

Conservatoire Royal de Liège

2017-2018

Analyse - Classe de Jean-Marie Rens

# Barber: Piano Sonata, Op. 26

## III. Adagio mesto



**Samuel Fortemps**



---

Conservatoire Royal de Liège

2017-2018

Analyse

# Barber: Piano Sonata, Op. 26

## III. Adagio mesto

---



---

**Samuel Fortemps**



## ***Barber: Piano Sonata, Op. 26***

Introduction.....	6
Intérêt personnel du travail.....	6
Pistes d'analyse .....	6
Samuel Barber.....	7
Ecriture, création et réception .....	8
Présentation des outils de composition .....	10
Dodécaphonisme sériel .....	10
Structure globale de la pièce .....	11
Section A .....	12
Section B I.....	12
Section B II.....	12
Section A'.....	12
Section A .....	13
Analyse de l'élément dodécaphonique.....	13
Analyse de l'élément mélodique .....	23
Section B I.....	29
Analyse de l'élément dodécaphonique.....	29
Analyse de l'élément mélodique .....	33
Section B II .....	39
Analyse de l'élément dodécaphonique.....	39
Analyse de l'élément mélodique .....	43
Section A' .....	47
Analyse du canon .....	47
Analyse de la coda.....	49
Conclusion .....	52
Annexe - Partition .....	53
Sources.....	59

## Introduction

### Intérêt personnel du travail

J'envisage l'analyse de cette pièce en tant qu'interprète. Le troisième mouvement de la sonate pour piano de Samuel Barber appartient en effet à mon programme de piano.

Une approche analytique, même succincte, fait toujours partie intégrante du processus de mémorisation et d'interprétation d'une oeuvre musicale. Elle nous enseigne, entre autres, la tenue des phrases musicales et les similitudes entre les différents motifs et propositions. Tous ces éléments sont indispensables lors d'un réel travail d'interprétation.

Dans le cas de la sonate pour piano de Barber, j'espère d'une part obtenir une meilleure compréhension du style de ce compositeur, et d'autre part comprendre la place qu'occupe cette pièce dans l'oeuvre de Samuel Barber.

### Pistes d'analyse

Un premier regard porté sur la partition nous apprend qu'il fait usage, entre autres, d'un matériau dodécaphonique dans la quasi totalité du mouvement. L'analyse de cet élément nous enseignera avec quelle rigueur ou quelle liberté Barber envisage cette écriture.

Une seconde analyse portera sur la mélodie mise en valeur par l'élément précédemment cité.

Ces deux entités sont présentées de manière très distincte dans cette pièce, mais nous nous attacherons également à définir ce qui les lie, ainsi que la manière dont Barber les fait coexister.

## Samuel Barber

Il naît en Pennsylvanie en mars 1910.

Il effectue la plus grande partie de sa formation au *Curtis Institute of Music* de Philadelphie, et sera mécéné par la fondatrice de cet établissement, Mary Louise Curtis. Il y reçoit l'enseignement de Rosario Scalero pour la composition, d'Isabelle Vengerova pour le piano et de Gogorza pour le chant. Il naviguera longtemps entre ces trois pratiques, se révélant particulièrement doué pour chacune d'entre elles.

En 1936, il reçoit le prix de Rome américain et séjourne donc en Europe.

Cette même année, il compose son quatuor à cordes en si mineur, dont le mouvement lent deviendra le célèbrissime *Adagio pour cordes*.

Bien qu'il soit considéré comme une figure de proue de la musique américaine du XXème siècle, le reste de son oeuvre est assez méconnue.

La qualité de son écriture lui apportera l'estime et même l'amitié de grands musiciens tels que Vladimir Horowitz ou Arturo Toscanini.

Il meurt à New York en janvier 1981.

Barber n'est pas un compositeur avant-gardiste. Sa musique est profondément enracinée dans une esthétique et une philosophie romantique, voire brahmsienne. Il est généralement considéré comme néo-romantique.

Toutefois, certaines de ses oeuvres démontrent un intérêt pour les écritures modernes et une maîtrise des nouveaux matériaux, comme la sonate pour piano dont il est ici question.

## **Ecriture, création et réception**

En 1947, La *League of Composers* (société nationale visant à promouvoir la musique contemporaine américaine) fête ses vingt-cinq ans. C'est à cette occasion qu'Irving Berlin et Richard Rodgers commandent une sonate pour piano à Samuel Barber, qui n'a pas encore écrit de pièce réellement ambitieuse pour cet instrument.

Cette sonate fut, dans un premier temps, conçue en trois mouvements. Elle dérogeait alors à la tradition par leur enchaînement atypique. Au lieu du traditionnel *vif - lent - vif*, nous faisons face à un *Allegro energico - Allegro Vivace e leggero - Adagio mesto*. Cette liberté par rapport à la structure de la sonate traditionnelle avait déjà été prise 6 ans plus tôt par Aaron Copland, qui donnait à sa propre sonate pour piano une structure *lent - vif - lent* (*Molto Moderato - Vivace - Andante sostenuto*).

Chaque mouvement peut être considéré comme un hommage aux formes classiques.

L'*Allegro energico* est une forme sonate, l'*Allegro vivace e leggero* est un scherzo de forme rondo (léger et court, environ 2 minutes) et l'*Adagio Mesto* peut être considéré comme une référence à la passacaille.

Son précédent essai pianistique, *Excursions*, dont Vladimir Horowitz était déjà un fervent interprète, fit de ce dernier un créateur tout désigné pour la pièce à venir. Horowitz observa pas à pas la composition de cet opus 26, et y participa d'une certaine manière, notamment en exigeant de Barber un mouvement supplémentaire succédant à l'*Adagio Mesto*, dont il est question dans ce travail. Ce quatrième mouvement devait être pour le pianiste l'occasion de finir sa prestation en beauté et avec brillance.

L'ajout de cet *Allegro con spirito* donne à la sonate sa forme finale: *vif - vif - lent - vif*. Barber fait encore une fois référence à une forme ancienne en y écrivant une fugue à 4 voix.

La création officielle de la pièce eut lieu le 11 janvier 1950 au Constitution Hall de Washington. Vladimir Horowitz la produira à de multiples reprises durant la saison 1950-1951 (notamment au Carnegie Hall), contribuant à la faire reconnaître des critiques et à l'intégrer au grand répertoire pianistique. Il qualifia lui-même la pièce "d'oeuvre romantique et subjective écrite dans un langage moderne [où l'on sent] une chaleur et un coeur qui font défaut aux compositions ultra-modernes, avec leurs effets pyrotechniques artificiels".

La sonate pour piano de Barber fit rapidement l'unanimité parmi les grands critiques et interprètes. En 1952, c'est déjà une pièce obligatoire à inclure au programme d'examen de l'Ecole Normale de Musique de Paris.

Suite à une tournée américaine durant laquelle il découvre l'oeuvre de Barber, Poulenc s'enthousiasme de son talent.

*“C’est une oeuvre remarquable, tant au point de vue musical qu’instrumental. Tour à tour pathétique, enjouée ou lyrique, elle s’achève par une fugue d’une difficulté fantastique. Comme nous sommes loin des mornes fugues scolastiques des élèves d’Hindemith! Eclatant de vie, ce finale vous met knock-out en cinq minutes...”*

## Présentation des outils de composition

### Dodécaphonisme sériel

Le dodécaphonisme sériel, inventé par Arnold Schönberg vers 1923 (la *Valse* de l'op.23 étant considérée comme la première pièce strictement dodécaphonique), repose sur l'énumération des douze sons de la gamme chromatique dans un ordre précis, sans omission ni répétition d'aucun d'entre eux. Le mot "dodécaphonisme" est généralement suffisant pour désigner le dodécaphonisme sériel, mais il pourrait également concerner des oeuvres basées sur l'emploi des douze sons sans pour autant les organiser en séries. Ce n'est pas le cas dans ce travail.

Le résultat d'une écriture dodécaphonique sérielle est une égalité totale entre les douze sons et une abolition de toute hiérarchie entre eux. Une oeuvre purement dodécaphonique sérielle doit d'ailleurs présenter les mêmes effectifs de chaque note.

Le paramètre fondamental de la série (transposable, renversable, ...) est la suite d'intervalles qui la compose. En effet, chaque note n'a d'autre valeur que les intervalles qui la lient à ses notes voisines.

A l'époque où Samuel Barber compose son opus 26, le dodécaphonisme est déjà un système d'écriture répandu parmi les grands noms de la musique contemporaine, comme Alban Berg et Anton Webern (eux-mêmes élèves de Schönberg).

## Structure globale de la pièce

Le troisième mouvement de cette sonate de Barber contient 39 mesures et peut être divisé en 3 parties. En considérant que les deux premières mesures sont purement introductives, nous pouvons envisager qu'une réexposition de la mesure 3 ait lieu à la mesure 28 et qu'il s'agisse d'une forme ABA'. Cependant, la frontière entre la section A et la section B est plus incertaine, l'appartenance des mesures 11 à 14 à l'une ou l'autre section pouvant porter à discussion. Leur mode de jeu pourrait nous inviter à les intégrer à la section A, mais l'aspect très conclusif de la mesure 10 ainsi que la reprise de l'introduction de la pièce à la mesure 11 font de ce moment une frontière idéale entre la section A et la section B. Ainsi:

Section A : mesures 1 à 10

Section B : mesures 11 à 27

Section A' : mesures 28 à 39

La section A peut faire office d'exposition: les éléments principaux, qu'ils soient dodécaphoniques, harmoniques ou motiviques, y sont présentés. Les mesures 1 à 2 constituent une introduction du matériau dodécaphonique dont il sera question dans le reste du mouvement.

