

威伯恩
小交响曲

PHILHARMONIA
PARTITUREN • SCORES • PARTITIONS

ANTON WEBERN

SYMPHONIE

für Klarinette, Baßklarinette, zwei Hörner, Harfe,
1. und 2. Geige, Bratsche und Violoncell
op. 21

Philharmonia No. 368

PHILHARMONIA PARTITUREN
in der
UNIVERSAL EDITION, WIEN-LONDON
Printed in Austria

VORWORT

Die Symphonie ist das erste auch der Besetzung nach größere Werk, das Webern in der Technik der Zwölftonkomposition ausgeführt hat. Sie ist allerdings kaum größer als das unmittelbar vorausgegangene Streichtrio, und die Besetzung trägt im Hinblick aufs Volumen; denn über die klassische Norm des vierstimmigen Satzes geht das Stimmengefüge nirgends hinaus. Man könnte die Symphonie also *cum grano salis* als ein Quartett für neun Instrumente bezeichnen. Was sie von früheren Kompositionen Weberns, einschließlich des Streichtrios, unterscheidet, ist nichtsdestoweniger — oder vielmehr gerade deshalb — beträchtlich, weil es Merkmale sowohl der Quantität als auch der Qualität sind. Im übrigen beschränken sich die Unterschiede nicht auf diese oder jene Komponente der Musik, sondern sie liegen in ihrer Substanz. Die spezifische Form der Instrumentation ist ein Beispiel: nicht weil sie so instrumentiert ist, ist die Symphonie anders als Weberns frühere Musik, sondern weil sie (trotz der natürlichen Affinitätsmerkmale) anders ist, ist sie so instrumentiert. Diese Andersartigkeit läßt sich als ein höherer Grad der technischen Perfektion oder der geistigen Durchdringung beschreiben, daß aber darin erst vollständig zur Geltung kommt, was Weberns Eigenart ausmacht, charakterisiert sie vielleicht genauer.

Die äußere Erscheinungsform der Komposition, wie sie sich in dem extrem spatiösen, auf ein Minimum konkreter Elemente reduzierten Partiturbild darbietet, ist zwar gleichfalls typisch für diese Andersartigkeit, verleitet aber zu einer ganz falschen Interpretation der Musik, weil sie den Anschein hervorruft, als bestünde ihre Eigenart vor allem in dem dissoziativen Moment der vielen Pausen. Das ist natürlich eine veritable optische Täuschung, die zum Teil auf die Unzulänglichkeit unseres Notationssystems zurückzuführen ist; der Effekt ist allerdings so suggestiv, daß er sich oft auch in der korrekten Darbietung des Stücks zu reflektieren scheint. Die Musik erhält dadurch aber nichts von jenem mythischen Abglanz des Schweigens, der in die Pausen hineininterpretiert wurde, sondern sie wirkt dann nur kurzatmig, diffus, zusammenhanglos. Das reale Klangbild, dessen Elemente sich bei einer sinngemäßen Reproduktion wie die Teile eines Mosaiks aneinanderfügen, ist dagegen trotz der lockeren Bindung durchaus von großer Kohärenz. Denn die Pausen stehen, sofern es nicht simple Tacet-Zeichen sind, und sofern sie nicht die normale Funktion der rhythmischen Gliederung oder der Zäsur haben, immer nur dort, wo im Ablauf

zweier oder mehrerer Stimmen aus Gründen der Differenzierung ein „Durchlaß“ geboten erscheint. Sie dienen also einem besonderen Modus der Stimmführung, der zumal bei den zahlreichen Kreuzungen einen hohen Grad von Transparenz gewährleistet, und, so paradox es klingen mag, sie stärken dadurch den Zusammenhang.

