Zeitschrift: Dissonance

Herausgeber: Association suisse des musiciens

Band: - (2000)

Heft: 63

Artikel: Formes du mouvement : la musique "stationnaire" dans les œuvres de Webern, Cage et Mashayekhi

Autor: Busch, Regina

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927829

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

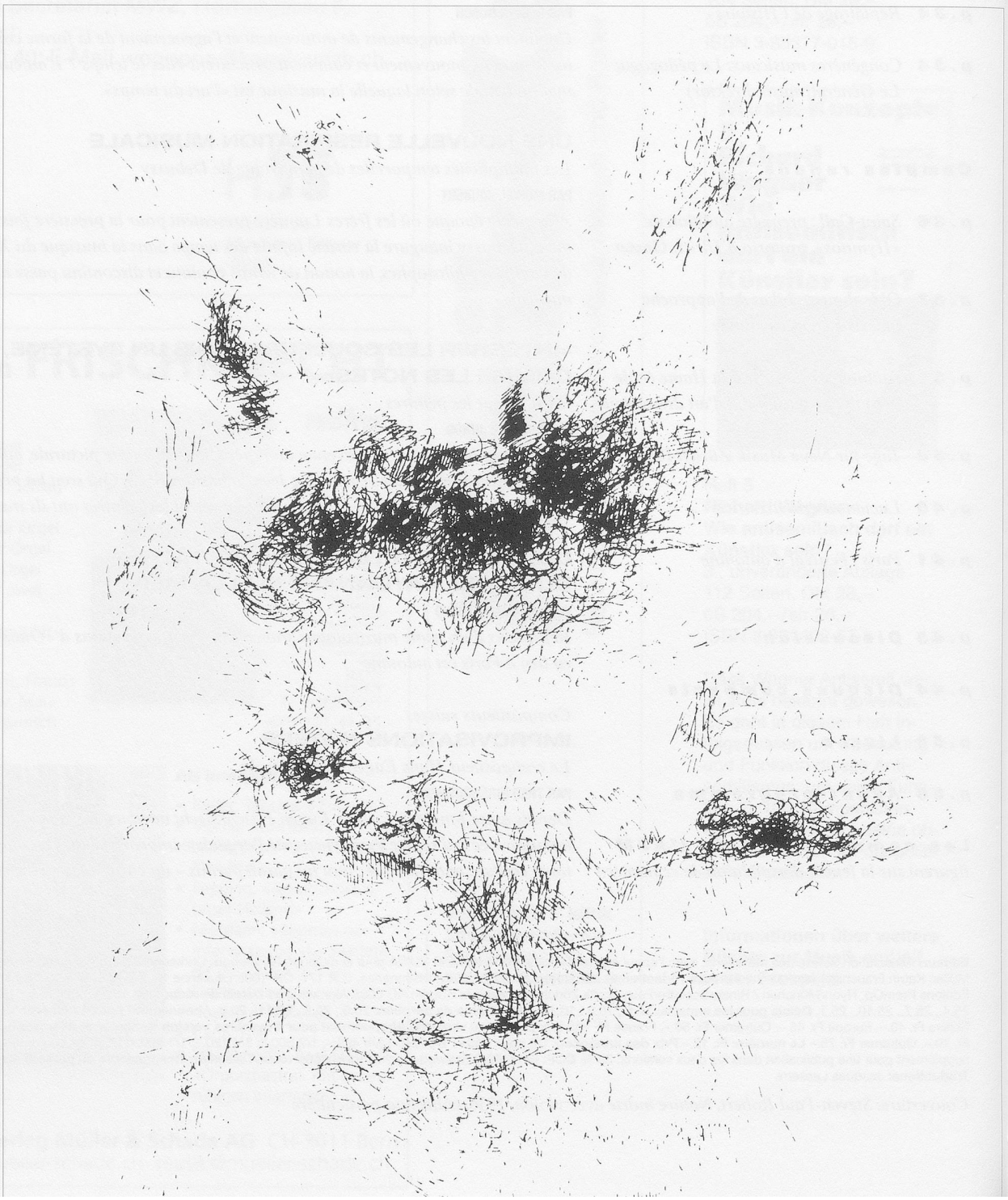
Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

FORMES DU MOUVEMENT

PAR REGINA BUSCH

La musique «stationnaire» dans les œuvres de Webern, Cage et Mashayekhi



Helmut Berninger: dessin au rapidographe (1970)

Le présent article reprend des sujets déjà abordés dans un essai précédent sur l'articulation du temps au moyen de la forme[1]. Dans les deux cas, il s'agit d'expliciter la thèse presque banale selon laquelle «la musique est l'art du temps». Or, s'il est évident que le temps joue un rôle dans toutes les manifestations musicales imaginables, et que du temps s'écoule dès que l'on s'occupe de musique, il est beaucoup plus difficile de repérer et de décrire les équivalents compositionnels et techniques dans lesquels le rapport de la musique avec le temps devient «palpable».

D'où une première restriction du champ d'investigation : les termes «formes» et «mouvement» équivalent ici à «espace» et «temps». L'ambiguïté du titre *Formes du mouvement* est intentionnelle[2]. Nous envisagions une étude des formes de certaines compositions du point de vue du mouvement décrit par la musique ; la discussion aurait porté sur la coordination des changements de mouvement et de l'agencement de la forme. Le titre peut cependant suggérer aussi la manière dont le mouvement se produit. Il s'agissait enfin d'examiner comment le temps est structuré par les différents modes de mouvement, comment cela doit s'effectuer pour qu'il en naisse une «forme», et quelles sont les formes possibles. Tout cela était naturellement beaucoup trop vaste et ambitieux.