Cette section se caractérise par une mélodie (le plus souvent jouée par la main droite) accompagnée par un matériau dodécaphonique sériel (traité de manière plus libre par la suite), et avec une harmonie sous-jacente. Ces trois éléments sont autant de pistes d'analyse à suivre.

La section B débute par une reprise de l'introduction. De nouveaux motifs apparaissent ensuite, toujours accompagnés d'éléments dodécaphoniques (qui se voient amplifiés dans le climax que constituent les mesures 20 à 25).

La section A' est une reprise variée de A. Le principal apport de cette réexposition est le canon à deux voix joué par la main droite. La mélodie évolue ensuite dans un registre de plus en plus grave avec des nuances de plus en plus faibles, jusqu'à l'extinction totale face aux restes de l'ostinato en doubles notes, entretenu par la main droite.

## Section A

Cette section est composée de 10 mesures.

Mesures 1 et 2 : Introduction

Mesures 3 à 6 : présentent les deux séries à l'origine de tout le matériau dodécaphonique de la pièce et sont donc à appréhender 2 mesures par 2 mesures.

Mesures 7 à 10 : Barber ne joue plus que sur la tête de sujet, mesure par mesure, pour finir par tourner sur un motif de demi-ton descendant.

## Section B I

Mesures 11 à 14 : Reprise et développement des deux mesures d'introduction.

Mesures 15 à 19 : Alternance de différents modes de jeu, dont l'enchaînement est direct et brutal. On peut associer entre elles les mesures 14 et 17, les mesures 15, 16 et 19, ainsi que les mesures 11, 12, 13 et 18.

## Section B II

La différence entre les modes de jeu utilisés avant et après la mesure 20 nous amène à diviser la section B en deux parties.

Mesures 20 à 23 : A entendre mesure par mesure, ce passage est principalement une évocation des thèmes de la première section.

Mesures 24 et 25 : Climax du mouvement, elles sont entièrement issues de l'introduction.

Mesures 26 et 27 : Fin du climax et de cette section B. Les matériaux utilisés proviennent d'ailleurs de la fin de la section A.

## Section A'

Mesures 28 à 31 : Réexposition des mesures 3 à 6, avec canon.

Mesures 32 à 39 : Coda, avec liquidation des matériaux dodécaphonique et mélodique.

## Section A

### Analyse de l'élément dodécaphonique

Bien que le 3ème mouvement de la sonate de Samuel Barber ne soit pas strictement dodécaphonique, il utilise cet outil de composition de manière évidente. La série dodécaphonique en question ne sera pas exploitée outre mesure, et occupera toujours un rôle secondaire dans la pièce. C'est pourtant bien cette série de douze sons qui fait office d'introduction à la pièce et qui, d'une façon quelque peu variée, la clôturera.

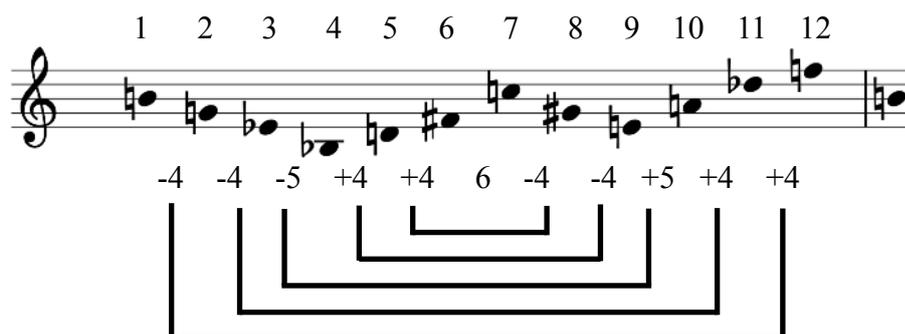
Les deux premières mesures, identiques, constituent donc une présentation très formelle de la série dodécaphonique.



Cette introduction de la série, avec les notes groupées deux à deux, ne nous permet pas d'en connaître l'ordre véritable. Il faut attendre les mesures 3 et 4 pour qu'elle soit plus rigoureusement énoncée par la main gauche.



Après une "synthèse" des intervalles, nous obtenons:



Une première observation nous indique que les intervalles de la série sont organisés en 4 groupes de 3, de façon symétrique. Ce principe de symétrie des séries dodécaphoniques nous invite alors à nous pencher sur le travail d'Anton Webern.

Dès 1926-1927, Webern s'intéresse aux structures particulières que l'on peut donner à une série dodécaphonique.

Dans son *Trio pour cordes* op.20, il utilise une série basée sur des intervalles de demi-tons, séparés par des intervalles de 4 ou 5 demi-tons.

Elle possède déjà un segment symétrique, mais il faudra attendre la *Symphony* op.21 pour observer une série dodécaphonique totalement symétrique:

La deuxième partie de cette série est bien une rétrogradation (à un triton d'intervalle) de la première.

Nous observons une construction très similaire dans notre *Adagio Mesto*. La série est parfaitement symétrique et se rétrograde elle-même de part et d'autre d'un triton.

Un rapide regard en arrière nous fait remarquer que cette symétrie transparaît déjà dans les doubles notes des mesures 1 et 2.

La démarche de Samuel Barber dans son usage du sérialisme dodécaphonique est, d'une certaine manière, assez conservatrice. En effet, il se sert de sa série pour égrener des accords bien définis et harmoniser sa mélodie d'une manière détournée.

Une réécriture des 4 groupes de la série donne donc une succession de 4 accords de quinte augmentée:



A l'époque où il écrit sa sonate pour piano, Alban Berg a déjà composé et fait créer son concerto pour violon "*A la mémoire d'un ange*". Il y construisait déjà une série dodécaphonique basée sur des accords parfaits majeurs et mineurs.

Nous pouvons maintenant accorder de l'attention à la façon dont Barber dispose sa série, qui conforte d'ailleurs la compréhension que nous en avons déjà.

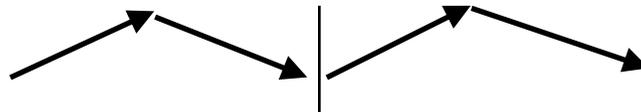
Dans notre synthèse des intervalles, le premier groupe de 3 notes (qui forme un accord de quinte augmentée) est constitué de deux tierces majeures descendantes. Barber décide cependant de les disposer dans le sens inverse, et donc de faire se succéder deux sixtes mineures ascendantes.

Appliquer cette inversion des intervalles de manière systématique aux autres groupes de la série en partant de notre première synthèse nous permet de réécrire rigoureusement la main gauche de ces deux mesures.

<p>-4 -4</p>	<p>2 sixtes mineures ascendantes</p>
--------------	--------------------------------------

 <p>+4 +4</p>	 <p>2 sixtes mineures descendantes</p>
 <p>-4 -4</p>	 <p>2 sixtes mineures (ou quinte augmentée) ascendantes</p>
 <p>+4 +4</p>	 <p>2 sixtes mineures (ou quinte augmentée) descendantes</p>

La disposition des intervalles provoque ainsi un dessin mélodique symétrique, à la fois par mesure et sur les deux mesures.



Au-delà de la nature de ces 4 groupes, on peut s'intéresser aux intervalles qui les relient,

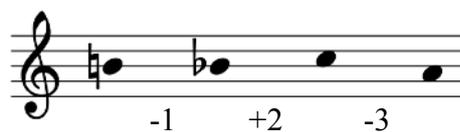
Entre les groupes 1 et 2 : -5

Entre les groupes 2 et 3 : 6

Entre les groupes 3 et 4 : +5

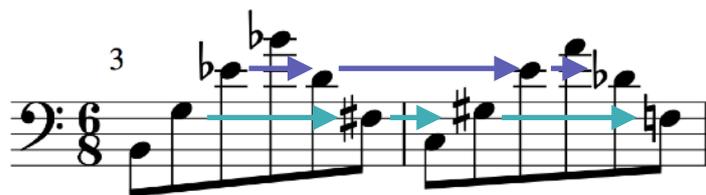
Entre les groupes 4 et 1 : 6

mais surtout à la ligne formée par les premières notes de chaque groupe.

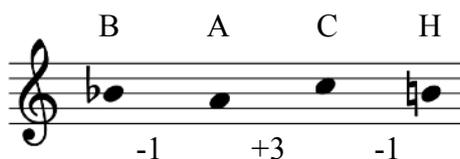


Une seconde mineure descendante, une seconde majeure ascendante et une tierce mineure descendante. Cette succession d'intervalles, dissimulée dans la première série, constituera un motif majeur de la pièce.

On le retrouve d'ailleurs dans cette même série, à différents registres:



Par la nature des intervalles utilisés et plus particulièrement des notes elle-mêmes, ce motif pourrait constituer une allusion détournée au célèbre B - A - C - H, déjà exploité par de nombreux compositeurs auparavant, comme Schönberg dans ses *Variations pour orchestre, opus 31*.



Dès les mesures 5 et 6, la série énoncée est mise à l'écart au profit d'une nouvelle énumération des 12 sons:



Ici encore, des successions intervalliques se distinguent dans la série. Un groupe de 3 tierces mineures descendantes pour débiter et un groupe de 3 tierces mineures ascendantes pour conclure, qui formeront donc deux accords de 7ème diminuée. Si nous essayons de regrouper également les 4 notes centrales, on observe qu'elles peuvent également être organisées par tierces mineures consécutives, de manière à former un autre accord de 7ème diminuée.

Une réécriture des accords donne donc:



Les accords de quinte augmentée et de septième diminuée, pouvant appartenir simultanément à plusieurs tonalités, sont des outils fondamentaux de la musique atonale.

