

*Fraue und Seele*

**Relations texte-musique dans les *Altenberg Lieder* op. 4 de Berg**

Julie Pedneault D.

Faculté de musique, Université McGill

Montréal, Québec

Mémoire soumis à la faculté des études supérieures et de la recherche

en vue de l'obtention du diplôme de maîtrise en arts

© Julie Pedneault D.

2003

MUSIC

2023 37

## Table des matières

<b>Résumé</b> .....	<i>i</i>
<b>Abstract</b> .....	<i>ii</i>
<b>Remerciements</b> .....	<i>iii</i>
<b>Introduction</b> : Album.....	1
<b>Chapitre I.</b> Négation : <i>Nichts ist gekommen</i> .....	17
<b>Chapitre II.</b> La <i>Frauenseele</i> dans tous ses états : <i>Sahst du nach dem Gewitterregen den Wald et Über die Grenzen des All</i> .....	30
<b>Chapitre III.</b> La tempête : <i>Seele, wie bist du schöner</i> .....	49
<b>Chapitre IV.</b> « <i>Gibt es hier eine friedliche Passacaglia?</i> » : <i>Hier ist Friede</i> .....	60
<b>Conclusion</b> .....	79
<b>Annexe 1</b> .....	83
<b>Annexe 2</b> .....	85
<b>Bibliographie</b> .....	86

## Remerciements

Tout ma gratitude va d'abord et avant tout à mon superviseur, Professeur Don McLean, pour l'extraordinaire générosité de ses connaissances, de son temps et de ses conseils. Les standards de qualité qu'il établit par son seul exemple, son radar infallible pour détecter dans mes brouillons les faiblesses comme les promesses, et la prodigieuse richesse de sa pensée musicale ont été pour moi un encouragement constant au dépassement. Et surtout, merci de m'apprendre à me poser les bonnes questions.

Je suis reconnaissante au professeur Peter Schubert de toujours m'avoir aidée, dans mes périodes de stagnation, à refaire le zoom sur l'essentiel de mon argument. Merci également au professeur Brian Cherney pour avoir partagé avec moi ses réflexions sur le quatrième lied.

De manière plus générale, merci à tous les professeurs avec qui j'ai travaillé à McGill, de même qu'au professeur Carmen Sabourin (avec qui tout a commencé), pour m'avoir fait sentir chez moi durant mon passage à McGill, et m'avoir démontré par l'exemple que des études musicales théoriques peuvent être vivantes et inspirantes.

J'ai eu le privilège de recevoir une bourse du Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR), qui m'a permis de me concentrer complètement sur mes études. Je remercie également la faculté de musique de l'Université McGill de m'avoir encouragée avec la bourse Sarah Berlindt. Une version abrégée du deuxième chapitre de ce mémoire a été lue à la conférence annuelle de la Société de musique des universités canadiennes (CUMS-SMUC, mai 2002) ainsi qu'au Symposium des étudiants gradués de la faculté de musique de l'Université McGill (mars 2002). Les jurys du Prix George-Proctor (CUMS-SMUC) et du Dean's Essay Prize (faculté de musique, McGill, mars 2003) semblent tous deux avoir apprécié mon travail : merci pour l'encouragement académique et monétaire.

Grâces soient rendues à mon collègue Bruno Gingras! En me prêtant du matériel pédagogique, il m'a permis d'accomplir l'impossible (enseigner en finissant ce mémoire), et m'a évité des cauchemars informatiques en me guidant avec une patience angélique dans toutes les opérations techniques.

Merci Loulou Pedneault pour avoir traqué l'anglicisme et la coquille avec moi. Les joyeuses conversations à la clé (!) ont été tout aussi précieuses et m'ont encouragée et réchauffé le cœur cette année comme toujours.

Enfin, toute ma gratitude à Andrew Deruchie (prédiction : ce nom sera un jour célèbre dans l'académie!) qui, même d'aussi loin que la Chine, m'a supportée dans toutes les étapes de la conception et de la rédaction de ce mémoire. Son esprit critique, son merveilleux sens musical, sa confiance et ses encouragements m'ont aidée de manière incroyable à me rendre jusqu'au point final.

## Résumé

Pour sa première œuvre composée sans la supervision de Schoenberg, Berg choisit de mettre en musique cinq courtes strophes tirées de l'œuvre de son ami et idole intellectuel, le controversé poète Peter Altenberg. Sous le titre de *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg* (1912), il a créé un cycle à la fois aphoristique par la durée, et titanesque par le format orchestral et la densité de la pensée motivique. Mais le titre invite au questionnement : de quelle imagerie le compositeur a-t-il choisi d'illustrer ses cartes postales musicales? Le présent mémoire investigate la relation texte-musique dans le quatrième opus de Berg, afin de démontrer que la structure musicale des lieder, loin d'être sémantiquement neutre, participe au contraire activement à la création d'une riche image poétique bien ancrée dans le contexte socio-culturel de la Vienne du tournant du siècle. Les études précédentes des lieder ont principalement porté sur leurs motifs cycliques et les sous-structures par cycles d'intervalles. Ce mémoire se concentre sur l'étude de la conduite des voix, c'est-à-dire sur les procédures contrapuntiques et harmoniques par lesquelles l'articulation structurelle, aussi bien en surface qu'en structure profonde, est élaborée. Nous démontrons ainsi que les procédés de conduite des voix propres à chaque lied, dans les détails de leur articulation comme dans leur principe général, donnent forme, signification et nuances à l'image poétique qui émerge de chacun de ces lieder, et s'attachent à explorer différentes facettes – physique, émotionnelle, spirituelle – de la protagoniste qui l'habite.

## Abstract

For his first work composed without Schoenberg's supervision, Berg chose to set five short poems by his friend and intellectual idol, the controversial poet Peter Altenberg. Carrying the title *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg* (1912), the cycle is at once aphoristic (with respect to the songs' duration) and titanic (with respect to their orchestration and motivic density). But the title invites the question: what imagery might the composer have hoped to illustrate with these musical postcards? This thesis investigates text-music relations in Berg's opus 4 with the objective of showing that the music's structure, far from being semantically neutral, participates actively in the creation of rich poetic imagery anchored in the socio-cultural context of turn-of-the-century Vienna. Previous studies focus on the work's cyclic motives its interval-cycle substructure. The present study focuses on text-music relations and voice leading – the contrapuntal and harmonic procedures which govern the music's surface and determine its deep structure. It is shown that the voice-leading structures of the individual lieder – in both local detail and at a more broadly conceptual level – give form, meaning, and nuance to the poetic image that emerges in each song, and help define the different facets—physical, emotional, and spiritual — of the protagonist that inhabits them.

## Introduction : Album

Les cinq cartes postales ou *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg* signés Berg sont une rare missive : nulle part ailleurs le compositeur ne devait-il tenter cet alliage audacieux d'un large ensemble orchestral et d'un caractère aphoristique. C'est que cette formule était, somme toute, le parallèle du médium de la carte postale même : un format réduit mais qui embrasse de vastes dimensions, une brièveté de texte qui ne fait que renforcer la portée du propos. Si les *Altenberg Lieder*, composés en 1912-1913, constituèrent un essai unique dans leur genre, leur réception y fut sans aucun doute aussi pour beaucoup. L'histoire du *Skandalkonzert* du 13 mars 1913 a été maintes fois relatée, où la présentation des 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> lieder avait déclenché huées et batailles chez un public déjà échauffé par un programme d'avant-garde.<sup>1</sup> La désapprobation de Schoenberg apposa pour Berg le sceau final de l'échec. Les *Altenberg Lieder* constituaient sa première œuvre composée sans tutorat. Schoenberg avait d'abord admiré l'orchestration des lieder,<sup>2</sup> et sans doute pris note qu'ils portaient certaines traces de deux de ses propres œuvres avec lesquelles Berg avait été en contact étroit durant l'été 1912, soit les *Gurrelieder*, dont Berg venait d'effectuer la réduction pour piano, et *Pierrot Lunaire*.<sup>3</sup> Néanmoins, après le concert du 13 mars, il incita résolument son pupille à

---

<sup>1</sup> Le programme comptait les six pièces pour orchestre op. 6 de Webern, la symphonie de chambre op. 9 de Schoenberg, les lieder pour voix et orchestre d'Alexander von Zemlinsky et, après les deux lieder de Berg, les *Kindertotenlieder* de Mahler, qui ne purent être interprétés en raison de l'émeute.

<sup>2</sup> La première impression de Schoenberg fut que les lieder étaient remarquablement bons et orchestrés de belle manière. Alban Berg et Arnold Schoenberg, *The Berg-Schoenberg Correspondence*, Juliane Brand, Christopher Hailey et Donald Harris, éd. (New York et London : W.W. Norton & Company, 1987), 143.

<sup>3</sup> Entre autres, tout comme *Pierrot*, l'opus 4 compte une Passacaille dont le traitement du thème est peu conventionnel. Mark DeVoto indique que l'héritage des *Gurrelieder* se fait sentir dans l'opus 4 avec l'usage de *Bogenformen*, de thèmes cycliques, ainsi que par le prélude orchestral ouvrant le cycle, avec sa texture polymotivique. Voir le chapitre 8 (*Influences*) dans *Alban Berg's Picture Postcard Songs* (Thèse de doctorat non publiée, Princeton University : 1967), 96-100.

abandonner le genre aphoristique (Schoenberg ne goûterait pas non plus les pièces pour clarinette op. 5) pour plutôt mettre son lyrisme au service d'œuvres de plus grande envergure. Pourtant, la pensée aphoristique embaumait tout l'air du temps à Vienne lorsque Berg composa son quatrième opus, fleurissant abondamment sous la plume des Hugo von Hofmannsthal, Robert Musil, Arthur Schnitzler, Ludwig Wittgenstein, Karl Kraus, Peter Altenberg, Moritz Schlick, Richard Schaukal. Si Kraus était le maître incontesté de l'aphorisme et de l'épigramme, c'est également à ces derniers que le poète Peter Altenberg dut une bonne partie de sa renommée. Quoique après sa mort la postérité ait relégué son nom en fin de liste, Altenberg, de son vrai nom Richard Engländer (1859-1919), faisait partie avec Berg du cercle restreint des favoris de Kraus et jouissait d'une réputation littéraire enviable qui unissait spontanéité et excentrisme.<sup>4</sup> Un « Erik Satie en vers, »<sup>5</sup> un « Verlaine de la fin du siècle viennoise, »<sup>6</sup> celui qu'on surnommait affectueusement « le Socrate des cafés » devait contribuer à élever la carte postale, elle-même incarnation visuelle et textuelle de la pensée aphoristique, au statut d'œuvre d'art. La première *Correspondenzkarte*, apparue en 1869, devait sous peu être suivie des véritables *Ansichtskarten* illustrées de vraies photographies, qui seraient utilisées plus tard par les sécessionnistes pour représenter et promouvoir leur programme esthétique.<sup>7</sup> Altenberg était lui-même un grand collectionneur de cartes postales (il affirmait en

---

<sup>4</sup> La biographie la plus récente et complète d'Altenberg est celle d'Andrew Barker, *Telegrams from the Soul: Peter Altenberg and the Culture of fin-de-siècle Vienna* (Columbia : Camden House, 1996). Voir aussi Barbara Z. Schoenberg, *The Art of Peter Altenberg : Bedside Chronicles of a Dying World* (Thèse de doctorat : University of California, 1984), et Josephine Simpson, *Peter Altenberg: A Neglected Writer of the Viennese Jahrhundertwende* (Frankfurt am Main: P. Lang, 1987).

<sup>5</sup> « A Erik Satie in verse. » Mark DeVoto, « Berg the Composer of Songs, » dans *The Berg Companion*, Douglas Jarman, éd., (Boston : Northeastern University Press, 1989), 48.

<sup>6</sup> « The Verlaine of fin-de-siècle Vienna. » Martin Esslin, « Berg's Vienna, » dans *The Berg Companion*, Douglas Jarman, éd. (Boston : Northeastern University Press, 1989), 7.

<sup>7</sup> Leo A. Lensing, « Peter Altenberg's Fabricated Postcards, » *Vienna 1900 : From Altenberg to Wittgenstein*, E. Timms et R. Richardson, éd. (Edinburg : Edinburgh University Press, 1990), 49-50.

posséder plus de 1 500), mais surtout, il exploitait cette ressource à la fois comme médium et image poétiques. Ainsi, il aimait envoyer à ses amis des cartes postales portant de courts vers, souvent satiriques ou érotiques, et coiffa plusieurs de ses textes ou groupes de textes du titre *Ansichtskarten* ou d'un proche dérivé. Le concept de la carte postale convenait d'ailleurs à ses aspirations littéraires puisqu'il voulait faire de ses écrits des « extraits de vie », d'où leur fréquent recours à des mots et images de tous les jours. La caractérisation commune d'Altenberg de naturaliste et surtout d'anti-formaliste provient aussi de son fameux style spontané – parfois obtenu après de nombreuses retouches... Son ami et admirateur Egon Friedell en disait : « Les lecteurs d'Altenberg [...] se croiront transportés dans un monde [...] où tout est beaucoup plus libre et inexplicable, détaché de la conformité aux lois de la logique ou de la psychologie. »<sup>8</sup>

Avant même de le rencontrer, Berg admirait profondément le poète dont il possédait pratiquement tout l'œuvre et qui fut l'un des mentors intellectuels et artistiques de sa jeunesse.<sup>9</sup> Les circonstances précises de leur rencontre sont peu détaillées, mais il semble que les deux hommes étaient déjà en termes amicaux en 1908.<sup>10</sup> Ils avaient à vrai dire une double raison de lier connaissance : d'une part, les deux hommes gravitaient

---

<sup>8</sup> Egon Friedell, *Ecce Poeta* (Berlin : Fischer, 1912), 137-138.

<sup>9</sup> Les premiers biographes de Berg, Hans Ferdinand Redlich et Willi Reich, ne manifestent cependant pas de sympathie pour le poète ou ses aphorismes de l'op. 4. Voir H. F. Redlich, *Alban Berg : the Man and his Music* (London : J. Calder, 1957) et Willi Reich, *The Life and Work of Alban Berg*, trad. Cornelius Cardew (New York : Da Capo Press, 1982). Pour une biographie plus récente et des sources documentaires, voir Rosemary Hilmar, *Alban Berg: Leben und Wirken in Wien bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist* (Vienne : Verlag Hermann Böhlaus Nachf., 1978).

<sup>10</sup> David P. Schroeder, « Alban Berg and Peter Altenberg: Intimate Art and the Aesthetics of Life, » *Journal of American Musicological Society*, 46/2 (1993) : 266. Quoiqu'il en soit, Berg admirait le poète avant de le connaître intimement, puisque six ans avant la composition de l'opus 4, il écrivit déjà des lieder sur des poèmes tirés du recueil *Was der Tag mir zuträgt* (1902) d'Altenberg. Ces lieder (*Traurigkeit*, (Tristesse) *Hoffnung* (Espoir) et *Flötenspielerin* (La joueuse de flûte) apparaissent dans le second volume des *Jugendlieder* édités par Christopher Hailey. Voir Christopher Khillt, « The Other Altenberg Song Cycle : A Document of Viennese Fin-de-Siècle Aesthetics, » *Encrypted Messages in Alban Berg's Music*, Siglind Bruhn, éd. (New York et London : Garland Publisher, 1998,) 137-156.

autour de Kraus, et la correspondance de Berg à sa fiancée Helene Nahowski (qui devint sa femme en 1911) et à Schoenberg fait foi de fréquentes rencontres au Café Central; d'autre part, Helene connaissait déjà intimement Altenberg lorsque les deux hommes établirent des liens amicaux. Quoique ses relations avec Altenberg et Berg fussent de nature différente (platoniques avec le premier, amoureuses avec le second), Helene se situait à la jonction de leurs mondes esthétiques qui avaient beaucoup en commun, entre autres un culte similaire envers la nature et les vertus de l'âme féminine ou de la *Frauenseele*. Poète et compositeur devaient faire d'Helene l'icône de leurs idéalizations esthétiques : pour tous deux, elle représentait un modèle de beauté physique comme d'élévation morale et spirituelle, l'incarnation supérieure de la féminité qui seule pouvait féconder toute production artistique. Cette féminité, les deux hommes l'explorèrent et la recréèrent dans leur forme d'art respective. Altenberg clama son admiration dans son ouvrage *Neues Altes*,<sup>11</sup> où trois poèmes sont ouvertement consacrés à Helene : *H. N.*, *Bekanntschaft*, et *Besuch im einsamen Park*. C'est à ce même recueil que Berg puisa les textes pour son quatrième opus. Les cinq instantanés de femme qui en résultent annoncent un intérêt pour l'exploration de la psyché et de la sexualité féminines dans sa composition, intérêt qui le distingue parmi les trois représentants de la seconde École de Vienne, surtout en ce qu'il ne se démentirait pas de toute sa carrière. Les *Altenberg Lieder* ne portent pas de dédicace (comme la plupart des œuvres de Berg), mais on peut probablement présumer qu'ils s'adressent, du moins dans une certaine mesure, à Helene – peut-être même comme une réponse ou une surenchère aux poèmes d'Altenberg. Berg

---

<sup>11</sup> Peter Altenberg, *Neues Altes* (Berlin : Fischer, 1911).

l'affirme d'ailleurs dans sa correspondance à sa femme : « Et après tout les *Altenberg Lieder* furent écrits pour toi. »<sup>12</sup>

La question de savoir si les lieder doivent représenter Helene demeure finalement peu importante, mais reste qu'en créant ce portrait de femme alors qu'il venait d'entrer dans le mariage (même si l'on connaît aujourd'hui les suites moins heureuses du roman d'amour), il est fort plausible que Berg ait voulu rendre hommage aux qualités de sa nouvelle épouse. Car le trait prédominant de sa protagoniste de l'opus 4 réside sans doute en sa soif d'élévation de toutes les dimensions de sa personne, une aspiration que Berg reconnaissait chez celle qu'il vénérât. Son choix de textes est en ce sens un indice important. Nous reviendrons plus tard sur leur contenu poétique, mais pour le moment, qu'on dise seulement que leur simple retrait des textes originaux d'Altenberg leur confère d'emblée une aura tout autre, plus exaltée et méditative. Les cinq courtes strophes du cycle ont été retirées de poèmes plus longs regroupés sous le titre *Ansichtskarten*, dans lequel les images les plus terre-à-terre et matérielles (comme des champs d'oignons!) sont en alternance perpétuelle avec des considérations psychologiques et spirituelles, dans un ballet d'une ironie mordante qui va jusqu'à semer le doute quant au sérieux des passages les plus intimistes. Bien que la critique d'Altenberg n'y soit pas dirigée vers la femme mais plutôt vers le monde qui l'entoure, le résultat n'a toutefois rien de semblable avec l'esprit qui se dégagera des lieder. Berg a retranché tout sarcasme dans sa sélection, ne conservant que des textes hors desquels la figure féminine peut se profiler sans interférence satirique aucune.

---

<sup>12</sup> Alban Berg, *Letters to his Wife*, trad. et éd. Bernard Grun (New York : St. Martin's Press, 1971), 159. Toutes les traductions françaises contenues dans ce mémoire sont les miennes, sauf indication contraire.

Cette figure sera évidemment au cœur de la présente analyse des relations texte-musique. Si étudiez il y a eu concernant les aspects structuraux du lied (nous y viendrons sous peu), la littérature est virtuellement muette quant à savoir comment texte et musique sont ensemble porteurs de signification, sauf pour quelques brèves observations qui trahissent davantage l'absence du problème à l'agenda de leur auteur. Quoique David P. Schroeder se soit penché avec perspicacité sur les positions artistiques du controversé Altenberg et sur sa relation avec le couple Berg, son étude ne dépasse pas les cadres historique et esthétique; la discussion musicale et les quelques interprétations poétiques avancées sur les textes des lieder demeurent plutôt superficielles.<sup>13</sup> Il offre cependant une perspective éminemment pénétrante sur les mondes esthétiques intérieurs de cet étrange trio formé par Alban, Helene et Peter. Siglind Bruhn franchit la prochaine étape en proposant d'effectuer une lecture herméneutique du cycle en relation avec les « *thematic development, pitch line morphology, structural devices as well as particularities in the use of rhythm, harmony, texture, instrumentation, tempo and dynamics* [...] »<sup>14</sup> L'article a le mérite de confronter différents paramètres musicaux avec les aphorismes, et de considérer, comme principe de base, les décisions compositionnelles de Berg comme sa lecture directe des dits aphorismes. Mais le désavantage d'une discussion aussi générale de cinq lieder dans le format restreint d'un article est que la relation texte-musique n'est pas aussi étroitement établie qu'on aurait pu le désirer; en outre, en s'attachant à discuter de tous les paramètres mentionnés plus haut, la discussion musicale de Bruhn est quelque

---

<sup>13</sup> Schroeder, « Alban Berg and Peter Altenberg. » Sa discussion poétique d'un des extraits non sélectionné par Berg (la deuxième strophe de *Rokoko*), cependant, trace d'intéressants parallèles avec l'art du *Jugendstil* (273-278).

<sup>14</sup> Siglind Bruhn, « Symbolism and Self-Quotation in Berg's op. 4, » *Encrypted Messages in Alban Berg's Music*, Siglind Bruhn, éd. (New York et London : Garland Publishing, 1998), 157-158.

peu fragmentée ne permet pas d'illustrer un argument musical qui sous-tendrait un lied entier.

C'est justement ce que nous souhaitons accomplir ici, en mettant l'emphase première sur la conduite des voix, c'est-à-dire sur les procédures régissant la conduite du complexe contrepoint-harmonie dans l'élaboration de la structure musicale. Nous verrons comment cette dernière peut être basée dans tout un lied sur un principe sous-jacent et ainsi orientée vers l'expression d'une rhétorique poético-musicale particulière. Car loin d'être sémantiquement neutres, les procédés de conduite des voix concourent de tous leurs niveaux de profondeur à dessiner les principales images du cycle. L'articulation de surface, à partir des précieux *Übergangs* d'Adorno,<sup>15</sup> l'évolution des motifs à petite et grande échelle, jusqu'à l'articulation de la forme : tous sont intimement liés au texte et participent activement à la création d'une riche image poétique bien ancrée dans le contexte culturel de la Vienne de la fin du siècle. Dans le cas des *Altenberg Lieder*, un mémoire sur la relation texte-musique commande qu'on les aborde sous l'angle de la protagoniste unique qui habite le cycle. Bien qu'elle diffère considérablement de Lulu et Marie (elles-mêmes dissemblables) et apparaisse dans une œuvre beaucoup plus courte, elle n'en mérite pas moins, par sa richesse et sa complexité, de prendre place avec elles dans la galerie des principaux portraits féminins de Berg, comme un témoignage majeur de l'importance pour le compositeur d'appréhender musicalement la féminité avec un grand F.

