

Vorwort

Die Komposition der Variationen op. 27 fällt in die letzte Schaffensphase Anton Weberns (1883–1945) ab 1926, in der er die Zwölftonmethode zur Grundlage seines Komponierens machte und dabei auf traditionelle Formen und Gattungen zurückgriff. Über die Entstehung von Opus 27, übrigens Weberns einziges Werk für Solo-Klavier, sind wir durch die Skizzen und Entwürfe sowie eine Reihe von Briefen recht gut informiert. Am 14. Oktober 1935 begann er mit dem späteren Satz III, stellte die Arbeit jedoch bald wieder ein. In einem Brief an Arnold Schönberg vom 9. März 1936 berichtete Webern, er sei „seit Dezember nicht mehr zur Arbeit gekommen“ (zitiert nach dem Faksimile; als Digitalisat verfügbar über die Website des Arnold Schönberg Centers <http://www.schoenberg.at>). Die Gründe hierfür dürften unter anderem der Tod Alban Bergs am 24. Dezember 1935, die Vorbereitung der Uraufführung von Bergs Violinkonzert in Barcelona (Webern sagte allerdings kurzfristig sein Dirigat ab) sowie Dirigierverpflichtungen, Vorträge und seine Unterrichtstätigkeit gewesen sein. Vermutlich wurde die Komposition erst im Juni 1936 fortgesetzt und der begonnene Satz am 8. Juli beendet. Die Tatsache, dass in den ersten Skizzen Hinweise auf eine mehrsätzigige Konzeption fehlen (für Opus 24 etwa liegen solche von Anfang an vor), ist ein Indiz dafür, dass die Variationen möglicherweise zunächst als Einzelsatz geplant waren. Doch schon am 18. Juli, kurz nach der Beendigung des Satzes, begann Webern mit einem weiteren Satz, den er am 19. August abschloss und später an den Beginn des Werks stellte. Zwischen dem 1. und 5. September komponierte er dann Satz II. Eine reinschriftliche Stichvorlage erstellte Webern vermutlich noch im Herbst 1936, die Drucklegung erfolgte wahrscheinlich ab Januar 1937, und gedruckt lag das Werk schließlich Ende April 1937 vor (vgl.

Brief der Universal Edition an Webern vom 27. April, dem auch drei „Ehrenexemplare“ des Werks beigegeben waren).

Im Zuge der Entstehung formte Webern das Material für seine Komposition, die Zwölftonreihe, mehrmals um. Dieser mit den ersten Skizzen einhergehende Arbeitsprozess lässt sich anhand der Skizzenblätter (siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition) gut rekonstruieren. Erst nach verschiedenen Umstellungen fand Webern die endgültige Grundform, wie sie in Satz III in T. 1–5 erklingt. Auf drei Skizzenblättern notierte Webern daraufhin diese Reihe in allen ihren 48 Formen (Grundreihe, Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung, jeweils in 12 Transpositionen) und nummerierte sie mit Ordnungszahlen durch. Diese Reihenummern stehen auch jeweils in den Skizzen und der Erstniederschrift; sie boten Webern eine Orientierung sowohl für die korrekte Reihenfolge der Töne, als auch für die systematisierte Kombination der Reihen.

Weberns Überlegungen hinsichtlich der Integration des vollendeten Satzes in einen größeren formalen Zusammenhang sind teilweise dokumentiert. In Briefen an David Josef Bach (15. Juli 1936) und die befreundete Dichterin Hildegard Jone (18. Juli) hatte Webern davon gesprochen, dass das gesamte Werk eine „Art Suite“ werden solle. Einige Wochen später, am 24. August 1936 und damit zu einem Zeitpunkt, zu dem Satz II noch nicht komponiert war, stand aber fest, dass es ein dreisätziges Werk sein werde, das Webern „einfach ‚Variationen‘ benennen“ wollte (Brief an Eduard Steuermann, zitiert nach *Aus dem Briefwechsel Webern–Steuermann*, transkribiert und mit Anmerkungen versehen von Regina Busch, in: *Musik-Konzepte, Sonderband Anton Webern I*, S. 26). Nachdem er Schönberg am 21. September 1936 Genaueres über das neue Werk berichtet hatte, beschrieb Webern es in einem Brief vom 6. Dezember 1936 an den Widmungsträger und Pianisten Eduard Steuermann, der zeitgleich mit einer Abschrift der Variationen (siehe *Bemerkungen*)