On peut à nouveau observer la disposition que Barber impose à sa série:

<p>-3 -3 -3</p>	<p>3 sixtes majeures ascendantes</p>
<p>+3 +3 +3</p>	<p>quinte diminuée, tierce mineure, quinte diminuée descendantes</p>
<p>+3 +3 +3</p>	<p>3 tierces mineures ascendantes</p>

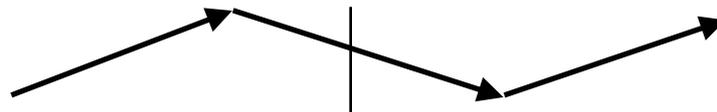
A nouveau, les premières notes de chaque groupe formeront un motif à part entière, qui sera exploité dans la suite de ce mouvement.



Nous verrons que la succession d'intervalles de seconde mineure et de tierce majeure est fondamentale pour comprendre le matériau mélodique de Barber. Plus largement, ce sont les relations entre ces 3 notes (1, 4 et 5 demi-tons) qui forgeront une grande partie des motifs de la pièce.

Une analogie est ici à faire entre la disposition de la première série et celle de la deuxième.

Celle-ci étant divisée en 3 groupes de 4 notes, et non 4 groupes de 3 notes, le dessin mélodique ne sera plus symétrique.



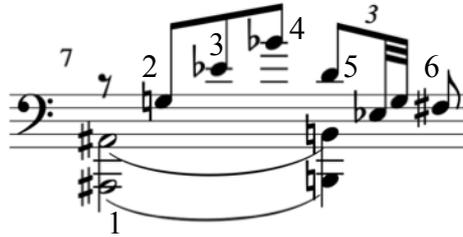
Dans sa première série, Barber inverse systématiquement tous les intervalles (à l'intérieur des groupes), de manière à couvrir le plus grand ambitus possible, en partant d'un accord de quinte augmentée.

Dans celle-ci, il applique à nouveau une inversion des intervalles, mais sur la première mesure uniquement (donc la moitié de la série). Le premier accord de 7<sup>ème</sup> diminuée (3 tierces mineures consécutives) s'étale donc sur 3 sixtes majeures. La deuxième mesure respecte les intervalles de notre synthèse et restitue donc le dernier accord de 7<sup>ème</sup> diminuée sous sa forme la plus réduite. Son ambitus est ainsi beaucoup plus réduit que celui de la mesure précédente. Le deuxième groupe de 4 notes commence sur la mesure 5 et s'achève sur la mesure 6, il bénéficie donc de deux traitements différents et son ambitus se situe entre celui du premier groupe et celui du dernier.

En conclusion, le registre exploité se restreint au fil des groupes.

Un détail supplémentaire dont il est intéressant de parler ici est la pédalisation proposée par Samuel Barber pour les mesures 5 et 6. Celle-ci confirme notre compréhension de la série, par groupes de 4 notes, à condition d'accepter que la pédale qui devrait tomber sur la première croche est légèrement retardée, afin d'éviter un frottement entre *ré* et *réb*.

Dans les 3 mesures suivantes, Barber va exploiter à la fois la tête de la première série et la tête du sujet, que nous observerons ultérieurement.



Le *la#* de la mesure peut être ici considéré comme une note *appogiature*, renforcée par l’octave. Des arguments en faveur de cette proposition sont d’une part la liaison entre le *la#* et sa “résolution”, ainsi que la présence à la main droite d’un *si bécarre* provoquant un frottement d’un demi-ton avec ce *la#*, appelant également à un glissement vers le *si*.

A noter encore, le motif qui s’ajoute à la série initiale pour amener le *fa#*, et dont la constitution intervallique nous intéresse.



En effet, il s’agit de la succession d’intervalles de tierce majeure ascendante et de seconde mineure descendante, soit une manipulation du motif obtenu après analyse de la seconde série de ce mouvement.

A la mesure 8, Barber va revenir au mode de jeu des deux premières mesures, en groupant les notes de sa série deux à deux.



Sur les deux premiers temps, il déploie la tête de sa série de la même manière que dans la mesure précédente, c'est-à-dire croche par croche. Les notes secondaires sont une répétition de la note précédente et ne font donc pas avancer la série. Une exception est à remarquer sur la deuxième croche, où Barber décide d'accompagner la 2ème note de sa série avec un *do*, là où un *si* était attendu. Ce choix pourrait se justifier d'une part par l'appogiature du *si* à la basse, qui retarde sa véritable arrivée au troisième temps, et d'autre part par la mélodie qui commence par une noire sur ce *si*, et qui serait donc affaiblie par une répétition de cette note.

Deux remarques quant à la compréhension de cette seule note "perturbant" la série dans l'accompagnement de cette mesure 8:

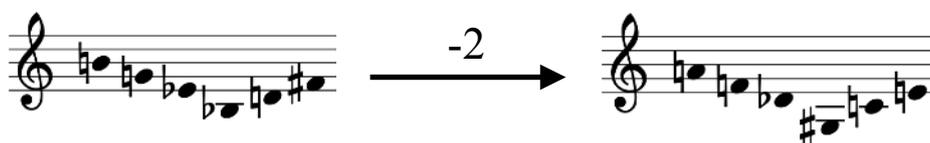
- Dans son écriture, Barber établit une nette distinction entre le matériau dodécaphonique sériel (principalement joué par la main gauche) et son sujet mélodique (principalement joué par la main droite). C'est la raison pour laquelle je préfère considérer que le *si* qui intervient sur le premier temps de la mesure 8 appartient à l'élément mélodique seulement, et qu'il ne doit pas ici être considéré comme la première note de la série, celle-ci étant déjà appoggiaturée à la basse.

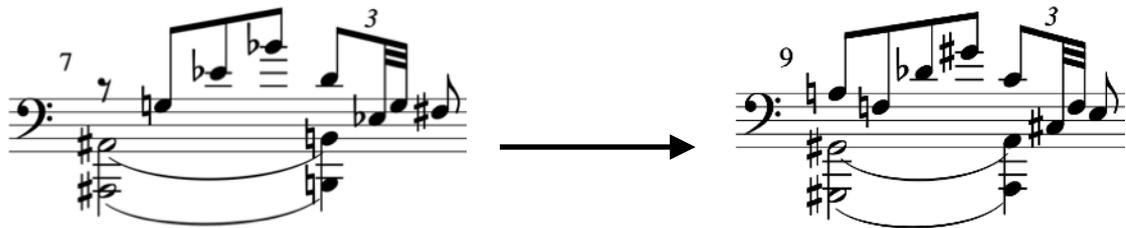
- Le choix par le compositeur d'un *do* étranger à la tête de la série au lieu du *si* attendu nous amène à penser qu'il est prêt à faire des concessions sur son accompagnement dodécaphonique, et que celui-ci occupe donc bien une place secondaire par rapport à l'élément thématique mélodique, et est susceptible d'être réarrangé.

Pour le dernier temps de la mesure 8, Barber revient au mode de jeu des deux premières mesures, et en profite pour aller un peu plus loin dans sa série.



La mesure 9 est une dernière occasion d'énoncer la tête de la série dans cette première grande section, mais Barber décide de la translater un ton au-dessous. La série ne part donc plus de *si*, mais de *la*, toujours appoggiaturé au demi-ton inférieur. Une fois cette transformation comprise, la mesure 9 est une reproduction quasi parfaite de la mesure 7.





Cependant, une variation est à observer entre les mesures 7 et 9:

La première note de la série, *la*, est maintenant énoncée sur le premier temps, contrairement à celle de la mesure 7. On peut associer cette variation à l'arrivée retardée de la mélodie jouée par la main droite, qui permet à l'accompagnement de ne pas doubler la première note de l'élément thématique, comme cela aurait été le cas à la mesure 7, si la série avait réellement commencé par *si*.

La mesure 10 constitue une prolongation du dernier temps de la mesure précédente.



Le déplacement de la série au ton inférieur prend ici un nouveau sens. Barber se sert de ce qu'il reste de sa série au premier temps de la mesure 10, pour glisser chromatiquement vers la sensible de *si*, et donc former un triton *la# - mi*. Il sera vu dans les parties suivantes qu'un élément thématique est également prolongé et glissé chromatiquement, de manière à renforcer cet "appel" à un retour du *si*.

C'est un exemple de la façon dont Barber manipule le dodécaphonisme sériel afin de créer un sentiment tonal, ainsi que des tensions suivies de résolutions.



Un autre motif constructeur du sujet, et qui sera généreusement exploité dans tout le mouvement, est le glissement au demi-ton inférieur. Barber l'utilise ici à deux reprises et fait donc glisser chromatiquement sa ligne mélodique du *si* au *sol#*.



C'est précisément par ce demi-ton chromatique descendant qu'entre la voix supérieure de la mesure 4.



On peut rapidement constater l'utilisation de plusieurs matériaux déjà présentés. Le demi-ton descendant apparaît à deux reprises, et une portion entière du sujet précédemment énoncé est rejouée, à la rythmique près.



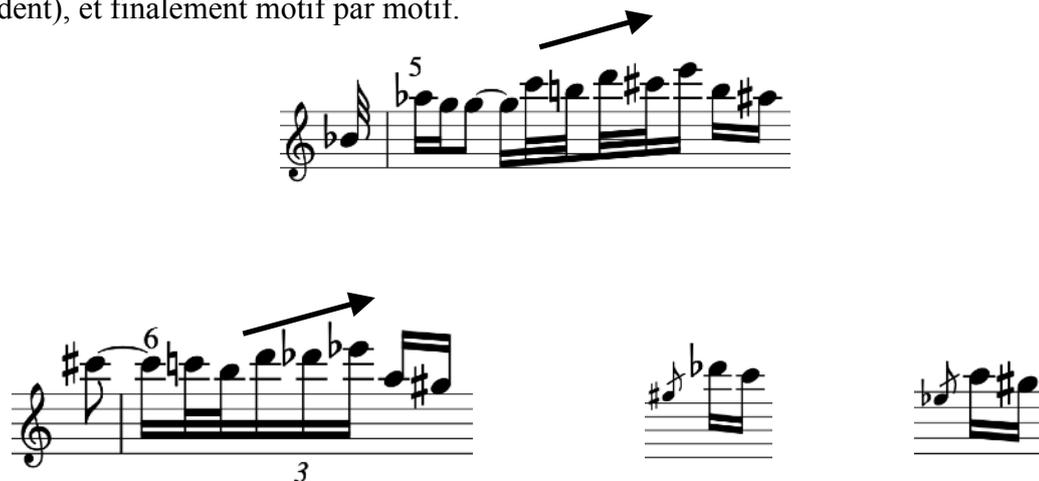
La transformation du rythme initial en un triolet de doubles croches se reproduira par la suite. Cette nouvelle voix apparaissant à la mesure 4 peut donc être considérée comme une réorganisation de la tête du thème initial.

