

## De la musique atonale vers la musique dodécaphonique sérielle

Avertissement.

Ce texte n'est en aucun cas un article ! Il a été rédigé afin de permettre aux étudiants d'une classe d'analyse d'aborder globalement ce sujet qu'est le passage de la musique atonale vers le dodécaphonisme sériel dans la musique de Schoenberg. Ce texte a donc le ton d'une prise de parole, avec ses redites, ses insistances sur certains points...

La lecture de cette analyse s'accompagne impérativement de l'écoute des œuvres décrites. Vous trouverez en note de bas de page quelques liens pour aller écouter ces œuvres<sup>1</sup> que nous conseillons vivement d'écouter avant même de se lancer dans la lecture de ce texte.

À l'issue de cette assez longue analyse, nous inviterons le lecteur à réaliser un petit travail. Dernière petite chose à préciser. Nous sommes dans de la musique atonale, ce qui veut dire que si une note est orthographiée *sol#* ou *lab*, c'est la même chose<sup>2</sup> ! Vous en trouverez un bel exemple à la mesure 10 de l'OP 11 (exemple 1). Ici, Schoenberg utilise, dans une même mesure, les deux orthographes.

Bonne lecture !

### **Introduction.**

Le propos de cette analyse est de montrer quelques-unes des particularités de ce qui est considéré comme la première pièce atonale de Schoenberg (OP 11), mais aussi d'expliquer les raisons (mais aussi la manière) pour lesquelles Schoenberg va progressivement éprouver le besoin d'organiser sa musique à partir d'une série dodécaphonique. Notre hypothèse est que, en particulier dans les premières œuvres sérielles comme l'op. 23, la série dodécaphonique est la mise en place d'une syntaxe rudimentaire permettant à Schoenberg de pouvoir « automatiser » un certain nombre de procédures d'écriture. Afin de comprendre ce que nous entendons par automatisation, nous proposons un exemple très simple (sans doute trop simple, mais que nous espérons suffisamment éloquent). En musique tonale, lorsque Mozart ou Beethoven écrivent un accord, celui-ci conditionne presque toujours le suivant. Après avoir fait entendre un accord de septième de dominante, le compositeur de musique tonale ne se pose pas la question de savoir ce qu'il va faire entendre ensuite. La syntaxe est fixée. La « règle » fait que cet accord de septième de dominante se résoudra sur un accord à la quinte inférieure. Certes, il existe des transgressions, mais celles-ci sont utilisées parcimonieusement, sous peine de détruire le système. En d'autres termes, les chemins sont définis. Le champ des possibles est limité. Quitter ces chemins tellement bien balisés par le système tonal n'a pas été simple et beaucoup de compositeurs (nous pensons ici à Debussy, Scriabine, Bartók...) ont mis en place des procédés leur permettant de trouver d'autres voies. Mais que ce soit Debussy, Scriabine ou Bartók, ils y sont arrivés sans véritable rupture. C'est la raison pour laquelle nous trouvons encore des traces de la tonalité dans leurs œuvres. Mais ces traces de syntaxe tonale, nous le

---

<sup>1</sup> OP 11 : Pollini <https://www.youtube.com/watch?v=kxpgLnoLsec>

OP 23 : Gould <https://www.youtube.com/watch?v=8Gni2OHNpMo>

OP 31 : Boulez <https://www.youtube.com/watch?v=yHHUxoa1DDs>

<sup>2</sup> Nous utiliserons la plupart du temps le terme « note » plutôt que « son ». Lorsque nous utiliserons le mot « sons », c'est que nous nous référerons à une hauteur précise et donc à un registre précis.

savons, se mêlent à un retour remarqué de la modalité et en particulier chez Bartók<sup>3</sup>. La prise de risque de Schoenberg au moment où il décide d'écrire sa première pièce atonale est autrement plus périlleuse. Et pour cause, après avoir posé un premier geste musical, mélodique et/ou harmonique, que faire ensuite ? Tout est ouvert. Seule contrainte, ne pas faire référence à la musique tonale !

Pas simple pour un musicien qui à nos yeux et son parcours compositionnel nous le démontrera, est l'héritier des grands romantiques de la fin du XIXe siècle<sup>4</sup>.

C'est du reste à la lumière de ce constat qu'il nous est possible de comprendre cette phrase célèbre de Schoenberg : « Je suis un conservateur qu'on a forcé à devenir révolutionnaire ». Sacrifice donc ?

Certes, les prémisses de l'abandon du système tonal étaient déjà annoncées dans quelques œuvres antérieures à l'OP 11 et entre autres par les nombreuses transgressions liées au besoin d'expressivité du langage comme dans son 2<sup>e</sup> quatuor à cordes. Le système tonal est par moments tellement malmené dans ce quatuor qu'il n'est en réalité plus tout à fait perceptible. Il est comme suspendu.

Notre propos ne sera pas ici de montrer comment ces transgressions ont amené Schoenberg à franchir ce pas décisif vers l'atonalité, mais bien de comprendre ce qu'est l'atonalité Schönbergienne. Une dernière remarque générale avant d'entrer dans l'analyse de l'OP 11, mais elle est importante : ce n'est pas parce que la syntaxe tonale est abandonnée que les « gestes » formels, mélodiques... ne sont plus présents dans la musique de Schoenberg. C'est du reste ces gestes, profondément ancrés dans la tradition (nous l'avons déjà évoqué), qui nous poussent à considérer le père fondateur de la seconde viennoise comme le dernier grand compositeur romantique allemand.

---

<sup>3</sup> Bartók s'est souvent exprimé à ce propos en rappelant que c'est la découverte de la modalité qui l'a fait « sortir » de la tonalité. Lors d'une de ses conférences il l'exprime en ces termes : « J'entrepris ces investigations d'un point de vue purement musical... (il parle ici de sa recherche dans le domaine des musiques populaires). L'étude de la musique paysanne a été pour moi d'une importance capitale, car elle m'a permis de me libérer de l'hégémonie du système des modes majeurs et mineurs (autrement dit de la musique tonale).

<sup>4</sup> A cet égard, nous conseillons vivement la lecture de l'ouvrage de Charles Rosen : Schoenberg – édité aux éditions de minuit en français en 1980.

### Analyse de l'OP 11 n°1

Exemple 1 – partition.

op. 11, revidiert 1924

Mäßige I

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10 rit. , langsamer

11 12 viel schneller 13 PPP

mit Dämpfung (3. Pedal).

14 15 16 langamer Flag. (d) ohne Pedal.. ohne Pedal..

17 18 19 20 21 22 sehr langsam

© 1910 by Universal Edition, Wien  
revised 1924 by Arnold Schönberg

Z. 12 135

23 rit. - - Mäßig 24 25 26 27

28 rascher 29 langsam 30

31 fließender 32 33 34 35

36 37 38 p cresc. -

39 40 PPP

41 42 PP f PP

The musical score consists of six systems of piano music. The first system (measures 23-27) is marked 'rit. - - Mäßig' and includes dynamics 'f' and 'p'. The second system (measures 28-30) is marked 'rascher' and 'langsam', with dynamics 'p' and 'f'. The third system (measures 31-35) is marked 'fließender' and includes dynamics 'pp' and 'ppp'. The fourth system (measures 36-38) includes 'p cresc. -'. The fifth system (measures 39-40) is marked 'PPP'. The sixth system (measures 41-42) includes dynamics 'pp', 'f', and 'pp'. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.



Comme nous allons le voir plus en détail, le découpage formel a été réalisé à partir des contrastes ainsi que des retours thématiques.

La section **A** expose le matériau musical de base. Elle est divisible en un petit ABA (mesures 1 à 3, 4 à 8 et 9 à 11). 11 mesures donc, que nous pouvons mettre en rapport avec le numéro d'opus.

Dès son amorce, la section **B** est marquée par un contraste important. Nous pourrions dire, comme dans une forme classique, qu'elle fait office de seconde idée musicale. Le contraste est important, car ce nouveau geste musical abandonne radicalement les gestes entendus précédemment : gestes qui, dans les premières mesures, s'ancrent bien dans la tradition de la musique occidentale (mélodie accompagnée pour les mesures 1 à 3 et 9 à 11, écriture contrapuntique pour les mesures 4 à 8...). Le début de la section B pourrait être assimilé à un geste « abstrait », tandis que les gestes de la section A, plus familiers, pourraient être baptisés de « concrets ». De manière quelque peu imagée, nous dirions bien volontiers que le A est plutôt « figuratif » et que le début de B est « non figuratif ».

Le début de la section B est aussi l'occasion pour Schoenberg de signer sa pièce. En effet, c'est par les notes *si*, *do* et *mib* qu'elle s'amorce. Autrement dit, dans l'alphabet musical allemand, H (*si*), C (*do*), et Es (*mib*) (Es se prononce S). De ces trois lettres initiales du nom de Schoenberg, c'est la première (le *mib*) qui est la principale (*si* et *do* lui servant de levée). Ajoutons encore que le *mib* est la seule note à ne pas avoir été utilisée dans la section A. Ceci montre déjà l'attachement de Schoenberg à vouloir contrôler le total chromatique comme il le fera dans sa production sérielle.

Dans le déroulement de cette section B, Schoenberg va ramener progressivement les éléments mélodiques et harmoniques de la section A.

La section **C** semble vouloir marquer le retour varié des éléments déjà entendus aux mesures 4 à 8. C'est donc, à nouveau, une écriture de type contrapuntique.

La section **D** est encore plus contrapuntique puisqu'elle fait entendre des imitations canoniques assez libres. Ce qui est frappant ici, sur le plan formel, c'est le double rôle que nous pouvons attribuer à cette section.

Est-elle une section de conclusion ? Une transition ? Les deux analyses sont pertinentes et nous y reviendrons un peu plus tard.

La section **E** constitue le contraste le plus important. À la fois par sa dimension rythmique, mais aussi par sa longueur. Elle peut même, si nous considérons tout ce qui a précédé comme une première grande partie de la pièce (un A), nous apparaître comme un grand B. Ce qui marque le contraste c'est d'abord, pour notre perception, la régularité rythmique. Avec son rythme de base initial (une valeur doublement pointée et une valeur courte), elle prend un peu les allures d'une danse. Cette section est longue et laissera la place à des retours d'éléments entendus précédemment comme le geste « abstrait » dont nous avons parlé à la mesure 12 et qui se retrouve ici aux mesures 39 et 40. Celui-ci laissera ensuite la place aux rythmes sur pointés dès la mesure 43 avant de laisser entendre des éléments qui peuvent faire songer à une réexposition comme les mesures 48 et 49 qui rappellent les mesures 30 et 31, ou encore les mesures 49 (dernier temps), 50 et 51 qui font clairement référence aux mesures 12, 13 et 14.

Bref une section qui mérite d'être regardée attentivement et sur laquelle nous reviendrons plus tard.

Enfin, la section **F** a toutes les allures d'une réexposition qui se conjugue à une coda. Ce grand découpage formel réalisé, passons à l'analyse détaillée de quelques sections.

## Section A

### Exemple 2

**Mélodie**  
**Harmonie**

11 mesures = op. 11

L'exemple ci-dessus propose un premier regard de la section **A**.

Nous sommes devant une petite forme ABA parfaitement symétrique : 3 mesures, 5 mesures et 3 mesures. La partie B contient un élément répété à trois reprises, mais toujours varié : varié rythmiquement lors de la seconde énonciation, mais également, avec l'adjonction d'une voix supplémentaire lors de la dernière présentation, varié rythmiquement et mélodiquement.

Sur le plan de l'écriture, les deux A se présentent comme une simple mélodie accompagnée, tandis que B est beaucoup plus polyphonique avec ses trois strates bien délimitées.

Intéressons-nous maintenant à la mélodie des 3 premières mesures.

### Exemple 3

Mi majeur/mineur

Difficile de ne pas y entendre des sons plus importants que d'autres. Bref, une hiérarchie !

Le *fa* du premier temps de la troisième mesure sonne incontestablement comme l'appoggiature du *mi* (le *fa* qui précède appuie encore plus notre analyse). De la même manière, le *la* de la 2<sup>e</sup> mesure peut être entendu comme une échappée du *sol*. Ces deux notes figuratives sont signalées à la ligne « a » de l'exemple ci-dessus.

Si nous allons un peu plus loin dans l'analyse de cette mélodie, le *fa* de la mesure 2 peut lui aussi être subordonné et constituer une note de passage entre le *sol* et le *mi* (ligne « b »).

Tout ceci nous pousse à comprendre le squelette de cette mélodie comme un accord de *MI* majeur/mineur construit de manière parfaitement symétrique comme le montrent les intervalles aux lignes « c » et « d » (-3 ; -1 ; -3). Bien que nous n'y ferons plus référence, cette opposition majeur/mineur (influence de la musique tonale) est souvent présente dans cette pièce. Cette influence tonale pourrait même nous conduire à imaginer une harmonisation (tonale donc) de la mélodie de ces trois premières mesures. Pour vous en convaincre, essayer le pattern harmonique suivant en ré mineur : mesure 1 IID ; mesure 2 V - I et mesure 3 V avec sixte et quarte appoggiature de la dominante de demi-cadence, ou éventuellement [IID] à la place de la sixte et quarte. Étonnant non ? Mais revenons à l'atonalité.

