

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 13-14 (1993-1994)

Artikel: Les Altenberg-Lieder ou la dramatisation du "Naturbild"

Autor: Starobinski, Georges

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835281>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Les Altenberg-Lieder ou la dramatisation du «Naturbild»

GEORGES STAROBINSKI

A bien des égards, les *Altenberg-Lieder* (1912) marquent pour Alban Berg le début d'une période nouvelle. Pour la première fois, il écrit pour le grand orchestre et sans la supervision d'Arnold Schönberg, dont le rôle s'est limité pour l'occasion à celui d'instigateur. L'influence des dernières œuvres orchestrales de Schönberg – les *Fünf Orchesterstücke* et *Erwartung* (1909) – se ressent cependant dans l'écriture de Berg. De même, l'œuvre avec laquelle Schönberg avait lui-même abordé l'écriture orchestrale douze ans auparavant, les *Gurre-Lieder*, représente un exemple important pour Berg.

C'est en effet dans les mois qui ont précédé la composition des *Altenberg-Lieder* que Berg met la dernière main à la réduction de piano (ainsi qu'à une analyse détaillée) des *Gurre-Lieder*, des mouvements vocaux du second quatuor de Schönberg, ainsi que celle de *Der Ferne Klang* de Franz Schreker, commandes des éditions Universal.

On connaît l'influence décisive exercée par l'opéra de Schreker sur le style de Berg en général et sur *Wozzeck* en particulier¹; on sait aussi que certaines tournures mélodiques du quatuor et des *Gurre-Lieder* de Schönberg se retrouvent dans quelques motifs des *Altenberg-Lieder*².

Mais la ressemblance la plus frappante entre toutes ces œuvres réside dans la présence de passages relevant d'un même principe de composition, celui de la «Klangfläche», «surface sonore» formée de la superposition d'ostinati. Le recours à cette technique d'écriture n'est cependant pas arbitraire mais dicté, dans chacune des œuvres de ces divers compositeurs, par les images de paysage naturel évoquées par le texte³.

Il s'agit en effet de «Naturbilder» qui, comme l'a remarqué Carl Dahlhaus⁴, se définissent depuis la symphonie «Pastorale» de Beethoven par la suspension de tout travail thématique ou motivique, suspension symboliquement interprétée comme un équivalent de l'absence d'activités humaines dans les lieux représentés. Une musique répétitive, qui ne se dirige pas vers un but et ne suit pas les règles d'une syntaxe discursive mime la permanence que nous offre le spectacle de la nature rendue à elle-même:

«Kompositionstechnisch beruht die musikalische Darstellung von Natur in den hervorstechendsten Bei-

1 Pour l'influence de Schreker sur les *Altenberg-Lieder*, voir: Jürg Stenzl, *Franz Schreker und Alban Berg. Bemerkungen zu den Altenberg-Liedern op. 4*, in *Franz Schreker. Am Beginn der Neuen Musik*, Graz 1978, p. 44–58.

2 Voir en particulier: Hans Ferdinand Redlich, *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Wien 1957, p. 82. Ainsi que: Mark Devoto, *Some Notes on the Unknown Altenberg-Lieder*, in: *Perspectives of New Music*, vol. 5, no. 1 (1966).

3 Dans le deuxième quatuor, les «autres planètes» dont il est question dans le texte de Stefan George peuvent faire figure de paysage au sens le plus large.

4 Carl Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, München 1984, p. 136; du même auteur, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1989, p. 252–261.

spielen [...] fast immer auf einem Prinzip, das in der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts ins Extrem getrieben und zur Formidee ganzer Werke erhoben wurde: dem Prinzip der gleichsam stehenden, aber in sich bewegten Klangfläche.»⁵

On le voit, ce principe d'écriture n'a rien d'exceptionnel dans les premières décennies de notre siècle. Berg se démarque cependant de ses contemporains en l'intégrant dans une forme originale où il acquiert une nouvelle signification. Dans les lignes qui suivent, je tenterai de montrer que cette forme est à la fois déterminée par le sens du poème d'Altenberg et très représentative de certaines tendances stylistiques de Berg.

