

Formé en 1981, le Quatuor Rosamonde est héritier de la grande école française de quatuor. Sa rencontre et sa longue amitié avec Raphaël Hillyer, altiste du Quatuor Juilliard, et Eugen Lehner, altiste du Quatuor Kolisch, ami de Schoenberg et de Bartók sont décisives. Il bénéficie ainsi dès ses débuts de l'enseignement des grands maîtres du XX^e siècle. Sa discographie, riche de plus d'une vingtaine de CDs, aborde un répertoire varié, des classiques viennois à la création contemporaine. Le présent album « Viennese Legacy II » prolonge le thème de la filiation viennoise abordé dans leur précédent CD « Viennese Legacy I » (CD PV723011), en présentant ici des œuvres majeures de la seconde Ecole de Vienne.

Formed in 1981, the Rosamonde Quartet is heir to the great French quartet school. Thanks to their meeting and their long-lasting friendship with Raphaël Hillyer, violist of the Juilliard Quartet, and Eugen Lehner, violist of the Kolisch Quartet, friend of Schoenberg and Bartók, the Quatuor Rosamonde received the heritage of the teaching of the great masters of the 20th century from the start. Its discography - more than twenty CDs - covers a varied repertoire, from Viennese classics to contemporary creation. The present album "Viennese Legacy II" completes the theme of Viennese filiation started in their previous CD "Viennese Legacy I" (CD PV723011), by presenting here major works of the second Viennese School.



Quatuor Rosamonde © D.R.



ARN63757



PV720051



PV723011

www.quatuorrosamonde.com

© & © ARION 2025 - Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.
PV725011 - Copyright reserved in all countries. www.arion-music.com
Photo recto : Three heads © bel etage gallery, Vienna.

Viennese Legacy II

SCHUBERT - BERG - WEBERN String quartets



Quatuor Rosamonde





Un itinéraire exigeant qui sait se montrer séduisant

Le second des enregistrements du Quatuor Rosamonde consacrés à l'École de Vienne est focalisé sur la deuxième École de Vienne qui s'est développée sous l'égide de son fondateur, Arnold Schoenberg. Ce sont ses deux principaux disciples Alban Berg (1885-1935) et Anton Webern (1883-1945) qui sont ici à l'honneur. La judicieuse construction du programme de ce disque met nettement en lumière le lien de filiation qui unit ces deux écoles.

Partant du *Quartettsatz* (mouvement de quatuor) de Schubert (1797-1828), il se poursuit avec une œuvre de jeunesse de Webern, le *Langsamer Satz* (mouvement lent) de 1905, encore imprégnée d'un romantisme qui trouve sa source première dans l'esthétique de ce compositeur mort à trente-et-un ans. Lui succède le premier quatuor d'Alban Berg, son *Opus 3* (1910) dont le lyrisme intense révèle un tempérament éminemment romantique qui ne se démentira jamais au fil de ses créations. Puis viennent les rares pièces pour quatuor que Webern a officialisées : elles sont les seules, appartenant à ce genre instrumental, à porter un numéro d'opus, à savoir respectivement les *Cinq mouvements opus 5* (1909), les *Six Bagatelles opus 9* (1913) et le *Quatuor opus 28* (1938) dont la succession montre une évolution de plus en plus radicale. Non seulement Webern tourne le dos à l'esthétique postromantique mais il s'affranchit de la grande forme : la durée totale de ces trois œuvres n'atteint pas vingt-cinq minutes. En outre, marquée du sceau de l'atonalité (*Opus 5* et *9*) puis du sérialisme (*Opus 28*), son écriture se révèle de plus en plus cérébrale, sans se départir d'ingénieuses recherches sonores et d'expressivité.

Schubert, *Quartettsatz* (mouvement de quatuor), 12^e *Quatuor D. 703* (1820)

Il s'agit là de la première page pour quatuor de Schubert appartenant à l'univers fascinant de ses quatre derniers quatuors. C'est avec de plus en plus d'inventivité, de puissance et de profondeur expressives que le compositeur chemine alors sur cette voie royale qu'ouvre le *Quartettsatz*.

Ce *Quatuor D 703* se limite à un *Allegro assai* de forme sonate, premier mouvement d'un quatuor inachevé, l'œuvre s'interrompant après la 40^e mesure d'un *Andante*.