Webern hat die Kraft des Zusammenhangs, die eine der Elementarkräfte künstlerischen Gestaltens ist, seit seinem op. 1 unter wechselnden Bedingungen in jedem Werk aufs neue erprobt. Er kannte ihre Grenzen. Und seitdem er sich die Reihentechnik zueigen gemacht hat, spätestens also seit seinem op. 17, hat er sie immer wieder mit neuen Mitteln unter seine Kontrolle zu bringen versucht. Möglich, daß er der Kohäsionskraft des Zwölftonsystems nicht traute; wahrscheinlich genügte sie seinen Intentionen nicht. Jedenfalls hat er, um sich des erstrebten „weitestgehenden Zusammenhangs“ zu versichern, nach und nach ein höchst subtiles und komplexes Korrespondenzsystem entwickelt — in der Symphonie ist es bereits vollständig ausgebaut —, das die verschiedensten Formen des Zusammenhangs in sich schließt, in jeder aber nach demselben Prinzip funktioniert. Genau genommen sind es zwei Prinzipien, Gestaltungsprinzipien sowohl der Kunst als auch der Natur, die sich in einem verbinden: das Prinzip der Wiederholung und das der Veränderung (beide sind durch die Wiederkehr des Gleichen definiert). Die entsprechenden musikalischen Begriffsbildungen sind Imitation und Variation, die typischen Anwendungsformen des Prinzips die Formen der Umkehrung und des Krebses, also Symmetrie- und Spiegelformen. Die Anwendungsmethode ist auch schon in manchen früheren Werken die des strengen Kontrapunkts. An Strenge hat es Webern freilich niemals fehlen lassen; in seinen späteren Werken steigert sie sich mitunter bis zur kasuistischen Akribie.

Was in bezug auf den Zusammenhang fürs Ganze gilt, gilt hier natürlich auch für jeden seiner Teile. Auch der kleinste, elementarste Teil der Komposition, die Zwölftonreihe, ist nach dem strengen Korrespondenzprinzip zusammengesetzt. Die Reihe, die der Symphonie zugrunde liegt, besteht aus zwei gleichgroßen annähernd symmetrischen Teilen, die sich nur dadurch voneinander unterscheiden, daß die Sechstonfolge des zweiten Teils dem Reihenprinzip gemäß eine andere Stufenfolge darstellt; die Intervallproportionen sind dieselben; die Töne 7 bis 12 sind demnach ein transponierter Krebs der Töne 1 bis 6: A—Fis—G—As—E—F | H—B—D—Cis—C—Es. Die Reihengestalt wird allerdings im musikalischen Kontext dadurch einigermaßen verschleiert, daß insbesondere die in der Mehrzahl auftretenden Sekundschritte durch Umkehrung oder Oktavversetzung mehr oder weniger stark modifiziert werden. Der Reihenablauf vollzieht sich zumeist in streng linearer Form und deckt sich in der Regel mit dem Ablauf je einer Stimme. In dem vierstimmigen Gebilde des ersten Satzes ergibt sich daraus eingangs das folgende Bild. Erste Stimme: 2. Horn (Takt 1—4), Klarinette (6—8), Violoncello (9—11); zweite Stimme: 1. Horn (3—6), Baßklarinette (8—10), Bratsche (11—13); dritte Stimme: Harfe (1), Violon-

cello (3–5), 2. Geige (6), Harfe (7–8), 2. Horn (9–10), Harfe (11–12); vierte Stimme: Harfe (4), Bratsche (5–7), 1. Geige (8), Harfe (9–10), 1. Horn (11–12), Harfe (13–14). Dieses Bild ist auch für die syntaktische, durch den Wechsel der Register und des Timbres hervorgehobene Gliederung der Stimmen außerordentlich charakteristisch, und es zeigt deutlich, worauf es Webern bei der Instrumentation ankam. Die Idee der Klangfarbenmelodie, die oft zur Erklärung dieser Instrumentationsform bemüht wird, mochte ihm hier recht fernegelegen haben.

Der erste Satz der Symphonie ist übrigens ein vierstimmiger Doppelkanon in der Gegenbewegung. Die Form des Sonatensatzes, die Webern ursprünglich dafür vorgeschwebt haben mag, zeichnet sich darin nur in sehr vagen Umrissen ab. Die symmetrische zweiteilige Form, deren Idee das Werk trägt, verleiht dem Satz dagegen eine klare Kontur. Der Mittelteil (Takt 25–44) besteht aus zwei spiegelgleichen Hälften (die zwischen den beiden Fermaten der Takte 34 und 35, ja sogar genau am Taktstrich, ihre Symmetrieachse haben); das heißt: er ist ein Krebskanon, und auch das Verhältnis der beiden anderen Satzteile wird dadurch zu einem Symmetrieverhältnis. In einem auf die beiden durch Repetitionszeichen markierten Wiederholungen ausgedehnten Schema sieht das Ganze so aus: A A B B A¹ B B A¹

