

**HORTENSE  
CARTIER-BRESSON**

**BACH**

**BERG  
SCHOENBERG  
WEBERN**





**JOHANN SEBASTIAN BACH** (1685-1750)

1. **Toccatà in E minor** BWV 914 7'35

**ARNOLD SCHOENBERG** (1874-1951)

**Drei Klavierstücke** op.11

2. Mässige 3'45  
3. Mässige 8'04  
4. Bewegte 2'54

**JOHANN SEBASTIAN BACH**

5. **Toccatà in F sharp minor** BWV 910 9'51

**ALBAN BERG** (1885-1935)

6. **Piano sonata in B minor** op.1 10'47

**JOHANN SEBASTIAN BACH**

7. **Toccatà in D minor** BWV 913 13'25

**ANTON WEBERN** (1883-1945)

**Variations for piano** op.27

8. Sehr Mäßig 1'50  
9. Sehr Schnell 0'45  
10. Ruhig, Fließend 3'22

**HORTENSE CARTIER-BRESSON** piano

The idea of the programme on this disk came to me spontaneously when working on the Toccatas of Bach. It appeared to me self-evident. The counterpoint and the numerous chromaticisms, so prevalent in Bach's music, sounded like a call for the post-romantic music of the Second Viennese School, especially as Berg, Schoenberg and Webern all made reference to Bach, either explicitly or by the very nature of their styles.

My wish is that listening to these works will be enriched by this alignment with the Toccatas; because of this, it is best to listen to the works on the disk in the proposed order.

**Hortense Cartier-Bresson**

L'idée de ce programme de disque m'est venue spontanément en travaillant les Toccatas de Bach. Cela m'est apparu comme une évidence. Le contrepoint et les nombreux chromatismes, si présents dans la musique de Bach, sonnaient comme un appel vers la musique post-romantique de la seconde École de Vienne, d'autant plus que Berg, Schönberg et Webern ont tous les trois fait référence à Bach, soit explicitement, soit par la nature même de leur écriture.

Mon souhait est que l'écoute de ces œuvres soit enrichie par cette mise en perspective avec les Toccatas ; il est donc préférable d'écouter ce disque dans l'ordre proposé.

**Hortense Cartier-Bresson**





## From Bach to Vienna

The Toccatas BWV 910, 913 and 914 form part of a diversified group of pieces for keyboard, posthumously bringing together BWV 910 to 916. The autograph manuscripts of these works have not come into our possession and it is thus difficult to place them exactly in the composer's chronology, especially as the latter never published them. They were probably written between 1705 and 1712 when Bach was in his twenties. He was then an erudite young man, a great virtuoso of the keyboard, be it the harpsichord or the organ. He received his earliest musical training from his father, a violinist, then from his brother, Johann Christoph, before completing his instruction at Lüneburg boarding school from 1700. Yet Bach never had a true lesson in composition: he learned it on his own, more or less self-taught. To do this he mainly resorted to copying and transcribing existent works, ones that he admired, thus "absorbing" the style. This is why many different influences can be observed in the toccatas of the young Bach, including that of Buxtehude. The characteristics of the genre as established in the late seventeenth century

can be recognised in them: improvised virtuoso sections, in keeping with its origin, alternating episodes in different styles and characters with great formal freedom. Such freedom meant that Bach's approach could be supple and malleable with the aim of developing the first fruits of his creative activity. He brings out the contrasts between the episodes (slow section and fugato of BWV 913), he alternates styles, between rigorously contrapuntal, closely constructed passages and freer sections of rhapsodic inspiration, at times very expressive (chromaticism of BWV 910), the whole marked by remarkable thematic and formal unity. To guarantee this he often focusses on a single figure that generates all the sections, according to the principle of *consensus in varietate* (from Leibniz). Thus the chromatic subject of the ternary fugue of the Toccata BWV 910 is derived from the slow section set out in the first part. Similarly the episodes of the Toccata BWV 913 use materials presented in the opening prelude (octave jump, decorative work on the leading note and descending thirds). Schoenberg came to see in this kind of writing the early signs of

the developing variation, which would be one of the principal techniques used in succeeding centuries by first Haydn and Beethoven and later Brahms and Mahler.