verschickt wurde, folgendermaßen: „Wie ich Dir, glaube ich, schon angedeutet habe, sind sie in für sich abgeschlossene Sätze (drei) aufgeteilt. Ich stelle das Thema gar nicht ausdrücklich hinaus (etwa in früherem Sinne an die Spitze). Fast ist es mein Wunsch, es möge als solches unerkannt bleiben. (Aber wer mich danach fragt, dem werde ich es nicht verheimlichen). Doch möge es lieber gleichsam dahinter stehen. (Es sind – Dir verrate ich es natürlich gleich – die ersten 11 Takte des 3. Satzes). [...] Der erste Satz ist quasi ein Andante, der 2. ein Scherzo (er ist ein zweistimmiger ‚unendlicher‘ Canon, unendlich *innerhalb* seiner zwei Teile, aber auch in Bezug auf diese beiden selbst; man muß ihn als etwas Freundliches spielen, d. h. trachten, trotz des schnellen Zeitmaßes doch das *espressivo* der Gestalten (gleichsam ‚cantabile‘) zu bringen. Der 3. Satz ist nun wirklich eine Variationen-Reihe, in seinem Bau. (Die vorletzte Variation [ist] im Sinne einer bewegten Melodie aufzufassen; der Charakter der anderen u. des Themas selbst ist ja wohl kaum verkennbar.)“ (*Musik-Konzepte*, S. 32 f.).

Webern hatte gehofft, dass Steuermann, der seit der Uraufführung von *Pierrot lunaire* im Jahr 1912 zum engeren Schönbergkreis gehörte, in Wien die Uraufführung seiner Variationen spielen würde. Der Pianist war aber aufgrund der politischen Entwicklung in Deutschland und Österreich bereits im Mai 1936 in die USA emigriert. 1937 konnte er sich zu keiner Europareise entschließen, sodass Steuermanns ehemaliger Schüler, der erst 27 Jahre alte Peter Stadlen, in einem Konzert am 26. Oktober 1937 in Wien die Uraufführung übernahm (auf dem Programm standen außerdem Werke von Schubert, Beethoven, Strawinski und Prokofjew). Der Widmungsträger sollte Weberns Variationen nie selbst öffentlich aufführen (die möglichen ästhetischen wie politischen Gründe werden ausführlich erörtert in *Musik-Konzepte*, S. 48). Offenbar befasste er sich jedoch mit dem Werk und studierte es im Unterricht mit seinen Schülern, wie die Eintragungen in der ihm zugesandten Abschrift belegen.

Webern selbst hat neben der Uraufführung, über die er sich gegenüber Theodor W. Adorno sehr positiv äußerte (Brief vom 7. November 1937), keine weitere öffentliche Aufführung erlebt (eine für den 29. November 1943 in halbprivatem Kreis anlässlich seines 60. Geburtstags geplante Aufführung wurde zugunsten anderer Werke abgesehen). Webern hat die Variationen mit mindestens vier Pianisten (Peter Stadlen, Else Cross, Fré Focke, Jeanne Manchon) studiert. Von den beiden Erstgenannten liegen die in diesem Rahmen verwendeten Ausgaben vor, die mit zahlreichen Eintragungen versehen sind (Stadlens annotiertes Exemplar wurde 1979 bei der Universal Edition als Faksimile mit Übertragung publiziert, das Exemplar von Else Cross befindet sich heute in Privatbesitz und ist auszugsweise in Aufsätzen von Neil Boynton veröffentlicht). Von Stadlen gibt es außerdem eine Einspielung, die allerdings erst deutlich später (1948 während der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik) entstand. Auch wenn die Eintragungen teilweise voneinander abweichen und zudem im Fall des Exemplars von Cross nicht sicher ist, ob diese in verschiedenen Stadien der Beschäftigung mit dem Werk vorgenommen wurden (Cross emigrierte – wie Stadlen – nach England und wurde in London Klavierprofessorin an der Royal Academy of Music), so sind doch gewisse Tendenzen unübersehbar, die ein besseres Verständnis des Werks sowie dessen musikalischen Vortrag ermöglichen. Für Stadlens Exemplar sind vor allem drei Dinge charakteristisch: erstens eine recht frei gehandhabte Agogik, weshalb es zu zusätzlichen Anweisungen insbesondere zur Rücknahme des Tempos (etwa Satz I, T. 14, Ende T. 30, 42 f.) und zur Einfügung von Fermaten (Satz III, T. 37, 41, 60) kam; zweitens die Zusammenfassung der nur aus wenigen Tönen bestehenden Spielfiguren zu längeren Phrasen (diesen Zug zeigen auch die Annotationen Steuermanns in seiner Abschrift); drittens eine Ausdrucksidee, die Vokabeln wie „letzter Seufzer“ (Satz I, T. 53 f.) oder „exaltiert“ und „verlöschend“ (Satz III,

