

## L'unité en question

André Boucourechliev

Numéro 5, 1984

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1013937ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1013937ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

### ISSN

0710-0353 (imprimé)

2291-2436 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Boucourechliev, A. (1984). L'unité en question. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, (5), 140–151.  
<https://doi.org/10.7202/1013937ar>

## L'UNITÉ EN QUESTION

André Boucourechliev

Dans un petit ouvrage déjà ancien sur Beethoven, j'avais tenté de démonter le mécanisme de fonctionnement des *Variations Diabelli*, et de montrer — s'il en était besoin — à quelles nouvelles conceptions de la notion de variation le compositeur parvenait dans cet ultime chef-d'œuvre (Boucourechliev 1963).

Les considérations que j'exposais alors n'ont pas, dans mon esprit, changé pour l'essentiel; mais elles se poursuivent, s'orientant vers des régions plus lointaines et sans doute plus dangereuses: tant il est vrai que le pouvoir subversif et interrogateur de l'œuvre beethovenienne est inépuisable. Aux questions qui surgissent — et qui débordent le cadre propre des *Variations Diabelli* — un musicien d'aujourd'hui ne me semble pouvoir répondre qu'en *posant des questions*, du moins pour le moment; il ne s'agit donc pas ici de « vérités révélées » — qui y prétendrait? — ou même d'hypothèses; mais de quelques réflexions inquiètes qui puissent en susciter d'autres, pour aujourd'hui ou pour demain — notamment sur le problème de l'unité dans la musique, problème fondamental quoique — étrangement — si peu débattu.

\* \* \* \*

Je ne rappellerai pas la genèse, bien connue, des *Trente trois Variations sur une valse de Diabelli*, op. 120, de Beethoven, mais leur structure et leur fonctionnement. Thème, variations: que signifient ici ces termes consacrés?

Dans l'œuvre de Beethoven, la notion de thème — qu'il soit « à variations » ou non — est ambiguë. Le thème y est, d'une part, sujet, c'est-à-dire *visage* aux traits plus ou moins marqués (celui-la même auquel le Romantisme donnera, dans le sillage de Beethoven, statut d'individu, de personnage, de héros),

reconnaissable à travers les métamorphoses qu'il engendre et subit au long de sa trajectoire épique; et d'autre part, champ structurel, ensemble de rapports aux multiples incarnations possibles, modèle de comportement, pure *condition*. Exclusifs ou alternatifs, souvent simultanés, tour à tour prévalents, ces deux aspects parfois s'interpénètrent, se confondent l'un dans l'autre : la *Cinquième Symphonie* (dont la thématique attend, curieusement, qu'une étude moderne lui soit consacrée) est un des exemples les plus prodigieux de cette féconde ambiguïté.

Que la valse de Diabelli, inscrite en tête de l'op. 120, appartienne, quant à elle, et sans ambiguïté aucune, au second type de thème beethovenien, est évident à la lumière de ses « variations », et d'emblée. D'emblée, en effet, Beethoven efface ce qu'elle peut posséder de propre, de singulier, et même de catégoriel : un « *alla marcia maestoso* », à quatre temps, bafoue, agressivement, la catégorie ternaire du soi-disant modèle ...

Que reste-t-il de celui-ci? Les variations ne cesseront de nous le dire. Une structure harmonique et une structure métrique qui lui est conforme : un symétrique mouvement de tonique à dominante et de dominante à tonique, avec des marches harmoniques dans les secondes parties des deux trajectoires — dans un cadre temporel de deux fois seize mesures, avec reprises (certes, avec des amputations et des extensions exceptionnelles, d'autant plus sensibles que la symétrie a été et sera affirmée avec insistance comme fondamentale).

