

Anton Webern

LE CHEMIN
VERS LA NOUVELLE MUSIQUE
ET AUTRES ÉCRITS

Édités par Philippe Albèra et Georges Starobinski

Traduits par Vincent Barras, André Carruzzo,
Georges Starobinski et Brenno Boccadoro



TABLE DES MATIÈRES

Philippe ALBÈRA, Avant-propos	7
Georges STAROBINSKI, Les leçons du disciple	9
Vincent BARRAS, Note liminaire aux <i>Chemins</i>	25
Willi REICH, Avertissement (1960)	29
Anton WEBERN	
Le chemin vers la composition en douze sons (1932)	33
Le chemin vers la nouvelle musique (1933)	51
Willi REICH, Postface (1960)	89
Anton WEBERN	
La musique de Schönberg (1912)	101
Arnold Schönberg, le professeur (1912)	121
Sur Arnold Schönberg chef d'orchestre (1914)	123
À Schönberg (pour son cinquantième anniversaire) (1924)	129
Pour le soixantième anniversaire d'Arnold Schönberg (1934)	131
Introduction au <i>Choralis Constantinus</i> de Heinrich Isaac (1905-1906)	135
<i>Passacaille pour grand orchestre</i> opus 1 (1922)	145
<i>Six Pièces pour orchestre</i> opus 6 (1933)	149
Sur le <i>Quatuor à cordes</i> opus 28 (1939)	151
Pour Adolf Loos (1930)	159
Philippe ALBÈRA, Webern, après coup	161
Notes	179

LES LEÇONS DU DISCIPLE

Georges Starobinski

Le présent volume réunit l'intégralité des textes d'Anton Webern à l'exception de sa correspondance. Il permet ainsi pour la première fois une vue d'ensemble sur les témoignages écrits de sa pensée, ou du moins sur la part publique de ceux-ci. Ces textes sont ici regroupés en deux parties de nature très différente. La première se compose de deux séries de conférences reconstituées d'après les notes d'un auditeur, la seconde d'une dizaine de textes de la main de Webern. Ces derniers constituent ses véritables « écrits ». Constatons d'emblée que les commentaires sur ses propres œuvres n'y occupent qu'une place secondaire ; les notices sur les opus 1 et 6 sont si brèves que l'on ne peut résister à la tentation de les compléter par l'analyse du *Quatuor* opus 28, que Webern n'avait pas destinée sous cette forme à la publication. Ce commentaire adressé à l'un de ses proches n'est pas d'un accès facile. Mais dès lors qu'on le suit partition en main, il éclaire les implications concrètes des idées théoriques que le compositeur avait exposées lors de ses conférences.

Ces analyses sont ici précédées de la thèse de musicologie de Webern sur Heinrich Isaac, traduite pour la première fois en français. On y constate déjà une attention, promise à l'avenir que l'on sait dans ses propres compositions, à la dimension du timbre, en l'occurrence aux variations de sonorité résultant des textures de la polyphonie et de la disposition des voix. La brièveté de ce texte résulte du fait que la plus grande partie du travail de Webern consistait à assurer l'édition du second livre du *Choralis Constantinus* d'Isaac. Il est cependant révélateur que l'étudiant en musicologie ait réalisé ce travail philologique plutôt qu'un grand livre. De son propre aveu, Webern n'avait pas la plume facile¹.

Ces difficultés d'écriture expliquent la forme singulière que Webern a conférée à l'hommage adressé à Schönberg à l'occasion de son sixième anniversaire – une anthologie de citations. Les quelques lignes qu'il avait rédigées une décennie auparavant en de semblables circonstances sont tout aussi révélatrices : « Cela fait exactement vingt ans que je suis devenu l'élève d'Arnold Schönberg. Mais en dépit de tous mes efforts, je ne parviens pas à saisir la différence entre cette époque et maintenant. Ami et élève : l'un fut toujours l'autre ». Le sentiment d'être un « élève » semble en effet n'avoir jamais complètement quitté Webern dès lors qu'il s'agissait d'écrire et non de composer, et il en allait de même pour Alban Berg, son ami et condisciple de la première heure. On comprend, de ce fait, la place considérable qu'occupe Schönberg dans leurs écrits. Sa pensée y constitue un modèle omniprésent, sa musique un objet d'analyse constant. En l'occurrence, c'est sur cinq textes consacrés à Schönberg que s'ouvre la seconde partie de notre volume.

Polémiques

Le premier de ces textes a été édité en 1912 dans un ouvrage collectif dédié à Schönberg². Berg et Webern en avaient pris ensemble l'initiative à la suite d'une critique particulièrement agressive contre leur maître. L'évocation de cette genèse est essentielle à une juste appréciation du livre. La grande majorité des écrits de l'École de Vienne ne cesse de nous rappeler le contexte hostile dans lequel ils ont été rédigés³. Dans une certaine mesure, c'est à cette hostilité qu'ils doivent leur existence. Les premières œuvres de Schönberg avaient suscité des critiques plus ou moins virulentes. Avec l'abandon de la tonalité puis l'adoption de l'écriture dodécaphonique, ces critiques changent non seulement de ton mais aussi de cible : elles ne visent plus les œuvres individuelles mais la légitimité de leur langage. Répondre à ces objections de principe était essentiel. Il s'agissait de défendre les choix fondamentaux de l'École. C'est en qualité d'avocats de la défense que Berg et Webern ont le plus souvent pris la plume. Le ton de leur argumentation s'en ressent. Il semble vouloir rivaliser sur le registre de l'éloge avec la violence des attaques contre « le chef de file des cacophonistes viennois⁴ ».

Dans son étude de 1912, Webern se réfère à un texte maintes fois cité depuis lors, où Schönberg exprimait en janvier 1910, dans le programme accompagnant la première audition des *George-Lieder* opus 15, sa pleine conscience de la résistance que rencontrerait son abandon de la tonalité. Celle-ci n'était pas pour autant le résultat d'une rupture, mais au contraire l'aboutissement logique et nécessaire de tout ce qui avait précédé. C'est à la démonstration de cette vérité que devait servir le texte de Webern. Son survol diachronique de la production schönberguienne depuis *Verklärte Nacht* ne se fonde cependant pas sur des raisonnements de nature théorique. Cela tient sans doute, ici encore,

au contexte polémique que nous venons d'évoquer. En effet, si les premières œuvres atonales semblaient contester les fondements de la tradition classico-romantique, la récente publication du *Traité d'harmonie* (en 1911, avec un index rédigé par Berg) alimentait les préjugés de ceux qui voyaient en Schönberg un savant que la théorie avait égaré en dehors du domaine de l'art. Webern répond à ces objections dès la première page de son article de 1912 :

Même ses adversaires ont reconnu la virtuosité de sa technique. Ses œuvres ont été considérées comme des spéculations théoriques, on a parlé de Schönberg «théoricien», on lui a même reproché son contrepoint extrêmement savant.

Mais la théorie ne nous est d'aucune aide pour comprendre ses œuvres ; pour cela il suffit tout simplement d'ouvrir son âme, d'écouter la musique sans préjugés d'aucune sorte, de se laisser emporter, d'oublier théorie et philosophie⁵.

Par la suite, l'adoption du dodécaphonisme devait être interprétée comme une preuve supplémentaire «d'intellectualisme». Pour ses détracteurs, l'École de Vienne ne sortait de l'anarchie de la première phase atonale que pour se soumettre à un ordre et une contrainte excessifs. Tout au long de leurs écrits et conférences, les élèves de Schönberg se sont efforcés de renvoyer dos à dos ces reproches contradictoires. Ils n'ont cessé de faire valoir la part d'intuition aussi bien dans le développement de leur langage que dans les œuvres individuelles ; mais ils ont par ailleurs montré que leur instinct, ce que Schönberg appelait «le sens de la forme», les avait guidés vers un but nécessaire, et que leurs œuvres obéissaient à une loi, une *Gesetzmässigkeit* que l'analyse peut révéler⁶.