T. 7, 12) verwendet und damit eine Beziehung etwa zur Musik Gustav Mahlers herstellt. Das Exemplar von Cross enthält teilweise übereinstimmende, teilweise aber auch abweichende Eintragungen (so sind die Fermaten von Satz III ebenfalls vorhanden, weitere finden sich jedoch in Satz I in T. 20, 23, Ende T. 36 und 43). Vor allem sind hier durchgängig Pedalangaben eingetragen, die bei Webern vollständig fehlen und bei Stadlen nur sporadisch für Satz III überliefert sind. Außerdem ist in beiden Exemplaren in Satz III der Beginn jeder Variation angegeben (Mitte T. 12 Variation I, Mitte T. 23 Variation II, Mitte T. 33 Variation III [bei Cross fälschlicherweise bereits Mitte T. 32], Beginn T. 45 Variation IV, Beginn T. 56 Variation V). All diese Eintragungen vermitteln ein Bild von einer Musik, die trotz äußerlicher Neuartigkeit doch hinsichtlich ihrer Ausdrucksethik eine enge Beziehung zur klassisch-romantischen Tradition aufweist. Zugleich wird deutlich, wie Arbeit am Detail und Freiheit des Vortrags hier eine Symbiose eingehen.

Abschließend sei allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken für die Bereitstellung von Kopien sowie der Paul Sacher Stiftung und der Österreichischen Nationalbibliothek für die Möglichkeit, Einsicht in die Quellen zu nehmen, herzlich gedankt. Gedankt sei auch Thomas Ahrend und Julia Bungardt (Anton Webern Gesamtausgabe) sowie Regina Busch für etliche Hinweise, zudem Neil Boynton für die Überlassung von Kopien des annotierten Exemplars von Else Cross.

Berlin, Frühjahr 2016
Ullrich Scheideler

Preface

The composition of the Variations op. 27 fell during Anton Webern's (1883–1945) last creative phase, starting in 1926, in which he made the twelve-tone method the basis of his composing and at the same time took recourse to traditional forms and genres. We know quite a lot about the genesis of op. 27 – which was incidentally Webern's only work for solo piano – through the sketches and draft versions as well as from a number of letters. On 14 October 1935 he began with what later became movement III, but soon discontinued work on it. In a letter to Arnold Schoenberg, dated 9 March 1936, Webern reported that he “has not managed to do any work since December” (cited after the facsimile; available as a digital reproduction on the website of the Arnold Schoenberg Center <http://www.schoenberg.at>). The reasons for this were probably, among other things, the death of Alban Berg on 24 December 1935, the preparation of the première of Berg's Violin Concerto in Barcelona (Webern however cancelled his participation as conductor on short notice), as well as his conducting engagements, lectures, and teaching activities. Work on the composition presumably resumed only in June 1936, with the already started movement being completed on 8 July. The fact that signs of a multi-movement conception are missing from the first sketches (in op. 24, for example, such references were present from the very beginning) is an indication that the Variations were possibly initially planned as a single movement. Yet, shortly after the completion of the movement, on 18 July Webern began a further movement, which he finished on 19 August and later placed at the beginning of the work. Between 1 and 5 September, he then composed movement II. Webern presumably made a fair copy for the engraver in the autumn of 1936. The work was probably printed from January 1937, and ultimately released at the end of April 1937

(cf. letter from Universal Edition to Webern, dated 27 April, in which three “honorary copies” were also enclosed).