\*

*There is necessarily a link between the style of the early masters and that of the innovators, [no] new technique in art can be created that does not have its roots in the past.<sup>1</sup>*

Nearly two hundred years later, this statement of Schoenberg could well perplex anyone listening for the first time to the *Variations for Orchestra*, op.31 just after a Beethoven quartet. Or the *Three Pieces* op.11 after the Toccatas of Bach, as on this disk. Though his music, in the light of history, marks a break with the past, Schoenberg took this as being nothing other than the natural result, “adapted to the necessities of the epoch”, of a tradition following the direct line of his predecessors. In this way, though apparently paradoxical, this little phrase has genuine meaning and could almost figure as a profession

of faith for a composer who was acutely aware of history and transmission, and who always rejected the sobriquet of ‘revolutionary’ that was attributed to his music. In order to understand the relationship of the Second Viennese School to its heritage and to Bach in particular, we shall have to take some time to consider its genesis.

Schoenberg was born in 1874 to a poor family and in a difficult situation. The Vienna of that time was fairly conservative, nationalistic, and this tendency was to be found in art. Schoenberg discovered music in 1892 while visiting an exhibition at the Prater (soon to be followed by a performance of *Don Juan* by Strauss and the discovery of Brahms’ opus numbers 116 and 117). He was quickly captivated and sought to fill in the gaps in his knowledge, first with a few lessons, then through study and analysis and personal engagement with the scores he discovered. Just like Bach, Schoenberg was an autodidact working through techniques and styles, impregnating himself with early music as well as that of his contemporaries: “What I know I have learnt from a detailed study of the music of Bach,

---

1 Program Book of New Friends of Music, New York, 13 November 1949.



Mozart, Beethoven, Wagner and Brahms". For this same reason he based his pedagogical approach on these masters. He began to give lessons in 1904. Berg and Webern, his two most faithful pupils, were to be marked by his teaching. Just like he, they were very much attached to the Austro-German inheritance: Webern was a specialist of Heinrich Isaac and of Franco-Flemish polyphony; Berg was marked by vocal music and the lieder of Wolf, Mahler (his contemporary) and Schumann. Gradually Schoenberg became convinced of the necessity of abandoning tonality; Berg and Webern followed him closely: this was the birth of the Second Viennese School. A large part of their lives was to be devoted to the quest for a new language, one that would be as coherent and rigorous as the old one. In order to achieve this the Viennese School, far from getting rid of the musical heritage of the 'early masters', in fact leant upon it. Among the latter, Bach held a quite special place. Why was this? Because he was the composer for whom verticality and horizontality, harmony and counterpoint, voice leading and relationships between chords are most tightly knit, perfecting in this way, for the three Viennese composers, an ideal of presentation with regard to musical ideas.

It was at the age of twenty-three that Berg composed his first major work, a sonata for piano imbued with post-romanticism. This was in 1908; until then, he had written only lieder. This was to be his only work for solo piano. He sent it to Schoenberg, who was "very pleased" with it; the latter in fact made a point of letting his pupils express their individuality, and the style of Berg, like that of Webern, quickly asserted itself. This opus 1 consequently already bears his imprint: non-abandon of thematicism (!), brevity, sensuality of the lines, lyricism, whole-tone scales and the structural importance of the interval of the fourth. The work is centred on the tonality of B minor, albeit somewhat distantly on account of its density. It is based on several cells that generate the guiding phrases, following the technique of developing variation that Berg had studied with Schoenberg. Though there was no novelty, it constituted for Berg a solid foundation for the fulfilment of his freedom of tone and his thematic creativity.

One year later, in 1909, Schönberg composed his first piano work, the *Three Pieces* op.11. This was a period of great creative activity, marked by many experiments and incursions into all genres. Schoenberg had not yet definitively turned his back on the

tonal system, yet his works were increasingly committed to suspended tonality. This great prolixity was matched by an artistic and sentimental crisis: while his wife, Mathilde, was having an affair with the painter Richard Gerstl, he was confronted with a lack of recognition, with rejection by the publishing houses and the concert halls, and with the scorn of both public and critics. The works of this period carry the mark of this suffering, attached as they are to an emerging expressionism.

