

Atelier profils d'une œuvre

Schœnberg, « Farben », *Fünf Orchesterstücke op. 16, n°3*

Jeudi 23 mars 2023

Fabien Houdès

Farben, troisième des Cinq pièces pour orchestre op.16 d'Arnold Schoenberg, une analyse des références souterraines à la fugue.

Après les deux premières *Pièces pour piano de l'Opus 11* composées en février 1909, Arnold Schoenberg (1874-1951) s'attelle à l'écriture de ses *Cinq Pièces pour orchestre op. 16* créées à Londres en 1912 et éditées chez Peters en 1922. Dans *Moments passés - Musique présente* de Marc Texier, nous pouvons lire une anecdote que Max Deutsch se plaisait à raconter au sujet d'un des nombreux cours que Schoenberg donnait dans sa maison de la banlieue de Vienne, notamment auprès d'Ernst Krenek et de Rudolf Kolisch. Schoenberg se serait écrié : « Vous ne connaissez pas ma musique ! Savez-vous seulement que dans « *Farben* », une de mes pièces pour orchestre, il y a une fugue ?¹ ». Lorsque Job Ijzerman affirme « *It is a fugue ; at the same time it has nothing to do with a fugue* ²», au sujet de la cinquième *Pièce pour orchestre de l'op. 16*, il synthétise, nous semble-t-il, les interrogations liées à la fugue dans cette pièce. C'est pourquoi, cette étude propose une analyse harmonique, motivique et structurelle de la cinquième pièce de l'op.16 afin d'interroger et de discuter de ce que nous pouvons qualifier comme étant des références souterraines à la fugue.

Une première partie de cette analyse porte sur l'unité cellulaire, entre verticalité et horizontalité, et présente les principaux motifs ainsi que le parcours harmonique de l'ensemble de la pièce. Une deuxième partie permet de discuter des différentes références à la fugue ou à une écriture fuguée. L'ensemble des systèmes utilisés en souterrain entre en relation complexe de réciprocité avec le résultat perceptible ; c'est pourquoi, en conclusion, nous tenterons d'interroger la pertinence de ces constructions souterraines.

¹ Marc TEXIER, *Moments passés – Musique présente*, Paris, Éditions-Van Dieren, 2006, p. 21.

² Job IJZERMAN, « Schönberg's pursuit of musical truth », *Schönberg and Kandinsky, an historic encounter*, Amsterdam, Éditions Konrad Boehmer, 1997, p. 195

1. Unité cellulaire, entre verticalité et horizontalité

1.a. Pensée horizontale

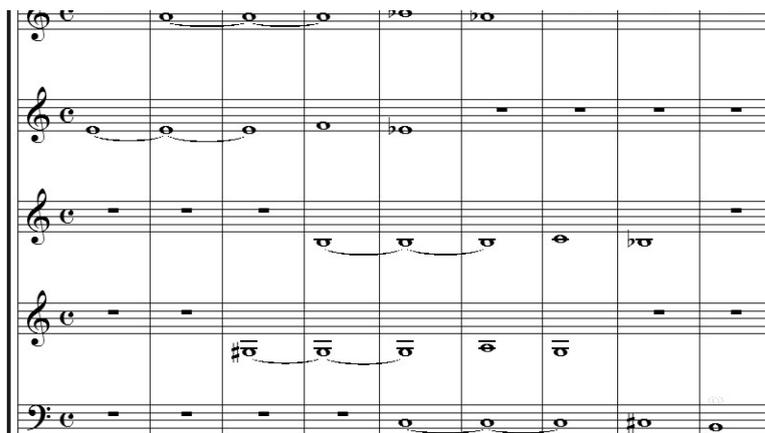
La réduction à cinq voix des onze premières mesures de *Farben* permet de mettre en évidence le matériau du début de la pièce. Seules les hauteurs ont été transcrites, le paramètre du rythme n'a pas été rigoureusement respecté pour des raisons de lisibilité. La lecture de chacune des voix permet de mettre en évidence une cellule – demi-ton ascendant, ton descendant – commune aux cinq parties. Malgré le départ simultané de l'ensemble de l'effectif instrumental, nous remarquons que cette cellule est présentée en canon à travers les cinq voix. L'entrée simultanée des voix participe à l'effacement du procédé de stratification.