La priorité qu'ils accordaient à l'intuition était à la fois sincère et inévitable en 1912. Entre l'abandon de la tonalité et la formulation des principes dodécaphoniques, la musique se trouvait dans un vide théorique aussi stimulant que vertigineux. Comme devait le rappeler Schönberg dans un texte de 1949, «nous finîmes par comprendre, mes élèves Anton Webern, Alban Berg, jusqu'à Alois Hába et jusqu'à moi-même, que la musique pouvait maintenant se passer de justifications théoriques et néanmoins demeurer cohérente et compréhensible⁷». Restait la question des critères selon lesquels juger de cette cohérence. Schönberg était le premier à se la poser : comment corriger les travaux de ses élèves lorsque les règles n'avaient plus cours ? Son jugement ne pouvait plus reposer que sur son «écoute intérieure» et son «sens de la forme». À plusieurs reprises, Webern invite l'auditeur à adopter cette approche, notamment pour saisir la cohérence du mélос atonal du *Quatuor* opus 10, et sa parenté avec celui des premières œuvres⁸. Il en appelle ainsi à la perception du phénomène sonore, sans proposer un examen technique des partitions. Il n'aura finalement laissé aucune analyse des œuvres de Schönberg. Ses conférences de 1932-1933 auraient pu lui en fournir l'occasion, mais il

a préféré tenir compte des compétences techniques limitées de certains de ses auditeurs⁹.

L'origine des « Chemins »

Les conférences que Webern donna finalement à Vienne en 1932 et 1933 étaient initialement prévues dans un tout autre contexte qui en explique l'orientation. Chaque année se tenaient à Mondsee près de Salzbourg des cours d'été organisés par le Conservatoire austro-américain de Vienne. Schönberg reçut en 1929 une invitation à y diriger deux ans plus tard un cours de composition. Il suggéra que son enseignement soit précédé d'une introduction historique qui serait confiée à Webern. Remarquons que, à près de cinquante ans, ce dernier n'était convié que sur la recommandation de son maître et pour en introduire la pensée, en qualité de disciple et de musicologue, non pas de compositeur. On n'attend guère de lui des éclaircissements sur son style personnel. Sa tâche consiste à montrer la nécessité historique de l'écriture dodécaphonique, comme il l'a fait vingt ans auparavant à propos de l'abandon de la tonalité dans la monographie sur Schönberg. Celui-ci lui suggère cette fois les étapes de sa démonstration et même un titre :

Je voudrais te recommander d'ordonner si possible les analyses de manière que (par le choix des œuvres) le développement de la composition avec douze sons en découle. Par exemple, les Franco-Flamands et Bach pour le contrepoint, Mozart pour la formation des phrases mais aussi tout ce qui touche aux motifs, Beethoven, mais aussi Bach pour le développement, Brahms et éventuellement Mahler pour la variation dans un déroulement souvent intriqué. Je crois que cette esquisse laisse entendre l'essentiel. Le titre pourrait être : « Le chemin vers la composition avec douze sons »¹⁰.

Webern adopta aussi bien le titre de Schönberg que son plan en forme de généalogie de la modernité. Cependant, faute d'inscriptions suffisantes, son cours fut annulé au dernier moment. C'est pour recueillir les fruits de sa préparation à cet enseignement que quelques proches de Webern organisèrent le cycle de conférences viennois, donné en privé mais annoncé dans la presse, sous le titre prévu à Mondsee. Webern s'en inspira d'ailleurs à nouveau pour le second cycle de conférences, organisé à la suite du succès rencontré par le premier. Ce nouveau « Chemin » réalisait même avec plus de rigueur que le premier l'idée d'un parcours au travers de l'histoire.

L'entourage de Webern était conscient de la nécessité de conserver sa pensée, d'autant plus que l'orateur parlait sans aucun support écrit, se fiant uniquement au fil conducteur que garantissaient les nombreux exemples musicaux qu'il jouait au piano. Il fut donc prévu dès le départ que ses conférences donnent lieu à une publication dans la revue *23. Eine Wiener Musikzeitschrift*,

fondée la même année par Willi Reich. C'est en vue de cette publication que l'un des rédacteurs de la revue, Rudolf Ploderer, sténographia les paroles de Webern. Faute de place, Willi Reich se contenta tout d'abord de publier des résumés de ces notes, tout en faisant remarquer dans sa présentation que « même la restitution mot à mot la plus précise n'aurait pas été en mesure de rendre l'élocution à la fois merveilleusement vibrante et incroyablement insistante du D^r Webern¹¹ ». Ces scrupules n'ont heureusement pas retenu Reich d'assurer en 1960 sous le titre *Der Weg zur neuen Musik* l'édition intégrale des notes prises par Ploderer au cours des deux cycles de conférences. Le fait que Webern a probablement relu celles-ci, et en tout cas les résumés qui en avaient été publiés, confère à ce texte une autorité incontestable¹². Depuis sa parution, le volume de Reich a été traduit en de nombreuses langues et constitue une des sources principales des études weberniennes en dehors des compositions¹³.

Comprendre l'Idée

En éditant les deux « Chemins », Willi Reich les a intervertis par souci de suivre la chronologie des sujets plutôt que celle de leur présentation. Le gain pédagogique n'était cependant pas sans inconvénient. *Le chemin vers la musique de douze sons* ne proposait pas qu'un historique du langage musical mais aussi une introduction aux principaux concepts schönberguiens : qu'est-ce qu'une « idée musicale » (*musikalischer Gedanke*), quels facteurs peuvent-ils en assurer la « cohérence » (*Zusammenhang*), la « compréhensibilité » (*Fasslichkeit*) ? Ces termes apparemment simples avaient une longue histoire dans la pensée de Schönberg, dont Webern suivait les développements depuis vingt-cinq ans. Rappelons-en les étapes principales¹⁴.

Pour illustrer ce qu'est une idée musicale, Webern chante (ou plutôt siffle) une chanson enfantine. Cet exemple prête à confusion, car on pourrait en déduire que l'idée se définit comme une phrase mélodique. Si cela correspond bien à un moment de l'histoire du concept d'idée musicale, ce n'est pas dans ce sens que Webern l'entendait.

Dans son acception musicale la plus courante depuis le milieu du XVIII^e siècle, l'idée est synonyme de thème monodique. Carl Philipp Emmanuel Bach parle dans son traité de 1753 d'idées principales et secondaires (*Haupt- und Nebengedanke*), en désignant la réalité sonore des thèmes et motifs, dont la signification affective est par ailleurs qualifiée de « contenu » (*Inhalt*). Schönberg a commencé par adopter cette terminologie¹⁵, mais en a aussi senti les limites ; le matériau thématique ne peut-il apparaître instantanément au compositeur inspiré comme une totalité polyphonique ? Cette extension « verticale » du concept dans la pensée schönberguienne n'est cependant que le pas initial vers un élargissement, autrement plus riche de conséquences,

à l'ensemble de la composition. Tout cela apparaît dès 1911, dans le *Traité d'harmonie*. (Signalons que cette acception apparemment nouvelle n'était pas sans précédent dans l'histoire de la musique. C'est déjà dans le sens abstrait de *Einfall*, c'est-à-dire de l'idée dans son inspiration première, préexistante à tout travail de composition, que Johann Adolf Scheibe entendait le terme de *Gedanke* en 1737¹⁶.)