In the course of its genesis, Webern reshaped the material, the twelve-tone row, for his composition several times. This work process, which went hand in hand with the first sketches, can easily be reconstructed on the basis of the sketch leaves (see the *Comments* at the end of the present volume). Only after various adjustments did Webern find the final basic form, as can be heard in mm. 1–5 of movement III. On three sketch leaves, Webern thereupon notated all 48 forms of this row (basic row, inversion, retrograde, and retrograde inversion, each in twelve transpositions), and numbered them consecutively with ordinal numbers. These row numbers are also found in the sketches and the first draft; they provided Webern with orientation both for the correct sequence of the notes as well as for the systematic combination of the rows.

Webern’s deliberations about the integration of the completed movement into a larger formal context are partially documented. In letters to David Josef Bach (15 July 1936) and to his friend, the poetess Hildegard Jone (18 July), Webern mentioned that the whole work was to be a “kind of suite”. Several weeks later, on 24 August 1936, and thus at a time when movement II had not yet been composed, it was however clear that it was to become a three-movement work which Webern wanted “to simply call ‘Variations’” (letter to Eduard Steuermann, as cited in *Aus dem Briefwechsel Webern–Steuermann*, transcribed and furnished with annotations by Regina Busch, in: *Musik-Konzepte, Sonderband Anton Webern I*, p. 26). After he had reported details of the work to Schoenberg on 21 September 1936, Webern described it as follows in a letter of 6 December 1936 to the dedicatee and pianist Eduard Steuermann, which was sent at the same time as a copyist’s manuscript of the Variations (see *Comments*): “As I believe I already mentioned to you, they are divided into (three) self-contained movements. I do not expressly present the theme

at all (for example, as in the earlier sense at the beginning). It is almost my desire that it may remain unrecognised as such. (But if somebody were to ask me about it, I would not conceal it from him.) Yet, it would be better if it stayed in the background, so to speak. (It is – I naturally reveal it you right away – the first eleven measures of the third movement.) [...] The first movement is like an Andante, the second a Scherzo (it is a two-part ‘endless’ canon, endless *within* its two parts, but also in relation to both of these; one has to play it as something friendly, that is to say, to strive to bring out, in spite of the fast tempo, the *espressivo* of the figures – ‘cantabile’, so to speak). The third movement is really a set of variations in terms of its structure. (The penultimate variation is to be comprehended in the sense of an animated melody; the character of the others and of the theme itself is indeed hardly to be misunderstood.)” (*Musik-Konzepte*, pp. 32 f.)

Webern had hoped that Steuermann, who had been part of Schoenberg’s inner circle since the première of *Pierrot lunaire* in 1912, would play the première of his Variations in Vienna. However, the pianist had already emigrated to the USA in May 1936 due to the political developments in Germany and Austria. In 1937 he could not bring himself to travel to Europe, so that Steuermann’s former pupil, the merely 27-year-old Peter Stadlen stepped in for the première at a concert on 26 October 1937 in Vienna (on the programme were also works by Schubert, Beethoven, Stravinsky, and Prokofiev). The dedicatee was never to publically perform Webern’s Variations (the possible aesthetic and political reasons are discussed in detail in *Musik-Konzepte*, p. 48). However, he obviously occupied himself with the work and studied it in lessons with his pupils, as shown by annotations in the copyist’s manuscript which had been sent to him.

Apart from the première, about which he commented very positively to Theodor W. Adorno (letter of 7 November 1937), Webern did not experience any