Exemple 1 : Réduction à 5 voix des mes 1-11 en excluant la cellule b

The image displays a musical score for five instruments, arranged vertically. The instruments and their parts are: fl 1 / Cor anglais (top staff), flûte 2 / trompette B (second staff), Cl B / Basson 1 (third staff), Basson 2 / Cor en Fa (fourth staff), and Alto Cb (bottom staff). The score consists of 11 measures. Each staff shows a melodic line with notes and rests. The notes are connected by a dashed line, indicating a continuous melodic line. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. This sequence of notes illustrates a half-tone ascent (G to A) followed by a whole-tone descent (A to B, B to C, C to B, B to A, A to G, G to F, F to E, E to D, D to C).

Les différentes entrées peuvent alors être schématisées ainsi :

Exemple 2 : Mise en évidence des entrées dans *Farben*



Cette cellule que nous appellerons *a* est constituée d'un demi-ton ascendant et d'un ton descendant, soit le B.A.C.H en rétrograde en omettant le A.

Si nous comparons les noms de BACH et de SCHÖNBERG, les seules lettres communes sont le B, le C et le H, les notes constitutives de la cellule *a* en rétrograde. La transposition de cette cellule et sa présentation sous forme de canon donnent l'ensemble du matériau harmonique de ces onze premières mesures. Une deuxième cellule importante se caractérise par un intervalle de seconde majeure descendante (dernier intervalle de la cellule *a*) et est présentée pour la première fois à la mesure sept à la clarinette basse, nous l'appellerons cellule *b*. Celle-ci est à distinguer de l'entrée de la cellule *a* assurée par les clarinettes en Si bémol et le basson.

Avant d'étudier le processus harmonique, nous analysons le matériau des mesures 39 à 44 afin de montrer comment le matériau harmonique des six dernières mesures de la pièce est issu exclusivement de la cellule *a*. L'exemple 3 montre la réduction à cinq voix des mesures 39 à la fin.

Lorsque nous analysons horizontalement ce passage, nous remarquons que c'est le renversement de la cellule *a* qui est présenté. Cette cellule, présentée en mouvement renversé, est tuilée avec la cellule présentée en rétrograde. Ce même schéma est reproduit simultanément aux quatre autres voix.

Exemple 3 : Réduction de la Coda de *Farben* (mes.39-44)

The image shows a musical score for five staves, likely representing different instruments or voices. The score is in 4/4 time. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four measures. The first measure is annotated with 'Cellule a en mouvement contraire' (Cellule a in opposite motion) with an arrow pointing to the first staff. The second measure is annotated with 'Cellule a en rétrograde' (Cellule a in retrograde) with an arrow pointing to the first staff. The score consists of various notes, rests, and accidentals, with some notes beamed together.

1.b. Pensée harmonique

Le relevé des accords constitutifs de chaque point de suspension du discours (points d'orgue) et des points culminants nous permet de comprendre la pensée structurelle de l'ensemble de la pièce. Nous obtenons le relevé suivant :

Exemple 4 : Transpositions de l'accord structurel x.

The image shows a musical score for five measures, labeled 'mes 1', 'mes 11', 'mes 20', 'mes 245', and 'mes 30'. The score is in 4/4 time. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of five measures, each containing a chord. The chords are labeled as follows: 'x' (mes 1), 'x - 1/2 t' (mes 11), 'x + 1 T' (mes 20), 'x + 2 T' (mes 245), and 'x' (mes 30). The chords are represented by notes on the staves, with some notes beamed together.