The first movement, *mässige*, bases the whole of its discourse on its first figure, which is subsequently varied and developed while remaining easily identifiable. One can sense here the beginnings of the serial system (established between 1921 and 1923), the opening bars deploying total chromaticism, with the exception of E flat, which does not appear before the end of the first section. The choice of this note is no happenstance: in German, it is referred to as Es... Like the first letter of **S**chönberg, who is putting his name to this work! As another nod and a wink there is also the cell B-A-C-H (B flat, A, C, B natural), in the background. The second movement (*mässige*) features a sorrowful ostinato over a haunting and very Mahlerian

minor third figure, the whole subtended by a sonata-type structure. While these two first parts can be distantly attached to tonality, the highly dense last movement (*bewegte*) skilfully cultivates the art of the discontinuous in all its parameters. As Schoenberg explained:

*My music must be brief. Concise! In two notes: not built, but "expressed"! And the results I wish for: not stylised and sterile protracted emotion. People are not like that: it is impossible for a person to have only one sensation at a time. One has thousands simultaneously... And this variegation, this multifariousness, this illogicality which our senses demonstrate, the illogicality presented by their interactions, set forth by some mounting rush of blood, by some reaction of the senses or the nerves, this I should like to have in my music.<sup>2</sup>*

Perhaps these words explain the extreme concentration of the musical discourse of this third piece, where everything seems to

---

2 Letter to Ferruccio Busoni, 1909.

come together simultaneously in a kind of pretty amazing pianistic big bang. Schoenberg does away with any recognisable thematic idea and, with premonitory inspiration, gives the dynamics and tempo indications a structural role, a foreshadowing of integral serialism.

Webern composed his *Variations*, op.27 between 1935 and 1936, twenty-seven years later. This is his only piece for piano solo (apart from some unnumbered youthful pieces). Time had passed since the *Three Pieces* of Schoenberg; during this time Schoenberg had perfected his technique of composition with twelve tones and drawn up the main laws (*Suite for piano*, op.25, 1923). He had also left Europe for the United States. Webern had buried himself in the breach of dodecaphonism; he had created an uproar with the first performance of his *Six Pieces for orchestra*, op.6, in 1913, and his career as a conductor, which had started well, came to an abrupt halt while Nazis and communists were locked in an embrace. In 1935 Berg died; Webern was deeply stricken. Though his style had always tended towards the aphorism and brevity, the isolation in which the composer found himself at this time perhaps influenced this work, lying as it does on the frontier of silence. In it we find his favoured compositional procedures: the

variation (in the last movement, the only one that truly uses it), and also the mirror technique or contrary movement (first phrase of the first movement). Webern regularly employs this contrapuntal technique, a feature he derived from his taste for the canons of the Renaissance and the polyphonies of Bach on account of the possibilities for symmetric play. There is no point in detailing here his compositional techniques and the links with the past; on the other hand it would be profitable to study an anecdote which will perhaps better explain the spirit of the *Variations*: these latter were first performed in 1937 by a young pianist, Peter Stadlen. Webern worked at the score with him and in 1978 Stadlen published with Universal Edition an annotated version which included the several comments made orally by the composer, such as he recalled them. Surprise: where the original is largely lacking in specifications, with just dynamic and agogic indications, we see in this edition some highly expressive markings, with an abundance of phrase markings, precise intentions (*kühl leidenschaftliche Lyrik des Ausdrucks*: 'coolly passionate lyrical expression') or modes of play (crescendo/decrescendo notably). What is clear, under the surface, is that Webern had not abandoned the romantic approach. It is precisely with passionate yet restrained lyricism that he

conceived his music, far from the dryness and intellectualism with which he has since been attributed.

What can the comparative approach offered on this disk bring us? Naturally enough it highlights the structural aspects that link Bach and the three Viennese: techniques of composition, counterpoint, form, the ideal of coherence that is their model. Yet what is important here is the lyricism and the great freedom to be found overall. The whimsical inspiration of the Toccatas, almost crazy in their expressive ups and downs, based upon great compositional rigour, can be directly related to the outbursts of the third movement of Schoenberg's opus 11 or to Berg; also their highly particular episodic construction, while work on the figures (varied, developed) underlines that of Berg, of Schoenberg (first movement) or of Webern (third movement). In this latter do we not find something of the slow dreamlike episode of the Toccata in F sharp minor? It is difficult, when listening to the pieces of the Second Viennese School, to abstract the questions of tonality/atonality or consonance/dissonance that play a preponderant role in our apprehension of the music. This parallel with the Toccatas of Bach's youth perhaps offer the possibility of reconsidering the way we listen to these works.