Singulier, ce champ? C'est le plus courant qui soit — c'est celui-là même qui fonde, de Vivaldi aux Beatles, la musique tonale du monde (et à partir duquel peuvent s'organiser les *stravaganze* harmoniques les plus raffinées, autant d'ex-cursions). L'identifier — tout naturellement — comme lieu-commun universel, à travers quelques oripeaux qu'il s'empressera de faire tomber, voilà, nous semble-t-il, la découverte heureuse que fait ici Beethoven, et qui provoquera l'inattendue éclosion de trente-trois variations. Beethoven met à jour à *la fois* la formule harmonique rudimentaire, banale de la valse de Diabelli, et son inexistence en tant que sujet : le voici donc libre d'imaginer — de tout imaginer — au sein d'une fonction élémentaire compulsivement répétée. Ce thème n'est pas *autre*, n'est pas le partenaire ou le concurrent de la pensée de Beethoven, n'est pas son interlocuteur, mais il apparaît, à travers les éléments que Beethoven en retient (et jusque la petite anacrouse initiale dont

il s'amuse, elle-même inscrite au formulaire commun), comme le distillat du « domaine public<sup>1</sup> »).

Il faut donc se demander si ce principe harmonique élémentaire qui intéresse essentiellement Beethoven, doit être appelé thème, même dans l'acception la plus abstraite de ce terme, tant il est vrai qu'il ne s'agit plus d'y repérer même des intervalles déterminés, mais seulement des *fonctions* qu'une infinité de figures et de rapports d'intervalles pourront librement prendre en charge. À la limite, il ne semblerait pas inimaginable de lui voir substituer — à la lumière du traitement que lui inflige Beethoven — un « programme » abstrait (c'est ce qu'il est déjà) : par exemple un *chifffrage*, lequel rendra compte, avec une rigueur irréfutable, du *cursus* harmonique fondamental.

\* \* \* \*

S'il en est ainsi de la notion de thème dans l'op. 120 de Beethoven (mais en est-il autrement dans l'op. 27 de Webern et dans les *Variations Goldberg*, cet *Ur-modell*? nous y reviendrons), que faut-il penser de la notion de variation ?

Sans nous livrer, dans le cadre de ces quelques réflexions, à une analyse, d'ailleurs aisée, des variations, nous en rappellerons les caractéristiques générales. En premier lieu, leur extrême diversité que permet, ou plutôt induit la nature non contraignante du « thème » (désormais entre guillemets). Les variations s'organisent comme autant d'associations variables de paramètres « suractivés » d'une autonomie inconnue jusqu'alors, qui ne connaissent — pour fréquemment s'en affranchir ou la contester — aucune autre référence que celle du schéma harmonique général. Hauteurs, durées, intensités, registres, timbres, masses, attaques, densités apparaissent comme autant d'éléments susceptibles à chaque instant de se distribuer diversement dans l'espace, de s'allier et d'interférer en synergies positives ou négatives, de créer des rapports de force infiniment variables. On l'observera dès les premières variations : la toute première abolit la métrique ternaire au bénéfice d'une « surcarrure » binaire, affirmée avec brutalité grâce à la synergie de l'harmonie, de l'intensité, de la durée et de la masse sur ses temps forts ; la seconde, en revanche, dissout toute idée de carrure, grâce au « blocage » de l'intensité (minimale) et des durées (isochrones) : cet écoulement continu est finement « sur-modulé » par un phrasé asymétrique, du plus étrange effet ; la troisième, quant à elle, réintroduit la métrique ternaire

— mais la neutralise dans le second volet par l'intrusion d'une figure de valeurs égales dans le grave, tout à fait insolite dans sa réalité sonore et son contexte concret. La fonction qui émerge ici est celle du timbre.