Le travail de Mark DeVoto sur les lieder, qui se concentre sur les motifs cycliques, se révélera un apport inestimable dans notre démarche. DeVoto fut le premier

---

<sup>15</sup> Theodor W. Adorno, *Alban Berg, der Meister des kleinsten Übergangs* (Vienne : Verlag Elisabeth Lafitte, 1968).

chercheur à offrir en 1967 une étude d'envergure sur le cycle, avec sa thèse *Alban Berg's Picture Postcard Songs*.<sup>16</sup> L'absence préalable de recherches vient du fait que la partition orchestrale complète ne fut pas publiée avant 1966 (ce qui explique que la littérature sur le cycle soit encore aujourd'hui relativement mince.)<sup>17</sup> C'est que la désastreuse première des lieder devait aussi être leur dernière représentation du vivant de Berg, dévasté par l'accueil hostile du public, mais surtout par la froideur de Schoenberg face à son approche de composition. Berg ne devait plus tenter de les faire interpréter publiquement, ni de les publier.<sup>18</sup> Dans sa thèse, DeVoto s'intéresse principalement à l'articulation motivique du cycle, et pour cause : son affirmation à l'effet que « *the motivic organisation in the Altenberg Lieder is their pervasive, distinguishing feature* » pèse tout son poids.<sup>19</sup>

DeVoto analyse l'opus 4 du point de vue des récurrences cycliques, de la teneur et de l'évolution du tissu motivique, et met à jour les correspondances internes entre les motifs mêmes. Son analyse est sous-jacente à ~~tout~~ le présent travail, et le lecteur qui souhaite trouver une discussion exhaustive de l'articulation motivique devrait s'y référer. On ne manquera non plus pas dans la présente analyse de voir comment conduite des voix et développement motivique sont en effet inextricablement liés dans les lieder, voire

---

<sup>16</sup> Mark DeVoto, *Alban Berg's Picture Postcard Songs*. DeVoto a exposé les faits analytiques saillants de sa thèse dans « Some Notes on the Unknown *Altenberg Lieder*, » *Perspectives of New Music*, 5 (1966) : 37-74.

<sup>17</sup> Les documents sur le cycle précédant l'étude de DeVoto sont rares. Les plus saillants sont : le tout premier article concernant les lieder, par René Leibowitz, qui fut à l'origine d'un renouveau d'intérêt pour l'œuvre : « Alban Berg's Five Orchestra Songs, » *Musical Quarterly*, 34 (1948) : 487-511; et une brève description par Ernst Křenek dans Willi Reich, éd., *Alban Berg* (Vienne : Herbert Reichler Verlag, 1937). Pour plus de détails, consulter DeVoto, *Alban Berg's Picture Postcard Songs*, 1-6.

<sup>18</sup> Il arrangea cependant le cinquième lied pour piano, violon, violoncelle et harmonium et en remit une copie à Anna et Alma Mahler, et fit également paraître une réduction pour piano de ce même lied en 1921. Il fallut attendre 1953 pour que puisse être publiée aux éditions Universal la réduction pour piano effectuée par Hans E. Apostel. Mark DeVoto a récemment supervisé une nouvelle édition de la partition orchestrale (1997). Les premières représentations orchestrales complètes, quant à elles, prirent place en 1952 (Paris) et 1953 (Rome), sous la direction de Jascha Horenstein.

<sup>19</sup> DeVoto, *Alban Berg's Picture Postcard Songs*, 7.

pratiquement confondus, puisque les caractéristiques des motifs sont actives à différents niveaux de profondeur – les phrases en sont saturées, ils apparaissent à des moments-clés, leur contenu intervallique fournit les intervalles de transposition à de plus longues sections, etc. Certains sont directement associés à une image précise du poème, auquel cas leur évolution et leur rôle dans l'élaboration du rythme harmonique, des phrases ou de la forme deviennent doublement lourds de signification. En somme, ils soutiennent le déroulement du lied, et la narration qu'ils articulent compose l'image poétique qui se dégage du lied. À toutes fins pratiques, nous conserverons ici le classement et la nomenclature sensibles des motifs de DeVoto (voir l'annexe 1), qui s'avérera particulièrement utile dans notre discussion des lieder I et V.

Notre intérêt pour l'articulation motivique ne résidera donc pas principalement en leur potentiel cyclique comme pour DeVoto, mais plutôt en la nature de leur contribution à l'évolution de la conduite des voix, et donc à la construction de l'image poétique, ainsi qu'à leurs associations possibles avec le texte. C'est pourquoi nous discuterons également de motifs ou de collections autres que celles de DeVoto. Aussi, nous approfondirons ici davantage la question de la forme, en mettant en lumière à l'aide de réductions comment certains motifs ou notes-clé sous-tendent les progressions structurelles des lieder. Par ailleurs, le choix des formes respectives des lieder permet d'enrichissantes considérations dans notre discussion texte-musique. Berg a ainsi titré son dernier lied *Passacaglia*, et l'on verra que ce titre permet de lire le poème lui-même comme un thème et variations. Mais ce sera surtout le choix de Berg de composer non pas une simple mais une double passacaille qui s'avérera important pour notre interprétation. C'est d'ailleurs pour paraphraser les décisions formelles et rhétoriques du compositeur que nous avons

structuré le dernier chapitre dans son format particulier, les deux colonnes initiales rappelant le double thème, et les variations qui suivent correspondant aux variations poétiques.

Un certain travail sur l'articulation générale de la forme a aussi été effectué par Douglas Jarman dans *The Music of Alban Berg*;<sup>20</sup> il y discute entre autres de la forme d'arche générée par les cinq lieder entre eux. Son approche du cycle, dans le cadre d'une discussion générale sur le langage musical de Berg, offre une vue d'ensemble claire quoique assez succincte des paramètres de base : forme, motifs mélodiques, motifs rythmiques. Les discussions de DeVoto et de Jarman pouvaient toutes deux bénéficier d'une réactualisation post-théorie des ensembles, ce que Dave Headlam accomplit avec *The Music of Alban Berg*.<sup>21</sup> Le but avoué d'Headlam y est de démontrer la pertinence d'une approche analytique par cycles d'intervalles (inspirée de celle de George Perle) pour la musique de Berg, approche qui, de fait, appert souvent étonnamment appropriée aux méthodes de composition de Berg. Néanmoins, il s'agit du seul outil utilisé par Headlam, un filtre unique et parfois très sélectif, donc forcément limité. Car il y a aussi beaucoup à dire sur le rôle primordial que peuvent jouer certaines notes ou groupes de notes, indépendamment de leur contexte cyclique. Par exemple, de nombreux points d'articulation importants sont conçus par Berg non seulement en termes de cycles, mais de hauteurs bien précises. De plus, l'application elle-même de cet outil analytique peut parfois être sujette à discussion. Ainsi, notre sélection des cycles ou de leur points de départs et d'arrivée différera parfois de celle de Headlam. Cet outil que Dave Headlam

---

<sup>20</sup> Douglas Jarman, *The Music of Alban Berg* (Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1979).

<sup>21</sup> Dave Headlam, *The Music of Alban Berg* (New Haven et London : Yale University Press, 1996).

voudrait complètement impartial peut donc servir à différentes fins et générer différents résultats. Le concept de « collections + » (collections cycliques avec notes excédentaires), entre autres, en est un qui, quoique absolument nécessaire et pertinent, se révélera problématique à l'analyse : par exemple, combien de notes excédentaires (hors-cycle) peuvent-elles être ajoutées à la collection cyclique sans mettre en jeu son identité ?; ou encore, accoler le titre de « collection + » sans autre discussion implique le risque de négliger le rôle de la note excédentaire, qui pourra pourtant s'avérer cruciale pour le développement subséquent.

Pour une interprétation texte-musique, l'analyse par cycles demeure donc trop herméneutiquement neutre pour être utilisée en exclusivité. Notre propre méthodologie devra faire place à une vision de la conduite des voix comme moteur poétique. Au-delà de l'identification des cycles (et des motifs, et des collections), il faudra qualifier leur progression au sein de l'évolution sémantique du lied, discuter comment leur enchaînement, continuité, chevauchement, accélération harmonique, disruption, interruption, rétention ou arrivée se feront l'annonce, l'écho ou la contradiction des inflections poétiques à différents niveaux de profondeur. Selon ce programme, la théorie des ensembles ne s'avérera donc pas l'outil le plus approprié; nous l'utiliserons pour identifier un certain nombre d'ensemble principaux (souvent privilégiés par Berg pour leur potentiel sonore tonal) et parfois discuter leur potentiel intervallique, mais non pour identifier des relations abstraites (actualisées ou potentielles).<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Nous soupçonnons d'ailleurs que même dans la plus pure des analyses structurelles, la théorie des ensembles ne soit pas l'outil le plus éclairant dans le cas de l'opus 4. Dave Headlam, habituellement avide d'exploiter les possibilités les plus avancées de cette théorie, est singulièrement bref sur ce chapitre dans son analyse des lieder.

Ce noyau de trois chercheurs, DeVoto, Jarman et Headlam, compose à ce jour le seul corps de recherche d'envergure directement consacré à l'opus 4.<sup>23</sup> Si George Perle demeure très succinct à propos des lieder, sa discussion du langage musical de Berg avant *Wozzeck* est tout sauf superficielle et procure une pénétrante mise en contexte.<sup>24</sup> Perle offre également une appellation judicieuse pour décrire un procédé que tous ont identifié comme une articulation formelle primordiale du cycle. Les premier et dernier lieder articulent une progression de deux accords qui encadre le cycle de leur succession contraire (ex. *i* et *ii*) :



Ex. *i*. *Seele, wie bist du schöner*,  
mm. 14-15 : Progression  $\beta \rightarrow \gamma$

Ex. *ii*. *Hier ist Friede*, mm. 50-55 :  
Progression  $\gamma \rightarrow \beta$

Cette progression a été décrite comme le pilier de la symétrie à grande échelle du cycle.<sup>25</sup> Perle la nomme « rideau », le terme le plus approprié auquel on aurait pu penser pour décrire le phénomène. Car comme on continuera d'en discuter plus loin, c'est exactement l'effet d'un lever et d'un baisser de rideau qui se dégage de ces mesures, de manière véritablement sonore et audible. Et entre ces portails musicaux et dramatiques émerge et s'élabore la quête de la protagoniste. Tous les lieder sont marqués par une profonde

<sup>23</sup> Kathryn Bailey, Mosco Carner, Karen Monson et Jay W. Wilkey ont avancé quelques brefs commentaires analytiques, mais dont l'intérêt demeure limité. Voir Kathryn Bailey, « Berg's Aphoristic Pieces, » *The Cambridge Companion to Berg*, Anthony Pople, éd. (New York : Cambridge University Press, 1997); Mosco Carner, *Alban Berg : the Man and the Work* (New York : Holmes and Meier, 1983); Karen Monson, *Alban Berg : a Biography* (London : Macdonald and Jane's, 1979); Jay W. Wilkey, *Certain Aspects of Form in the Vocal Music of Alban Berg* (Thèse de doctorat : Indiana University, 1965).

<sup>24</sup> George Perle, *The Operas of Alban Berg : Wozzeck* (Berkeley, Los Angeles et London : University of California Press, 1980). Voir le premier chapitre, *From the Early Songs to Wozzeck*.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 9-10; Headlam, *The Music of Alban Berg*, 89; Jarman, *The Music of Alban Berg*, 182; DeVoto, « Some Notes on the unknown *Altenberg Lieder*, » 39.

aspiration à l'élévation, à un devenir supérieur. Adorno clame que « Dans les *Altenberg Lieder*, la prudence [*Behutsamkeit*] de Berg s'exprime aussi dans la primauté du devenir sur l'être. Les couleurs [et les motifs, comme Adorno en discutera plus tard] ne sont pas seulement représentés comme étant préexistants, ils sont développés; *le procédé par lequel ils sont créés devient leur justification.* [mes italiques] »<sup>26</sup> Cette prédominance du *devenir* est la pierre angulaire du cycle. Dans chacun des *lieder*, la conduite des voix articulera cet effort de se hisser *über die Grenzen* [au-delà des frontières, III], en route davantage vers un état qu'un lieu, où elle puisse être *schöner und tiefer als zuvor* [plus belle et plus profonde qu'avant, I-II], et dont elle puisse dire non pas *Nichts ist gekommen* (rien n'est venu, IV), mais bien *Hier ist Friede* (ici est la paix, V). Cet effort ne saurait s'accomplir que par un authentique contact avec la nature, à la fois miroir et outil pour la femme. Berg et Altenberg en avaient une vision commune : « [They] looked at nature in a romantic sense : [...] [b]y experiencing nature and stripping away the encumbrances of urban social stratification, one could go through a cleansing process and be transformed onto a higher level of human and spiritual experience. »<sup>27</sup> Hiver, neige, tempêtes et pluie fouetteront l'âme et le corps de la femme, s'en feront l'image de toutes ses dimensions dans sa tension vers l'absolu. Ainsi, la protagoniste doit affronter les tempêtes de neige dans le premier *lieder* pour en être rassérénée : « *Seele, wie bist du schöner, tiefer, nach Schneesturmen* » [Âme, comme tu es plus belle, plus profonde, après les tempêtes de neige], alors qu'elle est invitée à goûter les bienfaits physiques des pluies d'orages dans le second : « *Alles rastet, blinkt und ist schöner als zuvor.* » La neige tombera encore dans le

---

<sup>26</sup> « *Die Behutsamkeit Bergs überträgt in den Altenbergliedern den Vorrang des Werdens über das Sein auch auf die Klangdimension. Die Farben werden nicht wie Gegebenheiten hingepinselt sondern entwickelt; durch den Prozeß, in dem sie sich bilden, begründen sie sich erst.* » Adorno, *Alban Berg*, 73.

<sup>27</sup> Schroeder, « *Alban Berg and Peter Altenberg,* » 264.

dernier lied, mais invitant plutôt au repos qu'au combat. Les lieder III et IV, quant à eux, développent plus directement la relation de la protagoniste (ou de *Fraue*, selon son appellation donnée dans le deuxième lied) avec l'éternité et l'incommensurable.

Berg a ordonné ses lieder de sorte que Fraue articulera son effort de devenir notamment en acquérant progressivement sa propre voix : ce n'est qu'au quatrième lied que la narration passera du « tu » au « je ». Nous feuilleterons toutefois ici l'album des cinq cartes postales dans un ordre différent, afin de mettre encore davantage en relief les différentes dimensions de Fraue. Le quatrième lieder illustre presque tragiquement son besoin inassouvi d'accomplissement, après quoi les numéros II et III approcheront respectivement Fraue comme un être physiquement sexué et spirituellement transcendant. Les lieder initial et final permettront finalement de pénétrer dans le vif des débats intérieurs et d'appréhender la profondeur de la paix recherchée.

Des cartes postales tirées de cette évolution, Berg établit un nouveau mode de rapport entre texte et image. Dans toute carte postale, ces derniers sont mutuellement adossés sans jamais se regarder, bien qu'ils soient totalement indissociables dans la transmission du message. C'est l'image qui précède le texte, et le correspondant donnera forme et signification à la première en lui offrant une description de son choix, une interprétation subjective avec le deuxième. Pour Arved Ashby, Berg est confronté au rôle difficile du correspondant qui doit écrire une carte postale sans avoir d'image pour l'accompagner : « [Berg] *delivers the handwritten words of the postcard, without [...] the picture that forms a necessary link between the private communication and the reader's understanding.* »<sup>28</sup> Mais la question peut également être envisagée de l'angle opposé, et

---

<sup>28</sup> Arved Ashby, « Singing the Aphoristic Text : Berg's Altenberg Lieder, » *Encrypted Messages in Alban Berg's Music*, Siglind Bruhn, éd. (New York et London : Garland Publishing, 1998), 201.

somme toute, peut-être plus simple. En fait, Berg se trouve dans la situation inverse du correspondant habituel puisqu'il dispose d'un texte (les poèmes d'Altenberg) plutôt que d'une image comme point de départ. C'est à lui que reviendra le travail de photographe, la tâche d'illustrer la carte. Le lien entre recto et verso est donc renversé : c'est l'image qui commentera subjectivement le texte, et non le contraire habituel. La question de la relation texte-musique se pose dès lors ainsi : quelle photographie voit-on, lorsqu'on retourne la carte ? Selon les lieder, la formulation d'une réponse est plus ou moins aisée ; ainsi, si l'introduction du premier lied évoque sans peine les bourrasques des blizzards, le problème se complique avec le propos beaucoup moins unilatéral du dernier lied. Il ne semble pas qu'Altenberg ait basé ses *Ansichtskarten* sur de véritables cartes postales; c'en est plutôt l'idée qu'il recrée avec ses courts textes dont les images poétiques tiennent lieu d'images visuelles. En interprétant et en émulant l'image textuelle, la musique referme une circularité potentielle entre texte, image et musique en recréant l'élément pictural des poèmes, qui est à la fois leur inspiration et leur résultat. L'image originale de Berg donnera forme à l'image originelle d'Altenberg.

Dans un cycle ne comptant que 9 min 40 sec au total, Berg livre la plus belle démonstration de la richesse de la pensée aphoristique. Il a fait le choix d'un format infime à la densité musicale et poétique inouïe : « *That Berg makes use of the expanded possibilities [of the orchestra] without inflating the scope of the songs adds much to the unique intensity and jewel-like quality of these miniatures.* »<sup>29</sup> Et surtout, c'est un choix qui invite à une lecture herméneutique riche et nuancée. Car pour tout méconnus qu'ils furent de la part du public, les *Altenberg Lieder* devaient néanmoins se révéler témoins et partie prenante de la formidable effervescence sociale qui bousculait un lieu, Vienne, à un

---

<sup>29</sup> Bruhn, « Symbolism and Self-Quotation in Berg's Op. 4, » 158.

moment, la Belle-Époque. Et pour le jeune compositeur, sans doute furent-ils aussi une déclaration personnelle, une projection de son idéal féminin tel que formé par ses lectures et son époque, et qui à ses yeux s'incarnait alors en Helene. Car si en effet « une image vaut mille mots, » les *Ansichtskarten* musicales se sont peut-être révélées le moyen le plus éloquent de dire l'indicible.

## I. Négation : *Nichts ist gekommen*

<i>Nichts ist gekommen, nichts wird kommen für meine Seele.</i>	<i>Rien n'est venu, rien ne viendra pour mon âme.</i>
<i>Ich habe gewartet, gewartet – oh, gewartet!</i>	<i>J'ai attendu, attendu – oh, attendu!</i>
<i>Die Tage werden dahinschleichen, und umsonst wehen meine aschblonden, seidenen Haare um mein bleiches Antlitz!</i>	<i>Les jours s'écouleront lentement, et en vain mes cheveux de soie cendrée flottent-ils autour de mon visage blême!</i>

« Rien n'est [jamais] venu, rien ne viendra [jamais] » pour l'âme de la protagoniste : le premier vers embrasse d'emblée une éternité de vacuité. De tout le cycle, le quatrième lied *Nichts ist gekommen* est le plus uniformément sombre puisque aucune consolation ne viendra soulager la figure féminine. Ce lied tout entier consacré à l'affliction de cette dernière permet de juger de la profondeur de son drame et ajoute au caractère essentiel et poignant de sa soif de surpassement.

La douloureuse indifférence du temps qui s'écoule est l'aune à laquelle on peut mesurer cette affliction. Quand les jours se suivent et se ressemblent, habités uniquement par le manque, le temps tourne à vide; l'instant présent se dilate et s'embrouille puisqu'il n'est plus balisé par la différence; une minute, une année, qu'importe ?, puisque toutes deux sont identiques dans leur inutilité, n'apportant rien que le rien, rien que le *Nichts*. Pour illustrer cette carte postale de l'absence, Berg a usé de la stratégie du non-événement en dissolvant les motifs et en ralentissant la progression harmonique à l'extrême : « *In vain does one look here for an assembly of motives that is in anyway comparable to those of the other four songs. We know from Berg's works before Opus 4, and especially from the other songs in this cycle, the emphasis which he placed on clearly defined musical processes and forms defined through them. Even in the evanescent final song of Opus 2*

[...] *a certain sense of organization is much more apparent than in this song.* »<sup>30</sup> En effet, *Nichts ist gekommen* s'éloigne des autres lieder au point de vue du matériau brut car ici, la structure n'est pas soutenue par une saturation de motifs cycliques comme c'est le cas dans tout le reste du cycle. La toile de fond, minimale, se résume à trois accords que nous appellerons A (<fa# mib do# fa>, mm. 9-15), B (<fa ré si mi>, m. 16) et C (<la ré# si mi sol fa#>, mm. 22-fin). Chacun d'eux supporte ou introduit une dimension temporelle différente : un passé d'attente affamée avec l'accord A (« *Ich habe gewartet* »), le futur au flot désespérément lent avec B (« *Die Tage werden dahinschleichen* ») et un présent vain et vide avec C (« *und umsonst wehen meine ashblonden seidenen Haare* »). Au-dessus de cette trame quasi statique, la voix établit son propre mode d'évolution, beaucoup plus actif et hautement chromatique. Résultat : deux « courants » distincts créant deux expériences différentes du temps, l'un (la voix) bougeant à vive allure mais par mouvement infinitésimal, d'une agitation de fourmi laborieuse, comptant les heures sur un tic-tac humain; l'autre (l'orchestre), d'une massive lenteur, étalant ses vastes moments à une échelle sidérale. Cette procédure singularise *Nichts ist gekommen* par rapport aux autres lieder. Dans ces derniers, l'élaboration des phrases est avant tout basée sur des enchaînements de motifs connus; les points harmoniques et/ou dramatiques forts sont reliés par ces mêmes motifs ou sinon par des lignes chromatiques divergentes clairement circonscrites. Ici, le mouvement par demi-ton qui commande les lignes est beaucoup plus libre et moins aisément qualifiable.<sup>31</sup> Et comme la transparence avec

---

<sup>30</sup> DeVoto, *Alban Berg's Picture Postcard Songs*, 77.