En tentant de circonscrire le sujet, on se heurte à une question que je ne peux ni éviter ni résoudre, et qu'on pourrait appeler la question du sujet de la musique : comment le mouvement est-il produit, qu'est-ce qui met en mouvement, qu'est-ce qui est mû ? En ce qui concerne *vitesse, tempo, durée* et *longueur*, comment décrire les modes de mouvement – *vite, lent, calme, en traînant, hâtif, précipité*, comment les distinguer ? Ces désignations sont liées au caractère des mouvements constitutifs d'une œuvre et à leurs parties – songeons à la combinaison de développement et de scherzo, aux morceaux qui avancent impérieusement, qui piétinent sur place, qui sont contemplatifs, à des formes de mouvement qui nous font oublier le temps ou qui, au contraire, l'égrènent impitoyablement. La forme d'une pièce peut déterminer combien de temps le mouvement se produit, c'est-à-dire comment le temps passe, de quelle manière et à quel endroit. August Halm parle des «temps de la forme» et entend par là par exemple l'emplacement du développement, ou alors le fait que l'exposition des thèmes se déroule de façon logique, irréversible, et que chaque violation de cette règle a des conséquences sur l'ensemble de l'œuvre. Dans la conception de l'Ecole de Vienne, les notions de logique, de cohérence *(Zusammenhang)*, d'articulation, de compréhensibilité, de représentation des pensées musicales touchent le même sujet. J'y oppose les définitions que John Cage donne de *structure, form, method, continuity* dans la première version de sa *Lecture on Nothing*, de 1949/50 (voir illustration *p.* 6)[3].

WEBERN

Préférer la contemplation de l'instant à l'évolution vers un but – possibilité d'opposer l'«arrêt» au «mouvement» qu'il faut bien distinguer du slogan postmoderne «le but, c'est le chemin» – est une position que Pierre Boulez adopte au même moment que John Cage. Je me réfère à l'article de Thomas Bösche sur le *Livre pour quatuor*[4], achevé en juillet 1949, un mois avant que Cage, qui était toujours à Paris, ne se mette à la composition de son *string quartet in four parts*. Nous pouvons présupposer que les deux compositeurs connaissaient les œuvres de Webern ; il semble en effet que tous deux aient recopié des partitions alors difficilement accessibles, comme la *Symphonie op. 21*, dans le cas de Cage[5]. Peut-être connaissaient-ils aussi le *Quatuor à cordes op. 28*, par l'entremise de René Leibowitz. Bösche fait remonter certains traits du *Livre* de Boulez jusqu'à Webern. A propos de la démarche compositionnelle du *Livre*, il parle d'«effritement de la texture sonore» et d'«architecture mobile». D'après Cage, Boulez l'avait influencé par «son concept de mobilité ; mon influence sur lui est qu'il accepte mon idée des agrégats»[6]. Dans le *Livre*, explique Bösche, la mobilité, la conception circulaire de la forme, se manifeste par exemple par le fait que Boulez «place la partie qu'il avait intitulée lui-même ‹exposition› à la fin des ‹sections de développement› dans la partition imprimée»[7]. Boulez n'entend pas composer en vue du terme d'un processus, mais aménager un instant musical rempli au maximum ; car c'est là l'intervention la plus forte possible dans le cours du temps : «On vit dans l'instant comprimé». Voici comment Bösche décrit les composants de cette conception mobile de la forme : ils sont «infiniment mobiles en surface, mais simultanément statiques, parce que tournant sur eux comme un kaléidoscope».

Adorno avait déjà remarqué que, dans les œuvres tardives de Berg et de Schoenberg, il n'y avait plus de différence entre «exposition et intensification». Tout y a caractère de développement; chaque mesure est «à même distance du centre»[8]. On retrouve cette thèse dans *Philosophie der neuen Musik* (1947), à propos du dodécaphonisme, et dans un fragment sur Beethoven de 1950/51, à propos de la musique

1. «Über die Artikulation der Zeit durch Form», *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz 1998*, sous la direction de Günther Wagner, Stuttgart/Weimar 1998, pp. 225–244. Les chevauchements inhérents au sujet y ont déjà été signalés.

2. Notre article reprend deux conférences, données l'une au Congrès annuel Phren sur «La métaphore et la fonction du concept» (Munich, 25–28.2.1999), l'autre au Colloque «Le temps chez Webern» de l'Institut de musique contemporaine du HDK (Conservatoire supérieur des arts, Berlin, 24–26.10.1997), conférences augmentées par la suite de «Taktgruppen bei Leopold Spinner», étude de l'agencement du temps et du rythme – au-delà des simples périodes –, lequel a finalement amené ce compositeur au sérialisme.

3. John Cage, «Lecture on Nothing», *Silence. Lectures and Writings*, Middletown 1961, p. 110 s. (traduction française chez Denoël, Paris 1970). *Cf.* également les «Definitions» de mars 1949, *in* : John Cage, *Silence*, *op. cit.*, *Forerunners of Modern Music*, pp. 62–66 ; version plus complète, mais souvent littéralement identique, dans «Defense of Satie», 1948, Black Mountain College, publié pour la première fois dans : Richard Kostelanetz (sous la direction de), *John Cage*, New York 1970. Michael Erdmann fonde son étude des rapports entre

contemporaine en général : «Dans cette équidistance par rapport au centre que j'ai postulée pour la musique nouvelle, il y a un arrêt de la dialectique»[9]. Parmi les outils de l'intensification figurent les relations proliférantes et omniprésentes qui découlent de la technique sérielle et des procédés contrapuntiques. Pour ce qui est des formations symétriques et des formes en miroir, elles ont un caractère différent : elles instaurent bien une cohérence, mais bouleversent aussi la succession de l'avant et de l'après, puisqu'elles installent le début à la fin et *vice versa*. «Les priorités sont supprimées»[10]. Les formes symétriques se fondent sur la faculté de leurs constituants d'être logiques et d'avoir un sens même s'ils sont présentés en ordre inverse – ce qui ne veut pas dire forcément qu'ils soient neutralisés, sans visage, a-thématiques, ou comme, on dit aujourd'hui, «polyvalents».