Les variations suivantes prennent, quant à elles, prétexte de la symétrie « réversible » (tonique-dominante/dominante-tonique) du schéma général, pour constituer des « espaces en miroir », autant d'épures architecturales basées sur un matériau nécessairement plus restreint, apte à se plier à toutes les opérations d'une pensée véritablement spéculative. Dans d'autres variations, en revanche, spécialement dans la seconde moitié de l'œuvre, c'est l'aspect mélodique, l'aspect lyrique qui domine : là encore l'absence de figures contraignantes dans le « thème » joue en faveur de la liberté de l'imagination : à témoin l'incroyable foisonnement mélodique et rythmique de la XXXI<sup>e</sup> variation (ici la troisième mesure) qui, comme chacun sait, préfigure Chopin :



Exemple 1

ou la mélancolique mélodie de la XXIX<sup>e</sup> variation, inscrite, elle, sur une cellule rythmique invariante :



Exemple 2

D'autres types de « variations » (ne faut-il pas proposer des guillemets pour ce terme également ?) se veulent dépourvus d'événements ponctuels, locaux : l'événement est généralisé à tout un parcours, la structure est indexée de critères généraux — il faudrait dire, statistiques — de densité, de vitesse, de masse,

de couleur (comme dans les *Structures* de Boulez). C'est le cas des « variations » X, XXIII, XXVI, XXVII par exemple ; à moins que le « plein » de ces structures ne soit traité en « creux », comme dans la variation XIII où le *silence* est souverain.

Quant à la XX<sup>e</sup> et la XXXII<sup>e</sup>, elles marquent des lieux éloignés au possible du programme, voire la rupture avec celui-ci : à moins que l'on ne considère la Fugue (XXXII) comme l'immense métaphore d'une cadence — mais ce serait aberrant. Enfin, l'un des gestes beethoveniens les plus significatifs dans l'œuvre nous semble être la XXII<sup>e</sup> « variation », citation plus ou moins textuelle de « *Notte, giorno faticar* », l'air de Leporello dans le *Don Giovanni* de Mozart. Plus encore que les pièces qui s'écartent ou rompent avec le programme, la pièce XXII est singulière par sa *conformité* à celui-ci : mais il s'agit, en l'occurrence, d'un objet *venu de l'extérieur* ... (Le cas du « *Quodlibet* » des *Variations Goldberg* est, on le verra, analogue). Sous condition d'une telle conformité, un « objet trouvé » — tout objet trouvé ? — pourrait donc être inclus dans le système ... (Imaginons un instant le « *Quodlibet* » de Bach, tributaire du même programme, et dont l'*écriture*, assez rustique, est proche de celle du Leporello de Mozart — Beethoven, inscrit à la suite de la XXI<sup>e</sup> « variation Diabelli » ...)

Sans aller jusqu'à ces paradoxes, ne peut-on penser que l'une quelconque des trente-trois « variations » pourrait être inscrite en tête de l'ouvrage — et pourquoi pas cet air de Leporello, à la place duquel, au reste, on pourrait poser la valse de Diabelli ... Thème et variations deviennent ici des notions réversibles et sans hiérarchie. Et perdent, en fin de compte, leur signification.

Ne reste alors que la réalité et la singularité des objets eux-mêmes, si divers et si diversement beaux. Leur lien est à la fois fragile et grossier, osons le dire en tout cas banal — une formule cadentielle commune à Mozart, à Beethoven, à Diabelli, à Bach. Mais ces trente-trois objets lui sont *irréductibles*. Est-il vraiment le lieu de l'unité de cette œuvre-là ? Est-ce cela, l'unité musicale ? Comme pour faire planer le doute, Beethoven fait entendre *in extremis* la Fugue, XXXII<sup>e</sup> « variation » — un objet clos, autonome et démesuré, aussi étranger que possible à la « scène primitive » (et par lequel, au reste, le musicien avait envisagé, dans ses esquisses, de *commencer* l'œuvre : « *Vielleicht so anfangen* »). Mais ce n'est, en l'occurrence, qu'un doute provisoire : car au-delà du *no man's land* harmonique et sonore

sans lequel Beethoven dissout sa fugue, surgit le « Letztes Minuett<sup>2</sup> », pour revenir « au ton initial », comme on dit, et par là même au système. Ce sera la toute dernière partie du « menuet », partie *en plus* surgie du rêve, qui, par une immense péroration planante autour de la pédale de tonique, prendra soudain la valeur d'une conclusion, et le sens, pour nous, d'un retour — non pas vers un objet précis et reconnu, mais vers quelque lieu originel, vers une maison, phantasmatique ...