<sup>31</sup> Mark DeVoto commente dans *Ibid.*, 77 : « *To say that the semitone has motivic status in this kind of music, in the way that the major sixth has in the third song, is potentially as dangerous as saying 'Notice how the eighth-note functions as a motive in Chopin's Minute Waltz; 'yet an examination of the fourth song shows this not to be such a far-fetched idea.* »

laquelle se superposent ce chromatisme de surface et le statisme harmonique est extraordinaire!, transparence qui fait aussi leur signification : on appréhende simultanément les deux niveaux de profondeur qui déroulent chacun une différente articulation du temps. Berg réalise la juxtaposition transparente de l'éphémère et de l'éternel, de l'évanescence et du statisme, et le drame de qui ne sait plus les différencier.

Dans son quasi-silence, l'ouverture du lied est éloquente. Comment Berg aurait-il pu exprimer l'idée du *rien* mieux qu'en supprimant tout accompagnement ? – sauf, acéré et lancinant, ce demi-ton aigu *sib-si*. Comme le fait remarquer George Perle, l'effet dramatique et musical est encore plus frappant lorsqu'on considère l'enchaînement du troisième lied (*Über die Grenzen des All*) avec *Nichts ist gekommen* : « *The third songs concludes with a twelve-tone simultaneity as a musical symbol for the key word 'All'; the next commences with a new, diametrically opposed, key word, 'Nichts', musically represented in the extreme high range of the flute by a single pianissimo note that ascends through a semitone into the nothingness of space.* »<sup>32</sup> Dans un registre et avec un instrument associés aux dimensions au-delà de l'entendement terrestre, cette brève cellule ne rend encore que plus audible l'isolement environnant.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Perle, *The Operas of Alban Berg : Wozzeck*, 10-11.

<sup>33</sup> Ce demi-ton mérite qu'on s'y attarde encore un peu. Avec pour exemple le plus connu le « programme secret » de la Suite Lyrique (dans lequel, est-il besoin de le rappeler, les extrêmes de la série sont les notes *fa* [F] et *si* bécarre [H] pour Hannah Fuchs), on connaît le goût de Berg pour les anagrammes musicaux. Il n'apparaît donc pas forcé de croire que le demi-ton *sib-si* (B-H en allemand) puisse être une référence à Helene Berg. Il semble en tout cas que Julius Schloss n'ait pas hésité à considérer ce demi-ton comme étant le *motto* d'Helene. Merci à Don McLean de m'avoir indiqué une récurrence significative de ce demi-ton dans une œuvre de Schloss : on peut constater en annexe 2 la claire référence qu'il en fait dans sa pièce *Mysterious Lady* (#21 de 23 *Études*, édité par Schloss en 1963, dédié « à la mémoire de mon professeur Alban Berg »). Notons en outre les autres apparitions prédominantes du demi-ton *sib-si* : il fait une entrée remarquée au tout début de *Sahst du nach dem Gewitterregen den Wald* ; on le retrouve également en notes adjacentes dans le motif  $\delta$  (mélodie de 12 sons) des lieder I (*Seele, wie bist du schöner*) et V (*Hier ist Friede*).

La première phrase vocale annonce le mouvement par demi-ton qui gouvernera tout le lied. C'est la dyade <fa-fa#> qui délimite les deux premiers segments de la phrase d'ouverture (sur les syllabes Nichts ist gekommen, Nichts wird kommen), dyade qui se révélera d'une importance primordiale dans le lied. Les premières notes introduisent une organisation qui prévaudra dans toute la pièce : Berg n'ouvre un espace (un intervalle) que pour le remplir aussitôt chromatiquement, de sorte qu'après le premier vers, dix des douze sons de la gamme chromatique auront été entendus. Les deux notes restantes, ré et la, ne tarderont pas : aux mm. 7-8, Berg comble chromatiquement la quarte ré-la ; ce faisant il rappelle aussi les précédentes quartes réb-lab (m. 4) et sol-ré (mm. 6-7) et anticipe des sonorités de quartes à venir.

C'est avec le deuxième vers que la tragédie prend un visage vraiment personnel. Car tout ce temps où rien ne venait, la protagoniste attendait d'une attente qui, pour être vaine, n'en était pas moins désespérément affamée. « *Gewartet, gewartet, oh, gewartet!* » : cette intensité croissante du découragement ou de la colère lasse, Berg l'a représentée avec sa technique caractéristique de « déploiement progressif », qui rappelle les répétitions séquentielles (ces dernières sont d'ailleurs courantes en musique tonale justement lorsqu'il est besoin de répéter un mot). Doublée par le xylophone, la voix déploie sa plainte en trois occurrences progressives qui articulent le motif  $\beta$ , [01369] = <sol la sib do# mi>.<sup>34</sup> Ce  $\beta$  sera le seul motif réel du lied. Chacune des réitérations ouvre davantage le registre; l'occurrence finale et complète de  $\beta$  (mm.12-13) sera encadrée des notes si et la qui annoncent le registre du tout dernier mot de la protagoniste (*Antlitz*). Ces deux notes s'expliquent aussi par l'intérêt de Berg pour la complétion ou le « remplissage

---

<sup>34</sup> Voir l'annexe 1 pour la liste des motifs. Rappelons que  $\beta$  aura un statut prédominant dans le cycle, comme il en sera discuté davantage dans les chapitres III et IV.

chromatique » : il ne manquait qu'elles afin que toutes les notes comprises entre les extrémités de  $\beta$  (entre les hauteurs *sol* et *mi*) aient été produites. Au-dessous, le premier point harmonique stable s'étale imperturbablement. Le contraste entre voix et orchestre en est presque douloureux, à l'image de l'âme qui se débat dans cet univers où rien ne se produit. L'accord A a graduellement émergé de la mesure 8; on notera que ses extrêmes consistent en notre dyade structurelle  $\langle fa-fa\# \rangle$ . Le *mi $\flat$*  a été amené par un demi-ton ascendant (m. 8), qui sera repris et élargi dès le début du second vers (m. 9, ***Ich** habe **gewartet***). Ici, l'élément dynamique ne réside pas dans les progressions harmoniques et contrapuntiques : Berg a remplacé le mouvement par les jeux de timbres. Comme dans la plus connue des allégories platoniciennes, on est témoin non pas de la course du soleil mais des différentes teintes et ombrages qu'il projette. La protagoniste elle-même, enchaînée dans son attente dévorante et désabusée, est en marge du monde concret. L'accord A passera par six différentes instrumentations, mêlant d'abord cuivres, bois et cordes, abandonnant ensuite ces dernières pour finalement s'unifier dans les clarinettes. C'est la *Klangfarbenmelodie* dans ce qu'elle a à la fois de plus abstrait et de plus simple, puisqu'il n'y a *pas* de mélodie à colorer, que les couleurs elles-mêmes. La dernière collection C recevra un traitement similaire mais moins complet puisque seule la note de basse changera d'instrumentation. Le passage du temps n'est donc pas mesuré ici par le mouvement mais par la couleur. Et ce voyage dans le spectre est subtil; les changements d'instrumentation se chevauchent en douceur, sur un jeu des nuances très fin et détaillé.

Mais l'orchestre s'anima quelque peu dans la section suivante. L'alto, à la mesure 13, a pris appui sur le *la* grave avant de se lancer dans une répétition d'un  $\beta$  très enrichi de chromatisme. Cette répétition portera  $\beta$  jusqu'à la pédale de *lab* surplombant le

seul véritable mouvement orchestral aux mm.15-19 (la superposition du statique et de l'actif demeure donc malgré la disparition de la voix.) L'accord B est formé de la m. 15 à 16, alors que tout A glisse d'un demi-ton vers le bas, sauf *do#* qui descend jusqu'au *si*.<sup>35</sup> Ici la voix s'est tue, mais l'orchestre parle pour elle aux mm. 16-18. Il anticipe le troisième vers « *Die Tage werden dahinschleichen* » par son chromatisme rampant [*creeping chromaticism*] qui figure le trop lent écoulement des jours. Car sitôt B est-il atteint qu'il se désintègre (**ex. 1.1**) en lignes descendantes par tons (ornementées), dans un riche contrepoint rythmique.<sup>36</sup>



Ex. 1.1 : Descentes par tons, mm. 16-18.

En dépit du mouvement industriel des quatre lignes, peu d'action prend réellement place : l'éternité est longue quand elle se compte en jours. Chaque voix oscille ensuite entre deux notes pour former un tissu rythmique d'une prodigieuse invention, qui préfigure l'ingéniosité et l'originalité qui caractériseront le traitement rythmique de Berg tout au long de sa carrière.<sup>37</sup> Le tableau réalisé par Mark DeVoto (**ex. 1.2**) permet de

<sup>35</sup> Si on ajoute la pédale à l'accord B, on obtiendra une récurrence discrète du motif  $\beta$  à  $T_{10}$ .

<sup>36</sup> Headlam a amené l'idée de descentes par tons dans *The Music of Alban Berg*, 176-177, 180. La structure par tons de ces lignes n'est pas des plus limpides, mais se laisse soutenir lorsqu'on considère les notes accentuées par les temps forts, et comme on le discutera plus tard, lorsqu'on relie la structure sous-jacente de la ligne la plus basse avec la voix aux mm. 29-31. Toutefois, les collections par tons identifiées en 1.1 diffèrent parfois de celles d'Headlam. Celles que nous avons privilégiées ont pour point de départ les notes de l'accord B; elles sont pour la majorité accentuées par leur placement rythmique et contiennent plus de consonances que de dissonances.

<sup>37</sup> La voix de basse tangué entre *si* et *la#*, claire référence à la dyade originale du tout début.

saisir d'un coup d'œil le flou quasi impressionniste de la technique qui dépeint la masse indistincte des jours et des nuits.<sup>38</sup> Chaque ligne possède son rythme propre, de sorte que ce ne sont pas les verticalités individuelles de quatre sons qui sont significatives, mais plutôt la sonorité globale de ce pan de musique à la texture tout à la fois mouvante et unifiée. Nous appellerons le résultat un *complexe linéaire*. C'est une musique qui ne va nulle part malgré le mouvement ininterrompu de toutes ses voix, puisque celles-ci ne sont qu'aller-retour ; les jours apparaissent devoir se répéter *ad vitam aeternam* plutôt que de progresser vers un futur défini. Les balancements répétés des notes créent l'illusion de doubler la texture, ce qui ajoute encore davantage au flou temporel de ces mesures.



Ex. 1.2 : Complexe linéaire, mm. 18-21

Mais ce que DeVoto qualifie de « *bewildering array of simultaneities* » débouche finalement sur l'accord C, éclairant une facette de la conception qu'a Berg de la relation entre contrepoint et harmonie. Comme c'est aussi le cas pour l'introduction de *Seele, wie bist du schöner*, les verticalités des mm. 18-21 proviennent évidemment d'une écriture contrapuntique. Mais même si elles ne sont pas perçues en tant que sonorités indépendantes et distinctes, et peuvent difficilement être isolées, elles ne sont pas le simple fruit d'une heureuse coïncidence. En effet, on peut voir la distribution des notes de l'accord C reprendre certaines d'entre elles.<sup>39</sup> L'instance la plus évidente consiste en la

<sup>38</sup> DeVoto, *Alban Berg's Picture Postcard Songs*, 79.

<sup>39</sup> L'introduction de *Seele, wie bist du schöner*, elle, ne générera cependant pas de verticalités structurelles dans ses 13 premières mesures. Toutefois, on discutera plus loin dans ce même *Seele, wie bist du schöner*

quarte augmentée *la-ré#* de l'accord C, qui provient en droite ligne des tritons résultant des oscillations des deux lignes les plus graves (très visibles dans la réduction pour piano). C'est aussi l'intervalle qu'on vient tout juste d'entendre dans le contrechant du violon alto. La quarte *si-mi* a aussi été entendue telle quelle dans les voix inférieures du complexe linéaire; notons qu'elle était aussi présente dans l'accord B.

Le monde physique fait une irruption soudaine dans l'univers immatériel et indéfini du lied avec le dernier vers. Comme si l'accord C avait pressé sur un invisible déclencheur, apparaît un gros plan du visage de la protagoniste. Dans le cycle, *Nichts ist gekommen* est le premier lied où la protagoniste s'exprime au *je*. Après avoir exploité (comme nous le verrons au chapitre II) ses dimensions physique et spirituelle dans les deux lieder précédents, Berg lui accorde finalement de les exprimer simultanément. De la chevelure claire, Schroeder note qu'elle constituait « *an erotic [image] for Altenberg – a fetish, even [...]*; »<sup>40</sup> et que l'image peut rappeler sa description d'Helene dans *Bekanntschaft* : « *Sie sah aus wie eine riesig hoh, schlanke, aschblonde russische Studentin, nur sehr müde von ungekämpften Kämpfen* » (Elle ressemblait à une étudiante russe grande, mince, aux cheveux blond cendré, seulement très fatiguée de luttes non luttées.)<sup>41</sup> Le visage pâle, dit cependant Schroeder, « *reflects the inner soul, the face itself capable of transmitting all. Here, one recalls the opening lines of 'H. N.' : 'In deinen Augen lese ich den Leben - - merh brauch ich nicht zu wissen, es ist alles'.* »<sup>42</sup> (Dans tes yeux je lis ta vie; je n'ai pas besoin d'en savoir plus, tout est là.) L'image pourrait en

---

d'une autre instance où des verticalités issues de techniques contrapuntiques se révèlent encore plus cruciales pour l'articulation structurelle et poétique.

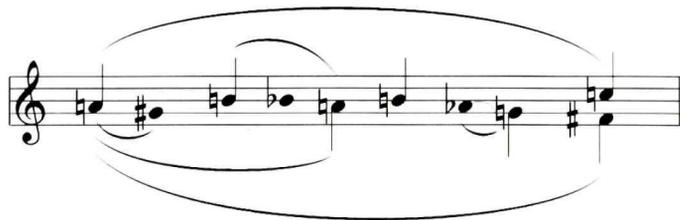
<sup>40</sup> Schroeder, « Alban Berg and Peter Altenberg, » 278.

<sup>41</sup> Altenberg, *Neues Altes*, 87.

<sup>42</sup> Schroeder, « Alban Berg and Peter Altenberg, » 278.

outre rappeler d'autres lignes de *Bekanntschaft* : « *In ihrem starren Gesichtsausdruck, wie eh und je, sucht man ihr Leiden zu erspähen, und findet nichts und findet dennoch alles!* »<sup>43</sup> (Dans l'expression fixe de son visage, comme toujours, on cherche un signe de sa douleur, et on ne trouve rien et néanmoins on trouve tout!) Mais la juxtaposition du monde physique avec le monde spirituel est conflictuelle; c'est presque le visage d'une femme malade qui est photographié, la soie des cheveux entourant un visage blême. La protagoniste n'a plein pied ni dans un monde ni dans l'autre et est également frustrée et inadaptée dans les deux échelles de temps. Si sa dernière phrase a plus de souffle que toutes les autres, c'est tout de même une longue expiration qui descend inéluctablement. Mais, un peu comme si la protagoniste ne pouvait encore complètement se résigner, la voix cherche à s'élever à l'intérieur de sa descente même : on voit en **ex. 1.3** que Berg articule deux lignes chromatiques divergentes légèrement restructurées pour en éviter l'aspect mécanique,<sup>44</sup> qui aboutiront à la quinte diminuée *fa#-do* (m. 28) ; il insistera sur l'axe de symétrie, la note *la*. Berg a fait du flottement de la chevelure l'élément le plus musicalement photogénique de la dernière partie, et a créé une ligne spécialement pour elle : on voit littéralement les ondulations des cheveux blond cendré dans celles du hautbois, de la clarinette et de la flûte (mm. 23-27).<sup>45</sup>

**Ex. 1.3 : Lignes chromatiques divergentes, mm. 25-28.**



<sup>43</sup> Altenberg, *Neues Altes*, 87.

<sup>44</sup> Une procédure courante de Berg. Dans le cycle, la seconde phrase de *Sahst du nach dem Gewitterregen dem Wald* (« *Alles rastet...* »), de même que le motif  $\delta$  (mélodie de 12 sons, voir annexe 1), sont ainsi structurés.

<sup>45</sup> Headlam, *The Music of Alban Berg*, 174, a suggéré cette interprétation.

La fin du lied amène du changement dans le mode de conduite des voix, tant dans l'orchestre que dans la voix; on verra cette dernière articuler pour la première fois une structure par tons. Quant au flot orchestral, qui durant tout le lied a été d'une homogénéité exceptionnelle (que l'addition occasionnelle d'un contrechant [alto, mm. 19-21 ; clarinette hautbois, flûte mm. 23-27] n'a pas diminuée), sa texture à l'approche de la fin se fragmentera en plusieurs jets éclatés. L'accord C s'éteint peu à peu, se rapprochant du traitement de l'agrégat qu'on observera *Über die Grenzen des All*. Pour clore la musique orchestrale, Berg ramène le demi-ton initial *sib-si*, dans le même registre et avec la même flûte, brûlant rappel que *Nichts* demeure dans toute la plénitude de sa vacuité. Berg a intégré la dyade dans le motif  $\beta$  à  $T_3$  :  $\langle mi\ réb\ sol\ sib\ si \rangle$  (flûte, mm. 28-31), qui présente 4 notes en commun avec la sonorité.<sup>46</sup> Le ralentissement rythmique de cette ligne s'ajoute au *ritardando* final ; depuis la m. 26, les mélismes de la flûte et de la clarinette ont progressivement décéléré et à partir de la m. 28, chaque note de la flûte sera d'une croche plus longue que la précédente. En dessous, le célesta va sa ligne qui bondit de plus en plus haut ; ses notes complètent le total chromatique avec le motif  $\beta$  et la descente par tons de la voix.

Cette descente aux mm. 29-31 prendra en fait un pas de plus (ou plutôt, un demi-pas, presque un faux pas!), en allant jusqu'au *lab* final, note-énigme du lied. L'arrivée de cette dernière illumine la structure du lied dans un exemple d'encadrement structurel [*structural framing*] d'une espèce toute particulière. Car la rhétorique de *Nichts ist gekommen* est d'une eau unique dans le cycle. En effet, tandis que dans chacun des autres lieder les sonorités initiales procurent des indices quant à l'articulation générale de la structure, ce n'est, dans *Nichts ist gekommen*, qu'à la toute fin que se noueront les

---

<sup>46</sup> La première note de la mesure 28 fait aussi partie d'une occurrence de [01369], soit  $\langle fa\ mi\ réb\ sol\ si \rangle$ .

correspondances avec la note *lab*. L'ex. 1.4 montre comment la descente finale des mm. 28-31 offre en microcosme la synthèse de cette rhétorique. (Les ex. 1.4 à 1.9 figurent en page suivante.) Ce dernier segment est entouré de deux demi-tons (<*fa-fa#*>, <*la-lab*>). Or, différentes sections du lied, à différents niveaux de profondeur, s'ouvrent par la dyade <*fa-fa#*>. Toutes se terminent localement par la note *la*, mais on devra attendre l'ultime note du lied pour boucler la boucle, pour clore le propos avec l'apparition finale de *lab*. Ainsi, l'ex. 1.5 illustre comment la dyade <*la-lab*> clôt aussi l'entièreté du troisième vers. Celui-ci avait été ouvert par le <*fa-fa#*> sous-jacent aux mm. 20-21. Comparons également en 1.6 la basse des mm. 15 à 22 à la phrase vocale finale. Rétrospectivement, cette dernière confirme et actualise le potentiel par tons des mm. 16-18. Or, la descente par tons de l'orchestre a bel et bien été précédée de notre dyade <*fa-fa#*>, pour aboutir au *la* de la m. 22. (Une suite hypothétique (ex 1.7) eût pu être un *lab* pour continuer le *pattern* de quartes augmentées descendantes des mm. 19-22. Cependant l'orchestre s'est tu avant de pouvoir l'atteindre; c'est donc la voix qui le suppléera au tout dernier moment, à la m. 32.) Dernier exemple de ce mode unique d'encadrement structurel en 1.8 : les premiers mots de la protagoniste (mm. 2-3) ont été soutenus par notre dyade <*fa-fa#*>, avant que la voix ne s'interrompe pour un long moment sur le *la* de la m. 13.<sup>47</sup> Mais ce dernier *la* descendra bel et bien au *lab* aux mm.31-32, avec une connexion registrale limpide et immanquable. Mais Berg n'a tout de même pu s'empêcher de laisser filtrer un indice au milieu du lied, puisque juste avant d'établir sa pédale de *lab* à la m. 15, il effleurera brièvement le *la* bécarre aigu...(ex.1.9)<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Ici, Berg a localement produit le demi-ton *la-lab* dans la course de l'alto (mm. 13-15), mais en les séparant de manière très évidente par le registre et dans le temps.

<sup>48</sup> Cette appoggiature est présente seulement dans l'édition orchestrale révisée de 1997.



Ex. 1.4 : Encadrement par les demi-tons <fa# fa> et <la lab> de la descente par tons finale, mm. 28-31



Ex. 1.5 : Encadrement par les demi-tons <fa# fa> et <la lab> du troisième vers, mm. 20-21 – 30-31.

mm. 15-22



mm. 28-32



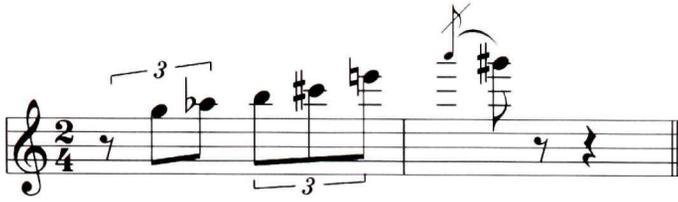
Ex. 1.6 : Descentes par tons similaires des mm. 15-22 et 28-32.



Ex. 1.7 : Quartes augmentées mm. 19-22 ; suite hypothétique.



Ex. 1.8 : Encadrement structurel du lied par les demi-tons <fa# fa> et <la lab>, mm. 2-3, 13, 31-32.



Ex. 1.9 : Présage du demi-ton <la lab> final à la m. 15.

Mais le plus beau de l'affaire, ou peut-être l'ironie du procédé, c'est que cette note finale, ce point de convergence contrapuntique et harmonique, cet aimant vers lequel s'orientent toutes les voix, Berg n'en a fait qu'une non-note, une non-fin. Car quelle conclusion est-ce donc, que cette syllabe brève, *a cappella*, désabusée, dont le registre et la dynamique *pppp* l'apparentent davantage à la voix parlée qu'au chant? Sa sécheresse, sa brièveté, son quasi-silence se refusent absolument à dispenser quelque sens de finalité, d'accomplissement que ce soit. Au bout du compte, tout, musicalement et dramatiquement, se résout à... rien, tout converge vers ce point qui n'est... rien. Ce qu'Adorno expose en termes généraux dans l'introduction de son *Alban Berg* résume cette situation particulière : « Évanescence, l'auto-révocation d'une existence, n'est pour Berg ni la matière de l'expression, ni le thème allégorique de la musique, mais bel et bien la loi à laquelle la musique se soumet. »<sup>49</sup> Le *lab* est venu, *Nichts* est venu – rien n'est venu.