Écrit dans la tonalité principale d'*ut* mineur, le *Quartettsatz* marque un tournant dans l'esthétique schubertienne dont l'œuvre s'empreint d'un nouveau type de dramatisation. Il semble qu'à travers cette tonalité, Schubert se ressente d'une certaine influence beethovénienne.

À l'instar de *Coriolan*, en *ut* mineur également, qui condense tout un possible opéra en une ouverture, cet *Allegro assai* peut être envisagé à lui seul comme une sorte de quatuor en réduction : il intègre en effet, à travers la diversité de son matériau, des éléments ayant notamment le caractère d'un scherzo (la forme de présentation du thème dans les premières mesures avec sa vivacité rythmique) celui d'un andante (c'est l'esprit du 2^e thème en la bémol) et même d'un finale avec ses traits virtuoses du premier violon, sortes de fusées ascendantes qui font irruption au milieu de l'exposition.

Ce quatuor apporte un *ton* nouveau dans la musique instrumentale de Schubert, celui d'un dramatisation fiévreux que l'on ne trouvait jusqu'alors que dans certains lieder. Mais il introduit aussi un lyrisme planant et paisible pleinement schubertien et d'un type nouveau qui est celui du superbe 2^e thème.

Quant à la structure intérieure du mouvement, elle se démarque de deux manières de la forme sonate traditionnelle : en dehors de son balancement entre un ton dramatique puissant et concentré et un lyrisme paisible, ce quatuor illustre les tendances profondes d'un Schubert plus intéressé par la présentation de son matériau que par son développement ; mais il montre aussi que s'il sait varier avec art la répétition du « même » par des changements d'éclairage. L'ultime rappel du début à la fin du quatuor s'inscrit déjà dans la problématique du temps cyclique qui préoccupera beaucoup Schubert dans ses dernières années.

Webern, *Langsamer Satz* (Mouvement lent) M. 78 en *ut* mineur (1905)

Parmi les quatuors de jeunesse qu'il a rejetés, trois ont été réhabilités par la postérité ; ils ont été publiés et créés à titre posthume. L'un d'eux est le *Langsamer Satz*. Ce mouvement est devenu un des quatuors les plus joués du compositeur. Dans cette œuvre, Webern n'a pas encore développé les aspects novateurs et radicaux de son écriture et il s'exprime avec un lyrisme postromantique.

De forme ternaire, ce mouvement intègre en effet l'influence de grands modèles de la génération précédente : *Tristan* de Wagner, œuvre emblématique pour tous les compositeurs nés à la fin du XIX^e siècle et la 4^e *Symphonie* de Mahler. Ces pages sont en effet citées, de manière plus ou moins repérable, dans la partition. En outre, dans son mode de déploiement, la longue phrase qui constitue les parties extrêmes de cette pièce peut évoquer la *Nuit transfigurée* de Schönberg aussi bien dans ses emportements fiévreux que par la manière dont ces transports tour à tour s'apaisent, s'exacerbent, se suspendent. La situation de crise qui s'exprime dans ce langage passionné ne se résout vraiment que dans les dernières mesures de la coda, en une musique transparente et évanescence qui renoue avec l'atmosphère de la brève partie centrale, jouée avec sourdines, où s'esquissait déjà une esthétique des lointains et du merveilleux.

Outre sa beauté propre, cette œuvre a aussi pour intérêt de montrer que le futur cheminement de Webern vers des positions d'avant-garde s'ancre sur une profonde connaissance de la tradition et une solide maîtrise de ses codes.

Berg, *Quatuor opus 3* (1910)

Dernière œuvre écrite sous la supervision de Schönberg, l'*Opus 3* de Berg se singularise moins par des gestes d'écriture novateurs que par une inventivité subtile et surtout par l'originalité d'un style intense et imprégné de lyrisme. Avec ce quatuor, Berg démontre qu'un tempérament romantique peut s'exprimer dans un idiome moderne de manière immédiatement communicative et avec force : il se meut avec aisance dans la plus grande complexité d'où il sait tirer son expressivité aussi bien par le foisonnement des motifs et l'entrelacs des textures que par le recours à des dispositions atonales, pourtant souvent jugées antiromantiques.



Non seulement les épisodes dissonants de l'*Opus 3* sont suivis de sections toutes de séduction lyrique, mais les difficultés posées, en soi, par l'idiome atonal sont compensées par une tendance qui restera permanente chez Berg à imprégner l'atonalité d'un parfum de tonalité.

