

Atelier profils d'une œuvre

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

Jeudi 23 mars 2023

Du statisme au vertige : « Farben » de Schönberg – Héctor Cavallaro

Si je ne roulais, rond tonneau qui roule,
Sur moi-même sans relâche,
Supporterais-je sans prendre feu
De courir après l'ardent soleil ?
« Egoïsme des astres »¹

Introduction :

La troisième des *Cinq pièces pour orchestre* Op. 16 (1909) d'Arnold Schönberg, intitulée « Farben », occupe une place unique dans l'histoire de la musique du XXe siècle. Il s'agit d'une des premières musiques à comportement « statique », où apparemment « rien ne se passe », mais dans laquelle les articulations tensionnelles et les « forces de propulsion » sont disloquées vers d'autres régions. Dans cette communication, j'ai introduit d'abord quelques commentaires sur Schönberg pour essayer de mettre en contexte la particularité de cette période créative chez Schönberg. Ensuite j'ai proposé d'aborder les catégories principales de l'analyse formelle de cette pièce – l'harmonie, la *Klangfarbenmelodie* et le rythme² – en les lisant selon un facteur commun, un fil conducteur : celui d'une « inflexion » de chacune de ces catégories durant la pièce. Entendons pour l'instant par « inflexion » un type de « plissement », que nous préciserons grâce à Leibniz, Deleuze et son ouvrage *Le pli*.³

Car, dans « Farben », il se construit presque imperceptiblement une sorte de « plissement » en accélération de toutes les dimensions musicales en jeu, et qui mène vers la précipitation totale de celles-ci. En étudiant les particularités de construction de ce mouvement de précipitation saturée, nous pourrions finalement traiter la question de la « cinématique » dans cette pièce qui se montre à première vue comme « statique », certainement étrangère à la téléologie beethovénienne, mais qui se dirige tout de même

¹ Friedrich NIETZSCHE, *Le gai savoir*, traduction Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1989, p. 37.

² Dans une lettre adressée à Richard Strauss le 14 juillet 1909, Schönberg décrit « Farben » comme n'étant « rien qu'un changement varié et ininterrompu de couleurs, de rythmes et d'atmosphères [*Farben, Rhythmen und Stimmungen*] » cité par Therese Muxeneder, Schönberg center, <https://www.schoenberg.at/index.php/de/joomla-license/fuenf-orchesterstuecke-op-16-1909rev-1922>

³ Gilles DELEUZE, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Éditions de Minuit, Collection Critique 1988.

vers quelque part. La tendance du mouvement tissée, une fois qu'on la regarde et qu'on l'écoute analytiquement, se dévoile alors comme vertigineuse.

De nombreux chercheurs s'accordent à classer l'état du langage musical de la Vienne du début du siècle comme « saturé », pris entre la double tutelle de Wagner et de Brahms.⁴ Dans ce sens, ce serait une erreur, d'après Alain Poirier, de considérer Schönberg l'humain comme « coupé du monde » et sa musique comme un phénomène indépendant, tant son engagement dans cette crise expressive de l'époque est indissociable de sa musique, en particulier dans les années mouvementées des *Cinq pièces pour orchestre*. Par exemple, François Nicolas explique que, « loin d'être isolé, Schönberg était proche de nombre d'artistes contemporains [...] et a activement participé à ce mouvement capital de novation par le fait qu'il a ressenti la nécessité d'explorer des univers inconnus en cette année 1909. »⁵ Également, nous pouvons rappeler les propos de Charles Rosen lorsqu'il écrit à propos de Schönberg que « le côté polémique de son œuvre était au centre même de sa signification. »⁶ C'est dans ce sens que nous aborderons la question du « vertige » au sein de « Farben », en proposant des liens avec certaines polémiques en vogue dans le milieu artistique et intellectuel propre à son contexte. Des polémiques au sens d'enjeux philosophiques, sociétaux, bref, de pensée ou si l'on veut du *Zeitgeist* (« l'esprit du temps ») parmi lesquels on peut déjà anticiper, par exemple :

- un rapport à l'inconscient présent autant chez Schönberg que chez Kandinsky et signalé par Boulez : « L'exploration onirique d'*Erwartung* coïncide avec sa plongée la plus profonde dans les sources inconscientes de la création musicale. [Et dans *Pierrot lunaire*] La référence à un monde poétique éloigné, aboli [...] se confond avec l'adieu à un langage considéré comme périmé, insuffisant. »⁷

- la cristallisation d'un langage « expressionniste », compris par Schönberg comme une espèce de « programme intérieur » ; des questions que nous interrogerons auprès du matériau musical.

⁴ François NICOLAS le dit lui-même dans *La singularité Schönberg*, Paris, Éditions Ircam - L'Harmattan (Coll. Cahiers de l'IRCAM), 1998, p. 42. Il précise que Charles Rosen, Philippe Albèra et Alain Poirier y font également référence.

⁵ *Id.*

⁶ Charles ROSEN, *Schönberg*, Traduction Pierre-Etienne Will, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 12.

⁷ P. BOULEZ, « Schönberg le mal aimé ? », « *Schönberg der Weniggeliebte?* », *Die Welt*, 7. september 1974, p. 291.

