

Une réflexion sur Anton Webern

Mimeograph, distribué avec le programme pour le concert de New Music Associates, Toronto, le 3 octobre 1953 (reporté au 9 janvier 1954).

Les noms de Schoenberg, Berg et Webern sont si souvent liés comme une trinité que l'auditeur occasionnel pourrait présupposer une base pour l'identité stylistique parmi les maîtres de l'école viennoise moderne. Il est vrai qu'une certaine affinité spirituelle émanait de leur culture commune et que la relation enseignant-élève stimulait une unité de finalité basée sur un concept partagé d'évolution musicale. En fait, ce concept a donné l'impulsion à l'activité créatrice de ces hommes dans la mesure où chacun a cherché à construire son œuvre comme un développement logique des conditions qui constituaient son héritage. Mais l'expérience croissante de la conscience musicale des compositeurs a amené chacun à mettre l'accent sur des aspects particuliers des éléments traditionnels de l'art, à les réactiver et à canaliser dans un cours conforme aux diktats de son propre génie. Il suffit de comparer les ouvrages de Schoenberg, de Berg et de Webern écrits à la même époque, pour reconnaître qu'il s'agit de personnalités musicales, intensément complexes et fondamentalement distinctes. Plutôt que de tenter de tracer le parcours de chacune de ces personnalités dans ces notes nécessairement limitées, je me suis borné à quelques remarques sur le plus controversé et le plus mal compris de ce trio, Anton Webern.

Il est commun à la plupart des musiciens qui ont été sous l'influence de l'univers Schoenbergian une approche vers la musique, classique aussi bien que contemporaine, qui tente à travers l'analyse, de réduire toutes les formes sonores au plus bas dénominateur possible. C'est-à-dire de rechercher des unités motrices qui, en quelque sorte, se contorsionnent et évoluent, et qui peuvent donc être considérées comme des organismes embryonnaires qui forment la totalité de la structure. Le développement de cette philosophie a coïncidé avec le déclin de la tonalité au XIX^e siècle et, en fait, a constitué un remplacement des fonctions architecturales du langage harmonique en décomposition. Si l'on considère que, pendant la première décennie de l'œuvre de Schoenberg, son utilisation croissante des ressources chromatiques dissolvait progressivement les bulages de la tonalité et que l'effondrement précipité de l'harmonie de la triade menaçait un état de chaos non réglementé, il n'est pas surprenant que le développement des minuties détaillées. Des complexes motiviques à un niveau bidimensionnel est devenu partie intégrante d'un credo artistique.

L'approche de Webern au problème de l'unification de l'idée musicale révèle une conscience impeccable. Même dans ses premières œuvres, il semble peu disposé à écrire une seule note qui ne soit pas un participant indispensable de la totalité, et qui, on pourrait presque dire, ne peut se justifier par une explication intellectuelle de sa présence. Évidemment, les dimensions globales d'une telle musique doivent présenter une concision cohérente avec leur compacité interne. Schoenberg remarqua une fois que Webern avait le don de réduire un roman à un soupir. Peut-être cette condensation extrême dans le moule formel de ses structures a été la plus grande pierre d'achoppement à la plupart des auditeurs. Peu importe la radicalité des divergences stylistiques de Berg ou de Schoenberg, leurs dessins architecturaux (l'élément du temps dans leur musique) peuvent, à quelques exceptions près,

être classés parmi les modèles pré-découverts du rococo et de l'art romantique précoce. Webern permet à ses matériaux de créer leurs propres structures formelles. Il est significatif que pendant les années qui ont suivi la cessation de l'impulsion tonale dans leur musique et précédant l'arrangement des lois régissant les nouvelles ressources atonales dans la technique douze tons, c'est 1908-1924, quand Berg a produit des oeuvres telles que son épopée , «Wozzeck», Webern se contentait d'expérimenter ce nouveau monde du son d'une manière si prudente que, jusqu'à ce que l'intelligence la plus discrète de la musique du XXe siècle ait été satisfaite de la sûreté de son art, il n'écrivit qu'une série d'ouvrages pour Diverses combinaisons de chambres, dont beaucoup n'ont duré que quelques secondes, et pas plus de quelques minutes. Celui-là un critique informé aurait dû étiqueter un maître avec une telle indomitable intégrité et honnêteté, un «parcimonieux compositeur» montre le regrettable manque de compréhension attribué Webern toute sa vie.