1. Du texte des cartes postales au cycle achevé: dramatisation du sens poétique

Dans une lettre à Schönberg, Berg évoque le fait que l'on peut exécuter ses lieder séparément mais qu'ils constituent un cycle⁶. A l'origine, les poèmes d'Altenberg ne constituaient cependant pas un ensemble cohérent. En effet, c'est tout d'abord au dos de cartes postales envoyées à ses connaissances qu'Altenberg écrit de manière discontinue ces courts poèmes en prose. Le titre complet de l'œuvre de Berg – *5 Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg* – rend bien compte de cette origine épistolaire. Dans le recueil intitulé *Neues Altes* où Altenberg les édite en 1911, ils n'apparaissent pas encore les uns à la suite des autres. De plus, la chronologie de composition de Berg ne correspond pas non plus à l'ordre dans lequel ils sont disposés dans son cycle, mais à la succession suivante: no 4, 3, 5, 2, 1, la composition s'échelonnant sur sept mois, de mars à octobre 1912.⁷ Il faut donc, à la suite de Hermann Danuser⁸, relever l'originalité du travail de Berg qui intègre des pièces isolées dans un ensemble musical et poétique cohérent. Si le jeu des correspondances entre l'âme et la nature crée un lien thématique entre l'ensemble des poèmes (à l'exception du quatrième où la nature n'est pas explicitement évoquée), la cohérence du cycle repose davantage encore, me semble-t-il, sur une logique dramatique.

Considérons les caractéristiques littéraires des poèmes dans l'ordre que Berg leur a donné à l'intérieur de son cycle⁹:

1

Seele, wie bist du schöner, tiefer, nach Schneestürmen ---.
Auch du hast sie, gleich der Natur ---.
Und über beiden liegt noch ein trüber Hauch, eh' das Gewölk sich verzog!

5 Ibid., p.257.

6 «Es sind die 5 Altenberg-Lieder, die ich in diesem Sommer resp. Herbst vollendet habe, die zwar cyclisch gedacht sind, aber auch sehr gut einzeln aufgeführt werden könnten» (Lettre du 9 janvier 1913 de Alban Berg à Arnold Schönberg, citée par Hermann Danuser, *Zu den Altenberg-Liedern von Alban Berg*, in: *Musik und Bildung*, 12) (1985). Il n'existe pas d'édition de la correspondance Berg-Schönberg en langue originale. Un nombre important de lettres ont été publiées en traduction anglaise in: Juliane Brand, Christopher Hailey & Donald Harris (éd.), *The Berg-Schoenberg Correspondence. Selected Letters*, New York, Norton, 1987. La lettre dont il est ici question figure p.140–142.

7 Voir Danuser, op.cit., p.840

8 Ibid., p.841

9 On sait que Berg a apporté quelques légères modifications aux textes d'Altenberg. C'est dans cette version légèrement altérée que je les reproduis ici.

2

Sahst du nach dem Gewitterregen den Wald?!?!

Alles rastet, blinkt und ist schöner als zuvor ---.

Siehe, Fraue, auch du brauchst Gewitterregen!

3

Über die Grenzen des All blicktest du sinnend hinaus;

Hattest nie Sorge um Hof und Haus!

Leben und Traum vom Leben ---.

plötzlich ist alles aus

Über die Grenzen des All blickst du noch sinnend

hinaus ---!

4

Nichts ist gekommen, nichts wird kommen für meine Seele ---.

Ich habe gewartet, gewartet, oh, gewartet ---.

Die Tage werden dahinschleichen ---.

Und umsonst wehen meine aschblonden seidenen Haare um mein bleiches Antlitz ---

5

Hier ist Friede --- Hier weine ich mich aus über alles. Hier löst sich mein unermessliches unfassbares Leid, das meine Seele verbrennt. Siehe, hier sind keine Menschen, keine Ansiedlungen. –

Hier ist Friede!

Hier tropft Schnee leise in Wasserlachen ---.

Dans leur succession, ces poèmes évoquent un parcours psychologique qui, de la plénitude heureuse mène à la solitude désespérée. Un *Frauenliebe und -leben* concentré dans l'espace de cinq lieder, en quelque sorte. Il n'est d'ailleurs pas impossible que Berg ait, consciemment ou non, reconstitué allusivement au moyen des instantanés poétiques d'Altenberg le destin féminin évoqué par Adalbert von Chamisso. Il ne s'agirait là que d'une manifestation supplémentaire de sa prédilection passionnée pour Robert Schumann¹⁰.

Il me semble cependant que les lieder de Berg présentent une similitude plus frappante encore avec le monodrame *Erwartung* composé par Schönberg sur le texte de Marie Pappenheim. L'influence de cette œuvre sur Berg, depuis le dernier des *Lieder* op.2¹¹ jusqu'à *Wozzeck*, a bien entendu été avant tout d'ordre musical. Mais en l'occurrence, elle a également été d'une autre nature dans la mesure où elle a offert le modèle d'une continuité dramatique instituée entre des poèmes épars.

Que nous révèle un plus proche examen?

Le premier poème évoque la beauté de l'âme et sa profondeur après les tempêtes de neige. Il faut d'emblée souligner que le mot «Seele» se réfère ici à la destinataire du texte.