1. Analyse de l'Opus 16 par Adorno : *Grundgestalten* ou « figures de base »

En 1927, le philosophe Theodor Adorno écrit une brève analyse sur l'Opus 16 de Schönberg. En faisant référence à la fois à Webern et à Schönberg, Adorno insiste sur le concept de *Grundgestalten*, « figures de base », pour démontrer que la technique sérielle existait déjà chez Schönberg sous une forme plus libre avant la technique dodécaphonique. Ainsi, Adorno s'apprête à démontrer que la technique sérielle s'est constituée à partir d'un besoin historique : celui du traitement thématique qui renouvelle sa forme par les « figures de base », c'est une forme d'« atomisation » des éléments comme alternative à l'écriture thématique du Romantisme.

Le contrepoint de Schönberg trouvait son origine dans le contrepoint *servant au développement* à l'intérieur du cadre de la sonate [...] Le nouveau style ne tolère plus cela [...] la forme cellulaire et germinale ainsi que l'harmonie détachée des schémas cadentiels ne donnent plus de champ à leur clôture et tous les phénomènes musicaux restent, purement et simplement, sous le signe de la non-répétabilité.⁸

De cette logique-là naissent les thèmes des *Cinq pièces pour orchestre*, nous dit Adorno. Chaque thème constitue la « loi de la pièce » en quelque sorte. Les thèmes *sont* des « figures de base », dans un sens déjà semblable au matériau de départ du dodécaphonisme, écrit Adorno, « à la différence que ces figures ne sont pas créées à partir de séries dodécaphoniques, mais sont librement constituées [...] ».⁹

Malheureusement, Adorno ne s'est intéressé qu'à la première des cinq pièces. Cependant, l'observation qu'il fait sur le fondement harmonique de « Pressentiments » (première des cinq pièces) peut nous aider aussi à comprendre le fondement harmonique propre à « Farben ».

Dans son analyse, Adorno signale comment les « figures de base » de la première pièce définissent dès l'exposition non seulement l'ensemble de la matière mélodique développée mais aussi la « couleur harmonique » de la pièce ; les *Grundgestalten* pouvant ainsi être ramenées non seulement à une série de sons de départ, mais aussi, à un « accord de base »[exemple 1].

⁸ Theodor W. ADORNO, « Schönberg : *Fünf Orchesterstücke* op. 16 » (1927), *Gesammelte Schriften*, Francfort am Main, Suhrkamp, vol. 18, 1984, traduit en français par Makis Solomos, dans Makis SOLOMOS, Antonia SOULEZ et Horacio VAGGIONE, *Formel Informel : musique-philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 25.

⁹ *Id.*

Exemple 1 : reproduction de l'analyse faite par Adorno dans les premières mesures de l'Op. 16 pièce n°1.

L'accord de six sons déduit par Adorno (*ré, fa, la, do#, mi, sol*) en tant que fondement harmonique pour la première pièce correspond à la fois à la figure initiale de cinq sons de la quatrième pièce, « Péripétie » (*ré, fa, la, do#, mi*), ainsi qu'à une transposition très proche de l'accord de « Farben » (*do, sol#, si, mi la*), formation plus claire une fois l'accord disposé en tierces : *la, do, mi, sol#, si*. C'est grâce au livre d'Alain Poirier dédié aux *Cinq pièces pour orchestre*¹⁰, que nous apprenons un indice sur ce rapport harmonique. Il s'agit en fait d'une des esquisses de Schönberg où l'on voit les premiers brouillons de « Farben » et de « Péripétie », ce qui semble renforcer l'idée d'une conception globale d'une sonorité privilégiant la gamme mineure avec septième et neuvième majeures [exemple 2].

Exemple 2 : page manuscrite cotée 1479 dans le catalogue de l'Arnold Schönberg Center de Vienne, consultable en ligne.

¹⁰ Alain POIRIER, *Les cinq pièces pour orchestre op.16 d'Arnold Schoenberg*, Château-Gontier, Aedem Musicae, 2016.

Ainsi, en ce qui nous concerne, l'analyse d'Adorno offre des éléments clés pour une analyse sur « Farben ». D'une part, Adorno montre que, lorsque Schönberg écrivait les *Cinq pièces pour orchestre* en 1909, il maîtrisait « tous les moyens subtils de la variation de la technique dodécaphonique. »¹¹ D'autre part, ce qui nous intéresse plus particulièrement, Adorno précise « que déjà, il opérait également avec des séries ; en tout cas, dans le sens que les deux figures de base mélodiques, réunies, se complètent dans une série de six sons qui constitue la règle harmonique du tout. »¹² Dans un sens, nous verrons plus précisément comment l'accord de « Farben » détermine d'une façon particulière « la règle harmonique du tout », dont parle Adorno.

2. Analyser « Farben » : à propos de l'« inflexion »

Dans son ouvrage *Le pli : Leibniz et le baroque*, Deleuze définit « le pli » comme l'opération baroque par excellence, en tant que logique qui tend vers l'infini ; du pli au repli, pli sur pli, pli selon pli, etc. Et, dans ce contexte, l'« inflexion » serait « le pli » idéal, comme l'explique Deleuze : « L'élément génétique idéal de la courbure variable, ou du pli, c'est l'inflexion. L'inflexion est le véritable atome, le point élastique. »¹³

C'est selon ce fil conducteur que nous proposons d'aborder cette œuvre, car Schönberg semble se servir d'un dispositif assez précis pour construire une mise en mouvement très subtile. Une mise en mouvement qui débouchera sur une précipitation de toutes les dimensions de l'écriture, comme nous le verrons.