further public performances of op. 27 (a planned performance in a half-private circle on 29 November 1943 in honour of his 60th birthday was cancelled in favour of other works). Webern worked on the Variations with at least four pianists (Peter Stadlen, Else Cross, Fré Focke and Jeanne Manchon). From the first two of these stem the editions used in this context, which contain numerous annotations (Stadlen’s annotated copy was published in facsimile and transcription by Universal Edition in 1979; Else Cross’s copy is today in private ownership and has been published in part in articles by Neil Boynton). There is also a recording by Stadlen, which was, however, made much later – in 1948 during the Darmstadt Ferienkurse für Neue Musik (Darmstadt International Summer Course for New Music). Even though the annotations at times differ from each other and moreover, in the case of Cross’s copy, it is not certain whether they were entered when she occupied herself with the work at various stages (Cross emigrated – like Stadlen – to England and became professor of piano at London’s Royal Academy of Music), certain tendencies are obvious which make possible a better understanding of the work as well as of its musical rendition. Three things are above all characteristic of Stadlen’s exemplar: firstly, rather freely applied agogics, which is why there are additional instructions particularly concerning the slowing down of the original tempo (e. g., movement I, m. 14, end of m. 30 and mm. 42 f.) and the insertion of fermatas (movement III, mm. 37, 41, 60); secondly, the subsumption of figures which consist of only a few notes within longer phrases (Steuermann’s annotations in his copy also display this trait); thirdly, an idea of expression which employs words such as “last sigh” (movement I, mm. 53 f.) or “effusive” and “fading away” (movement III, mm. 7, 12) and in this way establish a connection to the music of Gustav Mahler. Cross’s exemplar contains partially corresponding, but partially also differing annotations (thus the fermatas in movement III are likewise present,

however additional ones are also found in movement I, in mm. 20, 23, at the end of mm. 36 and 43). Above all, pedal markings are entered here throughout, which are completely lacking in Webern and are only sporadically indicated for movement III in Stadlen. Furthermore, in both copies the beginning of each variation is indicated in movement III (variation I: middle of m. 12; variation II: middle of m. 23; variation III: middle of m. 33 [erroneously already at the middle of m. 32 in Cross]; variation IV: beginning of m. 45; variation V: beginning of m. 56). All these annotations convey a picture of a kind of music which in spite of its outward novelty exhibits a close relationship to the Classical-Romantic tradition with regard to its aesthetics of expression. At the same time, it becomes clear how work on details and freedom of execution form a symbiotic relationship.

Finally, we would like to thank the libraries mentioned in the *Comments* for kindly placing copies at our disposal and the Paul Sacher Stiftung as well as the Österreichische Nationalbibliothek for allowing the examination of the sources. I also owe a debt of gratitude to Thomas Ahrend and Julia Bungardt (Anton Webern Gesamtausgabe) as well as Regina Busch for various information, and Neil Boynton for providing copies from Else Cross's annotated exemplar.

Berlin, spring 2016
Ullrich Scheideler

Préface

Anton Webern (1883–1945) composa ses Variations op. 27 au cours de sa dernière phase créatrice débutant en 1926 et caractérisée par une écriture

dodécaphonique alliée à des formes et des genres traditionnels. La genèse de l'opus 27, qui est d'ailleurs son unique œuvre pour piano seul, est largement documentée grâce à une série de lettres ainsi qu'aux esquisses et ébauches conservées. Webern commença à composer ce qui allait devenir le mouvement III le 14 octobre 1935, avant d'interrompre rapidement son travail. Dans une lettre à Arnold Schönberg du 9 mars 1936, il annonce qu'il n'est «plus parvenu à travailler depuis décembre» (d'après le fac-similé; disponible en version numérisée sur le site du Arnold Schönberg Center <http://www.schoenberg.at>). La mort d'Alban Berg survenue le 24 décembre 1935 pourrait être l'une des causes de cette interruption, ainsi que la préparation de la création du Concerto pour violon de Berg qu'il devait diriger à Barcelone (mais à laquelle il renonça peu de temps avant la date) et d'autres obligations en tant que chef d'orchestre, conférencier et enseignant. Webern ne se remit vraisemblablement à la composition qu'en juin 1936, achevant le mouvement commencé le 8 juillet. L'absence d'indications relatives à une structure en plusieurs mouvements dans les premières esquisses (pour le *Konzert* op. 24, celles-ci sont présentes dès le début) permet de penser que les Variations pourraient initialement avoir été prévues en un seul mouvement. Cependant, très rapidement après avoir achevé ce mouvement, en 18 juillet Webern en commença un autre qu'il termina le 19 août et plaça plus tard au début de l'œuvre. Il composa ensuite le mouvement II, entre le 1^{er} et le 5 septembre. Il est probable qu'il établit une copie au propre destinée à la gravure dès l'automne 1936, mais le processus d'impression ne démarra probablement qu'en janvier 1937 pour une parution de l'édition imprimée à la fin du mois d'avril 1937 (cf. lettre du 27 avril de l'Universal Edition à Webern à laquelle sont joints «trois exemplaires de courtoisie»).