Cette équivalence apparaît clairement dans le second poème, construit sur une même comparaison entre nature et femme («Fraue»). Le texte est adressé à la femme dans sa présence charnelle, d'où le caractère franchement érotique de l'allusion aux pluies d'orages. Comme le remarque Hans Bisanz¹², la crudité de la comparaison n'est

10 Voir: Theodor W. Adorno, *Alban Berg. Le maître de la transition infime*, traduit de l'allemand par Rainer Rochlitz, Paris 1989, p. 50.

11 Ibid., p. 90

12 Hans Bisanz, *Peter Altenberg: Mein äusserstes Ideal*, Wien 1987, p. 24.

cependant pas une fin en elle-même, mais s'inscrit dans le courant, – représenté également dans la peinture viennoise de cette époque par les nus de Klimt et de Schiele – revendiquant pour la femme le droit au plaisir sexuel. Le futur auteur de l'opéra *Lulu*, lecteur assidu de la revue *Die Fackel* de Karl Kraus (dont il avait fait la connaissance par l'entremise d'Altenberg¹³) ne pouvait qu'être sensible à cette problématique de l'émancipation de la femme.

Dans le premier poème, les significations qu'il convient d'attribuer aux tempêtes de neige est plus équivoque, car selon que l'interprétation repose sur le sens littéral du mot «Seele» ou qu'elle prenne en compte sa valeur métonymique, elle débouchera sur une image de tourbillon psychique ou d'extase sexuelle.

Au-delà de ces ressemblances, les deux premiers poèmes présentent une subtile différence dans leurs repères temporels. Le premier loue la beauté de l'âme après («nach») les tempêtes de neige, le second suggère que la femme a, elle aussi, besoin des averses, sous-entendant ainsi qu'elles sont, pour l'immédiat, encore à venir. Dans leur succession, ils peuvent donc être lus comme le passage de l'état de satisfaction à celui de frustration, ou du moins d'attente.

Le troisième poème s'articule lui aussi autour de l'opposition entre un bonheur comblé et son contraire: l'absence de soucis est exprimée au passé («Hatest nie Sorge um Hof und Haus!»), le vide du présent par l'écroulement d'un rêve vécu («Leben und Traum vom Leben — plötzlich ist alles aus...»). Le regard pensif porté incessamment au loin rappelle la quête de la femme dans *Erwartung*, la recherche de l'amant dont le départ a mis fin à un bonheur de rêve.

Dans le quatrième poème est évoquée l'image, qui se retrouve aussi bien dans la poésie de ces années que dans certaines toiles symbolistes, de la femme en attente, souvent dans une nature hostile. Berg avait déjà cédé à l'attrait de cette image deux années auparavant dans des vers de Mombert mis en musique sous le numéro d'opus 2 n. 4. Un paysage évoqué dans ces vers¹⁴ est très semblable à celui du poème d'Altenberg que Berg placera à la fin de son cycle, lequel reprend le décor naturel des deux premiers au travers de l'allusion à la neige et à l'eau («Hier tropft Schnee leise in Wasserlachen...»); ces éléments ont cependant perdu leur caractère dynamique et par là même ne sont plus symboles d'énergies vitales mais de pleurs. Ce rappel thématique est donc également un repère temporel: les neiges tombées dans un tourbillon synonyme d'extase amoureuse (premier poème) fondent doucement dans les flaques laissées par les pluies torrentielles (deuxième poème) telles des larmes brûlantes. La paix évoquée dans le dernier poème («Hier ist Friede») est celle des résignations sans espoir.

On voit donc que les similitudes entre le monodrame de Schönberg et le cycle de Berg se situent au niveau des états psychologiques que provoque une action extrêmement simple – la séparation d'un couple – laquelle est, dans le premier cas, progressivement reconstituée au travers d'allusions à un passé antérieur à l'action scénique, et dans le second suggérée par la disposition des poèmes en prose. Tirés de leur isolement et disposés dans un ordre où se manifeste également une progression causale dans le

13 Voir: Danuser, op. cit., p. 838.

14 «Droben im düstern Bergforst, es schmilzt und glitzert kalter Schnee, ein Mädchen in grauem Kleide lehnt an feuchtem Eichstamm, krank sind ihre zarten Wangen, die grauen Augen fiebern durch Düster riesenstämm».

temps, ils acquièrent un sens dramatique. Par là, ils dépassent certainement de loin la signification – souvent à peine esquissée par les silences d'une ponctuation suspensive – qui était la leur dans le recueil d'Altenberg.