[...] l'inflexion, ou le point d'inflexion [est] comme une singularité intrinsèque. [...] elle n'est ni en haut ni en bas, ni à droite ni à gauche, ni régression ni progression. [...]. Aussi l'inflexion est-elle le pur Événement, de la ligne ou du point, le Virtuel, l'idéalité par excellence. Elle s'effectuera d'après des axes de coordonnées, mais pour le moment elle n'est pas dans le monde : elle est le Monde lui-même, ou plutôt son commencement, disait Klee, « lieu de la cosmogénèse », « point non dimensionnel », « entre les dimensions ».¹⁴

¹¹ Ce qui semble être, en fait, l'argument principal d'Adorno, comme l'on peut constater dans sa conclusion : « Cela peut, étant donné l'opposition à la technique dodécaphonique, être d'une importance polémique : la technique sérielle a résulté chez Schönberg de la pratique compositionnelle et de son économie, et non d'un calcul abstrait, à une époque où la fixation de la technique sérielle était étrangère à ses intentions stylistiques déterminantes. Ceux qui lui reprochent aujourd'hui la rationalité de sa méthode doivent prendre conscience de ses traits fondamentaux dans une œuvre qu'ils ont, jusqu'à présent, uniquement accusée d'être anarchique ; cela devrait enfin les contraindre à plus de circonspection. » Th. W. ADORNO, *id.*

¹² *Id.*

¹³ Gilles DELEUZE, *op.cit.*, p. 20.

¹⁴ *Ibid.*, p. 20-21.

Ligne *active* prenant librement ses ébats. Promenade pour la promenade, sans but particulier. Agent : un point en mouvement (fig. 1) :



Fig. 1

Exemple 3 : dessin de Paul Klee issu de ses « esquisses pédagogiques ». ¹⁵ Deleuze cite cette illustration dans *Le Pli* au moment où il parle de l'« inflexion ».

La forme de « Farben » peut être comprise à partir de trois gestes principaux – déterminés à leur tour par des positions de l'accord de « Farben » – qui semblent articuler la forme de la pièce : un accord statique initial qui se met en mouvement jusqu'à aboutir sa transposition un demi-ton plus bas ; puis, depuis cette transposition s'articule le développement qui s'achèvera avec une dense « précipitation » avant la reprise de l'accord initial pour la partie finale.

Nous analyserons donc la pièce à travers trois types d'« inflexions » ; harmonique, timbrique (*Klangfarbenmelodie*) et rythmique. Plus particulièrement, nous questionnerons les types de processus permettant que chacune de ses dimensions se déploie jusqu'à la « saturation » en quelque sorte.

Exemple 4 : plan formel de « Farben » auquel nous ferons référence.

¹⁵ Paul KLEE, *Théorie de l'art moderne*. Traduction de Pierre-Henri Gonthier, Genève, Éditions Gonthier, 1968, p. 73.

3. Inflexion harmonique : introduction à l'accord de « Farben » / « fugue », choral, canon, élément imitatif (dispositif d'« inflexion » harmonique)

Ce que l'on entend par « accord de « Farben » est avant tout une disposition d'intervalles, une « géométrie » disons, composée de cinq notes, *do, sol#, si, mi, la* : 5te augmentée, 3ce mineure et deux 4tes [exemple 5].



Exemple 5 : notes de l'accord de « Farben »

Mais ce qui nous intéresse surtout ici est de voir l'évolution de cet accord [exemple 6]. Il faut d'abord dire que la géométrie de l'accord se confirme comme une géométrie « structurale » dans la mesure où, pendant son déploiement à travers la pièce, on revient constamment sur cette géométrie transposée à d'autres hauteurs, circonscrivant ainsi le point de départ et retournant à lui.

A A(-1) A(+2) A(+4) A(+3) A(+2) A(+1) A A(+1) A A(-1) A(+1) A

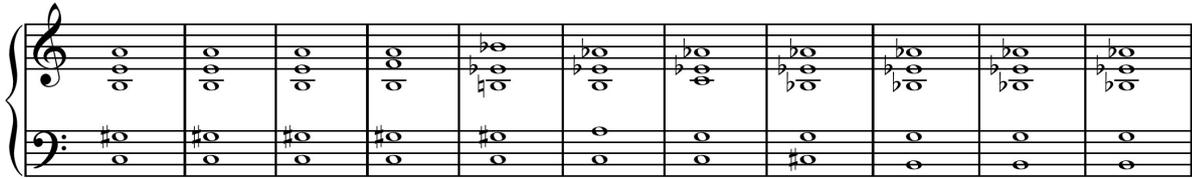
mes.: 1 - 8 9 - 14 15 - 23 24 - 27 28 - 29 30 - 38 39 - 40 41 - 42 43 - 44

Exemple 6 : évolution de l'accord de « Farben » (A) dans ses différentes transpositions à travers la pièce.

En même temps, les enchaînements entre les différentes transpositions de l'accord de « Farben » sont le produit d'un travail minutieux dans la conduite des voix formant ce « vaste choral à cinq voix »¹⁶, pour employer le terme de François Nicolas. Il y a une anecdote rapportée par Max Deutsch selon laquelle Schönberg aurait présenté « Farben » à ses élèves comme étant une « fugue ».¹⁷ Le « sujet » de cette « fugue » correspond à ce que l'on peut appeler le dispositif d'« inflexion » harmonique. Ce dispositif consiste en un motif intervallique de seconde mineure ascendante + seconde majeure descendante – une sorte de broderie, donc.

