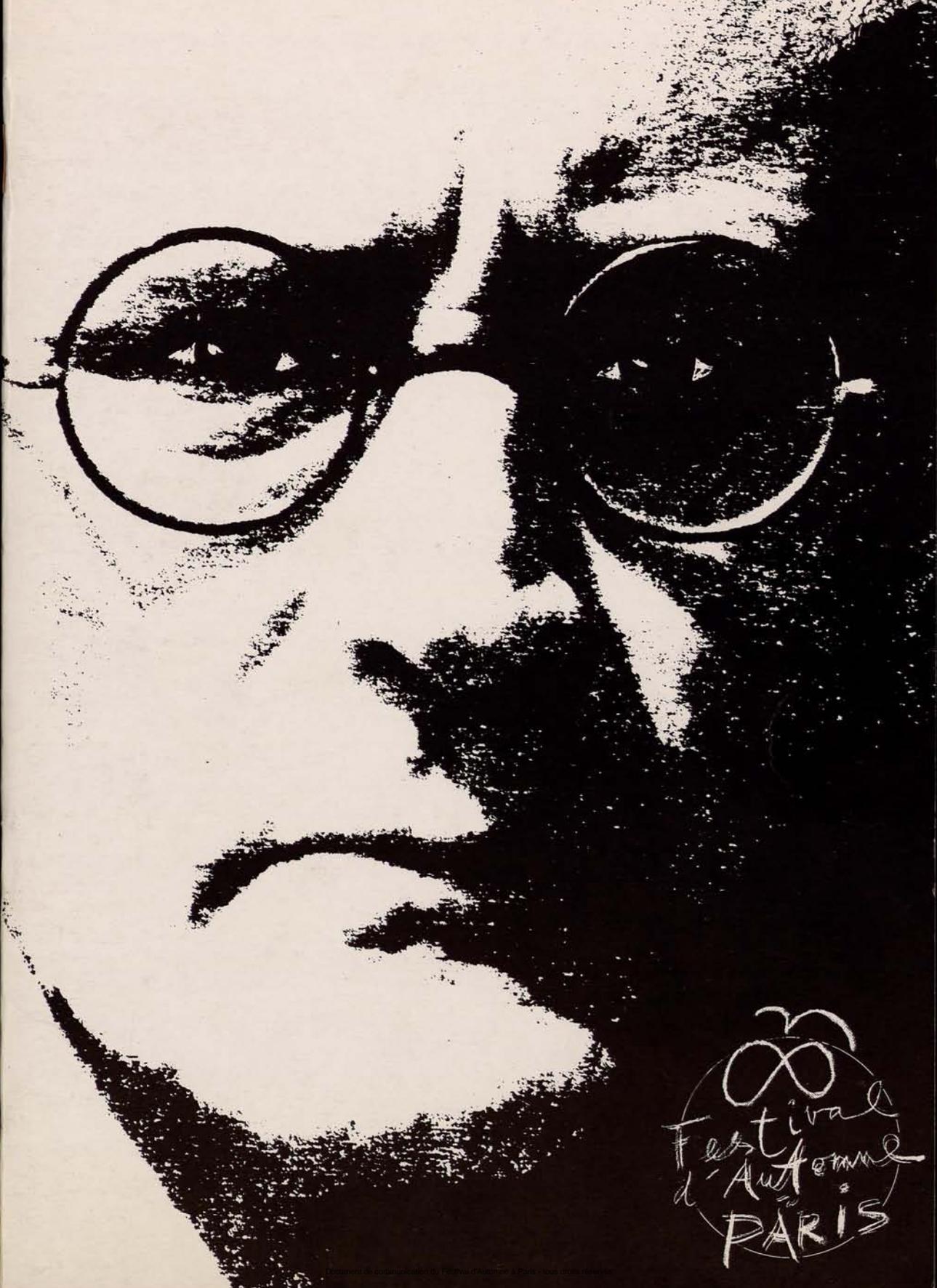


WEBER




Festival
d'Automne
PARIS

Participants aux programmes

ORCHESTRES London Symphony Orchestra — Orchestre de Paris — Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris
ENSEMBLES Ensemble InterContemporain — Quatuor LaSalle
CHŒURS Chœurs du Théâtre National de l'Opéra de Paris/Jean Laforge — Ensemble vocal des chœurs de Radio-France/Jacques Jouineau — Groupe vocal de France/Michel Tranchant
CHEFS D'ORCHESTRE Claudio Abbado — Mathias Bamert — Pierre Boulez — Zubin Mehta

SOLISTES

SOPRANOS Phyllis Bryn-Julson — Jill Gomez — Jane Manning
BARYTON Wolfgang Schöne
CLARINETTE Alain Damiens
PIANOS Pierre-Laurent Aimard — Antonio Ballista — Bruno Canino — Cristian Petrescu — Maurizio Pollini
VIOLONS Jean-Jacques Kantorow — Maryvonne Le Dizes-Richard — Charles-André Linale
ALTO Jean Sulem
VIOLONCELLES Frédéric Lodéon — Pierre Strauch

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

FLUTES Lawrence Beauregard — Sophie Cherrier
HAUTBOIS Laszlo Hadady — Didier Pateau
CLARINETTE Alain Damiens
CLARINETTE BASSE Guy Arnaud
BASSONS Pascal Gallois — Jean Marie Lamothe
CORS Jean-Jacques Deleplanque — Jens McManama
TROMPETTES Antoine Curé — Jean-Jacques Gaudon
TROMBONES Jérôme Naulais — Benny Sluchin
TUBA Gérard Buquet
PERCUSSIONS Vincent Bauer — Michel Cerutti — Daniel Ciampolini
PIANO/CLAVIERS Pierre-Laurent Aimard — Alain Neveux — Cristian Petrescu
HARPE Marie-Claire Jamet
VIOLONS Jacques Ghestem — Maryvonne Le Dizes-Richard — Charles-André Linale
ALTOS Garth Knox — Jean Sulem
VIOLONCELLES Christian Larsson — Pierre Strauch
CONTREBASSE Frédéric Stochl

QUATUOR LASALLE

VIOLONS Walter Levin — Henri Meyer
ALTO Peter Kamnitzer
VIOLONCELLE Lee Fiser

ENSEMBLE VOCAL DES CHŒURS DE RADIO-FRANCE

SOPRANOS Nelly Barry — Martine Chedeville — Catherine Maurisse — Giselle Prévert
ALTOS Anne-Marie Hellot — Danièle Michel — Nicole Oxombre — Jacqueline Routy
TENORS Pierre Catala — Philippe Gaudin — Oswaldo Tourn — Gilles Vitale
BASSES Henri Bougerolle — Paul Mahé — Christian Maurel — Michel Richez

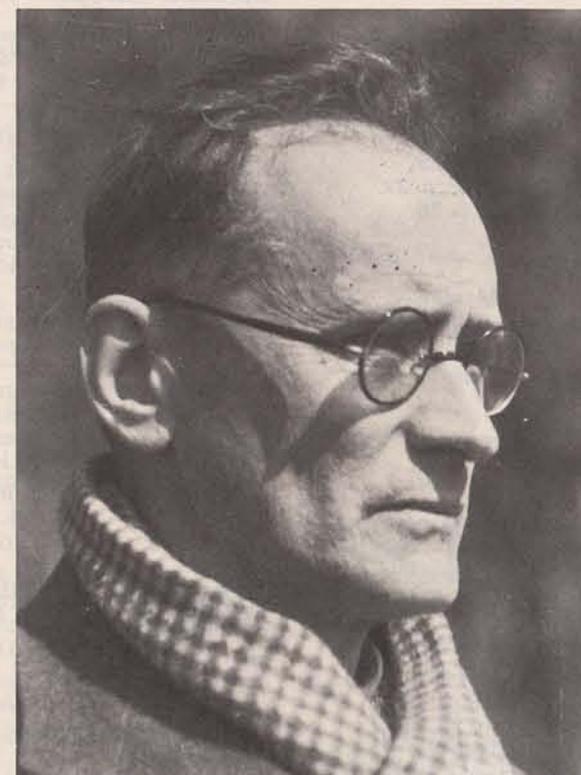
GROUPE VOCAL DE FRANCE

SOPRANOS Béatrice Gaucet — Véronique Hazan — Cécile Claude — Mireille Patrois *
ALTOS Doris Reinhardt — Brigitte Vinson — Sylvie Deguy — Sharon Cooper *
TENORS Glenn Chambers — Brian Parsons — Grahame O'Reilly — Douglas Nasrawi *
BASSES James Gowings — Pascal Sausy — Philippe Plat-Desandre — Bernard Deletre *

(*) = Supplémentaires.

Textes et conception : Stéphane Goldet

ANTON WEBERN



Directeur général Michel Guy

Direction artistique Pierre Boulez et Nicholas Snowman
Coordination Mireille Achino
Administration Jean Ruaud
Relations publiques Jeannine Mahé

Association subventionnée par le Ministère de la Culture, le Ministère des Relations Extérieures et la Ville de Paris

CONCERTS

5 OCTOBRE

20 h 30 Salle Pleyel

ORCHESTRE DE PARIS MATTHIAS BAMERT

Groupe Vocal de France — Chef des chœurs :
Michel Tranchant.
Jane Manning, soprano — Wolfgang Schöne,
baryton.

Webern Cantate n° 2, opus 31, p. 26.
Das Augenlicht, opus 26, p. 22.
Cantate n° 1, opus 29, p. 25.

Schönberg Pelléas et Mélisande, opus 5, p. 29.

Coproduction : Orchestre de Paris, Festival d'Automne.

22 NOVEMBRE

20 h 30 Maison de Radio-France (Studio 105)

Jill Gomez, soprano — Maryvonne le Dizes-Richard, Charles-André Linale, violons — Jean Sulem, alto — Pierre Strauch, violoncelle — Cristian Petrescu, Pierre-Laurent Aimard, piano.

Concert/Table ronde : les opus posthumes de Webern

Webern Satz für Klavier (1906), p. 24.
Sonatensatz (1906), p. 24.
5 Dehmel Lieder (1906/08), p. 10.
Quintette pour piano et cordes (1907), p. 8.

Webern 4 George Lieder (1907/09), p. 10.
Trois pièces pour quatuor à cordes et soprano : « Schmerz, immerblick nach oben... » (création française), p. 13.
Sonate pour violoncelle (1914), p. 15.
Kinderstück (1925), pour piano, p. 24.
Klavierstück (1925), Pièce pour piano, p. 24.
Streichtriosatz (1925), p. 19.

Production : Radio-France (France-Musique)

28 NOVEMBRE

20 h 30 Théâtre des Amandiers (Nanterre)

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN PIERRE BOULEZ

Phyllis Bryn-Julson, soprano — Alain Damiens, clarinette — Cristian Petrescu, piano — Ensemble vocal des Chœurs de Radio-France.

Berg Sonate pour piano, opus 1, p. 27.

Webern Entflieht auf leichten Kähnen, opus 2 (version 1914), p. 9.
Deux Lieder, opus 19, p. 19.
Cinq Canons, opus 16, p. 17.
Cinq Geistliche Lieder, opus 15, p. 17.

Berg Quatre pièces pour clarinette et piano, opus 5, p. 27.

Webern Huit fragments, création française (1911, 1913), cf. opus 10, p. 13.
Six Lieder opus 14, p. 16.
Quatre Lieder opus 13, p. 16.

Schönberg Quatre pièces pour chœur, opus 27, p. 29.
Trois Satires, opus 28, p. 29.

Coproduction : Ensemble InterContemporain, Théâtre des Amandiers, Festival d'Automne.

30 NOVEMBRE

20 h 30 Théâtre des Amandiers (Nanterre)

Phyllis Bryn-Julson, soprano — Antonio Ballista, piano — Bruno Canino, piano — Jean-Jacques Kantorow, violon — Frédéric Lodéon, violoncelle.

Messiaen Mode de Valeurs et d'Intensités, p. 28.

Webern Trois petites pièces pour violoncelle et piano, opus 11, p. 15.
Quatre pièces pour violon et piano, opus 7, p. 12.
Trois Lieder opus 23, p. 21.
Trois Lieder opus 25, p. 22.

Stockhausen Klavierstück IX, p. 30.

Webern Variations pour piano opus 27, p. 23.
Cinq Lieder opus 3, p. 9.
Cinq Lieder opus 4, p. 10.
Quatre Lieder opus 12, p. 15.

Boulez Structures pour deux pianos (Deuxième Livre), p. 28.

Coproduction : Théâtre des Amandiers, Festival d'Automne.

7 DECEMBRE

20 h 30 Théâtre des Amandiers (Nanterre)

QUATUOR LASALLE

Walter Levin, 1^{er} violon — Henri Meyer, 2^e violon — Peter Kamnitzer, alto — Lee Fiser, violoncelle.

Zemlinsky Quatuor à cordes n° 4, p. 31.

Webern Quatuor à cordes, opus 28, p. 24.

Webern Cinq Mouvements pour quatuor à cordes, opus 5, p. 10.
Trio à cordes, opus 20, p. 19.
Six Bagatelles pour quatuor à cordes, opus 9, p. 12.

Berg Quatuor à cordes, opus 3, p. 27.

Coproduction : Théâtre des Amandiers, Festival d'Automne.

9 DECEMBRE

20 h 30 Salle Pleyel

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA CLAUDIO ABBADO

Bach/Webern Fuga Ricercata à six voix (extrait de l'Offrande Musicale) transcrite pour orchestre de chambre (sans numéro d'opus), p. 22.

Webern Variations pour orchestre, opus 30, p. 25.

Berg Trois Pièces pour orchestre, opus 6, p. 28.

Mahler Symphonie n° 1, p. 28.

Coproduction : Piano Quatre Etoiles, Festival d'Automne.

10 DECEMBRE

20 h 30 Salle Pleyel

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA CLAUDIO ABBADO

Maurizio Pollini, piano.

Webern Passacaille, opus 1, p. 8.
Cinq Pièces pour orchestre, opus posthume (1913), p. 14.

Schönberg Concerto pour piano, opus 42, p. 29.

Webern Six Pièces pour grand orchestre, opus 6 (version 1909), p. 11.

Bartok Le Mandarin Merveilleux (Suite pour orchestre), p. 27.

Coproduction : Piano Quatre Etoiles, Festival d'Automne.

12 DECEMBRE

20 h 30 Théâtre des Amandiers (Nanterre)

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN PIERRE BOULEZ

Phyllis Bryn-Julson, soprano

Varèse Octandre, p. 30.

Ravel Trois Poèmes de Mallarmé, p. 29.

Webern Quatuor opus 22, p. 20.
Trois Lieder opus 18, p. 18.
Trois Textes populaires, opus 17, p. 18.
Symphonie, opus 21, p. 19.

Stravinsky Deux poèmes de Balmont, p. 30.
Trois Poésies de la Lyrique japonaise, p. 30.

Webern Concerto opus 24, p. 21.
Trois Orchesterlieder, opus posthume (1913, 1914), p. 15.
Deux Lieder, opus 8, p. 12.
Cinq Pièces pour orchestre, opus 10, p. 14.

Coproduction : Ensemble InterContemporain, Théâtre des Amandiers, Festival d'Automne.

22 ET 23 DECEMBRE

20 h 30 Théâtre National de l'Opéra de Paris

ORCHESTRE DU THEATRE NATIONAL DE L'OPERA DE PARIS ZUBIN MEHTA

Chœurs du Théâtre National de l'Opéra de Paris/Jean Laforge.

Webern Im Sommerwind, p. 8.
Six pièces pour orchestre, opus 6 (version 1928), p. 11.

Wagner Prélude et Danse des Apprentis, extrait de Die Meistersinger von Nürnberg, p. 31.

Verdi Quatre Pièces Sacrées, p. 30.

Production : Théâtre National de l'Opéra de Paris.

Les chiffres en gras renvoient aux pages des notes sur les œuvres.

CENTENAIRE WEBERN

Note sur la programmation

Nicholas Snowman

C'est un fait acquis dans le monde de la production d'opéra, qu'il faut mourir ou coproduire. Les choses n'en sont pas encore là en ce qui concerne les orchestres, bien que les tournées soient toujours de rigueur, et que les grands chefs sillonnent de plus en plus de villes, mais avec de moins en moins de partitions.

Dans un tel contexte, c'est un grand plaisir de pouvoir affirmer que le cycle Webern du Festival d'Automne fait partie d'un hommage rendu au grand compositeur par trois capitales européennes : Londres, Paris et Vienne. L'organisation tripartite d'une telle manifestation se trouve mise en œuvre, non sous la contrainte économique, mais par une volonté artistique partagée. Les trois maîtres d'œuvre concernés sont : le London Symphony Orchestra, le Konzerthaus de Vienne, et le Festival d'Automne à Paris. Le résultat le plus significatif de cette action, menée en collaboration depuis trois ans, est une structure artistique commune qui aurait été tout à fait irréalisable dans le cadre normal de l'organisation de la vie musicale.

Le noyau central est composé par les concerts de l'Ensemble InterContemporain avec Pierre Boulez, ceux du London Symphony Orchestra avec Claudio Abbado et ceux du Quatuor LaSalle, ainsi que par les interventions dans les trois villes de Phyllis Bryn-Julson, Zubin Mehta et Maurizio Pollini. Parallèlement, chacune des villes organise, autour de cette programmation centrale, de multiples événements propres à chacun des festivals auxquels participent respectivement l'Orchestre Symphonique de la BBC à Londres, Radio-France, l'Orchestre du Théâtre National de l'Opéra et l'Orchestre de Paris, à Paris, et les Orchestres Philharmonique et Symphonique de Vienne, ainsi que l'ensemble « Die Reihe », à Vienne. Comme pour les hommages rendus à Stravinsky en 1980, et à Pierre Boulez en 1981, la programmation Webern proposée par le Festival d'Automne 1983 entend situer le compositeur dans son contexte face à ses prédécesseurs, à ses contemporains, et à ses successeurs.

Les quatre concerts symphoniques nous donnent une vision de la tradition musicale centrale austro-allemande, dont Webern est issu, ainsi qu'un aperçu de l'environnement musical de son époque.

Les deux programmes pour orchestre de chambre sont consacrés à Webern et à ses contemporains : celui du 28 novembre situe le compositeur parmi ses collègues viennois, celui du 12 décembre le confronte à Ravel, Stravinsky et Varèse, ce dernier né également en 1883.

Si dans le concert de musique de chambre donné par le Quatuor LaSalle le 7 décembre, Webern se trouve en compagnie familière de Berg et de Zemlinsky, le récital pour voix et piano, le 30 novembre, montre le compositeur face à sa postérité.

Quant à l'édition des œuvres posthumes d'Anton Webern, il y a sérieuse matière à discussion. Le compositeur lui-même ne considérait pas la soixantaine d'œuvres de sa jeunesse digne d'être éditée. Délibérément, c'est la *Passacaille*, datant de 1908, qu'il désigna comme étant son opus 1. En revanche, un certain nombre d'œuvres écrites et achevées dans ses années de maturité ne furent pas incluses dans ses trente-et-une pièces portant un numéro d'opus. Quelques pièces, achevées pourtant, ne furent pas retenues dans le contexte global de l'œuvre, d'autres ne furent pas publiées en raison de la guerre ou de la mort tragique du compositeur. Ce n'est qu'après la dernière guerre que ses œuvres posthumes commencèrent à circuler.

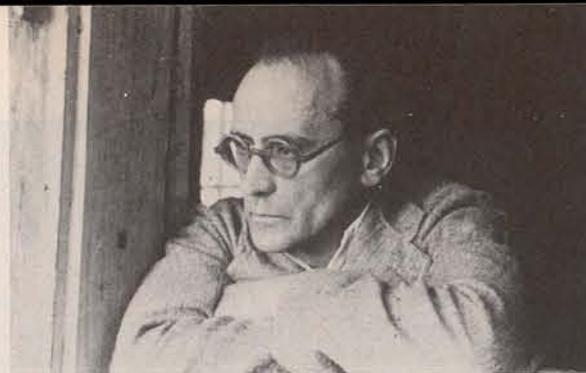


Photo Universal-Edition.

La programmation du Festival à Paris est consacrée à l'intégralité des œuvres de maturité de Webern, dotées ou non d'un numéro d'opus. Les œuvres laissées à l'état d'esquisse en sont exclues. Notre intention est de donner toutes les œuvres dont nous pourrions supposer que Webern les aurait choisies lui-même. Nous avons également choisi de donner au public deux des œuvres les plus significatives de la période de jeunesse : *Im Sommerwind* et le *Quintette*, ainsi qu'un aperçu des autres pièces.

Hormis la soirée consacrée par Radio-France aux œuvres posthumes, aucun des huit autres concerts ne sera exclusivement consacré à Webern. Comme pour la musique de chambre de Stravinsky, les programmes enchaînant trop de courtes pièces du même compositeur risquent de ressembler à des catalogues, et non à des présentations artistiques cohérentes.

Il est à préciser que le chœur *Entflieht auf leichten Kähnen*, opus 2, qui figure au concert de l'Ensemble InterContemporain/P. Boulez, le 28 novembre, sera chanté avec l'accompagnement des instruments plutôt que dans l'habituelle version a cappella.

Les *Six Pièces pour grand orchestre*, opus 6, seront données deux fois : la version originale pour grand effectif, de 1909, sera jouée par le London Symphony Orchestra/C. Abbado le 10 décembre, et la révision pour un orchestre allégé, de 1928, sera donnée par l'Orchestre de l'Opéra/Z. Mehta, le 22 décembre.

