échelle chromatique allant de *do* à *si*, articulée à l'intérieur de cet espace.

Dans la figure 9, l'échelle chromatique est divisée en deux hexacordes (H1 et H2) dont chacun s'articule avec un tétracorde (T1 et T2) et avec un groupe de deux notes (D1 et D2). Les quatre premières notes des *Six Bagatelles* correspondent à une succession « désordonnée » de T1 (3-4-2-1). À la deuxième

48. Voir Pousseur, 1956, p. 19-20 et 24-25.

FIGURE 9. Échelle chromatique divisée en hexacordes, tétracordes et groupes de deux.



mesure, un aspect nouveau apparaît : suivant la présentation des quatre instruments qui jouent une note chacun, le second violon joue une figure de trois notes. Ce changement dans l'écriture qui passe du point à la ligne se répercute immédiatement sur le comportement de l'alto et du premier violon ; il est aussi souligné sur le plan harmonique par le fait que le segment sort du segment chromatique dont on était parti. Les hauteurs et les intervalles qui accomplissent ce saut ne sont pas choisis par hasard. Webern a tout simplement lié la « fondamentale » de H1 à celle de H2. Le triton n'est pas seulement l'intervalle le plus proche de l'intervalle chromatique à cause de sa non-directionnalité ; c'est aussi lui qui partage l'octave en deux parties égales et assure donc la transition vers le champ harmonique complémentaire. Cette tâche ayant été confiée au *solb*³, celui-ci ne poursuit pas le mouvement chromatique. Au lieu de cela, on trouve les notes de T2 (le tétracorde qui est le symétrique de T1), mais dans un ordre différent : 1-2-4-3 au lieu de 3-4-2-1. Les notes de D1, laissées jusque-là de côté, interviennent ici après un triton (mesure 2, premier violon, *sib*⁵-*mi*⁵) par mouvement contraire de celui du premier. La tension entre les deux champs chromatiques partiels est soulignée par la tenue du violoncelle sur *fa*^{#1}. Le *fa*, dernière note jouée de H1 transposée dans le grave, semble naturel. Il répond au mouvement conjoint du premier violon qui présentait le *sol*, manquant lui aussi, dans le même registre que le *solb*³. Contrairement à ce que semble suggérer Pousseur, la seconde majeure *fa*³-*solb*³ n'a pas une signification primordiale mais répond au principe du remplissage de l'espace chromatique en liaison avec la structure des registres.

La construction d'un « espace multipolaire », que propose Pousseur comme modèle pour l'interprétation de toute l'œuvre webernienne, ne représente pas seulement un événement incontournable dans l'histoire de la réception du compositeur ; cela a eu aussi des conséquences sur le plan de la composition et de l'esthétique. Pour ne pas allonger mon propos, je laisserai de côté la discussion de la manière dont l'idée du chromatisme organique se manifeste dans le *Quintette à la mémoire d'Anton Webern* de 1955⁴⁹ ; en revanche, je vais expliciter les implications esthétiques de ces analyses. Au cours de ses deux derniers séminaires de Darmstadt, Pousseur a déjà exprimé une bonne partie des

49. Voir Pascal Decroupet, « Konzepte serieller Musik », *Im Zenit der Moderne*, vol. 1, *op. cit.*, p. 347-351.

idées contenues l'année suivante dans son essai *La nouvelle sensibilité musicale* ; il s'agit surtout du fait que la définition d'un « espace multipolaire » n'implique pas uniquement une réorganisation des rapports d'intervalles, ou plutôt une nouvelle manière de comprendre la composition, mais encore une nouvelle façon de l'entendre. C'est un peu comme si tout événement sonore exigeait une adaptation de la perception, une mobilité continue et une synthèse toujours renouvelée. Dans ce sens, le démantèlement du « réseau » théorique traditionnel par Webern signe aussi le début d'une ère nouvelle qui, outre la transformation des techniques de composition, voit s'accomplir la mutation de la façon d'écouter la musique :

L'auditeur d'une musique sérielle (post-dodécaphonique, bien entendu) devra faire beaucoup moins preuve de passivité dans l'audition que l'auditeur d'une musique classique. La musique ici lui donne l'occasion d'un exercice de perception et d'attention active, d'un exercice d'éveil, de non-distraction ininterrompue, de présence au monde et à soi-même⁵⁰.

