



**PHILHARMONIA**  
PARTITUREN · SCORES · PARTITIONS

**WEBER**

**KONZERT**

op. 24

PHILHARMONIA  
No. 434

## AVANT-PROPOS

Durant l'été 1934, Webern écrivit à ses amis: "... ces derniers mois, depuis le 12 février, j'ai passé par une succession de tribulations où j'ai connu déception sur déception." Et ce n'était qu'un commencement. L'activité de son enseignement privé, qui constituait la seule ressource de Webern après sa retraite involontaire du service actif de la vie musicale viennoise, se réduisit à un minimum précaire sous l'influence de la stagnation générale. Les offres de diriger un orchestre, qui lui parvenaient de temps en temps de l'étranger, cessèrent. En Allemagne sa musique était mal vue et, comme on sait, peu de temps après, l'anathème s'étendit aussi à l'Autriche.

Webern, qui n'avait jamais vraiment recherché la faveur du public, renonça également intérieurement, en ces temps de confusion croissante, à tout engagement envers les règles du jeu alors en vigueur dans la compétition sociale. Il resta de plus en plus souvent et longtemps seul avec les siens dans son refuge à Mödling, où il cultivait des fleurs, pour pouvoir travailler avec d'autant plus de concentration et d'assiduité à ce qu'il tenait pour au moins aussi important. Déjà dans les derniers jours de février de cette année 1934 il avait noté: "Plus les circonstances deviennent effrayantes, plus nous sommes responsables de notre tâche." Il exprimait ainsi une foi active et inébranlable en la réalisation d'un nouveau système de valeurs.

Dans la musique de Webern, cette foi, qui est en somme une croyance en la loi irréfutable d'un ordre absolu, est définie par une rigueur croissante dans le choix et l'application des moyens servant à l'organisation de toutes les parties, même les plus élémentaires, et à leur assemblage en un tout organique. Il s'agit des moyens d'une disposition du matériel toute spécifique, basée sur des rapports quasi intercellulaires, et de celle de son élaboration adéquate à sa fine structure. Telles sont les prémisses sur quoi repose dès l'origine l'art de composition de Webern. Après les longues pauses créatrices qui suivirent la Symphonie de 1928 et le Quatuor de 1930, cet art s'éleva, du point de vue de l'extrême discipline, à une sûreté de métier acrobatique et se réduisit en même temps à ses éléments essentiels. La production, la composition étaient désormais dans leur caractère ce qu'elles avaient toujours été chez Webern dans leur disposition: un concentré d'art combinatoire, fondateur d'ordre et de sens, un composé de la plus grande méticulosité et de la forme la plus concise. Ou, pour le dire avec un terme cher à Webern: une "loi" accomplie par l'art de la réalisation musicale.

Un des moyens dont Webern se sert dans son travail casuistique de précision est la méthode schoenbergienne de composer en utilisant douze tons se référant seulement les uns aux autres. Comme d'autres moyens qu'il emprunte à autrui, il ne le fait pas sans l'adapter à ses propres fins. Pour obtenir la consistance matérielle qui donne suffisamment corps à la délicate filure de son imagination, il opère, bien-

tôt après les premiers essais dans le nouveau système, avec des groupes de six ou de trois sons en les mettant, par des figures symétriques et autres procédés, dans un rapport réciproque qui rehausse puissamment la force cohésive de la série.