Comme le présente ce relevé, nous pouvons constater que ces cinq accords de cinq sons découlent intégralement du premier accord, nous l'appellerons *x*. La fin de la première partie, à la mesure 11, est marquée par un point d'orgue sur l'accord *x* transposé un demi-ton en dessous de l'accord initial. De même, le climax de la pièce se trouve aux mesures 24-25 et correspond à la transposition de l'accord *x* deux tons au-dessus de l'original avant de revenir à l'accord initial à la mesure 30. La fonction structurelle déterminante de cet accord montre la cohésion verticale de la pièce. En outre,

eu égard à sa courbe intervallique, la cellule *a* est génératrice de l'accord *x* moins un demi-ton de la mesure 11 (exemple 1). Les deux dimensions sont donc en corrélation directe. Le processus de transposition de l'accord *x* est donc directement lié à la cellule *a*. De même, durant la coda, au cours des six dernières mesures de la pièce, le travail contrapuntique de présentation de la cellule *a* en mouvement contraire puis en rétrograde, par leur courbe intervallique, génère l'enchaînement équilibré de l'accord *x* à la mesure 39 puis de l'accord *x* moins un demi-ton à la mesure 40 puis de l'accord *x* plus un demi-ton aux mesures 41 et 42 avant de retourner à l'accord initial *x* au cours des deux dernières mesures. La dimension horizontale est donc en corrélation avec la dimension verticale. La pensée contrapuntique est au service de la perception harmonique.

2. Une référence souterraine à la fugue ?

2.a. Peut-on parler de sujet et de contre-sujet ?

Dans le cas de *Farben*, nous avons tenté de montrer que la cellule *a* confère à l'ensemble du discours une grande unité et qu'elle est à l'origine de la cohérence de l'ensemble de la pièce. D'un point de vue analytique, si l'on considère seulement la fonction unificatrice de cette cellule, nous pouvons souligner les parentés avec les fonctions d'un sujet. Or, un sujet a également comme principe fondateur, sa présentation en entrées successives à différentes voix et à des intervalles précis. Si l'on regarde les onze premières mesures, le sujet entre bien successivement. Pour des raisons perceptives, que nous aborderons ensuite, Schoenberg fait démarrer simultanément toutes les voix, l'oreille est trompée, mais la pensée compositionnelle correspond bien à des entrées successives d'une même cellule comme le montre l'exemple ci-dessous :

Exemple 5 : Présentation des entrées de la cellule a au cours des huit premières mesures de *Farben*.

The image displays a musical score for the piece 'Farben', focusing on the first eight measures of a cell 'a'. The score is arranged in two systems of staves. The instruments listed on the left are Flûte 1, Flûte 2, Cor anglais, Clarinete sib, Basson 1, Basson 2, Cor fa, Trompette sib, Alto, and Contrebasse. The instruments on the right are Fl. 1, Fl. 2, Cor an., Cl. Sib., Bsn. 1, Bsn. 2, Co F., Trpt. Sib., A., and Cb. The score is color-coded to highlight five distinct entries: Flute 1 (yellow), Flute 2 (blue), Clarinet (green), Bassoon 2 (red), and Alto/Contrabass (brown). The entries are staggered across the measures, with each entry appearing in a different instrument part.

En raison de l'usage de la technique de la *Klangfarbenmelodie*, nous pourrions visuellement penser qu'il y a dix entrées différentes. Or, chaque paire d'entrées, mises en évidence par des couleurs communes dans l'exemple ci-dessus, constitue une seule entrée réelle. La pièce doit donc être considérée à cinq voix et non à dix. En ce qui concerne les intervalles entre chaque entrée, ils sont engendrés par l'accord structurel x de cinq sons. L'intervalle entre la première et la deuxième entrée est une quarte, ce qui serait en corrélation avec les canons de la fugue, mais ensuite, il s'agit de deux demi-tons. Cette seule caractéristique montre que l'on ne peut pas parler directement de fugue, mais uniquement de référence à la fugue. Si l'on prend les dernières mesures, à partir de la mesure trente, il est important de mettre en évidence les deux entrées en rétrogrades de la cellule *a* à distance intervallique de quarte. La cellule *a* se réfère donc aux fonctions et à la majorité des caractéristiques d'un sujet, seuls les intervalles entre les entrées ne sont pas en référence avec le modèle, c'est le choix du système d'organisation des sons qui influe sur le rapport au modèle.