La mise en musique de Berg fait valoir ce processus de dramatisation: au niveau de l'ensemble du cycle, les relations de causalité sont traduites par un jeu de rappels motiviques créant une temporalité «circulaire»; dans le premier lied, plus particulièrement, la dimension temporelle suggérée par le mot «nach» donne lieu à une véritable «mise en scène» dans laquelle la musique donne à entendre ce qui n'était que silence dans le poème.

2. Le prélude initial: dramatisation du «Naturbild»

L'importance du prélude initial apparaît immédiatement en raison de sa longueur inhabituelle: les dix-neuf mesures dont il est constitué représentent la moitié de l'ensemble du lied. Ses cinq premières mesures correspondent en tous points à la définition du «Naturbild» citée plus haut.

Mässige Achtel ($\text{♩} = \text{ca } 96$)

Techniquement, la dialectique du mouvement fixé dans un cadre statique – qui ne saurait trouver de correspondant poétique plus adéquat que l'image tournoyante de la tempête de neige – est produite par l'importance de l'activité mélodico-rythmique et l'absence de mouvement harmonique à grande échelle.

Berg accorde également la plus grande attention à deux aspects essentiels des «Naturbilder», la densité de la texture et l'instrumentation.

La métaphore spatiale à laquelle fait appel la terminologie au sujet des «Klang-

flâche» rend compte de l'équivalence recherchée entre une densité sonore maximale au sein d'un ambitus relativement large et la continuité organique des espaces naturels représentés. Dans le développement de sa symphonie «Pastorale», Beethoven atteint cet effet par un procédé rythmique consistant à superposer rythmes binaires et ternaires. Chez Berg, cette écriture polypythmique se double d'une dimension polymétrique, chacun des six ostinati dont se compose la «surface sonore» s'inscrivant dans un mètre différent:

I	=	5/8
II	=	4/8
III	=	3/16
IV	=	3/8
V	=	2/8
VI	(= I en diminution)	= 7/16

Mais la densité de l'espace sonore est réalisée également sur le plan harmonique. Le total chromatique est en effet atteint dès la première mesure, provoquant une saturation de l'espace harmonique¹⁵. On sait que ce principe occupera une place centrale dans l'écriture dodécaphonique. Il n'est cependant pas exagéré de lui accorder une importance symbolique dans le cadre stylistique de l'atonalité libre où il fait encore figure d'exception. Ceci apparaît clairement au troisième lied où d'immobiles accords de douze sons simulent les «limites de l'univers» («die Grenzen des All») au-delà des quelles le regard rêveur de la femme en attente se porte.

L'instrumentation de Berg est, elle-aussi, très représentative des tendances coloristiques des «Naturbilder»: la clarté des percussions métalliques évoque celle de l'air et de la neige tout autant qu'elle instaure une atmosphère exotique par analogie avec les gamelans indonésiens¹⁶, illustrant ainsi l'affinité esthétique, démontrée par Dahlhaus, entre l'archaïsme du «Naturbild» et l'exotisme¹⁷. L'image de «mosaïque sonore orientale» qu'utilise Redlich¹⁸ pour décrire l'ensemble du prélude convient à merveille aux cinq premières mesures, mais perd de sa validité par la suite.

En effet, les ostinati qui semblaient fixés dans un éternel présent échappent dès la mesure six au mouvement circulaire duquel ils étaient captifs pour entrer, par un jeu de transpositions et d'accélération dans une trajectoire ascensionnelle irrésistible. Ce dynamisme nouveau des ostinati, ainsi que la présence, dès la mesure neuf, d'une mélodie qui semble complètement étrangère à ceux-ci sont autant d'éléments incompatibles avec le statisme décoratif attaché à l'image de la mosaïque.

Considérons tout d'abord ce qui se passe au niveau des ostinati.

Une logique formelle très semblable préside aux modes d'accélération et de transposition. En effet, l'accélération est produite tout d'abord par la réduction du nombre

15 L'étape ultime de ce procédé de saturation sera atteinte sur le plan mélodique dans les années soixante avec les œuvres «micropolyphoniques» de György Ligeti.

16 Voir: Redlich, op. cit., p. 82. Redlich relève que le caractère exotique de ces pages repose à la fois sur le timbre, la polypythmie, le dédoublement du motif principal à la tierce majeure inférieure qui crée, au sein du total chromatique, une zone harmonique issue de la gamme par tons entiers (à la façon de *Voiles* de Debussy), et enfin l'emploi d'ostinati «die in ihrer scheinbar unendlichen Wiederholbarkeit wie dekorative Muster eines kunstvollen Teppichgewebes wirken».