Conversely, their lyricism sharpens that of Bach's music, far removed from the sculptural austerity that is sometimes attached to him.



## De Bach à Vienne

Les Toccatas BWV 910, 913 et 914 appartiennent à un ensemble hétéroclite de pièces pour clavier rassemblant, à titre posthume, les références BWV 910 à 916. Les manuscrits autographes de ces œuvres ne sont pas arrivés en notre possession, et il est donc difficile de les situer exactement dans la chronologie du compositeur, qui ne les a jamais fait publier. Elles ont vraisemblablement été écrites entre 1705 et 1712, alors que Bach a la vingtaine. C'est un jeune homme érudit, grand virtuose du clavier, qu'il s'agisse du clavecin ou de l'orgue. Il a reçu sa première instruction musicale de son père, violoniste, puis de son frère, Johann Christoph, complétée au pensionnat de Lunebourg à partir de 1700. Mais Bach n'a jamais pris de véritable leçon d'écriture : il a appris la composition seul, plus ou moins en autodidacte. Pour ce faire, il a principalement recours à la copie et à la transcription d'œuvres existantes, celles qu'il admire, et dont il

« absorbe » ainsi le style. C'est pourquoi on peut distinguer beaucoup d'influences différentes dans les toccatas de jeunesse de Bach, dont celle de Buxtehude<sup>1</sup>. Les caractéristiques du genre tel que formalisé à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle s'y reconnaissent : sections improvisées et virtuoses, conformément à son origine<sup>2</sup>, alternant des épisodes de styles et caractères différents dans une grande liberté formelle<sup>3</sup>. Cette liberté offre à Bach un espace souple et malléable afin d'y faire mûrir les premiers fruits de sa créativité. Il y accentue les contrastes entre les épisodes (partie lente et fugato de BWV 913), alterne les écritures, entre passages contrapuntiques rigoureux, très construits, et parties plus libres d'inspiration rhapsodique, parfois très expressives (chromatismes de BWV 910), le tout selon une unité thématique et formelle remarquable. Pour la garantir, il s'appuie souvent sur un même motif générant l'ensemble des sections, selon le principe du

---

1 Bach aime particulièrement sa musique et vient même écouter Buxtehude à Lübeck.

2 La toccata est en effet d'abord fonctionnelle (accord, prélude...), et donc improvisée.

3 On y note certains passages évoquant, par leur écriture, l'orgue (BWV 913) ou le clavecin (BWV 914).



*consensus in varietate* (issu de Leibniz). Ainsi, le sujet chromatique de la fugue ternaire de la Toccata BWV 910 sera tiré de la partie lente exposée dans la première partie. De la même manière, les épisodes de la Toccata BWV 913 emploieront des matériaux présentés dans le prélude initial (saut d’octave, broderie sur sensible et chute de tierces). Schönberg verra dans ce type d’écriture les prémices de la variation développante, l’une des principales techniques employées durant les siècles suivants par Haydn et Beethoven d’abord, Brahms et Mahler ensuite.

\*

*Il y a nécessairement un lien entre l’écriture des anciens et celle des novateurs, [aucune] technique nouvelle en art ne peut être créée qui n’ait trouvé ses racines dans le passé<sup>4</sup>.*

Près de deux cents ans plus tard, cette affirmation de Schönberg aurait de quoi dérouter celui qui écoute, pour la première fois,

les *Variations pour orchestre*, op. 31 juste après un quatuor de Beethoven. Ou les *Trois pièces* op. 11 après les Toccatas de Bach, comme sur ce disque. Si sa musique signe effectivement, au regard de l’histoire, une rupture avec le passé, Schönberg considérait qu’elle n’était rien d’autre que le produit naturel, « adapté aux nécessités de l’époque<sup>5</sup> », d’une tradition située dans la droite lignée de ses prédécesseurs. Ainsi, pour sembler paradoxal, ce petit mot fait tout à fait sens et pourrait presque tenir lieu de profession de foi, chez un compositeur qui avait une conscience aiguë de l’histoire et de la transmission, et qui s’est toujours récréé du qualificatif de « révolutionnaire » attribué à sa musique. Pour comprendre la relation de la seconde École de Vienne avec son héritage, et avec Bach en particulier, il nous faut un peu nous attarder sur sa genèse.