\* \* \* \*

Il est hors de doute que les *Variations Goldberg* ont servi de modèle aux *Diabelli*, tant sont grandes et frappantes leurs similitudes. Leur nombre voisin (trente et trente-trois) est déjà significatif, mais leurs analogies de principe, sinon de fonctionnement, le sont, évidemment, davantage encore. Car il s'agit bien, dans les deux œuvres, non de « variations sur un thème » — elles trahissent toutes les deux leurs titres — mais d'un programme omniprésent, et nullement « générateur » à quoi leurs « thèmes » sont impitoyablement réduits ; programme non seulement analogue, mais quasiment *identique* dans ses fonctions harmoniques concrètes : dans un espace identique de seize plus seize mesures interviennent, ici et là, les trajectoires familières de la tonique à la dominante et de la dominante à la tonique, ici *via* le relatif mineur, là *via* la sous-dominante<sup>3</sup>. Et dans les deux œuvres surgissent des « objets trouvés » (conformes au programme) : au « Quodlibet » final chez Bach, constitué de deux chansons populaires, *Ich bin so lang nicht bei dir g'west* et *Kraut und Rüben haben mich vertrieben*, répond, chez Beethoven, l'air de Leporello déjà évoqué.

Toutefois ces analogies sont motivées et mises en forme, *conduites* de façon spécifique, ici et là, dans la mesure où le langage et la problématique des formes y sont distants de plus d'un siècle, et bien entendu, dans la mesure où il s'agit de mentalités, de natures musicales différentes et singulières.

C'est en tant qu'héritier de la Suite que Bach semble ici maintenir le principe de la tonalité unique (et de ses incursions « autorisées » en mineur). Faut-il ne voir, dans le fait, étrange à première vue, que Beethoven lui emboîte le pas, qu'une conformité au modèle de l'aîné ? Les *Diabelli*, par delà quelques transgressions spectaculaires, s'en tiennent aussi à la même tonalité, et à ses rares variantes mineures. Il me semble que Beethoven, tout en se sentant moins concerné par la *clause* de la tonalité

unique, et même assez indifférent à son égard, la reconduit de propos délibéré, l'utilise — un peu cyniquement, dirais-je — dans le dessein de lui faire jouer le rôle généralisateur<sup>4</sup> que l'on sait. À l'égard des formes constituées, en revanche, notamment polyphoniques, et de leur conduite dans l'œuvre, son attitude est, évidemment, beaucoup plus libre, et même désinvolte, que celle de Bach : tributaire essentiellement de sa propre volonté *hic et nunc*, non d'un style ou d'une conception classique de l'ordre dans la musique. Si, inspiré ou non par son aîné, il y recourt ici (comme d'ailleurs dans toutes ses œuvres de la dernière période), c'est dans une perspective toute personnelle, en assumant — voire en recherchant — les conflits internes de langage que ces formes nécessairement entraînent dans sa musique. En attestent la Fughetta (XXIV), la Fugue (XXXII), mais aussi la stupéfiante XX<sup>c</sup> dont la structure « canonique » met à nu cet antagonisme du vertical et de l'horizontal, lieu de tensions insoutenables, auquel Beethoven parvient dans ses polyphonies ultimes.