Parmi les « arrangements » de Webern, arrangements qui furent une activité courante pour Schönberg et son cercle, deux œuvres sont incluses : la réduction de ses propres *Six Pièces* opus 6, déjà citée, et le *Ricercare*, extrait de *L'Offrande Musicale*, de Bach, qui est bien davantage un « manifeste compositionnel », qu'un arrangement.

Comme pour les concerts consacrés à Stravinsky et à Boulez, des enregistrements sur disques sont prévus à partir de ces programmes.

Soulignons, pour conclure, que si le Centenaire Webern a pu être monté à Paris, c'est grâce à de nombreux coproducteurs : Le Festival d'Automne à Paris, avec l'Ensemble InterContemporain, le Théâtre des Amandiers, Radio-France, l'Orchestre de Paris, et le Théâtre National de l'Opéra de Paris.



Webern jouant aux boules, juin 1933.
Collection
Maria Halbach-Webern.

REPERES BIOGRAPHIQUES

- 1883 Naissance à Vienne le 3 décembre. Premiers pas au piano avec sa mère (1888).
- 1894 Début des années de collège à Klagenfurt. Travaille le piano et le violoncelle avec le professeur Erwin Komauer. Pratique également beaucoup le déchiffrage (notamment des *Symphonies* de Mahler).
- 1899 Premières compositions retrouvées (*Deux pièces pour violoncelle et piano*).
- 1901 Voyage à Bayreuth. La famille Webern se réinstalle à Vienne.
- 1902 Début des études universitaires avec Guido Adler, musicologue, historien et critique. Commence à marquer son intérêt pour les contrapuntistes flamands du XV^e siècle. La passion pour la composition se confirme.
- 1904 Durant l'été, composition de *Im Sommerwind*, pour orchestre. A l'automne, il devient l'élève d'Arnold Schönberg.
- 1906 Fin des études universitaires : diplôme de docteur en philosophie et thèse sur Heinrich Isaac, un des plus grands musiciens de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle.
- 1908 *Passacaille*, opus 1 : la première œuvre que le compositeur admet à son catalogue est celle-là même qui marque la fin de son apprentissage chez Schönberg. Davantage encore que Berg, Webern restera toute sa vie lié à Schönberg « non seulement par des liens d'amitié et de reconnaissance, mais par une sorte de vasselage inconditionnel » (C. Rostand). Durant l'été 1908, premières expériences de direction d'orchestre à Bad Ischl. Webern, qui ne cessera désormais de diriger, ici ou là, allie des qualités de théoricien de la musique (musicologue), de compositeur, et de musicien de métier.
- 1911 Epouse sa cousine Wilhelmine Mörtl. Période difficile sur le plan professionnel : Webern mène une vie aux antipodes de celle qu'il souhaiterait (calme, entièrement vouée à la composition).
- 1913 Dépression nerveuse (février). Durant l'été, remis et installé près de Berg, il compose les opus 9, 10, 11.
- 1917 Engagement au Théâtre Allemand de Prague, qui se révèle (à nouveau) très décevant.
- 1918 S'installe à Mödling, dans les faubourgs campagnards de Vienne, près de Schönberg et de la nature : il se sent bien, enfin. Schönberg le nomme « directeur des études » du *Verein für musikalische Privataufführungen* (Société pour les exécutions musicales privées : dirigée par Schönberg, l'association se proposait de donner des exécutions irréprochables d'œuvres de musique contemporaine).
- 1920 Premier accord avec l'éditeur Universal.
- 1921 Prend la direction du Chœur d'Hommes de Mödling.
- 1922 Prend la direction des Concerts Symphoniques des Travailleurs Viennois. Programmes exigeants (*Symphonies* de Mahler, musique contemporaine) et travail poussé avec les instrumentistes.
- 1923 Prend la direction de la Chorale des Travailleurs.
- 1924 Grand Prix Musical de la Ville de Vienne.
- 1926 Professeur à l'Institut juif des Aveugles. Pratique l'enseignement privé (Erwin Ratz, Hans Swarowsky, Willy Reich). Vie matérielle enfin équilibrée, notamment grâce à Universal, qui lui verse une petite somme mensuelle, en avance sur ses droits d'auteur. Début de l'amitié avec Hildegard Jone.
- 1927 Nomination à un poste de responsabilité à la radio autrichienne.
- 1929 Première tournée à l'étranger : Munich, Francfort, BBC de Londres.
- 1932 Reçoit à nouveau le Grand Prix Musical de la Ville de Vienne.
- 1932/33 Dans un cercle privé, donne deux séries de conférences : *Le chemin vers la composition avec douze sons* (1932), et *Le chemin vers la nouvelle musique* (1933). Les nazis prennent le pouvoir : « Ce qui se passe en ce moment en Allemagne équivaut à l'anéantissement de la vie de l'Esprit » (conférence du 14 mars 1933).
- 1934 Les activités du Chœur des Ouvriers, et de l'Orchestre Symphonique des Travailleurs sont interdites. Conséquences financières désastreuses sur le foyer des Webern.
- 1938 Anschluss. Webern n'a plus qu'un seul élève.
- 1939 Perte du poste à la radio autrichienne. Passe la guerre à Vienne (l'été à la montagne) et se consacre désormais exclusivement à la composition. Vie retirée, solitaire et laborieuse.
- 1945 Réfugié à Mittersill, il est assassiné par erreur par un soldat américain.

INCIPIIT

Pierre Boulez

Quant à Webern, se précise l'épiphanie, bientôt de quoi émonder le visage de l'ignorance, privilège d'une malédiction discrète, mais efficace. Critère le plus aigu de la musique contemporaine, tel il apparaît cependant, son œuvre comportant certains risques avec lesquels il est malaisé — soit impossible — de ruser. Cette œuvre a rencontré deux obstacles hérissés sur le chemin de sa communication. Paradoxalement, le premier : sa perfection technique ; le second, plus banal : la nouveauté du message transmissible. D'où ce reproche, réflexe de défense assez gratuit, de cérébralité exacerbée : éternel procès toujours perdu par ceux qui l'intendent, toujours intenté néanmoins. De la nouveauté des perspectives que l'œuvre de Webern a ouvertes dans le domaine de la musique contemporaine, on commence seulement à s'apercevoir, et avec une certaine stupeur, vu le labeur accompli. Cette œuvre est devenue LE seuil, malgré toute la confusion éprouvée à l'égard de ce que l'on a appelé trop vite Schönberg et ses deux disciples.

Pourquoi cette position privilégiée parmi les trois Viennois ? Tandis que Schönberg et Berg se rattachent à la décadence du grand courant romantique allemand, et l'achèvent en des œuvres comme *Pierrot lunaire* et *Wozzeck* par le style le plus luxueusement flamboyant, Webern — à travers Debussy, pourrait-on dire — réagit violemment contre toute rhétorique d'héritage, en vue de réhabiliter le pouvoir du son. C'est bien, en effet, le seul Debussy que l'on puisse rapprocher de Webern, dans une même tendance à détruire l'organisation formelle préexistante à l'œuvre, dans un même recours à la beauté du son pour lui-même, dans une même elliptique pulvérisation du langage. Et si l'on peut avancer, en un certain sens — ô Mallarmé — que Webern était un obsédé de la pureté formelle jusqu'au silence, il a porté cette obsession à un degré de tension que la musique ignorait jusqu'alors. Encore pourra-t-on reprocher à Webern un excès de scolastique : reproche justifié, si précisément cette scolastique n'avait été le moyen même d'investigation de nouveaux domaines aperçus. Devra-t-on y noter un manque d'ambition, au sens où l'on veut l'entendre généralement : point d'œuvres vastes, ni formations importantes, ni grandes formes ; alors que ce manque d'ambition constitue son plus ascétique courage. Et même l'on y croirait trouver une cérébralité exclusive de toute sensibilité, il serait bon de voir que cette sensibilité est si abruptement neuve que son abord a toutes les chances de paraître cérébral. Ayant mentionné le silence chez Webern, ajoutons que là réside un des scandales les plus irritants de son œuvre. C'est une vérité des plus difficiles à mettre en évidence que la musique n'est point seulement « l'art des sons », mais qu'elle se définit bien plutôt en un contrepoint du son et du silence. Seule, mais unique, innovation de Webern dans le champ du rythme, cette conception où le son est lié au silence en une précise organisation pour une efficacité exhaustive du pouvoir auditif. La tension sonore s'est enrichie d'une réelle respiration, comparable seulement à ce que fut l'apport mallarméen dans le poème.

En présence d'un champ magnétique si attractif, devant une force poétique aussi aiguë, il est difficile de percevoir des conséquences plus qu'immédiates. La confrontation avec Webern est un danger exaltant, dans le sens même où elle peut être exaltation dangereuse. Troisième personne de la Trinité Viennoise, gardons-nous cependant de l'assimiler aux célèbres langues de feu : la connaissance n'est point si subrepticement rapide. Webern est le seuil, avons-nous dit : ayons la clairvoyance de le considérer comme tel. Acceptons cette antinomie de pouvoir détruit et d'impossibilités abolies. Désormais, nous écartèlerons son visage, car il n'est point requis de s'abandonner à l'hypnose. Néanmoins, ce visage, la musique n'est pas près de l'immerger dans l'oubli.

1954

(Extrait de *Relevés d'apprenti*, éditions du Seuil, 1966).

WEBERN

Notes sur les œuvres

Stéphane Goldet

Pour plus de clarté, on a opté pour une vision chronologique de la totalité des œuvres jouées au cours des manifestations du Festival d'Automne 1983 ; les opus posthumes se trouvent ainsi examinés en regard des œuvres dont ils constituent, en règle générale, les esquisses. Autant que faire se peut, ces notes ont été conçues dans le sens de la brièveté, les citations des commentateurs les plus autorisés faisant plus que de longues phrases.

Ces citations sont toutes extraites des ouvrages suivants : Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris, le Seuil, 1966. Dominique Jameux, Plaquette de l'enregistrement Boulez, CBS. Walter Kolneder, *Anton Webern*, Wien, Elisabeth Lafite, 1974. Henri-Louis Matter, *Webern*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1981. Luigi Rognoni, *La scuola musicale di Vienna*, Milano, Giulio Einaudi, 1966. Claude Rostand, *Anton Webern*, Paris, Seghers, 1969. Anton Webern, *Chemin vers la nouvelle musique*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1980. Anton Webern, *Journal à une amie* (Lettres à Hildegard Jone et Josef Humplik), Paris, Jean-Claude Lattès, 1975.

Im Sommerwind

Opus posthume. 1904

Idylle pour grand orchestre. Création : 25 mai 1962, Orchestre de Philadelphie, direction E. Ormandy

Poème symphonique d'après le texte de Bruno Wille (1895).

Influences : Wagner, Liszt, Richard Strauss.
Dernière composition connue de Webern avant la rencontre avec Schönberg.

Quintette

Opus posthume. 1907

Pour piano et quatuor à cordes

Le plus vaste des travaux du jeune élève d'Arnold Schönberg. « Le style général est d'une intensité mélodique très affirmée, d'un post-romantisme caractéristique, et, curieusement, d'une saveur aussi franckiste que brahmsienne — ce qui n'est évidemment que pure coïncidence ». (C. Rostand)

L'œuvre est en un seul mouvement (forme-sonate traditionnelle). On remarquera, au centre du développement, un bref épisode d'une « étrangeté » en rupture totale avec le néo-romantisme dominant : une griffe toute personnelle, déjà.

Passacaille

Opus 1. 1908

Pour grand orchestre.
Création le 8 novembre 1908 à Vienne. Durée : 10' à 15'

Premier opus : la première pièce admise à son catalogue par le compositeur marque la fin de son « apprentissage » chez Schönberg.

Orchestration : traditionnelle de la fin du XIX^e siècle.

Passacaille : forme particulière du système « thème et variations » qui veut que les variations soient exposées ici en même temps que le thème qui leur sert de générateur : le thème est donc répété tout au long de l'œuvre (cf. Berg : *Wozzeck I/4*). Chez Webern l'amour de l'écriture contrapuntique ne se démentira jamais.

Langage : tonal. Tonalité « élargie » : ré mineur (tonalité du tragique chez Mozart, Mahler, Berg).



Piet Mondrian. Arbre mort.
1908 (?). Aquarelle.
Photo Art Unlimited
Amsterdam.

Thème : présenté au début de l'œuvre aux cordes seules, à l'unisson et *pizzicato*, il est constitué par huit sons énoncés un à un (ré bécarré, do dièse, si bécarré, la bémol, fa, mi, la, ré), et séparés les uns des autres par un silence. Cette présentation initiale, comme « sertie de silence », confère au thème une allure presque « squelettique » (Henri-Louis Matter), en tout état de cause déjà très caractéristique.

Climat : mélange d'un romantisme certain avec des traits qui préfigurent l'œuvre à venir : clarté du tissu symphonique, avec écriture privilégiant le soliste sur la masse, la finesse sur la puissance. « Lyrisme chaleureux, généreux, et même passionné » (Claude Rostand). « Est-ce du Webern, ou quelque luxueux amalgame de Brahms, Mahler, Strauss et Schönberg ? » (Henri-Louis Matter)

Entflieht auf leichten Kähnen

Opus 2

Texte p. 32 Pour chœur mixte.
Version originale a cappella (1908), version avec accompagnement : piano, violon, violoncelle, alto, harmonium (1914). Création à Fürsiefeld par une chorale amateur en 1927. Durée : environ 2'30.

Stefan George : un des poètes privilégiés de Webern, représentant du *Jugendstil* (style 1900) et d'esprit assez ésotérique. « Tout ceci coïncide avec certains aspects du génie webernien. Et, à ce point de vue, le lyrisme de Stefan George se traduit, à l'époque de la maturité, en un dépouillement lapidaire et rigoureux auquel ne pouvait être insensible un musicien comme le nôtre. » (Claude Rostand)

Texte : on émettra ici l'hypothèse selon laquelle le texte peut être pris comme une allégorie du moment crucial où se trouvent les trois Viennois : l'abandon de « ces rivages ivres et ensoleillés » de la tonalité.

Canon : l'écriture est un double canon à quatre parties. La volonté contrapuntique, déjà affirmée avec la *Passacaille* op. 1, est à nouveau à l'œuvre ici : jusqu'à son dernier opus, la pensée de Webern sera d'abord contrapuntique.

Langage : dernière œuvre tonale de Webern (sol majeur).

Brièveté : première pièce de brève durée inscrite à son catalogue.

Accompagnement : en 1911, Schönberg ajoute à son chœur mixte a cappella opus 13, *Friede auf Erden* (Paix sur la terre), un accompagnement de soutien — vraisemblablement composé par Webern — pour en parfaire l'exécution. Nul doute que cet exemple soit à l'origine de l'ajout instrumental : l'accompagnement — Webern le souhaitait ainsi — devait principalement servir au travail de répétition.

Cinq Lieder

Opus 3. 1907-1908

Texte p. 32 Pour voix et piano. Durée totale : environ 5'

Texte : « Tout lied est secrètement un objet de dédicace » (Roland Barthes). Dans la plus pure tradition du lied romantique allemand, ce cahier est adresse amoureuse.

Prudence : Webern choisit pour première œuvre atonale de son catalogue un genre traditionnel — et traité comme tel : partie de piano quasi conventionnelle, déclamation syllabique, registre vocal nullement tendu.

Caractéristiques : brièveté du cycle. Usage d'un intervalle de petite taille (le demi-ton, ou seconde mineure : plus petit intervalle possible dans l'échelle chromatique), qui deviendra par la suite intervalle de prédilection (cf. séries des opus 24, 28, 30), et auquel est conféré un rôle de « brouillage » tonal (Walter Kolneder). Le travail thématique est remplacé par le travail motivique.

Cinq Lieder

Opus 4. 1908-1909

Texte p. 32 Pour voix et piano. Durée totale : près de 8'

Charnière : Pierre Boulez fait observer que les principales périodes de la vie créatrice de Webern sont marquées, en leur début, par le recours quasi exclusif à la musique vocale : ces Lieder sont contemporains des *Cinq mouvements pour quatuor à cordes*, opus 5.

Voix/piano : le rapport des deux partenaires n'est pas le même que dans l'opus 3. « La ligne vocale est continue, relève d'une sorte de « bel canto atonal », très souple et même lyrique, tandis que les interventions du piano se réduisent souvent à de simples et presque fugitifs accords, dont la résonance est comme cassée de silences. » (Dominique Jameux)

Quatre George-Lieder

Opus posthume. 1907-1908

A l'origine, ces quatre Lieder appartenaient aux opus 3 et 4, qui formaient ainsi deux groupes de 7 Lieder chacun. Au total, 14 Lieder voient le jour dans cette première période atonale. On notera l'analogie de ce corpus avec celui des 15 Lieder contemporains du *Livre des Jardins Suspendus*, d'Arnold Schönberg également sur des textes de Stefan George. Hans Moldenhauer découvrit ces George-Lieder par hasard, ainsi que de nombreux autres inédits de Webern, dans un grenier chez la belle-fille du compositeur en 1966, à Perchtoldsdorf (près de Vienne).

Cinq Dehmel-Lieder

Opus posthume 1906-1908

Langue tonale (sauf pour *Am Ufer*), écriture pianistique souvent illustrative, textes hyper-romantiques : Webern est proche du Berg des *Sept Lieder de Jeunesse*.

Cinq mouvements pour quatuor à cordes

Opus 5. 1909

Création : printemps 1910, par le Quatuor Rosé (?). Durée : 10'

Style : « Avec l'opus 5 de Webern, on entre dans la première grande période de composition de l'auteur, qui a désormais non plus seulement un vocabulaire mais un style » (Dominique Jameux)

Aphorisme : première œuvre « aphoristique » de musique pure. La volonté absolue de brièveté est toutefois plus frappante encore dans les *Bagatelles* opus 9.

Liquidation : de la forme-sonate dans la première pièce (Henri-Louis Matter). De la notion de thème : s'il reste çà et là des ébauches de thèmes mélodiques, le compositeur lui substitue la notion de motif, et même d'intervalle.

Intervalle : avec ces *Cinq mouvements*, commence ce que Pierre Boulez appelle la création d'un « répertoire d'intervalles » : dans la première pièce, deux intervalles (la neuvième mineure et la septième majeure) — aisément réductibles en un seul, la seconde mineure — ont fonction de noyau générateur du tissu harmonico-contrapuntique. Cette économie du geste créateur est une des composantes essentielles de la notion de *petite forme*.

Effet : tous les effets instrumentaux sont exploités : *pizzicato*, sons harmoniques, *col legno* (avec le bois de l'archet), *sul ponticello* (au chevalet),... Webern n'en est pas l'inventeur, mais il est le premier à en faire un usage aussi systématique. La couleur sonore ainsi obtenue crée, à l'intérieur même du quatuor, une dialectique de timbres, qui préfigure la *Klangfarbenmelodie* (mélodie de couleurs de timbres) utilisée dans les pièces pour orchestre. Dans la première pièce « l'opposition *arco/pizzicato* n'est pas seulement de nature technique, mais esthétique : et elle fonde l'antithèse expressive sur laquelle est basée la pièce » (Dominique Jameux). La troisième pièce est également caractéristique à cet égard : véritable objet sonore météorique, elle s'impose à l'audition avec tout l'éclat et l'insolence de sa brièveté. (30 secondes).

Nuances : avec jusqu'à une indication de nuance par intervention, la dynamique est raffinée à l'extrême. De manière générale, l'attention portée aux nuances est une des caractéristiques de l'écriture de l'École de Vienne, qui sera reprise, amplifiée et systématisée par les compositeurs sériels de l'après-guerre.

Romantisme : « C'est un des recueils parmi les plus sombres de Webern, d'un romantisme réel d'autant plus profond qu'il est plus pudiquement réservé » (Dominique Jameux) : vu sous cet angle, la deuxième pièce est unique, qui représente une des pages les plus bouleversantes de tout le répertoire pour quatuor à cordes.

Six pièces pour orchestre

Opus 6. 1909

Création : le 31 mars 1913, dans la grande salle du Musikverein à Vienne sous la direction d'A. Schönberg. Durée : en moyenne un peu moins de 2' par pièce.

Orchestration : effectif énorme (légèrement réduit dans la version 1928). On notera l'emploi de la percussion résonnante (Glockenspiel, triangle, cloche...) ainsi que l'importance des parties de harpe et de célesta : un souci d'allègement de la masse par le timbre. Dans cet orchestre repensé à neuf, des combinaisons inédites sont mises en œuvre : une corde solo contre l'ensemble des cordes, la flûte et la trompette dans des registres inusuels (deux idées très mahlériennes), la harpe dans le grave (2^e pièce), les cuivres avec sourdine. A noter enfin que, sauf dans la dernière, la totalité des instruments n'est jamais utilisée dans la même pièce.
« Les lignes individuelles sont excessivement souples, leur courbe, leur imprévu, leur grâce et leur absence totale de pesanteur, captivantes » (Pierre Boulez).
Goût du timbre de la plastique sonore raffinée, proche de Debussy.

Scandale : de la disproportion entre effectif convoqué sur scène, et durée de l'œuvre, naquit le scandale, lors de la création (la même « disproportion » est à l'œuvre dans les *Altenberg Lieder* de Berg, joués au même concert) : anticipant de quelques semaines, Vienne eut ainsi « son » scandale du *Sacre du printemps* !

1909/1928 : Réduction de l'effectif : 4 cors au lieu de 6, 1 harpe au lieu de 2, réduction comparable des bois (une seule suppression : celle du cor anglais). Renoncement aux doublures et aux ornements : la plastique sonore est plus en évidence.

