



## Les dernières œuvres d'Alban Berg

Après cette sorte de grande éruption dramatique que fut *Wozzeck*, Berg s'est tourné vers des formes musicales plus intimes et a donné, avec son *Concerto de chambre pour piano, violon et treize instruments à vent* et avec sa *Suite lyrique pour quatuor à cordes*, ses œuvres fondamentales de musique de chambre. Ce qui caractérise ces deux pièces, c'est un programme latent qui dans le concerto est né de l'occasion extérieure fournie par le cinquantième anniversaire d'Arnold Schoenberg, tandis qu'il faut, semble-t-il, considérer la Suite comme un essai lyrico-dramatique d'un caractère tout à fait personnel. Dans l'une et l'autre de ces œuvres l'incroyable supériorité du « métier » éclate, surtout dans le maniement du contrepoint, pour le Concerto, et, pour la Suite, dans la façon dont la sonorité est traitée. Pour le fond nous pouvons considérer le Concerto comme un hymne dédié à l'amitié liant Arnold Schoenberg, Anton Webern et Alban Berg dont, suivant la coutume des anciens maîtres, les noms combinés en monogramme figurent en épigraphe. Dans la Suite, Berg a trouvé une nouvelle expression musicale des sommets et des profondeurs de la vie. La fin de cette série qui tend avec une sûreté inconsciente, mais infailible, à dévoiler le plus intime d'une personnalité, est constituée par une suite : *Sieben frühe Lieder*, composée dès 1907, mais instrumentée et publiée seulement en 1928, et dont la source est évidemment un amour qui a touché le poète jusqu'au fond de son être. Ces lieds de conception

rigoureusement tonale se caractérisent par une mélodie ample, saturée d'émotion intime et profonde, qui les range au nombre des plus belles inspirations vocales de la musique contemporaine.

Dans l'aria de concert pour soprano et orchestre, *le Vin*, qu'il a terminée cet été, s'annonce la tendance de Berg à abandonner la ligne des incarnations individuelles qui, après ses œuvres précédentes, n'était plus susceptible d'ascension, pour rechercher et interpréter des domaines plus généralement humains. Le texte qui a inspiré cette aria est constitué par trois poésies de Baudelaire (dans la traduction de Stefan George) : « L'âme du vin », « le vin des amants » et « le vin du solitaire ». Dans la première strophe la voix du vin invite le poète à ouvrir son âme aux joies et aux souffrances de l'humanité. L'âme du vin, c'est son pouvoir d'unir les hommes. La seconde partie a pour objet la faculté qu'a le vin d'élever et de grandir au-dessus d'elle-même la personnalité de chacun, établissant ainsi une certaine identité avec l'expérience amoureuse ; elle décrit la fuite à deux dans l'éternité sur les ailes du vin. Divin consolateur de l'homme matériellement et moralement isolé, le vin seul nous délivre de l'angoisse de notre ressemblance avec Dieu — voilà le motif sur lequel se termine cette série de poésies qui revient ainsi à son point de départ.

Musicalement, l'aria s'ouvre par un prélude d'orchestre, dans lequel, parmi les accords sourds et tenus des instruments à vent, un motif furtif des basses évoque la fermentation du vin dans la tonne. Des passages de quarts amènent peu à peu le thème principal aux lignes calmes sur lequel s'élève l'appel de l'âme du vin. Puis une structure musicale plus animée exprime l'action réconfortante du jus de la treille.