Webern transforma plusieurs fois son matériau musical, la série de 12 sons, en cours d'écriture. Ce processus de travail peut être reconstitué aisément dès

les premières étapes grâce aux feuillets d'esquisses conservés (voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition). Le compositeur ne trouva la forme définitive de la série telle qu'on peut l'entendre dans le mouvement III mes. 1–5 qu'après différentes transformations. Cette série et l'ensemble de ses 48 formes (forme originale, rétrograde, miroir et miroir-rétrograde, chacune dans ses 12 transpositions) sont numérotées par ordre et notées sur trois feuillets. Ces numéros d'ordre figurent également dans les esquisses et dans la première version, offrant ainsi à Webern des points de repère tant pour conserver la succession des sons que pour la combinaison systématique des séries.

Les réflexions de Webern sur l'intégration du mouvement achevé dans un ensemble formel plus large peuvent être retracées partiellement grâce à sa correspondance. Dans ses lettres à David Josef Bach (15 juillet 1936) et à son amie poétesse Hildegard Jone (18 juillet), il mentionne en effet que son œuvre doit devenir «une sorte de suite». Quelques semaines plus tard, le 24 août 1936, alors que le mouvement II n'est pas encore composé, il est établi que l'œuvre sera en trois mouvements et se «nommera simplement "Variations"» (lettre à Eduard Steuermann, citée d'après *Aus dem Briefwechsel Webern–Steuermann*, transcrite et commentée par Regina Busch, dans: *Musik-Konzepte, Sonderband Anton Webern I*, p. 26). Après avoir fourni à Schönberg des informations détaillées sur sa nouvelle œuvre le 21 septembre 1936, Webern joint une copie des Variations (voir *Bemerkungen* ou *Comments*) à sa lettre du 6 décembre 1936 à leur dédicataire, le pianiste Eduard Steuermann, et les décrit ainsi: «Comme il me semble te l'avoir déjà indiqué, elles sont divisées en (trois) mouvements indépendants. Je ne fais pas ressortir expressément le thème (au sens où on le mettait autrefois en avant). J'en suis presque à souhaiter qu'il reste inconnu en tant que tel. (Mais si on me pose la question, je n'en ferai pas mystère). Cependant, il vaut tout de même mieux qu'il reste à

l'arrière-plan. (Il s'agit – à toi je peux bien entendu le dire tout de suite – des 11 premières mesures du 3^e mouvement). [...] Le 1^{er} mouvement est quasiment un Andante, le 2^e un Scherzo (c'est un canon «perpétuel» à deux voix, perpétuel *au sein* de chacune de ses deux parties, mais englobant aussi les deux parties elles-mêmes. Il faut le jouer comme quelque chose de sympathique, c.-à-d. essayer malgré le tempo rapide de donner aux formes leur caractère *espressivo* – ou “cantabile”). De par sa structure, le 3^e mouvement constitue quant à lui réellement une série de variations. (L'avant-dernière variation [est] à appréhender dans le sens d'une mélodie animée; le caractère des autres variations et du thème lui-même est aisément identifiable.)» (*Musik-Konzepte*, pp. 32 s.).

Webern avait espéré que Steuermann, qui appartenait au cercle rapproché de Schönberg depuis la première de son *Pierrot lunaire* en 1912, créerait ses Variations à Vienne. Mais du fait de l'évolution de la situation politique en Allemagne et en Autriche, le pianiste avait émigré aux États-Unis dès le mois de mai 1936. Il ne put se résoudre à entreprendre un voyage en Europe en 1937, si bien que ce fut l'un de ses anciens élèves à peine âgé de 27 ans, Peter Stadlen, qui joua pour la première fois l'œuvre à Vienne lors d'un concert donné le 26 octobre 1937 (au programme figuraient également des œuvres de Schubert, Beethoven, Stravinski et Prokofiev). Le dédicataire ne joua jamais les Variations de Webern en public (les raisons potentielles d'ordre esthétique et politique sont présentées en détail dans *Musik-Konzepte*, p. 48). Il s'intéressa cependant manifestement à l'œuvre et l'étudia en cours avec ses élèves, comme en attestent des annotations figurant dans la copie qui lui avait été adressé.