Celui s'achevait sur un motif que Barber reprendra à la voix inférieure, aux intervalles près.

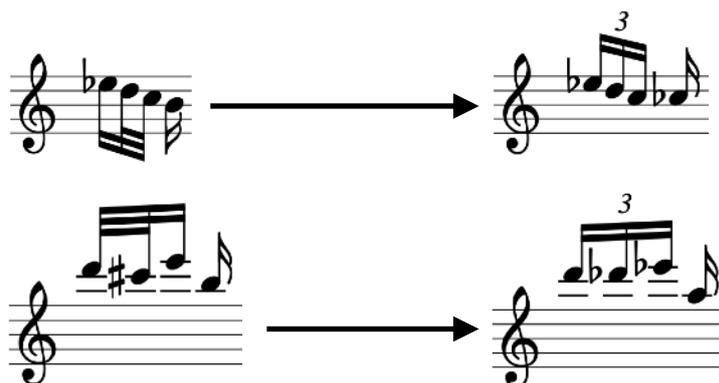


L'élément thématique des mesures 5 et 6 est réalisé par une seule et même voix, contrairement à celui des mesures 3 et 4, qui passait d'une voix à une autre. Nonobstant, le

phrasé indiqué par Barber nous encourage à l’appréhender mesure par mesure (comme le précédent), et finalement motif par motif.



Ces segments sont construits sur des motifs semblables à ceux des deux mesures précédentes, mais ils sont surtout des reproductions assez fidèles (rythmiquement) de la mesure 4. La différence notable est la variation du rythme [1 double - 2 triples] de la mesure 3 en [2 triples - 1 double], qui sera à nouveau varié en triolet de doubles croches à la mesure 6.



Cette entité était descendante sur les deux segments précédents, mais elle devient ascendante sur ceux-ci.

Plus remarquable encore, le motif du demi-ton descendant semble prendre de plus en plus d’importance au sein de la ligne mélodique, au point de s’en détacher totalement. Ce demi-ton descendant constitue la terminaison de ce quatrième segment, comme c’était déjà le cas pour les trois précédents.



Nous pouvons également nous pencher sur les *acciacaturas* dont Barber orne ces deux derniers motifs.



Nous faisons maintenant face d'une part à un groupe d'intervalles fondateurs de cette pièce [5 4 1] et d'autre part à un groupe d'intervalles essentiels à l'écriture atonale de Schönberg [6 5 1], auquel Samuel Barber fera à nouveau référence dans la suite du mouvement.

### Tableau paradigmatique

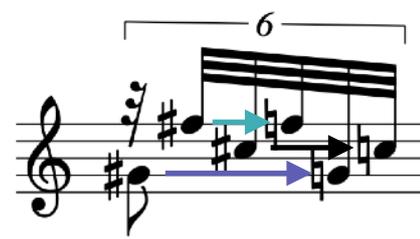
Mesure 3		
Mesure 4		
Mesure 5		
Mesure 6		

Une dernière observation avant le retour du thème porte sur les notes d'entrée de chaque segment. Le premier débute sur un *si*, qui forme donc un triton avec le *fa* prononcé à l'entrée de la seconde voix.

Nous pouvons aller encore plus loin et remarquer que ces deux voix dont les notes d'entrée formaient un triton font entendre un *lab* et un *ré bécarré* sur le premier temps de la mesure 3, soit un autre triton.

L'accumulation de ces quatre notes forment donc une 7ème diminuée, accord fondamental de cette oeuvre et de la musique atonale.

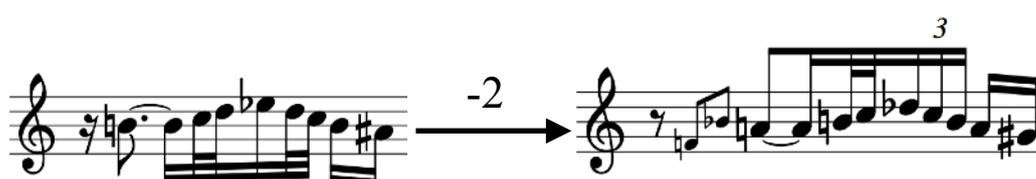
Le retour du thème initial est amené par un sextolet dont l'amplitude contraste avec la ligne diatonique et chromatique qui nous préoccupait jusqu'ici. Nous pouvons cependant le réduire (en tenant compte du *sol#* joué à la main gauche) en un assemblage de demi-tons descendants.



La suite de cette première section ne semble s'inspirer que du tout premier segment mélodique (mesure 3), et en particulier de sa tête, qui est rigoureusement reproduite à la mesure 7, si on omet que la première entrée du sujet était auparavant retardée d'un quart de temps.

L'élément mélodique change de main ainsi que de registre à la mesure 8. Cette fois, c'est l'entièreté de la mesure 3 qui est rejouée.

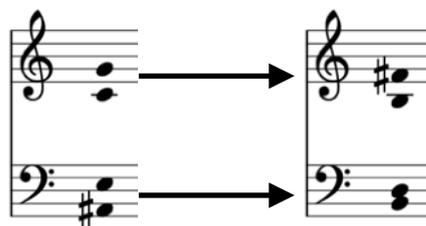
A la mesure 9, la tête du sujet est translatée un ton plus bas, comme l'élément dodécaphonique joué simultanément par la main gauche.



L'*appoggiature* rencontrée dans cette mesure est formée par les intervalles [5 4 1] rencontrés à de nombreuses reprises depuis le début de cette pièce.

Comme vu précédemment, le dernier temps de la mesure 9 sera réitéré à deux reprises dans la mesure 10, avec un resserrement chromatique la seconde fois.

Le passage de notre section A à notre section B est un événement remarquable de la pièce. Par le biais des éléments mélodique et dodécaphonique, tous deux drastiquement réduits, Barber va réunir les notes-clés qui lui permettront de faire ressentir à l'auditeur un appel tonal du *si*.



## Section B I

### Analyse de l'élément dodécaphonique

Les trois premières mesures de cette section sont l'occasion pour Barber de réexposer sa première série dodécaphonique dans sa forme originelle, c'est-à-dire par doubles notes. Elles constituent d'ailleurs un retour au 6/8, le premier depuis les deux mesures d'introduction.

La mesure 11 est donc une reproduction très fidèle de la mesure 1, si l'on omet l'importance nouvelle de la basse, conférée par le mouvement [sensible - tonique] qu'elle effectue depuis le la# de la mesure précédente. Elle sera amplifiée dans les mesures 12 et 13.



Dans la mesure 12, la série dodécaphonique est tout simplement doublée à l'octave supérieure. Barber divise également la main droite en deux voix, de manière à mettre en évidence un motif déjà rencontré dans la première section. Ce motif était obtenu en isolant les premières notes de chacun des accords de quinte augmentée présents dans la première série (mesures 3 - 4).



Rappelons que ce motif est présent à trois reprises dans la série, et que chacune des 12 notes est donc intégrée à l'un de ces motifs, et un seul.



L'*appogiature* sur le premier temps de la mesure 13 contribue à l'amplification du mode de jeu, ainsi que les indications dynamiques de Barber: un *crescendo* à la mesure 12 et un *mf* à présent.



Le motif isolé est une déformation de celui observé précédemment. Il et se détache légèrement de la série dont il est issu. La succession intervallique initiale [-1 +2 -3] est réduite à deux demi-tons descendants, motifs récurrents de ce mouvement.



La mesure 14 ainsi que la mesure 17 semblent apporter un matériau motivique nouveau, qui sera observé dans la partie suivante.

Dans les mesures 15, 16 et 19, l'écriture revient à une dissociation claire entre la ligne mélodique et l'élément accompagnateur joué en croches par la main gauche, comme c'était majoritairement le cas dans la première grande section.

La main gauche de la mesure 15 déploie donc la série initiale, mais celle-ci est déplacée un demi-ton plus haut (elle l'avait déjà été un ton plus bas, à la mesure 9).

L'accompagnement de la mesure 16 reproduit rigoureusement celui de la mesure 15 (l'octave acciaccaturée sur le premier temps n'est qu'une adaptation de la partition aux contraintes physiques du musicien bimane).

Comme la mesure 14, la mesure 17 sera analysée ultérieurement.

La mesure 18, calquée sur la mesure 13, connaît à nouveau un déplacement vertical de la série. Ce déplacement équivaut à une quinte juste descendante, que nous pouvons appréhender comme une quarte juste ascendante.

Nous pouvons à présent observer les liens intervalliques qui régissent ces déplacements, en nous basant sur les premières notes de chaque série.

Série initiale	Mesure 15 - 16	Mesure 18 - 19
	+1	+4

Elles forment l'accord [5 4 1], obtenu après manipulation de la seconde série du mouvement, durant l'analyse de la première section.

La mesure 19 est une reprise rigoureuse de la mesure 15, en ce qui concerne l'élément accompagnateur.

## Analyse de l'élément mélodique

Les mesures 11, 12 et 13 ne comportent pas d'élément mélodique à proprement parler, si ce n'est le motif issu de l'élément dodécaphonique lui-même.