<sup>49</sup> « *Das Verschwindende, das eigene Dasein Widerrufende ist bei Berg kein Ausdrucksstoff, kein allegorischer Gegenstand der Musik, sondern das Gesetz, nach dem sie sich fügt.* » Adorno, *Alban Berg*, 7.

## **II. La Frauenseele dans tous ses états : Sahst du nach dem Gewitterregen Über die Grenzen des All**

Lorsque Berg composa son quatrième opus, la *Frauen Frage* ou question féminine était un débat brûlant à Vienne depuis déjà au moins une décennie. C'est qu'à la suite entre autres de la France, l'Autriche voyait des actions féministes commencer à s'implanter de façon concrète : auparavant en marge de l'arène sociopolitique, des femmes qui se désignaient comme « progressistes » (*fortschrittlich*), telles Rosa Mayreder, Auguste Fickert, Marianne Hainisch, Marie Lang, Marie Schwartz et Marie Bosßhardt van Demerghe fondaient des sociétés dont l'*Union générale des femmes autrichiennes*, la *Ligue des associations de femmes autrichiennes* ou l'*Association pour l'éducation élargie des femmes*,<sup>50</sup> et inauguraient des journaux comme *Documents de femmes* ou *Vies de femmes*<sup>51</sup> pour réclamer davantage de droits politiques, légaux et éducationnels. L'instabilité grandissante des stéréotypes sexuels n'était pas qu'affaire de politique; artistes et intellectuels, en accord ou non avec les revendications féministes, ressentirent tout autant à ce besoin croissant de redéfinir les codes de comportement et d'identité sexuelle. Plusieurs figures de l'élite intellectuelle viennoise, qui étaient aussi les amis ou les idoles de Berg, prirent part de près ou de loin à ce débat en cherchant à comprendre en quoi consistait la nature essentielle féminine et masculine. Berg devait se montrer particulièrement sensible aux recherches de Wilhelm Fliess, dont la théorie des

---

<sup>50</sup> Respectivement, *die Allgemeiner Österreichischer Frauenverein*, fondée en 1893 par Mayreder et Fickert; *der Bund Österreichischer Frauenvereine*, fondé en 1902 par Hainisch; *die Verein für erweiterte Frauenbildung*, fondée par Bosßhardt van Demerghe 1888.

<sup>51</sup> *Die Dokumente der Frauen*, édité par Mayreder, Fickert et Lang; *Frauenleben*, édité par Fickert.

biorythmes avait sans doute émoussé son intérêt pour la numérologie,<sup>52</sup> à la critique sociale des oeuvres des auteurs dramatiques August Strindberg, Arthur Schnitzler,<sup>53</sup> et Henrik Ibsen,<sup>54</sup> dont ses lectures de jeunesse avaient été nourries et, bien sûr, aux travaux des psychanalystes Carl Jung et Sigmund Freud, invité apprécié de la *Berghof* ... – le tout chaudement épicié par la plume de Karl Kraus dans son influente publication *Die Fackel*. À l'extrême le plus misogyne du spectre se trouvait Otto Weininger avec son livre *Geschlecht und Charakter* (Genre et Caractère), publié en 1903.<sup>55</sup> L'une des thèses principales de l'ouvrage : la nature vraie de la femme en est une d'appétits sexuels insatiables, dépravés et incontrôlables qui l'empêchent de prétendre à toute forme d'autonomie sociale, éthique ou intellectuelle. Le livre est aussi antisémite qu'il est misogyne : Weininger relie le judaïsme en proche association avec la féminité, ces deux éléments incarnant, en opposition à la masculinité et la race aryenne, la faiblesse et la dégénérescence personnelle (tant physique que morale) et sociale.

Le poète Peter Altenberg, ayant lui-même développé toute une esthétique de la *persona* féminine, n'a pas manqué d'être comparé aussi bien qu'opposé à Weininger.

Ainsi, bien que la critique littéraire Barbara Schoenberg rapproche les deux hommes par leur commun mépris pour la bourgeoisie, elle les considère comme deux pôles contraires

---

<sup>52</sup> Théorie élaborée dans son ouvrage *Vom Leben und Tod. Biologische Vorträge* (Jane : Diederichs, 1914); Fliess associait respectivement les « biocycles » masculin et féminin avec les nombres 23 et 28.

<sup>53</sup> On pense évidemment à sa pièce de théâtre *la Ronde* (1903), qui fut mise à l'index pour avoir dépeint avec trop d'ironie et de crudité des rapports entre les classes et les sexes. Berg s'en inspira pour son propre *Reigen* (2<sup>e</sup> mouvement de l'op. 6).

<sup>54</sup> Sa pièce de théâtre *Une maison de poupées* (1879) fut reçue comme l'un des piliers artistiques féministes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Quoique Ibsen se défende de l'avoir écrite dans ce but ou d'appartenir lui-même à un groupe féministe, il énonça souvent en public un point de vue soutenant des revendications de tels groupes.

<sup>55</sup> L'élément misogyne de l'ouvrage semble avoir été de peu d'intérêt pour Berg; selon Schroeder, « Alban Berg and Peter Altenberg, » 280. Berg s'y intéressait plutôt pour les théories biologiques (en vérité pseudo-biologiques) portant notamment sur la bisexualité ou le partage des éléments féminins et masculins chez les hommes et les femmes.

en ce qui a trait à leur vision de la femme : « *They represent two extremes in attitude toward women in Austrian literature – protective, romantic idolatry [...] as expressed by Altenberg on the one hand and aggressive hostility [...] as uncovered in the work of Weininger on the other.* »<sup>56</sup> La vénération romantique citée par Schoenberg fait référence au *Frauenkult* (culte de la femme) d'Altenberg, dans lequel la communion avec la *Frauensee* devait libérer un accès à un monde intérieur supérieurement pur et élevé, conception également embrassée par Berg. « L'idolâtrie » d'Altenberg, cependant, dépassait les bornes du simple romantisme : à l'instar de Weininger, le poète tenait la nature de la femme pour essentiellement sexuelle. Toutefois, à son opposé, il valorisait hautement cette « fantaisie » (selon l'appellation de Kraus),<sup>57</sup> qui devait imprégner l'âme aussi bien que le corps féminin. Comme le soulignent David Schroeder et Andrew Barker, le *Frauenkult* apparaît peut-être moins désintéressé que ne l'implique Schoenberg. L'épanouissement qu'Altenberg souhaite à la femme n'est pas celui qui fleurirait dans les sphères politiques ou intellectuelles. Pour elle, il prévoit un autre genre d'accomplissement, qui dans sa réalisation ultime servirait avant tout les fins de l'homme, du poète, de l'artiste : en effet, la créativité de ce dernier est refécondée au contact de la *Frauensee* pure : « *For she has a role to play in his evolutionary concept of society, and one that is specifically geared to her function in bringing to perfection not her own existence, but rather that of the 'New Man', the antithesis of the detested bourgeois*

---

<sup>56</sup> Barbara Z. Schoenberg, « 'Woman-Defender' and 'Woman-Offender' : Peter Altenberg and Otto Weininger. Two Literary Stances vis-à-vis Bourgeois Culture in the Viennese 'Belle-Époque,' » *Modern Austrian Literature*, » 20/2 (1987): 51-58.

<sup>57</sup> Kraus expose ses vues sur les femmes dans *Werke*, vol. III, Heinrich Fischer éd. (Munich : Kösel Verlag, 1952-1966), 13-56.

*male.* »<sup>58</sup> Car ce n'est qu'en assimilant la *Frauenseele* que l'homme pourra accéder à une réalité spirituelle supérieure, à une plage de sensibilité qui lui sera autrement interdite. L'essence de la féminité se tient entre lui et la création artistique : « Altenberg could not envisage the role of the male poet without integration of the *Frauenseele*, »<sup>59</sup> une conception de la féminité à laquelle Berg adhérait chaudement. C'est dans cet esprit qu'Altenberg milita pour une véritable révolution des mœurs, afin que la femme soit libérée des nombreuses entraves qui empêchaient la pleine réalisation de son essence authentique et de sa « fantaisie ». Bien qu'il ait été lui-même hostile aux relations sexuelles, le poète n'en protestait pas moins vigoureusement contre le code moral bourgeois de l'époque qui confinait les femmes à un rôle familial, voire reproductif, et leur refusait le droit à une sexualité légitime, ouverte et autonome. Ceci le conduisit entre autres, de même que Kraus, à tenir en haute estime les prostituées, assez « authentiques » pour rejeter un ensemble de valeurs hypocrites et dénaturées. Bien sûr, on ne peut qualifier en aucune manière Altenberg de féministe, ni selon les standards actuels, ni selon ceux de la fin du siècle; son absence totale d'intérêt quant à l'égalité sociale ou intellectuelle entre les sexes et, plus troublant encore, sa propension douteuse à vénérer pour leur pureté physique et mentale des jeunes filles à peine pubères,<sup>60</sup> l'interdisent absolument. Néanmoins, par sa conception de la féminité qui transcende les stéréotypes viennois et qui tend à légitimer une sexualité plus autonome, Altenberg s'inscrit comme

---

<sup>58</sup> Andrew Barker, « The Persona of Peter Altenberg : 'Frauenkult,' Misogyny and Jewish Self-Hatred, » dans *Studies in German and Scandinavian Literature after 1500*, James A. Jr. Parente et Richard Erich Schade, éd. (Columbia : Camden House, 1993), 121. Voir aussi son *Telegrams from the Soul: Peter Altenberg and the Culture of fin-de-siècle Vienna* (Columbia : Camden House, 1996), 12-13.

<sup>59</sup> Schroeder, « Alban Berg and Peter Altenberg, » 264-265.

<sup>60</sup> Barker, « The Persona of Peter Altenberg, » 123.

une figure libérale parmi et aux yeux mêmes de ses contemporains, et aura rallié Berg à son *Frauenkult*.

À la lumière de ces conceptions, on pourra jeter un regard herméneutique sur les lieder *Sahst du nach dem Gewitterregen den Wald* (II) et *Über die Grenzen des All* (III). Dans la poésie d'Altenberg, ainsi que dans la conduite des voix et le traitement de la forme et des motifs de Berg, résonnent deux facettes principales de la féminité telle que débattue à l'époque : on verra que *Sahst du nach...* peut être lu comme une métaphore sexuelle, tandis que *Über die Grenzen des All* est investi par la transcendance de l'âme sur le monde matériel.

### ***Sahst du nach dem Gewitterregen den Wald***

*Sahst du nach dem Gewitterregen den Wald?!?!  
Alles rastet, blinkt und ist schöner als zuvor.  
Siehe, Fraue, auch du brauchst Gewitterregen!*

As-tu vu la forêt après les pluies d'orage?!?!  
Tout brille, apaisé, tout est plus beau qu'avant.  
Vois, femme, toi aussi tu as besoin de pluies  
d'orage!

Le cycle complet de l'opus 4 est généralement considéré comme un voyage spirituel, c'est-à-dire présentant une héroïne purement spirituelle. Les discussions de *Sahst du nach...* ne font pas exception : Siglind Bruhn parle d'un « *parallelism of human soul and nature*, »<sup>61</sup> Arved Ashby d'une « *woman's soul emerging from stormy nature*, »<sup>62</sup> Dave Headlam d'un « *emotional trauma followed by renewal*. »<sup>63</sup> Nulle part n'est-il fait mention d'une protagoniste bien vivante et terrestre. Pourtant, si la spiritualité de la protagoniste est indéniable (et on ne tardera pas à en discuter avec *Über die Grenzen des All*), les poèmes dispensent tout de même quelques indices purement corporels; le

---

<sup>61</sup> Bruhn, « Symbolism and Self Quotation in Berg's op. 4, » 164.

<sup>62</sup> Ashby, « Singing the Aphoristic Text, » 206.

<sup>63</sup> Headlam, *The Music of Alban Berg*, 174.

visage et les cheveux de *Nichts ist gekommen*, les pleurs de *Hier ist Friede*, dessinent brièvement mais sûrement une protagoniste dotée d'un corps aussi bien que d'une âme. Aucun indice tel dans *Sahst du nach...*, qui ne contient pas de référence textuelle directe au corps. Mais pour peu qu'on s'intéresse à la signification métaphorique des images employées, et surtout qu'on observe le traitement des motifs y correspondant, il appert que l'âme et le corps ne sont pas incompatibles dans un même cycle.

D'emblée, le vers initial du poème présente deux puissants symboles culturels de la féminité et de la masculinité : *Gewitterregen*, les pluies d'orage, l'ondée fertilisante, représentation du liquide séminal, et *den Wald*, la forêt, l'élément terrestre, la Terre nourricière féminine fertilisée par les pluies. La dernière ligne, « Vois, femme, toi aussi tu as besoin de pluies d'orages! », ne commande évidemment pas qu'on la prenne au sens propre. Comme le narrateur encourage Fraue à accueillir *Gewitterregen*, l'usage du pronom personnel familier *du*, ajouté à la signification ambiguë du mot *Fraue* (qui pourrait désigner une « femme » ou une « dame »), renforce sa réalité d'être incarné, plutôt que de figure éthérée et immatérielle; l'incitation est sexuellement chargée. C'est une Fraue charnelle qui est invitée, presque exhortée, à embrasser l'élément masculin. Et si l'on en croit le troisième vers, les conséquences en sont extrêmement gratifiantes pour Fraue : apaisement, éclat et beauté – le sexe comme une source de bienfaits intérieurs et extérieurs. *Sahst du nach...* peut donc être compris comme un encouragement à la femme femme à réinvestir, assumer et apprécier sa sexualité interdite.

Dans la première phrase du lied, les éléments féminin et masculin sont exprimés par deux ensembles de hauteur distinctifs tant par leur contour que leur contenu (ex. 2.1) :

*Gewitterregen* par un [0167] que nous appellerons motif *G*, et *den Wald* par un [014] (motif *W*). Tandis que le déroulement du poème en est un d'évocation et d'aphorisme, le progrès musical, lui, narre très linéairement la relation sexuelle, dans une concise mais riche *Bogenform* (le lied occupe un économe 11 mesures) dont le point culminant est l'accord de *fa9* de la m. 7. Mais loin de jouer un rôle passif ou subordonné, Fraue prend le contrôle de l'interaction : ses termes en sont en effet gouvernés par l'ensemble féminin *W*. On peut d'abord voir en ex. 2.2 que la partie vocale des mm. 1-6 est littéralement saturée de ces *W*.

The image shows a musical score for the first three measures of a piece. The top staff is the vocal line, with lyrics: "Sahst du nach dem Ge-wit-ter-re-gen den Wald?!?! Al-les". Above the vocal line, two brackets labeled 'G' and 'W' span the first two and last two measures respectively. The vocal line is marked with 'rit' and 'W' above the word 'Wald'. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand is marked 'Br (Flag)' and 'pp', and the left hand is marked 'Klav' and 'pp'. A dynamic marking '(ppp)' is also present. The tempo marking 'langsam' is written below the piano part.

Ex. 2.1 : Les motifs *G* et *W*, mm. 1-3.

The image shows a single staff of music representing the vocal line for measures 1-6. A bracket labeled 'W' is placed above the first measure. The melody consists of a sequence of notes with various accidentals, including a trill marked 'tr' in the fifth measure.

Ex. 2.2 : Le motif *W* dans la partie vocale, mm. 1-6.

Mais *W* est également actif à un niveau plus structurel. Ainsi, toute la progression de la conduite des voix se trouve-t-elle générée et régulée par cet ensemble. Comme l'illustre l'ex. 2.3, Dave Headlam a démontré que l'orchestre progresse par classes d'intervalles 3

(ci-3) doublées à la tierce majeure.<sup>64</sup> Il omet cependant de spécifier que ces cycles-3 sont d'abord et avant tout des *W* en chevauchement, fruit d'une accélération harmonique.

Comme on peut le voir en 2.4, les *W* avaient initialement été exprimés contrapuntiquement aux mm. 3 et 4.<sup>65</sup> La tension augmente dans les mesures suivantes alors que la tessiture orchestrale s'élève dans l'aigu et que le rythme harmonique se resserre : c'est alors que les *W* sont verticalisés, condensés en [0369] doublés à la tierce majeure (m. 5).

The image displays two systems of musical notation. The first system features a vocal line with the lyrics "Sahst du nach dem Ge - wit - ter - re - gen den Wald?!?! Al - les" and a piano accompaniment. The piano part includes markings for "Hr. (Flag)", "pp", "Klav.", and "1.Hr." with a "rit. - - - - - langsamer" instruction. The second system continues the vocal line with "ra - stet, blinkt und ist schön" and the piano accompaniment. It includes markings for "Kl.", "Vcl.", "Hr.", "Fl.", "pp", "p", "Fg. Br.", and "poco rit. - - - - -". A box containing the number "5" is placed above the piano part in the second system.

Ex. 2.3 : Progression par ci-3, mm. 1-5

<sup>64</sup> Headlam, *The Music of Alban Berg*, 89-90.

<sup>65</sup> Avec la basse de ce [0368] = <sol sib do# mi>, Berg rappelle le motif β, [01369] = <sol lab sib do# mi>, qu'on reverra en particulier dans le dernier lied.

Sahst du nach dem Ge - wit - ter - re - gen den Wald?!?! Al - tes

*rit.* - - - - - *langsamer*

ra - stet, blinkt und ist schö

*poco rit.* - - - - -

W

Ex. 2.4 : Le motif *W* à la basse et décomposition des ci-3 en *W*, mm. 1-5.

Le point culminant du lied – de la relation sexuelle – est lui-même la verticalisation ultime, l’abstraction de cette procédure : l’accord de *fa*<sup>9</sup> (ex. 2.5) peut en effet être partitionné en une fondamentale *fa* supportant un [0369].<sup>66</sup> La montée vers ce point culminant avait encore été intensifiée par des anticipations de l’accord central (*fa*<sub>7</sub>, flûtes m. 5, trombone m. 6) et par le *Hauptrythmus* aux cordes des mm. 5-6. Ce dernier

<sup>66</sup> On remarquera la similarité de cet accord central avec la collection A de *Nichts ist gekommen*. Les deux accords en trois notes en commun, dont leurs deux extrêmes, *fa* et *fa*<sup>#</sup> (dans *Nichts ist gekommen*, c’est le *fa*<sup>#</sup> qui est à la basse). Le souci de conserver une orthographe similaire (sans réinterprétation enharmonique) pour les deux accords est sans doute la raison pour laquelle, dans *Sahst du nach...*, la neuvième de l’accord central est exprimé par un *fa*<sup>#</sup> plutôt que par un *solb*.

processus, soit l'enchaînement de valeurs rythmiques de plus en plus rapides en préparation de l'apex, est typique de Berg pour créer un sentiment d'accélération sans ajouter d'indication de tempo ou sans changer la métrique.<sup>67</sup> Mais en dépit de ces procédés et de toute l'activité précédemment déployée par *W*, l'orgasme féminin tel que Berg choisit de le dépeindre en est un de récession et de quasi-immobilité. Ici, l'apex féminin est porté par un *molto ritardando* contrebalançant l'effet du *Hauptrhythmus*, un lent accord de rondes, un quadruple *piano*, et le silence d'une voix.

The image shows a musical score for Example 2.5, which is the central chord of measure 7. It consists of a vocal line and an orchestral accompaniment. The vocal line is in the upper staff, with the lyrics "ner als zu vor" and a "molto rit." marking. The orchestral accompaniment is in the lower staves, featuring parts for Pos., Hr. (tr.), Trp., Str., Vcl., and Tba. The score includes a large bracketed section labeled "[0369]" and a dynamic marking "Fq".

Ex. 2.5 : Partition de l'accord central, m. 7.

La présence masculine s'est faite très discrète jusqu'à présent. On retrouve toutefois une exception notable dans le motif de violoncelle à la m. 6 (ex. 2.6) : ce dernier signale la contribution masculine en rappelant clairement les quarts du motif *G*.<sup>68</sup> La résurgence du motif *G* est immanquable, même si la phrase complète (ex. 2.7) est soutenue par le même [0369] (toujours décomposable en *W*) vu en m. 5.

<sup>67</sup> Berg peut aussi user de *Hauptrhythmus* pour créer un effet contraire de décélération (avec des valeurs rythmiques de plus en plus longues.)

<sup>68</sup> C'est le motif  $\alpha$  selon la classification de DeVoto (voir annexe 1).

Ex. 2.6 : Motif de quartes rappelant G, mm. 6-7.

Ex. 2.7 : Deuxième phrase soutenue par les ci-3 (*W* condensés), mm. 8-11.

Mais à ce point, masculinité et féminité sont devenus inextricablement enlacés; l'étreinte physique est visible dans les liaisons intimes de *W* et de *G*. On verra en ex. 2.8 que la phrase suivant le sommet des tensions s'ouvre par le motif *G*, construit avec les mêmes hauteurs que son apparition originale de la m. 2; cependant les deux quartes ont subi une rotation. Avant que le *si*<sub>b</sub> de la m. 9 ne puisse réapparaître sous *auch* pour compléter l'ensemble, un *si* bécarre est inséré, entrecroisant *W* et *G*. La voix continue ensuite à entremêler des [014] jusqu'à ce que le dernier d'entre eux ramène *G* dans son organisation originale. Un procédé similaire se produit aux mm. 8-9, lorsque la sonorité

masculine de quarts décore délicatement *W* au célesta. Puisque la voix de la dernière phrase est répliquée en canon par les violoncelles, le lied se termine avec cette double assertion dans laquelle masculinité et féminité sont fusionnés. Mais cette fusion apparaît n'être possible que lorsque que Fraue se verra accordé, ou qu'elle assumera, le droit de reconnaître et de valoriser sa sexualité.

The musical score for Ex. 2.8 illustrates the interweaving of motifs G and W in measures 8-11. The vocal line features the lyrics "Sie - he. Frau - e, auch du brauchst Ge - wit - - - - ter - re - gen!". The piano accompaniment includes parts for Violoncelles (Cel.), Clarinettes (Cl.), Trompettes (Trp.), Trombones (Tbn.), and Piano (Pia.). The score is marked with dynamics such as *pp*, *p*, and *ppp*, and includes performance instructions like "ca. 1 Min." and "Kb. Tarn (pizz.)".