Trois dispositions frappent particulièrement dans cette œuvre :

- d'une part, Berg dissout le thème dans la structure discursive par la prolifération et l'intensification du travail motivique ; il devient une phrase libre (prose), faite d'un assemblage de motifs homogènes ou non et les réapparitions de ce thème, imposées par la forme, ne sont pas de simples réinterprétations mais de nouveaux objets composés autrement à partir des mêmes éléments ;

- d'autre part, ce quatuor se caractérise par son incessante instabilité de tempo : il ne s'agit pas seulement de changements s'articulant autour de deux ou plusieurs tempos contrastés, ni de ritenutos marquant le passage d'une séquence à une autre, mais de la respiration même du mouvement dont le tempo ne cesse de varier ;

- enfin l'abondance des modes de jeu utilisés : ils soulignent et différencient les plans sonores, ajoutent une touche de couleur, Berg montre un goût prononcé pour les glissandos et le jeu *Am Griffbrett* (sur la touche) qui fluidifient le son, l'allègent, le rendent vaporeux. Cependant son affinité pour les sonorités douces n'exclut ni la force (cellule génératrice, accroche du 1er mouvement), ni la conduite énergique des culminations.

Dans ce diptyque, Berg ne s'émancipe pas totalement des formes classiques puisqu'il recourt à un allegro de forme sonate puis à un rondo avec une certaine indifférenciation de tempo principal entre les deux mouvements qui font appel aux mêmes mètres. Il fait succéder à un mouvement relativement combattif – malgré de nombreuses plages rêveuses – un mouvement généralement effusif dont les tendances peuvent cependant être contrariées ou assombries.

Webern, *Cinq mouvements opus 5* (1909)

À l'instar de Schoenberg dans le *Finale* du 2^e *Quatuor* (1908), Webern emprunte le chemin de l'atonalité, mais avec une tout autre conséquence : il s'engage progressivement dans la voie de la "petite forme". Cette progressivité est significative du caractère expérimental de la démarche de Webern qui, au cours des mouvements successifs de l'œuvre, réduit sans cesse l'espace du déploiement musical et abolit peu à peu toute référence aux formes cataloguées. Il part d'une forme sonate à la brièveté sans précédent mais dont les contours sont encore assez clairs même si le contenu tend à les désintégrer ; puis il s'écarte ensuite de plus en plus de toute référence connue en explorant essentiellement de nouvelles possibilités sonores du quatuor dans le cadre de formes dont la seule et commune contrainte est la brièveté, contrainte d'ailleurs fondamentalement ressentie par Webern comme la conséquence nécessaire de l'atonalité.

L'architecture générale repose sur le principe de quasi-alternance entre mouvements rapides et lents qui se succèdent de manière de plus en plus déstructurée mais aussi sur une répartition symétrique des durées

subtilement échelonnées selon une courbe en cloche inversée. Le mouvement central (3), le plus rapide et le plus bref, est lui-même immédiatement entouré de deux mouvements lents (2, 4) moins courts, encadrés respectivement par un mouvement assez rapide (1) et un mouvement assez lent (5), tous deux plus longs. L'œuvre consiste ainsi en deux phases symétriques de compression et de dilatation, comme si, dans la deuxième partie, Webern apprivoisait peu à peu la forme libre dans une réappropriation progressive de la durée.

Le 1^{er} mouvement introduit des modes de jeu inhabituels tandis qu'il "liquide", en temps réel, la forme-sonate. Joué *con sordino*, et situé dans des nuances infimes (entre *ppp* et *p*), le 2^e se construit dans le libre déploiement d'une ligne mélodique passant d'une voix à l'autre. Témoinnant d'une grande vitalité, le 3^e se structure en fonction du déploiement quasi instinctif du matériau, la forme se définissant essentiellement en rapport à la présence ou l'absence d'ostinatos. Répondant au 2^e, mais encore plus libre dans la conduite de son discours et affranchi de toute forme, le 4^e se meut dans l'évanescence. Dans le 5^e, le plus complexe, rien ne revient ni ne se répète : le discours est fait de sept épisodes autonomes reposant chacun sur des principes différents. Mais cette page ne donne pas l'impression d'un ensemble disparate, car, tout en se déployant avec la plus grande liberté et en explorant de nouvelles possibilités, elle rappelle à travers un matériau nouveau et d'autres paysages sonores les atmosphères, les inflexions expressives et les gestes des mouvements précédents.