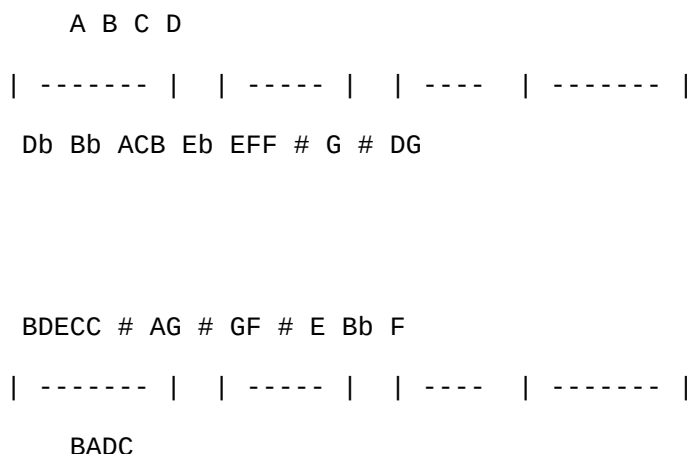
Les quatuors à cordes de l'Opus 5 sont l'un de ses premiers essais en écriture atonale. Bien que rien ne puisse montrer une émotivité moins extrovertie, il y a une qualité étonnamment sensuelle qui se manifeste non seulement dans le traitement des cordes elles-mêmes, mais aussi dans la manière dont Webern isole fréquemment un ton individuel ou un petit groupe d'intervalles et, Niveaux et timbres instrumentaux, réussit à immobiliser un niveau de hauteur particulier autour duquel les formes obliques de ses demi-contrepoints cherchent à remplir leurs destinées évolutives. Il me semble que les qualités expressionnistes de cette musique telle que la procédure de ton isolé susmentionnée (Klangfarbenmelodie) porte à son apogée l'essence même de l'idéal romantique de l'intensité émotionnelle dans l'art. Personnellement, je ne peux jamais entendre la qualité mystique et opiale du quatrième mouvement sans rappeler l'une ou l'autre des séries d'improvisations avec lesquelles Wassily Kandinsky, dont la carrière est proche de celle de Webern, a commencé ses essais d'abstraction cette même année. Presque plus que toute autre musique, cette œuvre symbolise, pour moi, l'instabilité de sa période, la fin d'une époque et le recouvrement des idéaux d'une nouvelle ère.

Deux décennies séparent ces morceaux du quatuor de saxophones, Opus 22. Ces décennies ont été marquées par une étape décisive dans l'évolution du langage musical - une étape qui a été le résultat de nombreuses années d'expérimentation pour lesquelles les compositeurs de l'école viennoise étaient largement responsables . La formulation des lois de la technique des douze tons était une solution logique, bien que hésitante à dire permanente, à résoudre le problème de la divulgation des ressources de l'atonalité. Sa principale manifestation est le principe de la ligne de ton, une sorte de super motif qui n'est pas considéré comme un thème, mais plutôt comme un complexe embryonnaire au sein duquel sont contenus les divers groupes d'intervalles dont le mouvement consécutif mélodique et la subdivision conjointe est assemblé La composition à portée de main. Les résultats de cette procédure coercitive et arbitraire sont compensés par le nombre infini de possibilités dont peuvent tirer les principes de la variation perpétuelle. Bien que ce soit une perte de temps pour défendre le travail de certains adhérents au système de douze tons qui se sont révélés inextricablement prisonniers par la fascination mortelle pour la magie mathématique, il n'en reste pas moins que l'idée essentielle est grandiose. Attaché à la pensée de l'unité de la conception musicale est une aura d'évocation assez romantique, alliant à la vision préordonnée de l'œuvre d'art sur laquelle beaucoup d'argument a été passé dans l'Allemagne de Schopenhauer.