Le renforcement des cuivres, un « Tempo di Tango » avec ses quarts caractéristiques au piano et la mélancolie des sixtes d'un solo de saxophone évoquent l'animation érotique provoquée par le vin. Après un grand crescendo final, la deuxième partie commence en « mouvement doux » ; elle dépeint en tonalités presque toujours flottantes, en couleurs extrêmement tendres l'ivresse même du vin et de l'amour. Et quand les violons se sont effacés en pianissimo, un fragment de la deuxième partie reparait en mouvement exactement renversé et forme la transition à la dernière partie qui reprend le thème purement orchestral. Les différentes méditations du solitaire sont également ramenées à la forme des parties correspondantes de la première partie. Un puissant élan de tout l'orchestre suivi de lents effacements de la sonorité conduit en forme de coda à la conclusion. Au milieu de l'abondance de visions que renferme cette apothéose

de l'ardeur continue dans le vin, on est fort étonné de s'apercevoir, à une étude plus attentive de l'œuvre, que tous les faits musicaux qui y sont contenus dérivent tous d'une série de douze sons, merveilleux exemple de cette conception d'art qui aperçoit dans l'élaboration économique du matériel donné le but unique et une invite à développer la plus grande puissance de création. La forme seule de cette série de douze sons apparaît, dans sa ligne qui peut être chantée, comme parfaitement adaptée à l'aria, qu'il faut bien considérer comme une forme de chant. Le développement en manière de gammes de la première partie favorise la formation de semblables lignes et la construction en accords de tierces. L'absence de tout intervalle exagéré ou trop compliqué restreint la difficulté musicale de cette œuvre qui met à une très grande épreuve les capacités d'adaptation dramatique de la cantatrice. L'aria est dédiée à sa première interprète M<sup>me</sup> Ruzena Herlinger qui en fut l'inspiratrice, en commandant à l'artiste une œuvre de chant, et qui en réalisa la première exécution aux fêtes musicales de Königsberg de cette année.

Nous voyons dans cette aria d'une beauté et d'une maîtrise artistique achevées non seulement la renaissance d'une ancienne forme d'art heureusement entreprise avec des moyens nouveaux, mais encore le prélude prometteur au prochain opéra d'Alban Berg qui est, comme on sait, une transcription musicale de la tragédie de Wedekind *Lulu*.



Sans anticiper sur les travaux des musicographes futurs on peut dès maintenant considérer notre art musical d'aujourd'hui comme une étude des moyens de se frayer un chemin, d'avancer en tâtonnant vers une nouvelle terre de la composition musicale. Les œuvres de Gustave Mahler, de Richard Strauss et de Schönberg première manière représentent les derniers prolongements de l'activité réformatrice de Richard Wagner dont l'humanité d'après-guerre ne parvient plus à sentir que difficilement l'idéal romantique. Tandis que dans le domaine de la musique purement instrumentale apparaît nettement déjà un nouveau « style de chambre » qui a déjà produit une série d'œuvres de grande valeur, l'opéra moderne souffre de tous les symptômes des maladies de croissance, auxquels l'emploi audacieux des plus récents moyens techniques, le retour aux formes classiques,

l'utilisation du folklore n'arrivent pas à remédier. L'expression de « crise de l'opéra » qui reparait souvent ces temps derniers n'est donc pas absolument injustifiée, ce qui n'empêche qu'on ne saurait s'opposer avec assez d'énergie à la conclusion qui en a été tirée et d'après laquelle « l'opéra serait une forme d'art épuisée et condamnée à mourir ».

Dans cet ordre d'idées, c'est, pour tous ceux d'entre nous qui se préoccupent sérieusement de ce problème de l'opéra, un agréable devoir que de pouvoir signaler dans le *Wozzeck* d'Alban Berg un opéra qui, utilisant toutes les ressources du passé, animé d'un pur esprit artistique, indique à l'opéra moderne et dans bien des directions des voies nouvelles. Nous allons examiner en quel sens.

Déjà le choix du texte met pour la première fois un problème social à la scène de l'opéra. Dans la puissante esquisse dramatique du poète allemand Georg Buchner (1813-1837), 15 scènes ont été choisies, qui révèlent sous la forme la plus concentrée la tragédie du simple soldat Franz Wozzeck brutalement humilié et exploité par une humanité insensible et égoïste. Tout plein de sentiments profonds, qu'il ne peut exprimer qu'en paroles rares et hachées, Wozzeck se trouve acculé, par une jalousie fondée, au meurtre de la femme qu'il aime, meurtre qu'il expie finalement par le suicide. Ces faits, présentés en des scènes parfois très réalistes, ne sont dans leur brutalité qu'un prétexte pour concrétiser les plus délicates vibrations d'une pauvre âme humaine et pour montrer avec une terrible clarté que le sort douloureux de Wozzeck est fondé dans sa propre nature et dans la puissance des circonstances extérieures.