Webern, *Bagatelles opus 9* (1911)

Le titre de *Bagatelles* renvoie à Beethoven et à ses trois cahiers de *Bagatelles* pour piano pages brèves et souvent intenses, ancêtres de la petite forme cultivée par les pianistes romantiques. Si les *Bagatelles* de Webern marquent l'irruption de la durée brève dans l'univers du quatuor, elles ouvrent aussi le champ de toutes les pièces contemporaines qui exaltent une esthétique du son.

Outre leur langage, les *Bagatelles* marquent donc un jalon important dans l'histoire du quatuor : avec elles, le genre franchit une étape dans le sens de la brièveté (chaque pièce dure entre trente secondes et une minute), traversant ainsi une sorte de "mur du son" au-delà duquel plus rien ne se passe comme dans l'univers classique, où le timbre devient un élément clef de l'écriture musicale et où la durée courte impose un nouveau type de structuration de la forme.

Les *Bagatelles* répondent, selon des critères nouveaux, à un schéma circulaire (ABA') pour les trois premières et linéaire (AB) pour les trois dernières, mais, au lieu d'être posés a priori, ces schémas sont induits par la dynamique de gestes "naturels" et ils sont envisagés dans des conditions limites aussi bien du point de vue de la concision de chacune des parties que du caractère allusif de la réexposition (A') dans le cas des structures circulaires. Webern se rapproche en fait de l'"état de nature" qui lui était cher. Dans la dynamique de leur écriture, les *Bagatelles* retrouvent en effet des modes de déploiement des processus naturels : flux-reflux, inspiration-expiration dans le cas d'une organisation binaire ; croissance-apogée-déclin, intensification-culmination-retombée pour un schéma ternaire. Les successions de mouvements lents et rapides n'obéissent à





aucune symétrie et ne s'inscrivent dans aucune progression. La forme est présentée "à plat", comme des tableaux posés les uns à côté des autres. Il s'agit bien ici de tableaux ou d'images fugitives car rien ne se développe, tout se dévoile simplement comme essence, ce dévoilement ne levant en rien le mystère qui entoure chacune de ces pages. Si les motifs existent encore, ils ne sont plus l'élément premier à partir duquel s'organise le discours mais simplement une des manifestations possibles d'une activité sonore centrée sur la note et ses différents attributs. Rejetant toute perspective extensive, Webern concentre la puissance du geste créateur, transformant la durée perdue en intensité.

Avec l'Opus 9, il faut écouter le quatuor « autrement », en étant attentif à la qualité nouvelle de la sonorité, telle qu'elle se cristallise autour de la note. Elle est susceptible de briller avec l'éclat d'un diamant. Ecouter, c'est observer les feux de ce diamant.

Webern, *Quatuor opus 28* (1938)

Le silence joue un rôle plus traditionnel dans ce troisième chef-d'œuvre pour quatuor de Webern, qui s'inscrit dans une tout autre perspective que les Opus 5 et 9. On pourrait parler à son propos d'une démarche néo-classique voire néobaroque. Le compositeur revient en effet aux formes cataloguées et au fondement de l'écriture baroque avec le canon et la fugue en prenant pour modèle Jean-Sébastien Bach. Cependant il construit son quatuor sur un matériau sériel, plus radicalement sériel même qu'aucune série de Schönberg. Il se déploie à partir de la réflexion en abyme d'un intervalle de demi-ton, véritable intervalle structural de l'œuvre, noyau unique à partir duquel se développe l'œuvre entière et d'où découle aussi une allusion discrète au motif B-A-C-H.

Formé de trois mouvements pour une durée totale d'environ 8 minutes, le quatuor ne comporte pas de forme-sonate, mais des formes composites à base de forme-lied et de scherzo. Les 6 variations du *Mässig* initial sont structurées selon une forme ABA' comme le *Lento assai* de l'Opus 135 de Beethoven et le final *Sehr fließend* recourt au canon et à la fugue pour structurer son lied.

Notons aussi que, tendu vers le *tout canonique*, l'Opus 28 s'inscrit strictement dans le cadre d'une écriture à quatre parties avec l'absence remarquable de tout accord pour une quelconque des voix instrumentales. À un instant donné, on n'entend donc au plus que quatre sons, conjonction assez rare d'ailleurs étant donné le pointillisme motivique : le motif de deux notes, figure de base de l'œuvre, est le plus souvent isolé par un silence.