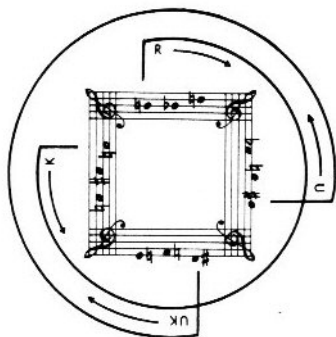
La série du présent Concerto est à considérer comme le modèle du genre. Elle comprend quatre groupes de trois sons chacun, en intervalles de seconde mineure et de tierce majeure, disposées de manière à représenter en elles-mêmes les formes fondamentales de la série - forme originale, récurrence, renversement, récurrence du renversement - comme diminutifs de ce schéma d'ordre élémentaire. Comme chacun de ces groupes a quatre fois la même valeur de position dans les 48 formes totales (toutes les transpositions comprises) en se retrouvant quatre fois sur les mêmes ton, le matériel de la composition se réduit à 12 formes de série ou 48 groupes de trois sons, qui apparaissent de nouveau par paires en rapport mutuel d'étroite parenté. Ainsi chaque paire de formes sérielles est condensée en une seule forme, par une disposition correspondante des parties. Ceci est illustré dans les deux figures suivantes. Elles rappellent le fameux carré magique qui, comme on sait, a attiré Webern.

R  
1 H 2 H 3 H 4 (-10)

UK  
3 H 4 (+) 1 H 2 (-10)

K  
2 H 1 H 4 H 3 (-10)

U  
4 H 3 H 2 H 1 (-10)



La forme en trois mouvements du Concerto est due plus vraisemblablement au fait que 3 à côté de 4 possède, comme grandeurs réciproques, dans le concept global de l'oeuvre, une fonction clef analogue, qu'à la tradition (car l'oeuvre n'a pour ainsi dire rien de commun avec les types du genre transmis par elle.) Cette fonction clef détermine non seulement la disposition formelle du tout mais encore la division des trois parties et la structure de leurs motifs, et même la combinaison des instruments; enfin, si l'on veut, la durée d'exécution. Dans la pratique du jeu, l'opinion fort répandue qu'une musique dont la polyphonie dérive de la concordance des nombres, mesures et proportions qui en sont le fondement, est forcément dessi-

née par un froid calcul, se révèle reposer sur une confusion entre la cause et l'effet. Certes l'interprétation ne doit pas rester collée à l'échafaudage des pensées musicales, sinon elle se rend elle-même victime d'une telle confusion.

Le "calcul" de Webern est absorbé, aussi dans ce cas particulier, par la réalité de l'expérience sonore - tant elle est exacte - car il anticipe le résultat dans l'idée du problème apparemment algorithmique, il part de la réalité de l'expérience sonore. Exemple: premier mouvement, mesures une à six (!). C'est une introduction. Elle annonce en un geste simple et rond le développement formel de toute la composition et celui de chacune des composantes. Les douze sons de la série et du renversement de sa récurrence sont répartis mécaniquement, dans les groupes préformés de trois, entre les voix qui sont d'abord, il est vrai, seulement cinq, et pourtant ce qui résulte de la configuration rythmique de ces éléments par la modification (de mouvement contraire) de densité de leur apparition, c'est un mouvement organique, avant-goût de l'harmonie formelle. La fin du mouvement (les six dernières mesures avant le point d'orgue) correspond très exactement avec ce début; sauf qu'ici c'est dans le centre que l'intensité de mouvement atteint son point culminant, par suite de la permutation des deux moitiés symétriques; la vibration cesse de résonner. Les trois parties comprises entre ce prélude et cette conclusion sont parfaitement entrelacées, mais visiblement différenciées par des transitions aux rythmes tendus (22-25 et 44-47) et par le changement d'atmosphère des situations de départ présentées chaque fois autrement.

Dans le mouvement lent médian, il y a après la mesure 28 une césure nette, accentuée même par une double barre, car les deux autres parties du mouvement (29-56 et 57-78), qui ont la même substance de motifs, ont une unité formelle autonome et sont dans le même rapport mutuel que les deux sections de la première partie (1-10 et 11-28), bien qu'elles se détachent plus résolument l'une de l'autre. Que les séries de douze sons passent ici à travers toutes les voix, y compris la voix d'accompagnement du piano, mais que des formations sérielles séparées se dessinent dans les courbes mélodiques réparties sur les cuivres et les cordes, peut être un effet du hasard de ce "calcul". D'ailleurs ce morceau révèle justement, par ses infinitésimales transitions dans une structure extrêmement lâche, rendue cohérente uniquement par la douce contrainte de la régularité rythmique, combien les valeurs sur lesquelles Webern l'avait conçu sont irrationnelles. Le troisième mouvement donne l'impression d'être une paraphrase du premier. Il arrondit l'unité de l'oeuvre par le recours à l'analogie. "Toujours le même et pourtant chaque fois un autre": l'auteur l'a de nouveau bien fait sentir ici.