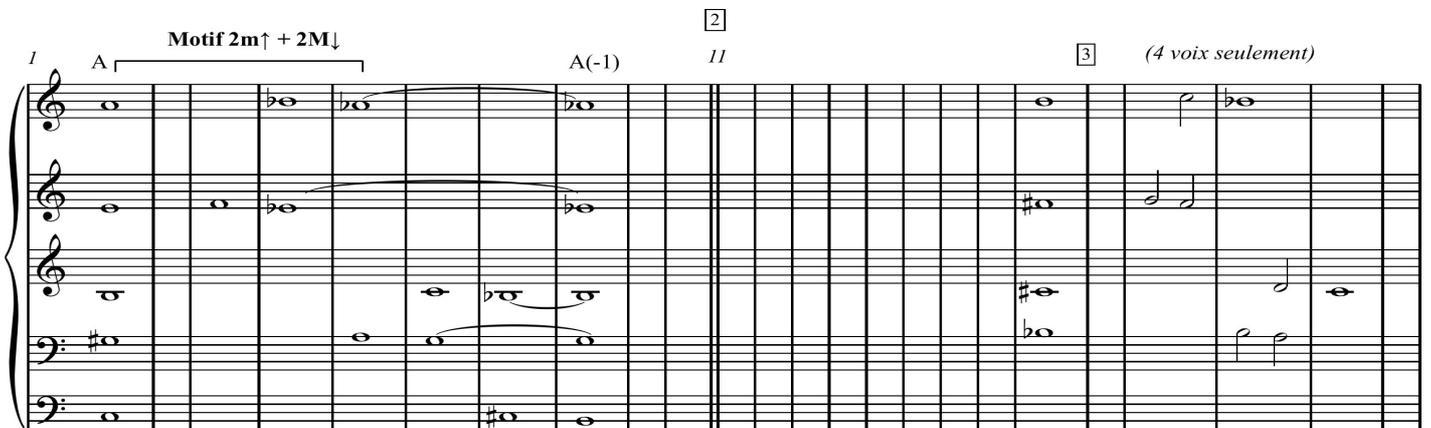
¹⁶ Voir la transcription du choral à cinq voix pour toute la pièce dans F. NICOLAS, *op. cit.*, p. 80.

¹⁷ « À travers ce tissu chatoyant se faufile une fugue dont la fin rejoint le début, une fugue récurrente. », Max DEUTSCH, « Les Cinq Pièces pour orchestre d'Arnold Schönberg », *Schweizerische Musikzeitung*, LXXXVIII, n° 12, 1948, p. 463.



Exemple 7 : imitation en canon du motif (2m↑+2M↓) dans l'exposition, mes. 1-11.

Qu'il s'agisse d'une « fugue » ou non, ce qui importe surtout est que l'élément imitatif de ce motif permet de transposer (ou d'« infléchir ») les « particules » de l'accord de « Farben » vers d'autres hauteurs.



Exemple 8 : motif « M » répandu au long de la pièce

Exemple 9 : motif « M » vers la fin du développement, au moment de la « précipitation ».

Exemple 10 : motif « M » renversé dans la réexposition (mes. 30-37) et lors de la coda, renversé et joué homophoniquement (mes. 38-43).

Ainsi, le motif et les différents canons construits à partir de lui, jouent un rôle moteur à travers la pièce. Pendant l'exposition, c'est ce motif qui déclenche le mouvement du choral. Vers la fin du développement, sa réitération « condensée » en descente chromatique précipite le mouvement de fuite du discours orchestral. Ici, les imitations s'accroissent en se succédant de plus en plus près les unes des autres (ce qui a probablement conduit à Alain Poirier à parler d'une « strette »). À ce moment-là, la tendance harmonique est celle d'un « tissage » chromatique de plus en plus dense qui descend par broderies. Dans la réexposition, il sert à reprendre le mouvement initial tout en variant la tendance du mouvement par le biais du renversement. Finalement, dans la coda, le motif n'est plus traité canoniquement mais homophoniquement, ce qui renforce en quelque sorte sa présence ; il se trouve cette fois-ci non pas « camouflé » mais plutôt joué simultanément dans le vaste choral.

4. Inflexion du timbre : *Klangfarbenmelodie* / orchestration et texture / « Précipitation » (saturation des couleurs) / « Insistance opératoire »

Sur la première page de « Farben » l'on peut lire le commentaire suivant du compositeur : « Le passage d'un accord à l'autre doit se faire presque imperceptiblement, de telle sorte qu'on ne remarque aucune accentuation du groupe d'instruments qui entre, afin que seul le changement de couleur soit sensible. »

Ce passage dont parle Schœnberg correspond à une modulation de type timbrique. Il conçoit pour cela un dispositif simple dans lequel chaque note du choral est reprise par un autre instrument avant que la première attaque ne disparaisse. Ainsi, chaque son se fond sur un autre. Le moment précis où s'effectue le « point de fusion » correspond à ce que nous pouvons nommer une « inflexion » du timbre. Le dispositif d'« inflexion » timbrique de départ est le suivant :

C. anglais
Trompette
Basson
Cor

Flûte
Flûte
Clarinette
Basson

Alto

C. basse

Exemple 9 : dispositif d'« inflexion » timbrique dans « l'accord changeant ».

4.1 Orchestration et texture

Le travail instrumental dans « Farben », couramment dénommé *Klangfarbenmelodie*, vient donc se rajouter à une structure contrapuntique rigoureuse. De nombreuses combinaisons de familles instrumentales composent cette opération de « tuilage » constante. Ces combinaisons sont illustrées dans l'analyse détaillée du musicologue américain Charles Burkhart¹⁸ où on relève 87 combinaisons instrumentales dès le début de la pièce jusqu'à sa fin.