Si nous reprenons toutes les notes de cette mélodie (ligne d), ce sont exclusivement des intervalles de 1, 2, 3 et 4 demi-tons qui sont à la base de sa construction. En d'autres termes, des secondes majeures et mineures et des tierces elles aussi majeures et mineures. Ceci est important, car il apparaît assez clairement que dans les premières œuvres de cette période atonale de Schoenberg, le rapport dialectique entre seconde et tierce est très souvent présent dans les constructions mélodiques.

Et l'accompagnement de cette mélodie ?

Exemple 4

The image shows a musical score for piano, Example 4, consisting of three systems of music. The first system (measures 1-5) is marked 'Mäßige' and 'p'. The second system (measures 6-10) is marked 'rit.' and 'langsamer'. The third system (measures 11-13) is marked 'viel schneller' and 'ppp'. Red and blue boxes highlight specific notes and intervals in the melody and accompaniment. A note at the bottom reads 'mit Dämpfung (5. Pedal)'.

Celui-ci est proprement harmonique.

Comme les montrent les cadres de couleurs à l'exemple 4, ce sont deux configurations harmoniques de trois sons qui sont très présentes. La première (en rouge) est celle où les relations d'intervalles entre les trois sons donnent 1, 5 et 6 demi-tons (à la 1<sup>re</sup> mesure nous avons les notes *solb – fa – si* ; soit : *solb-fa* = 1 ; *solb-si* = 5 ; *fa-si* = 6. Cette configuration harmonique, qui peut parfois accueillir des notes ajoutées, peut être considérée comme une des signatures harmoniques de la musique atonale et pas seulement chez Schoenberg, mais aussi, et sans doute de manière encore plus significative, chez Webern.

Le deuxième accord (mesure 3) est composé des notes *sib – la – mi* (le *mi* étant à la mélodie). Autrement dit, l'accord de base que nous venons de décrire, avec une note ajoutée - *réb*. Au moment de la rencontre des 3 strates contrapuntiques de la troisième mesure, ce sont les notes *sol# – sol – ré* qui forment à nouveau l'accord de base (*si* est une note ajoutée). À la mesure 11 c'est un accord constitué des notes *si – sib – fa* + un *sol* ajouté qui vient conclure cette première section. Et à la mesure 12 c'est un accord arpégé qui fait entendre ce complexe harmonique qui s'est agrandi à 4 sons : *mib – la – ré – sol#*. Nous allons retrouver cet accord, avec ou sans notes ajoutées, tout au long de la pièce. Aussi, pour des raisons de facilités nous avons baptisé celui-ci « 651 ».

Si cet accord 651 est très présent dans le langage harmonique de Schoenberg, un autre accord est également utilisé abondamment. Il s'agit de l'accord de quinte augmentée – ici aussi avec ou sans notes ajoutées. Il est signalé par des cadres bleus à l'exemple 4. Cet accord est entendu aux mesures 2 et 10 et dans le mouvement d'arpège de la couche inférieure du contrepoint central, ainsi qu'à la mesure 12 où il prolonge l'accord 651. Ces deux accords, le 651 et la quinte augmentée que nous pourrions appeler l'accord 44, ont cette propriété de ne pas avoir une véritable assise. L'absence de 5<sup>te</sup> juste dans l'accord de quinte augmentée ainsi que l'aspect dissonant de l'accord 651, mais également la manière dont ces accords s'enchaînent les uns aux autres (dans d'autres rapports que ceux de 5<sup>te</sup> juste) peuvent, en partie, expliquer pourquoi Schoenberg les affectionne particulièrement. Ils ont des propriétés qui, dans une certaine mesure, garantissent de ne pas tomber dans des configurations pouvant être assimilées à la musique tonale.

L'exemple 5 propose une synthèse de ce que nous venons de voir et montre également comment Schoenberg enchaîne les sons, tant sur le plan mélodique qu'harmonique. Nous n'allons pas commenter tous les enchaînements, mais les quelques exemples que nous allons donner devraient permettre au lecteur de poursuivre l'analyse harmonique.



## Section B

Passons à la section B. Celle qui commence par la signature de Schoenberg. Nous allons nous référer à l'exemple 6 pour analyser ce passage. Dans cet exemple, les cadres rouges et bleus se rapportent aux harmonies 651 et 44, les oranges à la mélodie.

### Exemple 6

The image shows a musical score for Example 6, consisting of three systems of staves. The top system is a grand piano (piano and bass clefs) with a 'Sch' marking in green. The middle system is a vocal line (treble clef) with a '3' marking above the first measure. The bottom system is a piano accompaniment (piano and bass clefs) with a 'Motif générateur des 3 premières mesures' label. The score is annotated with colored boxes: red boxes highlight specific chords and intervals, blue boxes highlight other chords and intervals, and orange boxes highlight melodic lines. Numerical labels like '6 5 6' and '3 4 4' are placed near the chords. A text label 'Les accords : triton et juste : quinte augmentée' is located below the piano part. The score includes dynamic markings like 'ppp' and 'f'.

Les deux premières portées reprennent les mesures 12 à 14 du texte de Schoenberg. Nous avons déjà parlé des harmonies de ce début de partie contrastante. Une fois les deux accords 651 et 44 combinés à partir de la note commune le *sol#*, c'est un mouvement chromatique descendant spatialisé à différents registres, qui fait regagner le registre grave. Ce mouvement chromatique est directement suivi par une partie mélodique (cadre orange), elle aussi spatialisée. Les portées 3 et 7 montrent le rapport étroit entre ce geste et la conduite mélodique de départ (portée 6). Ce qui rend cette variation du motif générateur difficile à percevoir à la première écoute, c'est non seulement la registration, mais aussi le rythme sur lequel nous reviendrons dans quelques instants.

Il nous reste à comprendre ce que la main gauche fait entendre à partir du deuxième temps de la mesure 13. Ce mouvement agité est un contrepoint à 3 voix comme le montre sa réécriture à la 5<sup>e</sup> portée. Ce sont trois lignes chromatiques qui s'enchevêtrent pour aboutir à un accord de 5<sup>te</sup> augmentée (avec une 7<sup>e</sup> majeure ajoutée) au troisième temps de la mesure 13 – 5<sup>te</sup> augmentée qui, il faut le souligner, est le premier intervalle entendu dans ce contrepoint (*mib-si*). Et comme pour nous signifier que ce sont bien trois lignes superposées, Schoenberg fera réentendre ce passage sous forme d'accords aux mesures 49, 50 et 51.

La complexité du traitement des hauteurs joue incontestablement un rôle important sur l'instabilité de ce bref passage. Mais ce traitement des hauteurs n'est pas le seul facteur

d'instabilité, car, comme nous allons le voir, le rythme a lui aussi son mot à dire dans cette sensation momentanée de perdre pied. C'est, ici, une polyrythmie qui contribue à cette sensation de perte d'assise. La main gauche et les liaisons écrites par Schoenberg appuient cette hypothèse d'une polyrythmie. Ces liaisons de la main gauche peuvent nous faire comprendre ce passage comme un court moment en 3/16, tandis que le jeu syncopé de la main droite s'inscrit bien volontiers dans un bref 2/8. Quelle que soit l'analyse rythmique que nous pouvons faire de ce passage, l'instabilité et l'agitation de ce passage sont le résultat de tous les paramètres que nous venons décrire.

La suite de cette section est plus simple à percevoir. Elle ramène progressivement, par petites touches dirions-nous, le climat des mesures 9 à 11.

### Section C

La section suivante, celle que nous avons nommée C, est présentée à l'exemple 7.

#### Exemple 7

The image shows a musical score for piano, divided into two systems. The first system is marked with 'A' and 'B' above it. The second system is marked with 'A' above it. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'p' and 'rit.'. Colored boxes (blue, red, green) highlight specific motifs and transformations. A blue arrow points to a motif in the red box. Below the second system, there are rhythmic notations: 8/4, 4/8, and 5/4 4/4.

Nous avons mis cette section en regard des mesures 4 à 8. Une lecture attentive de cette diapositive montre les rapports étroits qu'entretiennent ces deux passages. Pas besoin de longs commentaires pour comprendre les éléments qui les relient. Par contre et afin de mieux comprendre la section suivante, nous voudrions signaler la transformation du motif se trouvant dans le cadre rouge. Les notes *mi* et *si* présentent dans ce motif (flèche bleu clair) sont reprises en renversement à la 8<sup>e</sup> mesure de notre exemple (la 5<sup>e</sup> augmentée renversée est maintenant une tierce majeure). C'est un peu comme si Schoenberg avait filtré ce motif pour n'en garder que deux de ses composantes. C'est à partir de cette transformation qu'un nouveau motif composé de deux tierces majeures descendantes (cadre vert) va naître. C'est celui-ci qui servira d'amorce au canon qui va suivre. Subtile transformation que Schoenberg propose ici et qui a pour mission de créer une transition vers la section D.

## Section D

## Exemple 8

The image shows a musical score for Section D, Example 8, consisting of four staves labeled a, b, c, and d. Staff 'a' is the top staff, followed by two bass staves, then staff 'b', staff 'c', and finally two more bass staves labeled 'd'. The score is annotated with various colored boxes and lines: cyan boxes labeled 'a' highlight the beginning of three canon entries in the top two staves; red boxes highlight specific harmonic structures in the top two staves and the bottom two staves; blue boxes highlight other harmonic structures in the top two staves and the bottom two staves; green arrows point from the end of staff 'c' to the beginning of staff 'a'; purple boxes highlight specific notes in staff 'c'; and a large red box at the bottom highlights a complex harmonic structure in the bottom two staves. Above the top staff, there are labels '2 noires' and '3 croches'. Above the second staff, there is a label '2 noires'. Above the bottom two staves, there are labels '5 6' and '6 5'.

Écrite de manière très contrapuntique, cette section D commence par faire entendre trois entrées canoniques (cadres bleu ciel à « a »). Le motif utilisé ici pour alimenter ce canon commence par les intervalles de 3<sup>e</sup> majeure descendante de la toute fin de la section C. C'est, nous l'avons dit plus haut, ce qui assure la transition entre les deux sections. Mais après ces trois premières notes, c'est bien le motif générateur que Schoenberg fait entendre via un procédé de tuilage. Dès lors, le motif du canon peut également être décrit comme le motif générateur précédé d'une note. Subtile transformation qui montre comment Schoenberg arrive à créer la sensation d'entendre un nouveau motif alors qu'il n'est en réalité que le motif générateur déguisé. Les trois entrées canoniques, qui proposent la même amorce, mais transposée, se transforment légèrement au moment de leurs désinences de manière à les faire se terminer ensemble. Après ces deux mesures relativement extatiques, Schoenberg relance l'énergie (mesure 24) par un mouvement arpégé vers le haut. Celui-ci s'amorce par les trois notes *do*, *mib* et *sol*. Mais pourquoi ces trois notes-là ? Toujours par déduction ! Schoenberg réutilise ici les notes initiales des trois entrées canoniques qui ont précédé (voir les flèches vertes vers « c »). Ce qui suit cet arpège de *do* mineur est complexe et demande beaucoup d'attention. Aussi, allons-nous décrire chaque événement de manière très détaillée.

L'arpège de *do* min (cadres violets à « a » et « c ») est suivi de trois autres notes - *si*, *fa* et *mi*. Ces trois nouvelles notes, qui font entendre une nouvelle fois le complexe harmonique 651, se prolongent par une courte descente chromatique. La voix grave, qui imite le mouvement d'arpège ascendant entendu à la voix supérieure, fait réentendre l'harmonie 651 (cadre rouge) avant de se poursuivre, comme à la mesure 12, par un accord de 5<sup>e</sup> augmentée (cadre bleu). Et comme pour nous montrer le rapport avec ce qui a déjà été entendu, Schoenberg utilise dans ce complexe harmonique des notes appartenant à l'arpège de *do* min entendu précédemment (second cadre violet à « c »).

Après cette courte séquence, le contrepoint à trois voix reprend ses droits dès la mesure suivante.

À la partie supérieure nous entendons *sol#-mi* à deux reprises suivit de *fa#-ré* (soit la tierce initiale du motif générateur) qui, malgré le changement de registre, s'enchaîne clairement au motif générateur tel qu'il avait été entendu aux mesures 9, 10 et 11. Cette façon de reconstruire progressivement le motif n'est pas nouvelle, puisque Schoenberg l'avait déjà mis en œuvre aux mesures 15 et 16 de la section B.

À la partie médiane ce sont les notes *la, ré, do#* et *do* qui sont entendues à deux reprises avant de passer aux notes *sol, do, si* et *sib*. Autrement dit la prolongation du chromatisme amorcé à la fin de la mesure 28.

Dans la partie inférieure, Schoenberg glisse des imitations libres de ce qui a avait été entendu à la voix médiane. Si les notes *sol#, la, mib (sol-la)* ; *sol#, la, mib* et *fa#, sol, réb* s'inscrivent bien dans le complexe harmonique 651, elles laissent aussi transparaître un champ chromatique descendant comme celui entendu à la voix médiane.