Le Concerto a été achevé avec une ponctualité remarquable pour la manière obsessionnelle d'écrire qu'avait Webern. En fait, le travail n'a été assujéti à aucun délai ni à aucune commande. Mais il devait être terminé le 13 septembre 1934, date du soixantième anniversaire de Schoenberg. Et il le fut.

Arnold Schoenberg zum 60. Geburtstag

# KONZERT

für

Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Trompete, Posaune,  
Geige, Bratsche und Klavier

## I

Etwas lebhaft  $\text{♩} = \text{ca } 80$

ANTON WEBERN, op. 24

1 rit. - - - tempo rit. - - -

Flöte

Oboe

Klarinette •

Horn •

Trompete • immer mit Dämpfer

Posaune

Geige

Bratsche

Klavier

• Klingen wie notiert

2 tempo

rit. - - - tempo

rit. - - tempo

6

Fl. *ff*

Ob. *f*

Kl. *f*

Trp. *f*

Gge. *pizz.* *Dmpf. auf*

Br. *pizz.* *Dmpf. auf*

Klav. *ff* *fp* *pp*

11

rit. - - - sehr mäßig ♩ = ca 50

Ob. *p*

Kl. *f* *p*

Hr. *p*

Trp. *p*

Gge. *mit Dmpf.* *arco* *p* *fp*

Br. *mit Dmpf.* *arco* *p*

Klav. *fp* *pp* *p*

17

Flatterzunge

Fl. *ff*

Ob.

Hr.

Trp.

Pos. *immer mit Dmpf.* *f*

Gge. *ohne Dmpf.* *f* *ff*

Br. *ohne Dmpf.* *f* *ff*

Klav. *sf* *f* *ff*

22

*Tras*  
tempo *red sink*  
molto rit. - - - sehr gemächlich rit. - -

Fl.

Ob.

Kl. *ff*

Trp. *ff* *pizz.* *p*

Gge. *ff* *pizz.* *arco* *pp*

Br. *ff* *pizz.* *pp*

Klav. *f* *pp*

tempo

rit. - - - tempo

rit. - - tempo

28

Kl. *p* *f* *p*

Gge *p* *pp* *pp*

Klav. *p* *pp* *f* *pp*

rit. - - - tempo

rit. - - - tempo

rit. - - - tempo

33

Fl. *p espr.*

Ob.

Kl. *f* *p*

Trp. *p*

Pos. *ff* *p*

Gge *p*

Br. *arco* *ff* *pizz.* *p*

Klav. *f* *ff* *f* *p*



38 rit. - - tempo rit. - - po

Fl. *f* *p* *ff*

Ob. *f* *ff* *ff*

Kl. *f* *ff*

Trp. *f* *sff*

Gge. *p* *pp*

Br. *p* *pp* arco

Klav. *sf* *f* *p* *pp* *f* *sff* *pp*

44 *Taus* wieder etwas lebhaft rit. - - - - - tempo

♩ = ca 80

Fl. *f* *p*

Ob. *f* *p*

Kl. *ff*

Hr. *ged.* *ff* *f*

Trp. *ff* *f*

Pos. *ff*

Klav. *ff* *ff*

rit. . . . tempo

rit. . . . . wieder sehr mäßig ♩ = ca 50

48

Ob.

Kl.

Hr.

Gge

Br.

Klav.

mit Dmpf.

f

offen

p

f

pp

fp

f

p

pp

poco string. . . .

53

Ob.

Kl.