La mesure 14 ainsi que la mesure 17 constituent une interruption de l'accompagnement en croches/doubles notes joué par la main gauche. Celle-ci n'est plus occupée que par le motif [sol solb lab fa], à présent totalement détaché de sa série d'origine.

La main droite passe ici par toutes les notes de la gamme chromatique sans en répéter une seule, et constitue donc un ensemble dodécaphonique.

Un rapide regard en arrière nous informe qu'il s'agit en réalité de la seconde série dodécaphonique de la pièce, énoncée sur les mesures 5 et 6.



Grouper les doubles notes 2 à 2 nous permet, comme auparavant, d'envisager cette série comme une succession de 3 accords de 7ème diminuée. Toutefois, remarquons que Barber sépare rythmiquement sa série en deux groupes de 6 notes, comme c'était déjà le cas dans les mesures 5 et 6. Le deuxième accord de 7ème diminuée est donc scindé en deux parties.

	 <p>2 intervalles de 7ème diminuée, à un triton d'intervalle</p>
	 <p>2 tritons, à une 7ème diminuée d'intervalle</p>

	 <p data-bbox="865 362 1412 398">2 tritons, à une tierce mineure d'intervalle</p>
---	--

Nous observons également un resserrement progressif des intervalles en question au fil de la série, qui nous permet de comprendre l'entorse qu'y fait Barber, en écrivant [*fa/si - ré/lab*] au lieu de [*ré/si - fa/lab*]. En effet, il est forcé de bousculer l'ordre initial de cet accord de 7ème diminuée pour faire se croiser deux tritons.

Les mesures 15, 16 (et donc 19) se caractérisent par une écriture dissociée, avec une mélodie à la main droite et un accompagnement à la main gauche, comparable à celle de la première section.

Le dessin formé par la mélodie présentée à la mesure 15 semble parodier le tout premier motif de la pièce, qui apparaît dès la mesure 3 et y était accompagné de manière similaire. Cela nous conforte dans l'idée que cette pièce est un hommage à la passacaille, car cette forme ne se définit pas seulement par un ostinato, mais également par les variations que le thème va développer sur cette basse obstinée.



Il y est complexifié par l'emploi de chromatismes et de notes répétées. Les intervalles parcourus sont différents, mais ramènent également à cette partie de la pièce. Isolons les notes maîtresses du premier temps de cette mesure en 6/8.

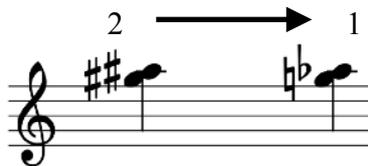


On constate qu'elles forment un accord de quinte augmentée, fondamental dans l'arrangement de notre première série. Les notes de passage se suivent chromatiquement, à l'exception de celles qui se situent de part et d'autre de la note supérieure.

Cette ligne va subir une translation rigoureuse d'un demi-ton descendant sur le deuxième temps de cette mesure.

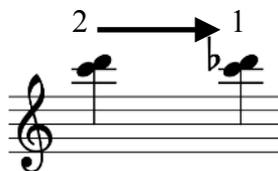


Considérons à présent les doubles notes qui enrichissent cette ligne mélodique.



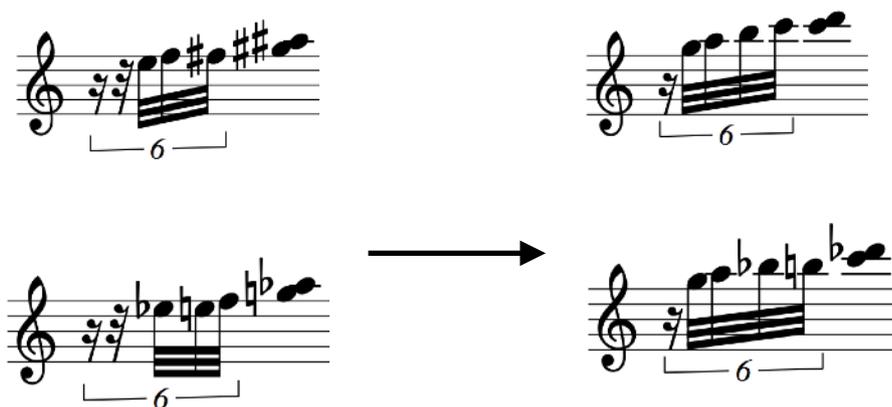
On observe un resserrement de l'intervalle liant la note supérieure (qui descend de 2 demi-tons) à la note inférieure (qui ne descend que d'un demi-ton).

Remarquons déjà que ce resserrement intervient également à la mesure 16, bien qu'il soit réalisé différemment.

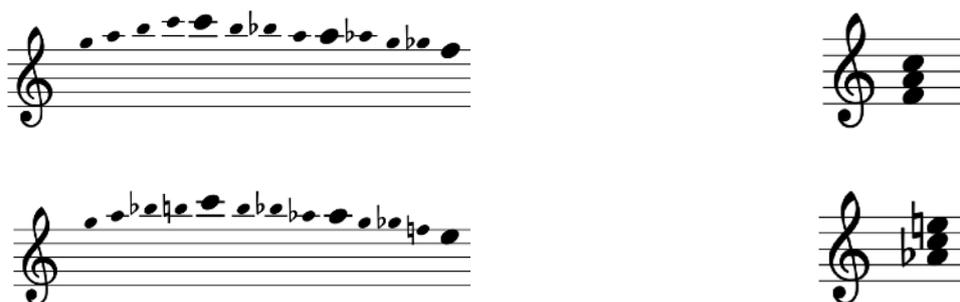


Ici, la note inférieure des doubles notes reste statique, et seule la note supérieure effectue le demi-ton descendant.

Une autre modification à remarquer par rapport à la mesure précédente concerne les montées menant aux doubles notes.



Elles sont à présent plus fournies et présentent aussi du diatonisme.



L'accord de quinte augmentée ne se présente plus que sur le deuxième temps de la mesure, par glissement du *la bécarré* vers le *lab* et du *fa* vers le *mi*. Nous pouvons nous appuyer sur l'intervalle entre le deuxième accord de quinte augmentée de la mesure 15 et celui de la mesure 16, pour établir que celle-ci est issue d'une translation de 5 demi-tons ascendants de la mesure 15.

Bien qu'il ne soit pas réellement prononcé au premier temps de la mesure suivante, nous considérons que c'est sur un *mi* que la mélodie aboutit (en respectant la descente chromatique).

Confronter les notes inférieures des doubles notes nous ramène encore une fois aux intervalles [5 4 1].



La mesure 17 marque un retour au mode de jeu de la mesure 14, tout en étant plus complexe et plus fournie.

Les rythmes qui occupaient une mesure en 2/4 occupent maintenant les quatre premières croches de cette mesure en 6/8, qui est donc divisée ainsi: [4/8 - 2/8]. Remarquons également que la première partie de cette mesure est homorythmique, puisque la main gauche est calquée sur la main droite.



Avant de chercher ici une suite dodécaphonique, il faut résoudre le problème posé par la répétition du [réb - do#]. En effet, si l'on tient compte du *do bécarre* présent en acciaccatura, on dispose des douze sons de la gamme chromatique, et la présence de ce *réb* ne peut être qu'accidentelle. Une justification possible est qu'il permet à Barber de débiter cette série avec un nouveau groupement [5 4 1], formé par [*lab do réb*]

Après avoir isolé et réorganisé la suite de manière à mettre en évidence les successions d'accords de quinte augmentée, nous obtenons:



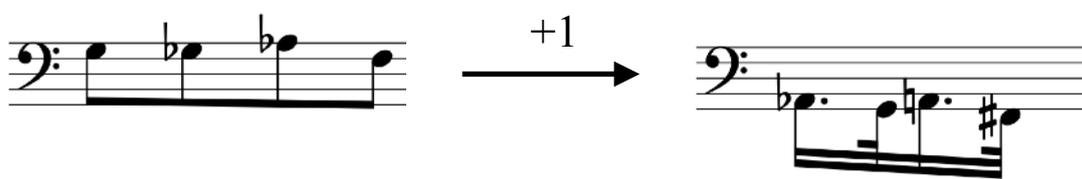
donc, la translation de la première série, 1 demi-ton plus haut.



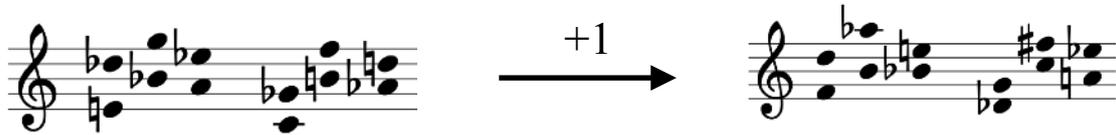
La première partie de la mesure 17 est donc issue de la série prononcée par la main gauche dans les deux mesures précédentes, sur des rythmes provenant de la mesure 14 (qui exploitait pourtant une autre série). L'identification de cette série nous permet d'associer le *réb* étranger au *do bécarre* qui venait déjà perturber celle de la mesure 8.