Ce passage contrapuntique, complexe dans son organisation, nous apparaît comme extrêmement cohérent et unifié. Ce qui unifie ici, c'est, entre autres, les relations d'intervalles qui, sur le plan horizontal, utilisent essentiellement les deux complexes harmoniques déjà largement décrits.

Mais comment Schoenberg contrôle-t-il les rapports verticaux engendrés par ce contrepoint à 3 voix ? Quels rapports entretiennent l'horizontal, que nous nous venons de décrire largement et le vertical ? Autrement dit, quelle est la résultante harmonique de ce contrepoint. Prenons deux exemples pour décrire la stratégie de Schoenberg. À la mesure 29, la note *sol#* de la voix supérieure, conjuguée aux deux notes initiales de la seconde voix (*la* et *ré*) donne... 651. De la même manière, la rencontre des trois voix sur le deuxième temps de cette mesure 29 génère un accord de 5<sup>te</sup> augmentée (les cadres rouges et bleues signalent ces différentes rencontres). Ceci montre à quel point la virtuosité de l'écriture de Schoenberg unifie tous les paramètres, qu'ils soient harmoniques, mélodiques ou encore rythmiques. Ce travail minutieux que nous venons de décrypter explique sans doute, en partie, les raisons pour lesquelles les pièces de cette période sont assez courtes (nous pensons entre autres aux 6 pièces de l'OP 19). Il faudra attendre la mise en place de la série pour voir Schoenberg s'attaquer à des formes plus importantes et surtout plus longues.

## Les autres sections

Avant de terminer l'analyse de l'OP 11 par quelques commentaires plus généraux des autres sections, nous voudrions encore examiner de près les quelques premières mesures de la section E. Celle-ci commence à la mesure 34 par une levée du *fa* (le *mi*).

### Exemple 9

Le *fa*, choisi par Schoenberg pour commencer cette nouvelle section, n'est autre que la résolution chromatique du *fa#* joué à la toute fin de la mesure 33 dans le registre grave. Ce qui peut nous apparaître ici comme une nouvelle idée musicale, en particulier sur le plan rythmique, est en réalité l'idée génératrice comme le montrent les cadres bleu ciel (les cadres pointillés signalent des variations de ce motif). L'accompagnement quant à lui utilise un chromatisme ascendant pratiquement continu que nous avons signalé par des cadres violets. Pas de doute, l'amorce de cette nouvelle section n'est que le déploiement, nous pourrions dire ici le développement, de ce qui a déjà été entendu. La mesure 39, avec ses arpèges, reprend le matériau qui avait été entendu à la mesure 12 et fait entrer une nouvelle zone de turbulence plus « abstraite ». Les cadres rouges et bleus à l'exemple ci-dessus signalent les deux accords de base 651 et 44.

À la mesure 40, Schoenberg amorce un canon extrêmement serré en mouvement contraire qui, malgré la dynamique *ppp*, prolonge l'agitation de tout ce passage. Ce canon, qui n'est pas destiné à être perçu comme à la section précédente, devient ici un véritable « outil d'écriture ». Ce que Schoenberg souhaite créer, c'est une trame musicale extrêmement dense - un peu à l'image de ce que nous trouverons plus tard dans la musique de Ligeti. En observant attentivement les différents éléments de ce canon, on y

trouve, encore ! – voir exemple 10 - la tête du motif principal (les 3 premières notes qui, pour rappel, mettent en jeu le rapport dialectique de 2<sup>de</sup> et de 3<sup>ce</sup> et que nous signalons à l'exemple 10 par des cadres bleu ciel).

### Exemple 10

The image shows a musical score for Example 10, consisting of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a *ppp* dynamic marking. The middle and bottom staves are single staves. The music is in 3/4 time. Several intervals are highlighted with cyan boxes: solid boxes in the middle and bottom staves, and dashed boxes in the middle staff. The first three notes of the main motif are highlighted in the middle and bottom staves.

C'est trois notes initiales sont cette fois énoncée dans un mouvement rétrogradé – d'abord la seconde, ensuite la tierce. Ce canon se termine ensuite par des imitations autour des deux intervalles mélodiques de références que sont la 3<sup>ce</sup> et la 2<sup>de</sup>. Afin de montrer encore plus précisément l'organisation du canon, nous avons repris à l'exemple 11 le détail de la mesure 40.

### Exemple 11

The image shows a musical score for Example 11, consisting of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a *ppp* dynamic marking. The middle and bottom staves are single staves. The music is in 3/4 time. The score is annotated with interval numbers in red boxes and circles. The middle staff has a red box containing the sequence: -1, -3, +1, -2, -3, +2, -1, -2. The bottom staff has a red box containing the sequence: +1, +3, -2, +1, +3, -2, +1, +4. A blue circle highlights the +1 interval in the middle staff, and a cyan circle highlights the +3 interval in the bottom staff.

Dans la première réécriture synthétique « a », nous avons noté pour chaque voix les intervalles par des chiffres. Comme nous pouvons le constater, le canon (en termes d'intervalles) n'est pas totalement respecté. En effet, à +1, +3, -2 de la voix inférieure, répond -1, -3, +1 et non -2 comme nous aurions pu nous y attendre (le cercle bleu souligne cette modification). Pour le comprendre, nous avons modifié le texte de Schoenberg à la portée « b ». Si le canon est incontestablement plus rigoureux de cette manière et semble globalement assez efficace, pourquoi Schoenberg ne l'a pas observé ? Nous avons deux hypothèses à avancer. La première,

c'est que le composteur voulait éviter l'octave engendrée par le canon strict (cercle bleu ciel). La seconde, certes plus audacieuse et discutable, c'est que Schoenberg se serait trompé tout comme il s'est trompé (ou l'éditeur) à la mesure 51 où le *sol* (voir le cercle violet à l'exemple 12) devrait être un *sol#*.

Si nous ne nous permettons pas de rectifier le canon que nous venons d'analyser, nous sommes bien plus audacieux quant au *sol#* de la mesure 51. Ici, nous sommes plus catégorique. Il faut jouer *sol#* et non *sol* naturel ! Voici notre argumentation. L'harmonie mêlant les accords 651 et 44, déjà entendue à la mesure 12, est ici transformée sans raison apparente. De plus, les deux mesures qui suivent (52 et 53) reprennent ce complexe harmonique filtré de ses deux premières notes (voir cadres vert). Ajoutons encore que les basses de ces trois accords (*mib*, *sol* et *si*) s'inscrivent dans un accord de quinte augmentée. Dernier argument : l'accord final de la pièce reprend encore une fois ce complexe harmonique. Pas de doute, c'est bien un *sol#* qu'il faut jouer.

Les exemples 12 et 13 reprennent la suite de l'OP 11 en précisant ça et là quelques éléments discutés ci-dessus comme la présence du motif générateur, les harmonies, la réexposition de certaines mesures, etc.

### Exemples 12

17

retour varié des mesures 39 et 30

retour varié de la mesure 13

retour varié de la mesure 12

## Exemple 13

The image displays a musical score for piano, spanning measures 43 to 55. The score is annotated with several color-coded boxes and text labels:

- Green boxes:** One box highlights measures 43-44. Another box highlights measures 48-49. A third box highlights measure 52.
- Red boxes:** One box highlights measures 45-46. Another box highlights measures 47-48.
- Blue box:** One box highlights measure 50.
- Pink box:** One box highlights a specific chord in measure 51.
- Text labels:**
  - "retour varié des mesures 39 et 30" in red, located below measures 45-46.
  - "retour varié de la mesure 13" in blue, located below measure 50.
  - "retour varié de la mesure 12" in cyan, located below measures 51-52.
- Other annotations:**
  - Measure 43: *f*, *pp*
  - Measure 45: *pp*
  - Measure 48: *pp*
  - Measure 50: *ff*, *accel.*
  - Measure 51: *martellato*, *ohne Ped.*
  - Measure 53: *p gebunden*
  - Measure 55: *cresc.*

Un constat important ressort de notre étude de l'OP 11. Schoenberg élabore son discours musical à partir de la **déduction** et de la **variation**. Nous voulons dire que chaque geste, magistralement dominé, est à la base de ce qui va suivre. Comme nous l'avons montré dans l'analyse des premiers instants de cet OP 11, Schoenberg réfléchit sur la matière première des 3 premières mesures pour commencer la 4<sup>e</sup>. C'est en quelque sorte par une « auto-analyse » des lignes contrapuntiques, de l'harmonie, des relations d'intervalles... qui ont été mises en place lors du premier geste musical, que Schoenberg s'aventure dans la suite du discours musical. Ce travail de déduction permanent et surtout le nombre de possibilités qui peuvent s'offrir au compositeur ne permettent pas vraiment d'automatiser un certain nombre de choses comme c'est le cas dans la musique tonale - musique tonale ou, rappelons-le, l'harmonie et la tonalité offre une forme d'automatisation pour l'écriture. Mais comment trouver une méthode de composition permettant de limiter le champ des possibles et donc d'engendrer les choses un peu plus rapidement, sans, c'est important, altérer l'esthétique ? C'est de cela qu'il sera question dans la suite de notre parcours.

## **La musique sérielle dodécaphonique.**

Passons donc à la phase suivante de notre étude : la constitution de la série dodécaphonique comme méthode de composition. Cette méthode, Schoenberg la considérait comme fondamentalement importante puisqu'il déclare : « J'ai fait une découverte qui assurera la prédominance de ma musique allemande pour les cent années à venir ».

Quel est l'intérêt pour Schoenberg de construire une série dodécaphonique et d'établir les règles que nous connaissons bien et qui consiste à ne pas faire réentendre un son lors du déroulement de cette série. Sauf bien entendu si la répétition est directe ou si deux sons consécutifs sont répétés.

Une des raisons principales est, nous l'avons déjà évoqué, la recherche d'une forme d'automatisation de l'écriture. Dit autrement, la mise en place d'une syntaxe élémentaire. Et de fait, imaginons que, sur le plan des hauteurs, la série contienne les éléments nécessaires pour construire son univers musical, à savoir le rapport dialectique de 3ces et 2des, ainsi que les accords qu'il affectionne tant, alors, il suffit à Schoenberg de répéter cette série, ou une de ses transformations, pour « garantir » une cohérence. De plus, le fait de ne pas répéter une note avant d'avoir fait entendre la série complète peut être compris comme une manière de ne pas favoriser un son et donc de ne pas tomber dans le travers de la musique tonale qui, elle, polarise sans cesse. Ces règles syntaxiques élémentaires (cette manière de penser la musique) est ce que nous appelons communément la musique sérielle et que Schoenberg définit de la manière suivante : « Méthode de composition avec douze sons n'ayant de relation que l'un avec l'autre ». Si cette nouvelle méthode promet d'assurer un certain nombre d'automatismes dans l'écriture, elle peut aussi s'avérer être un frein à la créativité tellement présente dans les œuvres de la période atonale non sérielle de Schoenberg. Et il faudra user de moyens sophistiqués pour arriver à dominer cette méthode. Si Schoenberg y arrive partiellement, il faudra attendre Webern pour que la série soit en symbiose avec l'esthétique de l'œuvre. Mais ceci est un autre sujet.

## **La valse de l'OP 23 – première pièce sérielle.**

Commençons par la première pièce sérielle de Schoenberg. Il s'agit de la cinquième pièce de l'OP 23 : la valse. Il est assez étonnant de voir Schoenberg proposer cette nouvelle méthode de composition au travers d'une forme ancienne. Est-ce une manière pour ce compositeur qui a baigné longtemps dans la musique tonale de nous dire que son œuvre s'inscrit dans l'histoire de la musique occidentale ? C'est dans tous les cas, à nos yeux, la preuve de l'attachement de Schoenberg à la musique « ancienne ». C'est du reste ce que Schoenberg veut nous dire en déclarant : « Je suis un conservateur qu'on a forcé à devenir révolutionnaire ».

Nous analyserons plus particulièrement les sept premières mesures de l'OP 23 n°5 dont la partition est donnée à la l'exemple 14.

## Exemple 14

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of six systems of staves. The first system shows the beginning of a 7-measure phrase, with a red box highlighting the first four measures and a blue box highlighting the last three. The second system continues the phrase, with a blue box around measures 5-7 and a green vertical line at measure 7. The third system shows measures 8-14, with a blue box around measures 11-14. The fourth system shows measures 15-18, with a red box around measures 17-18 and a blue box around measures 15-16. The fifth system shows measures 19-23, with a red box around measures 19-20 and a blue box around measures 22-23. The sixth system shows measures 24-27, with blue boxes around measures 24-25 and 26-27. The score includes various dynamics such as *pp*, *sf*, *f*, *mf*, *stacc.*, and *pp*, and markings like *dolce* and *III..*.

Les premiers instants de cette œuvre sont structurés de manière extrêmement classique : une phrase de 7 mesures se subdivise en 2 propositions. La première occupe trois mesures et la seconde quatre mesures (les deux premiers cadres bleus à l'exemple ci-dessus). Cette mélodie, jouée par la main droite, commence par faire entendre les 12 notes de l'échelle dodécaphonique (chiffres rouges dans les quatre premières mesures à l'exemple 15).

## Exemple 15

Nul doute qu'il s'agit bien là de la série de base dont nous entendrons plus tard les notes de manière chronologique et sans accompagnement (voir cadre rouge à l'exemple 14).