À ce stade, il semble nécessaire de se demander si la deuxième cellule importante de cette pièce, la cellule *b*, ne pourrait se référer à un contre-sujet. Par son caractère et son rythme de brève longue, cette cellule est en contraste avec le sujet. Elle est constituée d'une seconde majeure descendante, soit le second intervalle de *a*. De plus, Schönberg ajoute sur la partition, lors de son entrée, la mention *Hauptstimme* indiquant qu'il s'agit de la voix principale à ce moment précis, son importance motivique est alors soulignée. La référence au contre-sujet pourrait sembler probable, cependant, le seul point contradictoire est sa situation dans le temps par rapport aux cinq entrées précédentes. Il est vrai que cet élément n'accompagne pas les entrées en s'y superposant, mais en y succédant, conséquence inévitable compte-tenu du choix compositionnel de Schönberg de faire démarrer l'ensemble des voix au même moment. En l'occurrence, une des fonctions du contre-sujet est d'accompagner les entrées du sujet de manière complémentaire. Au sein des mesures 17 à 24, les entrées de la cellule *b* encadrent les entrées de la cellule *a*.

Les quatre occurrences de la cellule *b* à la mesure 20 se réfèrent de manière significative à la cellule *b* et constituent un exemple de traitement de la cellule *b*. Elle garde son rythme caractéristique de brève (deux triples) puis longue (croche). Même si elle est construite sur un intervalle de septième majeure ascendante et d'une tierce mineure ascendante, puis son rétrograde, une octave diminuée descendante et une quarte augmentée descendante, le lien est présent ne serait-ce que par la présentation de celle-ci, à une voix à la mesure 20 puis, à deux voix, en quarte et quintes parallèles à la mesure 24, notamment à la harpe avec la mention « *deutlich hervortr* » tout comme il avait présenté la cellule *b* dans l'exposition entre les mesures 7 et 9 à la clarinette basse en si bémol, à la clarinette en si bémol, au basson et au trombone, puis à la même mesure en quintes superposées aux contrebasses. La cellule *b* subit donc diverses transformations au fil du discours.

Exemple 6 : *Farben*, mesures 17 - 24 Cellule b transformée qui accompagne la cellule a

The image shows a page of a musical score for 'Farben', measures 17 to 24. The score is written for a full orchestra and includes parts for Flutes I & II, Oboes I & II, Clarinets I & II, Bassoons I & II, Horns I & II, Trumpets I & II, Trombones I & II, Tuba, Euphonium, Tuba/Euphonium, Percussion, Harp, and Cello/Double Bass. The score is annotated with several red circles and blue boxes. The red circles highlight specific melodic lines in the Flute I & II, Oboe I & II, Clarinet I & II, Bassoon I & II, and Horn I & II parts. The blue boxes highlight specific rhythmic patterns in the Flute I & II, Oboe I & II, Clarinet I & II, Bassoon I & II, Horn I & II, and Cello/Double Bass parts. The page number '33' is visible in the top right corner.

En outre, dans la troisième partie de la pièce, de la mesure 30 à la fin, la cellule *a* est présentée en rétrograde à la mesure 32 à la clarinette en si bémol avec la cellule *b* en même temps aux flûtes tout comme aux mesures 37 à 39 où la cellule *a* en rétrograde aux troisième et quatrième cors en fa est accompagnée de la cellule *b* aux flûtes, aux clarinettes en si bémol, aux trombones, à la harpe et au célesta.

