

Alban Berg et la problématique du *Charakterstück*

« Les cinq scènes du premier acte peuvent être considérées comme cinq pièces de caractère », déclare Berg dans sa fameuse conférence sur *Wozzeck*. Qu'entend-il au juste par « pièces de caractère » ? La chose paraît aller de soi jusqu'à l'instant où l'on essaie d'en dégager concrètement les spécificités. A première vue, cette mise au point terminologique peut certes paraître superflue, Berg ayant maintes fois déclaré que les formes de son opéra n'étaient pas destinées à être perçues. Ceci ne devrait cependant pas nous inciter à faire l'économie d'une réflexion sur le sens du concept de *Charakterstück*, ne serait-ce que parce que sa validité, haussée par Berg au rang de catégorie formelle fondamentale, dépasse de loin le contexte de *Wozzeck*.

Alban Berg und die Problematik des *Charakterstücks*

In seinem berühmten Vortrag über *Wozzeck* erklärt Berg, die fünf Szenen des I. Aktes könnten als fünf *Charakterstücke* betrachtet werden. Was versteht er unter « *Charakterstück* » ? Das scheint selbstverständlich zu sein – bis man versucht, dessen Spezifik konkret herauszuarbeiten. Da Berg mehrfach erklärt hat, dass die Formen seiner Oper nicht wahrgenommen zu werden brauchen, mag eine solche terminologische Untersuchung überflüssig erscheinen. Das sollte aber nicht davon abhalten, über das Konzept des *Charakterstücks* nachzudenken – schon deswegen nicht, weil Berg dieses zu einer fundamentalen formalen Kategorie erhoben hat, welche weit über *Wozzeck* hinaus von Bedeutung ist.

par Georges Starobinski

« Berg distinguait fondamentalement deux types de composition, le type < symphonique >, organisé de manière dynamique et riche en figures, et celui qu'il appelait – par un terme peut-être emprunté à Schönberg – < *Charakterstück* >, morceau à caractère bien défini, présentant un trait singulier, aussi marquant que possible, par lequel ce morceau se distingue de la suite ; il citait en exemple les *Mélodies* de Schönberg d'après Stefan George, ainsi que le *Pierrot lunaire*¹ ».

Aussi pertinente qu'elle puisse paraître au premier abord, l'opposition entre type symphonique et *Charakterstück* rapportée par Adorno (qui fut l'élève de Berg) pose en vérité plus de problèmes qu'elle ne permet d'en résoudre. Le choix du terme *Charakterstück*, tout d'abord, est en lui-même problématique. Car, dans son acception la plus courante², il désigne un genre de pièces instrumentales cultivé principalement au 19^e siècle. Or, non seulement ce genre appartient pour Berg au passé, mais la notion même de genre est à son époque sérieusement remise en question. La référence à Schönberg ne contribue guère à clarifier la situation, dans la mesure où les pièces vocales mentionnées en guise de modèle entrent dans la tradition du lied (voire du mélodrame en ce qui concerne le *Pierrot lunaire*), que l'on ne saurait confondre avec celle du *Charakterstück*. Dans la production

schönbergienne, c'est plutôt une mention des *Klavierstücke* op. 11 et 19 que l'on aurait attendue, encore que le titre « *Stück* » que l'on retrouve dans la plupart des pièces brèves de l'expressionnisme viennois ne doit pas être compris « dans le sens d'une continuité avec le *Charakterstück* lyrique du 19^e siècle, mais au contraire comme l'expression d'une rupture avec la tradition des genres instrumentaux³ ».

Il ne fait cependant aucun doute que Berg connaissait cette tradition. N'a-t-il pas rédigé en 1920 un long article sur la *Réverie des Kinderszenen*, dans lequel il désigne le cycle comme « une suite de pièces de caractère⁴ » (« eine Reihe von *Charakterstücken* ») ? C'est donc délibérément que Berg fait abstraction de la dimension historique du terme pour en faire un outil conceptuel de portée plus vaste, ne retenant du genre auquel il l'emprunte que des aspects structurels généralisables aux formes et genres les plus divers.

A première vue, les aspects retenus répondent pertinemment aux besoins d'une pensée formelle fondée sur les couples antagonistes richesse thématique/monothématisme et dynamisme/statisme. Mais paradoxalement, les catégories formelles de Berg qui rendent assez bien compte de la musique du premier romantisme (où s'opposent nettement grandes formes et suites de pièces lyriques) nous placent à nouveau

devant une série de problèmes sitôt que l'on tente de les appliquer à sa propre musique. C'est pourtant bien dans l'idée d'analyser ses œuvres que Berg a forgé ces catégories.