Les chiffres à l'exemple 15 montrent que Schoenberg utilise bien cette série sans aucune dérogation par rapport à la contrainte de non-répétition. La seule licence, facilement observable, se trouve dans les deux premières mesures de la main gauche (chiffres verts) puisque Schoenberg n'y fait entendre, pour des raisons harmoniques, qu'une partie de la série.

Ces sept premières mesures sont assez éloquentes quant à la manière dont Schoenberg considère et utilise la série. En réalité, dans cette valse, la série n'est autre qu'un réservoir de notes et rien d'autre. Et ce réservoir peut être utilisé tant horizontalement que verticalement. La série dodécaphonique n'agit donc pas sur l'organisation de la phrase comme le montre très clairement l'enchaînement des mesures 4 et 5. Alors que nous sommes dans le déploiement de la seconde proposition de cette phrase initiale, Schoenberg utilise les notes d'une série commencée antérieurement (chiffres magenta). Comme les montrent les chiffres, les mesures 6 et 7 sont tout aussi éloquentes à ce sujet puisque c'est la série en bleu qui prolonge la phrase musicale. Ce début de valse nous montre aussi que les notes d'une série peuvent, nous l'avons déjà évoqué, tantôt appartenir à la mélodie, tantôt à l'harmonie. Elles peuvent donc être utilisées aussi bien horizontalement que verticalement. Ceci est important et mérite d'être souligné, car chez d'autres compositeurs comme Webern, la démarche sera différente.

En écoutant les premiers instants de l'OP 23 indépendamment de toute considération sérielle, on est frappé par le classicisme de cette phrase. Classicisme à la fois sur le plan formel, mais aussi rythmique. Il suffit de solfier le rythme de la main droite des mesures 1 à 7, mais aussi des mesures 8 et 9, ou encore des mesures allant de 22 à 25, pour s'apercevoir à quel point nous sommes bien en présence d'une valse. Ce qui frappe aussi à l'écoute de ce début de valse, c'est l'univers mélodique et harmonique qui s'en dégage. Univers qui, malgré la série assez contraignante il faut bien le dire, n'occulte pas le style de Schoenberg. Esthétiquement nous sommes incontestablement assez proche de l'OP 11. La raison en est assez simple. Lorsque Schoenberg compose une série, il y glisse les intervalles lui permettant de faire entendre les particularités mélodiques et harmoniques qui caractérisent sa musique : le rapport dialectique 3<sup>ce</sup> – 2<sup>de</sup>, les harmonies qu'il affectionne... Du reste, le premier accord qui accompagne la mélodie est bien un accord de 5<sup>te</sup> augmentée.

L'exemple 16 montre les potentialités de cette série.

Exemple 16

The image shows a musical score for Example 16, consisting of four staves. The first staff contains a twelve-tone series with intervals indicated below it: -4, +2, -4, +1, -2, +4, +4, +2, -1, -3, +5, -4, -4, +2. Two green boxes highlight specific intervals: the first box encloses the notes corresponding to intervals -2 and +4, and the second box encloses the notes corresponding to intervals +5 and -4. The second and third staves show the series in different registers, and the fourth staff shows the series in a different register with some notes beamed together.

Les rapports possibles de 2de -3ce sont signalés par des hampes vers le haut ou vers le bas et l'harmonie de 5te augmentée qui est présente au centre (fa#, la# et ré) l'est aussi à l'enchaînement de deux séries (fa, do# et la) – voir cadres verts.

Permettons-nous de quitter un instant cette valse pour une petite digression. Nous parlions un peu plus haut de la différence entre le traitement de la série chez Schoenberg qui, dans notre valse, ne constitue qu'un réservoir de notes et chez Webern. Voici un exemple qui montre comment, chez Webern, la série agit sur l'organisation formelle. Dans sa pièce, *Kinderstück*, composée en 1924 (voir exemple 17), Webern écrit une série de variations sur la série. Nous avons délimité ces variations à l'aide d'un trait rouge. Il est clair qu'une nouvelle variation est ici indubitablement liée à la morphologie de la série.

Exemple 17

PREFATORY NOTE

The *Kinderstück* was written by Webern in 1924, the first year in which he employed in his own music the twelve-tone method that Arnold Schoenberg had formulated the year before. Originally, Webern intended to compose a whole cycle of such pieces for young musicians, but he actually wrote only the first one. The little composition, long lost from view, came to light twenty years after Webern's death in October 1965. Hans Moldenhauer discovered it in manuscript, together with other unpublished works by the composer. According to Dr. Moldenhauer's printed catalogue of the Webern Archive, the first manuscript for a sculpture representing Webern, "known only through a photograph, led to a dark attic in an old house near Vienna where, entirely accidentally, remnants of Webern's library and other belongings were uncovered along with the portrait bust. Among the relics were found many 'missing links' in Webern's documentation, beginning with his earliest attempts at composition in 1899 and extending over the entire period of his creative work up to 1925."

The *Kinderstück* is based on the following elegantly constructed tone row:

These twelve tones, always retained in their basic sequence (except where two or more tones are sounded simultaneously), can be traced, horizontally or vertically, throughout the piece. (In measure 4 from the beginning, the E-flat is written as a D-sharp.) In early works to which the twelve-tone principle was applied, as in this composition, all twelve notes of the chromatic scale had to be introduced before any of them could be sounded a second time, with one exception: a tone could be repeated immediately. This practice produces the "Morse code" effect peculiar to many early compositions in the idiom, and it is evident in this one.

The *Kinderstück* had its first public performance on July 22, 1966, at a concert in a Stravinsky festival that was presented by the New York Philharmonic and that included some music by Stravinsky's more prominent contemporaries. On this occasion, the piece was played by Caren Glasser, aged nine. It being published for the first time in the present edition.

**IMPORTANT NOTICE**  
The unauthorized copying of the whole or any part of this publication is illegal.

**Kinderstück**

Lieblüch

ANTON VON WEBERN (1895-1945)

The image shows the beginning of the musical score for *Kinderstück* by Anton von Webern. It features a twelve-tone series in the first staff, with measures numbered 1 through 12. A red vertical line is drawn between measures 10 and 11, indicating a variation in the series. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, and *p*.

The image shows the continuation of the musical score for *Kinderstück* by Anton von Webern. It features the twelve-tone series in the first staff, with measures numbered 13 through 21. A red vertical line is drawn between measures 10 and 11, indicating a variation in the series. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, and *p*.

### **Pour aller un peu plus loin...**

Tant pour l'OP 23 dont nous venons de parler, que pour la pièce de Webern, ce n'est qu'une seule série qui est utilisée. C'est peu pour écrire des formes plus développées et plus longues. Aussi, Schoenberg va-t-il agrandir son réservoir de notes en puisant un certain nombre de procédés dans la tradition de la musique occidentale.

Tout d'abord la transposition. La série, celle que nous appellerons « de base », a bien évidemment 11 transpositions possibles. Toujours en référence avec la tradition, ces 12 séries (la série de base et ses onze transpositions) peuvent également être lues de droite à gauche. C'est ce qu'on appelle la rétrogradation. Celle-ci sera renseignée dans la suite de notre analyse par un « r ». Toujours bien ancrée dans la tradition, cette série peut également être lue en miroir. Ce qui veut dire que tous les intervalles sont inversés (-1 devient +1, +4 devient -4 etc.). Nous nommerons cette autre forme par la lettre « M ». Enfin, cette nouvelle forme, le miroir, peut elle aussi se lire de droite à gauche et nous la nommerons « rM ». Le compositeur a donc maintenant à sa disposition une « matrice » sérielle qui lui offre quatre formes différentes transposables à partir de chacun des sons de la série.

Lorsqu'on souhaite se lancer dans l'analyse de la musique sérielle utilisant ces diverses possibilités, il faut donc commencer par réaliser une **matrice sérielle**. Il existe plusieurs manières de faire, mais celle que nous avons choisie ici consiste à réaliser une matrice en un seul tableau de 12 sur 12 contenant toutes les possibilités. Voici comment procéder.

#### **Réaliser une matrice sérielle.**

La série de « base » est écrite sur la première portée ou « ligne ». Le plus souvent c'est la série qui ouvre la pièce qui est considérée comme la série de base sans que ceci n'implique pour autant qu'elle soit la plus présente. Pour réaliser la matrice, nous avons choisi ici la série des variations pour orchestre op 31 de Schoenberg qui fera l'objet de l'analyse qui va suivre (exemple 18).

## Exemple 18

La série de base est encadrée en rouge à l'exemple ci-dessus. Cette série de base commençant par un *sib*, sera nommée « B sur *sib* ». Ensuite, dans la première colonne, nous avons écrit le miroir de cette série de base. Cette série en miroir est signalée par un cadre bleu. Cette seconde forme de la série, qui se lit de haut en bas, est nommée « M sur Sib ». Dernière étape. À partir de chaque note de ce miroir, nous avons écrit la transposition de la série de base. Cette technique, que l'on appelle communément « transposition de la série sur chaque note de son miroir (ou renversement) » a le grand avantage de faire tenir toutes les formes sérielles en un seul tableau. Prenons un exemple afin de comprendre ce tableau et surtout la manière dont nous allons nommer les séries. La 9<sup>e</sup> colonne de cette matrice lue de bas en haut (cadre vert), sera nommée « rM sur *sol* » pour la simple et bonne raison que ce miroir commence par *sol*. Mais cette méthode de recensement des séries est adaptable selon les situations et surtout en fonction de la démonstration que nous souhaitons faire. La 9<sup>e</sup> colonne dont venons de parler pourrait tout aussi bien être nommée « rM sur *fa* » puisqu'elle commence concrètement par un *fa*. Pas de dogmatisme donc dans la manière de nommer les séries.

### Le thème de l'OP 31 de Schoenberg.

Afin de mettre tout ceci en application, nous allons analyser le thème des variations pour orchestre op 31 de Schoenberg – œuvre composée entre 1926 et 1928<sup>5</sup>. Nous avons repris à l'exemple 19 la ligne mélodique principale qui, en dehors du contrepoint de la quatrième portée attribué à un violon, est jouée par les violoncelles (l'exemple 20, ici aussi sous forme synthétique, reprend le texte complet de Schoenberg).

<sup>5</sup> Tous les instruments sont en ut et à leur hauteur réelle.

## Exemple 19

**B sur Sib**

A *Molto moderato* ♩ = 88

*p*

*a* *b* *c*

5 4 3

**rM sur Sol**

B *poco rit.*

*p* *mf*

3 4 5

**r sur Sib**

C *a tempo*

*p*

6 6

**M sur Sol**

D *pp*

5 4 3 *poco rit.*

4 4 4

**B sur Do#**

Ce thème se compose de 4 parties (A à D). Plusieurs analyses de cette phrase ont été publiées et entre autres celle de René Leibowitz dans son ouvrage « introduction à la musique de 12 sons » ainsi que par Carl Dalhaus. Pour Leibowitz, ce thème se compose de 4 parties distinctes et autonomes. Pour d'autres le découpage se fait en trois parties : A expose le matériel, B et C le développe et D a pour mission de conclure cette thématique. Pour d'autres encore A et B constituent la première phase du thème, C en est le développement et D la conclusion. Mais ce qui nous intéresse actuellement, c'est l'aspect sériel.

**La partie A** présente la série de base sur *sib*. La série est complète et la répétition de la 11<sup>e</sup> note (le *si*) sert clairement d'appoggiature de la 12<sup>e</sup>. Ajoutons encore que cette première partie du thème se compose de trois propositions comme les montrent les liaisons dans le texte. La première proposition utilise 5 notes différentes, la deuxième 4 notes et la troisième 3 notes. Toute cette partie s'étale sur 5 mesures en 3/4.

**La partie B** du thème, qui elle aussi compte 3 propositions de 3, 4 et 5 notes, occupe 7 mesures et utilise la série « rM sur *sol* ».

**La partie C** compte 5 mesures réparties en 2 propositions de 6 notes et utilise la série « r sur *sib* ».

Enfin, **la partie D** se déploie comme la partie B : 7 mesures ventilées en 3 propositions de 5, 4 et 3 notes. Elle utilise la série « M sur *sol* ». Cette dernière partie du thème s'accompagne, nous l'avons déjà évoqué, d'une voix supplémentaire et utilise la série « B sur *do#* » qui se compose de 3 propositions de 4 notes.

Comme nous le verrons encore plus loin, il y a dans la musique de Schoenberg des gestes, des organisations thématiques, etc. qui nous montrent combien il est encore attaché à la

musique tonale. Ici, cette référence à la musique tonale se vérifie au travers des premières notes de chaque proposition. Celles-ci s'inscrivent dans des intervalles de quintes justes ascendantes comme les montrent les cercles rouges à l'exemple 19. Bien que présentées de manière non chronologique, les dernières notes de chaque proposition peuvent également s'inscrire dans une échelle de 5tes (*mib, sib, fa, do* et *sol* dans les cercles bleus).

Nous le constatons, ce recensement sériel est simple à faire si nous nous référons à la matrice sérielle. Nous avons placé sous la ligne mélodique le nombre de sons utilisés pour chaque proposition. La lecture de ces chiffres nous donne une information non négligeable sur l'organisation de cette thématique :

Les propositions de la partie A comptent **5, 4 et 3** notes.