Der neunteilige zweite Satz, dessen Substanz aus einer Umkehrung der Reihe entwickelt ist, hat die gleiche Anlage. Das Analogieverhältnis, in dem die beiden Sätze zueinander stehen, wird dadurch erheblich gefestigt, daß sie sich als zwei verschiedene Lösungen desselben Formproblems darstellen; nur tritt in dem einen die Form des Kanons, in dem andern die Form der Variation hervor. Die vierte Variation ist nach Weberns eigener Darstellung „der Mittelpunkt des ganzen Satzes“; von da aus, sagte er, gehe alles wieder zurück. Daß der ganze Satz ein „Doppelkanon mit Rücklauf“ sei, wie Webern behauptete, ist allerdings nicht wörtlich zu verstehen. Denn bei den übrigen Variationen handelt es sich wie bei den peripheren Teilen des ersten Satzes nur um annähernd symmetrische Entsprechungen. So korrespondieren zum Beispiel die erste und die siebente Variation in der Anlage eines Doppelkanons; die zweite und die sechste haben die dem ersten Horn übertragene freie dritte Stimme gemein, in der zwei verschiedene Reihenformen so kombiniert sind, daß je ein Ton der einen und der andern alternieren, woraus sich reihenfremde Tonverbindungen, wie die Quarten D–G und Cis–Gis in den Takten 24, beziehungsweise 68, ergeben; die dritte und die fünfte Variation gleichen einander in der auch in sich selbst symmetrischen melodischen Figur, die da und dort der tonangebende Gestaltfaktor ist. In einem allerdings stimmen alle neun Teile des Satzes überein: sie bestehen wie das Mittelstück des ersten Satzes aus zwei spiegelgleichen Partien, die sich analog den zwei Hälften des Krebskanons in einer streng symmetrischen Tonfolge artikulieren. In dem elftaktigen Thema und in der gleichfalls elftaktigen Coda ist das am deutlichsten zu erkennen.

Es muß freilich eingeräumt werden, daß die meisten Zusammenhänge, die Form und Inhalt der Symphonie bestimmen, nur auf Grund eines geduldigen und gründlichen Partiturstudiums erfaßt werden können. Ähnlich verhält es sich auch bei den späteren Werken. Und darin besteht der unauflösliche Widerspruch der Webernschen Kunst: daß sie auf die größte Faßlichkeit hin konzipiert ist, diese aber nur in der höchsten Abstraktion erreicht. Dieser Widerspruch charakterisiert ihre Eigenart jedoch besser als der Hang zur Auflösung, der ihr oft nachgesagt wurde. Es sei in diesem Zusammenhang vermerkt, daß Webern die Symphonie in einer Zeit der relativen Ruhe und Sicherheit komponiert hat. Das Konzept beschäftigte ihn vermutlich schon 1927 nach der Fertigstellung des Trios, die Reinschrift scheint Anfang August 1928 abgeschlossen gewesen zu sein. Vielleicht war das sogar die beste Zeit seines Lebens. Er sah sich durch eine engere Bindung an seinen Verlag, durch den Erfolg seiner pädagogischen Tätigkeit und durch ein festes Engagement beim Österreichischen Rundfunk als Komponist, Lehrer und Dirigent in seiner künstlerischen Existenz bestätigt, und die steigende Anzahl von Auslandsaufführungen seiner Werke, die damals zu verzeichnen war, stärkte sein Selbstbewußtsein. Im Juni 1929 bestellte die amerikanische League of Composers ein Werk für Kammerorchester bei ihm, und da die Symphonie bis dahin noch nicht aufgeführt worden war, bot er diese den Amerikanern an. Sie wurde am 18. Dezember 1929 in Philadelphia zum erstenmal gespielt.

F. S.

PREFACE

The Symphony is the first major work (also in respect of its instrumentation) that Webern wrote using the technique of twelve-note composition. Admittedly it is scarcely any bigger than the String Trio which immediately preceded it, and the instrumentation is deceptive as far as volume is concerned, since the texture at no point exceeds the classical norm of four-part writing. *Cum grano salis*, one could describe the Symphony as a quartet for nine instruments. What distinguishes it from Webern's earlier compositions, including the String Trio, is no less perceptible (all

the more so, in fact) because it involves both qualitative and quantitative features. Besides, the differences are not limited to this or that component of the music, but lie rather in its substance. The specific form taken by the instrumentation is an example: it is not because the Symphony is scored the way it is that it differs from Webern's earlier music; rather, it is because it is different (despite features in common) that it is scored in this way. The nature of this difference could be described as a higher degree of technical perfection or intellectual penetration which comes fully into play here for the first time, thus revealing Webern's originality in what is, perhaps, a more precisely characterised manner.