Hr.

Trp.

Pos.

Br.

Klav.

f

ged.

f

f

f

f

f

fp

pp



Sehr langsam  $\text{♩} = \text{ca } 40$ 

## II

1

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Kl. *pp*

Trp. *pp*

Gge *mit Dmpf.* *p*

Br. *pp*

Klav. *pp* *p* *pp* *mp* *mp*

*immer mit Dmpf.*

*mit Dmpf.*

9 calando - - tempo

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Kl. *pp*

Pos. *p* *p*

Gge *p*

Br. *mp*

Klav. *p* *pp* *p* *mp* *p* *pp* *mp*

*immer mit Dmpf.*

19

calando - - tempo

calando

Fl. *pp*

Ob.

Kl. *f* *p*

Trp.

Pos. *mp*

Gge. *p* *mp*

Klav. *p* *mp* *f* *mp* *p* *pp*

II

sehr getragen tempo

calando wieder sehr getragen

tempo

calando - - tempo

29

Ob. *p*

Kl. *mp*

Hr. mit Dmpf. *pp* ohne Dmpf. *mp*

Trp. *p*

Pos. *pp*

Gge. *mp*

Klav. *pp* *p* *pp* *mp* *mp* *p*

40

calando sehr getragen tempo

Fl. *p*

Ob. *f*

Hr. mit Dmpf. *pp*

Trp. *f*

Gge. *f*

Br. ohne Dmpf. *f*

Klav. *mp* *p* *pp* *f* *f* *f*

50

calando - - - sehr getragen tempo

Fl. *f*

Ob. *p*

Kl. *f* *pp*

Trp. *mp*

Pos. *pp*

Gge. ohne Dmpf. *mp*

Klav. *f* *mp* *p* *pp* *mp*

60 *calando* - - - - *sehr getragen* *tempo* *calando*

Fl. *mp*

Ob. *p*

Hr. (mit Dmpf.)

Br. mit Dmpf. *pp*

Klav. *p* *pp* *p* *pp*

69 *sehr getragen* *tempo* *sehr getragen* *morendo*

Kl. *pp*

Trp. *pp*

Pos. *p*

Gge. mit Dmpf. *pp*

Klav. *pp* *p* *pp* *pp* *ppp*

## III

Sehr rasch  $\text{♩} = \text{ca } 120$

1

Ob.

Kl. *f*

Hr. mit Dmpf. *f*

Trp. immer mit Dmpf.

Pos. immer mit Dmpf. *f*

Klav. *f*

poco rit. --

7

Fl.

Ob.

Kl.

Trp.

Gge

Br.

Klav.

*f*

*f*

*f*

*ff*

etwas mäßiger

14

Fl.

Ob.

Kl.

Pos.

Gge

Br.

Klav.

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*f*

*f*

*f*

G - Saite

G - Saite



21

Fl. *f sf*

Ob. *f sf*

Kl. *f sf*

Trp. *f sf*

Pos. *f sf*

Gge. *f*

Br. *f*

Klav. *f sf*

poco rit. --- tempo I.

27

Fl. *f sf*

Ob. *f sf*

Kl. *f sf*

Trp. *f sf*

Gge. *f sf*

Br. *f sf*

Klav. *f sf*

34

Fl. *f* *ff*

Ob. *f*

Kl. *f*

Gge. *sf* *ff* *f*

Klav. *f* *ff* *f*

40

poco rit. - - wieder etwas mäßiger

Kl. *sf*

Hr. mit Dmpf. *sf* *sf*

Trp. *ff*

Pos. *ff* *ff*

Gge.

Klav. *sf*



59

Hr. *mit Dmpf.*

Trp. *ff*

Pos. *ff*

Br. *pizz.*  
*ff*

Klav.

65

Fl. *sf*

Ob. *sf*

Kl. *sf*

Hr. *ff*

Trp. *ff*

Pos. *ff*

Gge. *pizz.*  
*ff*

Klav.