Celles de B : **3, 4, et 5** notes (autrement dit la rétrogradation de A).

Celles de C : 2X **6** notes (c'est le moment du développement).

Enfin, D compte **5, 4 et 3** notes. Cette dernière partie pouvant être considérée comme une sorte de réexposition. La seconde voix qui s'invite dans cette dernière partie du thème s'organise en 3 propositions de **4 notes**.

Mais qu'en est-il, au-delà de ces aspects très techniques, de la perception de ce thème ? Tout comme pour la valse op 23, on est frappé par le côté extrêmement « classique » de cette thématique : une mélodie qui pourrait avoir été écrite par Brahms ou Mahler et qui vient gentiment se déposer sur un tissu harmonique. Bref, une mélodie accompagnée. Ce qui frappe aussi, c'est le rapport étroit entre l'organisation sérielle et la structure formelle du thème. Schoenberg nous propose ici, contrairement à ce que nous avons vu dans l'op 23, ce que j'appellerais bien volontiers « une démonstration didactique » comme, par exemple, en faisant entendre toutes les formes de la série (base, rM, r et M) dans une série de transpositions. La question que le lecteur pourrait se poser à ce stade de notre investigation est de savoir pourquoi ce sont ces transpositions qui ont été choisies. C'est ce que nous allons tenter d'expliquer maintenant.

Il ressort de notre analyse que c'est principalement des séries sur *sol* et *sib* qui ont été choisies. Si nous prenons *sib* comme référence, la transposition est à la tierce mineure inférieure, soit -3 demi-tons. La série « B sur *do#* », qui se fait entendre à la quatrième partie du thème, est la transposition à la tierce mineure supérieure de *sib* (+3 demi-tons). Autrement dit, le renversement (ou le miroir) de la relation intervallique entre *sib* et *sol*. Nul doute que la sélection opérée par Schoenberg cache quelque chose d'important. Mais pour comprendre les raisons pour lesquelles Schoenberg a choisi cette échelle de transposition, il nous faut encore parler de l'accompagnement de cette mélodie et donc des séries qu'il utilise. Ces séries sont signalées à l'exemple 20. L'exemple 21 reprend quant à lui, de manière synthétique, toutes les parties du thème.

Exemple 20

**A** Molto moderato  $\text{♩} = 88$

*p*

A 5 sons      B 4 sons      C 3 sons

**M sur SOL**

6

**B**

*mf*      *pp*      poco rit.

3 sons      4 sons (2+2)      5 sons

D      D

**r sur Sib**

13

**C** a tempo

*p*

6 sons (3+3)      6 sons

**rM sur SOL**

18

**D**

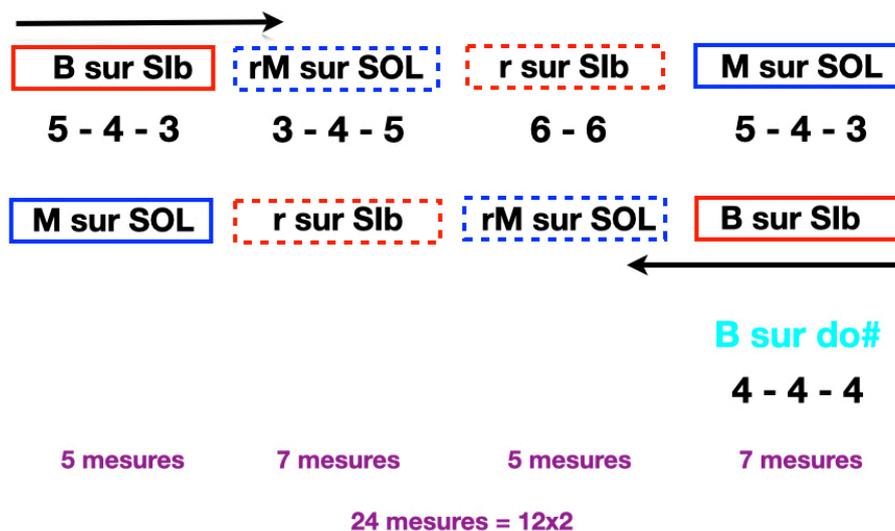
*pp*

5 sons      4 sons (2+2)      3 sons      poco rit.

4 sons      4 sons      4 sons

**B sur Sib**

## Exemple 21



Comme le montre la synthèse proposée ci-dessus, Schoenberg utilise, pour alimenter son accompagnement, l'exacte rétrogradation des séries utilisées pour la mélodie et donc, à l'exception de la série « B sur do# », les mêmes séries. Il y a donc un rapport sériel très étroit, une véritable symbiose, entre la mélodie et son accompagnement. Et cette symbiose se vérifie également au travers des différentes composantes des accords. En effet, il apparaît très clairement que la densité de notes utilisée dans une proposition sur le plan mélodique s'accompagne par la même densité lors de son accompagnement. Autrement dit, si une proposition contient quatre notes, l'accord qui l'accompagne en contient quatre également. Comme les montrent les cadres à l'exemple 22, cette règle est scrupuleusement observée par Schoenberg.

## Exemple 22

The musical score for Example 22 is divided into two systems, A and B. System A (measures 1-5) is marked *vivito moderato* and *p*. It features three red boxes: the first box (measures 1-2) is labeled '5 sons', the second box (measures 3-4) is labeled '4 sons', and the third box (measures 5) is labeled '3 sons'. System B (measures 6-10) is marked *poco rit.* and includes dynamics *mf* and *pp*. It features three red boxes: the first box (measures 6-7) is labeled '3 sons', the second box (measures 8-9) is labeled '4 sons (2+2)', and the third box (measures 10) is labeled '5 sons'. The score shows the relationship between the melodic line and the accompaniment, with the red boxes highlighting the dense note clusters.

C'est ces observations et particulièrement les couples de séries engendrés par la mélodie et son accompagnement, qui nous poussent à faire l'analyse de la morphologie de la série en considérant non pas une seule série, mais bien un couple de séries. Nous irions même jusqu'à dire que la série de cet op 31 est une sorte de macro série de 24 notes !

Quels couples allons-nous prendre pour notre analyse morphologique ? En regardant de plus près le rapport entre la série mélodique et celle qui est utilisée pour son accompagnement (voir exemple 21), il apparaît qu'une série de base, ou sa lecture rétrogradée, est systématiquement accompagnée d'une série en miroir, où de sa rétrogradation. Cette « règle » est du reste déjà énoncée dès le début de l'introduction comme le montre l'exemple 23.

## Exemple 23

**INTRODUKTION** ARNOLD SCHOENBERG Op 31

Mäßig, ruhig  $\text{♩} = 60$  ( $\text{♩} = 120$ ) poco rit. . . . .

B sur sib

M sur sol

C'est bien le couple sériel « B sur sib » et « M sur sol » (les deux premières séries à la partie A du thème) que Schoenberg fait entendre sous forme de canon (nous avons numéroté l'arrivée de chaque nouvelle note).

C'est donc assez logiquement que nous allons vérifier ce que ce couple sériel a de remarquable.

## Exemple 24

**Total chromatique**

B sur sib

M sur sol

3 3 5 1 5 1 1 3 3 1 5 5

La première constatation est que les 6 premières notes des deux séries donnent le total chromatique. Cette particularité est assez commune lorsqu'un compositeur utilise plusieurs séries en parallèle et notamment chez Webern.

La deuxième constatation, bien plus importante celle-là, est que les couples de notes entre les deux séries sont toujours les mêmes. En effet, comme le montre l'exemple 25, le *sib* est couplé à *sol*, le *mi* est couplé à *do#* etc. Et si nous considérons les intervalles qui en résultent, il y a un total de 3 intervalles différents à distance de 1, 3 et 5 demi-tons.

#### Exemple 25

The image shows two staves of musical notation. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F-sharp). The notes are arranged in pairs across the staves. Red boxes highlight the first and fourth pairs of notes, while blue boxes highlight the second, third, fifth, sixth, seventh, and eighth pairs. The intervals between the notes in each pair are consistent across the pairs of the same color.

Allons un peu plus avant dans notre analyse.

Les deux premiers couples (cadre rouge à l'exemple ci-dessus) donnent un accord de septième diminuée qui se retrouve également aux couples 8 et 9. C'est ce complexe harmonique, présent à deux reprises, que Schoenberg nous fait entendre lors des premières mesures de l'introduction (voir mesures 1 à 4 à l'exemple 23).

Revenons à l'exemple 25. L'intervalle généré par le couple suivant est de 5 demi-tons (cadre bleu). Cet intervalle de 5 demi-tons, et plus particulièrement lorsqu'il est entendu comme une quinte, est un intervalle très stable. Il est en quelque sorte l'antithèse de la septième diminuée qui est, comme tout accord symétrique, instable. La mesure 5 de l'introduction (exemple 23) est particulièrement éloquente à ce propos, puisque Schoenberg fait entendre, après la septième diminuée initiale, une quinte juste à vide. Schoenberg fait-il référence à une des particularités de la musique tonale, la relation « tension - détente » ? Sans aucun doute et nous pouvons même considérer ceci comme une forme de citation. Et comme pour être certain que nous ayons bien compris, Schoenberg fait jouer cette quinte à l'introduction par les cors ! La référence à la demi-cadence, qui ici est accompagnée d'un point d'orgue, ne fait pas l'ombre d'un doute. Schoenberg glissera à plusieurs reprises des citations dans cet OP 31. L'une d'entre elles se trouve à la mesure 24 de l'introduction ou le nom de Bach est clairement entendu au travers des notes B (*sib*) A (*la*) C (*do*) H (*si*) jouées par le trombone (exemple 26).

## Exemple 26

rit. .... Tempo I, wieder ruhig  
 d = d des Tempo I : 60  
 24 25 26 27 28

1. Fl 1. p leicht pp

2.3. Fl 2.3. pp

Ob 2.3. pp

E.H. pp

1. Kl 1. pp dolce

2.3. Kl 2.3. pp dolce

Bs Kl 1. pp dolce

2.3. Bs Kl 2.3. pp dolce

Fg 1. pp

1. Hr 1. offen fp

3.4. Hr 3.4. p

Pos 1. pp dolce

1. Ccl 1. pp

2. Ccl 2. pp

1. Gg 1. m Dpf

2. Gg 2. 3 fach get

Br arco p

Vel p dolce

L'intervalle de 5 demi-tons est présent à 4 reprises (voir exemple 25) - les notes *si* et *fa#* aux couples 3 et 11 ainsi que les notes *fa* et *do* aux couples 11 et 12. Le second couple de 5 demi-tons (*fa-do*) se trouve être à distance de triton du premier couple *si-fa#*. Dès lors, si nous globalisons ces deux couples en un seul complexe harmonique (par exemple les couples 11 et 12 présentés à l'exemple 27), c'est l'harmonie 651 qui s'y glisse subtilement comme les montres les flèches.

## Exemple 27

Les intervalles d'un demi-ton sont repris à l'exemple 28.

## Exemple 28

The image shows two systems of musical notation, each consisting of two staves. The first system has four green rectangular boxes highlighting specific intervals between notes on the two staves. The second system has red and blue lines connecting notes between the two staves, with numbers 1, 5, and 6 indicating specific intervals or relationships.

De la même manière que nous l'avons montré avec les couples de 5 demi-tons, ce complexe harmonique donne à nouveau la possibilité de faire entendre l'harmonie 651. Pas de doutes possibles, Schoenberg a bien pensé sa matière première à partir de deux séries.

Revenons un instant à la présentation synthétique du thème (exemple 21). À la lumière de l'analyse du couple de séries générateur de cette œuvre, nous avons bien compris le choix de la transposition à -3 demi-tons que Schoenberg utilise. Mais que faire de la série supplémentaire de la partie D « B sur *do#* » ? Sa transposition est, nous l'avons vu, à trois demi-tons au-dessus du *sib*. Par conséquent, cette série, mise en couple avec la série « M sur *sib* » nous donnera le même résultat que le rapport entre les séries étudiées jusqu'ici : « B sur *sib* » et « M sur *sol* ». Et si Schoenberg avait voulu ajouter une série supplémentaire ? Vers quelle transposition se serait-il dirigé ? La réponse est bien évidemment une série sur *mi*. Celle-ci, à distance de 3 demi-tons de *sol* et de *do#*, aurait pu générer les mêmes relations que les autres couples. L'analyse de la première variation va montrer l'arrivée remarquable de cette série. Série sur *mi* manquante donc ? Est-ce la raison pour laquelle Schoenberg a choisi de nous faire entendre une 5te à vide jouée par les cors à la cinquième mesure de l'introduction ? 5te à vide faisant référence à une demi-cadence et donc une dominante en... *mi* !

Faute de temps et d'espace, nous n'analyserons pas l'introduction de cette œuvre, car notre propos est de montrer comment fonctionne la première variation et de proposer au lecteur de réaliser lui-même l'analyse d'une autre variation. Mais s'il le souhaite, ce lecteur regardera de plus près toute cette introduction et les quelques informations que nous livrons à l'exemple 29.