The apparent outward form of the composition as presented by the extremely spacious appearance of the written score, with its reduction of concrete elements to a minimum, is likewise typical of this difference; yet it leads to a false interpretation of the music by giving the impression that its originality resides mainly in the dissociative factor of the many rests. This, of course, is really an optical illusion which can partly be attributed to the inadequacy of our notational system; but this effect is so suggestive that it often also seems to be reflected in correct presentation of the score. However, this doesn't lead to the music being endowed with that mythical reflection of silence which is often interpreted into it, but produces a short-winded, diffuse, disconnected effect. On the other hand, the true aural image, whose elements join together in an idiomatic performance like the pieces of a mosaic, displays great coherence throughout, despite its tenuous links. For the rests (so long as they are not simple tacet-signs, and so long as they don't have the normal function of rhythmic articulation or caesurae) only occur in those places where a 'gap' in the flow of two or more parts seems necessary for the sake of differentiation. So they are put at the service of a special kind of voice-leading which primarily permits a higher degree of transparency at the numerous crossings of parts and thus, paradoxical as it may sound, they strengthen the coherence.

The power of cohesion, one of the basic forces in artistic formation, had been tested afresh by Webern under changing conditions in every work since his Op. 1. He knew its limits. And having made row technique his own, i. e. from his Op. 17 at the latest, he was perpetually trying to bring it under his control using new means. It is possible that he didn't trust the cohesive power of the twelve-note system; probably it wasn't sufficient for his intentions. At any rate, to ensure the 'broad-based cohesion' he was striving for, he gradually developed an extremely subtle and complex system of correspondences (by the Symphony it was fully developed) which incorporates the most varied forms of cohesions, each, however, functioning according to the same principle. Strictly speaking this means two principles, the formative principles of nature and art, which are joined into one: the principle of repetition and alteration (both are defined by the recurrence of identical phenomena).

The corresponding musical concepts are imitation and variation, and the typical applied forms of the principle are those of inversion and retrograde, i. e. symmetry- and mirror-forms. The applied method, as in many of the earlier works, is that of strict counterpoint. Strictness is something which Webern frankly never lacked; in his later works it sometimes verges on casuistry.

What applies to the whole in respect of cohesion naturally also applies to each of its parts. Even the smallest, most elementary part of the composition, the twelve-note row, is assembled according to the strict principle of correspondence. The row on which the Symphony is based consists of two equally large and almost symmetrical parts, which differ from one another only in that, in keeping with the row principle, the six-note sequence of the second part comprises a different set of pitches; the interval proportions are the same. Accordingly, notes 7 to 12 are a transposed retrograde of notes 1 to 6: A-F[#]-G-A^b-E-F | B-B^b-D-C[#]-C-E^b. Actually the shape of the row is concealed to some degree within the musical context by the fact that the intervals, and particularly the seconds which comprise the majority of them, are more or less strongly modified by inversion or octave displacement. The serial flow is mainly carried out in strictly linear form, and usually coincides with the flow of one part per row. In the four-part texture of the first movement this is the following initial picture. First part: 2nd horn (bars 1-4), clarinet (6-8), cello (9-11); second part: 1st horn (3-6), bass clarinet (8-10), viola (11-13); third part: harp (1), cello (3-5), 2nd violin (6), harp (7-8), 2nd horn (9-10), harp (11-12); fourth part: harp (4), viola (5-7), 1st violin (8), harp (9-10), 1st horn (11-12), harp (13-14). This picture is also extremely characteristic of the syntactical division of the parts, emphasised by changes of register and timbre, and it clearly shows what instrumentation meant to Webern. The idea of *Klangfarben-melodie*, with which people often endeavour to explain this form of instrumentation, may have been quite alien to him in this case.