Ex. 2.8 : Entrelacement des motifs *G* et *W*, mm. 8-11.

## *Über die Grenzen des All*

*Über die Grenzen des All blicktest du sinnend  
hinaus;  
Hattest nie Sorge um Hof und Haus!  
Leben und Traum von Leben,  
plötzlich ist alles aus---  
Über die Grenzen des All blickst du noch sinnend  
hinaus!*

Au-delà des frontières de l'univers tu regardais  
pensivement;  
Sans jamais un souci pour les biens de ce monde!  
Vie et rêve de vie, soudain tout est fini ---  
Au-delà des frontières de l'univers, tu regardes  
toujours pensivement!

Tel est le stupéfiant pouvoir dramatique des mm. 16 et 17 que l'oreille y est immédiatement attirée. L'instant en est un de totale rupture : un froid accord en pizzicato – et la musique s'arrête, le chant se désintègre en parole et la voix sans vie prononce ces mots définitifs qui ne peuvent signifier que la mort : « Soudain tout est fini... ».

Mais *tout* n'est pas terminé, même si la frontière qui est franchie ici est celle entre la vie et la mort. Alors que dans *Sahst du nach...* se découpe une Fraue incarnée et sexuelle, le troisième lied présente une protagoniste dont l'âme transcende une dimension matérielle qui semble presque incidente à la dimension spirituelle. Lorsqu'une « vie et un rêve de vie » s'achèvent, la protagoniste regarde toujours pensivement au-delà des limites de l'univers, comme nous l'apprend la dernière phrase, un écho de la première. Cette symétrie textuelle presque parfaite est reflétée dans la quasi-symétrie musicale. Le lied s'ouvre et se clôt par un accord de douze sons, et ces deux occurrences conservent la même organisation verticale. Du côté terrestre de la frontière, les douze notes sont relâchées une à une (mm. 6-8) aux vents tandis que du côté céleste (mm. 18-25), l'agrégat est tout aussi progressivement reconstruit aux cordes en harmoniques, suivant le même ordre dans lequel les notes ont d'abord disparu. La dualité entre vie et après-vie apparaît ainsi réconciliée dans un tout complémentaire et continu.

Mais ces similarités de chaque côté de la frontière (de la m. 16) ne font que renforcer l'effet de rupture de la m. 16 elle-même – car il faut admettre que la transition entre les deux modes d'existence ne se fait pas sans heurts. C'est que, nous le verrons, la collection de la m. 16 joue un double rôle : elle effectue la connection avec la reconstruction de l'agrégat, mais constitue aussi un point de discontinuité, marquant le moment précis où est outrepassée non seulement une frontière dramatique, mais aussi une frontière musicale – la culmination d'une procédure destinée à mener la musique *über die Grenzen*, au-delà de la frontière, c'est-à-dire au-delà des possibilités contrapuntiques impliquées par l'organisation particulière de l'agrégat.

L'accord de douze sons est un choix judicieux pour représenter *des All*. Sa première occurrence ressemble à une projection dans l'infini : aucun sens du temps n'est créé puisque rien ne bouge; même l'entrée de la voix ne procure qu'un sens d'une pulsation et non d'une métrique.<sup>69</sup> Comme l'a observé Dave Headlam, l'agrégat lui-même peut être partitionné de manière presque symétrique (ex. 2.9), avec un [0167] au bas, un [0369] au centre et un [016] dans les trois voix supérieures.<sup>70</sup> L'agrégat aurait pu être symétrique (ex. 2.10) si le *sib* (qui ne se regroupe avec aucun set significatif pour l'analyse du lied) avait été envoyé dans l'hexachorde supérieur. Cette discontinuité harmonique marquera une discontinuité poétique: ce *sib* rompant la symétrie de l'accord est cette même note qui soutient le bris de symétrie textuelle entre les premier et dernier vers, lorsque « *blicktest du* » [tu regardais] devient « *blickst du noch* » [tu regardes toujours].

---

<sup>69</sup> L'entrée de la voix supporte la métrique indiquée de  $\frac{3}{4}$ ; cependant l'agrégat articule des groupes de quatre temps (et connaît une nouvelle instrumentation à chacune de ses dernières), entrant ainsi en conflit avec la métrique indiquée. Voir Headlam, *The Music of Alban Berg*, 103, 106.

<sup>70</sup> Ibid., 92-93.

Ex. 2.9 : Partition de l'agrégat.

Ex. 2.10 : Partition hypothétique de l'agrégat.

Tournons-nous maintenant vers le contenu de la collection de la m. 16

(**ex. 2.11**) : on constate que celle-ci peut être partitionnée comme un [016] + *réb*.

Ce *réb* assure la continuité avec la reconstruction de l'agrégat : il s'agit en effet de sa fondamentale (enharmoniquement *do#*), qui se trouve aussi à être la première note à réapparaître à la m. 18 (**ex. 2.12**). Mais ce [016] particulier (m. 16), cependant, composé des notes <la lab mi b>, n'appartient pas à l'agrégat original; on ne peut le retrouver ni au bas ni au haut de l'accord de douze sons. À ce point, la frontière de notre *All* musical est outrepassée. Cette collection capture ainsi la magnifique ambiguïté du poème : rupture physique, continuité transcendante.

Ex. 2.11 : Partition de la collection de la m. 16 : [016] + *réb*.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "plötz-lich ist al-les aus. --- Ü-ber die Gren-zen des All blickst". The piano part is in bass clef. Performance instructions include: *fonius* above the vocal line; *pp (pizz.)* for the piano; *Ttam.* (tam-tam) for percussion; *bis Fine* for the end of a section; *Str. Cel.* (string celesta) for the celesta; *pp Vol. Fl. (Flag.)* for the first flute; and *2 Vl. (pp) (Flag.)* for the second flute. The score shows a transition from a 4/4 time signature to a 3/4 time signature at the end of the excerpt.

Ex. 2.12 : Continuité entre m. 16 et agrégat, mm. 16-20.

Retraçons maintenant le procédé produisant la collection de la m. 16. L'exemple 2.13 montre que la conduite des voix au-dessus de l'agrégat initial est dominée par les ci-3, une classe d'intervalle extraite de la collection centrale [0369] de l'agrégat. À partir de la m. 8, les ci-3 continuent de dicter la conduite des voix dans l'orchestre (ex. 2.14), où ils sont reliés à des ci-1 pour former des [013] et [014]. Mais ce procédé est subtilement interrompu sur les 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> temps de la m. 10, quand la partie de hautbois est infiltrée par une ci-4 <fa la lab>. Cette ci-4 est répétée par le cor et reliée avec le sib du début de la m. 11; celui-ci se trouve être la première note d'un [0369]. Cette dernière sonorité est alors projetée par des lignes chromatiques et un échange des voix.<sup>71</sup> La note réb est ensuite tenue durant les mm. 15-16, pendant que les trois autres notes de l'accord de septième diminuée bougent d'un demi-ton; ces trois notes formeront le [016] de la m. 16.

<sup>71</sup> Comme à la m. 5 de *Sahst du nach...*, le [0369] = <sol sib do# mi> est un sous-ensemble du motif β, [01369] = <sol lab sib do# mi>.



Ex. 2.13 : ci-3 prédominantes, mm. 1-8.

m.8      9      10      11      12-15      16-17   18      19      20

Ex. 2.14 : Mm. 8-20, situation réelle.

L'altération, à la m. 10, de la conduite des voix par ci-3 est si progressive qu'elle en est pratiquement imperceptible : les [013] et [014] initiaux, qui accentuent une ci-3, progressent à un [014] avec ci-4, et ultimement à un [015] avec ci-4, conservant en tout temps une unité motivique audible – illustration par excellence de ce qu'Adorno implique par *Übergang* (lien infime). Aussi peu obstructive que puisse être cette modification, c'est néanmoins elle qui initiera le tournant extrêmement significatif qui nous mènera jusqu'en territoire musical étranger, comme nous le verrons en comparant dans l'ex. 2.15 la situation actuelle avec celle, hypothétique, qui aurait résulté si Berg n'avait pas interrompu sa conduite des voix par ci-3.

En ce cas, la ci-4 <fa la> aurait été remplacée par une ci-3 <fa lab>. Résultat : tout ce qui suit aurait été entendu un demi-ton plus bas, aboutissant à la m. 16 avec la collection <ré sol sol# do>. La note *do* aurait alors simplement eu à être élevée d'un

demi-ton pour que l'on obtienne les *notes exactes* formant le [0167] au bas de l'agrégat original.

m.8      9      10      change ici      11      12-15      16-17      (16-17)

c.f. m.1

Ex. 2.15 : Mm. 8-17, situation hypothétique.

Une telle conduite des voix aurait ainsi produit une réplique de l'agrégat de source, et créé un parcours clos sur lui-même. Mais Berg choisit plutôt de s'écarter de cette conduite des voix circulaire, de transgresser la frontière qu'il a lui-même établie. C'est ainsi que les mots « *Plötzlich ist alles aus* » correspondent véritablement au passage d'une étape, à l'accession d'une réalité appartenant à l'« *über* ». Est-ce un hasard si la collection qui mit tout en branle – qui interrompit la conduite des voix à la m. 10 – est celle-là même qui souligne les mots « *die Grenzen* » aux mm. 3-4?...

Le dernier mot à propos de ce lied ira enfin à la puissance d'expression et simplement à la pure beauté du do ultime à la voile : par un simple changement de registre, Berg en a fait la délicieuse incarnation de l'essence même du lied : *Über die Grenzen*, nous voici au-delà.

Les lieder II et III confrontent deux aspects de la *Frauen Frage* qui stimulaient des débats dans les cafés viennois : d'un côté, le besoin de relâcher les suffocants

stéréotypes sexuels, et de l'autre, la fascination pour les sphères accessibles seulement via la *femina anima*. Cependant le temps serait long avant que cette femme, à la fois muse et être sexuellement autonome, puisse exister autrement qu'en vers et en strophes. Et rappelons que cette vision de la féminité, qui aspirait à en être une libérale, en demeura ultimement une masculine, à l'objectif avoué de servir un pouvoir patriarcal : une telle femme devrait sa raison d'être à ce but « supérieur » qui était de permettre aux hommes de revivifier leur propre créativité, d'ennoblir leur propre âme.

### III. La tempête : *Seele, wie bist du schöner*

*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!*

Âme, comme tu es plus belle, plus profonde, après  
les tempêtes de neige.  
Tu les connais aussi, comme la nature.  
Et sur vous deux s'attarde encore un souffle  
brouillé, avant que les nuages ne se dispersent !

Avant même que la parole ne matérialise la présence de Fraue aux mm. 20-22, c'est la tempête qui frappe aux portes du cycle avec l'impressionnante introduction du premier lied. Même un chercheur comme Headlam, dont l'agenda exclut les relations texte-musique, a noté comment le « blizzard »<sup>72</sup> de motifs des mm. 1-15 est représentatif de la tourmente. Six motifs mélodiques en perpétuelle évolution sont superposés en une « tapisserie complexe »<sup>73</sup> et toujours changeante, chaque motif étant progressivement transposé et varié structurellement et rythmiquement.<sup>74</sup> Cette toile mouvante servira d'accompagnement à l'articulation en trois souffles du motif  $\delta$  (voir la liste de motifs de DeVoto en annexe 1) à partir de la m. 9. Contrairement à ce qu'on verra plus loin dans les lieder I et V, le sens des verticalités structurelles n'est pas seulement voilé : il est totalement détruit; l'introduction n'est que pur contrepoint. Annihilé aussi tout sens de la barre de mesure, puisque les motifs en jeu ont sept différentes configurations rythmiques qui n'auraient pas coïncidé avant la m. 210 sans les transformations effectuées par Berg pour amener le point culminant des mm. 14-15.<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> Headlam, *The Music of Alban Berg*, 174.

<sup>73</sup> DeVoto, *Alban Berg's Picture Postcard Songs*, 8.

<sup>74</sup> Une discussion exhaustive de l'évolution mélodique a été menée par Ibid., 8-17). Selon la nomenclature de DeVoto, on peut identifier les motifs I, IY et V; les trois autres motifs en jeu, n'étant pas cycliques, n'ont pas reçu de noms particuliers. Voir également Headlam, *The Music of Alban Berg*, 86-88.

<sup>75</sup> Discussion rythmique dans Ibid., 102-103.

Quant à ce dernier, tout le matériel des mesures précédentes y converge comme par une force d'attraction incontournable, pour fondre motifs et rythmes individuels dans le motif  $\beta$ . C'est, dans les cinq lieder, la première indication du statut cyclique prédominant de  $\beta$ , qui sera réaffirmé avec le plus de force dans le lied V. Le titanesque sommet des tensions débouche sur « l'ouverture du rideau » aux mm. 14-15 avec la progression  $\beta - \gamma$ .<sup>76</sup> La dissolution du tissu motivique sera aussi instantanée que son évolution fut progressive : gammes par tons et chromatiques, arpèges sur  $\gamma$ , glissandos dévalent les octaves pour retomber dans l'état de quasi-catalepsie qui précède l'entrée de la voix. La masse de sons s'éteint, le rythme ralentit : le rideau s'est levé sur l'histoire de la protagoniste.

L'introduction représente une part essentielle du parcours de la protagoniste : la confrontation avec les éléments, nécessaire à toute élévation, le contact avec les forces les plus tumultueuses, nécessaire au rejaillissement de la vitalité. C'est là la rhétorique commune des lieder I et V : tout dépassement a un coût, qui se chiffre en épreuves intérieures. On a vu avec *Sahst du nach...* que le corps pouvait être rasséréiné par l'orage; dans *Seele, wie bist du schöner*, c'est la *Frauenseele* qui se fusionnera avec les tempêtes de neige, mais par un procédé plus douloureux qu'en II. Thomas Mann raconte dans *La montagne magique* comment le jeune Hans Castorp s'aventure sciemment en pleine tempête : « [...] c'était la velléité de pousser ce contact enivrant avec la nature [...] jusqu'à la limite de l'étreinte complète, c'était le désir de se hasarder [...] si avant dans l'énorme et le terrible [...] que, dans cette aventure, il risquait de frôler l'instant critique, l'instant où toute limite serait dépassée [...] .»<sup>77</sup> *Seele* goûtera à cette étreinte complète, à

---

<sup>76</sup> Voir l'introduction, 11.

<sup>77</sup> Thomas Mann, *La montagne magique*, trad. Maurice Betz, (Paris : Librairie Arthème Fayard, 1961), 515.

cet instant critique, mais alors que ceux-ci auraient pu être fatals à Hans Castorp, ils propulseront l'âme à un niveau de conscience supérieur. Mais ceci appartient à la seconde partie du lied; les mm. 1-15 ne parlent pas encore de résolution; elles incarnent la violence, la beauté, la démesure de ce combat naturel des espaces extérieurs, qui figure le combat spirituel de l'intimité intérieure. Comme pour l'aventurier de Mann, les *Schneestürmen* des quinze mesures initiales créent la confusion des sens et de l'esprit. La multiplicité et la désynchronisation calculée des motifs illustrent la blancheur dense et opaque, « le regard se heurt[ant] de toutes part au vide blanc qui [...] aveuglait. »<sup>78</sup>

L'absence d'une métrique perceptible rappelle comment l'appréciation du temps devient hautement subjective et intérieure pour qui est en proie à une telle tempête.

L'orchestration à la fois chatoyante et incisive ajoute encore au visuel tourbillonnant de l'extrait : « [...] tandis que les couleurs simultanément juxtaposées se combinent apparemment en un tout, elles demeurent en même temps non homogènes, en couches indépendantes : sons mêlés sans mélange. [...] La désorganisation planifiée devient organisation. »<sup>79</sup> Entre menace et extase, à la fois sauvage et généreuse comme la carte postale hivernale qu'elle est, l'introduction « combine le choc du chaos avec l'euphorie de la pure résonance [*Klingens*] ».<sup>80</sup>

C'est dans la seconde partie du lied que se fusionnent explicitement nature et *Frauensee*, ces deux thèmes chers à Altenberg comme à Berg. Le compositeur retracera le déroulement d'une tempête, cette fois non pas en nous précipitant dans l'œil du cyclone

<sup>78</sup> Mann, *La Montagne Magique*, 516.

<sup>79</sup> « [...] die simultan gegeneinander gesetzten Farben zwar ebenfalls zur Totalle verschmelzen, gleichzeitig indessen inhomogen, selbständig übereinander bestehen bleiben : Mischklang ohne Mischung.[...] Planmäßige Desorganisation wird zur Organisation [...] » Adorno, *Alban Berg*, 74.

<sup>80</sup> « [*Bergs Musik*] verbindet den Schock des Chaotischen mit dem Rausch des Klingens [...] » Ibid., 31.

comme dans l'introduction, mais avec un *avant*, un *pendant* et un *après* correspondant respectivement aux trois vers du poème. Ce cheminement passe par l'assimilation de *Seele* avec *der Natur*, assimilation qui s'intensifie de vers en vers. Dans le vers initial, la deuxième agit sur la première; les deux images fortes du vers demeurent des entités distinctes. Puis Altenberg les fond dans une même signification : « *du* » est « *gleich der Natur* » [comme la nature]. Finalement, l'osmose sera parfaitement accomplie lorsque les deux images seront unifiées dans le mot « *beiden* » [toutes deux]. Le terme « *Hauch* » [souffle] peut alors se comprendre au sens « météorologique » (comme le vent), mais aussi dans sa signification métaphorique courante, l'âme.

C'est la m. 29 qui capture le moment charnière entre moins- et mieux-être. Aux vents assourdissants, à la blancheur aveuglante des mm. 25-29 succède le dégagement prudent de l'après-tempête. Les nuages s'ouvrent littéralement lorsque Berg ménage une grande respiration dans la texture (m. 29, partie faible du 3<sup>e</sup> temps) qui avait, à l'approche du point culminant, sollicité à fond toutes les capacités orchestrales. Mais la tourmente ne devait pas être vaine puisqu'en ressort une âme revivifiée, renouvelée. Berg est alors confronté à un intéressant problème de narration. Il a déjà déchaîné dans le deuxième vers (mm. 25-29) toutes les ressources orchestrales pour créer une furieuse tourmente, c'est aux mm. 30-38 d'illustrer maintenant la paix qui s'en suit et l'âme revivifiée qui s'en dégage. Cependant le dernier vers d'Altenberg joue d'ambiguïté : le mot « *noch* » (encore) semble situer l'action après la tempête, tandis que le mot « *eh'* » (avant que) la situerait plus tôt.<sup>81</sup> Berg tirera parti de ce double sens. Ses procédures musicales

---

<sup>81</sup> Ce vers a donné du fil à retordre à différents traducteurs, qu'on a vu privilégier différentes versions. Par exemple, Jean-Claude Poyet (The Decca Record Company, 1993) situe le vers au présent avec le choix de l'adverbe *lorsque* : « Et sur vous deux erre encore une sombre vapeur *lorsque* les nuages déjà

expriment principalement l'après-tempête, comme en font foi la courbe descendante articulée par les motifs et surtout la texture très évidemment récessive, qui permet finalement d'entendre les motifs individuellement plutôt qu'en entrelacs chargés. Mais si la tempête est passée, comment peut encore persister « *ein trüber Hauch* » ?, surtout si l'on attribue à « *Hauch* » son sens imagé de l'âme elle-même. C'est donc que des résidus d'une vapeur trouble assombrissent toujours *Seele-Hauch*, bien qu'elle soit « *schöner und tiefer als zuvor* » ? L'ambiguïté, la non-résolution du problème sera finalement à l'avantage de Berg car, même si il y a bel et bien dégagement et élévation, leur non-complétion sert fort bien ses fins musicales : il y a après tout encore quatre lieder à venir, dans lesquels explorer la question.

Ce n'est certes pas au point de vue du contenu motivique que s'exprimera l'accalmie des mm. 35-38. D'un côté comme de l'autre du climax, l'élaboration des phrases repose sur les mêmes motifs VIII et IX, auxquels s'entrecroisent les motifs IV, V, VII et X. Bien sûr, une fois passée la tempête, leur enchaînement a considérablement ralenti et la texture est beaucoup plus aérée. Mais il y a plus. Lorsque les nuages se dispersent (*das Gewölk sich verzog*) à la m. 29, ils dévoilent enfin à la voix la version *schöner und tiefer* de *Seele*. Sa représentation prendra la forme d'un motif qui n'a pas été entendu depuis que la partie vocale a débuté :  $\beta$  <sol la sib do# mi> = [01369]. La conduite des voix (par le biais, comme nous le discuterons sous peu, du traitement particulier du motif VIII) aura donc rempli cette promesse de mieux-être – mais seulement au prix de l'épreuve. Car on verra que, de même que *Seele* ne pouvait accéder à cette beauté et cette profondeur supérieures sans traverser d'abord le plus fort de la

---

s'éloignent! » , tandis que Gery Bramall (*Ibid.*) traduit littéralement l'adverbe « *eh'* » par « avant » et place le vers au passé : « *And both are shrouded in a pallid dusk before the clouds have passed.* »

tempête,  $\beta$  n'aurait pu émerger sans avoir d'abord atteint la collection constituant le sommet des tensions.

L'indice d'une collection qui allait se révéler structurelle dans l'élaboration de cette intrigue apparaît avec le premier mot véritable prononcé à la m. 22, *Seele*, qui prend la forme d'une triade augmentée [048] =  $\langle do\# fa la \rangle$ . Le vers initial est accompagné de lignes chromatiques divergentes typiques de Berg : dépliement du propos par segments successifs, arrêt sur des sonorités verticales référentielles (ici, par tons), ajout progressif de lignes chromatiques. Mais il faut encore rendre compte de l'extraordinaire intimité entre les parties vocale et orchestrale. La triade par tons de *Seele* revêt une importance particulière, non seulement en incarnant la première image forte du vers (la deuxième étant *Schneestürmen*), mais parce que les triades augmentées s'avéreront être partie intégrante et fondamentale de l'accompagnement. Nous désignerons les quatre triades augmentées possibles par 0, 1, 2 et 3 selon qu'elles contiennent la note *do*, *do#*, *ré* ou *mib*. Comme on peut le voir en ex. 3.1, on retrouve les triades 1 et 3 à la m. 22; puis, très clairement dans les couches supérieures du contrepoint des mm. 23 et 24, la triade 3 glisse à 0 puis à 1 – le tout, rappelons-le, par progression prévisible des lignes chromatiques divergentes. C'est encore un passage qui reflète la conception de Berg de la relation harmonie/contrepoint : alors que le contrepoint semble souvent l'emporter sur l'harmonie, au point que cette dernière puisse sembler secondaire ou le fruit d'une coïncidence (comme on en a discuté en relation avec les mm. 18-22 de *Nichts ist gekommen*), les lignes n'en confluent pas moins en verticalités beaucoup moins innocentes qu'elles n'en ont l'air. Lorsqu'on parvient au début de la m. 24, trois des quatre triades par tons auront été entendues, soit 0, 1 et 3.