17 Dahlhaus, op. cit., p. 257.

18 Redlich, op. cit., p. 82.

d'expositions du motif principal¹⁹ qui passe de cinq (mes. 1 à 5) à trois (mes. 6 à 9), puis à une seule (mes. 9 à 12); puis par la réduction du nombre de ses notes, passant de cinq (mes. 1 à 12) à trois (mes. 12–13) puis à deux (mes. 14); enfin par celle des valeurs elles-mêmes qui passent progressivement des croches initiales aux sextolets de triples croches (mes. 14).

De même, les intervalles à la distance desquels le motif principal est transposé vont croissant: si l'on prend pour repère sa note initiale à chacune des transpositions apparaît un nouveau motif (X), sol-sol#-sib-do#-mi, entre les notes duquel se succèdent les intervalles de demi-ton, ton et tierce mineure. Il s'agit là précisément d'un des cinq motifs sur lesquels repose la cohérence du cycle tout entier²⁰.

La progression des ostinati culmine dans un climax (mes. 15) où le motif principal est réduit au demi-ton fa-mi issu de la permutation des troisième et deuxième notes de sa forme initiale. A cette réduction mélodique fait suite une «désagrégation» rythmique totale sous la forme d'un trille (mes. 17). Le climax est immédiatement suivi d'un mouvement mélodique et rythmique inverse: le demi-ton, démultiplié dans une gamme chromatique descendante (superposée, comme dans les mesures finales d'*Er-*

¹⁹ J'appelle ainsi le motif I qui domine nettement à l'audition en raison de sa tessiture et surtout de son timbre métallique (produit par le piccolo, le jeu de cloches et le xylophone, combinés avec la première clarinette et les premiers violons)

²⁰ Pour une analyse détaillée de la structure motivique, voir: Mark Devoto, op. cit.

wartung, à une gamme par tons²¹) est propulsé deux octaves plus bas (mes.15–17), le tempo et les valeurs rythmiques se ralentissent en l'espace de cinq mesures jusqu'au retour des croches initiales (mes.20).

On le voit, la plage de détente des cinq premières mesures n'est que le stade initial de stabilité à partir duquel s'élabore une forme en arche dont les extrémités sont constitués par une montée progressive et une retombée brusque de la tension, le sommet se situant exactement aux trois quarts de la courbe. La dynamique (ppp durant les sept premières mesures) suit ce mouvement progressif vers un paroxysme (ff) retombant rapidement au stade initial.

Venons-en au second élément qui nous a semblé se démarquer nettement du principe de la «Klangfläche».

21 Dans la réduction de piano de laquelle l'exemple musical no. 4 est tiré, seul le trait en tons entiers est rendu.

La mélodie débutant à la mesure neuf se signale par sa tessiture située en-dessous des registres «aériens» des ostinati, son timbre chaud (cor solo doublé par les altos) et sa structure métrique qui suit régulièrement le 4/8 de référence. Elle se signale surtout par une «directionnalité» contrastant nettement avec la circularité des motifs de l'ostinato.

Comme très souvent chez Berg, la mélodie se développe, par vagues ascendantes successives, donnant ainsi l'image d'une évolution organique inverse de celle de l'ostinato: au fur et à mesure que l'ambitus initial de neuvième (du *sol* aigu au *fa* grave) du motif principal de ce dernier se dirige vers la seconde mineure (*fa-mi*) auquel il se réduit finalement, la mélodie prend corps (tout d'abord chromatiquement) à la fois vers le grave et l'aigu de sa cellule originelle de trois notes (*do-réb-si*) jusqu'au *sol* aigu (mes. 12). A partir de celui-ci, elle se redéploie par intervalles croissants vers le grave (mes. 12–15). Au moment où les ostinati se dissolvent dans des cascades de secondes mineures et majeures, la mélodie atteint son point d'expansion maximale en reprenant le motif principal de l'ostinato sous sa forme initiale. Le climax de la mesure quinze représente donc également le noeud névralgique où se croisent deux trajéctoires parcourant en sens inverse le chemin qui mène de l'indéterminé au déterminé.

Du point de vue motivique, le but de toute la progression de la mélodie correspond en fait à un retour au stade initial de l'œuvre. Ce retour motivique coïncide néanmoins avec l'achèvement d'un processus structurel fondamental: c'est sur le premier temps de la mesure quinze qu'est atteint le total chromatique «horizontal» de cette mélodie qui – comme il apparaîtra de façon bien plus évidente dans le dernier lied – est donc de forme dodécaphonique.

Comme l'a bien montré Robert P. Morgan²², la «dialectique entre expansion formelle et retour final»²³ est très représentative de la prédilection de Berg pour les formes circulaires et rétrogrades. La forme du prélude anticipe notamment sur celle de la première scène de *Wozzeck*, que Morgan décrit en ces termes:

22 Robert P. Morgan, *The Eternal Return: Retrograde and Circular Form in Berg*, in: *Alban Berg. Historical and Analytical Perspectives*, Oxford 1991, p. 111–150.