Cependant, en mettant de côté l'idéalisme, il faut admettre que la technique à douze tons a produit dans ses exemples plus extrêmes un résultat final qui résiste à la comparaison avec

le genre traditionnel de l'art romantique. Et c'est justement dans la considération des divergences extrêmes que nous exposons dans les travaux de Webern que nous sommes forcés de réexaminer nos propres méthodes d'évaluation musicale. Parmi les trois maîtres éminents de la musique viennoise moderne, Webern est seul dans ce qu'il semble être né au système, avoir manqué son élément naturel jusqu'à ce qu'il l'ait adopté et avoir établi ses dispositifs comme la rhétorique à la base De sa conscience musicale.

Webern a commencé à utiliser systématiquement la technique du douze tons après 1925 et, par la suite, la solidité et l'assurance qui étaient absentes dans nombre des travaux de sa période de transition, se ressentent dans le traitement plus puissant et étendu de ses idées. Le quatuor de saxophones est l'un des plus longs de ses premiers douze tons (il dure près de huit minutes). Le premier mouvement est de forme ternaire et de texture canonique. Il s'ouvre avec une introduction de cinq barres qui met à nu les propriétés d'intervalle de sa rangée en quatre groupes de trois tons qui sont écho dans canon inversé par une rangée transposée en bas de deux demi-tons. Le canon est modifié rythmiquement pour afficher des relations subtiles entre ces deux rangées;



Sans reproduire le score, il serait impossible de décrire l'ingéniosité de ce prologue merveilleusement placide. Alors qu'à l'ouverture de la plupart des œuvres à douze tonalités de Schoenberg, ce compositeur fait de ses lignes originales une mélodie reconnaissable, dans la plupart des cas harmonisée par la subdivision de ses tons verticalement, et nous plonge précipitamment dans la composition proprement orthodoxe d'un début Comme quoi que ce soit de Mozart ou Spohr. Le cours de Webern poursuit le chemin opposé. Il détache chaque facteur significatif dans sa présentation en rangée, l'isolant par une pause, comme organiquement rythmique et aussi expressément variable que le motif sonore. L'utilisation du silence comme cadre sonore est, bien sûr, aussi ancienne que la musique elle-même. Mais l'utilisation de Webern, non pas comme ponctuation, mais comme partie intégrante de la phrase donne à sa délimitation mélodique l'effet d'un diagramme en alternance de taches de noir et blanc. Par rapport au symphonisme viril de Schoenberg, la fragilité de la texture de Webern peut sembler presque puérile, mais ceux qui sont prêts à s'adapter au plan de la sensibilité réceptive que demandent les pensées musicales de Webern, trouveront ses œuvres

le produit du raconteur parfait qui possède la Sens du mystère qui stimule la narration de son récit. Et donc, dans cette merveilleuse ouverture du «Quatuor de Saxophones», il nous prépare soigneusement à l'aventure dans la variation qui constitue l'œuvre.

Le thème principal du premier mouvement, si l'on peut encore parler de thèmes dans cette musique, a été décrit par René Liebowitz comme un "cantus firmus pour le saxophone", autour duquel d'autres instruments tissent une belle broderie sous la forme d'un deux- Partie canon en mouvement contraire. La section centrale du mouvement est un développement canonique des motifs de l'introduction. La portée et l'intensité dynamique sont augmentées par l'agrandissement de certains intervalles d'une octave, et le développement prend la forme d'un épisode miroir se déroule de façon rétrograde à partir de son axe. La reprise du cantus firmus, cette fois répartie entre saxophone, clarinette et violon marque la récapitulation, le piano étant assigné aux deux parties du canon. Enfin, cinq mesures d'épilogue qui présentent rétrogressivement les deux transpositions brutes de l'introduction mettent fin au mouvement. Cet andante a la forme d'un arc dont le zénith est atteint avec l'insertion de l'image miroir (Spiegelbild) au point où l'intervalle entre les motifs linéaires a atteint son sommet, exactement cinq octaves séparant les tons les plus hauts et les plus bas de l'ensemble mouvement.