2.b. Structure en référence à la fugue

Ainsi, nous pouvons nous risquer à un découpage structurel se rapprochant des parties essentielles à l'identité d'une fugue. Les mesures 1 à 11, consistant en la présentation des deux éléments motiviques en référence au sujet et au contre-sujet, peuvent correspondre à une exposition de fugue. Cette partie remplit sa fonction de présentation du matériau thématique générateur de la pièce par des entrées successives masquées. Les parties étant clairement délimitées par des articulations de stabilisation sur les différentes transpositions de l'accord structurant x , nous pouvons délimiter une seconde partie, des mesures 12 à 30, faisant référence à un corps de fugue par son alternance interne entre épisodes à entrées et épisodes de divertissement. Une troisième et dernière partie, des mesures 30 à 44 présente deux entrées de la cellule a , en rétrograde, superposées à la cellule b à la mesure 31, respectivement aux premières et deuxièmes clarinettes en si bémol et aux premières et deuxièmes flûtes, c'est pourquoi cette partie se référerait à une réexposition.

Tableau 1 : Structure de *Farben*

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29
A											B																	
Exposition											Partie centrale (Corps de la fugue)																	
P.I *											P.I																	
Présentation cellules a et b											Divertissement 1							Episode à entrées				Div.2 Strette						
a											Pédale de ré																	
b											éléments de fusées																	
b doublé en 5tes superposées											26 entrées a 7 entrées de b																	

* Période d'instabilité en opposition aux périodes stabilisées où l'accord de 5 sons est présenté dans une durée telle qu'on peut le percevoir

30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
A'														
Réexposition														
P.I														
Réexposition d'éléments de a et b														
Codetta														
Construction sur a en mouvement contraire et en mouvement rétrograde														

2.b. Alternance entre épisodes à entrées et divertissements en référence au corps de la fugue

Dans la troisième pièce de l'Op. 16, les mesures 12 à 20 sont écrites en contrepoint libre avec, sur la dernière mesure, un travail sur l'élément b . Les mesures 21 à 23 présentent une entrée de la cellule

a au troisième hautbois accompagné d'un canon en imitation à huit entrées sur la fin de *a* (intervalle de seconde majeure descendante) avec quatre entrées. Compte-tenu de la citation exacte de l'élément se référant à un sujet, nous pouvons parler d'épisode à entrées. Des mesures 24 à 26, il s'agit d'un second divertissement avec des éléments de fusée dérivés de *b*. Enfin, de la levée de la mesure 27 à la mesure 29, un contrepoint rigoureux est construit sur vingt-six entrées en imitation de la cellule *a* en référence au sujet et de dix entrées de la cellule *b* correspondant à un épisode à entrées.

2.c. Traces d'une strette

La strette correspond au point culminant de la pièce et est le résultat d'une intensification progressive de l'écriture polyphonique. Le point culminant de *Farben* se situe des mesures 26 à 29, après l'aboutissement à l'accord $x + 2$ ainsi placé juste avant la réexposition. Au cours de ces quatre mesures, Schönberg écrit vingt-six entrées en imitation de la cellule *a* accompagnées de dix entrées de la cellule *b*. Dans la première partie, les entrées de la cellule *a* étaient à une distance de quatre temps, des mesures 26 à 29 les entrées sont espacées d'un temps et demi à deux temps jusqu'à atteindre un resserrement encore plus significatif à la mesure 29 entre les onze entrées qui sont présentes sur cette seule mesure. *Par conséquent*, le resserrement des entrées, la densification de l'écriture, leur situation au moment du point culminant de la pièce, font référence à une strette.

Conclusion : Esthétique du refus de l'évidence ou écriture et « nécessité »³ ?