La seconde partie de cette mesure s'inspire également de la mesure 14, et ce sur trois points:

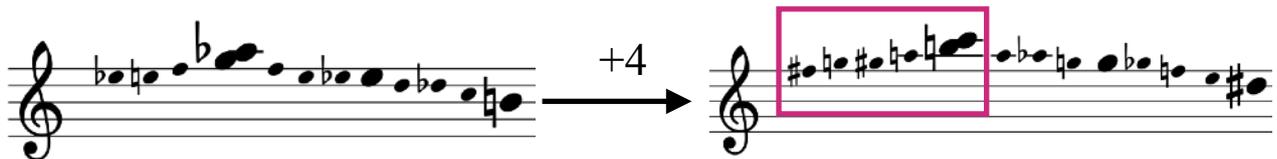
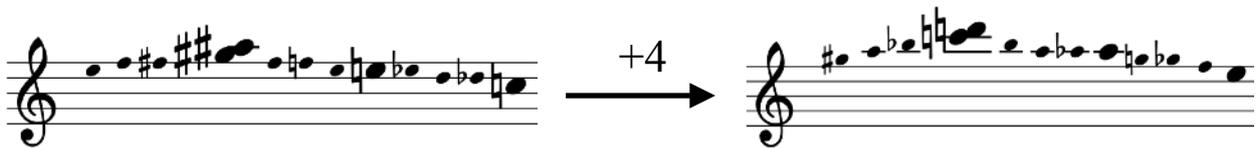
- L'élément accompagnateur, qui est naturellement déplacé d'un demi-ton ascendant (ou d'une 7ème majeure descendante en hauteurs réelles).



- La série utilisée, qui provient de celle jouée aux mesures 5 et 6 et sera donc utilisée de la même manière qu'à la mesure 14 (sans oublier la réorganisation du dernier accord de 7ème augmentée).



Enfin la mesure 19 nous ramène au mode de jeu des mesures 15 et 16. C'est d'ailleurs la mesure 15 qui semble ici être respectée de la manière la plus rigoureuse, une fois la translation ascendante de 4 demi-tons effectuée.



La seule modification apportée à Barber par rapport à la mesure 15 est l'introduction d'un rythme qui n'était employé qu'à la mesure 16.

## Section B II

### Analyse de l'élément dodécaphonique

Cette section constitue le climax de la pièce, tant sur le plan de la dynamique (*f*, *ff*, *fff*) que sur celui des ambitus.

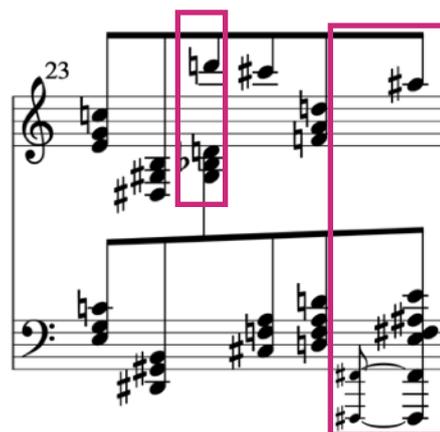
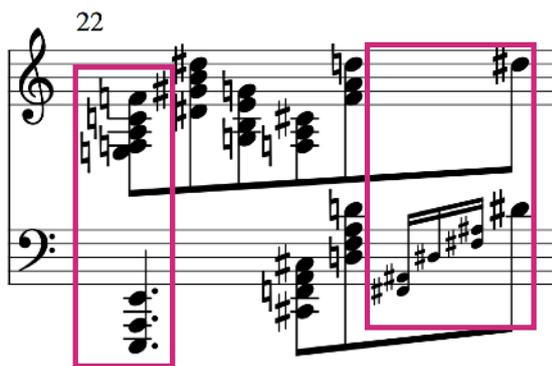
Les mesures 20 à 23 présentent à nouveau une dissociation entre un élément mélodique et un élément accompagnateur, celui-ci étant présenté en simples croches et inspiré de la série dodécaphonique obtenue à la toute fin de la section précédente.

The image displays three measures of musical notation. Measure 19 is a single staff with a bass clef, showing a melodic line. Measures 20 and 21 are presented as two staves each, with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The accompaniment in measures 20 and 21 consists of chords in the bass clef and chords in the treble clef. A pink box highlights the final chord of measure 21 in the treble clef.

Barber décide de renforcer et d'amplifier son accompagnement par l'ajout de deux notes à chaque croches: une doublure de la note supérieure à l'octave inférieure ainsi qu'une note "étrangère" à la série, qui va venir former avec elle des accords parfaits majeurs et mineurs (et un accord de quinte augmentée). Ces nouveaux accords sont disposés de manière à présenter les mêmes notes supérieures qu'à la mesure 19.

Remarquons au passage la légère modification qu'effectue Barber sur la dernière croche: il opte pour un *la bécarré* au lieu d'un *la#*. La raison vient du frottement qu'un *la#* provoquerait avec le *la bécarré* présent dans l'élément mélodique. Encore une fois, il se montre enclin à faire des concessions sur son matériau dodécaphonique, afin que celui-ci ne perturbe pas sa ligne mélodique.

L'accompagnement des deux mesures suivantes est une amplification du même modèle.



Nous avons maintenant affaire à deux nouvelles anomalies par rapport à la mesure 20.

La première croche subit en réalité deux modifications:

- l'ajout du *fa bécarré* octavié, qui peut être considéré comme l'aboutissement de l'élément mélodique de la mesure précédente.

- la note étrangère à la série, qui complète à présent un accord parfait mineur de *la*, et non plus un accord parfait majeur de *do*.



La dernière croche voit sa note étrangère passer de *do#* à *ré#*, et ainsi coïncider à nouveau avec la ligne mélodique.

La mesure 23 présente elle aussi deux modifications à observer.

Sur la troisième croche, le *si bécarré* descend au *sib* imposé par l'élément mélodique, tandis que le *mi bécarré* descend au *ré bécarré*, formant à présent un accord de *sol mineur*. Enfin, la dernière croche comporte un *mi bécarré* au lieu d'un *do#*, pour des raisons déjà développées.

Les mesures 24 et 25 marquent un retour instantané à la toute première série dodécaphonique de la pièce, présentée en doubles notes, comme à son origine.



Elle est prononcée à deux reprises dans cette mesure, ainsi que dans la suivante.

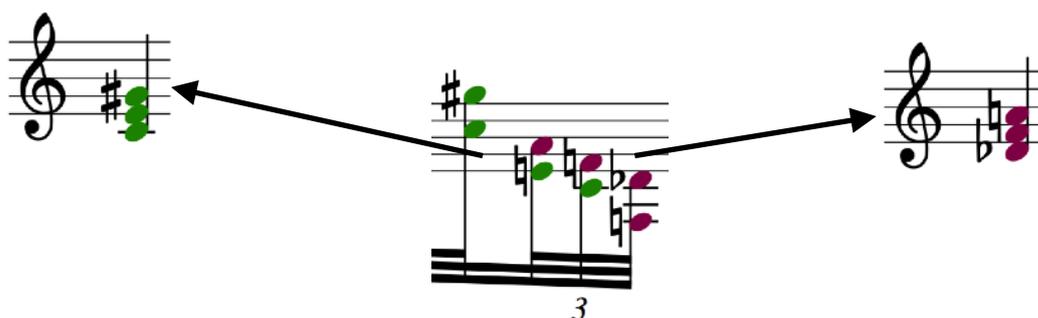
Ici, la deuxième note de la série, *sol*, est omise alors que l'importance du *si* est fortement soulignée. Cette disparition de la deuxième note de la série au profit de la première interviendra à nouveau dans la suite du mouvement. Nous remarquons également qu'une double note supplémentaire [*fa do*] a été introduite entre les deux dernières. Nous pouvons nous attarder sur la raison de son apparition et le choix de ces notes en particulier.

La mesure 24 possède l'ambitus le plus important de ce mouvement (presque 7 octaves parcourues en l'espace d'une croche), ainsi que la nuance la plus élevée (*sff*). Depuis la mesure 20, voire la mesure 17, Barber effectue une longue ascension dynamique, passant par *pp*, *mp*, *mf*, *f*, *ff* avant d'aboutir au *sff*. Ce paramètre ainsi que l'amplification progressive des éléments mélodique et accompagnateur de ces dernières mesures nous permettent d'envisager la mesure 24 comme le point culminant de ce climax.

Sa pente descendante se caractérise par un resserrement rythmique ainsi qu'une progression vers des registres de plus en plus graves.



Un temps de mesure comporte successivement 5, 8 et 12 doubles notes. L'introduction de la double note [*fa do*] est donc une manière pour Barber d'alimenter son matériel rythmique, de même que la répétition de la double note [*sib mib*]. En émettant *fa* et *do* à ce moment précis de la série, il ne perturbe pas les accords de quinte augmentée dont elle est constituée.



Remarquons enfin que l'association des notes *fa* et *do* avec les doubles notes conjointes nous permet de former à nouveau deux groupements [5 4 1].



La mesure 25 restitue la série à deux reprises en un seul temps, effet direct du resserrement rythmique. Barber respecte ici les rapports de hauteurs proposés par la toute première mesure, à l'exception de l'octave descendante qu'il fait subir à la quatrième double note de la série [*la mi*] afin de prolonger l'aggravation du registre.

Si nous nous intéressons à la place qu'occupe le climax dans cette pièce, nous constatons qu'il se trouve plus ou moins à ses deux tiers. En tenant compte de la mesure à laquelle Barber décide de le faire intervenir et du nombre total de mesures dans la pièce, nous pouvons réaliser un court calcul:

$$39 / 24 = 1.625$$

1.625 étant suffisamment proche du nombre d'or qu'est 1.618 pour y voir une allusion. Le nombre d'or avait déjà été exploité par d'autres compositeurs dans la première moitié du XXème siècle, comme Bartok dans sa *Musique pour cordes, percussion et célesta*.

Un calcul semblable réalisé sur le nombre de croches (considérées comme l'unité métrique de base dans la pièce) nous éloigne un peu de cette proportion remarquable.

Les deux dernières mesures de cette section relèveront de l'analyse mélodique.

## Analyse de l'élément mélodique

L'élément mélodique, clairement dissocié de l'accompagnement, s'appréhende mesure par mesure au début de cette section.

Les rythmes qu'il emploie et les intervalles qu'il parcourt sont originaires de la première section.