On comprend dès lors que la chanson populaire que Webern donne en exemple n'est pas entendue comme un thème susceptible d'être développé ou varié, mais comme une entité complète. Cela dit, la problématique de l'idée dont nous avons esquissé le parcours chez Schönberg l'a occupé à maintes reprises jusque dans son exil américain, et les nombreux textes, souvent fragmentaires (et par conséquent inédits) qui en ont résulté révèlent que la pensée du compositeur n'a pas suivi un cours linéaire. L'ancienne acception de *Gedanke* comme élément thématique refait surface par moments (quoique toujours étendue à l'ensemble de la texture musicale des thèmes et motifs), mais Schönberg n'en conserve pas moins la conviction que l'œuvre dans sa réalité sonore exprime une vision intégrale, qu'il désigne dans un texte de 1917 par le concept de *Grundidee des Werkes*¹⁷. Or, la propriété essentielle de cette vision est son intemporalité, alors que sa présentation musicale (*Darstellung*) se déroule nécessairement dans le temps, et doit par conséquent s'articuler dans une forme qui en exprime l'essence. C'est évidemment là que l'on touche aux aspects les plus concrets de l'acte de composition, ceux qui fondent la communication avec l'auditeur. Schönberg en parle dès 1911, dans son *Traité d'harmonie*:

Chaque idée, dès lors qu'elle est soumise à l'expression, requiert une articulation, car si nous concevons certes d'emblée une idée comme un tout, ce n'est pas en une seule fois que nous pouvons l'exprimer mais peu à peu : par l'enchaînement des différents éléments constitutifs dans lesquels cette idée se trouve ainsi répartie, nous reproduisons plus ou moins exactement son contenu. En musique, on considère les successions mélodiques ou harmoniques comme des éléments d'une idée. Ce n'est pourtant exact que dans la mesure où cela concerne le visible ou l'audible, tout ce qui est sensoriellement perceptible dans la musique n'étant que relatif pour ce qui fait le véritable contenu d'une idée musicale. Mais, en tout cas, on peut admettre que le signe musical représente pour la pensée musicale un heureux symbole et qu'ainsi — tout comme l'apparence extérieure de chaque organisme bien constitué cadre avec son dispositif interne, l'enveloppe extérieure étant donc née avec l'ensemble et non par hasard — forme et articulation se trouvent, par les vertus de la notation, correspondre à l'essence profonde de l'idée et de son mouvement de la même manière que les courbures de notre corps sont conditionnées par la situation de nos organes internes¹⁸.

Ce que le compositeur doit rechercher, c'est ainsi une correspondance aussi parfaite que possible entre la forme et l'idée, afin qu'au travers de ses

articulations, la réalité sonore s'élève au rang de signifiant d'une pensée qui la transcende. Parmi le florilège d'extraits de textes de Schönberg que Webern réunit en 1934 (voir *infra*), il y a cette pensée, difficilement traduisible, selon laquelle une idée ne vaut que ce que sa présentation permet d'en saisir. Cependant, dès lors que l'on se situe dans l'ordre relationnel de la communication, se posent à la fois la question des critères internes qui assurent cette compréhensibilité, et celle du destinataire : pour qui compose-t-on ?

La réponse à la première de ces questions avait un caractère d'évidence aux yeux de Schönberg. Il l'a formulée de manière définitive dès 1917 dans une esquisse sur le concept de *Zusammenhang*, de cohérence. Ce qui fonde la compréhensibilité, c'est tout simplement une présentation cohérente de l'idée. Relevons tout d'abord que dès ce premier texte, Schönberg préfère à *Verständlichkeit*, apparenté au concept de raison (*Verstand*) celui de *Fasslichkeit*, dérivé de *fassen*, qui implique l'acte concret de comprendre au sens d'une saisie. Dans les textes en anglais qu'il rédigea aux États-Unis, il ne tardera pas à préférer *comprehensibility* à *intelligibility*, ce qui nous renvoie à la racine étymologique *comprehendere* plutôt qu'à *intelligere*. Il s'agit en effet pour Schönberg d'un critère qui définit la perception des œuvres musicales dans leur déroulement temporel, et non d'une catégorie du discours analytique : « Les limites de la compréhensibilité ne coïncident pas avec celles de la cohérence (*Zusammenhang*). Car celle-ci peut se fonder sur des relations (*Zusammenhänge*) qui échappent à la conscience¹⁹ ». On touche ici à la seconde question, celle du destinataire de l'œuvre.

Schönberg s'adresse à un auditeur compétent, capable de suivre consciemment le déroulement formel d'une œuvre, ou, pour reprendre la formule de Berg, « capable de suivre le développement du morceau ainsi qu'on suit celui d'un poème dont on possède la langue²⁰ ». Ce droit à la complexité, que revendiquent Schönberg et ses élèves, comportait évidemment le risque de l'isolement²¹. Schönberg et Berg en semblaient beaucoup plus conscients que Webern, convaincu que la rigueur avec laquelle ses œuvres s'articulaient devait suffire à assurer leur compréhensibilité. Lui qui était si sensible à la dimension sonore de la musique semblait ignorer que les formes classiques, dont il démontrait la présence dans ses œuvres par une analyse détaillée des partitions, ne s'entendaient pas, ou plutôt étaient impuissantes à compenser la nouveauté radicale de son langage. L'année même où Webern prononçait ses premières conférences, Theodor Wiesengrund Adorno écrivait, dans un article sur la perte de communication de la nouvelle musique avec le public, que la musique de Webern thématise cette aliénation face à la société, qu'elle fait de la solitude son propos²².

L'insistance avec laquelle Webern élève le concept de compréhensibilité au statut de « loi suprême » apparaît comme un véritable défi lancé au péril de la solitude. Il lui était d'autant plus nécessaire de se placer sous l'autorité

de figures tutélaires : Schönberg en premier lieu, mais aussi Karl Kraus et, plus encore, Goethe.

Critique impitoyable des petites gens de la société viennoise et du laisser-aller dans tous les domaines de la pensée, Kraus était une référence constante pour l'École de Vienne, un modèle éthique, et même stylistique en ce qui concerne Berg, qui lui dut la découverte des pièces de Wedekind²³. En l'occurrence, Webern construit son discours, dans *Le chemin vers la nouvelle musique*, à partir d'une citation tirée d'un essai sur le langage que Kraus venait de publier dans sa propre revue, *Die Fackel*²⁴, dont les trois Viennois étaient des lecteurs assidus. Il y est question du « profit moral », et non esthétique, que procure la perfection du langage, une pensée dont Webern entend tirer les leçons pour le langage musical²⁵. Des règles du langage, Webern passe aux « lois » de la musique, et c'est à ce point qu'il fait appel à la philosophie de la nature de Goethe.

Goethe et la théorie de la plante originelle

C'est de Berg que Webern avait reçu au printemps 1929 l'ouvrage de Goethe qui devint sa lecture de chevet pour de nombreuses années : la *Théorie des couleurs* (*Farbenlehre*). Les passages qui lui importent le plus, et qu'il cite dans ses « Chemins », se situent à vrai dire moins dans ce texte que dans une introduction en forme de compilation d'extraits du *Voyage en Italie* et des *Maximes et réflexions* de Goethe réalisée par Günter Ipsen.

Les théories de Goethe occupent une place si considérable dans la pensée de Webern que l'on a tendance à oublier qu'elles n'ont pas été à l'origine de ses choix musicaux, mais leur ont simplement fourni, a posteriori, une légitimité supplémentaire. En quoi consistent ces théories ? Des observations botaniques permettent de constater l'identité structurelle entre toutes les parties d'une plante : de la racine aux pétales en passant par les feuilles, le germe détermine une unité profonde. Goethe en déduit un archétype, la « plante originelle » (*Urpflanze*), qu'il propose en exemple pour la création artistique. D'un unique germe peut naître une œuvre à la fois multiple et unifiée. On voit bien comment cette pensée s'applique à l'écriture dodécaphonique : la série est le germe omniprésent et toujours caché à partir duquel se déploient les variations qui donnent vie à la musique. Schönberg y a lui-même très tôt pensé. Bien avant d'adopter systématiquement certains des concepts fondamentaux de Goethe²⁶, il notait en marge des esquisses de son *Quintette à vents* opus 26 de 1923-1924 : « Je crois que Goethe serait assez content de moi²⁷ ». Est-ce un hasard si, au terme du *Chemin vers la composition de douze sons*, Webern illustre par cette œuvre le sens de l'écriture dodécaphonique ?

Voilà donc la « plante originelle » dont nous avons parlé l'autre jour ! Toujours différente et pourtant toujours la même ! Où que l'on prenne le morceau, on doit toujours pouvoir y observer le déroulement de la série. C'est ainsi que la cohérence est garantie²⁸.