Mahler : Webern utilise son orchestre, non pour obtenir une sonorité massive, mais pour pouvoir disposer d'un « clavier » instrumental de grande variété, qui lui permette ampleur du choix et immédiateté de l'effet sonore : l'exploitation du *tutti* comme réservoir, d'où émergent les tensions timbriques, de certains traits d'écriture comme l'attaque exaspérée des violons dans le registre suraigu (1^{re} pièce), le dessin chromatique des flûtes sur trémolo de cordes (2^e pièce) signalent une *filiation* mahlérienne pleinement assumée. (Luigi Rognoni).

Klangfarbenmelodie : le début de la première pièce en fournit le premier exemple aussi explicite dans l'œuvre de Webern ; la mélodie passe de la flûte à la trompette (pour une note), puis au célesta, à nouveau à la flûte, au cor, et enfin aux violoncelles et altos avec sourdine ; « le même motif joué sur un seul instrument est comme vidé de sa substance ; le contraste flûte-trompette n'a pas pour but « d'embellir » la phrase, il lui donne un sens. » (Henri-Louis Matter).

Dynamique : Outre le spectaculaire travail sur la couleur, on portera attention au travail sur la dynamique, particulièrement évident dans la quatrième pièce, entièrement bâtie sur une seule idée : un *crescendo* qui va de l'infra-son qui débute l'œuvre à la percussion (gare aux papiers de bonbons et aux râclements de gorge), au fortissimo terminal (on rapprochera ce geste de celui qui régit l'interlude après la mort de Marie dans *Wozzeck* de Berg).

I.
Langsam (ca 50) rit. tempo
1. Flûte
1. Clarinette en B
3. Horn en F
1. Trompette en B
Célesta
Harpe
Geige 1
Geige 2
Bratèche
Violoncelle
Sola
© Copyright 1936 by Universal Edition A. G., Wien

Six pièces pour orchestre.
opus 6 (version 1928).
Début de la première pièce.

I.

Sehr ruhig und zart (♩ = ca 56)

5. *allegro tempo*

Fl.

Kl. in B

Trp. in B
m. Dpf.

Perc.
m. Dpf.

Cel.

Hrt.

Oboe.

Solo - Oboe.
m. Dpf.

Solo - Trompette.
m. Dpf.

Solo - Violoncelle.
m. Dpf.

Copyright 1923 by Universal Edition A.G., Wien
Copyright renewed 1951 by Anton Webern's Erben.

Cinq pièces pour orchestre opus 10. Début de la première pièce.

Petite forme : Cf. opus 7.

Petit effectif : l'orchestre des *Pièces* opus 6 est « dégraissé », épuré. Il n'est plus que réunion de solistes : ici la « transparence de la musique de chambre » déjà visée dans l'opus 6 est véritablement atteinte (6 bois, 3 cuivres, harmonium, célesta, mandoline, guitare, percussion résonnante, 4 cordes solistes).

Silence : ce que les instruments ont le plus souvent à faire (cf. partition du dessin).

Pointillisme : les énoncés instrumentaux sont lapidaires, le plus souvent réduits à une note ou un intervalle (avec prédilection pour le demi-ton).

Demi-ton : tous les rapports d'intervalles de la première pièce sont des secondes mineures, des septièmes majeures ou des neuvièmes mineures : c'est-à-dire des demi-tons. De manière générale, le demi-ton est en position de *générateur* dans tout le cahier. L'emploi structurel de cet intervalle, et la notion de complémentarité chromatique, sont les deux « mamelles » de la pensée pré-sérielle de Webern dans les années 1910.

Relation : organique très forte avec les *Pièces* opus 6, dont ces pièces radicalisent certains principes : l'emploi de la percussion résonnante, la transparence du timbre, la *Klangfarbenmelodie* (cf. opus 6).

Klangfarbenmelodie : « Tout développement mélodique ne tient qu'à une certaine succession de couleurs sonores » (Dominique Jameux).

Citation : du début du Scherzo de la *Cinquième Symphonie* de Mahler, au cor dans la cinquième pièce (mesure 10, *forte* et *staccato*). On n'insistera jamais assez sur la filiation Webern/Mahler.

Cinq pièces pour orchestre

Opus posthume. 1913

Pièces découvertes (avec les *George-Lieder*) à Perchtoldsdorf chez Hermine Webern en 1966 par Hans Moldenhauer. La première pièce présente un véritable énoncé sériel dès ses quatre premières mesures. De manière générale, on retrouve ici la notion de complémentarité chromatique exploitée dans les *Bagatelles* opus 9, si caractéristique de l'écriture pré-sérielle. Au milieu de la troisième pièce, quatre grands accords en *tutti fortissimo* dont le dernier est l'un des seuls accords de douze sons connus sous la plume de Webern. Malgré un son plus épais que celui des *Pièces* opus 10 et certaines gaucheries d'écriture, on n'hésitera pas à considérer ces pièces comme du meilleur Webern.

Trois Orchesterlieder

Opus posthume. 1913-14

Texte p. 33

Primitivement conçus avec les pièces opus 10 — un moment envisagés avec les *Lieder* opus 8 —, ces trois *Lieder* avec orchestre sont d'un climat qui anticipe celui des *Lieder* opus 13. Le troisième *Lied* est la seule composition connue de Webern en *Sprechstimme* (chanté/parlé inauguré par Schönberg dans le *Pierrot Lunaire*). On notera dans les textes de Webern l'expression naïve d'un réel sentiment religieux (qui sera plus tard partagé avec Hildegard Jone).

Trois petites pièces

Opus 11. 1914

Pour violoncelle et piano. Durée totale : 2'/3'

Concentration : ce sont des petites formes, dans la pleine acception du terme : petit effectif, courte durée, geste créateur minimal ; « personne dans l'histoire de la musique, n'a jamais poussé la concentration jusqu'à un tel point » (Claude Rostand). Webern arrive avec ces pièces à un « seuil de l'asphyxie » (Pierre Boulez) ; elles marquent du reste l'apogée et la fin de la « petite forme » dans l'œuvre des trois compositeurs viennois.

Extension : le violoncelle (que Webern pratiqua dans sa jeunesse) est utilisé avec visée maximaliste : l'extension de sa palette sonore est réalisée par la multiplicité des jeux (avec sourdine, avec le bois de l'archet, au chevalet, sur le manche...) Extension également du principe de complémentarité chromatique (deuxième pièce).

Haï-kaï : « le parallèle avec le haï-kaï japonais s'établit aisément : une phrase suffit à mettre en place un univers, et l'imposer avec force » (Pierre Boulez).

Écoute : « La grande difficulté de ces œuvres est de savoir les écouter. Peut-être notre tradition occidentale ne nous y prédispose-t-elle pas autant qu'il serait nécessaire ; l'Occident a toujours eu besoin d'un geste largement explicite pour comprendre ce qu'on veut lui signifier. Si on compare au théâtre, le style de nos acteurs avec le style des acteurs japonais, par exemple, le style de nos danseurs avec celui des danseurs de l'Inde, on verra immédiatement ce dont il s'agit. Webern est novateur, on le voit, dans l'esthétique de ses œuvres, mais aussi dans la physique et dans le geste du concert » (Pierre Boulez).

Sonate pour violoncelle et piano

Opus posthume. 1914

Lorsqu'il envoya à Schönberg ses *Trois Petites Pièces*, opus 11, en juillet 1914, Webern lui écrivit : « Je te demande de ne pas prendre mal le fait que cela soit de nouveau devenu si court. Je voudrais te dire comment cela s'est produit, et par là même essayer de me justifier (*sic !*) J'avais déjà une idée très claire d'une importante composition en deux mouvements, et je me suis immédiatement mis au travail. Pourtant, alors que j'étais déjà bien avancé dans le premier mouvement, il m'est apparu de plus en plus clairement que je devais écrire autre chose. J'ai eu la certitude que si je n'obéissais pas à cette pulsion, l'œuvre en question resterait lettre morte. C'est pourquoi j'ai laissé de côté la sonate (encore que la composition en eût été aisée) et j'ai écrit très rapidement ces petites pièces. » La *Sonate* laissée de côté fut retrouvée en 1966 par Hans Moldenhauer : l'esquisse est au crayon, et fut créée, avec les *Deux Pièces* (1899), par Gregor Piatigorsky et Victor Babin en 1970.

On notera, comme dans tous les opus contemporains inscrits au catalogue, le fonctionnement de la pensée pré-sérielle : les douze sons du total chromatique plaqués violemment et contenus dans les deux premiers accords de piano, la propension aux demi-tons (et aux intervalles de septièmes) dans l'écriture mélodique, ainsi que les croisements de mains au piano, qu'on ne retrouvera que bien plus tard dans les œuvres inscrites au catalogue (opus 23 et suivants).

Quatre Lieder

Opus 12. 1915-1917

Texte p. 34

Pour chant et piano. Durée : environ 1' par lied.

Ouverture : d'une période importante (1914 à 1926) exclusivement consacrée au *Lied* et qui verra Webern commencer à utiliser la *série* (opus 17). « On dirait que pour organiser la musique suivant des structures nouvelles, Webern éprouve le besoin de s'appuyer sur un texte qui lui donne des repères formels en dehors des fonctions proprement musicales » (Pierre Boulez).

Sentiment de la nature : tous les textes de l'opus 12 ont en commun de se référer à la nature. Outre la musique, Webern avait deux passions : l'alpinisme et la botanique. « Pour moi ce n'est ni un sport, ni un plaisir, mais quelque chose de très différent : la recherche de ce qu'il y a de plus haut, la découverte de correspondances, dans la nature, avec tout ce que je me suis fixé comme modèle, tout ce que j'aimerais avoir en moi (...) La cause de mon émotion : ce sens profond, insondable, inépuisable que l'on retrouve dans toutes les manifestations de la nature. Toute nature a pour moi de la valeur, mais celle qui s'exprime « là-haut » en a plus encore. Je voudrais avant tout pénétrer au cœur de toute connaissance purement réelle de ces apparences. C'est pourquoi j'ai toujours sur moi mon matériel de botaniste, et je cherche des écrits qui m'éclairaient sur tout cela. Cette réalité contient tous les miracles. » (Lettre à Berg, 1^{er} août 1919)

Berg : « Avec ces Lieder, composés pour trois d'entre eux dans la foulée des *Pièces* opus 11, il semble que Webern hésite un moment sur la voie à suivre, qui pourrait bien être celle de Berg, d'un Berg épuré » (Luigi Rognoni). Le style vocal, comme la plastique pianistique, sont en effet très proches du Berg des *Lieder* opus 2 (avec emploi figuratif du piano : début du 2^e Lied).

Pré-sérialisme : lors de sa conférence du 12 février 1932, Webern déclarait : « Mon Lied sur le poème de Goethe, *Gleich und Gleich* opus 12 n° 4, commence ainsi : sol dièze, la, ré dièze, sol, accord mi, do, si bémol, ré, puis fa dièze, si, fa, do dièze. Cela fait douze sons : aucun n'est répété. A cette époque nous n'étions pas conscients de la règle, mais nous l'avions pressentie longtemps à l'avance. » Ce procédé est déjà à l'œuvre en 1913, dans les *Bagatelles* opus 9.

Quatre Lieder

Opus 13. 1914-18

Texte p. 34 Pour chant et orchestre de chambre. Durée approximative : 7'/8'.

La bonne voie : « Je suis sur la bonne voie. D'ailleurs Schönberg l'a confirmé (...) Sonorités homogènes, thèmes parfois longs : l'un dans l'autre quelque chose de très différent de ce que je faisais avant-guerre » (Webern à Berg, août 1917).

Grande forme : relative extension des durées, accroissement de l'effectif instrumental (13 instruments).

Voix/instrument : la parole devient élément structurel de la construction sonore : l'articulation syllabique — considérablement assouplie par rapport à l'opus 8 — entre dans le contexte instrumental et en détermine la structure d'intervalles (rapports d'imitation ou de complémentarité). Cette facture sera à nouveau mise en œuvre dans les opus suivants.

Textes : d'origine assez disparate. A noter le texte du polémiste viennois Karl Kraus, dont l'essai sur le langage (*Die Sprache*, parue dans *die Fackel* en 1932) est une des bibles de Webern.

Six Lieder

Opus 14. 1917-1921

Texte p. 34

Pour chant, clarinette, clarinette basse, violon et violoncelle. Durée approximative : 7'30.

Georg Trakl : poète autrichien, mort à 27 ans, vraisemblablement d'une prise trop forte de stupéfiants. Rongé de culpabilité (amoureux de sa sœur). Dans son univers, les images de sérénité — symboles d'impossible salut — sont rares (cf. texte du Lied op. 13/4), tandis qu'abondent les images de terreur. Rouge et vert s'entrechoquent : la couleur joue un rôle primordial dans une poésie faites d'images successives, sans autres liens apparents que ceux conférés par les visions suggérées par la drogue. « Tout cela sur un ton de lyrisme délirant constituant un des sommets de la poésie allemande, grâce à la densité, à la concentration, à la concision des formules et des images ». (C. Rostand). Densité, concentration, concision : trois mots-clés de l'univers de Webern.

On signalera que cette poésie, qui joue sur les images par le choc des sonorités allemandes, si elle se prête admirablement à la mise en musique, ne se prête en revanche pas aussi aisément à la traduction.

Antécédent : influence du *Pierrot Lunaire* de Schönberg : chaque Lied possède son instrumentation propre, et seul le dernier emploie les quatre instruments. A noter toutefois que, seul des trois Viennois, Webern n'utilise pas le *Sprechgesang* (chanté/parlé) dans son catalogue.

Polyphonie : encouragé par l'exemple du *Pierrot Lunaire*, Webern retrouve une de ses écritures familières, « une écriture plus linéaire, en rupture avec l'esthétique fragmentaire des petites formes » (Henri-Louis Matter). Dans cette perspective, on prêterait une attention particulière à l'écriture strictement contrapuntique de la dernière pièce, qui préfigure les recueils opus 15 et 16.

Voix : Propension webernienne aux grands intervalles. La voix est sollicitée aux confins de la tessiture. On trouve néanmoins des phrases entières de lignes chromatiques (demi-tons). Exemple : la première phrase du 4^e Lied (« *Ihr grossen Städte...* »)

Conséquent : Le *Marteau sans Maître* de Pierre Boulez.

Cinq Lieder spirituels

Opus 15. 1917-1922

Texte p. 36 Pour chant, flûte, clarinette, clarinette basse, trompette, harpe, violon, alto. Durée totale : approximativement 5'.

Inspiration : religieuse. Les trois Viennois sont habités d'un sentiment du religieux assez fort. Sans doute celui de Webern est-il le plus naïf (cf. *Trois Orchesterlieder*).

Voix : déclamation ayant recours à de grands intervalles. Apparition de procédés dérivés du *hoquet médiéval* (fréquentes coupures de voix, créant des ruptures de rythme) : ces caractéristiques dessinent une vocalité personnelle, très éloignée du lyrisme « bergien » des *Lieder* opus 12.

Instrument : comme dans le *Pierrot Lunaire*, il y a un ensemble instrumental par Lied (respectivement 5, puis 4, 3, 2 instruments, puis tous). Le « pointillisme instrumental », s'il était pure constellation de timbres dans l'opus 8, assume depuis l'opus 13 une fonction plus contrapuntique.

Écriture : la dernière pièce est un *double canon par mouvement contraire* : « c'est historiquement la première tentative « sérieuse » de contrepoint strict appliqué au contexte atonal » (Henri-Louis Matter). On retrouvera beaucoup de doubles canons dans les œuvres sérielles de Webern (cf. opus 21).

Cinq canons

Opus 16. 1923-1924

Texte p. 36 Pour chant, clarinette et clarinette basse. Durée totale : aux environs de 3'.

Position : névralgique, au centre exact de la production du musicien : l'œuvre sépare la quinzaine d'opus atonaux (1 à 16) de la quinzaine sérielle à venir (opus 17 à 31).

Inspiration : religieuse. « La référence religieuse s'établit chez Webern comme acte de « piété » envers l'écriture musicale elle-même » (Dominique Jameux).

Écriture : le canon signale la prédilection de Webern pour la polyphonie franco-flamande, et fait figure d'exercice préparatoire à l'écriture sérielle (D. Jameux). Afin d'éviter le « péril tonal », Webern fait un usage systématique de deux intervalles « non-tonaux » (demi-ton, ou seconde mineure, et triton, ou quarte augmentée).

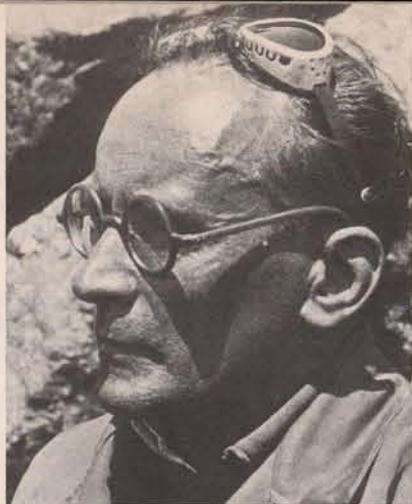
Premier canon : (*Rasch*, vite). Canon par mouvement direct à la seconde majeure entre clarinette et voix, et par mouvement contraire à la tierce mineure entre les deux clarinettes. La carrure rythmique, le tempo, la nuance — cas rare, sinon unique, de pièce sans nuance *piano* —, provoquent un sentiment d'agressivité immédiat, en parfait accord avec le ton affirmatif et dogmatique du texte (Luigi Rognoni).

Second canon : (*Ruhig*, calme). Canon par mouvement contraire à la quarte augmentée entre clarinette et voix.

Troisième canon : (*Langsam*, lentement). Canon par mouvement direct à la seconde mineure entre clarinette et voix, par mouvement contraire à la quarte augmentée entre clarinette et clarinette basse, ainsi qu'entre clarinette basse et voix.

Quatrième canon : (*Sehr lebhaft*, très vivant). Canon par mouvement direct à la seconde mineure entre clarinette basse et voix.

Cinquième canon : (*Bewegt*, agité). Canon par mouvement direct à la seconde mineure entre clarinette basse et voix ; par mouvement contraire à la quarte augmentée entre les deux clarinettes.



En montagne.
Photo Universal-Edition.

Trois textes populaires

Opus 17. 1924

Texte p. 36 Pour chant, violon, alto, clarinette et clarinette basse.
Création : 1953 à Cologne. Durée totale : 2'.

Série : première œuvre sérielle de Webern. Désormais toutes ses œuvres, sans exception, seront sérielles.

Règle : le compositeur dispose dans un ordre X, les douze sons du total chromatique. Il peut dérouler ces sons dans l'ordre d'origine, à l'envers (= série par mouvement rétrograde), il peut également inverser tous les intervalles qui régissent sa série (renversement, c'est-à-dire forme « en miroir »), et rétrograder cette inversion. La seule règle est que dans l'énoncé de la série, le compositeur n'a en principe pas le droit de faire revenir un son avant qu'on ait entendu les onze autres.

Question : C'est une transformation de syntaxe, non de style. « Chez Webern, on constate que l'emploi de la série unifie le vocabulaire, lui donne une cohésion plus assurée, mais ne change pas fondamentalement sa pensée créatrice : sa stylistique était révolutionnaire avant la série, elle le demeure après elle. » (Pierre Boulez).

Remarque : Chez Webern, la série n'est pas un thème, mais un ordre de sons, et prendra rapidement l'aspect, au sens mathématique du terme, de « fonction d'intervalles » (cf. par exemple, l'opus 24).

Emploi : L'opus 17 ne déroule la série que dans son sens original.

Expression : aride. On mesurera le chemin parcouru en écoutant les *Lieder* opus 23 et 25.

Texte : triple invocation religieuse. Y-a-t-il symbolisme (inconscient) de la part d'un des membres de la Trinité viennoise à placer sa première œuvre sérielle sous de tels auspices ?

Trois Lieder

Opus 18. 1925

Texte p. 36 Pour chant, clarinette et guitare. Durée totale : environ 3'.

Circonstances : le premier Lied fut composé en guise de contribution à l'hommage collectif rendu par les musiciens d'Universal-Edition à leur directeur, Emil Hertzka, à l'occasion de son jubilé. Webern complète ensuite le cahier.

Série : le premier Lied n'utilise la série que dans sa forme directe, le deuxième y ajoute successivement sa forme récurrente et sa forme renversée (en miroir), le troisième superpose les différentes présentations possibles de la série. « La composition à douze sons est déjà devenue tout à fait nette pour moi. Bien entendu, ces Lieder sont tous composés dans ce style. Et l'œuvre me donne un plaisir rarement éprouvé. » (Webern à Berg, 8 octobre 1925).

Voix : la taille des intervalles (neuvième, dixième, octaves redoublées) rend l'exécution des opus 17 et 18 particulièrement périlleuse en concert — d'autant plus que les instruments ne doublent jamais la voix. La « vocalité sérielle » ne s'est pas encore trouvée : l'écriture en « dents de scie » rend le texte difficilement intelligible.

Deux Lieder

Opus 19. 1926

Texte p. 37 Pour chœur mixte, célesta, guitare, violon, clarinette et clarinette basse. Durée totale : 2'.

Fin : de la période exclusivement vocale (1917/26).

Style : « Cette partition superpose curieusement trois styles d'écriture antinomiques : à l'épure rigoureuse du quatuor vocal, le célesta et la guitare opposent le scintillement impressionniste de champs chromatiques multipliés comme de la poussière d'étoiles, tandis que le violon, la clarinette et la clarinette basse doublent le chœur en ajoutant « dans la masse » rythmes et couleurs » (Henri-Louis Matter).