Avec l'ascèse quasi monacale de ce quatuor, Webern se rapproche de l'idéal de certaines polyphonies de la Renaissance, notamment celles d'Heinrich Isaac sur lequel il avait fait sa thèse et qui déployait un art consommé de la combinaison motivique.

Bernard Fournier

A demanding yet tempting itinerary

The second of Quatuor Rosamonde's recordings dedicated to the Viennese School focuses on the Second Viennese School, which developed under the guidance of its founder Arnold Schoenberg. It's his two principal disciples Alban Berg (1885-1935) and Anton Webern (1883-1945) who take pride of place here. The judiciously constructed programme of this disc clearly spotlights the direct line of descent that links these two schools.

Starting with the *Quartettsatz* (quartet movement) by Schubert (1797-1828), it continues with a youthful work of Webern, the *Langsamer Satz* (slow movement) of 1905, which is still impregnated with a kind of romanticism, the primary source of which is found in the aesthetic of the earlier composer, who died aged only thirty-one. It is followed by Alban Berg's first quartet, his Opus 3 (1910), the intense lyricism of which shows an eminently romantic temperament that is always present throughout the whole of his oeuvre. Next come the few pieces for quartet that Webern officially recognized: they are the only ones he wrote in this genre that bear an opus number, that is respectively the Five movements Opus 5 (1909), the Six Bagatelles Opus 9 (1913) and the Quartet Opus 28 (1938), the sequence of which displays an increasingly radical evolution. Not only does Webern turn his back on the postromantic aesthetic but he also liberates himself from the great form: the total duration of these three works doesn't even reach twenty-five minutes. Moreover his writing, marked with the seal of atonality (Opus 5 et 9) and then serialism (Opus 28), becomes more and more cerebral, without ever neglecting an ingenious research into sounds and expressivity.

Schubert, *Quartettsatz* (quartet movement), 12th Quartet D. 703 (1820)

This is the first piece for quartet from the fascinating universe of Schubert's four last quartets. With ever increasing inventiveness, power and expressive depth the composer advances along the royal road that the *Quartettsatz* opens.

This Quartet D 703 is no more than one *Allegro assai* movement in sonata form, the first movement of an unfinished quartet, which breaks off after the 40th bar of a second movement Andante.

The *Quartettsatz*, written mainly in the key of C minor, marks a turning point in Schubert's aesthetic, as his works take on a new dramatic character. It seems as if in using this tonality Schubert feels a certain Beethovenian influence working on him.

Just as in Beethoven's *Coriolan*, also in the key of C minor, which seems to reduce a whole opera that might have been into a single overture, this *Allegro assai* movement can be experienced as a whole quartet compressed into one single movement: indeed, thanks to the great diversity of its material, it contains elements that have notably the character of a scherzo (the form in which the theme is presented in the first bars, with its rhythmic vivacity), that of an andante (in the spirit of the 2nd theme in A flat) and even of a





finale with the first violin's virtuoso lines, like soaring rockets erupting in the middle of the exposition.

This quartet brings a new tone to Schubert's instrumental music, a feverishly dramatic tone that hitherto was only to be found in some of his Lieder. But it also introduces a dreamy, peaceful lyricism that is truly Schubertian and of a new type, which is that of the splendid 2nd theme.

As for the inner structure of the movement, it is distinguished by two ways of treating the traditional sonata form: apart from swaying between a powerful, concentrated dramatic tone and a peaceful lyricism, this quartet profoundly illustrates Schubert's tendencies to be more interested in the presentation of his material than its development; but it also shows that he knows how to vary skilfully the repetition of the "same" by changing the lighting. The final recollection of the beginning that returns at the end of the quartet is representative of Schubert's preoccupation with the problem of cyclical time in his final years.

Webern, Langsamer Satz (Slow Movement) M. 78 in C minor (1905)

Posterity has rehabilitated three of the early quartets that Webern rejected; they have been published and performed posthumously. One of them is the Langsamer Satz. This movement has become one of the composer's most frequently performed quartets. In this work Webern has not yet developed the innovative, radical aspects of his writing and its mode of expression is that of post-romantic lyricism.