The first movement of the Symphony is, moreover, a double canon in contrary motion. The sonata form which Webern may originally have had in mind is only present in very vague outlines. On the other hand, the symmetrical two-part form, the concept of which is sustained through the work, endows the movement with a clear contour. The middle section (bars 25-44) consists of two mirror-like halves (whose symmetrical axis lies between the two fermati of bars 34 and 35, at the barline to be precise); in other words, it is a crab canon, and thus the relationship of the other two parts of the movement becomes a symmetrical relationship. In a plan extended by the two repetitions marked by repeat signs, the whole looks like this: A $\overleftrightarrow{A}$ B $\overleftrightarrow{B}$ A¹ B $\overleftrightarrow{B}$ A¹.

The nine-part second movement, whose substance is developed from an inversion of the series, has the same layout. The analogical relationship between the two

movements is appreciably reinforced by the fact that they represent two different solutions of the same formal problem; it's just that one takes the form of canon, while the other takes the form of variation. According to Webern's own description, the fourth variation is the 'midway point of the whole movement'; from then on, he says, everything runs backwards. But Webern's claim that the whole movement is a 'double canon with retrograde' is not to be taken literally. For in the remaining variations, as in the peripheral parts of the first movement, there are only approximate correspondences. Thus for example the first and seventh variations correspond in their format, namely double canon; the second and sixth have in common a free third part in the first horn in which two different forms of the row are combined in such a way as to alternate first a note from one row and then one from the other, resulting in pitch connections alien to the row, such as the fourths D—G and C $\sharp$ —G $\sharp$ in bars 24 and 68 respectively; the third and fifth variations match by virtue of the melodic figure (symmetrical even within itself) which is the decisive formative factor in both cases. Indeed, in one respect all nine parts of the movement coincide: like the middle part of the first movement, they consist of two mirror-like parts which, like the two halves of the crab canon, are articulated in a strictly symmetrical pitch order. This can be distinguished most clearly in the eleven-bar theme and the coda, also eleven bars long.

It must be freely confessed that most of the connections which determine the form and content of the Symphony can only be grasped by means of patient and thorough study of the score. The same situation prevails in the later works. And in this lies the most inextinguishable contradiction of Webern's art: that it is conceived with a view to the greatest possible comprehensibility, but achieves this only through the highest abstraction. But this contradiction characterises its originality better than the tendency to disintegration which is often attributed to it. It should be noted in this context that Webern composed the Symphony at a time of relative peace and security. Its conception had presumably occupied him ever the Trio was completed in 1927, and the fair copy seems to have been completed by the beginning of August 1928. Perhaps this may even have been the best period of his life. He saw his artistic existence as composer, teacher and conductor confirmed by closer ties with his publisher, by the success of his disciples, and by a firm engagement from the Austrian Radio, and the increasing number of foreign performances of his works recorded at the time built up his self-assurance. In June 1929 the American League of Composers commissioned a work for chamber orchestra from him, and since the Symphony had not yet been performed, he offered this to the Americans. It was played for the first time on the 18th December 1929 in Philadelphia.

F. S. (trans. R. T.)

AVANT-PROPOS

Cette symphonie est l'ouvrage le plus important, ne serait-ce que par son effectif, que Webern ait composé selon la technique dodécaphonique. Elle dépasse de peu, de par ses proportions, le trio à cordes qui la précède immédiatement; ce qui est trompeur quant au volume, c'est l'effectif, la structure des voix n'obéissant, elle, qu'à la norme classique de l'écriture à quatre voix. En l'examinant bien, on pourrait donc considérer cette symphonie comme étant un quatuor pour neuf instruments. Ce qui la détache par rapport aux oeuvres antérieures de Webern, le trio à cordes y compris, est d'autant plus considérable que cela tient aussi bien à la qualité qu'à la quantité; son particularisme, par ailleurs, ne se limitant pas qu'à celle-ci ou celle-là de ces deux composantes mais étant également le fait de la substance musicale même.

La forme spécifique de l'instrumentation peut en fournir un exemple: ce n'est pas parce que cette symphonie est instrumentée de telle ou telle façon qu'elle est différente des oeuvres antérieures, et cela malgré les affinités naturelles, mais bien parce que son essence en est autre qu'elle a été écrite ainsi. On peut considérer cette différence fondamentale comme étant le fruit d'un plus haut degré de perfection technique ou bien d'un jaillissement spirituel particulier, bien que ce qui semble la caractériser plus précisément soit le fait qu'avant tout y apparaissent dans toute leur autorité les éléments spécifiques du style webernien.