La cohérence et la logique sont également mises en question quand des processus qui avancent ou rétrogradent, voire qui se dirigent vers un but précis, se déroulent simultanément. En sont affectées toutes les successions d'événements dans lesquelles le rapport avant/après joue un rôle ou est peut-être même constitutif. Si les événements ne sont pas censés simplement se dérouler parallèlement, ils interagiront et autoriseront des contacts et des interventions ; il faudra qu'ils soient perméables. Le *Concerto de chambre* de Berg est un des exemples favoris d'Adorno pour démontrer la superposition de formes, notamment le troisième mouvement, qui combine un adagio, lui-même partiellement rétrograde, avec une suite de variations ; à cause de son montage combinatoire, cette œuvre deviendra aussi une des références essentielles du *Livre* de Boulez[11]. Dans la «structure enchevêtrée jusqu'à en être impénétrable du *Kammerkonzert*», Adorno trouve quand même «des détails qui se développent en suivant leur pulsion» et un rapport équilibré entre la partie et le tout : «il ne résulte pas de cette combinatoire une polyphonie figée, comme on pourrait le supposer, mais bien au contraire une mobilité audacieuse du détail musical, telle que le hasard ne saurait en produire»[12]. Dans le deuxième mouvement de la *Symphonie* de Webern, Adorno ne voit en revanche que «des répétitions figées»[13] et remarque qu'«à force de relations sérielles, il n'y a plus qu'un brassage incessant du même groupe de dés» ; le *Quatuor à cordes op. 28* a «un début étrangement répétitif, comme s'il piétinait sur place». Ce n'est qu'à propos de Webern qu'Adorno flaire le «mécanique» et la «simplicité d'esprit» ; pour Berg, l'accent est mis ailleurs : tout comme Schoenberg, il aurait recherché «quelque chose comme l'unité du statique et du dynamique». Dans les années soixante (dans l'article cité de *Form in der Neuen Musik*), il parvient encore à interpréter différemment la situation de Berg, tout en utilisant presque les mêmes termes que pour Webern : «Le réalisme palpable de l'addition est indéniable ; l'impression d'une forme nouvelle est obtenue par le mélange des dés traditionnels. Le résultat frappant est une structure enchevêtrée au point de devenir impénétrable, dont il ressort cependant une certaine nécessité, même si celle-ci est obtenue par des moyens presque mécaniques»[14].

Dans le mouvement de symphonie de Webern, la suite de variations et la forme en miroir ne sont pas additionnées ou imbriquées explicitement, mais l'idée de combiner une construction symétrique et une suite de variations progressives s'y trouve réalisée ; elle n'est pas seulement présente dans la structure de la série et dans le soubassement sériel.

> Chaque variation dure 11 mesures ; petites irrégularités aux sutures, coordonnées avec des écarts de symétrie interne. Mesure permanente à 2/4 ; nombreux paliers de tempo entre la blanche à 40 et 84. La valeur rythmique de base de chaque variation est homogène et constante, donc propre à en constituer le «motif». La succession des variations est symétrique, dans l'ensemble, mais seulement en ce qui concerne les séries, c'est-à-dire les notes et les accords. Ce n'est pas le cas de l'instrumentation, des formes de mouvement (tempos, caractères), de la succession des valeurs rythmiques fondamentales, qui deviennent de plus en plus petites et complexes. Une des idées compositionnelles de l'œuvre est d'obtenir des notes répétées et des doublements en recourant aux symétries, au canon ou au renversement en écrevisse. Le fait que des notes répétées apparaissent d'emblée dans l'énoncé du thème des variations obéit à cette intention, mais n'est pas le résultat des procédés décrits ; il provient de l'excédent «motivique» par lequel le thème dépasse la série de douze notes exposée ici.

Pour autant qu'elle ne vise pas le mouvement entier, la critique d'Adorno porte sans doute avant tout sur la 5e variation, et non pas sur la 4e, qui représente l'axe de symétrie du mouvement. Il semble trouver inconvenant que la musique

Webern et Cage sur les passages pertinents, *in* : «Webern und Cage. Zur Genese der Cageschen Losigkeit», Musik-Konzepte, Sonderband *John Cage II*, Munich, mai 1990, pp. 237–259, notamment pp. 240 *sqq*.

4. Thomas Bösche, «A propos du *Livre pour quatuor*», Musik-Konzepte 89/90, *Pierre Boulez*, sous la direction de Heinz-Klaus Metzger et Rainer Riehn, Munich, oct. 1995, pp. 91-111.

5. Cage entendit l'œuvre à New York au début de 1950 et écrivit à Boulez, avec lequel il avait commencé à correspondre, que c'était là l'œuvre la plus importante de la saison, à ses yeux : «I was deeply moved. Also I copied it since it was nowhere to be bought». *Correspondance Pierre Boulez – John Cage*, Bourgois, Paris 1991, pp. 89–91.