Bach, quant à lui, travaille dans les *Goldberg* avec des formes polyphoniques rigoureuses et harmonieuses, nullement conflictuelles, et des associations formelles périodiques : canons à intervalles progressifs (à l'unisson, à la seconde, à la tierce, etc.) et groupements systématiques des variations par trois : stricte, libre et « virtuose » à deux claviers. Cette trajectoire formelle fortement orientée, le radicalisme de l'écriture polyphonique et la diversité de caractère de chaque variation ne conduisent pas moins Bach à la négation du « thème » initial (voir aussi note 3), mais de façon un peu différente de Beethoven. En effet, d'autant plus forte est l'autonomie interne — « obligée » — de chaque variation et de chaque groupement par rapport au « thème » — et d'autant plus *marginalisée* se voit la personnalité puissante de celui-ci. C'est dire que, contrairement à ce qui se passe avec la valse de Diabelli, aussitôt *dissoute* et plus jamais revue, la belle Aria inscrite en tête des *Variations Goldberg* apparaît, en tant qu'être musical fortement constitué, et au regard des trente « variations » qui lui succèdent, comme un objet étrange, venu, dirait-on, d'une autre planète ! Sa réapparition *in fine* suscite chez l'auditeur : elle est totalement insolite, des sentiments ambigus inattendue par rapport à tout ce qui s'est déroulé depuis son énoncé ; mais elle est néanmoins aussitôt intégrée, me semble-t-il, par la mémoire et accueillie comme un havre de sécurité et de paix.



Cette conclusion n'est cependant pas sans quelque analogie avec celle de Beethoven dans les *Variations Diabelli*. Le « Letztes Minuett » est en effet également perçu, par rapport à tout ce qui précède, et à la Fugue, en tout sens démesurée, comme un retour et un repos. Retour non à un énoncé concret, mais à une *fonction* de stabilité, d'apaisement. En effet, le « Letztes Minuett » est ainsi composé qu'il exalte, en l'amplifiant à l'infini, en lui donnant la durée d'un rêve, la fonction tonale conclusive. Ainsi se clôt, ici et là, une trajectoire conduite jusqu'au plus étrange : par un rappel brutalement textuel d'un objet (non un *donné*) initial chez Bach, par le pur rêve autour d'une cadence, tenant lieu et constituant retour d'un objet-fantôme, chez Beethoven.

Est-ce cela, boucler une boucle ? Suffit-il de cela pour conclure un périple si divers et si immense ? Il faut le croire ...

\* \* \* \*

Dans les *Variations* op. 27 de Webern, cette autre œuvre exemplaire où se confondent et se contestent les notions de thème et de variations, la série de base de l'œuvre fonctionne, paradoxalement, de façon analogue au « thème de Diabelli » chez Beethoven : non comme un *sujet*, mais comme une structure harmonique omniprésente ou, si l'on préfère, comme un réseau de rapports pré-établis, dont aucune forme concrète, ni aucun lieu, ne peuvent être considérés comme privilégiés par rapport à d'autres. Tout y est « thème » et, surtout, tout y est « variation » ... Cependant, par delà une telle analogie, si importante, déjà esquissée naguère (Boucourechliev 1963), je voudrais m'arrêter un instant sur une autre analogie, en apparence secondaire, accidentelle même, que la fin de l'œuvre de Webern semble présenter avec celle des *Variations* de Beethoven et de Bach.

Étrangement, et par delà le sérialisme radical de la conception, la phase finale de la troisième partie de l'op. 27 produit, telle qu'elle est perçue, un effet semblable à celui que produisent la reprise de l'Aria chez Bach ou la longue cadence rêveuse du « Letztes Minuett » chez Beethoven. Car Webern, au sein même d'une écriture constituée en vue d'abolir toute pesanteur, toute survivance d'un ordre « gravitationnel », fait entendre cinq fois, au cours des onze mesures terminales, le même mi bémol, dans le même registre grave du piano, lui conférant ainsi une sorte de fonction polarisatrice *in extremis* (ce mi bémol se trouvant

être, au reste, le son initial de la série propre à l'œuvre). Qui n'a pas ressenti — mais combien l'ont reconnu ? — ce sentiment de stabilisation progressive, plutôt de paix crépusculaire qui s'installe ici grâce à cette répétition insistante, d'autant plus fortement perçue qu'elle est, effectivement, exceptionnelle, réservée, dirait-on, pour la fin (sentiment conforté, d'ailleurs, par l'extinction progressive, le nivellement de toutes les différences paramétriques) ?