¹⁸ Charles BURKHART, « Schœnberg's *Farben*: An Analysis of Op. 16, N° 3 », *Perspectives of New Music*, Vol. 12, N° 1/2 (autumn, 1973 – summer, 1974), pp. 141-172.

30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44

(62) (63) (64) (65) (66) (67) (68) (69) (70) (71) (72) (73) (74) (75) (76) (77) (78) (79) (80) (81) (82) (83) (84) (85) (86) (87)

(GO) C-I GO CH C-I GO

Exemple 11 : illustration des combinaisons instrumentales issue de l'analyse de Charles Burkhart (nomenclature des instruments en anglais)

4.2 « Précipitation » : saturation des couleurs

Une des choses les plus surprenantes de l'analyse de Burkhart est la détection d'un principe sériel¹⁹ concernant la *Klangfarbenmelodie* pendant le moment de « Précipitation ». Au-delà de la sérialisation en-soi (suffisamment bien exposée chez Burkhart) ce que nous pouvons ici constater, c'est que, de la même manière que l'« inflexion harmonique » aboutit – à partir de son élément constitutif primaire (le motif « M ») – à un tissage chromatique dense ; ici, l'« inflexion timbrique » aboutit elle aussi à un état de « saturation ». Nous sommes face à une « saturation » de la couleur cette fois-ci, et qui, encore une fois, n'est autre chose qu'une condensation accélérée du dispositif d'« inflexion timbrique » de départ.

¹⁹ À propos du moment sériel dans « Farben », François Nicolas écrit : « Cette combinatoire singulière, qui n'a été décelée que très tardivement (dans les années soixante-dix), se révèle avoir été au principe même de la composition de ce passage dans la mesure où l'on en trouve la trace dès les premières esquisses de Schönberg [...] On conçoit aisément que certains aient voulu y voir le pressentiment de ce qui deviendra d'abord la série dodécaphonique puis, ultérieurement, le sérialisme étendu aux timbres instrumentaux. », *op. cit.*, p. 92-94.

4.3 « *Insistance opératoire* »

Paul Klee a dit qu'« une conséquence majeure de l'attitude expressionniste est en effet d'élever la construction au rang d'un moyen d'expression, son insistance opératoire. »²⁰ Ici, très littéralement, Schoenberg nous présente un certain « jeu de couleurs » de départ ; un dispositif subtil de combinaisons de timbre. Ensuite – et voici une des caractéristiques qui témoignent de son « attitude expressionniste » – il opte pour une « insistance opératoire » en poussant les combinaisons instrumentales à l'extrême et en concentrant les espaces de fusion au maximum par l'accélération. On atteint ainsi une « saturation » totale de la couleur orchestrale.

²⁰ P. KLEE, *op. cit.*, p. 10.

5. Inflexion rythmique : mouvement pendulaire (balancement) et évolution rythmique / « précipitation » (strette) / événements rythmiques (« taches » sonores)

5.1 Mouvement pendulaire (balancement) et évolution rythmique

L'écriture rythmique est déterminante pour le balancement de l'accord initial. Le mouvement rythmique instauré semble imiter les oscillations constantes d'un mouvement pendulaire.

L'ensemble du mouvement consiste donc en une lente oscillation pendulaire dans la partie supérieure de l'accord et, dans la partie la plus grave, une impulsion légèrement plus accélérée à la basse apportant le « balancement ». Voici ce que nous appelons le dispositif d'« inflexion » rythmique dans sa forme initiale [exemple 5] :

C. anglais
Trompette
Basson
Cor

Flûte
Flûte
Clarinette
Basson

Alto

C. basse

Exemple 12 : dispositif d'« inflexion » rythmique

1 - 11 12 13 - 20 21 - 24 25

rythme harmonique

dispositif d'« inflexion » rythmique

26 - 29 30 - 44

Exemple 13 : évolution du « rythme événementiel »

5.2 « Précipitation » : *strette* et « plissement » temporel

Comme nous l'avons déjà vu, depuis la mesure 26, mais surtout aux mesures 28-29, s'effectue une condensation extrême où les éléments se précipitent à la double-croche. En fait, le processus de précipitation vertigineuse dans les dimensions harmonique et timbrique reste totalement dépendant de l'accélération qui a lieu dans la dimension rythmique.

24

rythme de l'« oscillation pendulaire »

« rythme événementiel » partie supérieure

« rythme événementiel » partie inférieure

rythme du « balancement »

(première accélération)

28

« rythme événementiel » parties inférieure et supérieure

ramification de la partie supérieure (*strette*)

accélération de la partie inférieure (*strette*)

Alto II & V.cello II

(deuxième accélération)

etc.

Exemple 14 : évolution du dispositif rythmique vers la « Précipitation », mes. 24-30.

Alain Poirier parle ici d'un « plissement » temporel qui correspond à une accélération vertigineuse, insaisissable (tout se passe entre *ppp* et *mp*). Ce « plissement » temporel contiendrait quelque chose de catastrophique ; résonance d'un appel vertigineux chez le compositeur :

Le moment intense de « plissement » du temps dans la strette constitue le point ultime et peut-être le plus insaisissable de la profonde introspection schoenbergienne qui se réalise dans l'écroulement – encore geste de la catastrophe – à l'opposé de la calme stabilité du début et avant le retour à la texture initiale irrémédiablement marquée par la dispersion instrumentale du développement.²¹

5.3 Événements rythmiques : des figures aux « taches sonores »

Deux groupes d'« événements » rythmiques apparaissent éparpillés à travers la pièce et se montrent, au moins à première écoute, comme indépendants de l'organisme du vaste choral.