Écriture : premier emploi souple de l'écriture sérielle. A la différence de l'écriture des opus 17 et 18, Webern a parfois recours aux doublures instrumentales, pour faciliter le travail du chœur. A noter, l'usage fréquent des notes répétées (parties instrumentales). Cette « manière d'allongement cinétique de certains sons privilégiés » (H-L. Matter), tic fréquent dans les œuvres sérielles de la période expérimentale, disparaîtra par la suite.

Symbolisme : « La dimension restreinte de ces petits poèmes très condensés, leur symbolisme reliant l'infiniment petit à l'infiniment grand, le particulier à l'universel, la transparence de l'objet terrestre qui se projette en une haute et cosmique abstraction, tout cela est bien dans l'esprit webernien. C'est cette projection quasi mythique que nous font percevoir les admirables et transparentes couleurs sonores de la trame vocale et instrumentale de cet ouvrage miniature, mais si dense, qui annonce ses dernières cantates » (C. Rostand).

Trio à cordes

Opus 20. 1927

Création : Vienne, 16 janvier 1928 par le Kolisch Ensemble. Durée : un peu moins de 10'.

Retour : à la musique instrumentale pure, abandonnée depuis 1914, et à la grande forme (chez Webern, une « grande » forme excède rarement 10').

Série : écriture sérielle assouplie par rapport aux opus précédents (17 à 19). A partir de l'opus 20, Webern procède toujours à une « gymnastique sérielle » préparatoire avant de se mettre à composer : on trouve dans ses carnets d'esquisses la notation complète des 48 formes de la série de l'opus 20 (carnets exposés en 1956 à Darmstadt).

Forme : si la série représente un indéniable ciment de langage, elle est en revanche, pour l'instant, impuissante à engendrer une forme : les trois Viennois ont, dans un premier temps, à cœur de « prouver » la validité de l'écriture sérielle, en la mettant en œuvre à l'intérieur même des formes léguées par la tradition.

Le *Trio à cordes* est en deux mouvements : le premier (*Sehr langsam*, très lent), est apparenté à un rondo, le second (*sehr getragen und ausdrucksvoll*, très soutenu et expressif) est une véritable forme-sonate.

Écriture : on mettra l'accent sur la forte *expressivité* de l'œuvre en ses deux mouvements contrastés : la souplesse, la grâce et le délié du premier mouvement (qui n'est pas sans rappeler l'opus 5), la véhémence du ton du second, le sens de la couleur aux cordes : petites notes et sons harmoniques participent désormais (via leur appartenance à la série) de l'ossature-même de l'œuvre musicale.

Streichtriosatz

Opus posthume. 1925

Mouvement pour trio à cordes
(*Ruhig fliessend*, coulant doucement, 24 mesures)

C'est une esquisse du *Trio* opus 20 : il est à noter que l'œuvre n'utilise la série que dans son ordre direct, et que sur les 36 énoncés, beaucoup sont incomplets. Dans son ensemble, la pièce est plus épaisse de son que le *Trio*.

Symphonie

Opus 21. 1928

Pour clarinette, clarinette basse, 2 cors, harpe et quatuor à cordes. Création : 18 décembre 1929, New York. Durée approximative : 10'.

Chaos ? A propos des partitions postérieures au *Trio* opus 20, René Leibowitz écrit : « Rien que l'aspect extérieur de ces partitions est déconcertant. Souvent, il est d'une nudité effrayante. Quelques notes semblent avoir été jetées par-ci par-là, sans raison apparente.

L'audition réserve une impression analogue. Le discours sonore est haché par des pauses continues. Il ne semble y avoir aucun élément mélodique, pas d'harmonie ; quant au rythme, il paraît incompréhensible. L'écriture instrumentale s'avère problématique, réduite elle aussi à l'émission de sons isolés, sans qu'intervienne le moindre souci d'une sonorité en tant que telle. Le tout produit l'effet d'un chaos, où règne l'arbitraire le plus complet » (R. Leibowitz, *Schönberg et son école*).

Comprendre : « Comprendre la *Symphonie*, c'est comprendre tout Webern » (Henri-Louis Matter). Avec l'opus 21 commence une série d'œuvres où s'épanouit le *génie sériel* propre à Webern : la *Symphonie* est en effet la première œuvre de Webern dont la série génératrice possède des « propriétés remarquables », qui sont ici autant d'intentions quant à la structure de l'œuvre.

Série : une série unique pour l'œuvre entière. Les six derniers sons sont la récurrence (transposée au triton) des six premiers. Conséquence : la série se confond avec sa récurrence ; l'inversion (ou forme en miroir), également avec sa récurrence. Le matériel sériel disponible est réduit de moitié (24 formes possibles). Enfin, par le choix des intervalles qui la composent, les sons n° 3, 4, 5, 6 de la série reproduisent les sons n° 7, 8, 9, 10 du renversement — et vice-versa.

Construction : le premier mouvement (*Ruhig schreitend* : allant avec calme) suit un parcours de type forme-sonate, avec Exposition (répétée), Développement et Réexposition. A l'intérieur de ce parcours, l'écriture obéit à la règle d'un strict double *canon par mouvement contraire*, où jouent toutes les « propriétés remarquables » de la série : « Jeu subtil du différent par l'identique, de l'identique par le différent... » Le Développement admet un axe de symétrie, placé au centre du mouvement (mesure 34/35), à partir duquel, grâce à la rétrogradation des sons, la musique semble « faire demi-tour » (Alban Berg met en jeu des processus d'écriture identiques dans le *Concerto de Chambre* et dans *Lulu*). Le second mouvement *Thème et sept variations (sehr ruhig, très calme)* propose un travail de variation au sens où l'entendait le Beethoven des *Variations Diabelli* sur la structure même du thème, c'est-à-dire de la série : le principe de la *symétrie récurrente*. Le plan du mouvement dégage également une structure symétrique, avec la variation 4 comme centre de tout le mouvement (ainsi décomposé : thème + 3 variations + 1 variation + 3 variations + coda). L'examen attentif de la partition révèle enfin que la notion de *variation symétrique* s'applique en fait à tous les paramètres du son (intensités, timbres, durées). La forme symétrique bi-partite de la série assure donc la structure de l'œuvre entière, en ses deux mouvements : la *série de l'opus 21 engendre langage et forme de l'œuvre*.

Plastique : même en toute connaissance de cause, la structure canonique du premier mouvement reste difficilement perceptible. Pourquoi ? A cause du travail de « brouillage » que réalise la plastique sonore : grands intervalles, abondance de silences isolant les sons, *Klangfarbenmelodie* (plusieurs pupitres se répartissant l'énoncé sériel).

Rupture : de la réciprocité entre l'instrument et le geste créateur : les sons utilisés sont nécessaires dans leur rapport aux autres sons, non à cause de l'instrument qui les énonce.

Dilettantisme : « La composition avec douze sons a atteint en cohérence un degré de perfection jamais atteint auparavant, fût-ce approximativement. Il est clair que lorsqu'il y a relation et cohérence à tous les niveaux, l'intelligibilité est assurée. Et tout le reste n'est que dilettantisme, l'a toujours été et le sera toujours ! Cela n'est pas seulement vrai en musique, il en est de même dans tous les autres domaines » (Anton Webern, conférence du 7 mars 1933).

Contradiction : dans la plus grande cohérence, l'art de Webern est conçu pour assurer la plus grande *intelligibilité* de l'œuvre (« J'entends par « art » la faculté d'exprimer une pensée sous la forme la plus claire et la plus simple, c'est-à-dire la plus intelligible », *lettre à Hildegard Jone*, 6 août 1926). Mais le compositeur n'atteint cette intelligibilité qu'à un tel niveau d'abstraction, qu'elle n'est pas perceptible à simple écoute.

Quatuor

Opus 22. 1930

Pour violon, clarinette, saxophone ténor, piano.
Création : printemps 1931, Musikverein à Vienne. Durée approximative : 7'.

Originalité : de l'ensemble instrumental convoqué.

Dédicace : « A Adolf Loos, pour son soixantième anniversaire ». A. Loos : architecte viennois, frère d'esprit des trois musiciens de l'Ecole de Vienne (ami personnel de Schönberg), qui publia différents écrits, dénonçant le superflu et l'ornement en architecture, et prônant la nudité du matériau (*Ornement et Crime*, 1908).

Série : la série-mère de l'œuvre possède des « propriétés remarquables » (cf. opus 21) moins spectaculaires toutefois que celles des opus 21 ou 24.

Plan : Premier mouvement ; forme-sonate avec écriture en canon. Second mouvement ; écriture en variations (à noter que ce mouvement est l'un des plus longs jamais écrits par Webern : 192 mesures). Dans l'ensemble on retrouve toutes les caractéristiques (jusqu'au plan) de l'opus 21, appliquées à un ensemble plus réduit.

Instrumentation : même dissociation entre l'instrument et la pensée créatrice que dans l'opus 21. « Plus encore que dans les deux œuvres précédentes, les timbres instrumentaux perdent leur fonction de couleurs décoratives pour ne conserver qu'un rôle en quelque sorte dialectique ; ces couleurs sonores n'ont ici pour fonction que de donner valeur ou relief, plus ou moins accentué, à tel son afin de permettre à celui-ci de jouer son rôle dans le discours polyphonique. C'est ce qu'on pourrait appeler une instrumentation fonctionnelle [...] L'idée du son en soi est maintenant dépassée dans l'évolution webernienne, et le musicien en arrive au stade suivant, la musique en soi, c'est-à-dire en sa signification pure et débarrassée de tout élément sonore de caractère ornemental » (Claude Rostand).

France : ce *Quatuor* est une des rares œuvres de Webern jouée en France avant la guerre, au cours d'un concert du *Triton* (dirigé par Pierre-Octave Ferroud), le 10 mai 1937, pour un auditoire assez restreint.

Trois chants

Opus 23. 1934

Texte p. 37 Extraits de « *Viae Invitae* » de Hildegard Jone. Pour voix et piano. Création : Bâle, le 5 décembre 1943. Durée : 7'.

Retour : à la composition après 4 ans de silence, et au Lied (voix/piano), selon une formule abandonnée depuis 1917 (opus 12).

Hildegard Jone : poétesse (*Farben*, Couleurs, 1918) et peintre à la fois, qu'on peut rattacher à un certain courant spiritualiste du début du siècle en Europe (fort sentiment du religieux, partagé avec Webern). Rencontre Webern en 1926. Amitié très privilégiée : entre les deux êtres on parlera d'« affinités électives » — pouvant même aller jusqu'à des phénomènes d'identification. Désormais tous les opus vocaux, sans exception, seront sur des textes de Hildegard Jone.

La correspondance de Webern et Hildegard Jone constitue un précieux « journal de bord » de la création du musicien entre 1928 et 1945.

Facture : « traditionnelle » : écriture (sérielle) plus détendue, plus souple, plus « chantable » que les opus 17 à 19. L'opus 23 est la première œuvre de haut niveau lyrique écrite par le Webern dodécaphonique. La « substance des mots » de Hildegard Jone, disait-il, l'enchantait.

Série : simple utilisation des quatre formes originales, sans transposition. La « détente » intellectuelle qu'une telle simplicité suggère, annonce la dernière période du compositeur (les trois Cantates).

Concerto

Opus 24. 1934

Pour flûte, hautbois, clarinette, cor, trompette, trombone, violon, alto, piano. L'œuvre est en 3 mouvements (Etwas lebhaft, assez vif ; sehr langsam, très lent ; sehr rasch, très vite). Durée approximative : de 6' à 9'.

Dédicace : « A Arnold Schönberg, pour son soixantième anniversaire. »

Contrainte ? « Maintenant je peux inventer plus librement ; tout a une cohérence plus profonde. C'est seulement maintenant qu'il est possible de composer en laissant libre cours à sa fantaisie, sans autre lien que la série. Pour employer un paradoxe : c'est seulement par le choix de cette contrainte sans précédent qu'une pleine liberté est devenue possible » (Anton Webern, conférence du 2 mars 1933).

Série : la série de l'opus 24 est formée de 4 cellules de 3 sons. Chacune de ces cellules est formée d'une tierce majeure et d'une seconde mineure : ces deux intervalles forment le noyau générateur de la série, qui n'est rien d'autre que l'alignement des 4 présentations sérielles de ce noyau (original, rétrograde du renversement, rétrograde, renversement). Economie exemplaire : le matériau sériel disponible se réduit aux seules transpositions. La série de l'opus 24 aboutit la démarche spéculative de celle de l'opus 21. Opus 24, 28, 29, 30 : 4 œuvres dont la série — modèle de perfection mathématique — procède exclusivement par intervalles de secondes et de tierces. Pour expliciter les propriétés de la série de l'opus 24, Webern se référait volontiers au « carré magique » :

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Symbole : omniprésence du chiffre 3, symbole spirituel bien repéré : 3 mouvements (cas rare chez Webern), 3 groupes d'instruments (bois, cuivres, cordes), 3 sons dans le générateur de la série (dont un intervalle de tierce). « Toutes les bonnes choses vont par trois » rappelait Berg à Schönberg en lui dédiant son *Concerto de Chambre*, également construit autour du chiffre 3.

Fondamentale : « Il est certain que l'exposition du premier mouvement de l'opus 24 a pratiquement engendré la pensée sérielle par le fait que toutes les relations sont contrôlées, même si, maintenant, ces relations nous apparaissent comme simplifiées à l'excès ; elles portent en germe une pensée spécifique que l'on pourra élargir, diffuser, qui reste, néanmoins, fondamentale » (Pierre Boulez).

Trois Lieder

Opus 25. 1934

Texte p. 38

Pour voix et piano, sur des textes de Hildegard Jone. Création : New-York, 16 mars 1952. Durée : moins de 5'.

Analogue : de facture avec l'opus 23 : même lyrisme, qui confirme l'entente privilégiée avec Hildegard Jone, même écriture sérielle « naïve » (la mélodie du troisième Lied, par exemple, se meut exclusivement sur les quatre présentations de la série, sans aucune transposition).

Fuga ricercata à 6 voix

1935

(Jean-Sébastien Bach)

Transcription pour orchestre de chambre. Sans numéro d'opus. Création : 25 avril 1935, à Londres, sous la direction du compositeur. Durée approximative : 7'.

Rencontre : de deux pensées fondamentalement contrapuntiques, celle de J.-S. Bach et celle de Webern.

Arrangements : des autres « arrangements » effectués par Webern, aucun ne présente de caractères aussi originaux.

Expérience : l'orchestration du grand *Ricercar* n° 2 de l'*Offrande Musicale* « révèle » la partition. Emploi démonstratif de *Klangfarbenmelodie* (mélodie de couleurs de timbres) : « Mon instrumentation essaye de mettre à nu les relations motiviques. Cela n'a pas toujours été facile. Naturellement, elle veut, au-delà, montrer comment je sens le caractère du morceau, de cette musique ! [...] Encore quelque chose d'important pour l'exécution : rien ne doit être mis à l'arrière-plan ! Pas même le plus minime son de trompette bouchée ne doit être perdu. Tout est essentiel dans cette œuvre et dans cette transcription » (Webern, à Hermann Scherchen).

Das Augenlicht

Opus 26. 1935

Texte p. 38

Cantate pour chœur mixte et orchestre.

Création : Londres, 17 juin 1938, direction : H. Scherchen. Durée : à peine 6'.

Inspiration : depuis 1930, Webern cherchait un texte à mettre en musique : « Et maintenant une grande prière : depuis que je connais votre travail d'écrivain, la pensée de composer quelque chose à partir de vos textes ne me quitte pas. C'est pourquoi, en un temps, je vous ai suggéré d'écrire des textes d'opéras, mieux, des textes dramatiques, et maintenant [...] je suis très pris par l'idée de composer une cantate. Voici ma prière : voudriez-vous en écrire le texte ? » (Webern à Hildegard Jone, 8 septembre 1930). Cinq ans plus tard : « J'ai trouvé ce que je cherchais : *das Augenlicht*, de *Viae Invitae* et je suis déjà au travail » (à Hildegard Jone, le 24 novembre 1935).

Texte : « Il présente une tripartition simple : les images conjointes du regard, de la lumière, et de l'amour, font place à celles, antithétiques, de l'ombre et de la Mort — avec assombrissement du texte musical correspondant, avant de revenir à la lumière » (Dominique Jameux)

On dira ici — contre Boulez — que le texte ne peut en aucun cas être négligé : son lyrisme a très directement inspiré Webern.

Orchestre : il comprend un des effectifs les plus importants de toute l'œuvre du compositeur (où on remarque à nouveau la mandoline des *Pièces* opus 10). Traitement webernien du timbre — en finesse, jamais en masse : vents et percussion solistes, cuivres avec sourdine...

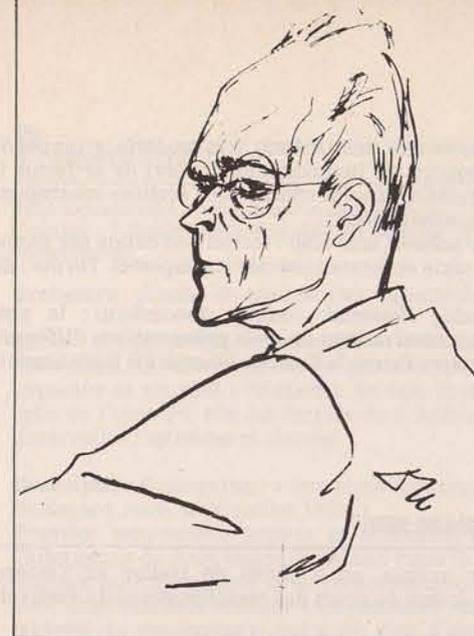


Photo Lipnitzki-Viollet.

Invention : « Ce qui frappe le plus dans *Das Augenlicht*, lors d'une première et malheureusement unique audition, c'est la qualité du son [...] La composition de l'orchestre est limitée à l'essentiel. Et ceci, non pas certes par frénésie d'originalité, ni par désir de s'éloigner le plus possible du son de l'orchestre wagnérien ou straussien. Webern a sondé toutes les possibilités de tous les instruments, et il est capable d'écrire pour ces ensembles qui lui paraissent, à un moment donné, indispensables. Son, couleur, articulation, couleur instrumentale, tout est invention : la construction générale est donc également importante. » (Luigi Dallapiccola, cité par Matter).

Construction : *Das Augenlicht* est une pièce librement construite qui fait régulièrement alterner les épisodes d'écriture contrapuntique (horizontale) et homophonique (verticale).

Série : comme toutes les œuvres de Webern depuis l'opus 17, *Das Augenlicht* utilise un vocabulaire basé sur une série unique (cf. article *série* opus 17) utilisée simplement : après son exposé initial (successivement aux timbales, harpe, violoncelle, violon, trompette), on ne la retrouve plus que par fragments, avant son ultime retour complet à la fin de l'œuvre. *Das Augenlicht* est la première manifestation de cette période de « libération sérielle » à laquelle appartiennent les deux *Cantates* suivantes.

Poétique : « *Das Augenlicht*, à l'audition, se révèle plein d'harmonie poétique. Voix et instruments, souvent très éloignés les uns des autres, opposent leurs plans sonores. La partition semble s'enrichir de ces mystérieuses vibrations que lui conférerait une exécution sous cloche de verre » (L. Dallapiccola).

Variations pour piano

Opus 27. 1936

Création : Vienne, 26 octobre 1937, par Peter Stadlen. Durée : environ 5'.

Première : unique pièce pour piano seul admise au catalogue du compositeur.

Piano : le timbre instrumental est conçu comme fondamental (= structurel), et non comme accessoire (= décoratif). Exploitation de la richesse polyphonique de l'instrument. Webern opère une véritable *mise à plat* du timbre instrumental.

Série : encore une série « remarquable » (cf. opus 21) : les sons 7 à 10 de l'original sont les mêmes que les sons 3 à 6 du rétrograde du renversement (à la transposition près). Il est à noter toutefois, que si la série informe entièrement, le langage de l'œuvre, elle n'en informe pas la structure.

Cadre : « Une sorte de *Suite* » annonçait le compositeur. Certains commentateurs (Claude Rostand, Dominique Jameux) y voient en fait une *Sonatine* avec un premier mouvement de forme-sonate, un deuxième en forme de scherzo, et un finale en thème et variations. On préférera ici la notion de *Suite*, avec Allemande initiale, Gigue et Sarabande.

Variation : « L'opus 27 est la première œuvre musicale où un compositeur se soit attaqué à l'idée de variation en soi [...] Dans cette œuvre tout est variation, ou encore — ce qui revient au même — tout y est thème » (R. Leibowitz, cité par C. Rostand).

Organisation : premier mouvement (*sehr mässig*, très modéré) : trois parties de 18 mesures chacune. Chaque élément sonore est immédiatement suivi de sa forme inversée, comme dans un jeu de miroir (*Spiegelbild*, procédé courant de l'écriture contrapuntique). Forme du mouvement : A-B-A inversé (Allemande).

Deuxième mouvement (*sehr schnell*, très vite) : écriture en *canon par mouvement contraire* entre forme originale de la série et forme inversée (transposée). Forme : deux parties, avec reprises obligées (Gigue).

Troisième mouvement (*ruhig fliessend*, coulant doucement) : la présentation d'une structure de base (la série, successivement en trois présentations différentes), est suivie de cinq variations, dont la dernière forme la Coda de l'ensemble (Sarabande).