C'est Umberto Eco qui a tiré de l'idée de multipolarité les conséquences qui mènent à une esthétique de l'ouverture. Il ne serait pas exagéré de dire que les analyses de Pousseur sont parmi les sources les plus importantes de *L'Œuvre ouverte* :

La poétique de l'œuvre « ouverte » tend, dit Pousseur, à favoriser chez l'interprète « des actes de *liberté* consciente », à faire de lui le centre actif d'un réseau inépuisable de relations, parmi lesquelles il élabore sa propre forme, sans être déterminé par une *nécessité* dérivant de l'organisation même de l'œuvre⁵¹.

Dans le séminaire de Pousseur comme dans ses écrits de la même période, on voit apparaître une manière d'aborder la musique de Webern qui dépasse la compréhension de la première phase de la pensée sérielle. L'organisation de la série et la méthode utilisée pour la traiter ne sont plus le centre d'intérêt. La structure polyphonique joue un rôle subordonné et l'harmonie, dimension qui n'est pas de première importance structurelle dans les premières œuvres sérielles, devient le domaine principal d'étude analytique et d'activité herméneutique. Les contributions de Ligeti à Darmstadt comme à d'autres occasions⁵² sont basées sur ce genre d'approche qui met en évidence des aspects nouveaux. Comme Pousseur, dont il cite explicitement le concept de multipolarité dans l'une de ses émissions pour la Westdeutscher Rundfunk⁵³, Ligeti accorde une importance fondamentale à l'harmonie. Toutes les autres dimensions de la composition, rythme, timbre, etc. dépendent de la manière de la structurer. Son principe moteur est un chromatisme dont on peut dire qu'il est « total » dans la mesure où il n'implique aucune directionnalité ni schéma d'agrégation préférentielle. Les métaphores de l'espace et de l'organisme jouent aussi un rôle

50. Pousseur, 1956 p. 80.

51. Eco, 1965, p. 18.

52. Voir György Ligeti, « Anton Webern : Sechs Lieder nach Gedichten von Georg Trakl, op. 14 », « Anton Webern : *Sinfonie* op. 21 — *Variationen für Orchester* op. 30 », « Anton Webern zum 75. Geburtstag », « Die Harmonik bei Anton Webern », « Die Instrumentation in Anton Weberns Werken » (écrits pour le *Musikalisches Nachtprogramm des Westdeutschen Rundfunks* : 29.1.1958, 21.5.1958, 8.12.1958, 8.9.1960 et 10.8.1961 — tapuscrit dans les archives de la WDR) ; « Das Werk Anton Weberns », *Gehör-Gelesen*, 3, 1960, p. 187-192 ; « Über die Harmonik in Weberns erster Kantate », *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, 3, 1960, p. 49-64 [trad. fr. : « L'harmonie dans la *Première cantate* de Webern », G. Ligeti, *Neuf essais sur la musique*, Genève, Contrechamps, 2001, p. 71-88] ; « Die Komposition mit Reihen und ihre Konsequenzen bei Anton Webern », *österreichische Musikzeitschrift*, 16, 1961, p. 297-302 ; « Aspekte der Webernschen Kompositionstechnik », quatre textes d'un cycle d'émissions pour la Südwestfunk (1963-1964) publiés dans *Sonderband Anton Webern*, II, op. cit., p. 51-104 [trad. fr. : « Aspects du langage musical », G. Ligeti, *Neuf essais...*, op. cit., p. 37-70] ; « Weberns fein gesponnener Kosmos », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.9.1965, p. 20 ; enfin, « Weberns Melodik », *Melos*, 33, 1966, p. 116-118.