The image shows two musical staves illustrating melodic analysis. The top staff, labeled '3', shows a melodic line with a triplet of eighth notes. An arrow points to the interval between the first and second notes, labeled 'demi-ton descendant'. Another arrow points to the interval between the second and third notes, labeled 'intervalles [+3 -4]'. The bottom staff, labeled '20', shows a melodic line with a quintuplet of eighth notes. An arrow points to the interval between the first and second notes, labeled 'demi-ton descendant'. Another arrow points to the interval between the second and third notes, labeled 'notes répétées'. A third arrow points to the interval between the third and fourth notes, labeled 'intervalles [+3 -4]'. The label 'notes répétées' is also placed above the quintuplet.

La mesure 21 lui est encore plus fidèle: joué une octave plus bas, le thème est pratiquement identique, à l'exception d'un court motif le prolongeant jusqu'au premier temps de la mesure suivante.

The image shows a musical staff in bass clef for measure 21. The staff contains a complex melodic line with many notes. Two specific motifs are highlighted with pink boxes: one at the beginning of the measure and another at the end, which is a triplet of eighth notes labeled '3'.

Les deux mesures suivantes ne sont qu'une translation - assez rigoureuse - des mesures 20 et 21.

Mesure 20  $\xrightarrow{+5}$  

Le mode de jeu se complexifiant au fur et à mesure que le climax se confirme, le compositeur fait le choix de retarder l'entrée de l'élément mélodique, pour permettre à l'élément dodécaphonique d'être joué à deux mains et donc de couvrir un ambitus plus large.

Barber effectue ensuite l'opération inverse, c'est-à-dire un déplacement vertical descendant de 5 demi-tons.

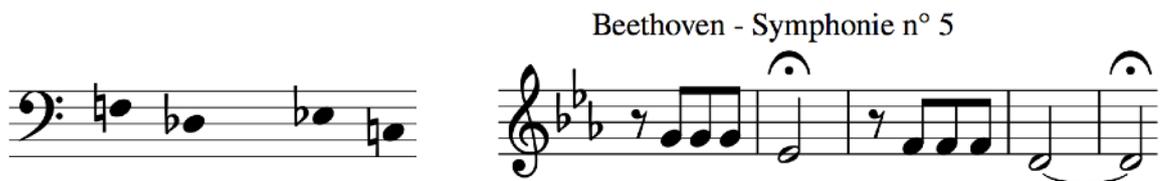
Mesure 21  $\xrightarrow{-5}$  

Il interrompt ensuite sa ligne mélodique par un court motif visant à amener le climax.

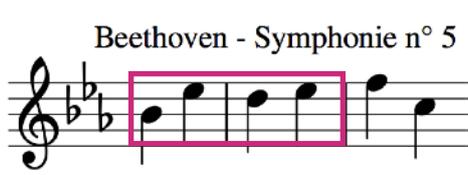


Ce motif nous ramène à nouveau au groupement [5 4 1]. L'ajout par le compositeur d'un *mib* peut également nous suggérer une allusion très discrète à Beethoven, dans la succession d'une tierce majeure et d'une tierce mineure descendantes.

Beethoven - Symphonie n° 5



Notons au passage que le deuxième thème de cette même symphonie débute par ce fameux groupement [5 4 1].



Cette analogie est sans doute très hasardeuse, mais l'idée que Barber fasse référence à un thème de Beethoven au travers de sa deuxième série, après avoir fait allusion au motif B A C H au travers de la première, est trop séduisante pour l'ignorer.

Les mesures 24 et 25 sont constituées exclusivement de matériau dodécaphonique et ont déjà été analysées précédemment.

En revanche, les mesures 26 et 27 sont très riches du point de vue motivique.

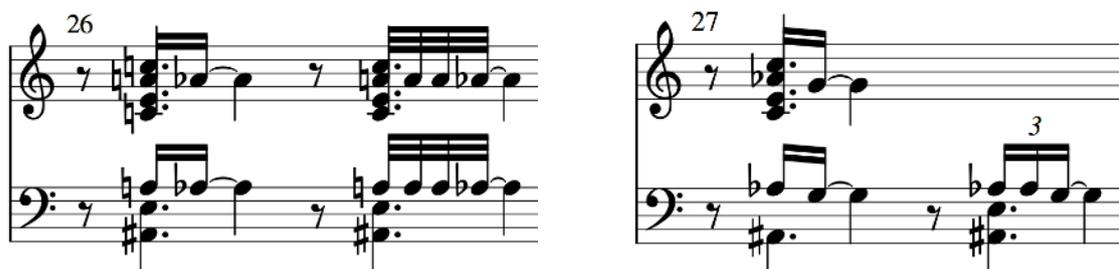
Ces motifs, et leur agencement particulier, seront répétés à quatre reprises au cours de ces deux mesures, qui peuvent donc être considérées comme la quadruple répétition d'un seul segment. Le contrecoup du climax s'illustre par un rétrécissement progressif de l'ambitus, des dynamiques décroissantes ainsi que des moyens techniques de plus en plus réduits.

L'entièreté de ce passage est marquée par le *la#*, prononcé à trois hauteurs différentes. Comme à la mesure 10, il constitue un appel au retour du *si bécarre*.

C'est d'ailleurs cette mesure en question qui fournit la majorité des matériaux ici présents.



Les deux secondes mineures descendantes sont maintenant exploitées de manière plus développée.



Le motif [*do# fa mi*] est à nouveau joué en décalage par rapport à ces demi-tons descendants.

Barber ajoute à ces différentes voix un motif originaire de la deuxième grande section du mouvement, qui consistait en une montée et une descente chromatiques en triples croches.

26

27

-5

Après une translation désormais habituelle de 5 demi-tons, ce motif est abaissé d'une octave et contribue à l'appel du *si* par sa descente chromatique [*mib ré réb do*]. Ce sentiment tonal est réalisé à l'aide du même accord, produit peu ou prou par les mêmes éléments.

D#4 Fb4

D#3 Fb3

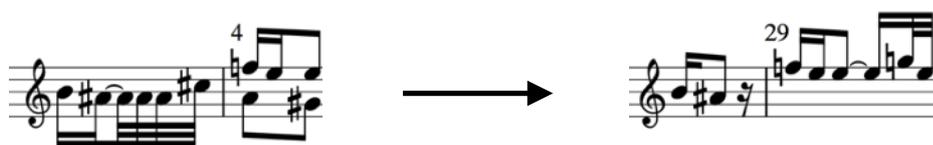
## Section A'

### Analyse du canon

Cette réexposition de la première section se présente sous la forme d'un canon, qui s'étend de la mesure 28 à la mesure 31.

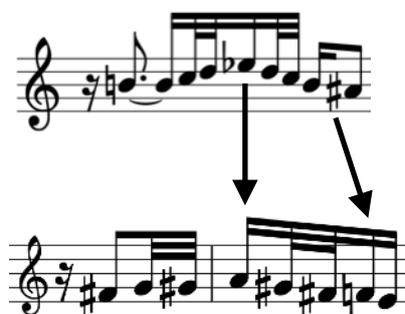
L'élément dodécaphonique accompagnateur est rigoureusement identique à celui des mesures correspondantes de la première section.

La voix supérieure du canon est également conservée de manière quasi parfaite. La seule entorse au modèle est la suppression d'un motif qui apparaissait à la fin de la mesure 3. Cette modification permet à Barber de fondre deux voix en une.



La deuxième voix de ce canon entre avec un décalage de quatre croches par rapport au thème. Cet écart métrique est variable.

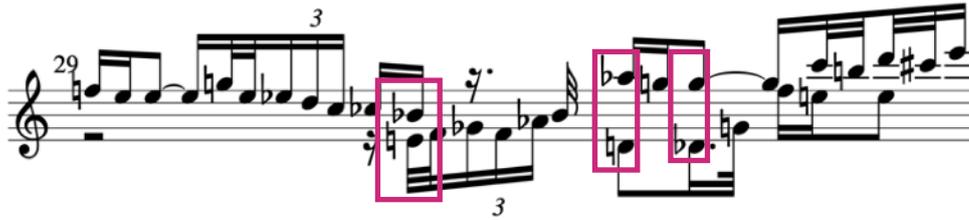
L'intervalle entre le modèle et la voix secondaire est ici d'un triton. Il se mesure au niveau du sommet et de la fin du sujet.



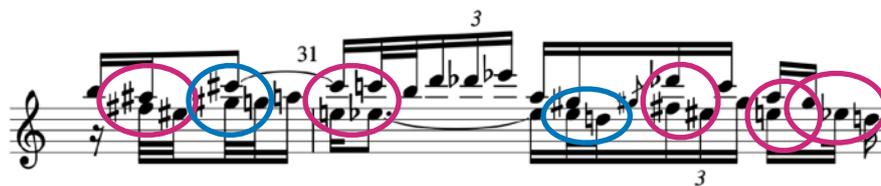
Le segment suivant présente plus de différences par rapport à la voix principale du point de vue intervallique.



Cette déformation engendre la création de plusieurs doubles notes espacées d'un triton.



Le troisième segment est l'occasion pour Barber de réexploiter son groupement [5 4 1], ainsi que le groupement [6 5 1], caractéristique de l'atonalité chez Schönberg. Les intervalles de seconde mineure contenus dans ces accords étant naturellement descendants.



Ce canon assez libre est donc l'occasion pour le compositeur de présenter les matériaux fondateurs de cette pièce d'une façon inédite.