Opus posthumes pour piano seul

Etant donné leur position unique, on a choisi de traiter ici l'intégralité des pièces posthumes pour piano seul, jouées au cours des manifestations du Festival d'Automne 83.

Satz für Klavier (Mouvement pour piano). 1906. Classique *allegro* de forme-sonate, en do majeur. Rien n'y caractérise encore le style de Webern.

Sonatsatz für Klavier (Rondo). 1906. « En 1906, Schönberg revint d'un séjour à la campagne avec la *Symphonie de Chambre*. Elle fit une impression extrêmement forte. J'étais alors depuis trois ans son élève et me dis aussitôt : « Tu dois faire quelque chose comme cela ! » Sous l'influence de cette œuvre, j'écrivis dès le lendemain un *Mouvement de sonate*. Dans ce mouvement, j'avais atteint la limite extrême de la tonalité. » (Webern, conférence du 4 février 1932). Aujourd'hui, l'œuvre sonne très tonale (ut mineur)...

Les deux œuvres suivantes appartiennent à un groupe plus tardif d'œuvres posthumes, qui comprend également le *Satz für Streichtrio* (cf. opus 20) et qui ont toutes en commun l'emploi rudimentaire de la technique sérielle.

Klavierstück, « in tempo di minuetto ». 1925. La pièce est construite sur une série qui se répète, uniformément, sous sa forme originale.

Kinderstück (Pièce pour enfants), 1924. Cette pièce présente six fois de suite, en six énoncés judicieusement variés (dans un registre de difficultés légères), la série sous sa forme originale et sans transposition. A l'origine, Webern avait prévu un cahier entier, mais seule cette pièce semble avoir été composée.

Quatuor à cordes

Opus 28. 1938.

Création : festival de la SMIC, Cracovie, avril 1939 par le Quatuor Kolisch. Durée moyenne : 9'. Trois mouvements : Mässig (modéré), Gemächlich (à l'aise), Sehr fliessen (très coulant).

Circonstances : Avec l'opus 27 et l'opus 30, l'opus 28 appartient à la trilogie des trois derniers « grands » opus instrumentaux du compositeur.

Lettre du 12 mars 1983 : « Je suis tout entier à mon travail et souhaite vivement ne pas être dérangé ». Le même jour, les troupes nazies envahissaient l'Autriche.

C'est la dernière des trois œuvres pour quatuor à cordes du catalogue. A la création, les mouvements 1 et 2 étaient inversés.

Série : la série génératrice de l'œuvre est entièrement construite sur les lettres sons du nom de J.-S. Bach. Elle se présente ainsi : tout d'abord les 4 sons dans leur sens original (si bémol, la, do, si bémol), suivis de la récurrence de ces 4 sons, transposée à la tierce majeure supérieure (ré dièse, mi bémol, do dièse, ré), puis à nouveau les sons « Bach », transposés à la tierce majeure inférieure (sol bémol, fa, la bémol, sol bémol). Enfin, les six derniers sons sont le renversement de la récurrence des six premiers : le matériel sériel disponible est donc réduit de moitié.

Selon le principe d'économie des œuvres sérielles de Webern à « propriétés remarquables » (cf. opus 21, 24), les seuls intervalles du nom de Bach et leur renversement sont à l'œuvre : demi-ton, tierce mineure et tierce majeure.

Contrastes : entre la « débauche » d'effets de l'opus 5 et de l'opus 9, et la sobriété d'écriture de l'opus 28. Plus aucun effet de couleur : seuls sont requis le jeu *arco* et le jeu *pizzicato* dans un registre qui, sans être restreint, n'en est pas moins plus fermé que celui des opus précités. On insistera sur la magnifique *extraversion* du geste créateur — une fois n'est pas coutume — et l'ampleur de l'expressivité sollicitée chez les exécutants, qui contraste avec l'économie dépouillée et rigoureuse de la pensée (écriture canonique stricte), et contribue à faire de l'œuvre un *classique* du répertoire de quatuor à cordes.

Première Cantate

Opus 29. 1939.

Texte p. 38 Pour soprano solo, chœur mixte et orchestre. Création : 2 février 1947, à la BBC de Londres. Durée de 8' (Boulez) à 20' (partition, indications du compositeur).

Orchestre : proche de celui de *Das Augenlicht*, opus 26 (percussion accrue).

Série : à « propriétés remarquables ». Le dernier tronçon de six notes est, dans ses intervalles, le renversement du premier, de telle sorte que ce qui se passe revient à une séquence de six sons » (Webern). En fait, la série est plus « remarquable » encore : comme celle de l'opus 24, elle est formée de 4 cellules de 3 sons, se déduisant les unes des autres (intervalles : secondes et tierces).

Descriptif : Conception : « une sorte de symphonie avec des parties vocales » (Webern, à Hildegard Jone, le 20 juillet 1938).

Premier mouvement (chœur et orchestre) : la dialectique du mouvement repose sur l'alternance de deux tempi (le second étant le double du premier), et de deux écritures (une écriture homophonique, avec événements musicaux synchrones ; une écriture « décalée », avec interventions sonores « en cascade », désynchronisées). Cette dialectique dessine le portrait du mouvement, qui n'est rien d'autre qu'une *antiphonie* (à l'origine, le terme désignait un procédé d'alternance à deux chœurs, instauré au IV^e siècle dans les liturgies chrétiennes).

Deuxième mouvement (soprano solo et orchestre) : c'est le plus grand Lied écrit par Webern. Expression apparentée à celle des Lieder opus 23 et 25.

Troisième mouvement (chœur, soprano, orchestre) : double fugue à 4 voix. Du problème concret de l'aide aux chanteurs, Webern a fait une des clés de la structure du morceau : doublures des voix par les vents (en relais), cordes et harpe indépendantes (P. Boulez).

Variations pour orchestre

Opus 30. 1940.

Création : Winterthur (Suisse), le 3 mars 1943, dir. : Hermann Scherchen. Durée : de 7' à 10'.

Composition : dernière œuvre purement instrumentale de Webern. Composition étendue sur la totalité de l'année 1940. Dernière création d'une de ses œuvres à laquelle il lui soit donné d'assister.

Orchestre : léger (plus léger que celui de l'opus 6 et des trois *Cantates*). « Enivrez-vous de sonorités, c'est ainsi que vous lui rendrez justice, chefs d'orchestre ! » (Webern, à Willy Reich le 4 septembre 1942).

Famille : les *Variations* appartiennent à la trilogie des trois derniers opus instrumentaux (opus 27, 28, 30). De nombreux traits communs sont à l'œuvre : économie sérielle dépouillée (séries « remarquables »), sobriété et souplesse de l'écriture, abstraction de la pensée.

Style : « Il est probable qu'au premier coup d'œil sur la partition, la réaction sera : « mais il n'y a rien là-dedans ! ». En effet, il manquera à beaucoup les quantités de notes auxquelles ils sont habitués, par exemple, chez Richard Strauss. C'est juste ! Mais cela touche au point le plus important : il serait capital de dire qu'ici, précisément (avec ma partition) un nouveau style a pris naissance. Oui, mais quel genre de style ? Cela ne ressemble ni à une partition d'avant Wagner - de Beethoven, par exemple - ni à du Bach. Faut-il remonter encore plus loin ? Oui. Mais à l'époque, il n'y avait pas encore de partition pour *orchestre* ! » (Webern, à Willy Reich, le 3 mai 1941).



Avril 1940.
Collection Maria Halbich-Webern.

Série : Comme la plupart des séries utilisées par Webern depuis celle de l'opus 21, la série génératrice du langage de l'opus 30 possède des « propriétés remarquables », qui sont ici proprement vertigineuses. La série est formée de 3 fois 4 sons (énoncés au début de l'œuvre par la contrebasse, le hautbois, puis le trombone), qui contiennent entre eux des éléments de symétrie. Au total, la série n'est formée que d'intervalles de demi-tons (un des intervalles de prédilection de Webern) et de tierces mineures, alternant régulièrement. L'audition dégage un sentiment de perpétuel identique/différent.

Écriture : Webern se référait volontiers à l'*Urpflanze* (la « plante originelle ») de Goethe, où tout est identique (racine, tige, fleur) parce que procédant du même noyau. Le compositeur écrit à Hildegard Jone : « Imagine-toi six sons exposés sous une forme qui est caractérisée par l'ordre et le rythme ; et ce qui suit (durant tout le morceau) n'est rien d'autre que le retour de cette même forme ! Naturellement, elle est en perpétuelle « métamorphose » (en musique, ce processus s'appelle « variation »), mais c'est toujours elle. Goethe dit des « phénomènes originels » :

« Idéal parce que le dernier reconnaissable,
Réal parce que connu,
Symbolique parce qu'il englobe tous les cas,
Identique à tous les cas. »

Dans mon morceau, la forme est précisément ce phénomène. (La comparaison n'est ici que pour éclairer le processus) » (Lettre du 26 mai 1941).

Seconde Cantate

Opus 31. 1943

Texte p. 39

Pour soprano et basse soli, chœur mixte et orchestre.
Création : 1950 à Bruxelles. Durée approximative : 15'.

Composition : en pleine guerre de mars 1941 à décembre 43. Correspondance suivie avec Hildegard Jone et Willy Reich à ce sujet.

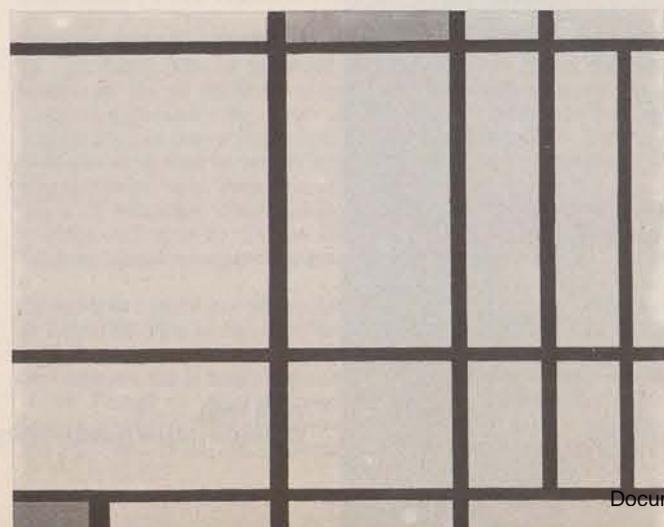
Pensée : religieuse. Webern lui-même compare l'œuvre à une *Missa Brevis* (lettre à H. Jone, 28 janvier 1944). Dans l'éclaircissement progressif de la couleur que réalise la distribution vocale des parties successives de la *Cantate*, Henri-Louis Matter voit le symbole d'une *assomption*.

Selon Webern, les correspondances s'établissent ainsi : Kyrie, Gloria, Credo, Benedictus, Sanctus, Agnus Dei, successivement pour les 6 parties.

Avenir : « La *Seconde Cantate* paraît une œuvre riche d'avenir, parce qu'elle met en jeu une nouvelle façon de penser et de concevoir les rapports musicaux qui n'a plus rien de didactique. (...) Maintes notions nouvelles y sont contenues :

1. Harmonie fonctionnelle, en dehors des critères adoptés jusqu'alors.
2. Engendrement par la série de blocs sonores, ayant une vie autonome.
3. Utilisation des formes classiques du contrepoint, contrôlées suivant une pure répartition d'intervalles.
4. Frontière abolie entre la dimension horizontale et verticale, en considérant que la fonction horizontale se ramène, par le temps zéro, à la fonction verticale.
5. Utilisation de séries à fonctions symétriques, à un stade beaucoup moins « naïf » que dans les œuvres précédentes.
6. Utilisation de fonctions de « mutation » (dans l'emploi de ce mot appliqué aux jeux d'orgue) où la série est, en quelque sorte, épaissie par un ou plusieurs intervalles de base.
7. Fonction temporelle unique distribuant l'œuvre entière.

On pourrait prolonger encore cette liste ; bornons-nous à ces caractères les plus importants, qui devaient influencer sur tout l'avenir de la musique d'une façon décisive » (Pierre Boulez).



Piet Mondrian.
Composition 2. 1937.
Huile sur toile.
Edition du Centre-
Pompidou.

DE BARTOK A ZEMLINSKY

Notes sur les œuvres

Bela Bartok

Le Mandarin merveilleux

Suite d'orchestre. 1928.

Suite d'orchestre tirée de la troisième et dernière pantomime de Bartok. Argument scabreux (une rue, une putain, une bagarre, un assassinat), qui valut à Bartok beaucoup d'ennuis.

Musique narrative, à contenu programmatique précis ; une veine que n'explora jamais Webern.

Langue incisive. Harmonie basée sur deux éléments originaux : un accord formé d'un triton (quarte augmentée) et d'une quarte juste, et une gamme mélodique qui se déploie sur la « somme » de ces deux éléments (une octave augmentée).

Les passages véhéments sont signés de l'auteur de *L'Allegro Barbaro* et contiennent une force primitive plus proche de Stravinsky que de Webern.

« Les deux hommes n'ont guère en commun que leur fin tragique en 1945 et, quinze ans auparavant, une création du *Premier Concerto* avec le Hongrois au piano et le Viennois au pupitre. » (Henri-Louis Matter.)

Alban Berg

Sonate pour piano. Opus 1

1907-08.

Travail d'élève, écrit à la demande de Schönberg (situation identique à celle des opus posthumes weberniens de 1906). L'œuvre est en un mouvement. Antécédents : Liszt (si mineur), Schumann, Wagner.

« Commencant par une des très belles phrases de la littérature pour piano, fermement articulée par vagues successives jusqu'au *climax* central, largement proféré, la *Sonate* s'achève dans la sérénité mélancolique d'un si mineur clairement affirmé. » (Dominique Jameux, *Berg*, Le Seuil, 1980).

« L'opus 1 de Berg montre celui-ci s'efforçant toujours de relier les découvertes schönbergiennes au passé, alors que celui de Webern (*Passacaille*, opus 1) le montre partant des suggestions de Schönberg pour tendre vers de nouvelles possibilités d'avenir. Ces deux attitudes divergentes des deux disciples du maître viennois ne cesseront de se maintenir jusqu'à leur dernière composition. » (Claude Rostand).

Alban Berg

Quatuor à cordes. Opus 3

1910.

Deux mouvements : *Langsam* (lent), *Mässiger Viertel* (mesuré).

Mis en regard de l'œuvre webernienne dont il est contemporain (*Cinq mouvements pour quatuor à cordes*, opus 5), le *Quatuor* opus 3 de Berg est un puissant révélateur de la personnalité de son auteur.

Le *Quatuor* opus 3 n'est pas œuvre de rupture : face à la « liquidation » de la forme qu'opère l'opus 5 de Webern, l'opus 3 de Berg montre un compositeur de l'École de Vienne qui assume pleinement son héritage, sur le plan de la forme (1^{er} mouvement : forme-sonate ; 2^e mouvement : rondo varié), comme du langage (hyper-romantisme). Il ne faut toutefois pas perdre de vue des éléments de modernité que sont ici : le sens de la couleur sonore (dans une direction plus debussyste que webernienne), la présence latente d'une « pensée dodécaphonique » toute prête à affleurer (D. Jameux), ainsi que l'exceptionnelle cohésion de l'architecture bergienne.

Alban Berg

Quatre pièces pour clarinette et piano. Opus 5

1913.

Pendant bergien des *Bagatelles* opus 9 de Webern (également datées de 1913). Petite forme : effectif réduit, brève durée, geste créateur économe.

La trajectoire des 4 pièces dessine, au-delà de l'analogie avec une sonate traditionnelle, un véritable « parcours dramatique » (D. Jameux), où la tension de l'écriture (avec effets instrumentaux comparables à ceux utilisés dans les *Bagatelles* de Webern), l'écriture contrapuntique, le travail motivique et l'attention extrême portée aux nuances, soulignent très fortement l'appartenance de ces pièces à ce corpus si particulier et homogène des compositions de la période 1910-1914, chez les trois Viennois.

Alban Berg

Trois pièces pour orchestre. Opus 6

1913-14.
1. Prélude. 2. Rondo. 3. Marche.

A nouveau mises en regard des pièces de Webern, dont ces pièces sont contemporaines (*Cinq Pièces pour orchestre* opus 10), on mesure toute l'ambivalence de Berg : son attachement à la tradition symphonique du XIX^e siècle (via Mahler), où vient s'imprimer l'étonnante modernité d'une écriture si belle. On écouterait la première pièce, et sa structure d'absolu (partir du rien initial pour revenir au rien, en étant passé par un tout progressivement construit), comme une réponse possible à la quatrième Pièce opus 6 de Webern.

Pierre Boulez

Structures pour deux pianos, deuxième livre.

1961.

« Le second cahier des structures frappe, à l'audition, comme à la lecture, par sa « rondeur » relative, par rapport aux aspérités du premier. Les longs accords résonnants, les traits en grappe à la Messiaen, l'équilibre recherché et atteint des deux instruments, l'élégance de certaines courbes : tout concourt à faire de ce second cahier l'antithèse de l'aridité expérimentale des *Structures* de 1952.

Il comprend deux « chapitres » — les titrages de Boulez dès cette époque semblent le diriger tout naturellement vers la conception mallarméenne du « Livre ». Le premier postule un ordre fixe et joue sur l'élaboration des champs harmoniques que constituent ensemble les deux pianistes en résonnance l'un l'autre ; le second chapitre introduit une variabilité qui ne concerne pas seulement les permutations en soi, mais dépend dans une certaine mesure des incitations d'un interprète à destination de l'autre.

Il reste évidemment à souligner la spectaculaire virtuosité que le cahier exige de ses interprètes, comme d'ailleurs le précédent : virtuosité qui est au demeurant une des dimensions fondamentales du rapport de Boulez avec ses interprètes, mais qui, dans ce second cahier davantage que dans le premier, apparaît constitutive d'une sorte de bonheur sonore acceptant de séduire le public » (Dominique Jameux).

Gustav Mahler

Première symphonie « Titan ».

En ré majeur. 1897.

Quatre mouvements : *Langsam. Schleppend* (Lent. En traînant). *Kräftig bewegt* (animé avec force). *Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen* (Solennel et mesuré, sans traîner). *Stürmisch bewegt* (Orageux).

« Titan » : sous-titre de Mahler lui-même. Référence au *Titan*, « fantaisie-romanesque » de Jean-Paul (1800/01).

« L'œuvre déborde le romantisme traditionnel et Mahler y apparaît en pleine possession de tout son génie, n'œuvrant déjà plus en romantisme, mais à partir du romantisme » (Marcel Marnat).

« Le finale de la *Première Symphonie* contient un effet sonore monstrueux : des accords de trombones semblables à des rugissements, juste avant la fin du premier complexe thématique, au moment où sa tempête aveugle éclate en une série de déflagrations. Ce passage, dans lequel les trombones, appuyés par les trompettes et les cors bouchés, montent jusqu'au triple *forte*, fait penser, avec ses respirations aux cris d'effroi statiques de la danse sacrée du *Sacre du Printemps*. Il y a peu d'endroits dans l'œuvre de Mahler où la sonorité soit si farouche : la couleur rêve ce qui ne sera vraiment écrit qu'une génération plus tard. » (Adorno, *Mahler*, Editions de Minuit, 1976).

(Sur la dette de Webern envers Mahler, cf. *Pièces* opus 6.)

Olivier Messiaen

Mode de valeurs et d'intensités

1949-50.

Dans ses *Quatre Etudes de Rythme*, auxquelles appartient *Mode de Valeurs et d'Intensités*, Olivier Messiaen aboutit une expérience de sérialisation totale de l'écriture. Cette *Etude* utilise quatre « modes » : un mode mélodiques (36 sons), un mode de durées (24 valeurs), un mode d'attaques (12) et un mode d'intensités (7 nuances). Une règle : dans le déroulement de l'œuvre, chaque son apparaît toujours avec la même durée, la même intensité et la même attaque. Du fait de l'invariance des sons, l'œuvre dégage à l'audition une certaine impression de monotonie, mais ce sont de ces trois minutes de musique de piano, révélées au cours d'une mémorable soirée des sessions d'été de Darmstadt, que sortit tout le mouvement post-webernien de l'après-guerre.

« Œuvre sans développement » (Pierre Boulez), cette pièce de caractère essentiellement expérimental, orienta tous les jeunes compositeurs de l'après-guerre dans le sens, extrêmement fertile tout d'abord, d'une rigoureuse quantification de toutes les données de l'espace sonore. Curieusement, Olivier Messiaen lui-même ne se réengagea jamais plus dans cette direction. Une telle œuvre se devait d'être présentée dans un hommage à Webern.

Maurice Ravel

Trois poèmes de Mallarmé

1913. *Soupir* (dédié à Stravinsky) - *Placet futile* (dédié à Florent Schmitt). *Surgi de la croupe et du bond* (dédié à E. Satie).

Au début de l'année 1913, au cours d'une visite à Stravinsky en Suisse, Ravel entend le *Pierrot Lunaire* de Schönberg, qui constitue l'une des ses plus grandes découvertes dans le domaine de la musique de son temps. C'est dans l'aura musicale du *Pierrot* (cf. Webern : *Lieder* opus 14) que Ravel entreprend la composition de ces *Trois Poèmes de Mallarmé*, qu'il achève le 27 août 1913. Aura plus qu'une influence car si Ravel choisit un petit ensemble accompagnateur (piano, quatuor à cordes, deux flûtes, deux clarinettes), le dispositif instrumental reste inchangé pour les trois textes, tandis que la déclamation ne doit rien au *Sprechgesang* de Schönberg.