6. *Cf.* Erdmann, *Webern und Cage*, *op. cit.* (note 3), p. 246.

7. Bösche, *op. cit.* (note 4), p. 107, les citations suivantes pp. 107 *sqq*.

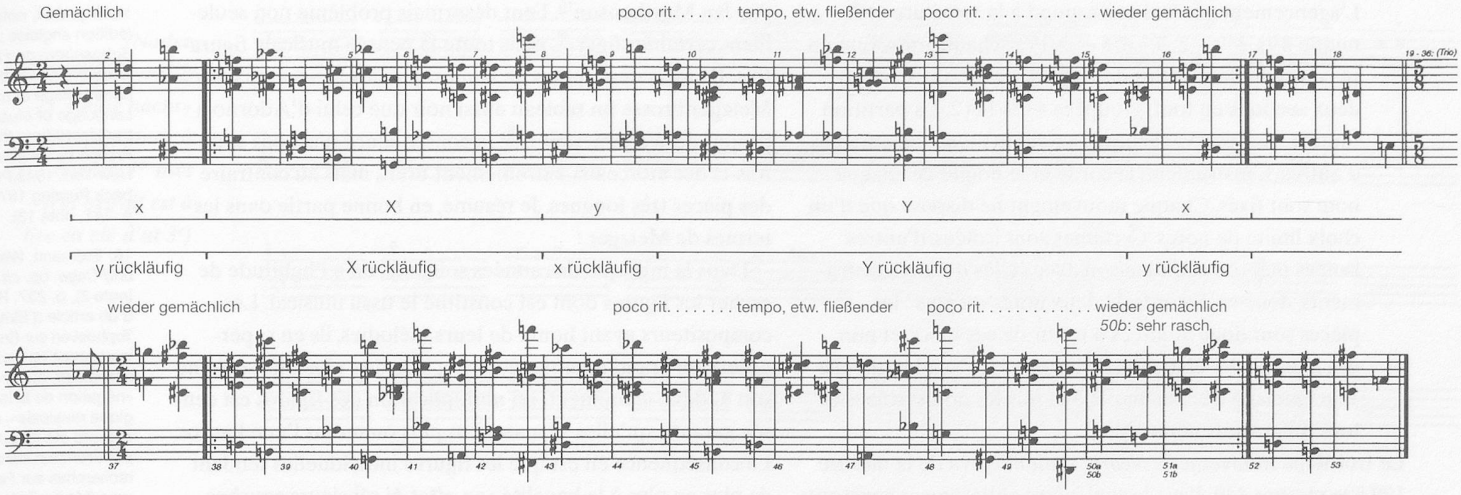
8. Th. W. Adorno, article sans titre sur la forme dans la musique nouvelle, *in* : *Form in der Neuen Musik*. Darmstädter Beiträge zur neuen Musik X, Mayence 1966, pp. 9–21 ; citations, p. 19; = *Gesammelte Schriften*, sous la direction de Gretel Adorno et Rolf Tiedemann (abrégé GS par la suite), tome 16, = *Musikalische Schriften I–III*, Francfort/M. 1978, p. 623.

John Cage: «Lecture On Nothing», détail des pages 110sqq.

. We need not destroy the past: it is gone;
at any moment, it might reappear and seem to be and be the present
. Would it be a repetition? Only if we thought we
owned it, but since we don't, it is free and so are we
. Most anybody knows a–bout the future
and how un–certain it is .

What I am calling poetry is often called content.
I myself have called it form . It is the conti–
nuity of a piece of music. Continuity today,
when it is necessary , is a demonstration of dis–
interestedness. That is, it is a proof that our delight
lies in not pos–sessing anything . Each moment
presents what happens . How different
this form sense is from that which is bound up with
memory: themes and secondary themes; their struggle;
their development; the climax; the recapitulation (which is the belief
that one may own one's own home) . But actually,
unlike the snail , we carry our homes within us,

(page suivante) Anton Webern: quatuor à cordes op. 28, IIe mvt mes. 1–18 et 37–53



s'immobilise («quasi stationary»), comme pour figurer l'uniformité et l'arrêt, pendant que le temps s'écoule, alors que Berg mesure lui l'écoulement du temps par douze coups graves de cloche au piano.

Dans le *Quatuor à cordes op. 28*, il est difficile de justifier le sentiment d'Adorno d'«un début étrangement répétitif, comme s'il piétinait sur place». Le mouvement incriminé est manifestement le deuxième actuel[15], bref scherzo tripartite avec trio contrastant (A-B-A'-coda), dont le caractère est déterminé par un mouvement régulier de noires, la plupart du temps *pizzicato*.

A et A'. Les quatre instruments sont divisés en deux paires et jouent chacun une série. Les éléments constitutifs du mouvement ne sont pas des motifs, phrases, thèmes et figures d'accompagnement à une voix, mais des successions de notes isolées et d'accords de deux à quatre notes, résultant de la conduite en canon des quatre voix, et qui doivent être interprétés comme des complexes formels ; c'est là la conception wébernienne de la «représentation horizontale de l'idée musicale». Les formes choisies de la série constituent une architecture articulée par des répétitions, variantes et «renversements» d'accords savamment disposés. Aucune répétition n'est fortuite ni ne provient d'une permutation (voir illustration ci-dessus).

A'. Plan, sections, tempos et caractères comme A *(Gemächlich – etwas fliessender)* ; mêmes formes de séries, mais réparties autrement. Les accords de la partie A reparaissent soit inchangés, soit variés, en ordre inverse. La symétrie est toutefois incomplète et les sections en miroir se chevauchent.