23 Ibid. p. 123: «[...] dialectique between formal expansion and final return.»

«The return is achieved through processes of continuous forward development whose ultimate outcome proves to be – however paradoxically – the same as its source.»²⁴

En dernière analyse, il me semble que cette structure se justifie surtout par le sens du poème d'Altenberg. Il est donc temps de quitter une approche descriptive pour tenter une interprétation des résultats de notre analyse formelle.

Il est en effet tentant de lire tout ce prélude comme une version instrumentale quasi programmatique du poème, dans laquelle la nature serait symbolisée par la «Klangfläche», et plus particulièrement par son motif principal sous sa forme initiale, et l'âme par la mélodie dodécaphonique. La fusion de ces deux éléments au moment du climax signifierait alors l'«identification» entre âme et nature, de même que l'achèvement simultané de la «série» dodécaphonique sur le plan mélodique mimeraît l'accession de la conscience à une totalité synonyme de plénitude.

Cette interprétation me semble pleinement confirmée par la seconde partie du lied dont le parcours, identique à celui du prélude, est balisé par de nombreuses relations entre texte et musique qui explicitent rétrospectivement le sens suggéré dans la partie orchestrale.

3. Forme globale et sens du lied

La seconde moitié du lied reproduit de façon légèrement différente la forme en arche du prélude. Le climax est cette fois placé à mi-chemin (mes. 29), laissant ainsi l'espace nécessaire à un postlude dans lequel la musique retourne au silence.

C'est sur le mot «Schneestürmen» (mesure 24) que commence la montée de la tension, qui repose à la fois sur les procédés mis en œuvre dans le prélude – resserrement des séquences et diminution des valeurs – et sur un *accelerando*. Parallèlement à l'ascension dans le registre, tempo et dynamique vont croissant jusqu'au climax de la mesure 29.

24 Ibid. p. 123.

ruhiger (p)

wie bist du schö - - - ner, tie - - fer, nach Schnee - stür - men...

2.VI. gleichmäßig cresc. (bis ff)

f ff (sempre ff)

Auch du _____ hast sie, gleich der Na -

poco accel. - -

25 (cresc.)

molto accel.

tur. - - - + Kl. 8va rit. - - -

(Hr.) cresc. f mol - to 1.VI. f

La ligne vocale se déploie progressivement par vagues selon le même principe que la mélodie dodécaphonique. Là encore, la progression mène à une citation à peine variée du motif principal de l'ostinato dans sa version initiale (mes. 25–27), et ceci au moment même où est prononcée l'identité entre âme et nature: «Auch du hast sie gleich der Natur».

The image shows three staves of handwritten musical notation for voice and piano. The top staff is in 4/4 time, featuring dynamic markings *PPP*, *PP*, and *P*. The middle staff begins with *ruhiger (P)* and includes lyrics: "wie bist du schön --- ner fir -- fer, nach schnee-stür - men". The bottom staff features dynamics *f*, *ff*, and *(sempre ff)*, with lyrics: "Auch du — hast sie, gleich der na - tur. ---". A bracket labeled "MOTIF I" covers the first two measures of the bottom staff.

*) Gesungener Stimmton mit leichtgeschlossenen Lippen (*ppp!*) } wie ein Hauch an- und ab- zu setzen!
 **) Gesungener Stimmton mit halb offenem Munde (*pp!*) }

De plus, les trois premières notes de la ligne vocale (dont le premier mot, rappelons-le, est «Seele») correspondent à la cellule originelle de la mélodie dodécaphonique. Le mode d'insertion de la voix est lui-même plein de sens: cette entrée sensuelle, sans parole, tout d'abord «mit leicht geschlossenen Lippen» puis «mit offenem Mund» (selon les indications de Berg dans la partition), passage progressif du soupir à peine perceptible à la déclamation, établit une transition subtile entre parties instrumentale et vocale. Cette transition manifeste esthétiquement l'identité entre le sujet lyrique et celui du prélude «programmatique». Ainsi l'accession progressive à la parole mime le réveil d'une conscience enveloppée encore du voile opaque («trüber Hauch») qui persiste après les tempêtes de l'âme.