Arnold Schönberg

Pelléas et Mélisande. Opus 5

1902. *Poème symphonique pour grand orchestre*.

« Cette œuvre s'inscrit dans une lignée formelle qui va de la *Sonate* de Liszt à la *Sonatine pour flûte et piano* de Boulez en passant par les *Sonates* de Scriabine, qui suivront de peu l'œuvre de Schönberg. Sa tonalité dominante, ré mineur, tonalité pessimiste et tragique, la renvoie aux mondes du dernier Mozart, de Mahler ou de Berg. *Pelléas et Mélisande* résonne comme une des grandes partitions symphoniques du post-romantisme, dont elle épouse l'inclination envers le gigantisme orchestral (35 vents, 64 cordes, durée : 40' à 45'), tout en instaurant ici et là des traits d'écriture destinés à permettre dans l'avenir proche, des remises en cause plus décisives, telles les harmonisations par quarte (l'accord du destin), ou des effets instrumentaux spéciaux (glissandi de trombones pour la scène dans les souterrains).

En 1911, Webern écrivit pour l'Almanach Piper (Munich) un texte pour *Pelléas et Mélisande*, saluant la liberté formelle extrême de la pièce : comme quoi chaque analyste projette aisément dans son objet d'analyse les qualités qu'il veut lui trouver... » (Dominique Jameux).

Arnold Schönberg

Quatre pièces. Opus 27 - Trois satires. Opus 28.

Pour chœur mixte et instruments.

Composition de septembre à décembre 1925. Schönberg vient d'être nommé professeur de composition à l'Académie des Arts de Berlin, où il succède à Busoni.

Textes : les deux premières pièces opus 27, et les trois textes de l'opus 28 sont de Schönberg ; les deux textes restants sont extraits de la *Flûte Chinoise* de Hans Bethge (cf. Webern : opus 12/2, 13/2 et 3).

Les textes des *Satires* opus 28 ont l'inimitable saveur de l'ironie viennoise, que vient réhausser le mordant berlinois. L'une d'entre elles raille Stravinsky (« Tiens qui vient donc par là ? Mais c'est le petit Modernsky ! Il s'est fait coiffer à l'ancienne mode (...) Tout à fait (c'est du moins ce que croit le petit Modernsky), tout à fait comme papa Bach ! »).

Accompagnement : seules les dernières pièces des deux recueils sont accompagnées (opus 27/4 : mandoline, clarinette et violoncelle ; opus 28/3 : piano, alto et violoncelle).

Écriture sérielle, contrapuntique. Les deux cahiers sont très proches. Avec ces deux œuvres, Schönberg se retrouve dans une position comparable — à la polémique près — à celle où se trouve le Webern des *Cinq Canons* opus 16.

Arnold Schönberg

Concerto pour piano. Opus 42

1942

L'œuvre est en quatre mouvements enchaînés, auxquels Schönberg songea un moment adjoindre le descriptif suivant : « La vie était si facile (Andante), mais soudain éclata la haine (Molto Allegro), il en résulta une crise grave (Adagio), mais la vie poursuit son cours (Giocoso) ».

Le lyrisme, la virtuosité, le caractère concertant, renvoient sans ambiguïté aux textures du XIX^e siècle, tandis qu'écriture sérielle et néo-classicisme latent (retour au classicisme de la forme concertante — traitée comme telle —, retour à la tonalité, doublures à l'octave...) signalent le dernier Schönberg.

Karlheinz Stockhausen

Klavierstück IX

1954-55

1951 : Stockhausen a la révélation de *Mode de Valeurs et d'Intensités*.

1952 : Début de la composition des *Klavierstück*, véritable « journal de la création musicale » de leur auteur. Le *Klavierstück IX* appartient au second cahier, composé entre 1954 et 1955.

Ici, la précision extrême de l'écriture sérielle généralisée tend à basculer vers l'imprécision (A. Boucourechliev). La pièce, fondée sur les antinomies périodicité/apériodicité, monotonie/renouvellement, statisme/dynamisme (A. Boucourechliev) marque un jalon essentiel de la route qui mène du carcan sériel généralisé, à l'œuvre « ouverte » à venir (*Klavierstück XI*, Second Livre des *Structures* et *Troisième Sonate* de Pierre Boulez).

Igor Stravinsky

Deux poèmes de Balmont
Trois poèmes de la Lyrique Japonaise

1912 et 1913. Pour soprano et orchestre de chambre (2 flûtes, 2 clarinettes, piano, 2 violons, alto, violoncelle). Durée moyenne : 1' par pièce.

Esthétique : de la répétition chez l'un, de la non-répétition chez l'autre. Geste : fondamentalement extraverti chez l'un, introverti chez l'autre. Tout les opposait, mais jamais sans doute Stravinsky ne fut aussi intuitivement proche de Webern qu'en ces deux recueils de mélodies aphoristiques : « L'esthétique stravinskienne passe comme à travers Schönberg pour rejoindre celle de Webern (dont Stravinsky, à cette époque, ne connaissait évidemment rien) » (A. Boucourechliev, *Stravinsky*, Fayard, 1982).

Envers l'homme enfin, Stravinsky était ambigü (agacé ?), tantôt comparant Webern à « un curé de village, dont l'univers ne s'étend pas au-delà de sa paroisse », tantôt à « un tailleur d'éblouissants diamants ». En 1959, Stravinsky déclara à Robert Craft : « Webern était trop original, j'entends trop purement lui-même. Naturellement, le monde entier devait l'imiter, naturellement il devait échouer, naturellement il en blâmera Webern. Peu importe, cependant. Les artifices désespérés de la plupart de la musique qu'on raccroche maintenant à son nom ne peuvent ni diminuer sa force, ni lui faire perdre sa perfection. Il reste une perpétuelle Pentecôte pour tous ceux qui croient à la musique. »

Signalons enfin que l'influence du *Pierrot Lunaire* est manifeste dans les *Trois Poèmes de la Lyrique Japonaise*, qui furent créés à un concert de la S.M.I., le 14 janvier 1914, avec les *Trois Poèmes de Mallarmé*, de Maurice Ravel (même orchestration).

Edgar Varèse

Octandre

1923. Pour huit exécutants : 7 vents et une contrebasse.

« Œuvre de joie et de détente (Alejo Carpentier la dépeint : « Tout est rouage, mouvement, muscle, gaieté. Cela crie et chante dans un bondissement perpétuel »), seule œuvre d'ensemble sans percussion, la seule aussi qui se divise en trois « mouvements », d'ailleurs pratiquement enchaînés. Même cette page, en apparence moins radicale, se situe loin en avant de son temps : que l'on songe que l'*Octuor* de Stravinsky est de la même année ! » (Harry Halbreich, *Harmonie*, juillet 1983). Si le génie de Webern est « couleur, langage et forme », celui de Varèse est « geste » avant tout.

Giuseppe Verdi

Quatre pièces sacrées

1888-1897

Le rapprochement inhabituel Verdi/Webern s'opère ici via l'aspect religieux de leurs dernières œuvres. Ces *Quatre pièces*, dont la composition s'échelonne entre 1888 et 1897, furent réunies en recueil par l'éditeur.

Ave Maria (1888-89) : chœur *a cappella* (« alla Palestrina »), très énigmatique sur le plan tonal.

Stabat Mater (1895-97) : chœur et orchestre. Dernière composition de Verdi.

Laudi alla Vergine (1888-89) : chœur féminin à quatre parties sur un texte extrait du *Paradis* de Dante.

Te Deum (1895-97) : double chœur et grand orchestre.

Après la relative « théâtralité » du *Stabat Mater*, cette pièce frappe par l'authenticité du sentiment religieux qui s'y manifeste.

Richard Wagner

Prélude et danse des apprentis

Extraits du troisième acte des Maîtres-Chanteurs.

1901 : Webern fait le pèlerinage de Bayreuth (*Parsifal*, *le Vaisseau Fantôme*, *la Tétralogie*). Au retour, l'enthousiasme est à son comble. Le père du jeune musicien permet alors à son fils de suivre des études musicales.

Les Maîtres-Chanteurs : deux extraits du troisième acte (Prélude et Danse des apprentis, s'ouvrant sur l'entrée triomphale des Maîtres), où se révèle un double aspect de l'œuvre : la complexité de la trajectoire intérieure de Hans Sachs (Prélude), face à la santé populaire (Danse) d'un drame qu'on n'oubliera pas avoir été primitivement accordé au rire.

Alexander Zemlinsky

4^e quatuor à cordes. Opus 25

1936. Six mouvements : Prélude, pocco Adagio/Burlesque, vivace./Adagietto, Adagio/Intermezzo, allegretto./Thème et variations (Barcarolle), pocco Adagio./Finale double fugue (Allegro molto energico).

« La malléabilité, le flair, l'excitabilité, l'imagination déployée dans le mélange d'éléments hétérogènes, tout cela engendre chez Zemlinsky une musique parfaitement unique ; et si une oreille experte n'a aucune peine à indiquer les modèles de ses œuvres comme de son langage musical, ce qu'il y a en lui de spécifiquement zemlinskien ne souffre nullement de n'être que si malaisément définissable de façon précise. L'école de Schönberg (...) lui a reconnu une valeur exceptionnelle. » (Adorno, *Quasi una fantasia*, Gallimard, 1982).

Dans l'œuvre de Zemlinsky (beau-frère et seul professeur de Schönberg), les quatre quatuors à cordes forment le corpus le plus achevé. Ce quatuor est un hommage à Alban Berg, disparu peu avant la composition de l'œuvre. Zemlinsky est le dédicataire de la *Suite Lyrique* : comme la *Suite Lyrique*, ce quatuor est en six mouvements, groupés en trois paires (lent/vif), où jouent de nombreuses connexions thématiques, et dont la véhémence expressivité (dernier mouvement) n'est pas sans évoquer celle du *Quatuor* opus 28 de Webern.

Textes et traductions

ENTFLIEHT AUF LEICHTEN KÄHNEN. Opus 2.

Entflieht auf leichten Kähnen
berauschten Sonnenwelten
dass immer milde Tränen
euch eure Flucht entgelten.
Seht diesen Traumel blonder
lichtblauer Traumgewalten
und trunkner Wonnen sonder
Verzückung sich entfalten.
Dass nicht der süsse Schauer
in neues Leid euch hülle —
Es sei die stille Trauer
die diesen Frühling fülle.
Stefan George

Fuyez sur des barques légères
Ces rivages ivres et ensoleillés
Que de douces larmes
Vous récompensent d'avoir fui.
Regardez sans fièvre
La griserie de ces rêves blonds et bleus
Qui répandent l'ivresse des passions.
Que leur doux frisson
Ne vous apporte pas un nouveau chagrin
Mais la silencieuse tristesse
Qui emplit ce printemps.
(traduction Georgette Rostand)

CINQ LIEDER. Opus 3.

I
Dies is ein Lied für dich allein :
von kindischem Wähnen,
von frommen Tränen...
Durch Morgengärten klingt es
ein leicht-beschwingtes.
Nur dir allein
möcht es ein Lied das rühre sein.

I
Ceci est un chant pour toi seul :
un chant de désir enfantin,
d'innocentes larmes...
A travers le jardin matinal, il résonne,
léger, ailé.
Tu es le seul
que ce chant devrait troubler.

II
Im Windesweben
war meine Frage
nur Träumerei.
Nur Lächeln war
was du gegeben.
Aus nasser Nacht
ein Glanz entfacht. —
Nun drängt der Mai
nun muss ich gar
um dein Aug und Haar
alle Tage in Sehnen leben.

II
Dans le murmure du vent,
ma question
n'était qu'un rêve.
Tu ne m'avais donné
qu'un sourire.
Dans la nuit humide
luisait un éclat —
Maintenant le mois de mai est là,
maintenant il me faut vivre
tout le jour dans l'attente
de tes yeux et de ta chevelure.

III
An Bachesranft
die einzigen Frühen
die Hasel blühen.
Ein Vogel pfeift
in kühler Au.
Ein Leuchten streift
erwärmt uns sanft
und zuckt und bleicht. —
Das Feld ist brach,
der Baum noch grau...
Blumen streut vielleicht der Lenz uns
nach.

III
Au bord du ruisseau
fleurissent les premiers noisetiers.
Un oiseau siffle
dans la fraîche prairie.
Une lumière nous caresse,
nous réchauffe doucement,
puis palpète, et disparaît.
Le champ est en friche,
l'arbre encore gris...
Le printemps nous couvrira peut-être de
fleurs.

IV
Im Morgentaun
tritts du hervor
den Kirschenflor
mit mir zu schaun,
Duft einzuziehn
des Rasenbeetes
Fern fliegt der Staub...
Durch die Natur
noch nichts gediehn
von Frucht und Laub —
Rings Blüte nur...
Von Süden Weht es.

IV
Dans la rosée matinale
tu viens avec moi
voir le cerisier en bourgeons,
savourer
le parfum de l'herbe.
Le pollen des fleurs voltige ça et là...
La nature
n'a encore donné ni feuilles, ni fruits —
autour de nous, rien que des fleurs...
Le vent souffle du sud.

V
Kahl reckt der Baum
im Winterdunst
sein frierend Leben.
Lass deinen Traum
auf stiller Reise
vor ihm sich heben !
Er dehnt die Arme —

V
L'arbre dépouillé
dresse sa vie frissonnante
dans la brume hivernale.
Laisse ton rêve
qui vagabonde calmement
se dresser devant lui !
Il étend ses bras. —

Bedenk ihn of mit dieser Gunst,
dass er er im Harme
dass er im Eise
noch Frühling hofft !
Stefan George

CINQ LIEDER. Opus 4.

I
Eingang
Welt der Gestalten
lang Lebwohl !...
Oeffne dich Wald
voll schlohweisser Stämme !
Oben im Blau nur
tragen die Kämme
Laubwerk und Früchte :
gold Karneol.
Mitten beginnt
beim marmornen Male
langsame Quelle
blumige Spiele.
rinnt aus der Wäebung
sachte als fiele
Korn um Korn
auf silberne Schale.
Schauernde Kühle
schliesst einen Ring.
Dämmer der Frühe
wölkt in den Kronen,
ahendes Schweigen
bannt die hier wohnen...
Traumfittich rausche !
Traumharfe kling !

II
Noch zwingt mich Treue über dir zu
wachen
und deines Duldens Schönheit dass ich
weile,
mein heilig Streben ist mich traurig
machen
damit ich wahrer deine Trauer teile.
Nie wird ein warmer Anruf mich
empfangen,
bis in die späten Studen unsres Bundes
muss ich erkennen mit ergebnem Bangen
das herbe Schicksal winterlichen Fundes.

III
Ja Heil und Dank dir die den Segen
brachte !
Du schläferst das immer laute Pochen
mit der Erwartung deiner — Teure —
sachte
in diesen glanzgefüllten Sterbewochen.
Du kamest und wir halten uns
umschlungen,
ich werde sanfte Worte für dich lernen
und ganz als glichest du der Einen Fernen
dich loben auf den Sonnenwanderungen.

IV
So ich traurig bin
weiss ich nur ein Ding :
ich denke mich bei dir
und singe dir ein Lied.
Fast vernehm ich dann
deiner stimme Klang.
ferne singt sie noch
und minder wird mein Gram.

Fais-lui souvent cette faveur
afin que, dans la peine
comme dans la glace,
il espère le printemps.
(traduction Georgette Rostand)

I
Entrée
Monde des êtres,
adieu à toi !
Ouvre-toi, forêt
de troncs livides !
Seules les cimes des arbres
portent feuillages et fruits
haut dans le ciel bleu :
cornaline dorée.
Au milieu,
près du monument de marbre,
un lent ruisseau
commence son jeu fleuri ;
coule doucement,
comme si graine après graine
tombaient dans une coupe d'argent.
Une fraîcheur frissonnante
forme un anneau ;
l'aube du matin
voile la cime des arbres ;
une attente muette
fige ceux qui habitent là...
Ailes du rêve, bruissez !
Harpes de rêve, résonnez !

II
La fidélité me pousse à veiller sur toi,
et la beauté de ta souffrance à rester.
Mon aspiration sacrée est de m'attrister
pour mieux partager ta peine.
Jamais plus une chaude voix ne me
saluera :
jusqu'aux dernières heures de notre union,
je dois connaître avec une angoisse
vigilante
l'amer destin de la découverte hivernale.

III
Oui, salut et merci à toi qui m'as apporté
cette bénédiction !
Tu as calmé avec douceur :
le lancinant et lourd battement de coeur
de l'attente de toi — chère —
pendant ces étincelantes semaines où je
croyais mourir.
Tu es venu, et nous nous sommes
étréints.
J'apprendrai de doux mots pour toi,
et je te louerai comme si tu ressemblais à
l'Unique
qui est loin en des vagabondages
ensoleillés.

IV
Quand je suis triste,
je ne connais qu'une chose :
je m'imagine être près de toi ;
et je chante une chanson.
Alors il me semble entendre le son de ta
voix :
elle me répond de loin,
et mon chagrin s'atténue.

V
Ihr tratet zu dem Herde
wo alle nur an der Erde
vom Monde leichenfarb.
Ihr tauchtet in die Aschen
die bleichen Finger ein
mit Suchen Tasten Haschen—
wird es noch einmal Schein !
Seht was mit Trastgeberde
der Mond euch rät :
tretet weg vom Herde,
es ist worden spät.
Stefan George

V
Vous vous avanciez vers le foyer
où la braise était morte.
Sur le sol, la lumière
ne venait plus que de la lune,
d'une pâleur cadavérique.
Vous plongiez vos doigts pâles
dans les cendres,
cherchant, palpant, tâtant.
Si seulement elle pouvait briller encore !
Voyez ce que la lune,
d'un geste consolateur,
vous conseille :
éloignez-vous du foyer,
il est tard.
(traduction Georgette Rostand)

DEUX LIEDER. Opus 8.

I
Du, der ichs nicht sage
dass ich bei Nacht
weinend liege
deren Wesen mich müde macht
wie eine Wiege.
Du, die mir nicht sagt,
wenn sie wacht meinewillen ;
wie, wenn wir diese Pracht
ohne zu stillen
in uns erträgen ?
Sieh dir die Liebenden an,
wenn erst das Bekennen begann,
wie bald sie lügen.

I
O toi à qui je ne dis pas
que je reste étendu,
pleurant dans la nuit,
toi dont l'être m'ensommeille
comme le mouvement d'un berceau.
O toi qui ne me dis pas
quand tu veilles à cause de moi !
Que ferions-nous
si nous ne gardions pas en nous-mêmes
cette splendeur silencieuse ?
Vois les amoureux ;
à peine commencent-ils à se parler
qu'ils mentent déjà.

II
Du machst mich allein.
Dich einzig kann ich vetauschen.
Eine Weile bist du's ;
dann wieder ist er das Rauschen
oder er ist ein Duft
ohne Rest.
Ach, in den Armen hab ich sie alle
verloren,
du nur, du wirst immerwiedergeboren :
wei ich niemals dich anhieft,
halt ich dich fest.
Rainer-Maria Rilke

II
Toi seule tu me crées.
Toi seule je peux t'échanger.
Pour un temps, c'est toi.
Puis ce n'est plus qu'un murmure,
ou un parfum fugace.
Ah ! mes bras les ont toutes laissées
échapper.
Toi seule tu renais sans cesse :
parce que je ne t'ai jamais retenue,
je te garde.
(traduction Georgette Rostand)

TROIS ORCHESTERLIEDER. Opus posthume.

I. Leise Düfte
Leise Düfte, Blüten so zart-
Traumend erschliesst sich die Frau.
Mondesgluten, Küsse der Nacht-
Weinend mein Glück ich schau'.
Anton Webern

I. Doux parfums
Doux parfums, fleurs si délicates-
En rêvant, la femme se révèle.
Clairs de lune, baisers de la nuit,
En pleurant, je contemple mon bonheur.

II. Künfttag III
Nun wird es wieder lenz...
Du weihst den weg die luft
Und uns auf die du schaust-
So stammle dir mein dank.
Eh blöd der menschen sinn
Ihm ansann wort und tat
Hat schon des schöpfers hauch
Jed ding im raum beseelt.
Wenn solch ein augte glüht
Gedeiht der trockne stamm.
Die starre erde pocht
Neu durch ein heilig herz.
Stefan George

II. Avent III
Le printemps est de retour...
Tu bénis le chemin, l'air,
Et nous, que tu regardes
Ainsi balbutiai-je mon remerciement.
Avant que l'esprit de l'homme
Ne lui ait inconsidérément attribué parole
et geste,
Le souffle du Créateur
A déjà insufflé une âme à chaque élément
de l'univers.
Lorsqu'un tel oeil brille,
Même le tronc desséché prospère,
La terre gelée revit,
Et en elle bat un coeur saint.

III. O sanftes Glühn der Berge

O sanftes Glühn der Berge-
Jetzt sehe ich Sie wieder
O Gott so zart und schön,
Gnadenmutter, in Himmelshöhn.
O neige Dich, o komme wieder...
Du grüsst und segnest—
Der Hauch des Abends nimmt das Licht-
Ich seh's nicht mehr,
Dein liebes Angesicht.
Anton Webern

QUATRE LIEDER. Opus 12.