Commençons donc par relire Berg lui-même, dans un passage de sa « Conférence sur *Wozzeck* » de 1929 où il définit le parcours formel de son opéra :

Ces deux actes [le premier et le troisième] contiennent chacun cinq pièces musicales s'enchaînant de façon assez lâche : elles correspondent aux cinq scènes différentes, reliées l'une à l'autre de la même manière. Les cinq scènes du premier acte peuvent être considérées comme cinq pièces de caractère juxtaposées [« fünf aneinandergerichte Charakterstücke »], correspondant chacune dramatiquement parlant à un nouveau personnage principal, toujours bien entendu, dans ses rapports avec le héros central, à savoir : son supérieur hiérarchique, le Capitaine ; son ami André ; sa maîtresse, Marie ; le Docteur et le Tambour-major. Les cinq scènes du troisième acte donnent naissance à cinq formes musicales, dont on a réalisé la cohésion grâce à l'introduction d'un principe d'unité toujours différent, l'élément d'unité étant un « thème », qui sera varié, un « son », un « accord », un « rythme », un « mouvement égal et régulier ».

Comme les deux « a » de la forme-lied ternaire, ces deux actes extrêmes à la structure d'ensemble assez lâche, dont la succession scénique tire sa cohésion plutôt d'une idée (les cinq pièces de caractère du premier acte, les cinq principes d'unité du troisième), ces deux actes extrêmes encadrent donc l'acte central, lequel est de construction beaucoup plus serrée, avec ses cinq scènes inséparables dans leur relation comme les mouvements d'une symphonie, en l'occurrence une symphonie dramatique⁵.

La dichotomie entre « structures d'ensemble assez lâches » et « symphonie dramatique » fonde ainsi une vaste symétrie en accord avec les exigences du drame. Si, à première vue, la spécificité formelle de l'acte central ne semble pas poser de problème, on voit mal en quoi les scènes du III se distinguent, selon les critères de Berg, des « *Charakterstücke* » du I. A vrai dire, on est même enclin à penser que, de par leur concentration sur un « principe d'unité », elles répondent plus encore à la définition bergienne du *Charakterstück* que certaines scènes du premier acte, telle la « Suite » initiale, qui présente une grande richesse thématique et formelle. Berg réserve cependant le terme *Charakterstück* pour les scènes du I, appelant en d'autres circonstances les scènes du III des « *Inventions* »⁶. Comment comprendre cette différenciation terminologique ?

Si l'on en reste à l'opposition fondamentale *Charakterstück*/symphonie, il ne fait aucun doute que les *Inventions* du III de *Wozzeck* appartiennent au premier « type de composition ». La nuance terminologique s'explique néanmoins d'un côté par une spécificité compositionnelle des *Inventions*, et de l'autre par la fonction dramaturgique des *Charakterstücke*. Les *Inventions* constituent, en effet, les pièces les plus

« avancées » de Berg, dans lesquelles on assiste à l'émancipation de paramètres jusqu'alors subordonnés à la diastématique. Une nuance terminologique s'imposait manifestement pour signifier que, dans ces « études » syntaxiques, l'*inventio* du compositeur s'était enga-



Montage photographique montrant Alban Berg, « *Wozzeck* » à la main, protégeant son ami Hermann Watznauer © Georg Büchner Gesellschaft

gée hors des sentiers battus. C'est apparemment bien dans ce sens assez vaste, où « il désigne une courte pièce vocale ou instrumentale sans caractéristiques particulières, si ce n'est une certaine nouveauté de matériau ou de forme⁷ » qu'il faut entendre ici le terme *Invention*. On est ainsi tenté de considérer l'*Invention* bergienne comme un type particulier de *Charakterstück*.

C'est sur le plan dramaturgique, d'autre part, que se dégage au mieux la spécificité des scènes du I qui, d'un point de vue historique, légitime pleinement leur dénomination. En déclarant que les scènes du premier acte « correspondent chacune dramatiquement parlant à un nouveau personnage principal » [« jeweils eine neue Hauptfigur des Dramas charakterisieren »], Berg laisse entendre qu'elles font le portrait des protagonistes. Elles sont en ce sens les héritières lointaines des « portraits musicaux » de la fin du 18^e siècle⁸. C'est en effet l'une des fonctions que Türk, dans sa *Klavierschule* de 1789, attribue au genre de la pièce de caractère : « On appelle pièces de caractère les pièces isolées dans lesquelles le caractère d'une personne ou une passion telle que l'amour, la fierté, etc... sont exprimés⁹ ». Il y a lieu de rappeler ici le double sens du terme caractère. Selon une tradition anthropologique remontant à Théophraste, le caractère est un « type ». C'est à cette tradition que sont

redevables les innombrables comédies de caractère du 17^e siècle, aussi bien en France qu'en Angleterre, dans lesquelles sont représentés des types caractérisés par une propriété dominante : l'avarice, la misanthropie, etc... A cette tradition des caractères « moraux » s'oppose la tradition aristotélicienne dans laquelle l'« ethos » désigne au contraire l'instance permanente et irréductible qui, au travers de toutes les passions (« pathos ») passagères, confère une cohérence à l'individu dans son unicité. Entre la première et la seconde acception du terme, il y a la différence entre un type général et un individu particulier¹⁰.