Schönberg naît en 1874 au sein d’une famille pauvre et dans un contexte difficile. La Vienne de l’époque est alors plutôt conservatrice, nationaliste, et cette tendance se retrouve dans l’art. Schönberg découvre la

---

4 « Auto-Analyse », *Le Style et l’Idée*, p. 61 (originellement publié dans *Program Book of New Friends of Music*, New York, 13 novembre 1949).

5 Dominique Jameux, *L’École de Vienne*, Paris, Fayard, 2002, p. 130.

musique, en 1892, au détour d'une exposition au Prater (bientôt suivie par une représentation du *Don Juan* de Strauss et la découverte des opus 116 et 117 de Brahms). Il s'en éprend vite et entreprend de combler ses lacunes, d'abord avec quelques leçons, puis par l'étude et l'analyse, en tête à tête avec les partitions qu'il découvre. Tout comme Bach, Schönberg est un autodidacte agrégeant techniques et styles, en s'imprégnant de la musique des anciens comme de ses contemporains : « Ce que je sais, je l'ai appris d'une étude en profondeur de la musique de Bach, Mozart, Beethoven, Wagner et Brahms ». Pour cette même raison, c'est sur l'étude de ces maîtres que se fondera sa pédagogie. Il commencera à donner des cours à partir de 1904. Berg et Webern, ses deux plus fidèles élèves, seront marqués par son enseignement. Tout comme lui, ils sont très attachés au patrimoine austro-germanique : Webern est un spécialiste de Heinrich Isaac et des polyphonies franco-flamandes ; Berg est marqué par la musique vocale, et les lieder de Wolf, Mahler ou Schumann. Au fur et à mesure, Schönberg gagnera la conviction de la nécessité d'abandonner la tonalité ; Berg et Webern lui emboîteront le pas : c'est la naissance de la seconde École de Vienne. Une grande partie de leurs vies sera consacrée

à la recherche d'un nouveau langage, aussi cohérent et rigoureux que le précédent. Pour y parvenir, loin de se défaire de l'héritage musical des « anciens », l'École de Vienne s'y adosse. Parmi ces derniers, Bach tient une place toute particulière. Pourquoi ? Car il est le compositeur chez lequel verticalité et horizontalité, harmonie et contrepoint, conduite des voix et relations entre les accords sont le plus étroitement liés, parachevant ainsi pour les trois Viennois un idéal de présentation des idées musicales.

C'est à l'âge de vingt-trois ans que Berg compose sa première grande pièce, une sonate pour piano imprégnée de post-romantisme. Nous sommes en 1908 ; jusqu'ici, il n'avait écrit que des lieder. Ce sera sa seule œuvre pour piano seul. Il l'enverra à Schönberg, qui en sera « très content » ; ce dernier tenait en effet à laisser s'exprimer les individualités de ses élèves, et le style de Berg, tout comme celui de Webern, s'affirme rapidement. Ainsi, cet opus 1 porte déjà sa patte : non-abandon du thématisme (!), brièveté, sensualité de la ligne, lyrisme, gammes par ton et importance structurelle de la quarte. L'œuvre évolue autour de la tonalité de *si* mineur, quoiqu'un peu lointaine en raison de sa densité. Elle s'appuie sur plusieurs cellules générant les

phrases à venir, suivant la technique de la variation développante, que Berg a étudié avec Schönberg à travers les œuvres de leurs prédécesseurs. Si elle n'a rien de nouveau, elle constitue pour Berg une solide fondation pour l'épanouissement de sa liberté de ton et sa créativité thématique.