Indeed, this movement, in ternary form, absorbs the influence of the great models of the preceding generation: Wagner's *Tristan*, an emblematic work for all composers born at the end of the 19th century, and Mahler's 4th symphony. Indeed, these two works are both quoted, more or less perceptibly, in Webern's score. Moreover, in the way it unfolds, the long phrase at both ends of the piece seems to evoke Schoenberg's *Verklärte Nacht* as much in its feverish outbursts as in the way in which these transports successively calm down, intensify, and are suspended. The crisis situation expressed in this impassioned language is only really resolved in the final bars of the coda, in transparent evanescent music that returns to the atmosphere of the brief central part, played with mutes, in which an aesthetic of distance and wonder already emerges.

Apart from its own beauty, the interest of this work lies in the way it shows that Webern's future development towards the avant-garde is rooted in a profound awareness of tradition and a solid mastery of its codes.

Berg, Quartet opus 3 (1910)

The last work that Berg wrote under Schönberg's supervision, his Opus 3, stands out not so much for any particularly innovative compositional touches as for its subtle inventiveness and above all for its stylistic originality, at the same time intense and impregnated with lyricism. With this quartet Berg shows that a romantic temperament can express itself in a modern idiom in an immediately communicative and forceful way: advancing with ease into the greatest complexity and managing to draw expressiveness from it, as

much by the profusion of motifs and interlacing of textures as by use of atonality, even though this is usually considered anti-romantic. Not only are the dissonant episodes in Opus 3 followed by sections of great lyrical attractiveness, but the sense of difficulty resulting from use of the atonal idiom is offset by a tendency that is to remain a constant with Berg, to permeate atonality with a perfume of tonality.

Three elements are particularly striking in this work:

- Firstly, Berg dissolves the theme into the discursive structure by multiplying and intensifying the motifs; it becomes a free phrase (like prose), made up of an assemblage of motifs, some homogenous, some not, and the reappearances of this theme, required by the form, are not mere reinterpretations but new objects that are differently composed from the same elements;

- Secondly, this quartet is characterized by the constant instability of its tempo: it isn't just a question of changes that turn on two or several contrasted tempi, nor of ritenutos that mark the passing from one sequence to another, but the very breath of the movement, the tempo of which never ceases to vary;

- Finally, the considerable variety of ways in which the instruments are played: they emphasize and differentiate the levels of sound, adding a touch of colour; Berg shows a distinct taste for glissandi and playing *Am Griffbrett* (on the fingerboard), which make the sound more fluid, lightening it, making it more floating. However, his affinity for sweet sounds doesn't exclude strength (the generating cell, the hook on which the first movement hangs), nor the energetic drive of the climaxes.

In this diptych Berg hasn't completely freed himself from the classical forms, as he resorts to a sonata form *allegro* and then a *rondo*, with little differentiation in the main tempo between the two movements, which both use the same metre. He follows up a relatively combative movement – in spite of its several dreamy passages – with a generally effusive movement, which nevertheless has some less happy, darker tendencies.

Webern, Five movements opus 5 (1909)

Following the example of Schoenberg in the *Finale* of his 2nd Quartet (1908), Webern takes the path of atonality, but with a quite different consequence: little by little he progresses towards small-scale form. This progressiveness is symptomatic of the experimental character of Webern's approach, which in the course of the successive movements of the work constantly reduces the space in which the work unfolds, and little by little abolishes any reference to the recognized forms. He sets off with a sonata form of unprecedented brevity but the contours of which are still fairly clear, even if the content tends to break them down; then it moves more and more away from any known reference by essentially exploring new sound possibilities for the quartet within the framework of forms, of which the only common obligatory requirement is brevity, a requirement, incidentally, that Webern fundamentally felt as the necessary consequence of atonality.

Its general architecture rests on the principle of quasi-alternation between fast and slow movements succeeding each other in an increasingly deconstructed manner but also a symmetrical allocation of their du-





rations in a subtly graded curve, like an inverted bell. The central movement (3), the fastest and shortest, is itself immediately sandwiched between two slow movements (2, 4), which are less short, respectively framed by a fairly fast movement (1) and a fairly slow movement (5), both longer. Thus the work consists of two phases that are symmetrical in their compression and expansion, as if, in the second part, Webern was gradually taming free form in a progressive re-appropriation of duration.