Exemple 29

**INTRODUKTION** ARNOLD SCHOENBERG Op 31  
Mäßig, ruhig  $\text{♩} = 60$  ( $\text{♩} = 120$ ) poco rit

**Métrique binaire et ternaire**

**7 dim.**

**5te «cors»**

**INTRODUKTION** ARNOLD SCHOENBERG Op 31  
Mäßig, ruhig  $\text{♩} = 60$  ( $\text{♩} = 120$ ) poco rit . . . .

**B sur sib**

**M sur sol**

**+2**

**-2**

**-3**

**+3**



I/2 séries !!!

Avant de se plonger dans l’analyse de la première variation, voici un portrait général de toute l’œuvre.

### Quelques généralités sur l’OP 31

L’OP 31 se compose de 9 variations précédées d’une introduction et d’un thème, avant de se terminer par un finale. 12 grandes parties donc – dodécaphonisme oblige ! Le plan général de toute l’œuvre est donné à l’exemple 30. Ce tableau général montre plusieurs choses.

Exemple 30

Introduction	<b>12</b>	33 mesures	60 blanche 2/2 - 12/8 - 6/4
Thème	<b>parties</b>	24 mesures <b>X12</b>	88 noire 3/4
Variation 1	}	24 mesures	72 noire 3/4
Variation 2		24 mesures	56 noire pointée 9/8
Variation 3		24 mesures	88 noire 3/4
Variation 4		48 mesures	144 noire 3/4
Variation 5		24 mesures	112 noire 3/2
Variation 6		36 mesures	60 noire 4/8
Variation 7		24 mesures	60 noire 4/4
Variation 8		24 mesures	100 blanche 2/2
Variation 9		24 mesures	88 blanche 2/2
Finale		24 mesures	120 noire 3/4

**56 + 4**  
**60 + 12**  
**72 + 16**  
**88 + 12**  
**100 + 12**  
**112 + 8**  
**120 + 24**  
**144**

Dans la colonne de gauche sont reprises les 12 parties de l'œuvre avec en regard (colonne centrale) le nombre de mesures pour chacune d'elles. En dehors de l'introduction qui compte 33 mesures, toutes les parties ont un total qui s'avère être un multiple de 12. À la lecture de ce recensement, il apparaît que ce sont les variations quatre et six qui rompent avec le modèle de 12 mesures (modèle fixé, rappelons-le, par le thème). Cette rupture se trouve au centre de l'édifice des variations et encadre par là même la variation cinq. Les flèches partant de la variation cinq signalent qu'à partir de cette variation c'est un grand miroir sériel que Schoenberg va mettre en œuvre. La variation 6 utilisera donc les séries de la variation 4, la 7<sup>e</sup> variation celles de la variation 3, etc.

La colonne de droite reprend les indications de tempo ainsi que les mesures pour chacune des parties. Force est de constater que les mouvements métronomiques (56, le plus lent et 144 le plus rapide) progressent non seulement dans un rapport de nombres pairs, mais que le nombre 12 apparaît à trois reprises. Encore une référence au dodécaphonisme.



The image displays a page of a musical score for orchestra, spanning measures 62 to 64. The score includes parts for Piccolo (Pic), Flute 1 (Fl 1), Oboe 1 & 2 (Ob 1.2), English Horn (E H), E-flat Clarinet (Es Kl), Clarinet 1 & 2 (Kl 1.2), Bass Clarinet (Bs Kl), Bassoon (Fg), Contrabassoon (KFG), Horn 1 & 2 (Hr 1.2), Trumpet 1 & 2 (Trp 1.2), Horn (Hrf), Cello (Cel), I. Violin (I.Gg), II. Violin (II.Gg), Viola (Br), Violoncello (Vel), and Double Bass (Kbs). The score is annotated with several colored boxes and text:

- A purple box highlights a three-note motif in the Oboe 1 & 2 part, with the text "3 notes" written in purple to its left.
- A red box highlights a passage in the Bass Clarinet and Bassoon parts.
- A green box highlights a passage in the Horn 1 & 2 part.
- A blue box highlights a passage in the Horn 1 & 2 part, with the text "grand contraste" written in blue to its right.
- A blue vertical line runs through the score, separating measures 62 and 64.
- A blue box highlights a passage in the Double Bass part.
- A green dashed box highlights a passage in the Viola part.
- A blue dashed box highlights a passage in the I. Violin part.

Measure 62 is marked with a dynamic of *p*. Measure 64 includes performance instructions such as "1. pizz", "2. arco", "mp stacc", and "alle arco".

B

The image shows a page of a musical score for orchestra, covering measures 65 to 68. The score is annotated with several colored boxes and text:

- Blue dashed box:** Encloses the entire score for measures 67 and 68.
- Red boxes:** Highlight specific rhythmic patterns in the woodwinds and strings. One red box is in the Oboe 1 & 2 part (measures 65-66), and another is in the Bassoon 1 & 2 part (measures 65-66). A third red box is in the Violin 1 & 2 part (measures 65-66).
- Green boxes:** Highlight specific rhythmic patterns in the Trumpet 1 & 2 part (measures 65-66) and the Horn 1 & 2 part (measures 65-66).
- Cyan boxes:** Highlight specific rhythmic patterns in the Violin 1 & 2 part (measures 65-66).
- Purple text:** "3 notes" and "4 notes" are written in purple above the Oboe 1 & 2 part in measures 65 and 66, respectively.
- Performance markings:** "p" (piano) is marked in the Oboe and Bassoon parts. "dolce" and "cantabile" are marked in the Horn part. "espress" (espresso) is marked in the Violin and Viola parts.
- Instrument parts:** Piccolo (Pic), Flute 1 (Fl 1), Oboe 1 & 2 (Ob 1.2), English Horn (En Kl), Clarinet 1 (Kl 1), Bass Clarinet (Bs Kl), Flute 1, 2 & 3 (Fl 1.2.3), Keyboard Percussion (KFG), Horn 1 & 2 (Hr 1.2), Trumpet 1 & 2 (Trp 1.2), Percussion 1 & 4 (Pos 1.4), Harp (Hrf), Celesta (Cel), Xylophone (Xyl), Violin 1 & 2 (I.G., II.G.), Viola (Vcl), and Cello/Double Bass (Kbs).

petit  
contraste

The image shows a page of a musical score for orchestra, measures 69 to 72. The score is annotated with several colored boxes and text:

- 5 notes:** A purple text label with a red box around it, pointing to a five-note sequence in the Clarinet 1 (Kl 1) part.
- 6 notes:** A purple text label with a red box around it, pointing to a six-note sequence in the Bassoon 1 (Fg 1.2.3) and Bassoon 2 (Kfg) parts.
- p dolce:** A blue text label with a blue box around it, pointing to a passage in the Horn 1 (Hr 1.2) part.
- p espr:** A green text label with a green box around it, pointing to a passage in the Clarinet 1 (Kl 1) part.

The score includes parts for the following instruments:

- Fl 1.2.3 (Flute)
- Ob 1 (Oboe)
- E H (English Horn)
- Kl 1 (Clarinet 1)
- Be Kl (Bass Clarinet)
- Fg 1.2.3 (Bassoon)
- Kfg (Bassoon 2)
- Hr 1.2 (Horn)
- Trp 1.2.3 (Trumpet)
- Pos 1.2.3 (Posaune)
- Hrf (Harp)
- Vcl (Violin)
- Kbs (Cello/Double Bass)

Measure 69 is marked with a *rall.* (rallentando) and a green letter 'C'. Measure 71 has a *p* (piano) dynamic marking. Measure 72 has a *p* dynamic marking and a *3* (triple) marking.

The image shows a page of a musical score, measures 73 to 76. The instruments listed on the left are Piccolo, Flutes 1, 2, 3, Oboes 1, 2, E♭ Clarinets, Clarinet I, Bass Clarinet, Bassoons 1, 2, 3, Contrabassoon, Horns 1, 2, 3, 4, Trumpets 1, 2, 3, 4, Trombones 1, 2, 3, 4, Harp, Cello, Double Bass, and Percussion (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII). The score is divided into two sections by a vertical blue line at measure 75. The first section (measures 73-74) is marked with a red box around the Clarinet I part, with the text "6 notes" written in purple. The second section (measures 75-76) is marked with a blue box around the string parts (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses), with the text "grand contraste" written in blue. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, f, mf, sf, sfz), and articulation marks (accents, staccato, marcato).

grand  
contraste

**D**

calando.....

petit  
contraste

Écrite en  $\frac{3}{4}$  dans un tempo modéré de 72 à la noire, elle s'étend, comme le thème, sur 24 mesures. Nous commencerons notre analyse en parlant de l'organisation formelle sans nous préoccuper, ou très peu, des séries. Comme le thème, cette première variation peut se découper en 4 parties.

**A** de la mesure 58 à 64 soit 7 mesures

**B** de la mesure 65 à 69 soit 5 mesures

**C** de la mesure 70 à 76 soit 7 mesures

**D** de la mesure 77 à 81 soit 5 mesures

Autrement dit, ces 24 mesures se structurent en ce que nous appellerions volontiers un miroir par rapport aux proportions du thème.

Thème        5        7        5        7 mesures

Variation 1  7        5        7        5 mesures

Comme dans le thème, la partie C, précédée d'un rall... semble marquer une articulation plus importante sur le plan formel.

Le thème est-il présent dans cette variation ?

Avant de répondre à cette question, commençons par un petit rappel historique quant aux différentes formes que peut prendre ce type d'œuvre – « thème et variations ».

Il y a, globalement, trois grandes catégories.

**Les variations sur une basse obstinée** : comme dans la Passacaille ou la Chaconne.

C'est dans ce cas divers motifs qui viennent se poser sur la thématique principale qu'est la basse.

**Les variations ornementales**, comme celles de Mozart sur « Ah vous dirais-je maman ». Comme son nom l'indique, c'est la mélodie qui va s'orner de différents apparats mélodiques, mais aussi harmoniques.

Enfin **les variations structurelles** comme dans les célèbres variations Diabelli de Beethoven. Ici c'est la structure thématique qui est, en partie, préservée. Le thème mélodique par lequel débute ce type de variations est somme toute secondaire.

Cette première variation de l'OP 31 semble vouloir faire référence à la variation sur une basse obstinée. Et cette basse obstinée n'est autre que la mélodie entendue par les violoncelles au moment de l'exposition du thème.

Dans la partition présentée à l'exemple 31, nous avons souligné les quatre parties du thème par des cadres rouges.

Le thème est énoncé par les instruments graves (clarinette basse, basson, contrebasson et contrebasse). Comme le signale Schoenberg à l'aide du signe « H » indiqué dans la partition (H qui veut dire **Hauptstimme (voix principale)** et qui est suivi de deux crochets, l'un ouvrant et l'autre fermant la séquence), c'est bien une des parties importantes qui doit ressortir de la texture globale. Les deux premières mesures de la première proposition font entendre, comme dans le thème, cinq notes. Une mesure de contraste, que nous avons appelée « petit contraste », précède l'arrivée de la seconde proposition de 4 notes à la mesure 61, avant de faire entendre la troisième proposition de 3 notes à la mesure 62. Cette première partie de la variation se ponctue par ce que nous avons nommé « grand contraste »<sup>6</sup>. Les contrastes sont signalés dans la partition par un cadre bleu. C'est clair, c'est bien le thème joué par les violoncelles qui est utilisé.

La deuxième partie de la variation suit le même principe (c'est toujours les instruments graves qui jouent le thème). Une première proposition de 3 notes suivie de 4 notes (mesures 65 et 66) se prolonge par un contraste (cadre bleu) avant de faire entendre la dernière proposition de 5 notes à la mesure 69. Le lecteur qui prendra le temps de vérifier les deux parties suivantes s'apercevra que le procédé que nous venons de décrire se poursuit.

Et les autres parties ? Comment fonctionnent-elles ? Exactement comme dans une Passacaille ! Ce sont des motifs qui viennent se greffer sur la basse. Dans la partition nous les avons signalés par des cadres bleu et vert. Comme nous allons le voir en détail dans la réduction proposée à l'exemple 32, le motif signalé par le cadre vert est l'imitation, en miroir, du motif se trouvant dans le cadre bleu.

---

<sup>6</sup> Grand contraste, car occupant plus de place et servant à conclure la partie A.

## Exemple 32

« petit contraste » 49

Les 3 premières mesures reprennent la première proposition ainsi que ce que nous avons appelé « petit contraste ».

Le motif principal de ce début de variation est la mixture de deux objets contrastés. D'une part l'objet principal en valeurs longues joué par les hautbois (cadre bleu clair). Celui-ci s'accompagne d'un N munis, comme pour le H, de crochets. Ce N **signifie Nebenstimme (voix secondaire)** et montre la hiérarchie avec le thème aux instruments graves. L'enveloppe dynamique de ce motif (un soufflet crescendo/décrescendo) contribue à l'expressivité de celui-ci.

Et d'autre part un objet staccato joué par les violons 1 et 2 (cadre bleu pointillé) qui vient se glisser à l'intérieur de l'objet principal. Ces deux objets musicaux fusionnent véritablement pour créer un seul et unique motif signalé par un cadre violet.