Après de semblables prémisses la composition musicale de ce sujet ne pouvait consister simplement à souligner musicalement le texte, à rendre le milieu par les moyens de l'impressionnisme. Il fallait qu'elle plongeât dans les profondeurs inconscientes de l'âme et de l'instinct, qu'elle en découvrit les fibres les plus délicates et qu'elle transposât le tout dans le plan musical. Tout le développement antérieur du compositeur Alban Berg le prédestinait à aborder un semblable problème et le hasard qui lui fit rencontrer le sujet de *Wozzeck* semble avoir été voulu par le destin.

Alban Berg, qui appartient avec Anton Webern à la première génération des élèves de Schönberg, commença la composition de *Wozzeck* en 1914, donc à une époque où Schönberg commençait à peine à élaborer sa technique des douze tons et où il était encore impossible d'en embrasser entièrement les extraordinaires possibilités. On semblait pouvoir se demander alors s'il était seulement possible de contraindre en une forme musicale



privée du lien de la tonalité une action dramatique d'une certaine longueur. Le compositeur dut donc d'abord étudier ce problème dramatico-musical et parvint à une solution artistique en établissant son équivalence avec un problème de forme purement musicale. Il fut assez heureux pour faire passer dans des formes profondément musicales non seulement l'ensemble du drame dans ses grands traits mais encore dans ses plus petites détails et d'enrichir par là la forme de l'opéra d'un élément absolument nouveau.

La structure de l'action, qui visiblement se décompose en exposition, péripétie et catastrophe, servit Berg dans son effort pour lui donner forme musicale et lui permit de réaliser une construction symphonique correspondant sensiblement à la division tripartite A. B. A. conformément au contenu dramatique. Les différentes scènes du premier et du troisième acte présentent des compositions musicales sans lien étroit, tandis que l'acte du milieu présente une structure symphonique plus serrée : le schéma de l'ensemble de l'œuvre est à peu près le suivant : 1<sup>er</sup> Acte : Suite en style ancien (coloris de l'époque), fantaisie sur trois accords, marche militaire et berceuse, passacaille sur un motif à 12 tons avec 21 variations, andante affettuoso.

2<sup>e</sup> Acte : Sonate, Invention et Fugue avec trois thèmes, largo (avec petit orchestre de chambre), scène de danse et d'auberge (scherzo), rondo marciale.

3<sup>e</sup> Acte : Inventions sur un thème, un ton, un rythme, un motif à six tons. Comme transition à la dernière scène un grand épilogue orchestral en ré mineur (invention sur une tonalité). Après ce résumé à grands traits des thèmes de *Wozzeck*, une simple scène d'enfant en conclusion, sur un rythme obstiné de croches, est d'un effet dramatique encore renforcé par le contraste avec ce qui précède.

Deux exemples pour caractériser jusque dans le détail l'architecture formelle réalisée dans cette œuvre : le centre de l'ensemble est constitué par le largo du deuxième acte qu'introduit un motif (en mouvement descendant de clarinette). Les harmonies finales de cette scène forment le même motif, mais renversé, et leur mouvement ascendant introduit la dernière scène, le scherzo. La symétrie qui préside à l'ensemble s'exprime donc avec une clarté particulière en ce point important, dont la signification est encore accentuée comme il convient par la brusque et unique intervention de l'orchestre de chambre. L'idée du meurtre dans l'esprit de *Wozzeck* est caractérisée avec une intensité extraordinaire et domine la deuxième scène au troisième acte. C'est un son (le si) qui entre dans toutes

les combinaisons sonores de cette scène et sous mille emplois parcourt toutes les voix des instruments et du chant pour résonner, strident, après la catastrophe aux oreilles du meurtrier en un unisson haletant, constamment repris par l'orchestre.