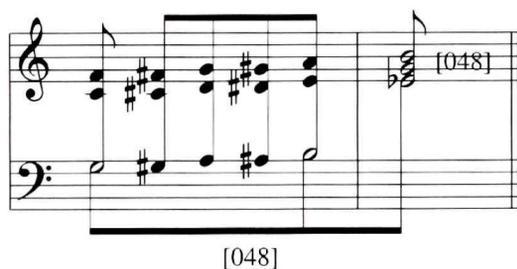
Ex. 3.1 : Triades par tons, mm. 22-24.

La suite logique de la progression des lignes chromatiques divergentes des voix supérieures à la mesure 24 (ex. 3.2) devrait amener la dernière triade 2. On l'obtiendra presque... sauf qu'une des voix dévie de sa conduite présumée (ex. 3.3) : le *do#* glisse au *do* plutôt qu'au *ré*, de sorte que 2 ne se matérialise pas. La décision s'explique localement lorsqu'on constate que la collection ainsi formée (*do, fa#, sib*) correspond exactement à la partie vocale correspondante. Mais justement, pourquoi Berg refuse-t-il dans la partie vocale de doter *Schneestürmen*, image poétique forte du lied, d'une collection par tons, comme il l'a fait pour *Seele*? On va voir que cette première omission n'est pas la dernière, car le compositeur s'appliquera sciemment à repousser l'apparition de la triade 2, de la « triade-tempête », tout au long du deuxième vers.

Ex. 3.2 : Progression hypothétique (mécanique) des lignes chromatiques divergentes, mm. 22-24.

Ex. 3.3 : Progression réelle, bris des lignes chromatiques divergentes, mm. 22-24.

Le deuxième vers assimile directement l'âme féminine (« du ») à la nature, et la tempête qui les secoue toutes deux aux mm. 25-29 exhibe un extraordinaire déploiement d'énergie brute : épaissement général de la texture, enchevêtrement des motifs IV, V, VII, VIII, IX et X, pressant *Hauptrhythmus*, fragmentation. Ce sont les motifs VIII et IX qui forment le squelette harmonique des mm. 25-29 et dirigent l'escalade vers le registre aigu.<sup>82</sup> Le motif IX possède une proche parenté avec la voix, qui se compose essentiellement du motif I entendu en introduction : tous deux partagent comme sous-ensemble le motif V. L'**exemple 3.4** montre que la structure du motif VIII, quant à elle, repose tant contrapuntiquement qu'harmoniquement sur celle des triades par tons, soit [048], qui prédominait dans le premier vers (les notes blanches indiquent le [048] sous-jacent). Cette relation est mise en lumière par l'accentuation rythmique de la première occurrence de VIII.



Ex. 3.4 : Squelette du motif VIII = triade par tons.

On verra ensuite en **ex. 3.5** que les apparitions de VIII seront de plus en plus fragmentaires, jusqu'à ce que seule soit conservée la triade verticale finale. Celle-ci donnera lieu aux mm. 27-28 à la montée d'accords par tons. (Les notes en *x* représentent les coupures de VIII.) Mais, en aucun point des mm. 25-28, Berg ne fera-t-il appel à la

<sup>82</sup> Cette structure est plus visuellement perceptible dans la réduction pour piano.

« triade manquante » 2. Celle-ci aurait pourtant bien pu apparaître à la m. 27, après la troisième instance de VIII, pour continuer la progression du motif par demi-ton ascendant. Mais c'est le moment que choisira Berg pour interrompre cette progression et plutôt passer à la montée par tons (qui n'implique que les triades 1 et 3).

Ex. 3.5 : Structure des mm. 25-28 soutenue par les triades par tons.

Tous les motifs se chevauchant depuis la m. 25 trouveront enfin leur point de convergence à la m. 29, amenant le lied à son dénouement musical et dramatique. On voit en ex. 3.6 comment VIII y ressurgit en force avec deux instances superposées à distance de quarte.<sup>83</sup> Et c'est cette doublure de la texture de VIII qui permettra à la triade 2 tant délayée d'émerger enfin, car c'est seulement alors, avec la plus aiguë des instances de VIII, qu'on l'obtiendra finalement. Ne se matérialisant qu'au paroxysme de la tempête, elle réalise pleinement du point de vue sonore la signification de *Schneestürmen*, ce qui n'aurait pas été le cas eût-elle été constituée à la m. 24. Ce sera la seule apparition de 2 de tout le lied.

<sup>83</sup> Les deux instances superposées de VIII ne sont pas complètement visibles dans la réduction pour piano; mieux vaut se référer à la partition orchestrale ici.

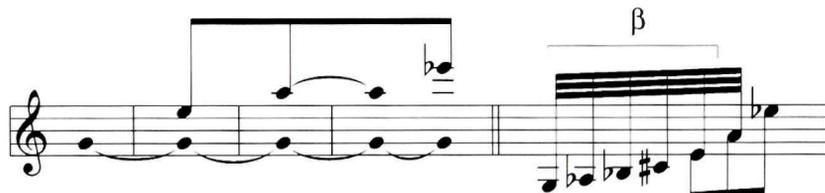


Ex. 3.6 : Apparition de la triade 2, m. 29.

La tempête est censée être porteuse de renouveau pour *Seele*, renouveau qui s'incarnera dans ce nouveau motif  $\beta$  révélé lorsque reculent les nuages. En se faisant attendre si longtemps, la collection 2 possédait-elle donc quelque chose nécessaire à  $\beta$  pour qu'il puisse se manifester? Il semblerait bien que oui. Toutes les notes de  $\beta$  <sol la sib do# mi> sont contenues dans les trois triades par tons 0, 1 et 3 qui supportent la montée vers le point culminant... toutes sauf le *sib*, qui appartient à la triade 2. Or, lorsque 2 apparaît enfin à la m. 29, on constate qu'une emphase extraordinaire est mise sur ce même *sib* : point d'arrivée à la fois de VIII et de XIII, il est joué par non moins de 11 instruments dans 3 registres différents (alors que les 7 autres notes simultanément présentes n'apparaîtront qu'une ou deux fois.) La triade 2 était donc essentielle pour que puisse se matérialiser  $\beta$ . De sorte que le dénouement vers une *Seele* embellie n'aura pu être accompli que lorsque celle-ci aura affronté les éléments dans leur plus forte clameur, la triade 2 ne pouvant incarner *Schneestürmen* que lorsque cette dernière bat vraiment son plein, pour enfin délivrer son potentiel libérateur.

La fin du lied est un lent évanouissement du son et consistera en « harmonies résiduelles », c'est-à-dire en utilisant les motifs dans une texture allégée et dans une forme souvent fragmentée : « De chaque thème un résidu [*ein Rest*] est retenu, toujours

plus petit, jusqu'à ce que finalement seul un vestige quasi dissipé demeure [...]. »<sup>84</sup> Berg clôt *Seele, wie bist du schöner* par ce que l'on comprendra rétrospectivement au cinquième lied être un clin d'œil aux bienfaits de la neige. À la m. 32 (ex. 3.7), le violon I solo se saisit des dernières notes de la voix (<sol mi> sur « verzog ») et articule au-dessus de la note sol la collection <mi la mib> = [016].<sup>85</sup> L'exemple 3.8 montre comment Berg condense le procédé au célesta, à la m. 36.<sup>86</sup> Or Berg retouchera dans *Hier ist Friede* à cette collection [016], avec deux notes communes (ex. 3.9), précisément pour souligner aux mm. 42-43 les mots *Hier tropft Schnee...* une neige qui, en tombant bien doucement cette fois, incarne ce repos tant souhaité par *Seele*.



Ex. 3.7 : [016], violon, mm. 32-35.

Ex. 3.8 : β + [016], célesta, m. 36.



Ex. 3.9 : Lied V, *Hier ist Friede*, [016]

<sup>84</sup> « Von jedem Thema behält sie einen Rest, immer weniger, schließlich ein unendlich Kleines zurück [...]. » Adorno, *Alban Berg*, 9.

<sup>85</sup> Berg aime user de cette procédure (des notes s'élevant au-dessus d'une « pédale » de sol) pour marquer la conclusion; il la reprend dans le quatrième lied, mm. 26-29, célesta.

<sup>86</sup> Le motif au célesta constitue aussi une version rythmiquement condensée de tout le dernier vers.

#### IV. « Gibt es hier eine friedliche Passacaglia ? »

*Hier ist Friede.  
Hier weine ich mich aus über alles !  
Hier löst sich mein unfaßbares, unermessliches Leid,  
das mir die Seele verbrennt...  
Siehe! Hier sind keine Menschen, keine  
Ansiedlungen.  
Hier ist Friede! Hier tropft Schnee leise in  
Wasserlachen...*

Ici est la paix.  
Ici je pleure mon soûl sur toutes choses!  
Ici se libère l'incommensurable, l'inconcevable  
douleur qui brûle mon âme...  
Vois! Il n'y a ici pas d'hommes, pas d'habitations.  
Ici est la paix! Ici la neige tombe doucement dans  
les flaques d'eau...

#### Double thème : mm. 1-10

##### Poésie

L'incipit est prometteur : voici enfin la paix qui ferme hermétiquement ses portes au chagrin, au tourment, à la douleur. On pressent une heureuse conclusion au cycle et on se réjouit pour Fraue, qui l'a bien mérité !

Mais c'est un monde infiniment plus complexe qui cependant nous est ouvert, qui déjouera nos attentes en brouillant à dessein la nature présumée de la paix. Car ces mêmes sentiments que la définition du mot *paix* exclut d'emblée – chagrin, tourment, douleur – Fraue les éprouvera tous à un degré d'intensité exacerbé.

La contradiction est révélée dès les deux premiers vers : « *Hier ist Friede. Hier weine ich mich aus über alles !* », et est projetée à l'échelle du lied alors que se déroule la litanie de tous ces « icis » apparemment incompatibles. Le lied n'est-il donc qu'un oxymoron géant ? Berg a déjà prouvé son intérêt pour les images duelles dans *Über die Grenzen*, ainsi que sa volonté non pas d'annihiler les oppositions en les camouflant, mais plutôt d'en exalter les composantes à pleine capacité de sorte qu'elles deviennent aussi fortes individuellement

##### Musique

L'identité même du thème de la *passacaglia* n'est pas sans équivoque. Berg lui-même (et à sa suite, DeVoto) désigne le thème en faisant référence au sobre énoncé du motif  $\beta$  [01369] des cinq premières mesures, et divise les cinquante mesures restantes en dix variations (ainsi numérotées dans la partition). Cependant, Dave Headlam parle d'un thème de dix mesures, et George Perle d'une passacaille basée sur deux sujets, réduisant par conséquent à neuf le nombre de variations.<sup>87</sup> Quoique ni Headlam ni Perle n'avancent de détails pour justifier leur analyse formelle, une raison évidente s'impose lorsqu'on considère le matériel mélodique des mesures 6-10 : celles-ci, pour mériter leur titre de variation dans le cadre d'une passacaille, devraient amener la première répétition du motif  $\beta$ . Sauf que les mm. 6-10 excluent toute récurrence de  $\beta$  ; Berg y circonscrit plutôt les motifs  $\alpha$  et  $\delta$  (motif de quarte et mélodie de 12 sons), les plus importants dans la passacaille après  $\beta$ . Du point de vue auditif tant qu'analytique, on ne peut donc pas parler de véritable variation ici, en dépit

<sup>87</sup> Headlam, *The Music of Alban Berg*, 136; Perle, *The Operas of Alban Berg : Wozzeck*, 10.

qu'indispensables l'une à l'autre dans l'appréhension d'une réalité plus vaste. Or les images contradictoires se heurtent et s'entrechoquent dans *Hier ist Friede*, et cette contradiction inhérente à la structure du lied compte pour beaucoup dans sa force d'expression : la paix est d'autant plus désirée qu'elle n'est pas acquise ; son ampleur et sa signification seront à la mesure des épreuves que connaîtra Fraue. Aussi absolue que soit la paix à laquelle aspire ce cinquième lied – et l'on saisit clairement qu'il ne s'agit pas d'une paix de pacotille – elle n'en est donc pas moins multidimensionnelle. Et c'est avec le choix de la forme de passacaille que Berg donnera tout son relief aux nuances émotives du poème : en distribuant chaque *Hier* dans sa propre variation, il assure à chacun d'eux un espace protégé pour développer au maximum leur potentiel émotif respectif, en plus de leur conférer un poids formel égal.

L'identité et la nature présumée du thème dramatique, la paix, se trouveront donc fortement ébranlées dans leur conception traditionnelle : la juxtaposition de souffrance et de paix est si frappante que ce que l'on considère habituellement comme le contraire absolu de cette dernière apparaît ici davantage comme son corollaire. Berg a élevé la contradiction au rang de la signification.

de l'indication de Berg (le chiffre 1 dans la partition).

L'utilisation par Berg du motif  $\beta$  viendra encore complexifier son statut thématique présumé. Dans toute *passacaglia* qui se respecte,  $\beta$  devrait réapparaître périodiquement à la basse pour soutenir le contrepoint des voix supérieures. Mais ici,  $\beta$  excédera les limites de sa propre identité thématique, puisque sa réalisation dans l'espace et le temps défiera le rôle traditionnel d'un thème de passacaille. En effet, plutôt que d'être confiné à la basse,  $\beta$  surgit dans toutes les couches du contrepoint, y compris la partie vocale qui participe pleinement à l'élaboration du riche tissu contrapuntique.<sup>88</sup> On verra aussi  $\beta$  être compressé jusqu'à ne durer que le temps d'une blanche plutôt que d'être étalé sur toute la variation.

C'est alors que s'illumine le rôle ambigu des mm. 6-10 : les motifs  $\alpha$  et  $\delta$  prennent les attributs d'un thème de passacaille en venant suppléer la ligne de basse lorsque  $\beta$  monte au contrepoint, ce qui ne les empêchera toutefois pas d'apparaître à d'autres moments dans les voix supérieures. Ici resplendit l'art très « bergien » de concevoir et de disposer ses matériaux premiers pour tirer parti de leurs possibilités de contrepoint renversable. On désignera les 3 motifs des mm. 1-10 par « complexe de contrepoint multiple ».<sup>89</sup>

On peut donc réellement parler d'une « double passacaille » et approuver la segmentation de Headlam,

<sup>88</sup> La technique rappelle (et est très probablement inspirée de) la passacaille de Schoenberg *Nacht* dans *Pierrot Lunaire*, que Berg connaissait lorsqu'il composa son op. 4.

<sup>89</sup> Donald R. McLean, *A Documentary and Analytical Study of Berg's Three Pieces for Orchestra* (thèse de doctorat : University of Toronto, 1997).

en nuancant toutefois davantage notre analyse. Que Berg décerne le titre de « thème » au motif  $\beta$  pointe, au-delà de la segmentation indéniable en groupes de cinq mesures, vers une caractéristique essentielle du lied, soit la prédominance incontestée du motif  $\beta$  sur  $\alpha$  et  $\delta$ , prédominance qui se vérifiera tant dans le détail (ne serait-ce que par son nombre supérieur d'apparitions) que dans la structure profonde, et qui fait écho à son rôle structurel de  $\beta$  dans l'organisation générale du cycle. Les doubles barres de mesure à la fin des mm. 5 et 10 servent donc autant à relever le statut des mm. 6-10 au-delà de la simple variation, qu'à distinguer leur importance de celle, plus structurelle, de  $\beta$ . Par souci de clarté, nous utiliserons la nomenclature de Berg dans nos exemples musicaux (par exemple : variation 3 = mm.16-20).

Le thème de la passacaille et l'idée centrale du poème s'avèrent beaucoup plus difficiles à cerner que prévu : tous deux échappent à leur rôle présupposé et déséquilibrent les fondements de leur identité. Le point culminant du lied (mm. 31-34) en offre peut-être l'illustration la plus vivante puisque le sommet des tensions en est un non de paix mais de douleur fulgurante. Il est évident qu'une lecture unidimensionnelle du lied ne pourra rendre compte de la prodigieuse richesse de ses images et de son organisation musicale ; nous suggérerons plutôt ici de multiples niveaux d'interprétation. C'est la forme de passacaille elle-même qui proposera sinon une lecture, du moins un mode de lecture : en déclinant ses variations sur un thème trop chargé pour être exprimé d'un seul trait, elle offre une métaphore pour la litanie de tous ces *Hier*. Paix mystique, artistique, personnelle ? : on devra mettre la question au pluriel en se demandant de *quelles* paix

parle-t-on ici, et sous quelles formes peut-elle se décomposer, et à quelles conditions peut-elle exister. Autant de variations, autant d'interprétations : chacune d'elles apportera des éléments de réponse en créant sa résonance particulière et en faisant miroiter l'une des faces du prisme de Fraue.<sup>90</sup>

Avant d'entrer dans le vif du sujet, faisons une courte digression pour présenter les verticalités référentielles du lied, synthétisées dans la variation 2. En reverticalisant les décalages contrapuntiques savamment calculés par Berg, on peut retracer une majorité de pentachordes par tons, de septièmes demi-diminuées, de septièmes de dominante et enfin de collections [0148]. Cette dernière sonorité [0148] en est une favorite de Berg (et de Schoenberg) pour sa variété d'implications sonores. Alors que les septièmes demi-diminuées et de dominante (toutes deux membres de la classe d'ensembles [0258]) sonneront comme telles peu importe leur espacement ou leur renversement, [0148] s'entendra différemment selon sa configuration : tantôt, sa qualité triadique majeure ou mineure sera mise de l'avant et le demi-ton ajouté apparaîtra davantage comme une ornementation de la basse ou de la quinte (comme on le verra dans la variation 3) ; tantôt c'est son aspect « par tons + » qui sera exploité, soulignant généralement une triade

---

<sup>90</sup> Insérons ici une parenthèse documentaire, qui démontre que jusque dans les brouillons de Berg, le thème de la passacaille a porté à confusion ! Don McLean explique que deux ébauches de Berg, un fragment de symphonie et un fragment de passacaille, sont généralement associés l'un à l'autre et, en tant que témoignage des efforts de Berg pour créer une première grande œuvre orchestrale, étaient jusqu'à ce jour perçues comme des études pour l'opus 6. McLean explique cependant que le fragment de passacaille serait plutôt une étude pour la passacaille des *Altenberg Lieder*. Il dénote premièrement des similitudes entre le thème du fragment et le thème de *Hier ist Friede*. De plus, la dernière page du fragment de passacaille a été pliée en deux, et on retrouve sur le revers un brouillon qui quoique grossier, indique McLean, est indiscutablement celui du thème de hautbois qu'on entendra ici aux m. 11 et 36 voix et violon). McLean rapporte le thème de hautbois a aussi été identifié indépendamment par Michael Taylor (Recension du *Symphonie-Fragmente, Music and Letters*, 67 [1986], 439-441.) Voir McLean, *A Documentary and Analytical Study of Berg's Three Pieces for Orchestra*, 54-57.

augmentée ( par exemple dans la. var. 6, m. 34, 2<sup>e</sup>-3<sup>e</sup> temps) ; enfin, son espacement interdira parfois l'assimilation à une structure triadique (var. 7).<sup>91</sup>

***Variation a) : le doute (mm. 11-20)***  
*« Hier ist Friede »*

Comme dans *Seele, wie bist du schöner*, l'entrée de la voix dans *Hier ist Friede* a été soigneusement préparée par une introduction substantielle, quoique d'une envergure moins spectaculaire. Mais contrairement à celle du premier lied, la présente introduction brouille d'entrée de jeu la nature de l'image poétique présumée en instaurant un climat étrangement précautionneux et incertain, ne serait-ce que par la texture d'abord mince et comme hésitante des mm. 1-10. L'entrée de la voix à la m. 16 ne fera que confirmer le premier doute quant à la thématique poétique, car sans être exagérément sombre, la musique ne réalise pas la portée poétique de la parole « *Hier ist Friede* ». Ce flottement poétique a son parallèle musical puisque le motif  $\beta$ , quant à lui, démentit résolument son rôle thématique pour toute la durée des variations 2 et 3, réduit sinon au silence, du moins à la discrétion, voire au camouflage. En effet, aux mm. 11-25, il apparaît non pas à la basse tel que le commanderait son rôle formel, mais plutôt complètement masqué au centre des multiples épaisseurs de la variation 2; aucun motif connu ne viendra le remplacer à la basse. Le motif  $\beta$  n'assume pas davantage son rôle de thème dans la variation suivante. On devra en effet attendre la troisième mesure de la variation 3 (m. 18) pour le voir apparaître sous une forme très compressée, et qui plus est dans la « mauvaise voix ».

---

<sup>91</sup> Pour rappeler comment le format du présent chapitre est construit en parallèle avec celui du lied, voir l'introduction, 14-15.

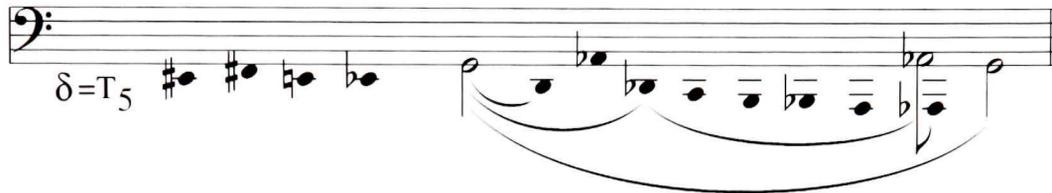
Pour assurer la basse, Berg puisera la mélodie de 12 sons  $\delta$  à la moitié supérieure de son complexe de contrepoint multiple (mm. 6-10), un motif de l'ordre thématique selon Perle et Headlam, mais que Berg a lui-même identifié comme part d'une variation.<sup>92</sup> Quand on sait qu'un thème de passacaille traditionnel se répète sans transformation aucune, est-ce pour affaiblir le potentiel thématique de  $\delta$ , pour bien marquer un rôle subordonné qu'il le fera apparaître sous forme de transposition ? C'est en effet  $\delta$  à  $T_5$  (débutant au dernier temps de la m. 15) qu'on retrouve à la basse, soutenant la lente descente chromatique des voix supérieures. Mais si  $\beta$  est évacué de la basse, le choix de cette transposition a la généreuse conséquence de l'y réinsérer indirectement en mettant en valeur trois de ses notes à des moments choisis.