Cette voix qui semble tirée d'un profond sommeil rappelle inévitablement le «Mitternachtslied» de Friedrich Nietzsche que Gustav Mahler, grand modèle de Berg tout au long de sa vie, a placé au centre de sa *Troisième Symphonie* (achevée en 1896). Tirée d'un rêve profond («Aus tiefem Traum bin ich erwacht»), la chanteuse nocturne nous y révèle, sur un accompagnement suspensif en ostinato, la profondeur du monde, de la peine et du plaisir. Comme le remarque Carl E. Schorske, il s'agit là d'une «vision du monde qui affirme la primauté du désir et, dans le même temps, souffre mortellement de la dissolution des limites du moi et du monde, tout en appelant un ordre de ses vœux.»²⁵

25 Carl E. Schorske, *Vienne fin de siècle*, traduit de l'américain par Yves Thoraval, Paris 1983, p. 219.

Rêve et désir ne sont pas absents du lied de Berg. Le premier fait partie, aux côtés du paysage naturel qui lui sert souvent de décor, des images fréquemment associées au principe de la «Klangfläche». L'absence de travail thématique peut, en effet, également symboliser la suspension de toute pensée logique dans les états de rêverie²⁶. Le prélude n'est pas dépourvu d'une certaine dimension onirique. On l'a vu, l'hésitation entre rêve et réalité constitue le cœur du troisième lied (premier dans la chronologie de composition): «Leben und Traum vom Leben». Or, ce vers est précédé à l'orchestre par une superposition d'ostinati qui reproduisent presque intégralement dans la dimension verticale le motif x de l'introduction. La réalité est remise en question par le biais d'une correspondance motivique et structurelle chargée de signification.

Le désir se lit dans le mouvement d'accélération tendue de la musique de Berg qui semble mimer celui de l'acte sexuel: la forme du prélude, où une phase de tension continue culmine dans un climax suivi d'un rapide «épuisement», suggère bien que Berg a voulu rendre compte de la signification érotique du poème d'Altenberg²⁷.

Cette idée ne serait en tous cas pas contraire aux positions esthétiques de Berg. En 1907 déjà, se confiant à Frida Semler Seabury, il avait dit son enthousiasme pour la *Salomé* de Strauss et pour Wedekind:

«Wedekind – tout ce nouveau mouvement – l'accent sur le sensuel dans l'art moderne! [...] Nous sommes enfin parvenus à comprendre que la sensualité n'est pas une faiblesse ni une concession à ses propres désirs, mais bien une force immense qui est en nous – l'axe autour duquel s'articulent tout notre être et notre pensée! Oui toute notre pensée!»²⁸

Selon Adorno, ce mouvement n'a cependant pas atteint le but ultime auquel il tendait:

«Il est un point sur lequel la génération précédente à une dette envers nous: celui de la pornographie musicale. Si haut qu'elle puissent viser, les extases crépusculaires de Tristan, l'âme hoquetante de la princesse Salomé, enfin les déclarations cosmiques d'Alexandre Scriabine – toutes n'ont en réalité qu'un même but: la représentation musicale du coït complet. Mais ce but leur est resté inaccessible.»²⁹

26 Voir Jürg Stenzl, *Musik und Traum*, in: *Musik-Konzepte*, 74 (1991) p. 8–102.

27 Le cas ne serait pas sans antécédents dans l'histoire de la musique, le dernier en date, en cette année 1912, étant sans doute représenté par le *Rosenkavalier*, créé à Dresde le 26 janvier 1912, dont l'ouverture évoque les ébats de la Maréchale et d'Octavian.

28 Cité in: Mosco Carner, *Alban Berg*, traduit de l'anglais par Dennis Collins, Paris, 1979, p. 25.

29 Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Leleu, Paris, p. 19.

Cette remise en question n'entre cependant pas en contradiction avec l'idée, exprimée dans le même recueil de textes, que «la musique de Berg a un penchant pour cette expérience de l'iniforme et du diffus qui est refoulée au niveau des pulsions érotiques»³⁰. Le «chaos»³¹ polymétrique du prélude de l'opus 4 compte au nombre des manifestations de ce penchant, autant que l'entrée sensuelle de la voix.

La seconde partie du lied, monologue de l'âme habitée du souvenir, rêvé ou réel, d'un moment de plénitude, se charge donc d'une dimension réflexive: Il convient de relever que l'idée d'attribuer au prélude une fonction de repère temporel et d'en faire le porteur de la «préhistoire» du présent textuel relève moins de l'esthétique du lied – selon laquelle les premières mesures introduisent le «ton» du morceau – que de celle du drame musical wagnérien. Dans cette optique, la longueur inhabituelle de ce prélude pourrait s'expliquer par une extension de sa fonction introductory à l'ensemble du cycle, ce que semble confirmer l'absence de sections comparables dans les trois courts lieder centraux.