53. György Ligeti, « Die Harmonik bei Anton Webern », op. cit., p. 3.

important dans les commentaires de Ligeti, bien qu'elles y apparaissent dans une lumière différente. Enfin, son approche se distingue par son caractère global : le style et la technique de Webern sont vus comme étant en continu développement ; l'utilisation de la méthode dodécaphonique et d'un contrepoint rigoureux est un enrichissement et non un revirement esthétique. Chez Ligeti, la façon de considérer Webern commence à s'orienter vers une perspective historique. Il s'agit, entre autres, de replacer Webern dans l'histoire par rapport au travail innovateur de ses contemporains, comme Debussy et Bartók.

Dans de nombreux passages des études de Ligeti sur Webern, on voit pointer la conviction que la contribution de celui-ci est unique dans la mesure où il a été le premier à utiliser comme principe de construction les possibilités de la structure harmonique homogène du total chromatique. Le travail d'un monde sans pesanteur — celui des douze sons — l'a aidé à dépasser la différence de principe entre les dimensions horizontale et verticale, et ceci non seulement sur le plan théorique comme chez Schönberg, mais aussi dans la pratique. Selon Ligeti, une des premières conséquences de ce travail est qu'on a commencé à penser la composition dans le cadre de l'élaboration d'un « espace imaginaire » :

La musique de Webern réussit pleinement à projeter le déroulement temporel dans l'espace imaginaire. La réciprocité des motifs et de leurs inversions provoque l'interchangeabilité des directions temporelles. Le « regroupement autour d'un axe central ouvre le continuum du temps sur l'« espace » », enfin le successif et le simultané se fondent en une nouvelle structure unifiante⁵⁴.

En se référant aux textes d'Ernö Lendvai sur Bartók, Ligeti prend le total chromatique comme champ fermé, en rotation sur lui-même. Parmi les possibilités d'organisation de ce champ, qui n'est pas orienté, il y a celle qui consiste à présenter les sons de manière symétrique autour d'un axe central. Selon Ligeti, c'est un phénomène qu'on trouve dans le deuxième mouvement des *Variations* op. 27 et dans le premier mouvement de la *Première Cantate*. Dans les deux cas, le rythme a une fonction dynamique qui compense la rigidité de la polarisation des registres. Dans le premier cas, Webern mêle trois modèles rythmiques, liés à certaines valeurs dynamiques déterminées dont la structure symétrique est brouillée par l'introduction irrégulière des silences. Dans les mesures 14 à 19 de la *Première Cantate* — qui était l'objet d'un cours à Darmstadt en 1959 —, les deux couches rythmiques, confiées respectivement aux voix de femmes et aux voix d'hommes, sont transformées par des déplacements et des modifications internes des durées, transformation dont la signification structurelle est d'autant plus importante que l'organisation des complexes harmoniques est symétrique⁵⁵. Selon le principe de Ligeti, il faut,

54. György Ligeti, « Wandlungen der musikalischen Form », *die Reihe*, 7, 1960, p. 15 [ici cité à partir de G. Ligeti, *Neuf essais...*, op. cit., p. 143]. (Le passage cité est tiré de Herbert Eimert, « Die notwendige Korrektur », dans le volume de *die Reihe* sur Webern.)

55. György Ligeti, « Über die Harmonik in Weberns erster Kantate », op. cit., p. 59-61.

pour composer des processus organiques, insérer des glissements, des asymétries et des situations de désordre dans un matériau intérieurement bien ordonné.