Suffit-il d'une grille harmonique omniprésente (la série en est bien une) pour que soit garantie et perçue l'unité d'une œuvre ? Et suffirait-il d'un geste terminal furtif comme une caresse, pour ne pas dire presque clandestin car « suspect », car contradictoire à la conception fondamentale d'une œuvre dodécaphonique, suffirait-il de quelques sons graves répétés, exceptionnels et insistants, — *mutatis mutandis*, une métaphore de cadence — pour donner à l'œuvre une conclusion, et à son auditeur le même sentiment d'apaisement nocturne que lui donnaient Beethoven avec son « dernier menuet », Bach avec le retour de l'Aria étrangère ? Est-ce sur des bases si ténues, si peu assurées que reposent l'unité et la courbe vitale de ces chefs-d'œuvres ?

\* \* \* \*

Or si les *Diabelli*, les *Goldberg*, les *Variations* op. 27 peuvent provoquer de telles questions (tout en y répondant au reste de façon plus ou moins convaincante, plus ou moins rassurante, car « la valse de Diabelli » et une série dodécaphonique, quelles que soient leurs natures, leurs références historiques<sup>5</sup> et leur perception, ne sont-ce pas, malgré tout, des « machines à unité » ?), il est des œuvres par milliers qui les posent de façon véritablement *dramatique* : mais qui y songe ? Les Sonates, les Trios, les Symphonies classiques, de Mozart, Beethoven ou Brahms, dont nous faisons notre consommation quotidienne, ne sont-ils pas le théâtre inépuisable d'un scandale de l'unité, incessamment refoulé ? Car la sonate qui régit tant d'autres grandes catégories formelles — je veux parler non de la forme-sonate qui définit l'« allegro », ce parangon de l'unité, cette tarte à la crème de la « cohérence », mais la sonate en tant qu'œuvre, en tant que l'ensemble (?) de ses mouvements, — ne défie-t-elle pas toutes les notions possibles d'unité, de cette unité que nous nous évertuons à repérer à l'intérieur de cha-

cune de ses « parties constitutives » ? Où gît-elle, cette unité d'ensemble, réputée consubstantielle de l'œuvre musicale ? Quels liens, thématiques ou autres, quels éléments communs, quels fils conducteurs la véhiculent et la garantissent d'un « mouvement » à l'autre ? Ces liens (que le Romantisme cherchera, bon gré, mal gré, à (r)établir, et rarement encore), les formes classiques tendent surtout à les ignorer, à s'y opposer. Quel scandale, en effet, entre l'Adagio « La Malinconia » du *Sixième Quatuor* de Beethoven et le « Ländler » enjoué, au reste assez vulgaire, qui s'y enchaîne — scandale dont j'avais naguère conjecturé, sans beaucoup d'arguments d'ailleurs, que Beethoven l'exacerbait peut-être à dessein, pour le dénoncer précisément ... (Il sera le seul à s'y employer, sporadiquement, surtout dans ses dernières œuvres).

Sauf à se satisfaire des explications « psychologiques » des polygraphes musicaux, du type « le maître souffre — le maître se ressaisit », invoquera-t-on, pour unir les mouvements hétérogènes de la sonate, le « lien tonal », repère purement formel, et inopérant à grande échelle ? Et si, comme cela est courant, l'adagio n'était pas écrit dans un « ton relatif » quelconque, et le rondo dans le ton initial — et même dans ce cas ! — qui s'en apercevra, et *qu'est-ce que cela fait ?*

Au *pourquoi* de ces successions, structurellement aberrantes si l'on y songe, l'histoire, dans une certaine mesure, pourrait répondre. La sonate, héritière de la suite (où la persistance tonale, pour répétitive qu'elle soit, est plus rigoureuse et surtout plus ramassée) cultivera ce théâtre du multiple dont l'homme « complet » des Lumières est censé être le héros ... Mais le *comment* reste sans réponse proprement musicale, du moins pour l'heure.