Une telle intrusion d'un procédé dramatique dans le domaine du lied n'est certes pas nouvelle chez Berg: c'est à nouveau le dernier des *Lieder* op. 2 qui fait figure de précurseur. On y rencontre des «gestes» tels que le fameux *glissando* ou le *sib* grave martelé au piano qui, comme l'a relevé Adorno, font de cette pièce «une première étape sur le chemin qui conduit à *Wozzeck*»³².

4. Souvenir nostalgique du «Naturbild» dans le dernier lied

La forme du lied final de l'opus 4 est, elle aussi, directement inspirée de modèles dramatiques. Le titre indiqué entre parenthèses, *Passacaglia*, qui est celui de l'opus 1 de Webern aussi bien que de «Nacht», no 8 du *Pierrot lunaire* de Schönberg, nous avertit qu'il s'agit à nouveau d'une pièce basée sur le procédé de l'ostinato, et plus particulièrement du *basso ostinato*. On sait l'usage que Berg lui-même en fera dans *Wozzeck*. Le titre *Passacaglia* ne devrait cependant pas nous leurrer sur la nature véritable du lied. De fait, il suit manifestement le modèle du *lamento* baroque: Plusieurs indices parlent en faveur de cette interprétation. Au niveau du texte tout d'abord, auquel Berg confère un caractère litanyque en répétant le vers initial comme le font les refrains pathétiques des *lamenti* des premiers opéras baroques autour de 1600. Et sur le plan musical surtout, où l'on retrouve des caractéristiques essentielles du genre: un tempo lent, un mètre ternaire et de nombreux chromatismes descendants, souvenirs des tétracordes en ostinato sur lesquels les *lamenti* étaient le plus souvent construits à partir de la première moitié du dix-septième siècle. De plus, la situation de cette pièce dans le cycle de Berg correspond à celle du *lamento* depuis les opéras de Cavalli, climax d'expression dramatique placé juste avant le dénouement de l'intrigue.

Ainsi, le processus de dramatisation que l'on a vu à l'œuvre tout au long de notre analyse se poursuit jusqu'à la fin: commencé comme un prélude wagnérien, le cycle s'achève à la manière d'un opéra baroque. Mais en dernière analyse, cette dramatisa-

30 Ibid., p. 201.

31 Ernst Krenek, *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten von Peter Altenberg op. 4*, in: Willi Reich, *Alban Berg*, Wien 1937, p. 45.

32 Adorno, *Alban Berg. Le maître de la transition infime*, traduit de l'allemand par Rainer Rochlitz, Paris, 1989, p. 90. Ce texte a tout d'abord paru en 1937 dans l'ouvrage collectif de Willi Reich.

tion procède à chaque fois d'un même esprit sentimental. Dahlhaus l'a bien montré³³ (en reprenant les catégories de Schiller), la nature évoquée dans les «Naturbilder» n'apparaît pas au travers d'une imitation naïve des sons de la création, mais se présente bien plutôt comme une seconde nature reconquise *sentimentalement* sur la culture par la négation des règles de cette dernière. De même, avec ses nombreuses allusions à la tonalité de *sol mineur* (tonalité du *lamento* de la *Didon* de Purcell), le *lamento* regarde nostalgiquement vers un moment de l'Histoire où les règles d'une syntaxe cohérente offraient les bases du langage musical – d'un langage désormais révolu pour Berg. Le retour à une forme ancienne manifeste avant tout dans l'ordre esthétique la situation *psychologique* présentée par le texte: c'est sur le «Naturbild» initial, paradis perdu d'intemporalité bienheureuse, que portent le regret et la déploration. De même, c'est principalement sur les deux motifs les plus significatifs du prélude, le motif X et la mélodie dodécaphonique, que s'élaborent les variations de la passacaille.



Le jour de l'achèvement de ses *Altenberg-Lieder*, Berg écrit à son maître.

«[...] ich vollende jetzt gerade das 5te, letzte [Lied] u. möchte dann gleich an was anderes gehn, --- wenn ich einen geeigneten Text hätte: fürs Theater ...». ³⁴

En attendant la découverte de Büchner, les poèmes d'Altenberg auront en quelque sorte servi de livret inavoué à Berg.³⁵

33 Dahlhaus, op.cit., 1984, p. 136.

34 Lettre de Berg à Schönberg du 6 octobre 1912. Citée partiellement par Danuser, op.cit., p.844. Cette lettre figure intégralement dans l'édition en langue anglaise (voir note 6), p.117–121.

35 Je n'ai pu faire référence au récent article de David P. Schroeder, *Alban Berg and Peter Altenberg: Intimate Art and the Aesthetics of life*, in: *JAMS* 46/2 (1993), paru alors que mon texte était chez l'imprimeur.