La théorie de la « plante originelle » de Goethe s'inscrit dans le principe plus général suivant lequel les formes artistiques s'organisent à partir de « lois organiques » analogues à celles qui régissent la nature. L'analogie organique a une longue histoire depuis ses premières formulations chez Platon, et ses implications ont été plus riches pour la musique que pour toute autre forme d'art. C'est avec l'avènement du travail motivique dans l'œuvre de Beethoven qu'elle trouve son expression la plus déterminante dans les théories musicales, notamment chez le théoricien de la sonate Adolf Bernhard Marx, mais aussi auparavant chez Heinrich Christoph Koch et Christian Friedrich Michaelis. Plus près de Webern, elle se retrouve dans la pensée de Guido Adler, son maître à l'Université de Vienne, qui l'étendait à ses conceptions de l'histoire de la musique. L'idée du développement organique des idées musicales joue également un rôle central dans les théories compositionnelles de Gustav Mahler. Webern en a eu la confirmation au cours d'une mémorable rencontre avec le compositeur en 1905, dont il a aussitôt consigné les conseils dans son journal intime :

La nature est notre modèle. De même que tout l'univers s'est développé à partir d'une cellule originelle, depuis les plantes, les animaux, les hommes et jusqu'à Dieu, l'être suprême, en musique, tout un édifice sonore devrait se développer à partir d'un unique motif qui contient le germe de tout ce qui adviendra²⁹.

L'échelle des êtres à laquelle Mahler compare le déploiement de la cellule musicale, qui renvoie très manifestement au « programme » de sa *Troisième Symphonie*, comporte une dimension métaphysique qui ne pouvait pas déplaire à Webern. Son amour de la nature, en particulier du monde alpin, se doublait de penchants ésotériques très répandus dans le cercle schönberguien et présentait bien des analogies avec la sensibilité de Mahler. Cela dit, l'idée d'un développement progressif à partir d'un motif³⁰ ne devait finalement pas exactement correspondre à sa conception de l'œuvre organique inspirée de Goethe et de Schönberg.

En effet, en comparant la série à la plante originelle, Webern n'accordait pas une priorité à sa première formulation. La série n'engendre pas *progressivement* l'œuvre sur un modèle biologique mais en détermine à *chaque instant* les structures. Il était en cela fidèle à la pensée de Schönberg, pour qui « la totalité est donnée par l'inspiration (*Einfall*), et le thème constitue simplement le début de la présentation de l'idée (*Darstellung des Gedankens*)³¹ ». C'est aussi au nom de la liberté artistique que Schönberg refusait l'idée selon laquelle l'œuvre se déploie *nécessairement* à partir d'une cellule initiale. Ou plutôt, il reconnaissait à cette conception biologique, encore très en faveur à son époque, une valeur métaphorique et une validité historique limitée. Paradoxalement, ce sont précisément les symphonies de Mahler (mais aussi celles de Bruckner), où

les contrastes marqués ne peuvent se rattacher organiquement à une cellule originelle selon un processus continu de développement par variation, qui lui semblaient révéler les limites du modèle que Mahler avait communiqué à Webern.

Nature

La théorie de Goethe apportait à l'écriture dodécaphonique une justification bienvenue au moment où l'atonalité était contestée au nom des lois de l'acoustique. Le système tonal n'est pas arbitraire : il est fondé sur les premiers harmoniques naturels du son. Pour les critiques de la nouvelle musique, abandonner la tonalité revient à en ignorer les fondements naturels. À ces critiques, Webern répond, conformément à la théorie schönberguienne, que les harmoniques naturels plus éloignés ne diffèrent pas dans leur essence des premiers, qui articulent l'accord parfait majeur :

Il nous faut bien comprendre que consonance et dissonance ne sont pas essentiellement différentes : il n'existe entre elles qu'une différence de degré, non une différence d'essence. La dissonance est seulement un échelon ultérieur que l'on atteint lorsque l'on continue à parcourir la série des harmoniques³².

Webern aurait également pu objecter que le tempérament égal, sur lequel se fonde le système tonal, est une approximation artificielle. Toutes ces questions étaient heureusement évitées dans la théorie de Goethe, qui fournissait un modèle génératif et non une explication acoustique. Remarquons au passage combien l'exemple de la nature est invoqué dans les années où s'élaboraient de nouveaux langages en marge d'un système tonal jugé caduc. Debussy, Bartók, Hindemith, Ives, la liste pourrait s'allonger à loisir : pas un compositeur qui ne propose sa vision des liens entre musique et nature, pour arriver à des résultats radicalement différents. Tandis que Debussy voit dans le spectacle de la nature l'exemple d'une liberté incompatible avec la culture et ses « traités arbitraires », Webern, si proche de Debussy par certains aspects, trouve au contraire dans les structures du vivant la justification de la variation motivique et des formes symétriques.

Webern n'en reste pas pour autant à des spéculations théoriques. S'il n'a composé, après le poème symphonique de jeunesse *Im Sommerwind* (1904), aucune œuvre aussi ouvertement inspirée par la nature que *La Mer*, il n'en a pas moins puisé dans les émotions ressenties au contact des paysages qui lui étaient chers l'impulsion première de certaines de ses compositions dodécaphoniques. Plus que cela, comme le révèlent les esquisses, le caractère particulier de chaque mouvement était souvent déterminé dès le départ par des lieux précis, auxquels les proches du compositeur étaient intimement associés dans

ses souvenirs³³. Cette composante quasi programmatique était déjà présente dans les œuvres prédodécaphoniques, mais y était cependant moins liée à la nature qu'à des états psychiques. La notice de Webern sur les *Six Pièces pour orchestre* opus 6 en donne une bonne idée. On y trouve des états d'âme très typiques de la sensibilité expressionniste («l'attente d'un malheur»), dont Webern a révélé à Berg et à Schönberg le caractère autobiographique³⁴. Dans les œuvres dodécaphoniques, la subjectivité du vécu est transfigurée par un sentiment d'absolu métaphysique :

Insondable signification de cette flore : c'est pour moi le plus grand enchantement. J'y vois une idée inouïe. Je peux vraiment dire que ce que je perçois là constitue ce pourquoi j'ai lutté toute ma vie, musicalement parlant. Une part essentielle de ma production musicale peut se réduire à cela. De même en effet que le parfum et la forme de ces plantes agissent sur moi – comme un modèle donné par Dieu – de même je voudrais qu'il en aille ainsi de mes formes musicales³⁵.

Cette expérience mystique de la création divine, où l'intuition d'une unité première s'impose comme une évidence, rejoint une conviction exprimée par Goethe dans sa *Métamorphose des plantes*, que Webern n'a pas manqué de citer lors de ses conférences : «Tout, dans les œuvres d'art, doit être semblable à ce qui se passe dans la Nature, car à travers elles, c'est la Nature qui s'exprime sous la forme particulière de la Nature humaine³⁶». Loin de l'ancienne *mimesis* des phénomènes acoustiques, la conformité de l'œuvre musicale à la loi naturelle, ce qui en fonde la *Gesetzmässigkeit*, réside donc dans un processus d'engendrement fondé sur l'idée de variation.

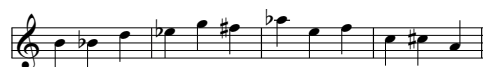
Variations

La priorité donnée à la forme variation, aussi bien qu'au développement par variation, qui place les Viennois dans la descendance de Brahms, était une prémisses logique de la pensée dodécaphonique. Webern, qui avait inauguré son catalogue de compositeur par une passacaille, était convaincu que «dans la théorie des formes, on devrait aborder le plus rapidement possible la forme-variation. C'était aussi l'avis de Schönberg. L'étude de l'évolution de la technique de variation permet un accès direct à la technique sérielle. Les relations avec le thème ou la série sont tout à fait analogues³⁷».