The 1st movement introduces unusual ways of playing while “liquidating” sonata form in real time. The 2nd, played *con sordino*, with the tiniest of dynamics (between *ppp* and *p*), is constructed as the free unfurling of a melodic line that passes from one instrument to another. The 3rd, which is highly energetic, is structured on a quasi-instinctive deployment of the material, its form being essentially defined by the presence or absence of ostinatos. The 4th movement, responding to the 2nd, but even more free in the development of its argument, as if emancipated from any form, creeps along evanescently. In the 5th, the most complex, none of the previous material returns or is repeated: its argument is made up of seven autonomous episodes, each resting on a different principle. But this movement doesn’t give the impression of a disparate whole, since, while unfolding with the greatest freedom and exploring new possibilities, its new material and other soundscapes and atmospheres recalling the expressive inflections and gestures of the preceding movements.

Webern, Bagatelles opus 9 (1911)

The title Bagatelles is a reference to Beethoven and his three books of Bagatelles for piano - short, often intense pieces, the ancestors of the small-scale form cultivated by Romantic pianists. Although Webern’s Bagatelles mark the irruption of the short form into the universe of the string quartet, they also open up the field to all contemporaneous pieces that glorify the aesthetic of sound.

Thus, apart from their language, the Bagatelles represent an important milestone in the history of the quartet: with them the genre takes a further step towards brevity (each piece lasting between thirty seconds and a minute), thereby crossing a sort of “sound wall” beyond which nothing more happens as in the classical universe, and in which timbre becomes a key element in musical composition and in which short duration imposes a new type of formal structuration.

Adopting new criteria, the Bagatelles take on a circular pattern (ABA’) for the first three, and a linear pattern (AB) for the last three, but instead of being used *a priori*, these patterns are inferred through the dynamic of “natural” gestures and are experienced in borderline conditions, as much from the point of view of the concision of their parts as from the allusive character of the re-exposition (A’) in the case of the circular structures. In fact, Webern gets closer to the “state of nature” that was so dear to him. In the dynamic of their composition the Bagatelles do in fact find new ways of deploying natural processes: flux/reflux, breathing in/breathing out, in the case of a binary organisation; growth/apogee/decline, intensifi-

cation/culmination/calming down, for the ternary pattern. The successions of slow and fast movements don’t obey any symmetry and don’t follow any progression. The form is presented unadorned, simply like paintings placed one beside the other. They really are like pictures or fleeting images, as nothing develops in these pieces, but everything is simply unveiled in its pure essence, although this unveiling takes nothing from the mystery that surrounds each of these pieces. Although there still are motives, they are no longer the primary element on which the musical argument is organized but simply one of the possible manifestations of an activity of the sound centred on the note and its different attributes. Rejecting any idea of expansion, Webern concentrates the power of the creative gesture, transforming duration into intensity.

One has to listen to the string quartet “differently”, in Opus 9, paying attention to a new quality of sound, in the way it crystalizes around the note, which can shine with the brilliance of a diamond. Listening to the Bagatelles is like observing the flames of this diamond.

Webern, Quatuor opus 28 (1938)

The musical symbol of the rest plays a more traditional role in this third masterpiece for string quartet by Webern, which offers a completely different perspective from that of Opus 5 and 9. One might say that it adopts a neo-classical or even a neo-baroque approach. Indeed, the composer returns to the standard forms and the basis of baroque composition in his use of canon and fugue, taking Johann Sebastian Bach as his model. Nonetheless, he constructs his quartet on serial material, more radically serial even than any used by Schönberg himself. This material unfolds with reflexion en abyme of an interval of a semitone, the true structural interval of the work, the one kernel from which the whole work develops and from which also emerges a discreet allusion to the B-A-C-H motif.

The quartet, in three movements lasting a total of about 8 minutes, doesn’t use sonata form, but composite forms such as theme-and-variations and Scherzo. The 6 variations of the initial movement, marked *Mässig*, are structured in ABA’ form, like the Lento assai of Beethoven’s Opus 135, and the final *Sehr fließend* uses canon and fugue to structure its *Lied*.

Note also that, tending towards totally canonic form, Opus 28 falls strictly within the category of four-part composition, with the noteworthy absence of chords including all four instruments playing at the same time. Thus, only at most at a given moment does the listener hear four sounds, which is, anyway, quite a rare occurrence, given the pointillist nature of the motifs: the two-note motif, a figure on which the work is based, is most often isolated by a rest.

With the almost monastic asceticism of this quartet, Webern comes close to the ideal of certain works of Renaissance polyphony, notably those of Heinrich Isaac, on whom he wrote his thesis and who displayed consummate art in his combining of motifs.

Bernard Fournier
English translation by Paul Willenbrock

