

Notice pour le programme du concert E.I.M.C.P. (ensemble dirigé par K.Simonović) du 13 mars 1967.

La prédilection de Webern pour la voix (plus de la moitié de son oeuvre) est surprenante si l'on songe qu'il a été le seul compositeur de l'École viennoise à liquider tout à fait l'héritage expressionniste. Non moins étonnante la persévérance avec laquelle il fait appel à l'alliance voix et piano, qui traîne derrière elle une tradition si lourde et si compromettante. Il faut admettre, comme on l'a souvent observé, que le support d'un texte comporte l'avantage de guider l'auteur dans sa réalisation d'une forme "longue" qui, contrairement à celles de Berg et de Schönberg, veut ignorer les formes traditionnelles.

D'autre part, Webern ne s'empare de la voix que pour la traiter en instrument, et s'il utilise des textes d'une esthétique finalement assez conservatrice, il fait davantage appel à leurs ressources phonétiques qu'à leur contexte. En revanche, le piano d'accompagnement tend à n'être plus qu'une deuxième voix mélodique avec quelques appuis harmoniques.

L'op. 3 met en musique *Der Siebente Ring*, de Stefan George. Écrits en 1907 et 1908, ces Cinq Chants sont d'une écriture tout à fait atonale. Les caractéristiques essentielles du langage webernien y sont déjà établies : utilisation constante des registres extrêmes de la voix, grands intervalles et transparence de l'écriture pianistique. L'accompagnement est fréquemment arpégé, très peu "pianistique", saine réaction contre certaines grandiloquences du Lied post-romantique : On songerait plutôt par instants au Tombeau des naïades, 3ème des Chansons de Bilitis de Debussy (1899).

L'op. 4, intitulé aussi Cinq chants, sur des textes du même poète, date de 1908-1909. On y trouve un reflet de l'harmonisation parallèle de Debussy. La rythmique, non plus que dans l'opus précédent, n'est guère élaborée ce qui conserve une allure un peu "décadente" à ces créations contemporaines malgré tout d'*Erwartung* de Schönberg et du Poème de l'extase de Scriabine.

L'op. 12, Quatre chants, sur des textes divers, date de 1915-1917, et appartient à une nouvelle phase de la carrière de Webern, caractérisée par une plus grande concentration des moyens, et un adieu radical à toute trace d'expressionnisme. Le piano, traité en instrument de percussion (mais avec délicatesse), ne contient plus le moindre "flou". La rythmique est éveillée, presque dansante parfois.

L'op. 23, Trois mélodies sur des textes de Hildegard Jones (1935), est la dernière en date mais non en qualité de ces œuvres pour voix et piano. Moins audacieuse que la Symphonie op. 21, elle montre l'attachement de l'auteur à cette formule qui rappelle les "bicipia" du XVIIème siècle.

L'op. 11, Trois petites pièces pour violoncelle et piano, est célèbre comme la plus minuscule des miniatures weberniennes, et ouvre en 1914 une période de concision extrême chez son auteur. C'est aussi une des plus précieuses, véritable "haï-kai" musical. On y remarque l'usage expressif des sons isolés, une rythmique animée, et la décomposition du violoncelle en timbres et en registres hétérogènes, tous les modes de jeu étant utilisés sauf les pizzicati. Ces pièces fugitives, dont la 3ème ne comporte que dix courtes mesures, gagnent à être précédées d'une longue attente silencieuse, sans laquelle elles n'ont pas le temps d'atteindre l'auditeur.

Les Variations op. 27 pour piano (1936) sont une des oeuvres les plus connues de Webern, avec leur dureté et leur limpidité de palais de glace, avec leurs facettes un peu trop symétriques. L'édifice du contrepoint n'abrite rien ; la musique est un bel objet dense et candide. Le mot de variations désigne ici la méthode appliquée au détail des structures musicales, et non à une dimension architecturale avec thème de référence.