Un peu à la manière d'un canon assez libre, ce motif est imité en miroir. Ce sont bien les mêmes composantes qui président à sa construction : un objet en valeurs longues (objet qui s'accompagne aussi d'un N) et qui est joué (avec ici aussi les soufflets expressifs) par les altos et les violoncelles (cadre vert) et l'objet complémentaire signalé par le cadre pointillé de la même couleur. Celui-ci est joué par les cors et la harpe.

Il faut encore signaler que les objets que nous venons de décrire sont tous écrits en tierces mineures ou en sixtes majeures parallèles. Autrement dit à distance de trois demi-tons.

Ces deux motifs sont ensuite répétés dans la même configuration instrumentale avant de laisser la place à ce que nous avons appelé le petit contraste. Celui-ci se caractérise par l'absence du thème à la basse, mais aussi, voire surtout, par une variation rythmique qui donne à cette mesure un côté plus sautillant.

Notre deuxième regard va maintenant se poser sur l'utilisation des séries dans ce passage (exemple 33).

Exemple 33

The image displays two systems of musical notation for Example 33. Each system consists of five staves. The top two staves of each system are for the upper voice, and the bottom three are for the lower voice. The notation includes notes, rests, and various fingerings indicated by numbers 1-5 and letters B, M, r. Two specific areas are highlighted with red boxes and green circles:

- System 1, Staff 2 (Upper Voice):** A red box highlights the first measure with fingerings 2, 3, 4. A green circle highlights the note G<sup>8va</sup> in the second measure, with a red '5' above it.
- System 2, Staff 2 (Lower Voice):** A red box highlights the first measure with fingerings 8, 9, 10. A green circle highlights the note G<sup>8va</sup> in the second measure, with a red '5' above it.

Other annotations include 'B sur sib', 'B sur réb', 'M sur sib', 'M sur réb', and 'r sib' in red text, and 'Hautepartition' in blue text. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

Comme pour le thème, ce sont des couples de séries qui président à la construction de ce passage. Le motif principal (les deux portées supérieures) utilise deux séries en parallèle. L'une est la série de base sur *sib*, l'autre sur *réb* (à trois demi-tons de différences donc).

Nous pouvons les considérer comme une seule grande série.

L'imitation de ce motif principal (portées 4 et 5) est faite à partir de la série en miroir sur *si<sup>b</sup>* ainsi que, en parallèle, la série en miroir sur *ré<sup>b</sup>*. Comme pour le motif imité, nous considérons bien entendu ce couple de séries, lui aussi à distance de 3 demi-tons, comme une seule série.

En lisant les chiffres de notre exemple, il est clair que les séries constituent un réservoir de notes qui peut alimenter tantôt l'objet en valeurs longues, tantôt l'objet staccato. Comme dans le thème, c'est donc une série de base (les deux premières portées) et le miroir que Schoenberg utilise. Si ce début de variation (de la mesure 1 au premier temps de la mesure 4) est très clair, les mesures qui suivent demandent quelques commentaires. Les séries utilisées à partir du deuxième temps de la quatrième mesure présentent d'abord les notes de 7 à 12 avant de faire entendre les notes de 1 à 6 (cadres bleu clair). Schoenberg utilise donc des demi-séries. Ce travail sur des demi-séries est du reste lisible dès le début de cette variation. C'est bien deux groupes de six notes que Schoenberg utilise pour les deux motifs des mesures 1 et 2. Mais rappelons-nous, lorsque Schoenberg utilise un couple de séries, les 6 premières notes de celles-ci (et forcément les 6 dernières) donnent le total chromatique. En faisant ce relevé systématique et fastidieux, nous remarquons aussi que la partition contient un certain nombre d'erreurs. Elles sont, pour ce passage, soulignées par un cercle vert. A la mesure 62 de la partition, le hautbois devrait avoir un *si* (comme dans notre réduction) et non un *ré*. De la même manière (toujours dans cette mesure 62), la première trompette devrait jouer un *lab* et non un *la* bécarré comme indiqué. Ceci nous paraît évident à la lecture des séries et les tierces mineures parallèles à la base des constructions sérielles. Pas de doute, il faut, comme dans l'OP 11, corriger le texte ! Signalons encore que le nombre de séries est différent pour le thème des basses que pour les autres strates. Alors que les basses (le thème) n'utilisent qu'une seule série tout au long de première partie de la variation, les autres strates en utilisent au moins trois (6 avec les tierces) comme nous venons de le voir.

Mais nous reviendrons sur le « rythme » du débit sériel lors de l'analyse de la deuxième variation.

Le thème à la basse ainsi que les deux motifs en miroir, crée une trame assez dense. Nous allons vérifier maintenant la manière dont Schoenberg contrôle admirablement les résultantes harmoniques de ces séries superposées. L'assemblage de deux séries à distance de 3 demi-tons a, nous l'avons déjà constaté à quelques reprises, un impact sur la dimension harmonique. Pour rappel, les deux premiers sons des séries utilisées dans le thème, mais aussi dans l'introduction, généraient un accord de septième diminuée. L'exemple 34 reprend quelques-unes des configurations harmoniques récurrentes.

## Exemple 34

The image shows a musical score for Example 34, consisting of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The music is written in a 3/4 time signature. Red boxes highlight specific chords and intervals, while blue boxes highlight others. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Les cadres rouges signalent les septièmes diminuées présente lors des deux premières mesures ainsi que ces mêmes accords amputés d'un son et donnant alors une quinte diminuée (cadres bleus). La lecture de ces quelques mesures se passe de longs commentaires. Les deux premières mesures, mais ceci est vrai pour la suite de cette variation, baignent dans cette couleur harmonique de septième diminuée ou de quinte diminuée.

La lecture des autres parties de cette première variation (voir exemple 31) montre, au travers des différents cadres, les divers motifs qui animent cette Passacaille un peu particulière.

### Deuxième variation

Quelques mots à propos de la deuxième variation pour terminer notre analyse. Elle est d'un caractère très différent de par l'instrumentation beaucoup moins dense que dans la variation précédente (nous avons ici un ensemble de musique de chambre avec uniquement des instruments solistes), ainsi que par son tempo (Langsam – 56 à la noire pointée) et sa métrique ternaire en 9/8 (pour les amateurs d'ésotérisme, nous mettons ici en parallèle la mesure de 3x3 croches avec les séries qui, nous le verrons dans quelques instants, sont systématiquement à distance de 3 demi-tons - et ce à 3 reprises puisque c'est une septième diminuée que nous voyions apparaître).

Par contre, sur le plan formel elle suit en grande partie, comme l'a fait la 1<sup>re</sup> variation, la découpe du thème. Elle s'articule donc elle aussi en 4 parties. A la découpe formelle proposée à l'exemple 35 nous avons également ajouté les séries utilisées par le violon

(cadre rouge) et le hautbois (cadre bleu). Ces deux parties étant clairement à l'avant-scène.

Exemple 35

**A** II. VARIATION  
Langsam  $\text{♩} = 56$

Fl 1. *pp dolce*

Ob 1. *pp*

Bs Kl *pp dolce*

Fg 1. *pp dolce*

Solo Gg *pp*

Solo Vcl *pp*

**M sur do#**

**5 notes**

**4 notes**

**5 mesures**

**B**

Fl 1. *pp*

Ob 1. *pp*

E H *p*

Bs Kl *pp*

Fg 1. *pp*

Pos 3. *p*

Solo Gg *m Dpf*

Solo Vcl *mp*

**r sur sib**

**3 notes**

**3 notes**

**4 notes**

**7 mesures**

91 92 93 94

Fl 1. *mf* *f* *p* *pp* **rM sur do#**

Ob 1.

Kl 1.

Bs Kl.

1. *f* *f* *p* *pp*

Fg 2. *mf* *p* *pp*

Hr 2.

Pos 3.

Solo Gg in Dpf 91 92 93 94 **5 notes** **rM sur mi 6 notes**

Solo Vcl.

**6 mesures**

Detailed description: This block shows the first system of a musical score, measures 91 to 94. The instruments listed are Fl 1., Ob 1., Kl 1., Bs Kl., Fg 1. & 2., Hr 2., Pos 3., Solo Gg in Dpf, and Solo Vcl. The Solo Gg part has two red boxes: one around measures 92-93 labeled '5 notes' and another around measure 94 labeled 'rM sur mi 6 notes'. A green 'C' is above measure 94, and 'rM sur do#' is written in blue above the Fl 1. staff. A cyan '6 mesures' is written below the Solo Gg part.

95 96 97

Fl 1.

Ob 1.

Kl 1.

Bs Kl.

Fg 1. 2.

Hr 1. 2.

Solo Gg in Dpf 95 96 97 **6 notes**

Solo Vcl.

Solo Kbs. *pizz* *arco*

Detailed description: This block shows the second system of the musical score, measures 95 to 97. The instruments listed are Fl 1., Ob 1., Kl 1., Bs Kl., Fg 1. & 2., Hr 1. & 2., Solo Gg in Dpf, Solo Vcl., and Solo Kbs. The Solo Gg part has two red boxes: one around measure 95 and another around measure 96 labeled '6 notes'. Blue boxes highlight specific melodic lines in the Fl 1., Ob 1., and Kl 1. parts. The Solo Kbs. part is marked 'pizz' and 'arco'.

poco calando . . . . .

Fl 1. 98 99 100 101

Ob 1. *p*

E H *f* *pp dolce* *pp*

Es Kl *f* *p*

Kl 1. *f* *p* *pp*

Bs Kl *p* *pp*

Fg 1. *p* *pp*

Hr 1. *f* *pp*

Pos 1. *p cantabile*

Solo Gg m Dpf 98 99 100 101 *p*

Solo Vcl *f* *f* *f* *p* *mp espress*

**D B sur sib**

**B sur sol 5 notes**

**6 mesures**

1. 102 103 104 105

Fl 1. *p* *pp*

2.3. *p* *pp*

Ob 1. *p* *pp*

Kl 1. *pp*

Bs Kl *p* *pp*

1. *p* *pp*

Fg 2.3. *pp*

Solo Gg m Dpf 102 103 104 105 *p* *Dpf weg* *Dpf*

Solo Vcl *p* *pp*

**4 notes**

**3 notes**

Schoenberg considère incontestablement cette ce duo (violon et hautbois) comme la strate la plus importante puisqu'il indique un H pour les deux instruments. Cette première strate de la texture est écrite en canon à distance d'une noire pointée (3 croches donc). Elle reprend aussi assez clairement le profil du thème. C'est un peu

comme si le thème qui a été joué par les instruments graves dans la première variation passait maintenant au registre aigu. Voici comme se découpe cette variation.

La partie **A** occupe **5 mesures** (de 82 à 86) et utilise le thème initial en miroir. Le violon utilise la série « M sur *mi* » et le hautbois « M sur *do#* » (toujours ce rapport de 3 demi-tons entre les deux séries). Cette partie A s'organise, comme dans le thème, en 3 propositions de 5, 4 et 3 notes. Comme nous pouvons le constater à la dernière mesure de cette première partie (mesure 86), le canon est légèrement tronqué au hautbois pour faire en sorte que les deux instruments solistes terminent cette première section ensembles. Nous verrons que ce procédé est utilisé pour les autres parties du thème, mais également pour les parties secondaires.

La partie **B** va des mesures 87 à 93, soit **7 mesures**. Les séries utilisées sont « r sur *sol* » au violon et « r sur *sib* » au hautbois dans une échelle de transposition toujours à 3 demi-tons. Comme dans le thème, les propositions se composent de 3, 4 et 5 notes.

La partie **C** occupe **6 mesures** (de 94 à 99). C'est la première fois que Schoenberg change le nombre de mesures constituant une partie. Les 6 mesures peuvent être mises en rapport avec le nombre de notes (6) présentes dans chaque proposition. Cette partie C se conclut par deux mesures (98 et 99) dans lesquelles la texture change. Non seulement le thème n'est pas présent dans ces deux mesures, mais le trombone vient nous y faire entendre, comme dans l'introduction, les notes *sib*, *la*, *do* et *si* (BACH). Les deux séries utilisées ici sont « rM sur *mi* » au violon et « rM sur *do#* » pour le hautbois (à nouveau une échelle de transposition à 3 demi-tons). La fin de cette partie est aussi marquée par le *poco calando*.

La dernière partie, **D**, elle aussi de **6 mesures** (la variation totalise, rappelons-le, 24 mesures), reprend l'organisation des propositions du thème (5, 4 et 3 notes). Les séries utilisées sont « B sur *sol* » au violon et « B sur *sib* » au hautbois avec pour échelle de transposition... 3 demi-tons.

L'exemple 36 reprend cette organisation sérielle.

#### Exemple 36

	A	B	C	D
vi.	M sur MI	r sur SOL	rM sur MI	B sur SOL
	5 - 4 - 3	3 - 4 - 5	6 - 6	5 - 4 - 3
Htb.	M sur DO#	r sur Sib	rM sur DO#	B sur Sib
	5 mesures	7 mesures	6 mesures	6 mesures

Toutes les formes de la série sont utilisées et l'enchaînement des séries est organisé autour de 6 et 3 demi-tons. Ajoutons encore que la résultante de toutes les notes qui amorcent les séries donnent un accord de septième diminuée.