Dès le moyen Âge, que ce soit par la technique du *cantus firmus*, ou par celle de l'isorythmie, la dissociation entre l'œil et l'oreille est prégnante. Ce sont des principes de construction que nous n'identifions pas à l'écoute sans le recours à l'œil. Comme le souligne Pierre Boulez, la validité de ces constructions souterraines ne doit pas venir seulement « du fait que la perception se trouverait justifiée par l'explication [cependant,] si l'écriture ne coïncide pas avec la nécessité, tout espoir de validité s'évanouit ».⁴ L'ensemble de ces systèmes utilisés en coulisse entre en relation complexe de réciprocité avec le résultat perceptible. C'est précisément cette relation entre perception et construction qui fonde la validité des stratégies compositionnelles.

Chaque partie de la polyphonie peut parfois sembler imperceptible, mais elle contribue au résultat sonore dans son ensemble. C'est ce que l'on peut qualifier comme relevant de l'infra-perception, c'est-à-dire que certains « calculs [...] ne s'entendent pas comme tels mais [...] ont pour autant des

³ Pierre Boulez, *Regards sur autrui. Points de repère II*, Éditions Christian Bourgois, p. 282.

⁴ *Id.*

fonctions variées [par exemple] directes et transitives (lorsqu'il s'agit de générer des « effets ») »⁵. Autrement dit, l'infra-perception est ce qui correspond à l'action de l'ensemble des éléments souterrains sur la perception de l'œuvre. Si les techniques ne sont pas faites pour être entendues, reconnues, identifiées – comme le rappelle Pierre Boulez lorsqu'il se demande si « le *cantus firmus*, historiquement ou symboliquement parlant, est fait pour être reconnu ? »⁶, – elles jouent néanmoins un rôle déterminant dans la dimension esthétique. »]

Ainsi, les outils au service de la pensée globale de l'œuvre doivent être effacés par des stratégies compositionnelles. Les entrées en imitation constituent un premier élément saillant, emplies d'un fort pouvoir de renvoi à la fugue. Schoenberg utilise donc un artifice d'écriture afin de masquer ces entrées en les faisant démarrer tout simplement simultanément. Cependant, bien que le départ simultané soit un artifice d'écriture utilisé afin de cacher les entrées, d'autres paramètres jouent un rôle décisif. Tout d'abord, la construction intervallique de la cellule *a* ne présente pas d'intervalles saillants, nous pourrions nous demander combien de fugues ont leur sujet commençant sur un intervalle de quarte ascendante à fonction de signal par exemple. Le choix du demi-ton ascendant n'est donc pas anodin. De plus, le rapprochement des entrées, et donc de l'instant du premier changement de note, ne permet pas à l'oreille de se focaliser sur une voix, mais impose une écoute globale. Un dernier élément généré par l'ensemble de ces paramètres est que nous n'entendons à aucun moment la cellule *a*, se référant à un sujet, dans son intégralité en raison du rapprochement des entrées. D'autres facteurs entrent aussi en jeu, celui du tempo. En effet, l'étirement du temps rend difficile le regroupement de différents éléments éloignés. La *Klangfarbenmelodie* est un élément supplémentaire qui tend à estomper la perception de la cellule *a*. L'écriture rythmique et l'alternance d'une même note entre deux timbres par voix, tout en brouillant le profil de la cellule *a*, dédoublent chacune des voix que nous percevons dès lors en deux strates au lieu d'une.

Ainsi, cette analyse de *Farben*, a eu pour objectif d'explicitier comment Schoenberg, de manière singulière, renouvelle l'articulation étroite entre le matériau motivique, la pensée harmonique et la pensée processuelle de la forme.

Fabien HOULÈS

PRAG Université Jean Monnet - Saint-Étienne

⁵ François NICOLAS, « Les preuves et les traces, ou les calculs qui ne s'entendent pas », *Composition et Perception, Contrechamps*, 10, p. 69.

⁶ Pierre BOULEZ, *Jalons pour une décennie*, Paris, Christian Bourgois éditeur, p. 123.