Tandis que le premier mouvement se distingue par la sévérité de son contour, le second tire son effet de la spontanéité de son développement. C'est l'un des mouvements les plus étendus de Webern et il est très difficile d'appliquer à ses cent quatre-vingt-douze mesures la désignation d'un moule préconçu associé à la tonalité. Elle ne peut être décrite que par une analyse détaillée de la technique des rangs qui démontre la logique et la signification de chaque section, puisqu'elle évolue en variation perpétuelle. Ce mouvement est en effet l'un des succès les plus remarquables de la période de douze tons de Webern, témoignage de l'imagination sans faille qui caractérise son utilisation de la technique de la tonalité. De plus, la structure et la lucidité qui en découlent témoignent que Webern est le rare exemple d'un compositeur qui a fait du système de douze tons pour agrandir la philosophie de l'esthétique que tous les grands artistes comprennent - que la sorcellerie réside dans l'idée même de la création .

Si j'ai une réserve au sujet du "Quatuor de Saxophones", c'est que j'ai toujours eu du mal à me réconcilier avec ses deux mouvements appartenant à la même œuvre. Tandis que chacun révèle le timbre indéniable de la grandeur de Webern, il y a une désunion d'humeur entre eux qui est accentuée par le traitement différent de la ligne de ton. On peut en dire autant de la symphonie à deux mouvements, autrement magnifique, Opus 21. Mais on ne saurait opposer une telle objection à la série successive d'œuvres à douze tons, comme le Concerto for Nine Instruments et les Variations pour piano. Malheureusement, je n'ai pas pu me familiariser avec les deux cantates pour chœur et orchestre que Webern a produites pendant les années de guerre et qui ont culminé ses activités créatives. Admettant cette limitation de perspective, je crois que les Variations de Piano, Opus 27, affichent, avec le plus haut degré de raffinement, les caractéristiques que nous avons déjà attribuées au développement musical de Webern.

Le titre, «Variations» semble presque ridicule et redondant en vue de l'idéologie douze tons. On ne peut pas, bien sûr, relier un travail de douze tons à ce titre, ni au principe de variation de la base du sol du baroque, ni au thème et au type de variation mélodique-élaboratif du rococo. Dans le deuxième mouvement de sa Symphonie, Webern maintient une division

nettement marquée entre son thème et ses variantes successives, bien que les variations constituent une élaboration d'éléments structurels au sein du thème lui-même et sont tout à fait athématiques personnelles. Dans l'Opus 27 cependant, même cette barrière de définition a été supprimée. Le travail est en trois mouvements, chacun mettant des valeurs spécifiques sur certaines associations au sein des lignes, dont la présentation initiale constitue le «thème». Webern est cependant remarquablement précis sur un détail. Le nombre de mesures qui sont attribuées au thème et aux variantes est maintenu intact. Ainsi, le premier mouvement ternaire se compose de trois sections de dix-huit mesures chacune, la présentation en ligne du deuxième mouvement prend cinq mesures et demie et est suivie de trois variantes exactement de cette proportion tandis que les soixante-six mesures du troisième mouvement sont divisées en Thème et cinq variations chacun de onze barres.

Le premier mouvement utilise le principe de Spiegelbild qui a été décrit dans le "Quartet de saxophone." Mais ici, il ne sert pas de centre de gravité pour le mouvement dans son ensemble, mais comme principe directeur dans chaque segment. Une image miroir est insérée au centre de chaque phrase, ce qui amène la partie conséquente à récapituler rétrograde- ment l'antécédent. L'usage que fait Webern de la ligne dans ce mouvement est régi par ce principe, car dans les parties antécédentes de chaque phrase, les tonalités de un à six sont accompagnées de tons de douze à sept; Ainsi l'image miroir provoquant la réflexion conséquente, la phrase entière consistera en une ligne dans sa forme originale, accompagnée de sa version rétrograde. Le caractère du mouvement est aussi régi par ce principe qui rapproche chaque phrase du point de l'immobilité, et une expression décontractée et tranquille en est le résultat.