Un an plus tard, en 1909, Schönberg compose son premier opus pianistique, les *Trois pièces* op. 11. C'est une période de grande fécondité créative, marquée par de nombreuses expérimentations et incursions dans tous les genres. Schönberg n'a pas encore définitivement tourné le dos au système tonal, mais ses œuvres s'engagent de plus en plus dans une tonalité suspendue. Cette grande prolificité se double d'une crise artistique et sentimentale : tandis que sa femme, Mathilde, entretient une liaison avec le peintre Richard Gerstl, il se heurte au manque de reconnaissance, aux refus des maisons d'édition, des salles de concerts, au mépris du public et de la critique. Les œuvres de cette période portent la trace de cette souffrance, se rattachant à l'expressionnisme émergent.

Le premier mouvement, *mässige*, fonde tout son déroulement sur son premier motif, qui sera par la suite varié, développé, mais restera bien identifiable. On y devine ici

les débuts du système sériel (mis au point entre 1921 et 1923), les premières mesures déployant le total chromatique, à l'exception du *mi* bémol, qui n'arrivera qu'à la fin de la première section. Le choix de cette hauteur ne relève pas du hasard : en allemand, elle se note Es... Comme la première initiale de **S**chönberg, qui signe ici son œuvre ! Comme un clin d'œil, on y retrouve également la cellule B-A-C-H (*si* bémol, *la*, *do*, *si* bécarre), en filigrane. Le deuxième mouvement (*mässige*) recourt à un ostinato douloureux, sur un motif lancinant de tierce mineure très mahlérien, le tout soutenu par une structure type sonate. Tandis que ces deux premières parties peuvent lointainement se rattacher à une tonalité, le dernier mouvement (*bewegte*) cultive savamment l'art du discontinu, dans tous ses paramètres, dans une grande densité. C'est que, explique Schönberg :

*Ma musique doit être brève. Concise !  
En deux notes : non pas construire,  
mais « e x p r i m e r » ! Et le résultat  
que j'espère : pas d'émotions stables,  
stylisées et stériles. Cela n'existe pas  
chez les gens : il est impossible pour  
une personne de n'avoir qu'une  
émotion à la fois. On en a des milliers  
en même temps. [...] Et cette diversité,*

*cette multiplicité, cet illogisme que montrent nos sens, cet illogisme dont font preuves les associations, que le moindre afflux de sang, la moindre réaction nerveuse ou celle des sens présentent, c'est cela que j'aimerais avoir dans ma musique*<sup>6</sup>.

Peut-être ce mot explique l'extrême concentration du discours musical de cette troisième pièce, où tout semble arriver simultanément dans une sorte de big-bang pianistique quelque peu halluciné. Schönberg y balaye toute idée thématique reconnaissable et, dans une inspiration prémonitoire, confère aux dynamiques et indications de tempi un rôle structurel, annonçant le sérialisme intégral.

Webern compose ses *Variations*, op. 27 entre 1935 et 1936, vingt-sept ans plus tard. Il s'agit de son unique pièce pour piano seul (ses pièces de jeunesse non numérotées mises

à part). Depuis les *Trois pièces* de Schönberg, le temps a passé ; entre-temps, Schönberg a mis au point sa technique de composition avec douze sons et dégagé ses grandes lois (*Suite pour piano*, op. 25, 1923), et quitté l'Europe pour les États-Unis. Webern s'est engouffré dans la brèche du dodécaphonisme ; il a provoqué un tollé avec la création de ses *Six pièces pour orchestre*, op. 6, en 1913, et sa carrière de chef, pourtant bien lancée, s'arrête net tandis que nazis et communistes s'embrasent. En 1935, Berg meurt ; Webern est bouleversé. Si son style a toujours tendu vers l'aphorisme et la brièveté, l'isolement dans lequel le compositeur se trouve, à cette période, a peut-être influencé cette œuvre évoluant à la lisière du silence. On y trouve les procédés d'écriture qui lui sont chers : la variation (dans le dernier mouvement, le seul à y faire véritablement appel), mais aussi le procédé du miroir, ou mouvement contraire (première phrase du premier mouvement). Webern emploie régulièrement cette technique

---

<sup>6</sup> "My music must be brief. Concise! In two notes: not built, but "expressed"! And the results I wish for: not stylized and sterile protracted emotion. People are not like that: it is impossible for a person to have only one sensation at a time. One has thousands simultaneously... And this variegation, this multifariousness, this illogicality which our senses demonstrate, the illogicality presented by their interactions, set forth by some mounting rush of blood, by some reaction of the senses or the nerves, this I should like to have in my music". Lettre à Ferruccio Busoni, dans *Schoenberg-Busoni, Schoenberg-Kandinsky : correspondances, textes*, Genève, Contrechamps, 1995.