L'image que l'on se fait à la lecture est celle d'une composition de notation très ample, réduite à un minimum d'éléments concrets ce qui est, il est vrai, une caractéristique de son particularisme; image qui conduit cependant à une interprétation complètement erronée parce qu'elle donne l'impression que ce particularisme serait le fait avant tout du caractère dissociatif des nombreuses pauses. Il s'agit là naturellement d'une véritable illusion d'optique, due en partie à l'insuffisance de notre système de notation; l'impression est par ailleurs si suggestive qu'elle transparaît souvent même dans des interprétations correctes. On donnerait l'impression de quelque chose d'haletant, de diffus, d'incohérent à vouloir prêter aux pauses un silence de caractère mythique. La véritable image sonore, par contre, faite d'éléments qui s'assemblent selon une logique pareille à celle de la mosaïque, est souverainement cohérente, et cela malgré la souple articulation des parties. Dans la mesure où elles ne remplissent pas la simple fonction de tacet ou bien encore d'articulation dans le rythme, voire même de césure, ces pauses se trouvent toujours placées là où, dans le courant de deux ou plusieurs voix et afin de mieux les différencier, un élément

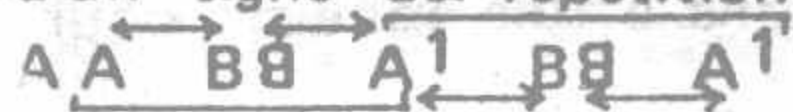
de „ventilation” semble nécessaire. Elles servent en conséquence un mode contrapuntique particulier auquel elles assurent un haut niveau de transparence à l'occasion surtout des nombreux croisements dans les voix et, aussi paradoxal que cela puisse paraître, renforcent par là même la cohésion à l'intérieur de l'oeuvre.

Webern, à partir de son op. 1, et dans des emplois variés, travaille en revenant toujours à cette puissance de cohésion qui est un des éléments primordiaux en toute oeuvre d'art. Il en connaissait les limites. Et depuis qu'il avait fait sienne la technique sérielle, c'est-à-dire au plus tard à partir de l'op. 17, il s'était donné pour but à l'aide de moyens toujours nouveaux de la maîtriser toujours plus profondément. Il est possible qu'il n'ait pas eu entière confiance en la force de cohésion du système dodécaphonique. Il est vraisemblable qu'elle ne suffisait pas aux intentions du compositeur. Quoiqu'il en soit, afin d'assurer d'un pouvoir de cohésion de plus vaste portée possible, il développe peu à peu un système de correspondance des plus subtils; ce système se présente déjà achevé dans la symphonie, qui renferme en lui les différentes formes d'une cohésion organique chacune fonctionnant entre autres selon le même principe. A proprement parler il y a deux principes formels, aussi bien dans l'art que dans la nature, qui se fondent en un seul: le principe de la répétition et celui de la transformation (les deux pouvant se définir par le retour à l'élément semblable). Les notions musicales correspondantes sont l'imitation et la variation; les applications typiques du principe sont le renversement et la rétrogradation, c'est-à-dire symétrie et miroir. Déjà dans certaines compositions antérieures il fait emploi d'un contrepoint rigoureux. La rigueur certes ne lui fera jamais défaut, elle aboutira même parfois dans ses dernières compositions à une minutie pour ainsi dire caquistique.

En ce qui concerne cette puissance de cohésion, ce qui est valable pour l'ensemble l'est naturellement aussi pour chacune de ses parties: la plus petite, la plus élémentaire partie de la composition, à savoir la série dodécaphonique elle-même, est construite elle aussi d'après les normes rigoureuses de ce système de correspondances. La série constituant l'infrastructure de la symphonie se compose de deux parties approximativement symétriques et d'égale longueur qui ne se différencient l'une de l'autre que par le fait que dans la seconde l'hexaphonie présente selon le principe sériel une disposition différente. Par ailleurs les proportions entre les intervalles ne changent pas; les tons 7 à 12 étant disposés selon une rétrogradation transposée des tons 1 à 6: la-ta[#]-sol-lab-mi-fa | si-sib-ré-do[#]-do-mib. Cela estompe tant soit peu dans le contexte musical la silhouette des séries et cela d'autant plus du fait que dans la plupart des cas les intervalles de seconde se trouvent plus ou moins altérés de par les renversements ou les projections à l'octave. Les séries se déroulent la plupart du temps de façon strictement linéaire et coïncident dans la règle avec au moins une des voix. Il s'en suit dès le début dans la structure à quatre voix du premier mouve-