I
Der Tag is vergangen,
die Nacht ist schon hier,
gute Nacht, o Maria,
bleib ewig bei mir.
Der Tag is vergangen,
die Nacht kommt herzu,
gib auch den Verstobnen
die ewige Ruh.
Chanson populaire

II
Die geheimnisvolle Flöte
An einem Abend,
da die Blumen dufteten
und alle Blätter an den Bäumen
trug der Wind mir das Lied einer
entfernten Flöte zu
Da schnitt ich einen Weidenzweig vom
Strauche
und mein Lied flog. Antwort gebend
durch die blühende Nacht.
Seit jenem Abend hören,
wenn die Erde schläft
die Vögel ein Gespräch in ihrer Sprache.
Hans Bethge

III
Schien mir's, als ich sah die Sonne,
dass ich schaute den Verborgnen
jeder Mensch geniesst die Werke ;
selig der das Gute übert
Für die Zornestat, die du verübstest
büsse nicht mit Bosheit
tröste den, den du verübstest
gütig, und es wird dir frommen.
Der nur fürchtet der sich hat vergangen
gut ist schuldlos leben.
August Strindberg

IV
Gleich und Gleich
Ein Blumenglockchen vom Boden hervor
war früh gersposset in lieblichem Flor ;
da kam ein Bienchen und naschte fein ;
Die müssen wohl beide für einander sein.
Wolfgang von Goethe

QUATRE LIEDER. Opus 13

I. Wiese im Park
Wie wird mir zettlos. Rückwärts
hingebannt
weil'ich und stehe fest im Wiesenplan.
wie im dem grünen Spiegel hier der
Schwan.
Und dieses war mein Land.
Die vielen Glockenblumen ! Horch un
schau !
Wie lange steht er schon auf diesem
Stein,

III. O, doux éclat des montagnes

O, doux éclat des montagnes,
Maintenant je te vois à nouveau.
O Dieu si délicat et beau
Mère de Grâces dans les Cieux,
Penche-toi, reviens...
Tu offres ton salut et ta bénédiction
L'air du soir éteint la lumière
Je ne vois plus ton visage aimé.
(traductions Stéphane Goldet)

I
Le jour n'est plus,
la nuit est déjà là,
bonne nuit ! ô Marie,
demeure éternellement près de moi.
Le jour n'est plus,
la nuit vient.
Donne aussi le repos éternel
à ceux qui ne sont plus.

II
La flûte mystérieuse
Un soir,
alors que le parfum des fleurs
et des arbres flottait dans l'air,
le vent m'apporta le chant d'une flûte
lointaine.
Je coupai une baguette de saule,
et ma chanson répondit à travers la nuit
embaumée.
Depuis ce soir-là,
quand la Terre est endormie,
les oiseaux entendent parler dans leur
propre langage.

III
Il m'a semblé que, quand je vis le soleil,
j'apercevais Celui qui se cache ;
tout homme se réjouit de ce qu'il fait,
bêni soit-il celui qui pratique le bien.
Pour ce que tu as commis dans la colère,
ne réponds pas avec méchanceté ;
avec bonté console celui que tu as
attristé,
et cela te fera du bien.
Seul crains celui qui a péché :
il est bon de vivre dans l'innocence.

IV
Telle et telle
Une fleurette avait jailli du sol.
Vint une abeille qui la grignota.
Ces deux-là ont certainement été faites
l'une pour l'autre.
(traduction Georgette Rostand)

der Admiral. Es muss ein Sonntag sein
und alles läutet blau.
Nicht weiter will ich Eitler Fuss mach
Halt !
Vor diesem Wunder ende deinen Lauf.
Ein toter Tag schlägt seine Augen auf.
Une alles bleibt so alt.
Karl Kraus

II
Die Einsame
An dunkelblauem Himmel steht der Mond.
Ich habe meine Lampe ausgelöscht-
schwer von Gedanken ist mein eisam
Herz.
Ich weine, meine armen Tränen
rinnen so heiss und bitter von den
Wangen
weil du so fern bist meiner grossen
Sehnsucht
weil du es nie begreifen wirst, wie weh
mir ist,
wenn ich nicht bei dir bin.
Hans Bethge

III. In der Fremde
In fremdem Lande lag ich, Weissen Glanz
malte der Mond vor meine Lagerstätte
ich hob das Haupt ich meinte erst es sei
der Reif der Frühe, was ich schimmern
sah,
dann aber fühlte ich : der Mond, der
Mond,
und neigte das Gesicht zur Erde hin
und meine Heimat winkte mir von fern.
Hans Bethge

IV. Ein Winteraben
Wenn der Schnee ans Fenster fällt
lang die Abendglocke läutet
vielen ist der Tisch bereitet
und das Haus ist wohl bestellt
Mancher auf der Wanderschaft
kommt ans Tor auf dunklen Pfaden
Golden blüht der Baum der Gnaden
aus der Erde kühlem Saft
Wanderer tritt still herein
Schmerz versteinerte die Schwelle.
Da erglänzt in reiner Helle
auf dem Tische Brot und Wein.
Georg Trakl

SIX LIEDER. Opus 14.

I. Die Sonne
Taglich kommt die gelbe Sonne über den
Hügel
Schön ist der Wald, das dunkle Tier, der
Mensch
Jäger oder Hirt
Rötlich steigt im grünen Weiher der Fisch,
Unter dem runden Himmel fährt der
Fischer leise
im blauen Kahn.
Langsam reift die Traube das Korn
Wenn sich stille der Tag neigt,
is ein Gutes und Böses bereitet.
Wenn es Nacht wird
hebt der Wanderer leise die schweren
Lider ;
Sonne aus finsterner Schlucht bricht.

Sur cette pierre ! Ce doit être dimanche,
Et tout résonne bleu.
Je ne vais pas plus loin. Halte, pied
présomptueux
Arrête ta course ici, devant ce miracle.
Un jour mort se lève,
Et tout semble si vieux.

II. La Solitaire
La lune est dans un ciel bleu profond.
J'ai éteint ma lampe-
Mon coeur solitaire est lourd de pensées.
Je pleure, je pleure ; mes pauvres larmes
coulent, brûlantes et amères le long de
mes joues
Parce que tu es si loin de mon immense
désir,
Parce que tu ne comprendras jamais
combien lourde est ma peine,
Quand je ne suis pas près de toi.

III. Au loin
J'étais couché dans un pays étranger.
La lune baignait mon lit d'une lumière
bianche.
Je levai la tête, -et crus d'abord que
c'était l'aube,
que je voyais luire ainsi ;
Mais tout à coup je compris : la lune,
c'était la lune.
Je laissai tomber ma tête,
Et ma patrie, de loin, me fit signe.
(traductions Stéphane Goldet)

IV. Une soirée d'hiver
Quand la neige tombe à la fenêtre
La cloche du soir sonne longtemps
Pour beaucoup la table est prête
Et dans la maison il a tout ce qu'il faut.
Beaucoup de voyageurs
Arrivent à la porte par de sombres
chemins
Doré, l'arbre des grâces fleurit
A partir de la sève fraîche de la terre.
Le voyageur entre en silence.
Le seuil a pétrifié la douleur.
Alors reluisent en une pure vision
Sur la table le pain et le vin.
(traduction Marc Vignal)

I. Le Soleil
Chaque jour, le soleil jaune apparaît sur la
colline.
La forêt est belle comme le sombre
animal,
Et comme l'homme, qu'il soit chasseur ou
berger.
Dans l'étang vert, le poisson monte des
profondeurs avec des reflets rouges.
Sous la voule céleste, le pêcheur vogue
doucement
dans sa barque bleue.
Lentement, la grappe et le grain
mûrissent.
Quand doucement le jour s'éteint,
Le Bien et le Mal sont prêts.
Quand il fait nuit,
Le voyageur soulève doucement ses
paupières lourdes ;
Le soleil surgit d'un ravin sombre.

II. Abendland I
Mond, als träte ein Totes
aus blauer Höhle
und est fallen der Blüten viele
über den Felsenpfad
Silbern weint ein Krankes
am Abendweiherr
auf schwarzem Kahn hinüberstarben
Liebende.
Oder es läuten die Schritte Elis
durch den Hain
den hyazinthenen
wieder verhallend unter Eichen.
O des Knaben Gestalt
geformt aus kristallinen Tränen
, nächtigen Schatten
Zackige Blitze erhellen de Schläfe
die immerkühle
wenn am grünenden Hügel
Frühlingsgewitter ertönt.

III. Abendland II
So leise sind die grünen Wälder unser
Heimat
die kristalline Woge
hinsterbend an verfallner Mauer
und wir haben im Schlaf geweint
wandern mit zögernden Schritten
an der dornigen Hecke hin
Singende im Abendsommer
in heliger Ruh des fern verstrahlenden
Weinbergs
Schatten nun im kühlen Schoss der Nacht
trauernde Adler.
So leise schliesst ein mondener Strahl
die purpurnen Male der Schwermut.

IV. Abendland III
Ihr grossen Städte
steinern aufgebaut in der Ebene !
So sprachlos folgt der Heimatlose
mit dunkler Stirne dem Wind
kahlen Bäumen am Hügel.
Ihr weithin dämmenden Ströme !
Gewaltig ängstet schaurige Abendröte
im Sturzwölke.
Ihr sterben Völker !
Bleiche Woge zerschellend am Strande
der Nacht,
fallende Sterne.

V. Nachts
Die Bläue meiner Augen
ist erloschen in dieser Nacht ;
das rote Gold meines Herzens.
O ! wie stille brannte das Licht
Dein blauer Mantel umfing den Sinkenden
dein roter Mund besigelte
des Freundes Umnachtung.

VI. Gesang einer gefangenen Amsel
Dunkler Odem grünen Gezweig
Blaue Blümchen umschweben das Antlitz
des Einsamen
den golden Schritt
ersterbend unter dem Ölbaum.
Aufplattert mit trunkenem Flügel die Nacht.
So leise blutet Demut

II. Occident I
Lune, comme si un mort surgissait
D'une cavité bleue,
Et beaucoup de fleurs tombent
Sur le sentier rocheux.
Un malade verse des larmes d'argent
Près de l'étang du soir.
Des amants sont morts, là-bas,
Portés sur une barque noire
Ou bien, ce sont les pas d'Elis
Qui résonnent à travers le bocage
De jacintes,
Se perdant à nouveau au loin dans les
chênes.
O, la silhouette du garçon
Formée de larmes de cristal,
D'ombres nocturnes.
Des éclairs dentelés illuminent les tempes.
Toujours fraîches,
Quand sur la verte colline,
Tonne l'orage printanier.

III. Occident II
Si tranquilles sont les vertes forêts de
notre patrie,
La vague cristalline
Venant mourir sur le mur écroulé.
Et nous avons pleuré en rêve ;
Nous nous promenons à pas hésitants
Parmi les buissons épineux.
Chanteurs dans l'été vespéral,
Dans la paix bénie du vignoble luisant au
loin ;
Ombres maintenant dans le sein frais de la
nuit,
Aigles en deuil.
Aussi tranquillement, un rayon de lune
embrasse
Les marques pourpres de la mélancolie.

IV. Occident III
Vous, les grandes villes
Construites en pierre dans la plaine !
Ainsi, sans voix, le front sombre,
L'apatride suit le vent
Et les arbres nus de la colline.
Vous, fleuves qui vous évanouissez au
loin !
Crépuscules effrayants
Dans les nuages de tempête.
Vous, peuples agonisants !
Vague pâle s'écrasant à la lisière de la
nuit,
Etoiles tombantes.

V. La nuit
Le bleu de mes yeux
S'est éteint cette nuit,
L'or rouge de mon coeur.
O, que la lumière brûlait doucement.
Ton manteau bleu enveloppa celui qui
tombait ;
Ta bouche rouge a scellé
La mise en linceul de l'ami.

VI. Chanson du merle prisonnier
Souffle sombre dans le vert branchage.
Des fleurettes bleues entourent le visage
du solitaire,
Le pas d'or
S'éteignant sous l'olivier.
La nuit s'éloigne à tire d'ailes ivres.
Ainsi doucement saigne l'humilité.

Tau, der langsam tropft
vom blühenden Dorn
Strahlender Arme Erbarmen
umfängt ein brechendes Herz.
Georg Trakl

CINQ LIEDER SPIRITUELS. Opus 15.

I
Das Kreuz, das musst' er tragen
bis an die selbige Statt
wo er gemartert ward
Maria, die stund auch dabei
und weint ganz bitterlich
um ihren Jesu Christ
« O Mutter, lass das Weinen !
die Martern, die sind klein,
das Himmelreich ist mein ».

II
Morgenlied

Steht auf, ihr lieben Kinderlein
der Morgenstern mit Hellem Schein
lässt sich sehn frei gleich wie ein Held
und leuchtet in die ganze Welt.
Sei willkommen, du lieber Tag,
vor dir die Nacht nicht bleiben mag.
leucht uns in unsre Herzen fein
mit deinem himmlischen Schein.

III
In Gottes Namem aufstehn,
gegen Gott gehen,
gegen Gott treten,
zum himmlischen Vater beten,
dass er uns verleiht
lieb' Englein drei :
der erste, der uns weist,
der zweite, der uns speist,
der dritt', der uns behüt und bewahrt,
dass un an Leib und Seel'
nichts widerfahrt.

IV
Mein Weg geht jetzt vorüber,
o Welt, was acht' ich dein,
der Himmel ist mit lieber
da muss ich fahren ein.
Mich nicht zu sehr beladen,
weil ich wegfertig bin,
in Gottes Fried und Gnaden
fahr' ich mit Freud' dahin.

V
Fahr hin, o Seel', zu deinem Gott,
der dich aus nichts gestaltet,
der dich erlöst durch seinen Tod,
den Himmel offen haltet.
Fahr hin zu dem, der in der Tauf',
die Unschuld dir gegeben,
er nehme dich barmherzig auf
in jenes bess'ere Leben.
(Chants populaires)

CINQ CANONS. Opus 16.

I
Christus factus est pro nobis usque ad
mortem,
mortem autem crucis
Propter quod et Deus exaltavit illum :
et dedit illi nomen
quod est super omne nomen.

Rosée s'égouttant lentement
Du buisson en fleurs.
Les bras rayonnants de la pitié
Embrassent un cœur qui se brise.
**(traductions Marc Vignal, revues par
Stéphane Goldet)**

I
La croix, il dut la porter
jusqu'à l'endroit même
où il fut martyrisé.
Marie, elle était là elle aussi,
et pleura amèrement
son Jésus Christ.
« O Mère, cesse de pleurer !
Les tortures, elles sont légères,
le Royaume des Cieux est à moi. »

II
Chant du matin

Levez-vous, chers petits enfants,
L'étoile du matin avec sa clarté
apparaît libre comme un héros
et éclaire le monde entier.
Sois le bienvenu, jour très cher,
la nuit ne peut subsister devant toi,
éclaire-nous bien dans nos cœurs
avec ta clarté céleste.

III
Se lever au nom de Dieu,
Aller vers Dieu,
Se présenter devant Dieu,
Prier le père céleste
Qu'il nous accorde
trois chers angelots :
Le premier, qui nous guide,
le deuxième, qui nous nourrisse,
le troisième, qui nous garde et nous
protège,
pour qu'à notre corps et à notre âme,
rien de mauvais ne puisse arriver.

IV
Mon chemin se termine maintenant,
O monde, que tu es peu pour moi ;
Je préfère le ciel,
c'est là que je dois aller,
Pas trop chargé,
car je suis prêt à partir,
dans la paix et la grâce de Dieu,
J'y vais avec joie.

V
Pars, o mon âme, vers ton Dieu,
Qui t'a faite à partir de rien,
Qui t'a sauvée par sa mort,
Et tient le ciel ouvert.
Va vers celui qui dans le baptême
T'a donnée l'innocence,
Qu'avec miséricorde il t'accueille
Dans cette vie meilleure.
(traduction Marc Vignal)

II
Dormi Jesu, mater ridet,
quae tam dulcem somnum videt.
dormi Jesu blandule.
Si non dormis, mater plorat,
inter fila cantans orat :
blande veni somnule.

III
Crux fidelis, inter omnes
arbor una nobilis :
nulla silva talem profert,
fronde, flore, germine.
Dulce lignum, dulces clavos,
dulce pondus sustinet.

IV
Asperges me, Domine,
hyssopo, et mundabor :
lavabis me,
et super nivem dealbabor.
Miserere mei, Deus,
secundum magnam
misericordiam tuam.

V
Crucem tuam adoramus, Domine :
et sanctam resurrectionem
tuam laudamus, et glorificamus :
ecce enim propter lignum
venit gaudium in universo mundo.

TROIS TEXTES POPULAIRES. Opus 17.

I
Armer Sünder, du,
die Erde ist dein Schuh ;
Mark und Blut,
der Himmel ist dein Hut.
Fleisch und Bein
sollen von dir gesegnet sein,
du heilige Dreifaltigkeit
von nun an bis in Ewigkeit !

II
Liebste Jungfrau, wir sind dein,
zeig' dich, Mutter stets zu sein,
schreib' uns alle deinem Herzen
unauslöschlich ein.
Gross ist unsrer Feinde Zahl
hier in diesem Tränental ;
rette, Mutter, deine Kinder
vor dem Sündenfall.

III
Heiland, unsre Missetaten
haben dich verkauft, verraten,
dich gezeigelt, dich gekrönt,
an dem Kreuze dich verhöhnt.
Lass dein Leiden und Beschwerden,
Jesus, uns zu Nutzen werden,
lass durch deine Todespein,
Herr, uns nicht verloren sein !

TROIS LIEDER. Opus 18.

I
Schatzerl klein,
musst nit traurig sein,
eh' das Jahr vergeht,
bist du mein.
Eh' das Jahr vergeht,
grünt das Rosmarin,
sagt der Pfarrer laut :
Nehmts euch hin,
Grünt der Rosmarin,

II
Dors, Jésus. Ta mère sourit,
Quand elle te voit doucement dormir.
Dors calmement, Jésus.
Quand tu ne dors pas, ta mère pleure
Et te chante une prière.
Afin qu'un doux sommeil s'empare de toi.

III
Croix fidèle, entre toutes
Arbre unique et noble
Aucun arbre de ton espèce
Ne porte ni feuilles, ni fleurs, ni fruits.
Bois et fers de douceur,
Vous portez le plus doux des poids.

IV
Tu m'aspergeras, Seigneur,
Avec de l'hyssope, et je serai propre :
Tu me laveras
Et je deviendrai plus blanc que neige.
Aie pitié de moi, Seigneur
Dans ton infinie miséricorde.

V
Nous adorons ta Croix, Seigneur ;
Nous louons et glorifions ta sainte
Résurrection.
Ce bois est venu porter la joie
Dans le monde entier.
(traduction Stéphane Goldet)

I
Toi, pauvre pêcheur,
la terre est ton soulier ;
Moëlle et sang,
le ciel est ton chapeau.
Chair et jambe,
que tu les bénisses,
toi, Sainte Trinité,
maintenant et en toute éternité.

II
Chère Vierge Marie, nous sommes à toi,
montre-toi comme mère éternelle,
inscris-nous tous en ton cœur
de façon indélébile.
Grand est le nombre de nos ennemis
ici dans cette vallée de pleurs ;
Sauve, o mère, tes enfants
du péché.

III
Sauveur, nos méfaits,
t'ont vendu, trahi,
t'ont flagellé, t'ont couronné,
t'ont tourné en dérision sur la croix.
Que tes souffrances et tes plaintes,
Jésus, nous profitent,
que par les souffrances de ta mort,
Seigneur, nous ne nous perdions pas !
(traduction Marc Vignal)

I
Ma bien-aimée, ma chérie,
ne sois pas triste,
avant la fin de l'année,
tu seras mienne.
Avant la fin de l'année,
le romarin verdira.
Le curé dira tout haut :
Prenez-vous.
Quand le romarin verdira,

grünt der Myrtenstrauss
und der Nagerlstock
blüht im Haus.
(chant populaire)

II
Erlösung

MARIE :
Mein Kind, sieh an die Brüste mein,
kein Sünder lass verloren sein.
CHRISTUS :
Mutter, sieh an die Wunden,
die ich für dein Sünd trag alle Stunden.
Vater, lass dir die Wunden mein
ein Opfer für die Sünde sein.
VATER :
Sohn, lieber Sohn mein,
alles was du begehrt, das soll sein.
(ex. Knaben Wunderhorn)

III
Ave Regina
Ave, Regina coelorum,
Ave, Domina Angelorum :
Salve radix, salve porta,
ex qua mundo lux est orta :
Gaude, Virgo gloriosa,
super omnes speciosa !
Vale, o vale decora,
et pro nobis Christum exora.

DEUX LIEDER. Opus 19.

I
Weiss wie Lilien, reine Kerzen,
Sternen gleich, bescheidner Beugung,
leuchtet aus dem Mittelherzen
rot gesäumt die Glut der Neigung.
So frühzeitige Narzissen
blühen reihenweis im Garten.
Mögen wohl die guten wissen,
wen sie so spaliert erwarten.

II
Zieh die Schafe von der Wiese,
liegt sie do, reines Grün ;
aber bald zum Paradiese
wird sie bunt gleblüht erblühen.
Hoffnung breitet leichte Schleier
nebelhaft vor unsern Blick :
Wunscherfüllung, Sonnenfeier,
Wolkenteilung bring' uns Glück !
Wolfgang von Goethe

TROIS CHANTS. Opus 23.