Selon les conceptions de Webern, très différentes sur ce point de celles de Berg, «la série de douze sons n'est pas un thème³⁸». C'est un ensemble d'intervalles qui n'est pas associé à un contour mélodique. Mais à l'instar des grands maîtres de la variation, Webern cherche à établir une cohérence maximale entre les propriétés de la donnée initiale et l'ensemble de l'œuvre :

Comment naît la série ? Elle n'est pas ordonnée fortuitement ou arbitrairement, mais d'après des réflexions précises. Il y a là certaines réflexions formelles ; par exemple, on s'efforce d'obtenir le plus possible des suites d'intervalles différentes ou des correspondances déterminées à l'intérieur de la série : symétrie, analogie, groupements (trois fois quatre sons, ou quatre fois trois sons, par exemple). Nos séries – celles de Schönberg, de Berg et les miennes – sont la plupart du temps nées d'une idée en relation avec une conception intuitive de l'œuvre dans son entier ; cette idée est ensuite soumise à une réflexion minutieuse, exactement comme ce que l'on peut suivre dans les cahiers d'esquisses de Beethoven quant à la naissance des thèmes. Si l'on veut, on peut parler d'inspiration³⁹.

Parmi les moyens permettant d'établir des « correspondances » entre les groupes de notes qui articulent ses séries, Webern recourt souvent aux procédures qui fondent l'écriture dodécaphonique. En d'autres termes, la série est elle-même le produit de variations sur une cellule définie par deux ou trois intervalles. L'exemple le plus célèbre de ce type de combinatoire se trouve dans le *Concerto* opus 24, où une cellule de trois notes articulées par les intervalles de seconde et de tierce, déjà si importante dans la musique atonale prédodécaphonique de Schönberg⁴⁰, est reprise en renversement du rétrograde, puis en rétrograde, et enfin renversée :



Le fait que Webern s'est inspiré pour la composition de cette série du « carré magique » découvert en 1925 à Pompéi n'a pas peu contribué à sa notoriété. La fascination du compositeur pour le palindrome latin, qu'il cite en conclusion de sa première série de conférences, tient sans doute autant à sa forme qu'à sa signification, assez obscure en vérité, et qui a fait l'objet de nombreuses interprétations de caractère souvent religieux, voire numérologique ou alchimique. Webern, quant à lui, y voyait une métaphore de l'acte créateur, comme en témoigne sa traduction, qui ne cherche pas à rendre l'hapax « Arepo » : « Le semeur tient ses œuvres. Les œuvres tiennent le semeur⁴¹ » :

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

L'extrême rigueur combinatoire de la série de l'opus 24 demeure un cas exceptionnel. Mais plusieurs de ses propriétés peuvent être considérées comme des traits significatifs des séries weberniennes : la présence d'invariants⁴² (c'est-à-dire de notes qui demeurent identiques, au même emplacement de la

série, à travers ses transpositions) et aussi leur symétrie, qui est à mettre au compte d'un souci de cohérence entre le matériau de base et les structures auxquelles il donne lieu. En déclarant à propos de l'écriture dodécaphonique que «les considérations de symétrie, de régularité viennent maintenant au premier plan⁴³», Webern touchait à un point essentiel de son style, qui n'avait d'ailleurs pas attendu les principes dodécaphoniques pour se manifester. Très tôt, en effet, se présente chez Webern un «type de composition dans lequel une disposition symétrique d'intervalles se poursuit asymétriquement⁴⁴». Dans un espace libéré des contraintes de l'harmonie tonale, où la basse n'a plus fonction de fondamentale, l'axe de structures symétriques peut véritablement se situer au centre⁴⁵. Il est évident que le modèle de la «plante originelle» n'a fait que conforter Webern dans cette prédilection à laquelle l'atonalité avait ouvert de nouveaux horizons. De plus, l'écriture dodécaphonique permettait une nouvelle conception de la phrase et de sa texture, qui se fondait sur une synthèse de modèles anciens.

Synthèse

Selon Schönberg, le dodécaphonisme réalisait un idéal de cohérence absolue auquel avaient tendu des générations de compositeurs. Webern pensait également que «depuis qu'on écrit de la musique, tous les grands maîtres ont eu instinctivement ce but en vue⁴⁶». Seuls les moyens d'atteindre cette cohérence différaient. Au temps des grandes polyphonies vocales de la Renaissance, les règles du contrepoint imitatif avaient cherché à instaurer une relation «verticale» entre les voix. L'essor de la mélodie accompagnée, au XVII^e siècle, avait finalement mené chez Beethoven à une conception «horizontale» de la cohérence, fondée sur la période classique et le principe de variation. Établir une synthèse entre ces deux «cultures de la musique» afin de déployer harmonieusement la pensée musicale dans l'espace, tel fut le grand accomplissement de l'École de Schönberg.

Cette synthèse n'était pas entièrement nouvelle. Ne pouvait-on pas l'observer chez Bach ? L'analogie entre son rôle historique et celui de Schönberg fut souvent proposée, notamment par Berg⁴⁷. De son côté, c'est chez Bruckner que August Halm voyait réalisée la synthèse entre «la culture de la fugue» héritée de Bach et celle de la sonate beethovénienne⁴⁸. Schönberg lui-même prévoyait d'intituler un chapitre de ses *Fundamentals of musical composition* «Polyphonie et contrepoint dans les formes de l'homophonie⁴⁹». Quant à Webern, s'il n'oublie pas de mentionner Gustav Mahler lors de ses conférences, c'est de l'exemple du dernier Beethoven qu'il se réclame le plus souvent dans les commentaires analytiques sur ses propres œuvres.

Cela montre que le chemin qui menait vers l'écriture de douze sons était double, et que ses voies s'étaient déjà réunies par le passé⁵⁰. La nouveauté

de la synthèse dodécaphonique réside dans sa prise en compte des grands accomplissements de l'histoire où se manifeste pleinement l'idéal de cohérence, aussi bien sur le plan polyphonique (des polyphonies franco-flamandes à *L'Art de la fugue*) qu'harmonique et thématique (de Beethoven à Brahms). Et si cet idéal de synthèse est commun aux trois Viennois, c'est Webern qui, dans ses dernières œuvres, lui confère le rôle le plus déterminant. Le meilleur témoignage se trouve à ce propos dans ses analyses de son *Quatuor* opus 28 :

Le premier mouvement⁵¹ est un rondo miniature, ou un *Scherzo avec trio* ! Le premier thème est un *canon perpétuel à quatre voix*, mais qui prend (strictement selon le principe classique) la forme d'une « phrase » de 18 mesures ; donc, ici aussi, lien entre les deux types de présentation, comme dans tout le reste du quatuor ; mais il s'agit d'un canon dans lequel, de surcroît, *tout* est présenté en miroir, sur l'échelle la plus réduite ; ce qui va dans un sens revient l'instant d'après dans une autre direction, mais toujours en respectant la construction d'une « phrase ». (Application constructive, *purement* constructive des « séries » ; c'est la clef de tout !!!). À ce point apparaît le second thème du mouvement, en un certain sens le *trio*. (Un 3/8 opposé à un 2/4, comme une *valse* lente à une *polka très lente* ; le tempo de cette polka est très délicat, il doit être *tout à fait « mesuré »*, pour reprendre les termes de mon indication de tempo.) Ce second thème, donc, suit une coupe *périodique*, mais ici encore, est canonique, avec des présentations en miroir, etc...⁵².

L'analyse de Webern révèle que la synthèse réalisée dans son quatuor est double : elle relie non seulement les constructions contrapuntiques les plus complexes à la phrase périodique, mais également deux formes classiques : le rondo et le scherzo. Ce retour aux formes traditionnelles dans un langage si nouveau ne correspond guère à l'image du compositeur transmise par la postérité. Il constitue pourtant un des aspects essentiels de sa pensée théorique.

Formes

On l'a vu, le cercle de Schönberg avait une vision téléologique de l'histoire qui s'apparente à celle de l'École de Weimar. Cette vision coexistait cependant chez les Viennois avec une conception normative de la forme que les wagnériens avaient autrefois reprochée à Brahms. Dans cette optique, les formes classiques conservaient toute leur validité du fait qu'elles répondent à des lois de structuration intemporelles, à une *Gesetzmässigkeit* analogue aux lois universelles de la nature. Après les formes libres de la première période atonale, l'écriture dodécaphonique rendait possible un retour à ces formes léguées par la tradition. Ce rapprochement entre un conservatisme formel et une philosophie de l'histoire progressiste était conforme à la volonté de Schönberg de concilier les deux courants antagonistes du XIX^e, qui s'était déjà manifestée dans son sextuor à cordes *La Nuit transfigurée* (1899).