Le premier événement rythmique apparaît à plusieurs reprises transposé, la plupart du temps au spectre grave et harmonisé en quintes superposées. Ici, nous percevons aussi comment, entre les mes. 27-30 correspondant à la « précipitation », font apparition de façon condensée ces quintes superposées, intensifiant ainsi la descente totale de la matière orchestrale. Le deuxième groupe d'événements consiste en des figures plus variées et complexes, illustrées dans l'exemple ci-dessous.



Exemple 14 : figure correspondant au premier groupe d'événements rythmiques.

Exemple 15 : apparitions de la figure correspondant au premier groupe d'événements rythmiques.²²

²¹ A. POIRIER, *op. cit.*, p. 111-112.

²² Illustration issue de C. BURKHART, *op. cit.*, p. 149.

The image shows musical notation for Example 16. Part (a) consists of two staves. The top staff has a treble clef and contains notes with annotations 'w' and 'x'. The bottom staff has a bass clef and contains notes with annotations 'y' and 'z'. Part (b) consists of two staves. The top staff has a treble clef and contains notes with annotations 'w' and 'x'. The bottom staff has a bass clef and contains notes with annotations 'y' and 'z'. There are also some other annotations like '3' and '31'.

Exemple 16 : second groupe d'événements rythmiques.²³

S'il y a une interrelation entre les deux groupes d'événements, celle-ci repose alors sur l'intervalle de seconde, principalement de seconde majeure. On a dit que ces éléments semblent indépendants de l'organisme principal à l'écoute, surtout dans leurs premières apparitions. Cependant, après avoir analysé l'accélération du motif pendant la « précipitation », on peut constater que la figure brève – longue s'y manifeste de forme littérale et exacte.

The image shows a musical score for Example 17. It consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The score is marked with a tempo change to '4 [A(+4)]' at measure 25. A section titled « Précipitation » begins at measure 28. Red boxes highlight specific rhythmic patterns in the right hand. There are also annotations like '3' and '3'.

Exemple 17 : apparition du premier groupe d'événements rythmiques dans la « précipitation » comme évolution du motif « M » dans la *strette*.

²³ *Ibid.*, p. 150.

Charles Burkhart dit que l'importance de ces figures n'est pas à retrouver dans leur correspondance avec l'organisme mais « en opposition à lui ». En effet, les figures rythmiques sont « en opposition » au tissu orchestral principal dans la mesure où elles viennent contraster et dynamiser le statisme du choral ; elles font irruption, dans un sens, telles des « taches sonores » – pour reprendre l'expression d'Adorno. Mais, elles anticipent aussi, par leur filiation matérielle si exacte, le moment de plus grande condensation et dissolution orchestrale. C'est-à-dire, qu'elles trouvent peut-être leur origine dans l'organisme orchestral au moment de sa « chute » vers ce « vaste tourbillon. »²⁴

Elles fonctionnent presque comme des *flashback* prémonitoires, anticipant le chaos. En tout cas, l'attitude expressionniste de Schönberg, nous dit Adorno, s'éloigne de l'expression dramatique traditionnelle justement en ce qu'elle introduit désormais le « choc » ; des éléments issus du « sismographe » d'une expression inconsciente :

Depuis Monteverdi et jusqu'à Verdi, la musique dramatique, comme véritable *musica ficta*, présentait l'expression en tant qu'expression stylisée, médiante, c'est-à-dire l'apparence des passions [...] Il en est tout autrement chez Schönberg. Chez lui, l'aspect véritablement nouveau, c'est le changement de fonction de l'expression musicale. Il ne s'agit plus de passions feintes, mais on enregistre dans le médium de la musique des mouvements de l'inconscient réels et non déguisés, des chocs, des traumatismes. [...] Les vestiges de cette révolution de l'expression [...] sont ces taches qui se fixent au même titre en peinture qu'en musique, contre la volonté de l'auteur.²⁵

Ces figures sont donc autant en contradiction avec l'organisme statique du départ que partie essentielle de son moment le plus vertigineux. Dans un sens, elles aident à introduire le « vertige » dans le statisme, créant une sorte de rapport dialectique. Pour Adorno, les « taches » sonores sont des vestiges du « choc » introduit par des forces et des mouvements de l'inconscient.

²⁴ F. NICOLAS, *op. cit.*, p. 85.

²⁵ *Id.*

6. Conclusions

6.1 « Accord de Farben » : « inflexion absolue »

« [...] chaque accord renferme en lui le tout, et aussi toute l'histoire. »²⁶

Un des aspects conclusifs de l'analyse est que ces trois types d'« inflexion » se trouvent toutes contenues dans un matériau de départ. Ainsi, l'« accord de Farben » peut être désormais compris dans une acception plus large comme un matériau composé par une multiplicité de « points élastiques » qui vont s'infléchir jusqu'à la « déflagration » subtile. Rappelons que, harmoniquement, l'accord de « Farben » contient la triade de *la* mineur empilée à une triade de *mi* majeur – une tonique « enchevêtrée » à sa dominante – ce qui évoque d'une certaine manière un univers tonal détourné. Ces notes peuvent alors être interprétées comme une espèce de tension harmonique (et historique chez Schönberg) inhérente au matériau ; tension cherchant peut-être non pas à se résoudre mais à « implorer », en quelque sorte, dans l'absence de résolution d'une musique atonale.