Canons perpétuels, symétries ou répétitions régulières d'accords ne débouchent donc pas nécessairement sur une longueur ou durée «infinie» ou inintelligible, l'uniformité rythmique n'engendre pas automatiquement un déroulement égal de la musique. Les moyens utilisés pour articuler les détails et la forme sont les nuances, le phrasé, le rubato. L'existence de ritardandos, le fait qu'ils soient perceptibles, indique un mouvement qui peut être arrêté, une force d'inertie de la musique à laquelle on peut opposer quelque chose. Cela vaut même pour les mouvements qui piétinent sur place : les ritardandos y provoquent le ralentissement des progressions.

L'impression d'immobilité ne se produit-elle qu'en cas d'activité incessante, de mouvement violent dont on ne peut suivre les détails ? Surgit-elle également quand les hauteurs, par exemple, varient à peine ? *Répétitif* est un qualitatif qui s'applique peut-être à la réitération délibérée, voire prévisible, de notes et d'accords, mais c'est là chose normale et fréquente dans toute composition. Qu'est-ce donc qui piétine sur place ?

Martin Erdmann reprend la description, par Adorno, des deux mouvements de l'opus 21 et de l'opus 28 dans la liste des analogies qu'il établit entre Webern et Cage pour justifier le rôle du premier, entre 1949 et 1952, dans la transformation radicale de l'écriture de Cage, qui aboutit à «l'emploi des opérations aléatoires, donc à l'élimination de la logique compositionnelle et à la vacuité *(Losigkeit)*»[16]. Pour Erdmann, qui se distancie nettement des réserves d'Adorno, les verdicts de ce dernier – «simple brassage de dés», «étrangement répétitif, comme s'il piétinait sur place» – sont une raison suffisante de proposer une comparaison avec le troisième mouvement («Nearly stationary») du *string quartet in four parts* de Cage. La comparaison elle-même n'est pas l'objet de mon étude ; je pars des considérations d'Erdmann pour examiner une forme spéciale de mouvement qui, au fond, n'en est plus : l'immobilité, l'arrêt. Quelques mots-clés sont déjà tombés : attendre, ralentir, piétiner, répétitif, réitérations perpétuelles, longueur infinie ; mouvement perpétuel ; stationnaire ; instant, moment/forme momentanée ; statisme ; absence de logique ; amorphe ; sans développement/événements/points culminants, sans but ; rétrograde, affranchi du temps. Dans cette situation, la question du sujet, qui était posée au début, devient : de qui représente-t-on l'immobilité ? qui ou quoi s'arrête ? Ce n'est en tout cas pas le «temps».

CAGE

Il y a effectivement un angle sous lequel le mouvement de Webern pour quatuor et le *string quartet in four parts* de Cage sont comparables : les résultats de la succession des événements musicaux ne sont pas des suites linéaires, monodiques, de notes, mais des figures complexes, faites de notes et d'accords, et dont les contours superficiels peuvent créer l'illusion d'une mélodie. Cage décrit son ouvrage entier comme «ligne mélodique sans accompagnement», idée qui se rapproche de ce que Webern appelait «la représentation horizontale d'idées musicales».

Quatre mouvements : *Quietly flowing along – Slowly rocking – Nearly stationary – Quodlibet*. Sujet de la pièce, toujours d'après Cage : les quatre saisons, en commençant par l'été ; certaines saisons se voient attribuer un pays. Chaque mouvement a sa page de titre, mais les mesures sont comptées du début de l'œuvre à la fin. D'une part, donc, une pièce en quatre mouvements de caractères distincts, mais, de l'autre, une pièce composée de bout en bout. La mesure est toujours 2/2, malgré les différences de caractère, le tempo toujours la blanche à 54, le jeu toujours *non vibrato*.

9. Th. W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, sous la direction de Rolf Tiedemann, Francfort/M. 1993, fragment n° 31, p. 38. *Cf. ibidem*, note 49, les références à *Philosophie der neuen Musik*, ainsi que Bösche, *op. cit* , p. 108, note 33.

10. Erdmann, *Webern und Cage*, *op. cit.* p. 256.

11. Dans le *Livre*, toutefois, ces techniques combinatoires sont «des mécanismes destructeurs». Bösche, *op. cit.*, p. 109 sq.

12. Th. W. Adorno, «Die stabilisierte Musik», GS 19 (= *Musikalische Schriften VI*), Francfort/M. 1984, pp. 100–112; *Kammerkonzert*, pp. 103–105, citations, p. 104.

13. Th.W. Adorno, Anton von Webern, GS 16 (voir note 7), pp. 110–125 ; citations pp. 122 s.

14. Adorno, Form in der Neuen Musik, GS 16, *op. cit.*, p. 622.

15. Dans la première copie au propre de la partition, l'ordre des deux premiers mouvements était inversé, le deuxième mouvement actuel étant placé en tête. Il se pourrait qu'Adorno eût appris cet ordre des trois mouvements de René Leibowitz ou de Rudolf Kolisch, à moins qu'il n'ait vu lui-même le manuscrit. Webern modifia cependant l'ordre des mouvements avant la première audition et l'impression, le déclarant désormais définitif. Leibowitz et Adorno n'entendaient probablement pas accepter cette modification sans commentaire ; *cf.* par exemple René Leibowitz, *Schoenberg et son école*, Paris

L'agencement général correspond à la structure rythmique 2 1/2, 1 1/2 – 2, 3 – 6, 5 – 1/2, 1 1/2 : chaque mouvement se compose de sections de vingt-deux mesures ; vingt-deux sections en tout, groupées 4+5+11+2. La partition fournit une réserve de notes au début ; il n'y en aura pas d'autres. L'instrument, la corde et le doigté de chaque note sont fixés. Chaque mouvement ne dispose que d'un choix limité de notes. Certaines sont isolées, d'autres isolées mais en combinaison avec celles d'autres instruments, donc en accords de deux notes ou plus ; les pièces sont donc montées à partir de ces blocs, et non pas à partir des éléments de la réserve. Cage les appelle «agrégats» et désigne par là à la fois les notes isolées et tous les accords immuables.