ment le tableau suivant: première voix, 2^{ème} cor (mesures 1 à 4), clarinette (mesures 6 à 8), violoncelle (mesures 9 à 11); deuxième voix, 1^{er} cor (mesures 3 à 6), clarinette basse (mesures 8 à 10), alto (mesures 11 à 13); troisième voix, harpe (mesure 1), violoncelle (mesures 3 à 5), 2^{ème} violon (mesure 6), harpe (mesures 7 à 8), 2^{ème} cor (mesures 9 à 10), harpe (mesures 11 à 12); quatrième voix, harpe (mesure 4), alto (mesures 5 à 7), 1^{er} violon (mesure 8), harpe (mesures 9 à 10), 1^{er} cor (mesures 11 à 12), harpe (mesures 13 à 14). Ce tableau offre par ailleurs l'image extrêmement caractéristique de la manière dont les différentes parties synchrones des voix sont mises en relief par les changements de registre et de timbre et montre clairement le procédé sur lequel s'appuie Webern pour son instrumentation. L'idée d'une mélodie basée sur le timbre (comme on s'efforce souvent de le prouver pour expliquer cette forme de l'instrumentation) semble avoir été assez loin de la pensée de Webern.

Le premier mouvement de cette symphonie adopte la forme d'un canon à quatre voix par mouvement contraire. La forme sonate, dont à l'origine Webern peut avoir eu idée, ne transparaît qu'en de très vagues esquisses. La forme symétrique bipartite dont l'idée soutient l'oeuvre tout au long, prête par contre à ce mouvement une clarté de contour. La partie centrale (mesures 25 à 44) se compose de deux moitiés en miroir (elles admettent un axe de symétrie entre les pauses des mesures 34 et 35 très exactement à la barre de mesure); c'est-à-dire qu'elle est également un canon rétrograde ce qui amène une symétrie entre les deux reprises elles-mêmes marquées d'un signe de répétition; on obtient une image d'ensemble ainsi conçue



Le deuxième mouvement en neuf parties dont la substance est tirée d'un renversement de la série offre la même disposition. L'analogie qui affecte ces deux mouvements est considérablement renforcée du fait qu'ils représentent deux solutions différentes d'un même problème de forme; la seule chose qui les différencie étant que dans l'un apparaît la forme canon pendant que dans l'autre nous trouvons celle de la variation. La quatrième variation est selon Webern lui-même le „centre de tout le mouvement”; à partir de là, dit-il, tout retourne au point de départ. Que tout ce mouvement soit un „double canon avec rétrogradation” comme il le prétend, ne doit pas être pris au pied de la lettre; en effet dans les variations suivantes il en est de même que pour les parties périphériques du premier mouvement: il s'agit surtout d'analogies basées sur une symétrie approximative. C'est ainsi que correspondent par exemple la première et la septième variation dans la forme d'un double canon; la 2^{ème} et la 6^{ème} ont, elles, en commun la troisième voix indépendante jouée par le 1^{er} cor, voix dans laquelle deux séries sont combinées de telle manière que chaque ton de l'une alterne avec chaque ton de l'autre provoquant des relations étrangères aux séries comme cela en est le cas pour les intervalles ré—sol et do#—sol dans les

mesures 24 et 25 (respectivement 68). La 3^{ème} et la 5^{ème} variation adoptent en commun une figure mélodique possédant sa propre symétrie et qui, ici et là, joue le rôle d'un facteur déterminant de la structure. Les neuf parties de ce mouvement concordent toutefois sur un point: elles se composent, comme pour la partie centrale du 1^{er} mouvement, de deux parties dont l'une est le miroir de l'autre, qui s'articulent selon un processus rigoureusement symétrique, analogues en ce sens aux deux parties de canon rétrograde. C'est dans le thème de onze mesures ainsi que dans la coda de même longueur que ceci apparaît le plus distinctement.