L'écriture avec douze sons représente ainsi la pointe d'un développement qui, selon Webern, ne permet aucun retour en arrière sur le plan du langage, mais exige le respect des formes classiques. C'est ainsi qu'il écrit au chef d'orchestre Erich Schmid en 1941 que la série n'est que « *le dernier état de la connaissance seulement!!!* C'est dire [...] qu'il y demeure encore tout ce qui jusqu'à présent a fait force de loi en musique pour en assurer la cohérence. Ainsi qu'il ne me viendrait absolument pas à l'esprit de les bouleverser en quoi que ce soit, je m'efforce au contraire tout à fait d'observer le plus scrupuleusement possible les principes de structuration découverts chez les maîtres. C'est la raison pour laquelle vous me paraissez avoir tort de réclamer une terminologie nouvelle : car, en ce qui me concerne, je ne porte pas le moins du monde atteinte aux "notions précises" auxquelles selon vous on l'associe!!! Tout, absolument tout peut demeurer tel quel. Tout ce que je crois pouvoir avancer, c'est que, dans mes derniers travaux, il y va de la synthèse des deux catégories de structuration que Schönberg a désignées sous les termes de l'"horizontal" et du "vertical"⁵³ ».

Le retour aux formes anciennes s'opère chez Webern sous le signe d'une synthèse entre celles-ci, que l'on pouvait déjà observer à l'époque classique (dans la forme-rondo-sonate, notamment). Webern en trouvait l'exemple chez Schönberg (*Premier Quatuor à cordes*, *Symphonie de chambre* opus 9), et au-delà chez Liszt, sans pourtant en reprendre l'idée de réunir en une œuvre d'un seul tenant les différents mouvements du cycle classique de la sonate et de la symphonie.

Constatons que cette synthèse, qualifiée par Webern de « substitution » (*Substituierung*), s'opère le plus souvent chez lui avec la forme variation, qu'elle soit combinée avec la forme adagio ou rondo⁵⁴. Cette tendance s'observe dès sa *Passacaille* opus 1, dans laquelle il identifie lui-même des sections dont les fonctions sont inspirées par la logique de la sonate⁵⁵. Dans les analyses qu'il propose lors de ses conférences de 1934-1945, Webern révèle plusieurs occurrences chez Beethoven de ce type de logique orientée sur deux modèles formels, dont le rondo-sonate ne représente que la face la plus commune⁵⁶.

Webern fait état à plusieurs reprises, dans ses commentaires sur ses dernières œuvres, de l'importance que revêtait à ses yeux la « substitution » de différents principes formels. Il faut avouer que ces articulations ne sont guère perceptibles à l'audition, ou en tout cas moins que chez Berg, notamment dans son *Concerto de chambre*. Comment, en l'absence d'unités thématiques clairement affirmées et sans l'aide de la tonalité, articuler des formes qui se définissaient à l'origine par ces éléments ? L'écriture atomisée de Webern semble nier l'idée même de déploiement formel.

Webern résout cette contradiction en ne retenant de la forme que sa structure « organique ». On retrouve ici l'idéal inspiré de Goethe et de sa philosophie

de la nature. Selon Webern, la thématique en soi est moins importante que la fonction assumée par chaque élément au sein de la composition : « Le premier devoir de l'analyse est de montrer les fonctions des parties isolées ; l'aspect thématique est secondaire⁵⁷ ». Et dans cette perspective, la différence établie par Schönberg entre structures strictes et libres (*fest und locker*) est tout à fait essentielle⁵⁸. C'est toujours dans le souci de retrouver la cohérence des formes classiques que Webern suggère des analogies entre les transpositions de la série et les anciennes fonctions tonales :

La série dans sa forme et sa hauteur originelles acquiert une place analogue à celle de la « tonalité principale » dans la musique antérieure ; la « réexposition » y retourne naturellement. Nous terminons « dans la même tonalité » ! C'est tout à fait consciemment que l'on cultive cette analogie avec les structures antérieures, et c'est ainsi qu'il sera à nouveau possible d'aller vers des formes plus amples⁵⁹.

Si ces analogies ont pu guider Webern, dans une certaine mesure, dans son travail de composition⁶⁰, leurs conséquences pour l'auditeur restent très hypothétiques. Ces convictions théoriques nous donnent surtout la mesure de la distance qui séparait les conceptions formelles des œuvres weberniennes de leur réception. Rarement, dans l'histoire de la musique, la réception d'une œuvre aura aussi peu tenu compte des intentions qui lui ont présidé. Pour la génération des sérialistes, les écrits théoriques de Webern n'existaient simplement pas. Seule comptait sa musique. Et elle fut analysée avec une subjectivité assumée, sans doute seule garante d'une réception productive, comme Boulez devait l'affirmer plus d'un demi-siècle plus tard :

Est-ce bien nécessaire d'analyser les œuvres à partir de leurs procédures ? Je pense qu'il est préférable de les analyser en tant que résultat. [...]. Je crois que les analyses tirées vers soi, quitte à être fausses, sont plus intéressantes que les analyses vraies. C'est l'exemple que j'ai souvent donné avec Stockhausen lorsqu'il a fait l'analyse du *Quatuor à cordes* de Webern sous l'aspect de la densité statistique ; cela n'avait aucun sens par rapport à Webern, car il avait conçu son quatuor sous la forme du canon, et la densité était donc un résultat de l'écriture canonique ; mais c'était plus intéressant pour Stockhausen⁶¹ !

La postérité a longtemps laissé dans l'ombre certains aspects formels et esthétiques de la musique de Webern, pour en éclairer la part qui semblait le plus en accord avec les préoccupations du moment. Ces féconds malentendus sont aujourd'hui relativisés à la lumière d'une compréhension plus authentique de la pensée théorique du compositeur⁶².

NOTES

Georges Starobinski, « Les leçons du disciple »

1. À la revue hollandaise *Die Muziek* qui lui demande en 1930 une contribution à un numéro spécial sur *Wozzeck*, il répond : « Combien j'aurais aimé honorer votre invitation si flatteuse à écrire un article sur Alban Berg. Mais malheureusement, je ne suis pas en mesure de le faire. Je suis incapable d'écrire ». Cette lettre datée du 17 septembre 1930 a été publiée par Willi Reich sous le titre « Anton Webern über Alban Berg », *Neue Zeitschrift für Musik*, 124/4 (1963), p. 143. Dans la suite de sa lettre, Webern exprime en quelques lignes sa conviction que *Wozzeck*, « qui l'émeut toujours davantage », est une œuvre née « comme toutes les autres compositions de Berg, de la plus sainte inspiration » et qu'elle perdurera éternellement.
2. L'éditeur munichois Piper, qui publia cette première monographie sur Schönberg, éditait la même année *L'Almanach du Blaue Reiter*.
3. Sur la question des polémiques qui ont entouré Schönberg, voir Esteban Buch, *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*, Paris, Gallimard, 2006.
4. C'est surtout le cas chez Berg que liait à son maître une relation complexe dans laquelle se mêlaient vénération, crainte et sentiments de culpabilité. Ces considérations psychologiques, largement documentées par les lettres de Berg, expliquent également le temps et l'énergie considérables qu'il a consacrés à la défense de Schönberg.
5. Anton Webern, « La musique de Schönberg », voir *infra*.
6. Cette préoccupation concernant le sens et les limites de la théorie apparaît clairement chez Berg dans un article polémique de 1920 intitulé « L'impuissance musicale de la "nouvelle esthétique" » de Hans Pfitzner » dans : Berg, *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, 1985, p. 79-92.
7. Arnold Schönberg, « Comment j'ai évolué » (1949), dans : *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet-Chastel, 1977, p. 72.
8. Webern n'a pas manqué de citer le passage du *Traité d'harmonie* dans lequel Schönberg justifiait la priorité qu'il accordait à son « sens de la forme » en expliquant que ses tentatives d'améliorer ultérieurement ce qu'il avait composé dans l'élan premier de l'inspiration (*Einfall*) n'avait jamais donné de résultats satisfaisants. Notons que le *Traité d'harmonie* a par ailleurs fait l'objet d'une étude de Heinrich Jalowetz dans le même recueil de 1912.