contrapuntique, qu'il tient de son goût pour les canons de la Renaissance et les polyphonies de Bach, en raison des jeux de symétrie qu'elle permet. Il serait vain de vouloir détailler ici ses procédés d'écriture et les liens qui les rattachent au passé ; en revanche, on peut s'attarder sur une anecdote qui éclairera peut-être mieux l'esprit des *Variations* : ces dernières seront créées en 1937 par Peter Stadlen, un jeune pianiste. Webern travaillera sa partition avec lui et, en 1978, Stadlen en publiera chez Universal une version annotée, agrémentée des quelques commentaires émis par le compositeur à l'oral et dont il s'était remémoré. Surprise : là où l'originale était avare d'indications, se contentant de précisions dynamiques et agogiques, on découvre dans cette édition une signalétique très expressive, avec abondances de liaisons de phrasés, de précisions d'intentions (*kühl/leidenschaftliche Lyrik des Ausdrucks* : « lyrisme passionné mais froid ») ou de modes de jeu (soufflets, notamment). Ce qu'on comprend, en filigrane, c'est que Webern n'avait pas abandonné le jeu romantique. C'est précisément avec un lyrisme passionné, mais pudique, qu'il a pensé sa musique, loin de la sècheresse et de l'intellectualisme dont on l'a revêtue par la suite.

Que peut nous apporter la mise en regard proposée sur ce disque ? Bien sûr, elle met en évidence les aspects structurels qui relient Bach et les trois Viennois : techniques d'écriture, contrepoint, forme, idéal de cohérence qui leur serviront de modèle. Mais c'est le lyrisme et la grande liberté qu'on retrouve de part et d'autre qui importent ici. L'inspiration fantaisiste des Toccatas, presque lunatique dans ses soubresauts expressifs, adossée à une grande rigueur d'écriture, peut directement se rapporter aux éclats du troisième mouvement de l'opus 11 de Schönberg ou à Berg ; leur construction bien particulière en épisodes également, tandis que le travail sur le motif (varié, développé) souligne celui de Berg, de Schönberg (premier mouvement) ou de Webern (troisième mouvement). Ne retrouve-t-on pas un peu du lunaire épisode lent de la Toccata en *fa* dièse dans ce dernier ? Il est difficile, lorsque l'on écoute les pièces de la Seconde École de Vienne, d'évacuer les questions tonalité/atonalité ou consonance/dissonance, qui jouent un rôle prépondérant dans notre appréhension de la musique. Ce parallèle avec les Toccatas de jeunesse de Bach offre peut-être la possibilité de reconsidérer nos modes d'écoute de ces œuvres. Et à l'inverse, leur lyrisme avive celui de la musique de Bach, loin de l'austérité sculpturale qu'on peut parfois lui attacher.





[hortensecartierbresson.com](http://hortensecartierbresson.com)



Enregistré par Little Tribeca du 23 au 26 février 2021 à la Salle Colonne, Paris

Direction artistique, prise de son, montage, mixage et mastering : Franck Jaffrès

Enregistré en 24 bits/96kHz

Hortense Cartier-Bresson joue un piano Bosendorfer Vienna Concert (50655 280VC- 21)

Préparation et accord : François-Xavier Soulard

Texte par Justine Harrison

English translation by Jeremy Drake

Photos de Jean-Baptiste Millot

Couverture : László Moholy-Nagy, *A 18* (1927)

[LC] 83780 · AP272 Little Tribeca © © 2022 Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

**apartemusic.com**



Mécénat 100% est une association d'intérêt général agréée, apte à recevoir des dons de personnes physiques, d'entreprises ou d'organisations. Sa démarche est particulière en ce sens qu'elle ne prélève aucune commission et que l'intégralité des dons est reversée en faveur des projets retenus. Elle accueille de nouveaux donateurs et membres sur cooptation unanime.

[100-pour-100.org](http://100-pour-100.org)

also available



[apartemusic.com](http://apartemusic.com)