Il faut se rendre à l'évidence que la plupart des connexions caractérisant la forme et le fond ne se laissent clairement concevoir qu'après une étude patiente et en profondeur de la partition. Il en sera de même en ce qui concerne les oeuvres qui suivront. C'est là qu'il convient de parler d'une contradiction de caractère insoluble dans l'oeuvre de Webern: c'est un art conçu tout entier en vue de la plus grande compréhension, bien qu'il ne rejoigne celle-ci qu'au niveau de la plus haute abstraction. Cette contradiction en caractérise l'originalité bien mieux qu'une tendance à la désorganisation comme on le lui a souvent prêté. Relativement à ceci il est à remarquer que Webern compose sa symphonie en un temps de sécurité et de calme relatifs. On peut penser que l'idée le préoccupe déjà en 1927 après l'achèvement du trio, et que ce serait alors au début d'août 1928 qu'il se serait déterminé, semble-t-il, à l'écrire véritablement. Il est possible même que ce fut là la meilleure époque de sa vie. Une plus étroite collaboration avec son éditeur, une activité pédagogique couronnée de succès, et un contrat solide avec la radiodiffusion autrichienne lui permettent de s'épanouir dans le cadre d'une existence artistique sur le triple plan de compositeur, professeur et chef d'orchestre et cela d'autant plus qu'à l'étranger les exécutions toujours plus nombreuses de ses oeuvres incitent l'artiste à une plus grande conscience de lui-même. Des Etats-Unis lui vient en juin 1929 la commande d'un ouvrage pour orchestre de chambre de la part de la „League of Composers"; il saisit alors l'occasion qui lui est offerte et propose sa symphonie qui, jusque-là, n'avait pas pu encore être jouée. Elle sera exécutée à Philadelphie pour la première fois le 18 décembre 1929.

F. S. (trad. Ch. L.)

PHILHARMONIA
PARTITUREN • SCORES • PARTITIONS

ANTON WEBERN

SYMPHONIE

für Klarinette, Baßklarinette, zwei Hörner, Harfe,
1. und 2. Geige, Bratsche und Violoncell
op. 21

Philharmonia No. 368

PHILHARMONIA PARTITUREN
in der
UNIVERSAL EDITION, WIEN-LONDON
Printed in Austria

ANTON WEBERN, OP. 21

*) Klingt wie notiert

In die „Philharmonia“-Partiturensammlung aufgenommen

15 16 17 calando tempo 18 19 calando tempo 20

Kl. 15 16 17 18 19 20

Bkl. 15 16 17 18 19 20

1. Hrn. 15 16 17 18 19 20

2. Hrn. 15 16 17 18 19 20

Hrf. 15 16 17 18 19 20

1. Gg. 15 16 17 18 19 20

2. Gg. 15 16 17 18 19 20

Br. 15 16 17 18 19 20

Vlc. 15 16 17 18 19 20

offen p

pizz. arco

Dämpfer auf

arco

pizz.

p

pp

f

dim.

p

rit. tempo rit.

21 22 23^a 24^a 25^a 26^b

Kl. 21 22 23^a 24^a 25^a 26^b

Bkl. 21 22 23^a 24^a 25^a 26^b

1. Hrn. 21 22 23^a 24^a 25^a 26^b

2. Hrn. 21 22 23^a 24^a 25^a 26^b

Hrf. 21 22 23^a 24^a 25^a 26^b

1. Gg. 21 22 23^a 24^a 25^a 26^b

2. Gg. 21 22 23^a 24^a 25^a 26^b

Br. 21 22 23^a 24^a 25^a 26^b

Vlc. 21 22 23^a 24^a 25^a 26^b

dim. pp

Dämpfer auf

pp

Dämpfer auf

Solo

Alle

Solo pizz.

arco am Steg

Alle Dämpfer ab

Solo pizz.

pp

Dämpfer auf

Dämpfer auf

Dämpfer auf

----- tempo

(II.) 24^b 25^b 26 27 28 29

Kl. *pp*

Bkl.

1. *m. Dpf.*
pp

2.

Hrf. *pp* *pp* *pp*

1.Gg. *m. Dpf.*
pp

2.Gg. *m. Dpf.*
pp

Br. *Solo m. Dpf.*
p *Alle (m. Dpf.)*
pp

Vlc. *arco am Steg...*
dim. *Alle (m. Dpf.)*
pp

30 31 32 33 34

Kl. *p* *pp*

Bkl. *pp* *dim.*

1. *pp*

2. *pp*

Hrf. *pp*

1.Gg. *pp*

2.Gg. *pp* *dim.*

Br.

Vlc. *am Steg...*
ppp