9. Berg apparaît à cet égard comme son exact complémentaire. Son approche de l'œuvre schönberguienne se fondait toujours sur un examen précis, parfois même trop détaillé, des partitions. Il faudrait idéalement lire en parallèle ses analyses et les écrits de Webern.
10. Lettre à Webern du 22 janvier 1931, dans : Arnold Schönberg, *Briefe*, Erwin Stein (éd.), Mayence, Schott, 1958, p. 158.
11. «[...] selbst die genaueste wörtliche Wiedergabe nicht imstande gewesen wäre, den wundervoll erregten, unerhört eindringlichen Vortragston Dr. Weberns auch nur annähernd wiederzugeben». Willi Reich, «Grenzgebiete des neuen Tons», *Die Musik*, 25, n° 2 (novembre 1932), p. 120. Cité dans : Anton Webern, *Über musikalische Formen. Aus den Vortragsmitschriften von Ludwig Zenk, Siegfried Oehlgieser, Rudolf Schopf und Erna Apostel*, hsg. von Neil Boynton, Mayence [etc.], Schott, 2002, p. 45. Reich a également publié un résumé du second cycle, «Der Weg zur Neuen Musik» (1933) en 1934.
12. Anton Webern, *Über musikalische Formen*, *op. cit.*, p. 45. Notons que l'ouvrage de Reich a curieusement paru la même année et chez le même éditeur sous deux titres différents, l'un au pluriel (*Wege zur Neuen Musik*) et l'autre au singulier (*Der Weg zur Neuen Musik*).
13. La situation a quelque peu changé depuis l'édition récente du texte correspondant aux cours que Webern a donnés par la suite, entre 1934 et 1945, sous le titre *Über musikalische Formen (Formenlehre erläutert durch Analysen)* [Des formes musicales (La théorie de la forme expliquée par des analyses)]. Si ces cours n'ont pas donné lieu à une publication immédiate, même partielle, c'est d'une part en raison de leur sujet, moins directement lié à l'École de Vienne (il s'agissait surtout des formes beethoveniennes), et aussi, dès 1938, au contrôle exercé par les nazis au lendemain de l'*Anschluss* sur tous les domaines de la culture autrichienne. Le volume qui en a été récemment tiré se présente comme une édition scientifique des notes lapidaires de quatre auditeurs, qui respecte leur caractère fragmentaire, tout en proposant d'en dégager une lecture dans le cadre d'une vaste introduction. Rappelons que Webern a été contraint de développer ses activités pédagogiques en 1934 car il n'avait plus la possibilité de diriger des concerts dans l'Allemagne nazie. Il a cependant trouvé de grandes satisfactions dans son enseignement, comme en témoignent ses lettres à Adorno et à Schönberg.
14. Je me réfère pour cette histoire terminologique à Andreas Jacob, *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, Hildesheim [etc.], Georg Olms, 2005, 2 vol. Voir aussi l'ouvrage bilingue allemand-anglais : Arnold Schönberg, *The Musical Idea and the logic, technique, and art of its presentation*, edited, translated, and with a commentary by Patricia Carpenter and Severine Neff, New York, Columbia University Press, 1995.
15. En témoigne un entretien de 1909, cité dans : Jacob, *op. cit.*, p. 149.
16. Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, 5. Stück (30.7.1737). Les modèles rhétoriques de l'*inventio* et de la *dispositio* étaient encore très présents pour Scheibe.
17. Le concept d'idée fondamentale de l'œuvre (*Grundidee des Werkes*) apparaît dans un texte de 1917 sur le concept de cohérence (*Zusammenhang*). Voir à ce propos : Jacob, *op. cit.*, p. 154. La nuance terminologique entre *Idee* et *Gedanke* est évidemment difficile à rendre en français : *Gedanke* signifie littéralement «pensée», mais dans le contexte esthétique, c'est bien par «idée» qu'il faut le traduire. Les deux termes allemands sont par conséquent traduits le plus souvent de la même manière.
18. Arnold Schönberg, *Traité d'harmonie*, traduit et présenté par Gérard Gubisch, Paris, J.-C. Lattès, 1983, p. 366.
19. Arnold Schönberg, «Zusammenhang» (1917), cité dans : Jacob, *op. cit.*, p. 224.
20. Alban Berg, «Pourquoi la musique de Schönberg est-elle si difficile à comprendre?», dans : *Écrits*, *op. cit.*, p. 25.
21. Voir à ce propos Albrecht Riethmüller, «Hermetik, Schock, Fasslichkeit. Zum Verhältnis von Musikwerk und Publikum in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts», dans : *Archiv für Musikwissenschaft* 37, 1 (1980), p. 55.
22. Theodor Wiesengrund Adorno, «Zur gesellschaftlichen Lage der Musik», dans : *Zeitschrift für Sozialforschung* I, 1932, p. 114 sq.

23. Voir à ce propos Jameux, *ibid.*, p. 14, ainsi que Susanne Rode-Breymann, *Alban Berg und Karl Kraus. Zur geistigen Biographie des Komponisten der Lulu*, Francfort, [etc.], Peter Lang, 1988.
24. *Die Fackel* signifie « La Torche ». Schönberg y publia en 1909 une réponse aux attaques d'un critique musical. Voir à ce propos : Werner Grünzweig, *Ahnung und Wissen, Geist und Form. Alban Berg als Musikschriftsteller und Analytiker der Musik Arnold Schönbergs*, Vienne, Universal Edition, 2000 (= *Alban Berg Studien*, hsg. von Rudolf Stephan, vol. 5), p. 32-33.
25. Webern reviendra à l'analogie entre musique et langage au début de ses conférences sur les formes musicales. Voir Webern, *Über musikalische Formen*, *op. cit.*, p. 157.
26. La trace la plus évidente de l'influence théorique de Goethe sur Schönberg se trouve dans le manuscrit de 1934-1936 intitulé « Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik, und Kunst seiner Darstellung ». Voir à ce propos Severine Neff, « Schönberg and Goethe: Organicism and Analysis » dans : *Music Theory and the Exploration of the Past*, ed. by Christopher Hatch and David W. Bernstein, Chicago [etc.], The University of Chicago Press, 1993, p. 409-433. L'auteur montre que des concepts tels que *Monotonalität*, *Bildung/Umbildung* ou encore *Grundgestalt* sont directement inspirés de l'épistémologie goethéenne. Voir aussi Jacob, *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, *op. cit.*, vol. 1, p. 94 *sq.*
27. « Ich glaube, Goethe müsste ganz zufrieden mit mir sein ». Voir Leonard Stein, « The Journal and the Institute », *Journal of the Arnold Schönberg Institute* 1, n° 1 (1976), p. 5.
28. Anton Webern, *Le chemin vers la composition en douze sons*, huitième conférence, voir *infra*.
29. « Muster in dieser Sache ist uns die Natur. Wie sich in ihr aus der Urzelle das ganze All entwickelt hat, über die Pflanzen, Thiere und Menschen hinaus bis zu Gott, dem höchsten Wesen, so sollte sich auch [in] der Musik, aus einem einzigen Motiv, ein grösseres Tongebäude entwickeln, aus einem einzigen Motiv, in dem der Keim zu allem, was einst wird, enthalten ist ». Ces remarques datées du 3 mars 1905 sont reproduites dans : Hans Moldenhauer, *Anton Webern. A Chronicle of his Life and Work*, Londres, Victor Gollancz Ltd, 1978, p. 75.
30. Cette idée est exprimée par Busoni dans son *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* dont Schönberg possédait un exemplaire de la seconde édition (1916). Elle sera au cœur de la démarche de l'analyse motivique de Rudolf Réti (*The Thematic Process in Music*, New York, Macmillan, 1951), qui était pourtant issu de l'École de Vienne.
31. Arnold Schönberg, « Zur Kompositionslehre », texte non daté (T.53.10 aux archives du Arnold Schönberg Center), cité dans : Jacob, *op. cit.*, p. 263.
32. Anton Webern, *Le chemin vers la nouvelle musique*, deuxième conférence.
33. On trouvera un exemple des notices programmatiques du *Quatuor* opus 28 dans : Eissl, *Das Synthese-Denken bei Anton Webern*, *op. cit.*, p. 99. Voir à ce propos également Alain Galliani, *op. cit.*
34. Webern a confié à Berg en 1912 que pratiquement toutes ses compositions depuis la *Passacaille* opus 1 étaient associées au décès de sa mère.
35. Lettre à Schönberg du 8 octobre 1925, citée dans : Galliani, *Anton Webern*, *op. cit.*, p. 900.
36. Anton Webern, *Le chemin vers la nouvelle musique*, huitième conférence, voir *infra*.
37. Cité dans la postface de Willi Reich, voir *infra*.
38. Anton Webern, *Le chemin vers la composition en douze sons*, huitième conférence, voir *infra*.
39. Anton Webern, *Le chemin vers la composition en douze sons*, septième conférence, voir *infra*.
40. Le tricorde 014, ou pitch-class set 3-3 selon la terminologie d'Allan Forte. Voir Allan Forte, *The Structure of atonal Music*, New Haven [etc.], Yale University Press, 1973.
41. Lettre à Hildegard Jone du 11 mars 1931, dans : Anton Webern, *Journal à une amie*. Lettres à Hildegard Jone et Josef Humplik. Paris, J.-C. Lattès, 1975, p. 42-43.
42. Voir Kathryn Bailey, *The twelve-note music of Anton Webern. Old forms in a new language*, Cambridge [etc.], Cambridge University Press, 1991, p. 19 *sq.*
43. Anton Webern, *Le chemin vers la composition en douze sons*, septième conférence, voir *infra*.
44. György Ligeti, « Aspects du langage de Webern » (1963-1964/1984), dans : *Neuf essais sur la musique*, Genève, Contrechamps, 2001, p. 46-47. Selon un imaginaire très personnel qui rappelle ses propres compositions micropolyphoniques, Ligeti comparait ces structures à des toiles d'araignées soumises à une force d'extension.