D'abord,  $\delta$  à  $T_5$  permet à Berg de créer une progression de basse (**ex. 4.1**) joignant le *sol* de la m. 17 à celui de la m. 21, deux points d'appui musicaux aussi bien que dramatiques. Ceci n'est que la première des nombreuses progressions qui seront basées sur des notes de  $\beta$  (= <*sol lab sib do# mi*>).<sup>93</sup> De plus,  $\delta$  à  $T_5$  procurera au mot *Friede* une emphase particulière en leur donnant pour basse des notes issues de  $\beta$ , harmonisées avec des sonorités référentielles. La première syllabe (**Friede**, voir l'**ex. 4.2**) correspond au *sol* de basse (m. 17) cité ci-dessus ; la combinaison de deux [0148] crée un accord de *sol* avec 7<sup>e</sup> majeure et quintes juste et diminuée. La seconde syllabe (**Friede**, **ex. 4.2**, deuxième partie), quant à elle, reçoit pour basse *réb=do#*. Cette hauteur recevra une emphase rythmique puisqu'elle se trouve être la huitième de  $\delta$  à  $T_5$  : or Berg a

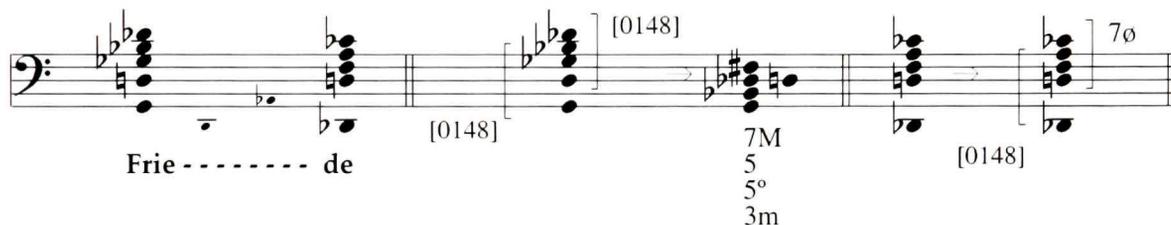
<sup>92</sup> On se rappelle le chiffre 1 marquant la première variation à la m. 6, lors de la première occurrence de ce motif.

<sup>93</sup> On constatera que les progressions au niveau structurel plus profond s'appuient sur ses extrêmes *sol* et *mi*, tandis que le niveau de surface accentue régulièrement les autres notes du motif. Un exemple de cette dernière situation : le *lab* précédant immédiatement le *sol* de la m. 21 consiste également en un point d'appui rythmique (la première de la série de blanches pointées à la basse) et dramatique ( le mot *weine*).

l'habitude d'allonger la huitième note de  $\delta$ . La seconde syllabe sera harmonisée avec une 7<sup>e</sup> demi-diminuée entrelacée à un [0148].



Ex. 4.1 : Motif  $\delta$  à  $T_5$  : permet la progression de basse de *sol* (m. 17) à *sol* (m. 21)



Ex. 4.2 : Harmonisation du mot *Friede*, mm. 17-18.

Ce genre de procédé (i.e. l'utilisation de hauteurs précises ou de points-clé dans l'articulation interne d'un motif) se révélera crucial pour la structure profonde tant pour l'articulation de surface du lied, puisque ce sont de ces hauteurs et de ces points-clé que découleront les charnières structurelles de *Hier ist Friede*.

**Variation b) : Lacrimosa (mm. 21-25)**  
 « Hier weine ich mich aus über alles ! »

Le décalage entre texte et musique avait jusqu'ici quelque chose de vaguement menaçant dans l'imprécision de ses implications : dans quel antichambre attendons-nous donc ? C'est le chagrin qui sera au rendez-vous. La variation 4 a des accents de

*Lacrimosa* : « Jour de larmes, celui-là. » Mais de même que le texte du *Lacrimosa* contient aussi l'espérance d'un meilleur demain (l'homme renaît de ses cendres dans l'espoir d'être pardonné), la variation tente de jeter un pont entre réalités terrestre et spirituelle via la double figure de la femme et des larmes, *Fraue dolorosa* rédemptrice. Les pleurs sont partie prenante du processus d'élévation, de purification. Depuis le premier lied du cycle, on l'a vu, l'élément aquatique a toujours comporté une version « meilleure » du soi, comme si une forme supérieure d'identité émergeait de la rencontre avec l'élément aqueux. On sait que c'est aussi le propre de l'icône féminine du tournant du siècle que de détenir ou plutôt d'incarner la clé des éthers les plus élevés, tant artistiquement que spirituellement. Berg écrivait à Helene : « Je ne pouvais devenir meilleur qu'à travers toi. [...] Peter Altenberg dit quelque part : 'Éduquer quelqu'un, c'est transformer ses besoins matériels en besoins spirituels.' En ce sens tu m'as éduqué sans même le savoir : fait de moi une meilleure personne par ta pure force de caractère. [...] Oh, sauve-moi, Helene! Toi seule peut le faire ! »<sup>94</sup>

La variation ne réalise pas cette renaissance, mais en exprime plutôt la douloureuse soif d'absolu par une montée vers le climax intermédiaire de la m. 25. Cette escalade d'une affliction de plus en plus intense s'exprime dans le chevauchement de différentes transpositions compressées du motif  $\beta$ .<sup>95</sup> Mais en plus de constituer l'essentiel des voix supérieures de la variation,  $\beta$  semble vouloir assumer pour la première fois son rôle de thème puisqu'on le retrouve, audible et sans équivoque, à la ligne de basse. Mais on constatera au second regard que le traitement de sa dernière note *mi* l'empêche d'y

<sup>94</sup> Alban Berg, *Letters to his Wife*, 33-34.

<sup>95</sup> L'empilement des  $\beta$  compressés créera de nombreuses verticalités de septièmes de dominante [0258]. C'est la seule variation où Berg exploitera aussi systématiquement la sonorité de septième de dominante ; il préfère habituellement les septièmes demi-diminuées, peut-être en raison de leur proche relation avec le motif principal  $\beta$ . En effet, [0258] sous forme de septième demi-diminuée est un sous-ensemble du [01368].

parvenir complètement. Comme l'entrée de  $\beta$  est décalée à la deuxième mesure de la variation,<sup>96</sup> le *mi* final (m. 25) appartiendra plutôt à la variation suivante. Mais c'est surtout l'emplacement registral de ce *mi* (un octave au-dessus du registre structurel de la basse, et un octave au-dessous en appoggiature), ainsi que le fait évident qu'il amorce un nouveau propos motivique, qui lui interdisent de prétendre à un rôle de note thématique. La manière dont le *mi* articule la jonction entre les variations 4 et 5 rappelle le double thème du début des mm. 1-10, où le complexe de contrepoint multiple est structuré de telle sorte que la fin de  $\beta$  et le début de  $\alpha$  (motif de quarts) se chevauchent.

La mélodie de 12 sons  $\delta$  chantée par Fraue ne se complétera pas non plus dans cette variation : le motif  $\delta$  s'interrompt sur le mot *alles* après la dyade *lab-sol* (la même qui concluait la var. 3, mm. 20-21, et ouvrait la var. 4, mm. 21-22), qui sera projetée et répétée dans les voix supérieures de l'orchestre à l'approche du climax intermédiaire (m. 25).

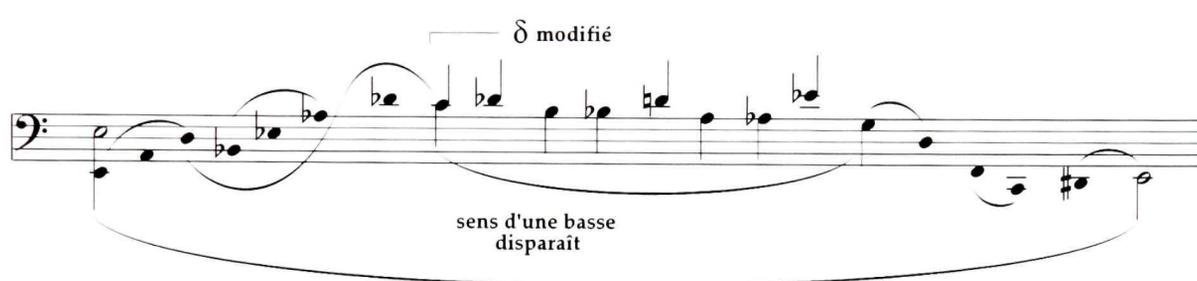
***Variation c) : Immolation (mm. 26-34)***  
*« Hier löst sich mein unfaßbares, unermessliches Leid,  
das mir die Seele verbrennt... »*

La cinquième variation (mm. 26-30) n'est en fait qu'un formidable crescendo vers le sommet des tensions monumental de la sixième (31-35). La variation 5 est encadrée par deux notes de basse structurelles (**ex. 4.3**), les *mi* du climax de la m. 25 et de la m. 31. Cette variation est la moins « passacaglienne » de toutes en ce qui a trait à la ligne de basse, puisque Berg y détruit purement le sens d'une basse structurelle et continue, le seul

---

<sup>96</sup> Ceci grâce au petit *lab* apparemment innocent de la m. 20, qui constituait une note ajoutée à la descente chromatique de la fin du motif  $\delta$  à  $T_5$ .

segment s'en rapprochant étant peut-être un fragment modifié de  $\delta$  (alto, mm. 27-29). Cette absence de basse peut être due au fait qu'après avoir exploité  $\beta$  et  $\delta$  dans les deux variations précédentes, Berg s'intéresse maintenant à la seule partie du complexe de contrepoint multiple qu'il n'ait pas déjà utilisée, soit le motif  $\alpha$  (la variation foisonne de ce motif, de trilles issues de son demi-ton final et de sonorités de quarts en général); or, la constitution de ce motif de quarte est trop disjointe pour être utilisée comme basse.<sup>97</sup>



Ex. 4.3 : Progression de basse de la var. 5 encadrée par la note *mi*, mm. 25-31.

L'idée de libération (*Hier löst...*) dans le texte laisse transparaître un peu de répit et, de fait, les premières mesures concèdent une accalmie. Mais l'illusion sera de courte durée, et le déchaînement suivant – *das mir die Seele verbrennt* – n'en paraîtra que plus senti. Car le cri de pure souffrance de Fraue est bouleversant !, surtout dans un contexte social qui, pour protéger la féminité véritable d'effusions peu décoratives, n'offrait aux femmes qu'un exutoire limité pour exprimer des émotions perçues comme négatives telles abattement, douleur, colère ou rancœur, du moins hors du contexte amoureux. Or la douleur de Fraue échappe ici aux deux scénarios classiques : la protagoniste n'apparaît être ni en proie au désespoir amoureux ni à l'hystérie, maladie féminine alors allègrement

<sup>97</sup> On notera en outre que la structure du motif  $\alpha$  comporte des liens intentionnels avec  $\beta$  : sa première note *mi*, son avant-dernière *do#* (souvent plus accentuée rythmiquement que la dernière) et le *sib* qui initie la seconde montée de quarts sont tous issus de  $\beta$ .

diagnostiquée. Fraue se distingue ainsi de sa prédécesseuse immédiate, la protagoniste d'*Erwartung*, dont l'histoire d'amour résulte en frayeurs incohérentes, pertes de mémoires et visions hallucinatoires.

C'est la voix qui a pris la tête de la progression vers le *Leid* déchirant. Elle a hérité de  $\beta$  et reprend de l'orchestre la dyade répétée *lab-sol* provenant du motif  $\delta$  incomplet de la variation précédente. Au-dessus de  $\alpha$  et de ses dérivés à l'orchestre, la voix étalera  $\beta$  par vagues successives :  $\langle lab-sol \rangle$ ,  $\langle sib-lab-sol \rangle$ ,  $\langle do\#-sib-lab-sol \rangle$ ,  $\langle mi-do\#-sib-lab-sol \rangle$  pour finalement culminer au *fa* sur le mot *Leid*. Plutôt que sur  $\beta$  lui-même, l'accent est donc mis sur la collection formée par la crête de ces vagues  $\langle lab-sib-do\#-mi-fa \rangle = [01469]$  : on reconnaît la forme primaire du motif  $\gamma$ . Le climax monumental s'étend ensuite de la m. 30 jusqu'au premier temps de la m. 35, porté par la pleine texture orchestrale et un *Hauptrhythmus* urgent. Le paradoxe de *Hier ist Friede* tient tout entier dans cette variation : le moment le plus intense émotionnellement en est un non de paix, mais de brûlure ! Ici, la question de l'identité du thème de la passacaille est sublimée dans le prodigieux assemblage des trois motifs du double thème. La variation 6 est la seule où ces trois motifs  $\beta$ ,  $\alpha$  et  $\delta$  sont complètement exposés et apparaissent simultanément dans leur entièreté, sans être compressés. La seconde moitié du complexe de contrepoint multiple est à la basse, avec toutefois un alignement harmonique différent de celui des mm. 6-10.<sup>98</sup> Elle soutient des accords par tons auxquels s'ajoutent des dissonances (mm. 32-33), l'accumulation des tensions atteignant son paroxysme avec la quinte augmentée de l'ultime [0148] (m. 34, 2<sup>e</sup>-3<sup>e</sup> temps). Le motif  $\beta$ , quant à lui, est à la voix supérieure de

---

<sup>98</sup> On se rappelle que  $\alpha$  que était trop disjoint pour assurer seul une basse aux mesures 26-30 ;  $\alpha$  ne pourra créer le sens d'une basse que par l'association avec  $\delta$  ( $\alpha$  ne peut participer qu'à une basse « double »).

l'orchestre. Berg a marqué l'importance du moment en condensant son double thème en un seul geste.

***Variation d) : La transfiguration (mm. 34-35)***  
*« Siehe ! »*

Mais alors qu'un instant plus tôt ils signifiaient les derniers extrêmes de la souffrance, les trois motifs du complexe de contrepoint multiple convergent soudain vers le point le plus lumineux du lied. Berg a agencé les motifs  $\beta$ ,  $\delta$  et  $\alpha$  afin que leur note ultime ou pénultième se superposent pour former l'accord de *la* majeur de la m. 35. L'instant est saisissant : on bascule d'un univers de noirceur à l'un de pur ravissement, porté par le chant d'extase *Siehe !* On a déjà connu semblable instant de célébration dans *Sahst du nach*, avec le même *Siehe* porté par la même quarte. Ces deux instances constituent des moments vocaux particuliers – l'antithèse peut-être du « *Plötzlich ist alles aus* » de III qui arrêta la musique – moments où le registre et le timbre qui en découlent semblent presque vider le mot de son contenu syntaxique et le faire revenir au domaine du son pur.<sup>99</sup> Dans le cinquième lied, cette grande dualité occasionnée par ce revirement de situation retrouve celle du format même de la carte postale, avec ses deux côtés qui ne seront jamais vus simultanément. Sur cette injonction : « vois », Fraue invite à quitter le mode textuel (l'endos de la carte) pour le mode visuel (le recto), à retourner la carte postale du côté de l'image. Dans ce lied, Berg commente la première partie du lied

---

<sup>99</sup> Un concept que Caroline Abbate désigne par « *voice-object*, » alors qu'une sonorité n'est plus entendue comme un chaînon de la narration, mais pour sa qualité sonore en soi. Voir *Unsung Voices* (Princeton : Princeton University Press,) 20-40, et Ashby, « Singing the Aphoristic Text, » 209-210.

(mm. 1-34) par la seconde (35-55) ou, analogiquement, le mode textuel par le mode visuel ; il réinterprète la souffrance dans le cadre de son rôle nécessaire à jouer dans une quête de paix.

***Variation e) : Solitude (mm. 36-40)***

« *Hier sind keine Menschen, keine Ansiedlungen. Hier ist Friede!* »

Berg use ici de collections similaires à celles de la variation 6, soit les sonorités par tons et par tons +, mais pour créer un environnement dramatique opposé et un son complètement autre : la paix d'un lieu de retrait profond et de dépouillement monacal. Le refuge dans la Nature est un trope classique du XIX<sup>e</sup> siècle, et on a vu qu'Altenberg l'a fait sien avec ardeur dans sa critique acérée de la civilisation moderne. Chez le poète, c'est aussi à la femme que la nature offre son échappatoire à la « réalité brutale »<sup>100</sup> de la vie urbaine, entre autres dans un de ses poèmes dédiés à Helene, *Besuch im einsamen Park* : « Helene N., viens encore au parc, là où les porteurs d'illusion rêvent leurs rêves ---. Tu trouveras peut-être plus d'humanité ici que dans le monde qui impudemment et faussement se considère normal. »<sup>101</sup> Helene était à même de goûter pareille poésie, puisqu'elle écrivait à Berg, un an avant leur mariage : « Mon amour pour certaines choses autres que toi est une part de ma vie spirituelle. [...] Oh, laisse-moi ce sentiment *d'appartenir* à mes arbres, mes fleurs et mes étoiles ! [...] Je t'en prie, comprend que je ne te dérobe vraiment rien si parfois je m'abandonne à la forêt et au ciel étoilé. »<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> Alban Berg, *Letters to his Wife*, 90.

<sup>101</sup> « *Helene N., komm' wieder in den Park, wo Irre ihre irren Träume träumen ---. Du wirst hier doch vielleicht mehr Menschlichkeiten finden, als in der Welt, die sich frech fälschlich für die normale hält!!!* » Altenberg, *Neues Altes*, 205.

<sup>102</sup> Alban Berg, *Letters to his Wife*, 103.

Cette retraite aussi reculée peinte par le poète et le musicien suggère à la femme un éloignement jusque-là réservé aux hommes, et peint une héroïne qui se déleste de ses obligations familiales et sociales traditionnelles puisque cet idéal impliquerait une renonciation radicale à ceux-ci.

La variation 7 se distingue des autres quant à son contenu motivique : l'absence dont il est question dans le vers (*keine Menschen, keine Ansiedlungen*) est paraphrasée par l'absence, pour la première fois, de tout  $\alpha$  et/ou  $\delta$ . Le motif  $\beta$  lui-même tient un rôle effacé, surgissant seulement sous forme verticale à la m. 36 (ex. 4.4) à l'issue d'une progression rappelant VII<sup>O</sup><sub>4/3</sub> – I<sub>6</sub> en *sol*. Étant donné la disparition de  $\alpha$  et  $\delta$  et la discrétion de  $\beta$ , le matériel mélodique comme la ligne de basse devront donc faire appel à de nouvelles ressources : ils reposeront plutôt sur le motif  $\epsilon$  et les sonorités par tons.<sup>103</sup>

L'exemple 4.5 montre comment  $\epsilon$  se décompose en [0148] entrelacés ; la collection référentielle a trouvé son chemin dans l'articulation motivique en même temps qu'elle illustre désormais une dimension beaucoup plus calme que lors de ses précédentes occurrences. C'est aussi cette collection qu'on retrouve dans les accords orchestraux des mm. 39-42, pour soutenir l'assertion définitive de « *Hier ist Friede* ». Le mot *Ansiedlungen*, quant à lui, est aussi supporté par une sonorité nouvelle, les accords par tons [026].<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Le motif  $\epsilon$  n'est pas très exploité dans le lied ; ce n'est cependant pas ici sa première apparition puisqu'on a vu sa seule autre occurrence dans la var. 2.

<sup>104</sup> Ces [026] n'ont pas été entendus avant dans *Hier ist Friede*, mais on les retrouve limpide dans *Über die Grenzen*, mm. 9-11. Leur inclusion à *Hier ist Friede* s'explique par leur proche relation avec l'une des sonorités référentielles du lied, soit avec [0258] : [026] en est en effet un sous-ensemble, constituant une sonorité de 7<sup>O</sup> sans tierce.

« VII °7 I »

Ex. 4.4 : Apparition verticale du motif  $\beta$ , m. 36.

Ex. 4.5 : Décomposition du motif  $\epsilon$  en [0148]

Puisque la basse ne peut dépendre d'aucun motif du double thème, elle sera tributaire du motif  $\epsilon$  en canon (ex. 4.6) Le sens d'une basse s'interrompt toutefois avec les larges sauts de sixtes de sa dernière occurrence (m. 38). La basse sera rétablie à la m. 39 ; en retouchant au *si* (m. 38) qui rappelle celui en appoggiature (m. 36), Berg permet à la note *sol* (m.39) de revenir au registre de basse structurel (ce qui n'était pas le cas du *sol* à la m. 36). C'est aussi dans ce registre que sera redessinée, aux mm. 37-40, la progression de *sol* à *mi* des mm. 36 et 37.

sens d'une basse disparaît

Ex. 4.6 : Basse reposant sur le motif  $\epsilon$ , mm. 36-39.

**Variation f) : Die Friede (mm. 39-45)**  
« Hier ist Friede! Hier tropft Schnee leise in Wasserlachen. »

Les derniers mots de Fraue nous laissent sur une image de réconciliation : l'union de deux formes du même élément, la neige et la flaque d'eau, dans une scène de sérénité méditative qui semble évoquer un jardin chinois. Parmi toutes les images exploitées à l'intérieur du lied V, celle-ci est sans doute la plus picturale, et on l'imaginerait bien figurer en carte postale. La référence textuelle avec les *Schneestürmen* du premier lied est limpide, mais cette fois le climat est beaucoup plus cristallin ; la neige est bien plus une bénédiction qu'une épreuve. Berg ouvre soudainement la texture orchestrale à la m. 41 pour laisser résonner au piano les quatrième et cinquième notes de la mélodie de 12 sons, marquant le doux point de contact des flocons avec l'eau. Les dernières notes de la voix semblent d'ailleurs se fondre littéralement à l'orchestre comme le flocon dans la flaque, qui ce faisant devient infiniment plus grand que son ancien soi. Le vers ultime en est donc un de renaissance, qui contient toute la quête de Fraue et qui donne un sens à l'opposition de ses multiples visages présentés dans le lied (ou dans le cycle) : c'est seulement en les intégrant tous qu'elle pourra renaître à une identifiée magnifiée.