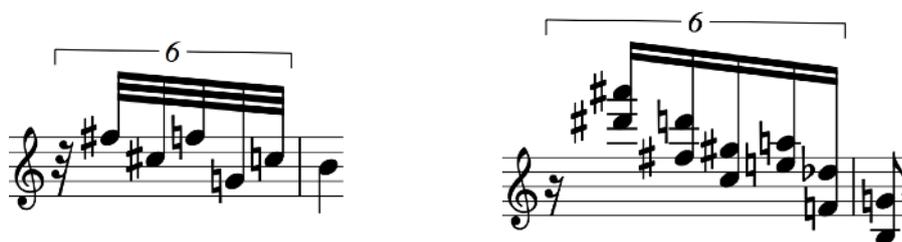
Ce canon, intégré à une passacaille, est un hommage de plus aux formes anciennes que chérissait Samuel Barber. Le plus fameux exemple de canon sur basse obstinée reste le célèbre *Canon en ré Majeur* de Johann Pachelbel, composé en 1700, soit 250 ans plus tôt.

## Analyse de la coda

Le caractère conclusif de cette séquence peut être imputé à plusieurs causes.

Tout d'abord, la répétition du motif en sextolet visant à amener le *si*, note fondamentale de la série dodécaphonique voire de l'ensemble de la pièce. Son itération pourrait être considérée comme une référence à la coda classique, construite par une succession de cadences parfaites.

La deuxième occurrence de ce motif n'est plus construite sur des demi-tons descendants comme c'était le cas auparavant, mais est plutôt fournie par la première série dodécaphonique.



Ensuite, Barber entame un processus de liquidation de ses matériaux mélodique et dodécaphonique qui durera jusqu'à l'extinction totale.

Les mesures 33 à 36 exploitent une dernière fois le sujet premier de la pièce, et lui font parcourir une octave de *si* descendante. Les demi-tons descendants sont encore une fois généreusement prodigués.

33 3 3 3

sib la fa# fa do# do

L'élément dodécaphonique de la mesure 33 se présente sous la forme d'un arpège ascendant composé des premières notes de la série. L'apparition d'un *do bécarré* là où un *si bécarré* aurait été plus prévisible nous ramène à la mesure 8, où un cas similaire apparaissait.



Le *la#* présent à la basse et le frottement qu'il occasionnerait avec le *si bécarré* étaient déjà mis en cause.

Le passage de l'élément mélodique à un registre plus grave est à nouveau l'occasion d'employer cet accompagnement habituel en doubles notes, agrémenté d'un court motif issu du premier sujet.



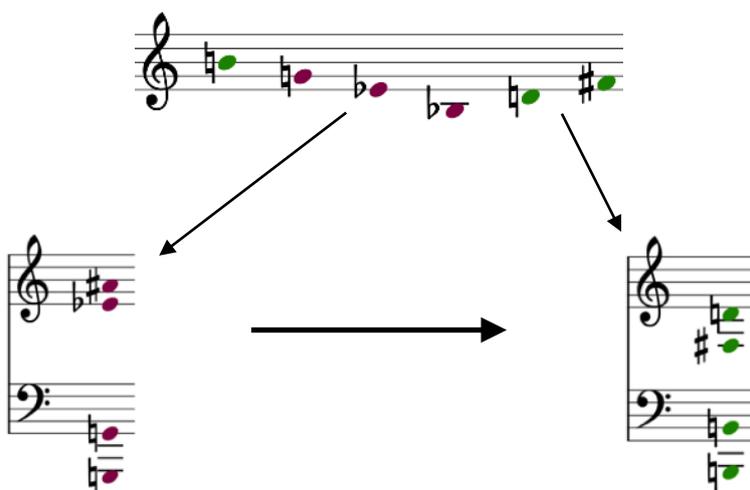
La mesure 36 est la seule qui soit écrite en 7/8, et même la seule qui soit asymétrique dans ce mouvement. Elle doit être comprise en  $[5/8 + 2/8]$ , les cinq premières croches présentant une version de la série originale privée des notes 7 et 8, c'est-à-dire [*do sol#*].



Cette manipulation permet à Barber de faire entendre une dernière fois les premières notes de sa série, avant de liquider son accompagnement, et de tourner autour des notes 3 4 [*mib la#*] et 5 6 [*ré fa#*]. Nous pouvons remarquer que les notes 1 et 2 [*si sol*] sont encore prononcées à la basse, le *sol* étant intégré à un motif de demi-ton descendant.



Une opération remarquable réalisée par Barber dans ces dernières mesures est le retour au sentiment tonal de *si* effectué par l'élément accompagnateur dodécaphonique. Une analogie avec la musique classique tonale peut être faite, puisque nous alternons ici entre un accord parfait mineur de *si* et un intervalle [*la# mib*] qui tend à nous y ramener, à la manière des cadences parfaites qui peuvent s'enchaîner dans une coda (le *la#* tend vers le *si*, le *mib* vers le *ré* et le *sol* vers le *fa#*, bien que les hauteurs réelles ne soient pas respectées dans ces résolutions). Toutes ces notes (en omettant le *sol#* appartenant au demi-ton descendant) sont bien originaires de la première partie de la première série dodécaphonique.



## Conclusion

Samuel Barber fait usage d'un matériau relativement réduit dans le troisième mouvement de sa *Sonate pour piano*. Une analyse approfondie des six premières mesures, durant lesquelles il expose ses deux séries dodécaphoniques, est presque suffisante pour éclairer l'entièreté de la pièce.

Nous avons constaté que son usage du dodécaphonisme sériel en lui-même était assez pauvre, en ce qu'il ne réalise pas d'autres transformations que la transposition. Ni renversements, ni rétrogradations. En revanche, la structure si particulière de ses deux séries est d'une grande richesse, et régit tout ce mouvement. Ainsi, bien que l'élément mélodique prenne le pas sur l'élément accompagnateur d'un point de vue technique et pratique, il en est issu dans sa quasi totalité. Seul le rythme lui est propre, les intervalles qu'il parcourt étant bien souvent prédéfinis.

Un élément remarquable dans cette pièce est le sentiment tonal obtenu par Barber au travers de son élément dodécaphonique (après manipulation). Les moments auxquels il intervient confirment d'ailleurs la division que nous avons réalisée de la pièce. L'appel du *si* se fait sentir entre nos sections A et B, entre nos sections B et A', ainsi qu'à la toute fin du mouvement.

Bien que cette pièce soit l'une des plus modernes de Barber, elle n'est pas le fruit d'un véritable avant-gardisme ou d'une quelconque volonté d'innover. En 1949, année d'écriture de cet *Adagio mesto*, les outils qu'il s'approprie et surtout l'utilisation qu'il en fait sont déjà exploités depuis au moins 15 ans.

Mais ce n'est pas ce que nous attendons d'un compositeur comme Samuel Barber.

Il n'y a dans son oeuvre aucune concession à l'époque, en dépit des critiques qui le jugèrent alors trop conservateur, voire dépassé.

Ce compositeur ne se départira jamais réellement de l'écriture romantique dont il a hérité, et qui marque l'ensemble de son catalogue.

Les références et allusions aux formes anciennes et aux grands compositeurs classiques affluent dans cette pièce, preuve supplémentaire de ses affinités musicales.

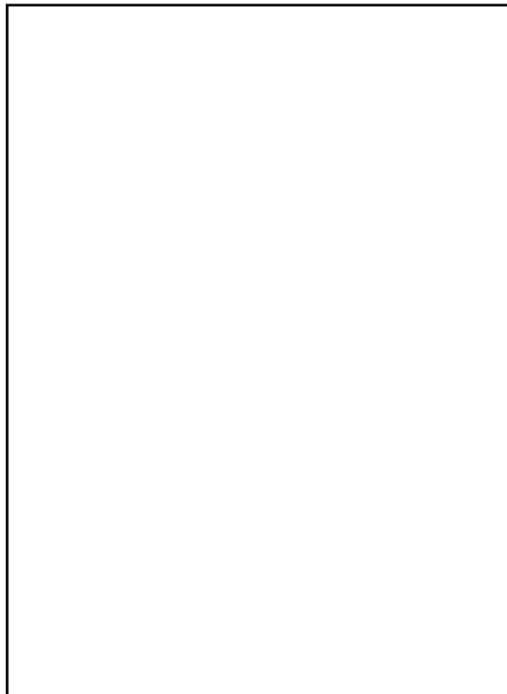
L'interprète, destinataire de ce travail d'analyse, y voit sa compréhension de la pièce enrichie d'éléments invisibles à l'oeil nu. L'origine des motifs, l'itération des séries et leur transposition sont autant d'éléments à mettre en valeur face à l'auditeur. Au-delà de la simple construction de cette pièce, cette analyse nous enseigne une certaine vision de la musique, ou en tous cas l'attitude qu'un compositeur tel que Samuel Barber peut prendre face à ses avancées et son héritage.

## Annexe - Partition

# Barber: Piano Sonata, Op. 26

## III. Adagio mesto

La partition a été supprimée en raison des droits d'auteur



## Sources

### *Samuel Barber*

BREVIGNON P., *Samuel Barber. Un nostalgique entre deux mondes*, Hermann Musique, 2011

HONEGGER M., *Dictionnaire de la Musique*, Bordas, 1992, pg 67

### *Ecriture, création et réception*

BREVIGNON P., *Samuel Barber. Un nostalgique entre deux mondes*, Hermann Musique, 2011, pg 172 & pg 212

<https://www.allmusic.com/composition/piano-sonata-mc0002365413>

[https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W1684\\_67469](https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W1684_67469)

[https://www.musicologie.org/Biographies/barber\\_samuel.html](https://www.musicologie.org/Biographies/barber_samuel.html)

<https://www.timofeev.org/index.php/barber-piano-sonata-inner-movements-2010>

### *Présentation des outils de composition*

<http://operacritiques.free.fr/css/index.php?2008/09/05/827-introduction-l-atonalite-le-dodecaphonisme-seriel-definitions-serialisme-atonalisme-seconde-ecole-de-vienne>

### *Structure globale de la pièce*

<https://www.timofeev.org/index.php/barber-piano-sonata-inner-movements-2010>

### *Section A*

<https://www.timofeev.org/index.php/barber-piano-sonata-inner-movements-2010>