Comme Pousseur, Ligeti considère que l'harmonie, comprise comme organisation du chromatisme organique, est le phénomène premier de la musique de Webern ; c'est celui dont dépendent toutes les autres décisions du compositeur. Mais, beaucoup plus que Pousseur, il considère que l'harmonie peut se charger de fonctions formelles. En effet, si l'on travaille dans un espace sans tension, il faut rechercher de nouvelles conceptions formelles puisque les anciennes étaient liées indissolublement à un espace tonal soumis à la pesanteur. C'est dans l'année de son cours sur la *Première Cantate* que Ligeti termine sa pièce pour orchestre, *Apparitions*, où il esquisse une de ces nouvelles conceptions. Plus tard, il décrira le premier mouvement de cette œuvre comme étant une « toile d'araignée⁵⁶ ». La même métaphore, qui inclut des idées de liaison, d'éloignement, de tension et de déchirement, se trouve dans une courte analyse du cinquième mouvement des *Six Bagatelles* qui conclut le premier des deux cours que donna Ligeti à la rencontre sur la forme musicale aux *Ferienkurse* de Darmstadt en 1965⁵⁷.

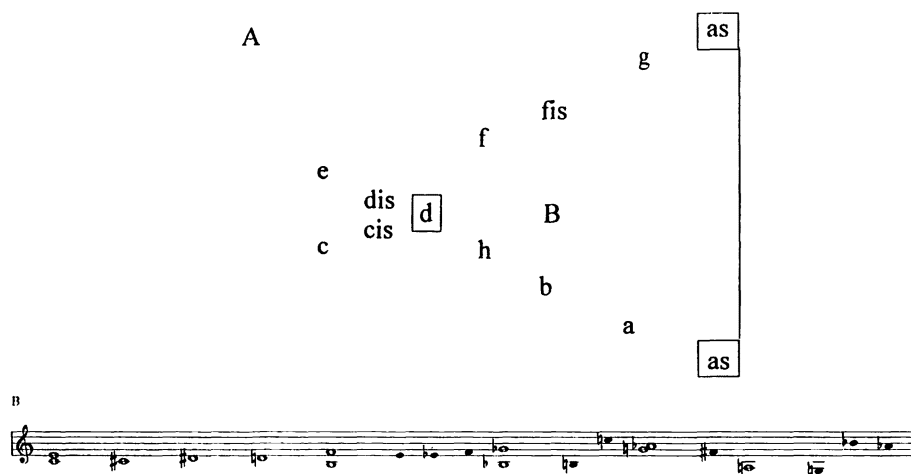
Ligeti fait l'hypothèse d'une forme qui n'est ni construite schématiquement ni laissée à l'inspiration d'une imagination incontrôlée ; elle se distingue par un processus organique dont l'embryon originel se développe par une alternance de régularité et d'irrégularité. Le chromatisme est bien le terrain le plus propice à un processus de ce genre ; la qualité particulière de celui de Webern réside dans une cristallisation où interviennent des ruptures du tissu et un accroissement du matériau. Dans son cours de Darmstadt, Ligeti a commenté les étapes les plus importantes de la cinquième *Bagatelle* en utilisant des graphiques, dont l'un ressemblait probablement à la figure 10.

En A on peut voir le niveau structurel originel des premières mesures. La note chromatique *do#* est immédiatement insérée dans la tierce *do-mi* ; elle est suivie de *ré#* et de *ré*. Le remplissage de ce petit espace chromatique se termine sur *ré*, qui est, selon Ligeti, la note centrale de cette structure. *Ré* forme un triton avec *lab*, qui conclut l'extension symétrique de l'espace harmonique par un mouvement complémentaire de celui du processus initial. Des sons répétés viennent s'insérer dans cette charpente (les notes noires de B) et chacun peut être associé à une des notes structurelles (les notes blanches). Pour Ligeti, les répétitions sont la deuxième dimension de l'écriture, caractérisée par le fait que les notes répétées sont toujours présentées avec un nouveau timbre. Pendant que se déroule avec régularité ce processus d'expansion (il y a peu d'exceptions), le tissu sonore se déchire dans la deuxième partie du mouvement ; la conséquence presque naturelle est la plus grande densité de sons.

56. György Ligeti, « Zustände, Ereignisse, Wandlungen », *Melos*, 34 (1967), p. 165-169. Pour une analyse du premier mouvement d'*Apparitions*, voir Borio, 1993, p. 33-57.