Le second mouvement est un canon strict en mouvement contraire qui est conçu de telle sorte qu'entre les quatre paires de transpositions en rangées qui sont employées, divers modèles de relation sont établis et révélés par un effet d'ombre si nouveau qu'il doit être classé parmi les plus Importantes de la contribution de Webern à la technique instrumentale. Dans ce mouvement, il n'utilise que trois niveaux dynamiques, piano, forte et fortissimo, sans crescendi ou diminuendi intermédiaires. Il arrange ses figurations rythmiques concises de telle sorte que les relations à l'intérieur des formes de rangées soient affichées par l'alternance de ces plateaux de volume.

Le mouvement final est plus étendu et se compose d'un «thème» et de cinq variations qui sont reconnaissables par une transition progressive de l'humeur plutôt que par une frontière trop évidente. Le «thème» est presque monodique. Il n'y a en fait qu'une seule coïncidence verticale dans ses onze mesures, bien que plusieurs combinaisons harmoniques soient produites par suspension. Une telle texture économe remarquable ne constitue pas en soi un critère de mérite. Il faut faire attention à faire la différence entre l'art «simplifié» qui est en vogue avec le néoclassique et divers cliques «de retour», et l'art dans lequel la pureté et la franchise émanent d'un créateur qui a visualisé l'intensité dramatique qui peut souligner l'apparence de chaque tonalité. Il n'y a aucune suggestion de réduction dans cette musique. Il a été conçu de cette façon. Ce dernier mouvement atteint un point culminant avec la syncopation rythmique de la quatrième variation. Une coda, la variation finale, plus richement harmonisée que le reste du mouvement, a utilisé une fois de plus, un Spiegelbild modifié, qui l'aide à se calmer dans une sérénité enveloppante.

Il est, je suppose, inévitable de tenter une comparaison entre les œuvres de douze tons de Schoenberg et de Webern. On ne peut évidemment ignorer le fort lien de parenté qui existe

entre les deux hommes ni nier la vision idéaliste qui se manifeste dans l'usage du système de douze tons par la fraternité viennoise en général. Mais, quelles que soient les alliances et les aspirations utopiques, il est laissé à la personnalité de déterminer les produits des grands hommes, et il n'y a vraiment plus d'excuse pour catégoriser Webern avec Schoenberg, que Kandinsky avec Kokoschka ou Thomas Mann avec Nietzsche.

Dans toutes ses œuvres douces de douze tons, Schoenberg transforme un rayon de lumière puissant sur chaque détail de sa structure et, souvent avec un manque complet de réserve, illumine les détails les plus intimes de la métamorphose des fragments-motiviques. Si ses moyens, par conséquent, deviennent évidents, c'est parce que ses objectifs sont grandioses. Webern est un art plus suggestif. Bien que dans son utilisation de la technique à douze tons, il montre une cohérence encore plus grande que Schoenberg, une inspection microscopique et la tabulation de chaque possibilité est étrangère à la délicatesse de son style et la réticence de sa manière. Dans beaucoup de ses travaux postérieurs nous sommes presque inconscients des manipulations schématiques de ses dispositifs techniques.

La mesure dans laquelle il s'appuie sur les ressources totales du vocabulaire douze tons est réglé par une sélectivité très singulière. De ce tempérament quelque peu épicurien résident les qualités de raffinement et de discrimination dont nous avons déjà parlé. Et ce sont ces qualités qui, à l'origine motivées par un désir de technique fastidieuse, approchent, dans sa maturité, un royaume de transcendance émotionnelle. Il y a une intuition quasi unanime sur les derniers ouvrages de Webern. C'est comme s'il cherchait une métaphysique avec chaque création. Il serait faux de suggérer que son est purement une embarcation cérébrale. La satisfaction de l'intellect et des sens est inséparable dans l'art. Cependant, toute réponse physique ou stimulation sensuelle a été élevée à un état tellement subliminal, qu'il est très difficile de relier la musique d'Anton Webern au monde tel que nous le connaissons. Mais à de rares occasions dans l'art, quand nous trouvons révélé une région visionnaire d'un tel enchantement paradisaal, c'est le détour plus heureux de ne pas essayer.

- Glenn Gould