Loin d'être congédiée, la logique tonale est conservée dans sa négation même. Le célèbre accord de cinq notes sur lequel est basée la troisième des *Cinq Pièces pour orchestre* op. 16, *Farben*, est emblématique de ce double mouvement [...] La spécificité sonore de l'accord de *Farben* tient à cette conjonction des deux éléments – atonal, tonal – que réalise en lui l'écriture.²⁷

C'est comme si cette imbrication de deux accords polarisants de la logique tonale présentait déjà en elle-même une première tentative de « dislocation ». La « locomotive » de l'histoire de la musique occidentale se trouve ici en panne, comme si quelqu'un avait brisé son circuit en introduisant violemment un objet sur la machinerie tonale – ou, ce qui revient au même effet, comme si quelqu'un avait tiré le « frein d'urgence », en termes benjaminien : « Marx a dit que les révolutions sont la locomotive de l'histoire mondiale. Peut-être que les choses se présentent autrement. Il se peut que les révolutions soient l'acte par lequel l'humanité qui voyage dans le train tire les freins d'urgence. »²⁸

²⁶ Th. W. ADORNO, *op. cit.*, p.50.

²⁷ Jean-Louis LELEU, *La construction de l'idée musicale*, Genève, Éditions Contrechamps, 2019, p. 68-72.

²⁸ Walter BENJAMIN, Notes préparatoires aux *Thèses sur l'histoire*, GS, I, 3, p. 1232, cité par Michael LÖWY, « Walter Benjamin, précurseur de l'écosocialisme », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 130 | 2016, p. 35.

En d'autres mots, c'est comme si, arrêtée, « pétrifiée », la dialectique traditionnelle de la tonalité opposant tonique et dominante, faisait appel, par la contradiction, à une « inflexion ». Inflexion qui n'est donc pas seulement tonale mais multiple : « inflexion absolue », en quelque sorte. Plus qu'un accord, il est donc un matériau-dispositif. En lui sont contenus tous les processus multiples d'inflexion qui évoluent vers une grande précipitation organisatrice.

6.2 Une cinématique du vertige et de « la chute »

Prédestiné à l'orbe des astres,
Que t'importent, astre, les ténèbres ?²⁹

En termes de forme et direction, on pourrait presque voir « Farben » comme un parcours téléologique assez classique : une exposition suivie d'un développement, puis d'un « climax » accéléré pour finir avec une réexposition avec coda. Mais ce qu'il me semble être au fond sa véritable cinématique – comprise ici comme des forces en mouvement – est plutôt de l'ordre d'un rapport complexe entre le statisme de ce premier accord – mis en vibration par des jeux subtils de polyphonie et couleur orchestrale – et le vertige défini par la précipitation organisatrice. Mais qu'est-ce que c'est que le « vertige », donc ? « Le vertige, c'est autre chose que la peur de tomber. C'est la voix du vide au-dessous de nous qui nous attire et nous envoûte, le désir de chute dont nous nous défendons ensuite avec effroi. »³⁰

Le « vertige » n'est donc pas un mouvement. Il est plutôt d'ordre statique, en fait. Mais, il invoque, dans un sens, l'imminence d'un mouvement. Autrement dit, le « vertige », en tant que statisme, comporte en lui l'imminence de « la chute ». Voilà l'« appel du vide » dont parle Kundera : c'est l'idée d'une précipitation totale qui est contenue dans le vertige. Alors sur quoi ou sur qui agit l'« appel du vide » ici ? Est-ce sur « Farben », est-ce sur son accord central, ou alors, est-ce sur Schönberg lui-même ? Nul ne peut y répondre. Mais pourquoi alors, céder à cet appel vertigineux ?

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !³¹

Voilà peut-être le *pourquoi*.

²⁹ F. NIETZSCHE, *Le gai savoir*, *op.cit.*, p. 91.

³⁰ Milan KUNDERA, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1974, p. 79.

³¹ Charles BAUDELAIRE, « Le Voyage (VIII) », *Les fleurs du mal*, Paris, Garnier Flammarion, p. 155.

« Farben » tisse donc une « cinématique du vertige ». Elle le fait, parce que dans le « statisme » de son matériau–dispositif de départ sont contenus les différents processus d’inflexion qui le conduisent vers le précipice. Cela veut dire, d’une part, qu’on va du statisme au vertige, mais aussi, d’autre part, que le vertige en-soi contient à la fois autant l’idée de l’« engouffrement » comme celle de la chose statique, de la *stase*. Le statisme contenu dans le vertige et vice-versa, dans un rapport dialectique. Car dans le déroulement musical, le matériau–dispositif est intercepté par des « tâches » – vestiges du « choc » – qui lui annoncent, tel un « appel », le moment de précipitation totale qui se trouve contenu en lui de façon occulte, voire, inconsciente.