Il y a, bien entendu, en dehors de ces passages bien d'autres ensembles de même thème ou de même coloris et on trouve employés, outre de nombreux moyens d'expressions nouveaux de la musique dramatique, tous les procédés déjà connus des leitmotifs, la de musique descriptive impressionniste. Le plus grand rôle revient à la partie de chant, qui, à côté de beaucoup de passages de pure mélodie, embrasse toutes les formes de l'art du chant à l'exception du récitatif. A sa place la déclamation rythmique, employée pour la première fois par Schœnberg dans son « Pierrot lunaire » est largement employée et apparaît comme un moyen authentiquement dramatique de se faire entendre, dont l'importance deviendra certainement considérable dans le développement ultérieur de l'opéra.

On a souvent parlé, après un examen superficiel de la partition, des obstacles « insurmontables » qui s'opposent à l'exécution du *Wozzeck*. Ce préjugé est surtout né du grand appareil orchestral qu'exige cet opéra. Mais à y regarder de plus près ces craintes disparaissent complètement, car il n'y a peut être pas d'opéra moderne où les effets reposant sur l'emploi de toute la masse orchestrale soient employés avec plus d'économie que dans *Wozzeck*. En général les parties de chant dominantes sont accompagnées dans un « piano » des plus expressifs par un corps d'instruments groupés en solo ; ce n'est qu'aux points culminants de l'action dramatique, par exemple dans la scène du meurtre déjà citée et dans la grande récapitulation symphonique suivante, que l'auteur a recours à de grandes masses sonores. Les orchestres supplémentaires employés à l'occasion, tels que musique militaire, musiciens d'auberge, orchestre de chambre sont disposés de telle façon que les exécutants peuvent être sans difficultés empruntés à l'orchestre. Avec les répétitions nécessaires, des théâtres importants sont en mesure de mettre sur pied des représentations tout à fait respectables de *Wozzeck*.

Encore quelques détails relatifs à l'histoire de l'œuvre pour terminer : en 1914 Berg eut l'occasion d'assister à Vienne à une représentation du *Wozzeck* de Büchner avec Albert Steinrück dans le rôle principal. L'impression profonde qu'il en reçut le détermina aussitôt à mettre en musique cet ouvrage. Mobilisé pendant toute la guerre il ne put alors esquisser que quelques scènes. C'est seulement en 1920 que *Wozzeck* fut terminé.

Erich Kleiber osa donner le 14 décembre 1925 à Berlin la première représentation de l'œuvre, dédiée à la veuve de Gustave Mahler, et après des mois de laborieuse préparation il en donna une exécution splendide, répétée dix fois dans la même saison. Les premières représentations attirèrent quelques attaques isolées des milieux réactionnaires qui trouvèrent de la part d'une critique compétente et tout à fait à la hauteur de sa tâche une réfutation pertinente. A Prague la résistance contre *Wozzeck* prit en 1926 des formes plus acerbes. La troisième représentation au théâtre national tchèque dut être interrompue à la suite d'un vacarme organisé par des cercles nationalistes et rappelant la première de *Tannhäuser* à Paris. Leningrad monta sans empêchements une magnifique représentation, en 1927. C'est à la petite ville d'Oldenburg que revient la gloire d'avoir fait définitivement justice de la légende des « difficultés insurmontables » de *Wozzeck*. Après les dix représentations qui y ont été données avec succès en quelques mois, l'œuvre a passé au répertoire de toute une série de théâtres lyriques d'Allemagne. Elle est généralement considérée aujourd'hui comme l'œuvre la plus représentative de la nouvelle musique allemande et a été donnée comme telle, devant un auditoire international, au cours des séances de la « Société internationale de musique contemporaine » à Liège, en septembre 1930.

Willi REICH.