Mais Berg choisit tout de même de ne pas boucler toutes les boucles dans cette variation. On pourrait penser, alors que le baume de la paix se fait sentir plus que jamais et qu'enfin le thème poétique semble définitivement légitimé, que Berg aurait voulu confirmer de même, une fois pour toutes et sans équivoque, le statut thématique du motif  $\beta$ . Sauf que  $\beta$  est complètement évacué de la variation ! Berg fera plutôt appel à la deuxième moitié du complexe de contrepoint multiple, de sorte que la huitième variation

est pratiquement identique aux mm. 6 à 10 ;<sup>105</sup> il réitère ainsi ouvertement la question initiale d'identité thématique. Berg a sublimé ici toute la dialectique du lied : après avoir obscurci la nature des thèmes poétique et musical, il crée un ultime décalage entre eux en leur refusant toute convergence de telle sorte qu'en aucun point ils ne se réaliseront simultanément. Ce n'est qu'au postlude que  $\beta$  assumera pleinement son rôle de thème, mais alors Fraue se sera déjà tue.

***Variation g) : Rideau (mm. 46-55) et postlude :  
Hier ist noch keine Friede...?***

Le sentiment d'aboutissement de la variation 8 se maintient avec la pédale tranquillisante de *sol* des mm. 46-50, qui assure un sentiment post-cadentiel et qui marque la fin des progressions de basses locales et structurelles. La ligne supérieure de l'orchestre articule un contour similaire à celui de la voix dans la variation 5 et aboutit de même à la note *fa*, mais dans l'apaisement plutôt que dans la tension, un octave plus bas que ce que le registre aigu de la voix avait donné.

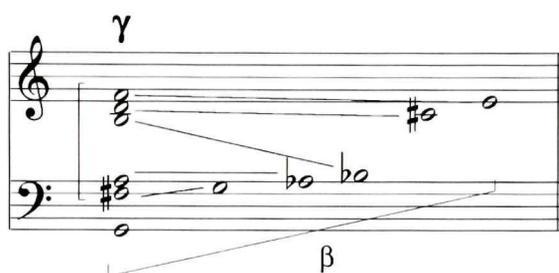
C'est ici une double conclusion, celle du lied mais aussi celle du cycle, et l'adieu a été maintes fois discuté.<sup>106</sup> Rappelons que le rideau s'était ouvert dans le lied 1 aux mm. 15-16 par la progressions  $\beta -- \gamma$  ; c'est maintenant le temps de le refermer avec  $\gamma -- \beta$ . Alors le voici finalement, ce thème tant attendu : la transition de  $\gamma$  à  $\beta$  s'étale sur toutes les 5 mesures de la dernière variation et on obtient finalement, dans toute l'acception du terme, le thème de passacaille ; c'est un signe, au terme d'un lied haut en couleurs émotionnelles, d'aboutissement et d'apaisement. L'**exemple 4.7** montre que la collection

---

<sup>105</sup> Sauf pour l'orchestration et les collections (issues des [0148] des mm. 39-40) qui soutiennent la mélodie de 12 sons aux mm. 41-42.

<sup>106</sup> Voir introduction, note de bas de page 25.

$\gamma$  est arpégée et chacune de ses notes glisse l'une après l'autre par demi-ton aux notes de  $\beta$ . C'est avec une lenteur pleine de mesure qu'est relâché le rideau, beaucoup plus doucement qu'il n'a été ouvert. Et l'on obtient au bout du compte davantage même qu'un thème de passacaille, puisque  $\beta$  ne fera pas que s'étendre à la basse ; sa présence simple finira par occuper tout l'espace ; c'est un  $\beta$  omniprésent, un *über $\beta$*  !



Ex. 4.7 : « Baisser de rideau »,  $\beta \rightarrow \gamma$ , mm. 50-55.

Ainsi, les problèmes posés par le début du lied, à savoir l'ambiguïté de l'identité des thèmes poétique et musical, semblent avoir été résolus : la paix est finalement venue sous forme d'une neige printanière, le motif  $\beta$  s'est enfin conduit comme le thème qu'il est censé être, tandis que  $\alpha$  et  $\delta$  sont apparus comme des substituts thématiques en l'absence de  $\beta$  à la basse. Mais si en amenant un  $\beta$  d'une telle ampleur, Berg articule la conclusion musicale la plus... conclusive qui soit, tant au niveau du lied que du cycle, la dialectique poétique ne jouit pas d'une telle finitude, du moins pour peu qu'on regarde le lied dans son ensemble. C'est que de tous les lieder du cycle, le cinquième est le plus chargé en fait de variété émotionnelle. Mais cette même variété ouvragée avec tant d'originalité par Berg, qui fait la richesse et la signification du lied, et qui confère à la paix finale un tel attrait, empêche en même temps d'attribuer à cette paix un statut omnipotent. L'impression globale laissée par ce feu roulant de sentiments est en fait plus

représentative de la soif, voire du combat pour la paix, que de son accomplissement. Tout le lied y tend et laisse entrevoir son étendue et sa noblesse, mais ce, par défaut. Et si, à la toute fin, le lied aura ouvert une fenêtre par laquelle on aura eu un bref aperçu de la splendeur de la paix, le  $\beta$  final, bien que signifiant localement cette paix, aura donc la signification globale et ultime d'un « pas encore ». Est-ce donc un constat final d'échec ? Certainement pas, puisque Fraue aura ici chanté l'une des convictions intimes de Berg, pour qui ressentir toutes émotions, quelles qu'elles soient et dans leur forme la plus pure, constitue la voie pour accéder à une expérience plus vive et plus élevée de la vie. Tous deux auraient certainement fait leurs les mots que Stefan Zweig écrivait quelque 30 ans plus tard : « Mais toute ombre est fille de la lumière, et seul celui [ou celle] qui a éprouvé la clarté et les ténèbres, la guerre et la paix, la grandeur et la décadence a vraiment vécu. »<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Stefan Zweig, *Le monde d'hier : souvenirs d'un Européen*, trad. Jean-Paul Zimmerman (Paris : Pierre Belfond, 1982), 503.

## Conclusion

Alban écrivait à Helene en février 1912 : « Même mes pensées et mes désirs à ton sujet ne sont pas pour toi comme *femme*, mais comme une part de moi-même, sans laquelle il n'y a pas de vie pour moi. Quelle joie merveilleuse que tu sois une femme aussi! Et même si cela est seulement secondaire, cette pensée m'envahit avec la prodigieuse réalisation de ta féminité dans toute son 'infinie variété' [...]. »<sup>108</sup> Secondaire ou non, c'est cette richesse purement féminine telle que Berg la conçoit chez Helene qui traverse le cycle. Mais si c'est la féminité que projette Berg, c'est la variété qu'il célèbre. On a vu se dessiner dans l'opus 4 une protagoniste toujours changeante sans être inconsistante, chaque tour de kaléidoscope effectué par Berg révélant sa personnalité en de nouvelles esquisses qui pourtant illustrent toujours le même tableau : la soif d'élévation et de surpassement. La quête de Fraue en est également une d'autodéfinition puisque le cycle articule une narration qui va de la deuxième à la première personne du singulier : si Fraue existe d'abord dans la bouche du poète, elle prendra elle-même la parole avec le *Ich* de *Nichts ist gekommen*, alors que le corps sans voix de *Sahst du nach dem Gewitterregen des All* et l'âme sans corps de *Über die Grenzen des All* trouvent une voix unifiée et personnelle. Fraue se sera affirmée comme une héroïne ayant à la fois une âme et un visage.

Variété, donc, dans les facettes de Fraue révélées, dans la teneur de ses impulsions, et dans les moyens musicaux employés pour y donner forme. On a démontré que la conduite des voix de chacun des lieder était prodigieusement chargée sémantiquement, et que son étude herméneutique contribuait à enrichir la lecture tant

---

<sup>108</sup> Alban Berg, *Letters to his Wife*, 139.

poétique que musicale du cycle. On a pu constater que chaque lied a adopté ses propres stratégies formelles et de conduite des voix, qui répondent à l'unicité de chaque image développée. Avec *Nichts ist gekommen*, le mal d'être et l'attente torturante de Fraue sont manifestes dans la quasi-absence de motifs, et dans la création de progressions harmoniques et contrapuntiques à la gloire du statisme. Berg aggrave encore la frustration de Fraue avec sa technique d'encadrement structurel tout dirigé vers l'avènement d'une seule note, la dernière, qui n'apportera comme solution finale que la dénégation de toute satisfaction. Le lied *Sahst du nach dem Gewitterregen den Wald*, lui, donne plein pouvoirs à Fraue dans l'appropriation de son identité sexuelle, puisque c'est le motif la représentant qui dicte les termes de la relation sexuelle dont il y est question. Dans *Über die Grenzen des All*, Berg démontre le désir mais surtout la capacité de la *Frauenseele* à surpasser l'attachement aux « biens de ce monde » [*Hof und Haus*] pour glisser dans une réalité spirituelle supérieure. Quant aux premier et dernier lieder du cycle, ils témoignent tous deux à l'effet que toute forme de transcendance ne sera possible qu'au prix de rudes tempêtes intérieures, sinon de pure douleur. Ainsi, *Seele, wie bist du schöner* retiendra jusqu'au sommet des tensions musicales et émotionnelles l'apparition de la triade nécessaire à une élévation spirituelle; dans *Hier ist Friede*, la confusion quant au thème poétique trouve son parallèle dans le traitement « non thématique » du thème présumé de ce qu'on réalise être une forme irrégulière de passacaille.

Ce mémoire aura révélé que la structure musicale de chacun des *Altenberg Lieder* peut-être lue comme un argument rhétorique défini. Nous avons illustré pour chaque lied un procédé qui sous-tend et soutient l'élaboration structurelle de ce lied, incluant donc à notre appareil analytique les motifs et les cycles d'intervalles, mais identifiant également

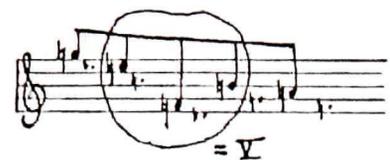
de nouvelles collections comme agents actifs de cette élaboration. Cet agenda nous a aussi amenés à éclairer la nature particulière de la relation créée par Berg entre contrepoint et harmonie, relation qui s'est révélée être une caractéristique de première importance de l'articulation structurelle des lieder, puisque la conflation de lignes et/ou de motifs a mené à l'identification des nouvelles collections significatives. Cette approche du « fil conducteur » aura révélé à la fois similarité générale et différence particulière des lieder. Paradoxalement, la constante générale touche à la plus petite unité de chaque lied. Dans chacun d'entre eux, une collection particulière, voire une seule note, contient le noyau de la sémantique poétique et musicale; le traitement de chacun d'entre eux est la clé de la lecture texte-musique pour ce lied particulier. Dans *Seele, wie bist du schöner* (I), cette collection chargée de sens est la triade par tons 2 sans cesse délayée. Dans *Sahst du nach...* (II), c'est le motif *W* [014] qui supporte le développement formel et motivique – la collection [016] de la m. 16 symbolisant l'au-delà du troisième lied – le *lab* final qui est le « *Nichts* » de *Nichts ist gekommen* (IV) – et enfin le motif  $\beta$  de la passacaille (V), synonyme d'incertitude thématique. Mais dans chaque lied, Berg joue de ces collections/notes/motifs selon différentes procédures: la *réretention* systématique de la triade augmentée dans le lied I – l'*incarnation* de l'investissement sexuel par le motif *W* dans II – l'*aboutissement* d'un procédé de conduite des voix dans III et d'une forme d'encadrement structurel dans IV – et enfin la *polyvalence* pour chaque variation du rôle formel de  $\beta$ . Et puisque ce mémoire en est un sur la relation texte-musique, chacun de ces termes décrivant la conduite des voix se trouve finalement à refléter la rhétorique poétique (re)créée par le compositeur.

Cinq lieder, cinq rencontres masculines avec l'altérité, cinq projections de la féminité telle qu'idéalisée par la psyché masculine de la fin-de-siècle viennoise.

En tournant les pages d'un tel album, chaque carte postale reflète une tentative de cerner cette « nouvelle femme » qu'on pressent se profiler dans l'inconnu d'un nouveau siècle.

Berg aura tenté ses propres esquisses en développant une riche imagerie du corps et de l'âme dans la structure musicale de ses *Altenberg Lieder*.

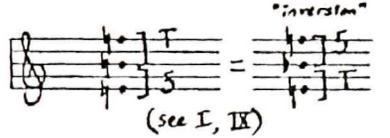
# Annexe 1: Nomenclature des motifs de Mark DeVoto<sup>109</sup>

I  major third prominent as "ghost" interval. Compare  $\beta$   
= V

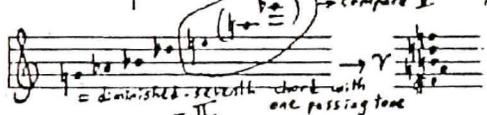
II  Semitone, major second.  
(Sec 8, 3<sup>1</sup>)

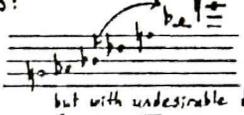
III  minor thirds, moving upward by successively larger steps. Compare  $\beta$ .

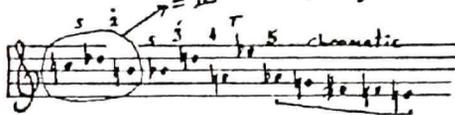
IV   $\alpha$   
=   
(Songs 2 and 6)

V  "inversion"  
fifth, tritone  
(see I, IX)

VI  (diminution of I)

$\beta$    $\rightarrow$  compare V  
= diminished seventh chord with one passing tone  
= II

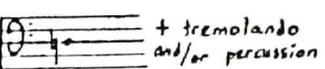
"Ideal"  $\beta$ :   
but with undesirable duplication.  
Compare III.

$\delta$   chromatic  
 $\delta_1 = \alpha$   
 $\delta_{12} = \alpha_1$  (see next page)

VII   $\hat{7}$   $\hat{5}$   $\hat{3}$ ,  $\hat{7}$   $\hat{5}$   $\hat{3}$ ,  $\hat{7}$   $\hat{5}$   $\hat{3}$   
Identical interval-successions:  
minor seventh, semitone,  
minor third, semitone.  
etc.

VIII  Fourths;  
augmented triad.

IX  = V  
expanding (irregularly) interval series, like  $\beta$

X  + tremolando  
and/or percussion "unison"

<sup>109</sup> Mark DeVoto, Alban Berg's Picture Postcard Songs, 64-65. Merci au Professeur DeVoto de m'avoir aimablement donné la permission de reproduire sa liste de motifs.

oboe

Ε (song 3)

Ε (song 5)

3<sup>rd</sup> 6<sup>th</sup>

3<sup>rd</sup> 6<sup>th</sup>

3<sup>rd</sup> 4<sup>th</sup> 3<sup>rd</sup>

compare I.

"chromatic wedge"

8  
"ideally:"

1 2 3 5 4 7 6 12 8 11 9 10

but actually:

sf 2<sup>nd</sup> sf 3<sup>rd</sup> 4<sup>th</sup> 5<sup>th</sup> chromatic

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Annexe 2 :  
Le demi-ton <si sib> ou <H B> dans  
*Lady of Mystery* de Julius Schloss

The musical score consists of five systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The first system includes markings for *poco rit.*, *2l.*, *p dolce*, and *a tempo*. The second system includes *a tempo* and *rit.*. The third system includes *molto*, *poco a poco rit.*, and *dim.*. The fourth system includes *pp sub.*. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

## Bibliographie

- Abbate, Carolyn. *Unsung Voices*. Princeton : Princeton University Press, 1991.
- Adorno, Theodor W. *Sound Figures*. Trad. Rodney Livingstone. Stanford : Stanford University Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Alban Berg : Master of the Smallest Link*. Trad. et éd. Juliane Brand et Christopher Hailey. Cambridge : Cambridge University Press, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Alban Berg, der Meister des kleinsten Übergangs*. Vienne : Verlag Elisabeth Lafitte, 1968.
- Altenberg, Peter. *Neues Altes*. Berlin : Fischer, 1911.
- Anderson, Harriet. *Utopian Feminism : Women's Movements in fin-de-siècle Vienna*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1992.
- Ashby, Arved. « Singing the Aphoristic Text : Berg's *Altenberg Lieder*. » *Encrypted Messages in Alban Berg's Music*, Siglind Bruhn, éd. New York et London : Garland Publishing, 1998, 191-228.
- Bailey, Kathryn. « Berg's Aphoristic Pieces. » *The Cambridge Companion to Berg*, Anthony Pople, éd. Cambridge : Cambridge University Press, 1997, 83-110.
- Barker, Andrew. *Telegrams from the Soul : Peter Altenberg and the Culture of fin-de-siècle Vienna*. Columbia : Camden House, 1996.
- \_\_\_\_\_. « The Persona of Peter Altenberg: 'Frauenkult,' Misogyny and Jewish Self-Hatred. » *Studies in German and Scandinavian Literature after 1500*, James A. Jr. Parente et Richard Erich Schade éd. Columbia : Camden House, 1993, 129-139.
- Berg, Alban. *Alban Berg : Letters to his Wife*. Trad. Bernard Grun. New York : St. Martin's Press, 1971.
- \_\_\_\_\_. et Arnold Schoenberg. *The Berg-Schoenberg Correspondence*. Juliane Brand, Christopher Hailey et Donald Harris, éd. New York et London : W.W. Norton & Company, 1987.
- Bruhn, Siglind. « Symbolism and Self-Quotation in Berg's op. 4. » *Encrypted Messages in Alban Berg's Music*, Siglind Bruhn, éd. New York et London : Garland Publishing, 1998, 157-190.
- Carner, Mosco. *Alban Berg*. New York : Holmes & Meier Publishers, 1983.

- DeVoto, Mark. « Alban Berg and Creeping Chromaticism. » *Alban Berg, Historical and Analytical Perspectives*, David Gable et Robert P. Morgan, éd. Oxford : Clarendon Press, 1991, 57-78.
- \_\_\_\_\_. « Berg the Composer of Songs. » *The Berg Companion*, Douglas Jarman, éd. Boston : Northeastern University Press, 1989, 35-66.
- \_\_\_\_\_. « Some Notes on the Unknown Altenberg Lieder. » *Perspectives of New Music*, 5, 1966, 34-75.
- \_\_\_\_\_. *Alban Berg's Picture Postcard Songs*. Thèse de doctorat, Princeton University, 1967.
- Eslin, Martin. « Berg's Vienna. » *The Berg Companion*, Douglas Jarman, éd. Boston : Northeastern University Press, 1989, 1-12.
- Fliess, Wilhelm. *Vom Leben und Tod: Biologische Vorträge*. Jäne : Diederichs, 1914.
- Hilmar, Rosemary. *Alban Berg : Leben und Wirken in Wien bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist*. Vienne : Verlag Hermann Böhlaus Nachf., 1978.
- Headlam, Dave. *The Music of Alban Berg*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1996.
- Janik, Allan et Stephen Toulmin. *Wittgenstein's Vienna*. New York : Touchstone, Simon and Schuster, 1973.
- Jarman, Douglas. *The Music of Alban Berg*. Londres et Boston : Faber & Faber, 1979.
- Johnston, William M. *The Austrian Mind: and Intellectual and Social History, 1848-1938*. Berkeley : University of California Press, 1972.
- Khittl, Christoph. « The Other Altenberg Song Cycle : A Document of Viennese Fin-de-Siècle Aesthetics. » *Encrypted Messages in Alban Berg's Music*, Siglind Bruhn, éd. New York et London : Garland Publishing, 1998, 137-156.
- Kraus, Karl. *Werke*. Éd. Heinrich Fischer, 14 vol. Munich : Kösel Verlag, 1952-1966.
- Leibowitz, René. « Alban Berg's Five Orchestra Songs. » *Musical Quarterly*, 75/4, 1991, 125-131.

- Lensing, Leo A. «Peter Altenberg's Fabricated Photographs : Literature and Photography in *Fin-de-Siècle* Vienna. » *Vienna 1900 : From Altenberg to Wittgenstein*, Edward Timms et Ritchie Robertson, éd. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1990, 47-72.
- Le Rider, Jacques. *Le cas Otto Weininger : Racines de l'antiféminisme et de l'antisémitisme*. Paris : Presses Universitaires de France, Coll. Perspectives critiques, 1982.
- Mann, Thomas. *La montagne magique*. Trad. Maurice Betz. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1961.
- McLean, Donald Roderick. *A documentary and Analytical Study of Berg's Three Pieces for Orchestra*. Thèse de doctorat, Université de Toronto, 1997.
- Monson, Karen. *Alban Berg : a Biography*. Londres : Macdonald and Jane's, 1979.
- Morgan, Robert P. « The Eternal Return: Retrograde and Circular Form in Berg. » *Alban Berg, Historical and Analytical Perspectives*, David Gable et Robert P. Morgan, éd. Oxford : Clarendon Press, 1991, 91-129.
- Perle, George. *The Operas of Alban Berg : Wozzeck*. Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1980.
- Redlich, Hans Ferdinand. *Alban Berg: The Man and his Music*. New York : Abelard-Schumann, 1957.
- Reich, Willi, éd. *Alban Berg*. Vienna: Herbert Reichhner Verlag, 1937.
- Reich, Willi. *The Life and Work of Alban Berg*. Trad. Cornelius Cardew. New York: Da Capo Press, 1982.
- Schoenberg, Barbara Z. « 'Woman-Defender' and 'Woman-Offender,' Peter Altenberg and Otto Weininger : Two Literary Stances vis-à-vis Bourgeois Culture in the Viennese 'Belle-Époque.' » *Modern Austrian Literature*, 20/2, 1987, 51-69.
- \_\_\_\_\_. *The Art of Peter Altenberg : Bedside Chronicles of a Dying World*. Thèse de doctorat, University of California, 1984.
- Schorske, Carl. *Fin-de-siècle Vienna : Politics and Culture*. New York : Vintage books, 1981.
- Schroeder, David P. « Alban Berg and Peter Altenberg : Intimate Art and the Aesthetics of Life. » *American Journal of Musicological Society*, 46/2, 1993, 261-294.

Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy : Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York : Viking, 1990.

Simpson, Josephine. *Peter Altenberg: A Neglected Writer of the Viennese Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: P. Lang, 1987.

Wilkey, Jay W. *Certain Aspects of Form in the Vocal Music of Alban Berg*. Thèse de doctorat, Indiana University, 1965.

Zweig, Stefan. *Le monde d'hier : Souvenirs d'un Européen*. Trad. Jean-Paul Zimmerman. Paris : Pierre Belfond, 1982.

### *Partitions*

Berg, Alban. *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg*, op. 4. London, Universal Edition, 1997.

\_\_\_\_\_. *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg*, op. 4. London, Universal Edition, 1953.

\_\_\_\_\_. *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg*, op. 4, Klavierauszug. London, Universal Edition, 1953.