57. Cette analyse correspond d'une manière générale à ce que Ligeti avait affirmé dans « Aspekte der Webernschen Kompositionstechnik », p. 72-76. Un enregistrement sur bande des cours de 1965 est conservé dans les archives de l'*Internationales Musikinstitut* de Darmstadt.

FIGURE 10. Représentation graphique du processus chromatique du cinquième mouvement des *Six Bagatelles* op. 9 de Webern.



D'autre part, le *do*⁵ de l'alto à la mesure 5 sort du registre atteint par l'expansion chromatique. Selon Ligeti, cette position particulière est due au fait qu'un autre processus, superposé au premier, utilise les notes les plus aiguës de la pièce. En reliant celles-ci, on obtient la succession *do-do#-ré* qui est la projection macroscopique du processus chromatique du début.

*
* *

La présente étude confirme, certes, l'importance de la musique de Webern pour les compositeurs du groupe de Darmstadt; mais en outre, elle fait ressortir la multiplicité des lectures analytiques auxquelles ses œuvres ont donné lieu. Celles-ci sont toujours le résultat de la rencontre entre la conception des problèmes compositionnels propre à celui qui analyse, et l'ensemble des questions posées et résolues par les compositions qu'il analyse. De façon plus générale, on a vu que l'analyse d'œuvres du passé était un instrument fondamental permettant au compositeur de cerner, préciser et approfondir la pensée musicale de son époque. L'hypothèse selon laquelle elle contient un double processus d'appropriation de l'histoire et de compréhension du présent est confirmée ailleurs que dans la réception de Webern. Un examen approfondi des études sur les œuvres de Schönberg, Stravinsky, Debussy et Bartók par les compositeurs des années 1950 et 1960 ne ferait que préciser l'image d'une prise de conscience générale de leurs tâches et de leurs possibilités. Il n'y a là nulle injonction inéluctable de l'histoire, mais simplement le fait que les époques

communiquent entre elles par les œuvres. Ainsi, on voit enfin combien l'idée d'avant-garde, qui a guidé explicitement ou implicitement la manière de composer du groupe de Darmstadt, est loin de la vision mythique d'un « degré zéro » de l'histoire, vision qui a largement déterminé la façon de considérer la pensée sérielle. Si certains compositeurs ont adhéré pendant un temps à ce mythe pour des raisons quasi théologiques ou par esprit iconoclaste, la reconstruction du processus de compréhension montre à quel point les présupposés esthétiques d'un musicien et sa pratique compositionnelle peuvent parfois diverger.

BIBLIOGRAPHIE

- ANAGONA, L. (1977), « Strategie seriali in *Requiescant* (a proposito di una analisi di Luigi Nono) », *Dallapiccola. Letture e prospettive*, Mila De Santis (dir.), Milan, Ricordi/Lim.
- BABBITT, M. (1960), « Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants », *The Musical Quarterly*, 46.
- BAILEY, K. (1991), *The Twelve-Tone Music of Anton Webern : Old Forms in a New Language*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BARRAQUÉ, J. (2001), *Écrits*, Feneyrou, L. (éd.), Paris, Publications de la Sorbonne.
- BORIO, G. (1989), « L'immagine seriale di Webern », *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, Borio G. et M. Garda (dir.), Turin, EDT.
- BORIO, G. (1993), *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber, Laaber.
- BORIO, G. et H. DANUSER (dir.) (1997), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, Fribourg-en-Brigau, Rombach.
- BOULEZ, P. (1966), « Éventuellement... », *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil.
- BOULEZ, P. (1995), *Points de repère I — Imaginer*, Paris, Christian Bourgois.
- BOYNTON, N. (1993), *The Combination of Variations and Adagio-Form in the Late Instrumental Works of Anton Webern*, Diss., Cambridge, University of Cambridge.
- ECO, U. (1965), *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil.
- JAUSS, H. R. (1984), *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.
- KLAMMER, A. (1955), « Weberns Variationen für Klavier, op. 27, 3. Satz », *die Reihe*, 2.
- LEIBOWITZ, R. (1947), *Schönberg et son école. L'étape contemporaine du langage musical*, Paris, Janin, 1947.
- LIGETI, G. (2001), *Neuf essais sur la musique*, Genève, Contrechamps.
- LIGETI, G. (1967), « Zustände, Ereignisse, Wandlungen », *Melos*, 34.
- LIGETI, G. (1966), « Weberns Melodik », *Melos*, 33.
- LIGETI, G. (1965), « Weberns fein gesponnener Kosmos », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.
- NONO, L. (1993), « Conférence lors des Ferienkurse 1953 », *Écrits*, Feneyrou, L. (éd.), Paris, Christian Bourgois.
- POUSSEUR, H. (1956), « Da Schönberg a Webern : una mutazione », *Incontri musicali*, I. Version originale française « De Schönberg à Webern : une mutation », dans *Écrits théoriques 1954-1967*, Decroupet, P. (éd.), Sprimont, Mardaga, 2004.
- RATZ, E. (1973) [1968], *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Vienne, Universal Edition, 3^e édition.