Et les autres parties ? Elles seront analysées dans quelques instants à partir d'une réécriture ne reprenant que les 12 premières mesures, soit les parties A et B. Mais avant de les analyser sur le plan proprement musical, commençons par vérifier les séries utilisées, car celles-ci vont nous livrer quelques précieuses informations pour la suite de notre analyse. Nous commencerons notre relevé sériel avec la partie A.

## Exemple 37

**A**

violin →

M sur mi

hautbois →

M sur do#

2 3

B sur sib

vc. r sur sib 5 4 3 2

bas. 1 6 7 8 11 12 12 11 8 7

fl. 2 3 4 5 9 10 10 9 6 1

cor ang.

M sur sol

cl bas. rM sur sol

vc. 1 6 7 8 11 12 12 11 8 7 5 4 3 2

cl bas. 2 3 4 5 9 10 10 9 6 6

bas. 10 9 6 6

Sur le plan temporel, le nombre de séries utilisées est plus important aux deux strates inférieures qu'aux voix principales. Alors que le violon et le hautbois n'utilisent chacun qu'une série lors de ces cinq premières mesures, les autres strates en utilisent deux. Les chiffres, relevé fastidieux, mais nécessaire pour comprendre le fonctionnement de cette séquence, montrent la succession des notes. Il apparaît assez clairement que la série « M sur sol » (5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> portées) se ventile entre les deux voix présentes. Ceci peut du reste nous faire songer au procédé déjà présent dans la 1<sup>re</sup> variation où deux objets fusionnaient pour ne former qu'un seul grand motif.

Aux portées 3 et 4, c'est une série « B sur sib » qui est déroulée. Cette série est, elle aussi, ventilée. En réalité et un premier regard sur la partition le montre facilement, la série « B sur sib » n'est autre que le canon renversé (à distance d'une noire pointée) de la série « M sur sol ». Comme nous le verrons plus tard, cette variation est, en grande partie, un triple canon. Le couple de séries pour ce début de canon est à nouveau à distance de 3 demi-tons. C'est ensuite (4<sup>e</sup> mesure de notre exemple) les mêmes séries qui sont énoncées de manière rétrogradée et toujours en canon.

Dans la partie B (exemple suivant), alors que le violon et le hautbois n'utilisent chacun qu'une seule série, c'est un débit sériel beaucoup plus animé qui va se réaliser aux autres voix puisque c'est 4 couples de séries qui vont être déroulées par Schoenberg.

Exemple 38

**B** r sur sol →

r sur sib →

bas. rM sur sib

cl bas.

B sur réb

bas.

12 7 6 1

11 10 9 8 5 4 3 2

r sur réb

cl bas.

vc.

vc. M sur sib

11 10 9 8 7 6 1 2 3 4 5

vc.

fl.

trb.

11 10 9 8 5 4 3 2 1 6

10

B sur do#

r sur do#

6 7 12 2 3 4 5 8 9 10 11

12 11 8 7 5 4 3 2

4 5 8 9 10 11 1 6 7 12

10 9 6 1

M sur sib

rM sur sib

8 9 10 11 1 6 7 12

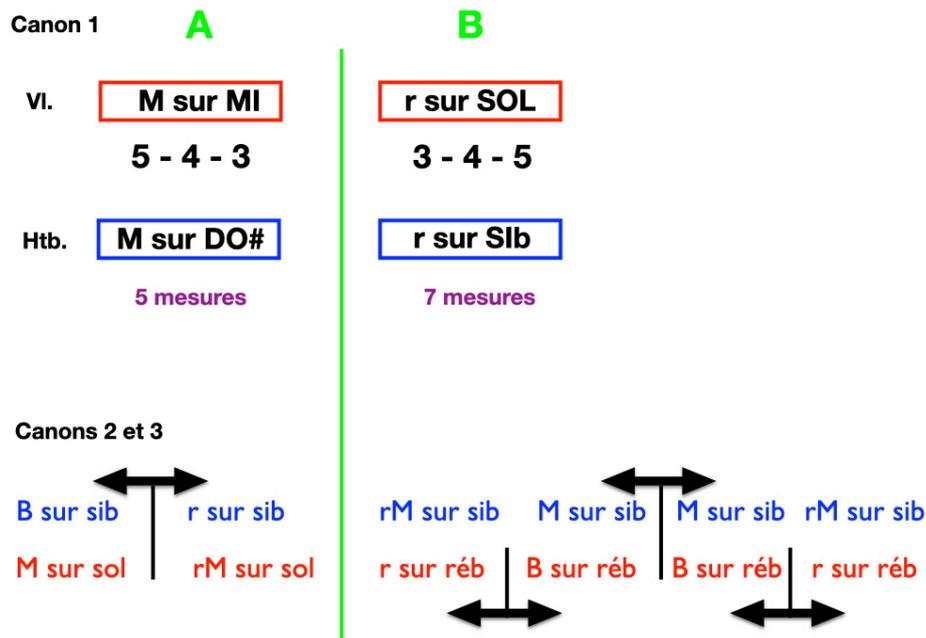
12 11 8 7 6 1

7 12 2 3 4 5 8 9 10 11

10 9 5 4 3 2

C'est tout d'abord les séries « r sur *réb* » et « rM sur *sib* » qui se s'étalent en canon avant de laisser la place au couple « B sur *réb* » et « M sur *sib* ». Autrement dit, comme pour la partie A, une lecture rétrogradée des séries qui viennent d'être énoncées. Cette partie B se poursuit par un couple de séries, « M sur *sib* » et « B sur *do#* », qui se concentre en une seule mesure et qui est lu dans la foulée en rétrogradation. Nous le voyons, l'édifice sériel de cette variation est plus complexe que celui de la variation 1. Ce qui est très frappant dans l'organisation sérielle de ces deux premières parties de la variation, ce sont les symétries. L'exemple 39 montre cet édifice sériel symétrique.

## Exemple 39



Ajoutons encore qu'elles sont toutes dans des rapports de trois demi-tons, ce qui nous conforte dans notre hypothèse de départ : il faut considérer un couple de séries comme une macro-série.

## Les canons.

Comme nous l'avons évoqué lors de l'analyse sérielle, nous sommes devant une variation très contrapuntique puisqu'il s'agit d'un triple canon. Nous dirions même « à la manière de Bach ». Et c'est sans doute ce qui explique la sonorisation du nom de Bach par le trombone (comme à l'introduction) à la mesure 99.

La partie A du thème (exemple 40) montre très clairement les canons.

### Exemple 40

The musical score for Example 40 is presented in 3/8 time. It features a triple canon structure. The score is divided into three sections based on the number of notes in each proposition: 5 notes, 4 notes, and 3 notes. The first section (measures 1-3) is marked 'A' and shows the beginning of the canon. The second section (measures 4-6) shows the continuation of the canon. The third section (measures 7-9) shows the end of the canon. The score is for Violin (vl.), Flute (fl.), Violoncelle (vc.), Clarinette basse (cl bas.), and Trombone (bas.). The canon is played by Violin and Flute in the first section, and by Violoncelle and Clarinette basse in the second and third sections. The number of notes in each proposition is indicated by colored boxes: 5 notes (red), 4 notes (green), and 3 notes (blue). The score also includes a 'bas.' part for Trombone, which is played in the first section.

Le premier canon est celui que nous avons déjà décrit ci-dessus. Il est joué par le violon et le hautbois. Au-dessus de ce canon, nous avons placé, pour rappel, le nombre de notes présentes dans chaque proposition. Rappelons également que la fin de ce canon est légèrement érodée pour permettre aux deux voix de se terminer ensemble avant d'attaquer la partie B et que ce canon est à distance d'une noire pointée – donc 3 croches que nous pouvons mettre en rapport avec l'intervalle de transposition des séries. Dans le même ordre d'idées, nous pourrions mettre en parallèle le serrage opéré à la fin de ce canon (mais ceci est vrai pour les autres canons) avec le serrage progressif des séries comme nous l'avons vu à la partie B.

Comme nous l'avons évoqué au moment de l'analyse sérielle, les deuxième et troisième canons peuvent être globalisés. Les deux voix des portées 5 et 6 constituent dans ce cas ce que nous appelons un motif. Les cadres de couleurs se passent de beaucoup de commentaires. Il s'agit bien d'un canon en miroir à distance d'une noire pointée.

Les trois premières mesures de ce canon s'organisent clairement en 2 propositions qui s'articulent autour d'un silence (les deux premiers cadres). La première proposition est marquée par l'opposition, mais aussi la complémentarité rythmique, des deux lignes qui la composent. Aux valeurs longues jouées par le violoncelle répond un profil mélodique plus ciselé joué par la clarinette basse. La deuxième proposition inverse

symétriquement les composantes puisque c'est maintenant la clarinette basse qui s'occupe des valeurs longues et le violoncelle du profil mélodique - nous pouvons mettre en parallèle cette symétrie avec les symétries sérielles déjà décrites. Ces observations peuvent bien évidemment s'appliquer à l'imitation canonique jouée par le basson qui répond au violoncelle et la flûte qui répond à la clarinette basse. Le canon se poursuit ensuite (mesure 4) avec une légère variation de l'instrumentation puisque la flûte a laissé la place au cor anglais. Cette troisième proposition, plus ramassée et plus dense que les précédentes, ponctue la partie A. De la même manière que lors des deux premières propositions, une des voix a des valeurs plutôt longues tandis que l'autre a une rythmique plus à même de donner un profil mélodique. Signalons encore qu'à chaque proposition les canons se terminent ensemble. Ceci implique que la voix canonique se voit élidée d'une noire pointée (un peu à l'image de ce qui s'est passé à la toute fin du canon joué par le violon et le hautbois). C'est un peu comme si la voix canonique voulait rattraper le temps perdu...

La seconde partie de cette variation (exemple 41) est, hormis l'aspect sériel, assez proche de la première.

### Exemple 41

The musical score for Example 41 is presented in a multi-staff format. It is divided into two main sections: '3 notes' and '4 notes'. The instruments involved are Bassoon (bas.), Clarinet Bass (cl. bas.), Flute (fl.), Violoncelle (vc.), and Trombone (trb.). The score is annotated with boxes and labels indicating the number of notes and the instrument playing each part.

- Section 1 (3 notes):**
  - Staff 1 (top): 3 notes, red box.
  - Staff 2: 3 notes, red box.
  - Staff 3 (Bassoon): 3 notes, green box, labeled 'bas.'.
  - Staff 4 (Flute): 3 notes, blue box, labeled 'fl.'.
  - Staff 5 (Clarinet Bass): 3 notes, green box, labeled 'cl. bas.'.
  - Staff 6 (Violoncelle): 3 notes, green box, labeled 'vc.'.
  - Staff 7 (Violoncelle): 3 notes, blue box, labeled 'vc.'.
  - Staff 8 (Flute): 3 notes, blue box, labeled 'fl.'.
- Section 2 (4 notes):**
  - Staff 1 (top): 4 notes, red box.
  - Staff 2: 4 notes, red box.
  - Staff 3 (Bassoon): 4 notes, green box, labeled 'bas.'.
  - Staff 4 (Flute): 4 notes, blue box, labeled 'fl.'.
  - Staff 5 (Clarinet Bass): 4 notes, green box, labeled 'cl. bas.'.
  - Staff 6 (Violoncelle): 4 notes, green box, labeled 'vc.'.
  - Staff 7 (Violoncelle): 4 notes, blue box, labeled 'vc.'.
  - Staff 8 (Flute): 4 notes, blue box, labeled 'fl.'.
  - Staff 9 (Trombone): 4 notes, blue box, labeled 'trb.'.

**5 notes**

The image shows a musical score for five instruments: two trumpets (top two staves), flute (fl.), violin (vc.), and two basses (cl bas. and bas.). The score is divided into measures, with a '10' marking at the beginning of each staff. A red box labeled '5 notes' highlights a sequence of five notes in the first two staves. Other colored boxes (green and blue) highlight specific motifs in the flute, violin, and bass parts.

Ce sont, à nouveau, deux propositions séparées par un silence qui ouvrent cette seconde partie. Et de la même manière qu'à la partie A, la voix canonique cherche à rattraper le temps perdu. Ces deux premières propositions reprennent les mêmes instruments qu'aux deux premières propositions de la partie A, avant que la flûte ne cède le relais au trombone pour la troisième proposition. Cette troisième proposition, qui commence avec un canon très perceptible, vire vers un développement des motifs entendus précédemment (mesures numérotées 6 et 7 à l'exemple 41). C'est un peu comme si le canon s'autodétruisait un moment avant de réapparaître à la toute fin de cette partie B (mesure 12 à l'exemple 41). C'est aussi, rappelons-le, le moment où les séries sont les plus serrées. Nous ne commenterons pas plus avant cette variation. Le lecteur pourra, à la lumière de ce qui vient d'être dit, poursuivre son investigation.

Cette analyse a été réalisée afin de proposer une approche méthodologique à celui qui souhaiterait analyser l'une ou l'autre variation. Et si nous avons un conseil à donner à celui qui voudrait se lancer dans l'analyse d'une autre variation, c'est de faire ce que nous avons proposé à quelques reprises : réécrire le texte afin d'en dégager les différentes strates du contrepoint !  
Bon travail.