Le troisième mouvement, *Nearly stationary*, va de la mesure 199 à la mesure 440. Il est le seul à être entièrement construit en symétrie et composé de renversements en miroir. Les autres mouvements connaissent aussi des répétitions, mais qui surviennent de façon irrégulière et ne découlent pas de symétries. Il est aussi – et de loin – le plus long : comme il comprend onze des vingt-deux sections, il équivaut à la somme des trois autres.

Les sections II, III, VI, IX, X ont une symétrie interne ; en outre, I=XI, II=X, etc.

Même avec la restriction «nearly», la question de savoir ce qui est stationnaire dans ce mouvement demeure, ou, si l'on ne prend pas le terme *stationary* littéralement, pourquoi il mérite ce titre plus que les autres. La sonorité a quelque chose d'entravé, dû peut-être au jeu *non vibrato*, mais c'est une qualité que ce mouvement partage avec les autres, tout comme la lourdeur et la difficulté que provoque le montage de notes et d'accords. La question se pose d'ailleurs de savoir si *(nearly) stationary* désigne vraiment le caractère réalisé d'un mouvement. D'après Cage, le troisième mouvement traite de l'hiver, ce qui évoque immanquablement l'association d'idées avec l'immobilité, la stagnation, la fixité, l'arrêt. Sitôt que l'on interprète trop hâtivement les effets de miroir et les symétries comme traductions musicales de l'état figé, les notions *sans vie – mécanique – machine – enlisé – piétiner – répétitif*, etc. viennent spontanément à l'esprit.

En outre, le troisième mouvement est de loin le plus long – nous l'avons vu. La question se pose donc de savoir si sa longueur dépend des formes en miroir, et de quelle façon. Si l'on commence à configurer des symétries, il faut naturellement aller jusqu'au bout, ce qui garantit déjà une certaine ampleur. Mais rien dans l'essence de la symétrie n'oblige un compositeur à en aligner plusieurs à la suite les unes des autres et à plusieurs niveaux de composition. Les pièces symétriques de Webern sont courtes, celles de son élève Leopold Spinner tantôt courtes, tantôt longues ; la construction symétrique affecte des mouvements entiers ou seulement des parties[17]. A cause de ses symétries, justement, le mouvement de quatuor de Cage ne saurait être infini ; il est limité précisément par sa construction, laquelle ne dépend pas de réitérations perpétuelles. Il est cependant possible de produire des mouvements perpétuels par des répétitions, des séquences et des symétries, du moins théoriquement. (Quand Webern parle de ses canons perpétuels, il met naturellement ce terme entre guillemets.)

Le soupçon d'Adorno, selon lequel la pléthore de relations croisées aboutirait inévitablement au coup de dés, et la crainte implicite que l'individu (musical), sa spécificité, son autonomie, soient menacés en disparaissant dans la masse indifférenciée, neutralisée, ont trouvé un équivalent dans les années soixante, quoique dans un autre sens. Dans son article *Zur Krise der Figur* (1965)[18], Heinz-Klaus Metzger rompt une lance en faveur de la musique «non figurative» inaugurée par Jan Morthenson[19]. Font désormais problème non seulement certaines figures, mais toute la pensée musicale figurative. Dans sa description de la musique des années soixante, Metzger brosse un tableau aussi noir que celui d'Adorno à propos de Webern, sauf que la conséquence n'est pas cette fois-ci des morceaux extrêmement brefs, mais au contraire des pièces très longues. Je résume, en bonne partie dans les termes de Metzger :

Dans la musique des années soixante, on a l'habitude de cacher les figures dont est constitué le tissu musical. Les compositeurs ayant honte de leurs mélodies, ils en superposent un grand nombre, de façon à ce que plus une seule ne soit audible clairement. La multiplication des figures est censée garantir qu'elles se masquent plus ou moins l'une l'autre. La conséquence en est que les figures individuelles tendent de plus en plus à la banalité ; en effet, si plusieurs couches figuratives doivent se superposer, elles ne bénéficieront pas d'un dessin soigné. Il faudra même ajouter des couches supplémentaires pour les cacher encore mieux. Cette technique rend l'expansion inévitable, elle est comme un cercle vicieux cumulatif. Il convient donc que tout devienne non figuratif, la *grande forme* et la *grande figure* coïncidant en un seul *moment*. Metzger ne laisse subsister aucun doute quant au fait que la musique non figurative n'est pas censée compenser la «perte de la syntaxe, du vocabulaire, du ‹langage› musical».

MASHAYEKHI

Dans *1 + eine nacht* de Nader Mashayekhi pour quatuor à cordes (1995), les rapports entre figure, reprise, stagnation et longueur constituent le nouveau sujet de l'œuvre. L'ouvrage compte deux mouvements, notés chacun dans une partition différente, avec leurs indications de jeu. A première vue, la musique imprimée du premier mouvement ressemble au réservoir de notes de Cage. C'est en fait une «vraie» partition, notée de bout en bout, qui ne précise qu'une chose – *où* est le commencement.