De son vivant, Webern n'eut pas l'occasion d'entendre d'autres auditions publiques de son œuvre que la création, qu'il évoque d'ailleurs très positivement dans une lettre du 7 novembre 1937 à Theodor W. Adorno (une exécution semi-privée prévue le 29 novembre 1943 à

l'occasion de son 60^e anniversaire fut finalement annulée au profit d'autres œuvres). Au moins quatre pianistes (Peter Stadlen, Else Cross, Fré Focke, Jeanne Manchon) ont travaillé ces Variations avec le compositeur. Abondamment annotés, les exemplaires utilisés dans ce cadre par les deux premiers sont aujourd'hui accessibles (l'exemplaire annoté de Stadlen fut publié en 1979 par Universal Edition sous forme de fac-similé et de retranscription, celui d'Else Cross appartient à une collection privée, mais a été publié partiellement dans les travaux de Neil Boynton). Il existe en outre un enregistrement de Stadlen, réalisé toutefois beaucoup plus tardivement – en 1948, pendant l'Académie d'été de musique contemporaine de Darmstadt (Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik). Bien que les annotations soient en parties divergentes et, dans le cas de l'exemplaire de Cross, sans que l'on puisse déterminer à quels stades de travail elles correspondent (comme Stadlen, Cross émigra en Angleterre et devint professeur de piano à la Royal Academy of Music de Londres), certaines tendances convergentes émergent nettement, permettant une meilleure compréhension et une meilleure interprétation de l'œuvre. Trois caractéristiques ressortent de l'exemplaire de Stadlen. Tout d'abord, une agogique relativement libre donnant lieu à des indications supplémentaires, notamment pour le ralentissement du tempo (p. ex. mouvement I, mes. 14, fin mes. 30, 42 s.) et le rajout de points d'orgue (mouvement III, mes. 37, 41, 60). Deuxièmement, la réunion de figures composées seulement de quelques sons en phrases plus longues (cette tendance est également présente dans les annotations apposées par Steuermann dans sa copie personnelle). Troisièmement, une palette expressive utilisant des termes tels que «dernier soupir» (mouvement I, mes. 53 s.) ou «exalté» et «en s'éteignant» (mouvement III, mes. 7, 12), établissant ainsi un lien notamment avec la musique de Gustav Mahler. L'exemplaire de Cross contient certaines annotations identiques, mais parfois aussi différentes (les points d'orgue du mouve-

ment III y figurent également, mais le mouvement I en présente d'autres mes. 20, 23, fin mes. 36 et 43). On y trouve par ailleurs tout au long de l'œuvre de nombreuses indications de pédale totalement absentes de la partition de Webern et sporadiquement présentes chez Stadlen, dans le mouvement III. Les deux exemplaires signalent également le début de chaque variation du mouvement III (milieu mes. 12 variation I, milieu mes. 23 variation II, milieu mes. 33 variation III [chez Cross par erreur déjà milieu mes. 32], début mes. 45 variation IV, début mes. 56 variation V). L'ensemble de ces annotations permet de broser le tableau d'une musique présentant à la fois une apparence nouvelle et une esthétique expressive étroitement liée à la tradition classico-romantique. Dans le même temps apparaît clairement la symbiose entre travail de détail et liberté d'interprétation.

En guise de conclusion, nous souhaitons remercier ici toutes les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour la mise à disposition de copies des sources ainsi que la Paul Sacher Stiftung et la Österreichische Nationalbibliothek qui nous ont permis d'accéder aux sources. Nous remercions également Thomas Ahrend et Julia Bungardt (Édition Complète Anton Webern) ainsi que Regina Busch pour les nombreuses informations fournies et Neil Boynton pour la transmission de copies de l'exemplaire annoté d'Else Cross.

Berlin, printemps 2016
Ullrich Scheideler