I
Das dunkle Herz,
das in sich lauscht,
erschaut den Frühling
nicht nur am Hauch und Duft,
der durch das Leuchten blüht ;
es fühlt ihn
an dem dunklen Wurzelreich,
das an die Toten rührt :
Was wird,
legt sich mit zarten Wurzeln
an das Wartende im Dunkel,
trinkt kraft und Stille
aus der Nacht,
eh' sich's dem Tage schenkt,
eh' es als Liebeskelch
zum Himmel duftet
und eh' aus ihm zu ihm
ein goldnes Flattern Leben trägt :

le bouquet de myrtes verdira,
et la cane à crous
fleurlira à la maison.
(traduction Marc Vignal)

II
Rédemption

MARIE :
Mon enfant, vois ma poitrine,
Qu'aucun pêcheur ne soit perdu.
CHRIST :
Mère, vois les blessures,
Que pour tes péchés je porte sans trêve.
Père, reçois mes blessures
En sacrifice pour le péché.
PERE :
Fils, mon cher fils,
Tout ce que tu demandes sera.
**(traduction Marc Vignal revue par
Stéphane Goldet)**

III
Ave Regina
Ave, Reine des Cieux
Ave, Reine des Anges,
Salut, salut à toi
Source de la lumière du monde.
Réjouis-toi, Vierge glorieuse
Adieu,
Et prie le Christ pour nous.
(traduction Stéphane Goldet)

I
Blanc comme le lys, pur flambeau,
semblable aux étoiles, modestement
incliné,
bordé de rouge, brille du fond du cœur,
le brasier de l'affection.
Les premiers narcisses
fleurlissent en rang dans le jardin.
Ils savent, les jolis,
qui ils attendent rangés ainsi.

II
Quand les moutons quittent la prairie,
il y reste une herbe pure et verte ;
mais bientôt elle fleurlira
d'un paradis multicolore.
L'espérance interpose des voiles légers
devant notre regard :
accomplissement des souhaits, fêtes de
soleil,
éclaircies, apportez-nous le bonheur !
(traductionorgette Rostand)

Ich bin nicht mein.
Die Quellen meiner Seele,
sie sprudeln in die Wiesen dessen,
der nicht liebt,
und machen seine Blumen blühen
und sind dein.
Die Flüsse deiner Seele,
du Mensch, von mir geliebt,
sie strömen in das Meine,
dass es nicht verdorrt.
Wir sind nicht unser,
ich und du und Alle.

II
Es stürzt aus Höben Frische, die uns leben
macht :
das Herzblut ist die Feuchte uns geliebt,
die Träne ist die Kühle uns gegeben :
sie fließt zum Strom der Gnade
wunderbar zurück.
Ach, ich darf sein, wo auch die Sonne ist !
Sie lieb' sie ohne Ende.
Wenn wir einander Abend, Abschied
scheinen,
den Himmel und die Seele übergliht noch
lange Glut.

III
Herr Jesus mein,
Du trittst mit jedem Morgen ins Haus,
in dem die Herzen schlagen,
und legst auf jedes Leid
die Gnadenhand.
Der Frühling saget mir mit allen Vögeln,
wieviel's zum Freuen gibt.
Es ist so vieles, es ist alles da,
nur keine Wände zwischen uns und Gott.
Er rührt uns an mit jedem Wind und
Zweige
und neigt sich sanft
noch mit den Wiesenblumen
um unsern Schritt
das zwingt uns in die Knie.
Und morgen, Atmende, ist wieder Sonne.
Und, ewig Schlafende,
auch euch erwartet Tag.
Hildegard Jone

TROIS LIEDER. Opus 25.

I
Wie bin ich froh !
noch einmal wird mir alles grün
und leuchtet so !
nach überblüht die Blumen mir die Welt !
Noch einmal bin ich ganz ins Werden
hingestellt
und bin auf Erden.

II
Des Herzens Purpurvogel fliegt durch
Nacht.
Der Augen Falter, die im Hellen gaukeln,
sind ihm voraus, wenn sie im Tage
schaukeln.
Und doch ist er's der sie ans Ziel
gebracht.
sie ruhen oft, die bald sich neu erheben
zu neuem Flug. Doch rastet endlich er

ne lui apporte la vie :
je ne m'appartiens pas.
les sources de mon âme
tourbillonnent dans les prairies
de celui qui m'aime,
et font éclore ses fleurs,
et sont à lui.
Tu ne m'appartiens pas :
les fleuves de ton âme
homme, toi que j'aime,
se précipitent en ce qui est à moi,
afin que cela ne se flétrisse pas.
Nous ne nous appartenons pas,
ni moi, ni toi, ni personne.

II
Des hauteurs tombe une fraîcheur qui
nous fait vivre :
le sang du cœur est l'humidité qui nous
est donnée
la larme, la fraîcheur qui nous est donnée :
elle coule merveilleusement, en remontant
le fleuve de la grâce.
Ah, si je pouvais être là où est le soleil !
Il m'aime sans raison,
Je l'aime sans fin.
Quand le soir nous nous séparons,
Le ciel et mon âme restent encore tout
brûlants.

III
Mon Seigneur Jésus,
Chaque matin tu entres dans la maison
Où battent les cœurs,
Et sur chaque souffrance,
Tu déposes ta main pleine de grâces.
Le printemps m'a dit avec tous les
oiseaux
Tout ce dont il faut se réjouir.
Il y a tant, tout est là.
Seulement pas de mur entre Dieu et nous.
Il nous touche avec chaque brise et
chaque branche
Et se penche doucement,
Avec des fleurs de prairies
Sur nos pas
Et nous sommes forcés de nous
agenouiller.
Et demain, vous qui respirez, il y aura de
nouveau du soleil
Quant à vous qui dormez pour toujours,
Le jour vous attend aussi.
**(traduction Marc Vignal, revue par
Stéphane Goldet)**

I
Comme je suis heureuse !
Une fois encore, tout me reverdit
Et luit ainsi !
Une fois encore, les fleurs me fleurissent
le monde !
Une fois encore, je suis en plein devenir
Et je suis sur terre.

II
L'aigle pourpre du cœur vole à travers la
nuit,
Les papillons des yeux, qui voltigent dans
la clarté,
Sont en avance sur lui, quand ils vacillent
dans le jour.
C'est lui pourtant qui les a conduits au
but.
Ils se reposent souvent, ceux qui bientôt
se relèvent
Pour un nouvel envol. Pourtant lui se

am Ast des Todes, müd und flügelstark,
dann müssen sie zum letzten Blick
verbeben.

III
Sterne, ihr silbernen Bienen
der Nacht um die Blume der Liebe !
Wahrlich, der Honig aus ihr
hängt schimmernd an Euch,
Lasset ihn tropfen ins Herz,
in die goldene Wabe,
füllet sie an bis zum Rand.
Ach, schon tropfet sie über,
selig und bis ans Ende mit
ewiger Süsse durchtränkt.
Hildegard Jone

DAS AUGENLICHT.

Durch unsre offenen Augen
fiest das Licht ins Herz
und strömt als Freude sanft
zurück aus ihnen.
Im Liebesblick quillt mehr herauf
als je herabgedrungen.
Was ist geschehen,
wenn das Auge strahlt ?
Sehr Wunderbares
muss es uns verraten :
Dass eines Menschen Innerstes
zum Himmel ward
mit soviel Sternen
als die Nacht erhellen,
mit einer Sonne,
die den Tag erweckt.
O Meer des Blickes
mit der Tränenbrandung !
Die Tropfen, welche sie versprüht
auf Wimpernhalm,
vom Herzen und der Sonne
werden sie beschienen.
Wenn sich die Nacht der Lider
über deine Tiefen
still niedersenk't,
dann spülen deine Wasser
an die des Todes :
deiner Tiefen Schätze,
die tagerwornben
nimmt er sacht mit sich.
Jedoch aus seinen unergründlich
dunklen Tiefen,
wenn mit den Lidern
sich der Tag erhebt,
ist manches seiner Wunder
in den Blick, den neuen,
heraufgeschwommen
und es macht ihn gut.
Hildegard Jone

PREMIERE CANTATE.

I
Zündender Lichtblitz des Lebens schlug
ein aus der Wolke des Wortes.
Donner, der Herzschlag, folgt nach,
bis er in Frieden verebt.

II
Kleiner Flügel, Ahornsamen, schwebst im
Winde !
Musst doch in der Erde Dunkel sinken.
Aber du wirst auferstehn dem Tage,
all den Düften und der Frühlingszeit ;
wirst aus Wurzeln in das Helle steigen,
bald im Himmel auch verwurzelt sein.

Sur la branche de la mort, fatigué et l'aile
lourde,
Ils jettent alors un dernier regard qui les
conduit à la mort.

III
Etoiles, vous les abeilles argentées
De la nuit autour de la fleur d'amour !
En vérité, le miel de cette fleur
Luit sur vous.
Laissez-le s'égoutter dans le cœur,
Remplissez-le jusqu'au bord
Dans le rayon d'or.
Ah, qu'il déborde
Heureux, et pour toujours
Rempli d'une douceur éternelle.
**(traduction Marc Vignal, revue par
Stéphane Goldet)**

Opus 26.

A travers nos yeux ouverts,
la lumière coule dans le cœur
et, muée en joie,
revient vers eux doucement.
Du regard de l'amour, il sort plus de
lumière
qu'il n'en est jamais entré.
Qu'est-il survenu
pour que les yeux soient si brillants ?
Ce doit être
quelque chose de très merveilleux qu'il
nous livrent :
le plus intime d'un être
qui est comme le ciel
avec autant d'étoiles
que celles qui illuminent la nuit,
avec un soleil
qui répand le jour ! Oh ! océan d'un regard
avec ses vagues de larmes !
La rosée qu'elles répandent sur les cils est
éclairée
par la lumière du cœur et du soleil.
Quand la nuit des paupières
descend calmement
sur tes profondeurs océanes,
tes eaux se mêlent
à celles de la Mort :
elle emporte
le trésor de tes profondeurs,
recueilli pendant le jour,
elle l'emporte doucement avec elle.
Cependant, de ces abîmes
insondables et sombres,
quand les paupières
s'ouvrent avec le jour,
un peu de son mystère
remonte dans le regard nouveau
et le rend meilleur.
(traduction Georgette Rostand)

Opus 29.

I
L'éclair, feu de la vie, frappe,
Jaillissant du nuage du mot.
Le tonnerre, battement du cœur, le suit,
Et va s'éteindre dans la paix.

II
Petite aile, graine d'érable, tu flottes dans
le vent !
Oui, tu dois tomber dans les profondeurs
sombres de la terre.
Mais tu ressusciteras à la lumière du jour,
Au temps des parfums et du printemps ;
Tu monteras des racines vers la lumière,

Wieder wirst aus dir du kleine Flügel
senden,
die in sich schon tragen deine ganze
schweigend Leben sagende Gestalt

III
Tönen die seligen Saiten Apolls,
wer nennt sie Chariten ?
Spielt er sein Lied durch den wachsenden
Abend,
wer denket Apollon ?
Sind doch im Klange de früheren Namen
alle verklungen ;
sind doch im Worte die schwächeren
Worte
lange gestorben ;
und auch die blosseren Bilder
zum Siegel des Spektrums geschmolzen.
Charis, die Gabe des Höchsten :
die Anmut der Gnade erglänzt !
Schenkt sich im Dunkel dem werdenden
Herzen
als Tau der Vollendung.
Hildegard Jone

SECONDE CANTATE. Opus 31.

I
Schweigt auch die Welt, aus Farben ist sie
immer,
so lang die Sonne scheint.
Die Nachtigall, wenn nachts kein
Farbenschimmer
mehr leuchtet, Freude weint.
Dann klingt es auf, wenn nichts das Aug
mehr bindet,
dann flutet Glanz ins Ohr.
Wenn das beweglich Farbige
verschwindet,
tritt das Bewegende im Klang hervor.

II
Sehr tiefverhalten innerst Leben singt
im Bienenkorb in stiller Mitternacht,
weil es aus ihm noch immer Kunde bringt,
dass Fleiss aus bunter Vielheit Süsse
macht.
Der Bienenkorb das weisse Sternenzelt
ist dicht durchtropft vom süssen
Schöpfungslicht,
Es kreist darin ein jedes Bienlein Welt,
bevor der Schwarm in ewige Frühe bricht.
Das Herz, der kleinste Bienenkorb, umgibt
die andern alle. Seinen Honig klärt
der eine Imker, der die Süsse liebt
der reinen Liebe, die er voll gewährt.

III
Schöpfen aus Brunnen des Himmels
nach Wassern des Worts ist das Läuten,
wenn so die menschliche Hand
zieht an den Krügen des Klangs.
Alle Glocken, die Herzen,
wollen wir läuten, o Menschen !
Nimmer durch Räume der Zeit,
nimmer vestumme ihr Schlag !
Sturmläuten muss nun die Liebe !
Sie komme nicht träge und müde :
nein, sie bewege die Luft,
rühre an innersten Schlaf.

Et bientôt tu t'enracineras aussi dans le
ciel.
Et à nouveau tu enverras tes petites ailes,
Qui portent déjà en elles
Tout ton être plein d'une vie silencieuse.
(traduction Georgette Rostand)

III
Quand résonnent les cordes bénies
d'Apollon, Qui songe à les appeler
Charités ?
Quand il joue sa chanson alors que le soir
tombe,
qui songe à Apollon ?
car dans la musique, les noms anciens
se sont évanouis ;
car dans la parole, les mots les plus
faibles
sont morts depuis longtemps ;
et aussi les images les plus pâles
se sont fondues en sceau du spectre.
Charis, le don du plus haut :
le charme de sa grâce respandit !
Elle s'offre dans l'ombre au cœur en
devenir,
comme rosée de l'accomplissement.
**(traduction Marc Vignal, revue par
Stéphane Goldet)**

I
Le monde, même s'il se tait, reste fait de
couleurs
Tant que le soleil luit.
Le rossignol, quand la nuit et l'ombre sont
partout,
Pleure de joie.
Mais quand plus rien ne retient l'œil, tout
résonne,
L'oreille est baignée de splendeur.
Quand disparaît la vision colorée et
mouvante,
C'est en sons que surgit ce qui se meurt.

II
Profondément enfouie, la vie la plus
intérieure chante
Dans la ruche, au silence de minuit.
Car s'en répand toujours la nouvelle
Que, d'une diversité multicolore, le travail
fait surgir la douceur.
La ruche, comme le firmament,
Baigne dans la douce lumière de la
création.
Le monde de chaque petite abeille s'y
trouve en rotation,
Avant que l'essaim bourdonnant ne
s'envole dans l'éternel matin.
Le cœur, la ruche la plus petite, entoure
pourtant
Toutes les autres. Son miel, seul l'obtient
L'apiculteur qui aime la douceur
Du pur amour qu'il dispense sans retenue.
**(traduction Marc Vignal, revue par
Stéphane Goldet)**

III
Quand la main humaine
libère les forces du son,
c'est comme si elle puisait de l'eau
aux sources du ciel.
Oh ! hommes, nous voulons faire résonner
toutes les cloches, tous les cœurs !
Que jamais, à travers les âges,
que jamais ne s'éteigne leur son !
L'amour doit résonner plus fort que les
autres !
Il ne doit être ni paresseux, ni las :
non, il doit faire vibrer l'air.

Komme durch dichtestes Dunkel
und lege die Toten zur Ruhe,
wacht, wo Leben noch glimmt,
dass sie es wecke zu sich.

IV
Leichteste Bürden der Bäume trag
ich durch die Räume : die Düfte.
Bring dir der Linde Gestalt,
fern her, aus leisestem Hauch.

V
Freundselig ist das Wort,
das uns um unsre Liebe zu sich fragt,
« fürchte dich nicht,
ich bin es »,
tröstet durch die Dunkelheit,
das mitten unter uns ist,
wenn wir friedlich sind.
Was kann denn andres mitten unter uns
sein,
als das Wort ?
Weil es am Kreuz verstummte
müssen wir ihm nach,
in allen Ernst der Bitternis
ihm folgt unser Hauch.
Doch wenn es wieder aufklingt
in der Morgenfrühe,
dann wenden wir uns alle selig
als Gerufene um.
Freundselig ist das Wort.
Und wenn du weisst, dass es um alles
Deine weiss,
dann kennst du es :
dann tut's dir weher als der Tod,
wenn eine Wolke
Feindseligkeit :
der Tränen Mutter
sich zwischen dir ihm erweitert
und die Kälte schafft.

VI
1. Gelockert aus dem Schosse
in Gottes Frühlingsraum ;
gekommen als das Blösse
zu Stern und Mensch und Baum
aus Grösserem ins Grosse.
2. Ein Leben ist gegeben
dem Licht von dieser Welt ;
sie muss sich neu beleben,
vor seinen Blick gestellt ;
der kann der Nacht entheben.
3. Der kann den Himmel halten
und führt zum grössten Licht.
Im Friedensschoss gestalten
uns, weil ein Kindlein spricht,
der Liebe Uргewalten.
Hildegard Jone

toucher dans le sommeil le plus profond.
Il doit venir à travers la plus profonde nuit
pour donner aux morts le repos.
Et là où la vie brille encore,
il doit l'éveiller à lui.

IV
Je porte le fardeau le plus léger
des arbres à travers les espaces : leurs
parfums.
De loin, je t'apporte l'image du tilleul,
par mon souffle le plus doux.

V
Charité est le mot
par lequel il demande si on l'aime
toujours :
« N'aie pas peur,
c'est moi »,
paroles consolantes dans la nuit,
quand nous sommes ensemble dans la
paix.
Que peut-il y avoir d'autre entre nous
que ce mot ?
Parce qu'il s'est tu sur la Croix,
nous devons Le suivre
dans toute amertume,
notre souffle le suit.
Cependant, quand ce mot résonne dans
les heures matinales,
nous nous tournons tous vers Lui comme
des appelés.
Charité est le mot :
et quand tu sais qu'il sait tout de toi,
alors tu le connais.
Mais tu souffres plus que la mort
si un nuage d'hostilité —
mère des larmes —
s'étend entre Lui et toi,
et te plonge dans le froid.

VI
Né d'un sein
dans l'univers de Dieu,
venu tout seul
pour l'étoile, pour l'homme, pour l'arbre.
Il était plus que toute chose avant Lui.
Une vie nouvelle est donnée
à la lumière du monde ;
celui-ci doit commencer à revivre
sous Son regard
car Il peut nous sauver de la nuit.
Il peut soutenir le ciel
et nous-mêmes vers la plus grande clarté.
Parce qu'un Enfant a parlé,
nous sommes formés par les forces
primordiales
de l'Amour dans le sein de la Paix.
(traduction Georgette Rostand)

SOMMAIRE

2 Concerts

4 Note sur la programmation Nicholas Snowman

6 Repères biographiques

7 Incipit Pierre Boulez

8 Webern. Notes sur les œuvres Stéphane Goldet

27 De Bartok à Zemlinsky. Notes sur les œuvres

32 Textes et traductions

Ce programme a été réalisé
pour le Festival d'Automne
par l'Avant-Scène.

Conception graphique
Maxence Scherf.



l'Avant-Scène

OPÉRA

NUMÉROS PUBLIÉS

- 1 La Flûte enchantée Prix : F. 50
- 2 Faust 50
- 3 Otello 50
- 4 Aïda 50
- 5 L'Orfeo 50
- 6/7 L'Or du Rhin 88
- 8 La Walkyrie 50
- 9 Pelléas et Mélisande 50
- 10 Fidélio 50
- 11 Tosca 50
- 12 Siegfried 50
- 13/14 Le Crépuscule des dieux 88
- 15 Samson et Dalila 50
- 16/17 Così fan tutte 88
- 18 Didon et Énée 50
- 19 Simon Boccanegra 50
- 20 La Bohème 50
- 21 Les Noces de Figaro 50
- 22 La Damnation de Faust 50
- 23 Orphée 50
- 24 Don Juan 88
- 25 Les Contes d'Hoffmann 50
- 26 Carmen 50
- 27/28 Boris Godounov 88
- 29 Norma 50
- 30 Le Vaisseau fantôme 50
- 31 Peter Grimes 50
- 32 Un Bal masqué 50
- 33 Turandot 50
- 34/35 Tristan et Isolde 88
- 36 Wozzeck 50
- 37 Le Barbier de Séville 50
- 38/39 Parsifal 88
- 40 Macbeth 50
- 41 Roméo et Juliette 50
- 42 Orlando Paladino 50
- 43 Eugène Onéguine 50
- 44 Maria Callas 50
- 45 La Veuve joyeuse 50
- 46 Les Indes galantes 50
- 47/48 Salomé 88
- 49 La Chauve-souris 50
- 50 Cavalleria Rusticana/
Pailleasse/Erszebet 50
- 51 La Traviata 50
- 52 Dialogues des Carmélites 50
- 53 Brahms (Les Symphonies) 50
- 54 Mitridate 50

Etranger : 52 F (T.T.C.) — double : 92 F (H.T.)

PUBLIE TROIS AUTRES REVUES

- L'Avant-Scène Théâtre
1260 pièces publiées
- L'Avant-Scène Cinéma
460 films publiés
- L'Avant-Scène Ballet/Danse
Nouvelle revue

Pour votre commande :
 Je souhaite recevoir les numéros indiqués ci-après :

Je m'abonne : un an (12 nos) France
465 F (franco port, T.T.C.), Etr. 555 F (H.T.,
surcharge postale incluse).

Je souhaite recevoir le Catalogue
complet des Editions de l'Avant-Scène.

Nom : _____

Adresse : _____

● Paiement à l'ordre de l'Avant-Scène,
27 rue Saint-André-des-Arts 75006
Paris - CCP Paris 7353.00 V

LE MONDE • CHAQUE • MERCREDI • UN
SUPPLÉMENT • ARTS • SPECTACLES



Le Monde