10 x 10 unités; chacune de deux secondes, et séparées par un silence d'une seconde (vide). Les notes sont les mêmes pour les deux violons, qui commencent toujours en même temps. Chacun choisit son point de départ, mais doit alors suivre l'ordre des notes et jouer toutes les unités. L'alto et le violoncelle jouent un glissando respectivement de *ré'* à *do'* et de *do'* à *ré'*, qui dure aussi longtemps que les cent unités des violons, soit cinq minutes. Les hauteurs des violons tournent autour de *do'*, point de départ ou d'arrivée des glissandos.

Ceux-ci sont si lents qu'on ne remarque pas le changement de hauteur. Le compositeur ne s'intéresse pas à la présentation ou à l'évocation de processus, à moins qu'ils ne soient aussi lents que la croissance biologique, par exemple[20]. Rien ne reste immobile, mais on ne remarque non plus rien du mouvement qui se produit. Ce n'est qu'en accéléré qu'on reconnaîtrait l'écart entre le début et la fin, et que l'on identifierait le processus. Notons par ailleurs qu'avec ses deux glissandos se croisant à mi-chemin, en théorie, la pièce est construite sur une symétrie.

Dans le deuxième mouvement, les autres instruments exécutent (en mille quinze unités d'une seconde chacune) ce que faisaient auparavant les violons : un recommencement perpétuel, mais sans surface de référence apparemment immobile, telle que la fournissaient les glissandos du premier mouvement. Chaque unité du premier et du deuxième mouvement est un début ; rien n'est mené à terme. Recommencer sans arrêt devrait au fond signifier ne pas avancer du tout. La même situation se reproduit incessamment, sans progrès, mais on ne peut dire pourtant que rien ne se passe et qu'il

1946, p. 244, note 1 (édition anglaise : *Schoenberg and His School. The Contemporary Stage of the Language of Music*, translated from the French by Dika Newlin, New York 1949, Paperback Printing 1975, p. 241, note 13).

16. Erdmann, *Webern und Cage*, *op. cit.* (note 2), p. 237. Repris d'un article d'Elmar Tophoeven sur Beckett, le concept de vacuité *(Losigkeit)*, au sens de «négation de la logique musicale», a d'abord été introduit par Erdmann dans ses recherches sur Feldman (Martin Erdmann, «Zusammenhang und Losigkeit», *in* : *Morton Feldman*, Musik-Konzepte 48/49, Munich, mai 1986, pp. 67–94, notamment pp. 67 et 76).

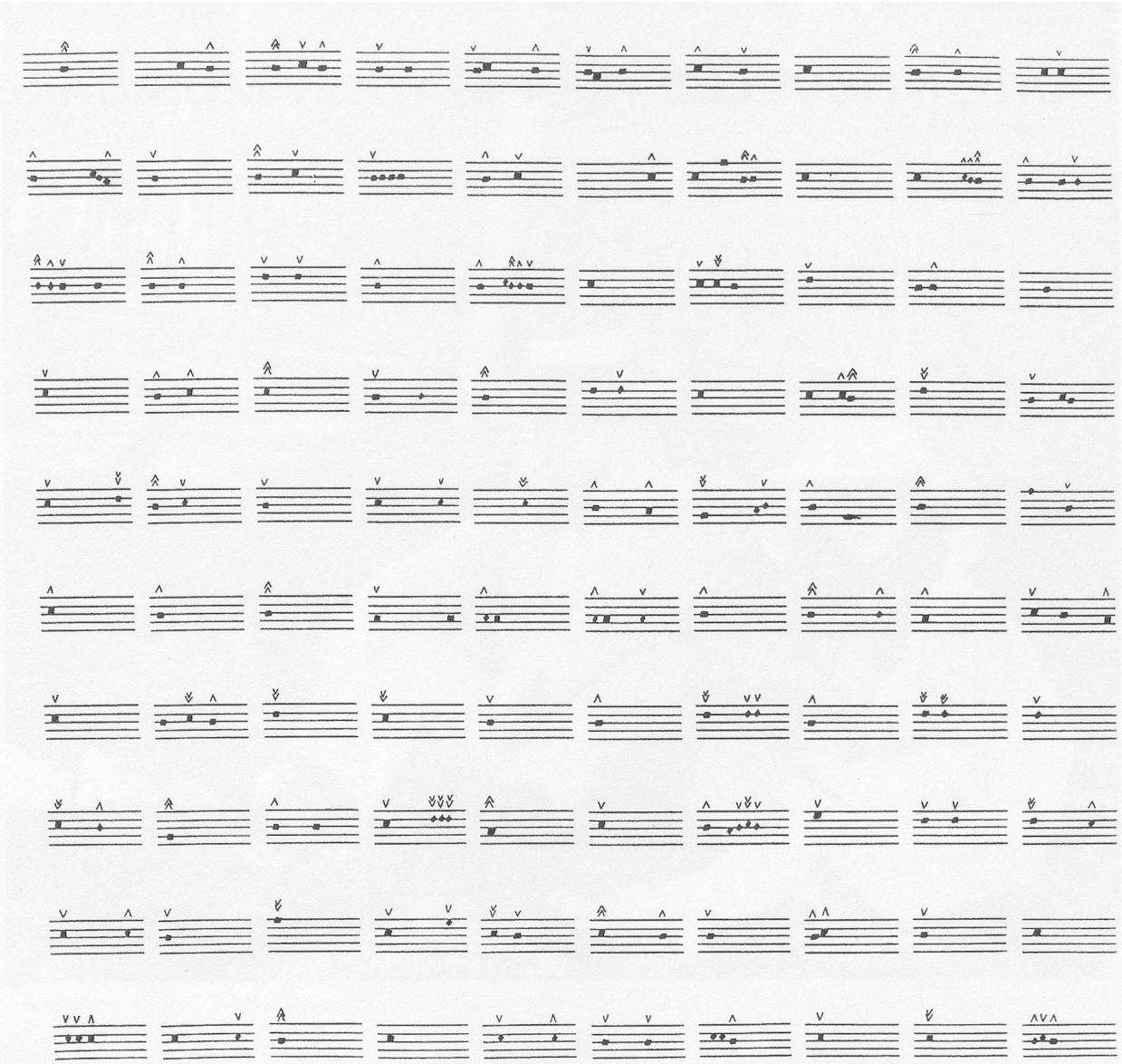
17. La conférence abordait en outre le deuxième mouvement des *Variations pour piano op. 27* de Webern, un scherzo (Webern : «un canon ‹perpétuel› à deux voix, perpétuel à l'intérieur de ses deux parties, mais aussi par rapport à ces deux parties mêmes»), ainsi que le deuxième mouvement des *Variations pour violon et piano op. 19* (1962) de Spinner.