6.3 L’« inconscient » : expressionnisme (un programme « intérieur ») et abîme

[...] Et si tu regardes longtemps un abîme, l’abîme regarde aussi en toi.³²

L’inconscient est une notion de la psychanalyse freudienne³³, c’est une dimension particulière de la subjectivité avec des contenus, des mécanismes et même une « énergie » spécifique. Quant à l’expression de cette subjectivité, Schönberg en fait quasiment un programme : « Il reste quelques possibilités d’expression que Busoni n’a pas vues. La musique peut imiter l’être humain tel qu’il est *intérieurement*. C’est en ce sens qu’on peut parler de programme. »³⁴

Voici la définition de l’expressionnisme d’après Schönberg : il serait, en fin de comptes, une sorte de programme « intérieur ». L’intérêt de Schönberg pour le domaine de l’inconscient est ce qui lui permettra de mobiliser des forces intérieures, tel le vertigineux « abîme intérieur » dont nous avertit Nietzsche. La force de l’inconscient chez Schönberg semble jouer le rôle d’un « proto-sens » dans la mesure où il déclenche des procédés constructifs dans l’écriture, comme le dit Philippe Albèra : « La plongée dans l’inconscient ne produit pas seulement des images sonores inédites [...] elle fait aussi remonter dans l’écriture des procédés constructifs du passé dont la fonction est renouvelée, et qui constituent une forme d’objectivation. »³⁵

³² Friedrich NIETZSCHE, *Par-delà le bien et le mal*. Traduction Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1987 p. 91.

³³ Jean LAPLANCHE et J. –B. PONTALIS, dir., « Inconscient », *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses Universitaires de France, 1967, p. 198.

³⁴ Cité par Alain Poirier, *op. cit.*, p. 26.

³⁵ Philippe ALBERA, *Le Son et le Sens – Essais sur la musique de notre temps*, Genève, Contrechamps, 2007, 110-111.

C'est donc l'inconscient qui paraît animer (propulser) subjectivement la tendance résultante du mouvement musical global, tissant ainsi ce que nous avons caractérisé comme une « cinématique du vertige ». De quelle manière s'effectue cette animation ? Non seulement par l'apparition des « tâches » sonores – ces vestiges du « choc » annonçant l'« appel du vide » inhérent au vertige – qui peuvent être apparentés à ces contenus de l'inconscient que Freud appelle des « représentants de la pulsion »³⁶). Mais plus spécialement, cette animation (ou « pulsion ») de l'inconscient sur la matière musicale de « Farben » semble s'apparenter à cette « énergie » spécifique à l'inconscient. Elle se constitue ici dans le tissage général des forces en mouvement qui dévoilent une certaine énergie motrice de l'introspection.

Peintre et musicien, Schönberg est expressionniste car il creuse dans les profondeurs d'un « programme intérieur » afin d'en faire un « portrait ». Justement, à propos de ses tableaux, Kandinsky écrira que le peintre Schönberg « cherche *uniquement* à fixer sa “sensation” subjective »³⁷, comme si l'acte pictural lui permettait de sculpter une certaine « subjectivation » de l'inconscient. Dans ce même sens, Poirier dit à propos du Schönberg de ces années-là qu'« il lui faudra passer par l'introspection de ses nombreux *Autoportraits* peints en 1910 pour tenter de scruter sa propre vérité. »³⁸ En fait, le compositeur semble se servir de cette force logée en son intérieur comme d'un réservoir d'énergie propulsant une logique musicale extrêmement formalisée.

Or, comme le suggère Kandinsky, cela n'est possible qu'à partir du « moment où une certaine *étape intérieure* est atteinte [...]. »³⁹ Schönberg sait, en quelque sorte, qu'il maîtrise à un certain degré « l'accès » à cette force.

Il faut évidemment faire la part des choses entre l'effet d'une fièvre créatrice et le résultat musical totalement maîtrisé qui en est la conséquence, entre la force réelle de l'intention et l'exceptionnelle qualité de la réalisation, entre ce qu'il *prétend faire* et ce qu'il *fait réellement* : si Schönberg ressent le besoin d'exprimer le puissant désir expressif qui le porte en invoquant la force de l'instinct, c'est qu'il réalise qu'il est parvenu, pour la première fois, au stade d'un au-delà de lui-même.⁴⁰

³⁶ Sigmund FREUD, article sur *L'inconscient – Das Unbewusste* –, 1915.

³⁷ Wassily KANDINSKY, « Les tableaux » (à l'origine : la peinture de Schönberg) », P. ALBERA éd., *Schönberg – Kandinsky. Correspondance, écrits*, Revue *Contrechamps* n° 2, avril 1994, p. 90.

³⁸ A. POIRIER, *op. cit.*, p. 45.

³⁹ W. KANDINSKY, *ibid.*, p.91.

⁴⁰ A. POIRIER, *op.cit.*, p. 43.

Il faut peut-être mentionner ici que, selon la psychanalyse, l'« énergie inconsciente » apparaît tantôt comme une force qui tend à « faire émerger » et tantôt comme une « force d'attraction ». ⁴¹ Dans cette optique, la force majeure qu'est l'inconscient dans « Farben » serait plus de l'ordre de l'attraction que de la propulsion. Les forces musicales semblent donc se précipiter vers le vertige au même titre que l'on se précipite vers un abîme. Finalement il n'y aurait peut-être qu'un seul abîme ; l'« abîme intérieur » dont nous avertit Nietzsche et dont l'« appel du vide » nous attire vers son noyau. Selon cette idée, dans « Farben », l'on ne tombe pas depuis les hauteurs jusqu'au fond des abysses rocaillieux, mais l'on tombe (non pas sans paradoxe) depuis un état de *stase* vers le dedans avec une force comparable, vers l'intérieur du *soi*. Vers ces ténèbres qui ne concernent pas les astres, comme dirait Nietzsche.

⁴¹ J. LAPLANCHE et J. -B. PONTALIS, *op. cit.* p. 199.