Et pourtant ... comment est-il possible que ces formes si disparates, qui défient la plus élémentaire notion d'« organique », soient toujours vivantes et « habitables » ? Comment se fait-il que cette forme de la sonate notamment, si loin de la véritable cohérence pas toujours évidente des formes aux siècles antérieurs, et de l'unité sur-déterminée et très savante pas forcément agissante que nous prétendons conférer aux œuvres de notre propre temps, ait fondé plus d'un siècle de musique, et constitue toujours le fonds de consommation du public dans sa multitude ? Devant ces *faits*, ne faut-il pas se demander s'il est d'autres lieux où, par delà des conditions objectives soit rudimentaires, soit carrément défailtantes, s'accomplit l'unité, où advient, se crée,

est créée la cohérence intime de l'être musical ? Ne faut-il pas la chercher dans l'écriture personnelle, dans le *style*, dans la marque propre, puissante et constante, du compositeur, dans « la main » qui possède le don de rassembler et d'unir ? Aux termes technologiques, aptes à rendre compte d'un processus musical, se substituent ici, on le voit, des termes plus vagues et subjectifs, auxquels nos mentalités d'aujourd'hui, notre pratique musicale, nos efforts vers un discours analytique rigoureux, voire normatif ne nous ont pas favorablement disposés ...

Mais ne sont-ce pas, tout autant, les destinataires de ces constructions incertaines, de ces juxtapositions brutales, de ces fragiles — et non moins admirables — châteaux de cartes, qui sont, littéralement et en dernière instance, les *facteurs* de cette unité ? L'interprète y agit de façon décisive et, souverainement, l'auditeur : entendre une œuvre, c'est la *faire*. Il en est de même du lecteur solitaire et — faut-il éternellement le marginaliser ? — du musicologue ... Ne sont-ce pas eux tous, et chacun singulièrement, qui, par la puissance de leur *désir*, et venant à la rencontre du compositeur, deviennent, concurremment à lui, les opérateurs, voire les infatigables inventeurs de cette unité dont les chartes disent si peu, parfois trop et souvent rien du tout ?

## NOTES

1. Beethoven y découvrirait-il malgré tout un trait un peu marqué, une occasionnelle « singularité », le voilà qui s'empresse, avec la belle paranoïa qui est la sienne, d'en dénier la propriété à Diabelli, sur le mode persécutoire, et de se l'approprier verbalement. C'est le cas de la cellule conclusive de chaque période de quatre mesures



qui produit une différence rythmique élémentaire par rapport aux valeurs constantes (noires) du contexte. Beethoven criera au plagiat, se référera à sa *Huitième Symphonie*



et dénoncera, ironiquement, le thème diabellien comme « Thema mit dem Schusterfleck » — « avec la pièce rapportée du cordonnier ».

2. La XXXIII<sup>e</sup> variation est bien nommée « dernier menuet » dans les esquisses : Beethoven, sans hésitation cette fois, la destine à la conclusion de l'œuvre.

3. H. Pousseur (1972 : 84) a clairement « radiographié » le schéma harmonique de l'Aria, en précisant qu'il est « la seule donnée commune à l'"Aria" et aux trente variations ».

4. Oserait-on dire, le rôle de « rouleau compresseur » ?

5. L'étude comparée du langage musical de ces trois œuvres, en tant que distantes d'un siècle les unes des autres, est d'un intérêt certain ; elle déborderait, toutefois, notre propos ici.

## RÉFÉRENCES

BOUCOURECHLIEV, A.

1963 : *Beethoven*. Paris : Seuil.

POUSSEUR, H.

1972 : « La question de l'"ordre" dans la musique nouvelle » (1963), in *Musique, sémantique, société*. Paris : Casterman, 78-105.