18. Heinz-Klaus Metzger, «Zur Krise der Figur» (1965), *Musik wozu*, sous la direction de Rainer Riehn, Francfort/M. 1980, pp. 129–136.

19 Dans ses compositions, mais aussi dans *Nonfigurative Musik*, Stockholm 1966 (préface de H.-K. Metzger).

20. Déclarations orales à l'auteur.

Nader Mashayekhi: «1 + eine nacht» pour quatuor à cordes, 1er mvt (cet extrait est à lire en clé d'ut 3e)



n'y ait aucune modification. Pour pouvoir recommencer toujours, explique Mashayekhi, il faut revenir au point de départ à partir de l'endroit où l'on est arrivé. J'ajouterai que même si l'on n'avait rien appris entre-temps, qu'on ne se souvînt de rien et qu'on reprît toujours au même endroit, on devrait effectuer un certain trajet pour y parvenir, et pendant ce temps, du temps s'écoule.

Ces deux mouvements pour quatuor à cordes se fondent sur la possibilité de commencer, c'est-à-dire d'atteindre quelque chose, et sur un réservoir d'occasions toujours nouvelles de commencer. Les mouvements sont achevés quand toutes les unités ont été jouées, mais dans la mesure où chaque parcours décrit un cercle qui *doit* passer par toutes les unités, ils sont infinis au sens où le sont les canons perpétuels de Webern – ce sont d'ailleurs effectivement des canons. La diversité des unités s'accentue au fur et à mesure qu'on les entend. Peut-on parler de «figures» ? La question est secondaire. Mais quelle que soit la longueur du morceau et le nombre des répétitions, cela n'ôte rien à leur relief.

Il conviendrait de pousser plus loin ces considérations sur le mouvement et l'immobilité, en dépassant les ouvrages «ascétiques» – par leur réduction volontaire et leur démarche limitée – que sont les quatuors de Cage et de Mashayekhi (ces pièces n'étant évidemment pas représentatives de leurs compositeurs.) Les limitations autoimposées d'un matériau sonore précis, d'un réservoir fixe de notes, et de catégories temporelles, définissent un cadre simple, où l'on peut observer quelques aspects du mouvement, de l'immobilité, de la forme et du temps, comme dans un laboratoire. Ce cadre est plus restreint que chez Webern, dans la mesure où les enchaînements de notes et d'accords, qui se regroupent en figures, motifs ou autres structures individualisées, ne se réfèrent pas d'emblée à une idée holistique ; même si, dans leur totalité, ils «remplissent», donnent ou représentent une forme, ils ne la portent pas ni ne sont déterminés par elle.

Nos investigations devraient encore dépasser Webern, Cage et Mashayekhi sur un autre point et tenir compte d'une conception du son qui ne voie pas dans le «bruit» un antonyme, une perversion, un cas particulier, une salissure du son, mais «l'articulation du son poussée à l'extrême», pour reprendre les termes de Michael Kopfermann[21], et qui n'interprète pas, par conséquent, la modification de la hauteur d'un son comme l'abandon d'une région sonore fixe. Depuis plusieurs années, Kopfermann et l'Ensemble Phren explorent les conséquences de cette conception du son sur toutes les dimensions et agencements de la composition[22], une des questions centrales étant de savoir si le «volume» est une qualité intrinsèque du son. Si les hauteurs ne doivent plus être adaptées à un système et que l'attaque des sons ne se produise pas en des points fixes, prédéterminés, d'une grille temporelle, la notion de «forme» changera, de même que la conception de la manière dont la musique peut se mouvoir, de ce qu'elle met en mouvement, de ce qui s'y meut, et de ce qu'elle atteint en se mouvant.

L'auteur dédicace cet article à Klaus Heinrich.

21. Michael Kopfermann dans la notice du CD «Quartettstücke November 1992» consacré à la musique de l'Ensemble Phren, PHV 9401, Munich 1994 ; citation suivante *ibidem*.

22. L'Ensemble Phren joue sur instruments à vent et à cordes préparés, en formation variable ; toutes les personnes participant aux pièces élaborées en improvisation commune sont considérées comme compositeurs ou auteurs (pour autant qu'on puisse parler d'auteurs). Le travail s'effectue en plusieurs séquences, si bien qu'il peut y avoir plusieurs réalisations équivalentes d'une «idée compositionnelle» (pièces en série). La musique ne peut être notée, jusqu'ici ; mais des concerts ont lieu régulièrement et il existe plusieurs disques et CD.