- SCHNEBEL, D. (1984), « Die Variationen für Klavier op. 27. Eine Anleitung zum Hören des Werkes », *Sonderband Anton Webern II, Musik-Konzepte*, Metzger, H.-K. et Rainer Riehn (dir.), Munich, edition text+kritik.
- SCHNEBEL, D. (1972), *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*, Zeller, H. R. (dir.), Cologne, Du Mont.
- SCHÖNBERG, A. (1977) [1946], « La musique nouvelle, la musique démodée, le style et l'idée », *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet/Chastel.
- SCHÖNBERG, A. (1987), *Fondements de la composition musicale*, Paris, J.-C. Lattès.
- SCHÖNBERG, A. (1995), *The Musical Idea and the Logic, Technique and Art of its Presentation*, Carpenter, P. et Severine Neff (dir.), New York, Columbia University Press.
- SPINNER, L. (1960), *A Short Introduction to the Technique of Twelve-Tone Composition*, Londres, Boosey & Hawkes.
- SPINNER, L. (1955), « Analyse einer Periode. Konzert für 9 Instrumente, op. 24, 2. Satz », *die Reihe*, 2.
- STADLEN, P. (2004), « Le malentendu pointilliste », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 15, n° 1.
- STADLEN, P. (1958a), « Serialism Reconsidered », *Score*, 22.
- STADLEN, P. (1958b), « No Real Casualties? », *Score*, 24.
- STOCKHAUSEN, K. (1963a), « Struktur und Erlebniszeit », *Texte*, vol. I, Cologne, Du Mont.
- STOCKHAUSEN, K. (1963b), « Weberns Konzert für 9 Instrumente », *Texte*, vol. I, Cologne, Du Mont.
- STOCKHAUSEN, K. (1988), « Composition par groupes : *Klavierstück I* (guide pour l'écoute) », *Contrechamps*, n°9.
- WEBERN, A. et STEUERMANN, E. (1983), « Aus dem Briefwechsel Webern-Steuermann », Busch, R. (éd.), dans *Sonderband Anton Webern I, Musik-Konzepte*, Metzger, H.-K. et R. Riehn (dir.), Munich, text+kritik.
- WEBERN, A. (1979), *Variationen für Klavier op. 27. Weberns Interpretationsvorstellung erstmals erläutert von Peter Stadlen anhand des Faksimiles seines Arbeitsexemplares mit Anweisung Weberns für die Aufführung*, Vienne, Universal Edition.
- WEBERN, A. (1980), *Chemin vers la nouvelle musique*, Paris, J.-C. Lattès.
- ZENCK, M. (1984), « Die theoretische und kompositorische Auseinandersetzung Henri Pousseurs mit Anton Weber », *Sonderband Anton Webern II, Musik-Konzepte*, Metzger, H.-K. et R. Riehn (dir.), Munich, text+kritik.