45. Voir Jonathan Dunsby et Arnold Whittall, *Music analysis in Theory and Practice*, Londres [etc.], Faber & Faber, 1988, p. 123-124.
46. Webern, *Le chemin vers la composition en douze sons*, première conférence, voir *infra*.
47. Lorsque la revue *Die Musik* demanda à Berg en 1930 une contribution à un numéro spécial sur Bach, il fit un montage où l'on pouvait lire côte à côte l'article de Riemann sur le cantor de Leipzig et une parodie de cet article, où le nom de Schönberg était substitué à celui de Bach, et les termes tels « modalité » et « tonalité » remplacés par ceux d'« atonalité » et « écriture avec douze sons ». Voir Alban Berg, « Credo », dans : *Écrits*, *op. cit.*, p. 64-65.
48. Voir August Halm, *Von Zwei Kulturen der Musik*, Munich, Georg Müller, 1913. Sur la notion d'espace chez Webern, voir Regina Busch, « Über die horizontale und vertikale Darstellung musikalischer Gedanken und den musikalischen Raum », *Musik-Konzepte, Sonderband Anton Webern I*, hsg. von Heinz-Klaus Metzger und Reiner Riehn, Munich, Text+Kritik, novembre 1983, p. 225-250.
49. « Polyphonie und Kontrapunkte in den Formen der Homophonie ». Voir Lettre de Schönberg à Webern du 8 juillet 1939, citée dans : Anton Webern, *Über musikalische Formen*, *op. cit.*, p. 190. Rédigés aux USA entre 1937 et 1948, les *Fundamentals* n'ont été publiés qu'en 1967 par Leonard Stein.
50. Anton Webern, *Le chemin vers la composition en douze sons*, première et sixième conférences, voir *infra*.
51. Webern a finalement interverti les deux premiers mouvements.
52. « Der erste Satz nun ist ein Miniatur-Rondo, oder eben auch ein *Scherzo mit Trio!* Das erste Thema ein *unendlicher vierstimmiger Kanon*, aber trotzdem in seiner Form ein « Satz » (streng nach klassischem Prinzip) von 18 Takten ; also Verbindung der beiden Darstellungs-Arten auch hier, wie sonst überall in dem Quartett ; aber ein Kanon, in dem sich *alles* spiegelt obendrein, in kleineren Räumen ; was hin geht, geht im nächsten Augenblick anderswo zurück u.s.w. aber alles im Einklang mit dem Bau eines « Satzes » (Konstruktive, *rein* konstruktive Verwendung der « Reihen » ; das ist der Schlüssel zu Allem !!!) Nun kommt das zweite Thema des Satzes, gewissermassen das *Trio*. (Ein 3/8 gegenüber einem 2/4 – wie ein langsamer Walzer zu einer ganz bedächtigen Polka ; das Tempo dieser Polka ist sehr heiklig, muss ganz, ganz « *gemächlich* », so meine Tempo-Vorschrift, sein). Also dieses 2. Thema : es ist *periodisch* geformt, aber auch hier alles, sich spielgelnd, u.s.w. » Lettre de Webern à Rudolph Kolisch du 19.4.1938, dans : Rauchhaupt (éd.), *Die Streichquartette der Wiener Schule. Schönberg, Berg, Webern : Eine Dokumentation*, Hambourg, Polydor International, 1987 (Munich, 1971), p. 183.
53. Lettre du 13 septembre 1941 adressée au chef d'orchestre Erich Schmid, intégralement reproduite en traduction française dans l'article de Christoph Keller, « Une oasis pour l'École de Vienne. Les chefs d'orchestre Hermann Scherchen et Erich Schmid à Winthertour et Zurich », dans : « *Entre Denges et Denez...* ». *La musique du XX^e siècle en Suisse, manuscrits et documents*, éd. par Ulrich Mosch, Bâle, Fondation Paul Sacher, et Genève, Contrechamps, 2001, p. 82-83.
54. Voir les œuvres suivantes : *Symphonie* opus 21 (2^e mouvement), *Concerto* opus 24 (3^e mouvement), *Variations pour piano* opus 27 (1^{er} mouvement), *Quatuor* opus 28 (1^{er} mouvement), et *Variations pour orchestre* opus 30.
55. Voir *infra* : *Note sur la Passacaille opus 1*. Webern a également suivi la forme-sonate ou des principes qui s'en inspiraient dans plusieurs de ses œuvres dodécaphoniques.
56. Charles Rosen a montré que la synthèse entre sonate et variation se trouvait déjà dans un trio avec piano de Haydn. Voir *Le Style classique*, Paris, Gallimard, 1978, p. 103-108.
57. Postface de Willi Reich (voir *infra*). Voir également Webern, *Über musikalische Formen*, *op. cit.*, p. 158. Sur l'idée de différenciation fonctionnelle, voir Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, *op. cit.*, p. 52-54.
58. Postface de Willi Reich (voir *infra*), ainsi que Neyl Boynton, « And two times two equals four in every climate », *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext*, hsg. von Dörte Schmidt, Stuttgart, Argus, 2005, p. 211-214.
59. Anton Webern, *Le chemin vers la nouvelle musique*, X^e conférence, voir *infra*. À propos de la série du *Quintette pour instruments à vent* opus 26 de Schönberg, bâtie de deux hexacordes parallèles à distance de quinte, Webern proposait même de voir la seconde partie de la série « dans une certaine mesure » comme « la dominante de la première » (*ibid.*, voir *infra*).

60. Voir à ce propos Kathryn Bailey, *The twelve-note music of Anton Webern, op. cit.*, en particulier p. 12.
61. Philippe Albéra, « Entretien avec Pierre Boulez », in *Pli selon Pli de Boulez. Entretien et études*, Genève, Contrechamps, 2003, p. 10-11.
62. Cette introduction reprend sous une forme modifiée une partie d'une contribution destinée à l'ouvrage collectif *Composition et théorie au XX^e siècle*, sous la direction de Nicolas Donin et Laurent Feneyrou, Lyon, Symétrie, à paraître en 2009.