Dans les cinq scènes de Büchner retenues par Berg pour le premier acte de *Wozzeck*, les deux aspects du concept sont présents. Alors que les facettes multiples de *Wozzeck* et de Marie se dessinent progressivement au travers de leurs apparitions sur scène, les autres personnages semblent réduits jusqu'à la caricature à un seul tempérament pathologique : le Capitaine ironique est un mélancolique obsédé par la fuite du temps, André un flegmatique indifférent au drame qui se joue, le Docteur un nerveux préoccupé d'immortalité glorieuse, et le Tambour-major un sanguin narcissique¹¹.

Ces portraits de caractère, Berg les rehausse en empruntant ses couleurs au registre du ton populaire : la chanson de chasse d'André (I/2), la marche militaire et la berceuse de Marie (I/3) apportent une touche de « primitivisme musical¹² » que l'on doit également compter au nombre des aspects significatifs du genre caractéristique à l'époque romantique. Le recours au ton populaire ne constitue cependant pas une spécificité des scènes désignées par Berg comme des *Charakterstücke*, mais au contraire un facteur d'unité dans tout l'opéra, qui transparaît aussi bien dans les deux scènes de danse à l'auberge (II/4 et III/3) que dans la ronde d'enfants finale (III/5).

« Symphonie caractéristique »
La présence d'un élément « caractéristique » au cœur d'un acte défini par Berg comme une « symphonie dramatique » nous amène à en considérer la spécificité. Or, sur un point au moins, la musique de Berg semble à nouveau s'éloigner des schémas traditionnels. La forme strictement fuguée de la seconde scène ne saurait figurer en cet emplacement dans une symphonie. De façon significative, Berg désigne cette scène dans sa conférence de 1929 comme une « *Invention* et fugue à trois thèmes » [« eine *Invention* und Fuge mit drei Themen¹³ »]. Le terme *Invention* est donc compris ici dans un sens différent de celui qu'il revêt au troisième acte. Car, à l'instar de la fugue qu'elle introduit, cette *Invention* est composée dans un style polyphonique qui cette fois s'inspire clairement du contrepoint du dernier baroque. On pense évidemment aux quinze pièces pour clavier à deux voix de Jean-Sébastien Bach.

On en arrive à penser que seule la structure d'ensemble des actes en fonde la spécificité. Le type symphonique peut bien être élaboré à partir d'éléments relevant du type opposé pour peu qu'ils soient intégrés dans une dynamique formelle d'inspiration symphonique.

On peut se demander pourquoi Berg s'éloigne du modèle classico-romantique de la symphonie en y introduisant une forme d'écriture empruntée au baroque tardif. Cet écart s'explique paradoxalement par le même souci d'adéquation de la forme à la situation dramatique duquel relève l'architecture d'ensemble de l'œuvre. En effet, Berg tient par dessus tout à caractériser musicalement la situation dramatique : dans cet esprit, la forme fuguée représente métaphoriquement la poursuite et la persécution dont Wozzeck est la victime. Cette connotation symbolique n'est certes pas nouvelle. Elle remonte aux « chasses » de la Renaissance.

Mais ce qui est tout à fait remarquable dans l'opéra de Berg, c'est que le choix de toutes les formes musicales procède fondamentalement de cette exigence de caractérisation, qui cherche à rendre compte non seulement de l'action, mais également des relations entre les personnages. Ainsi les trois thèmes de la sonate (III/1) sont-ils « liés organiquement comme les membres d'une même famille », ceux de la fugue « plus extérieurs les uns aux autres », à l'image des protagonistes en scène¹⁴.

Pour se convaincre de l'importance du concept de caractérisation dans le déroulement formel de *Wozzeck*, il faut relire un article écrit par Berg en 1928 intitulé « Le problème de l'opéra »¹⁵ :

Chaque scène, chaque musique d'interlude – prélude, postlude, transition ou intermède – devait donc se voir attribuer un visage musical propre et identifiable, une autonomie cohérente et clairement délimitée. Cette exigence impérieuse eut pour conséquence l'emploi si discuté de formes musicales anciennes ou nouvelles, dont d'habitude on ne

fait usage qu'en « musique pure ». Elles seules pouvaient garantir la caractérisation d'une part et la concision d'autre part [« die Charakteristik einerseits und Geschlossenheit andererseits »] de chacune des scènes¹⁶.

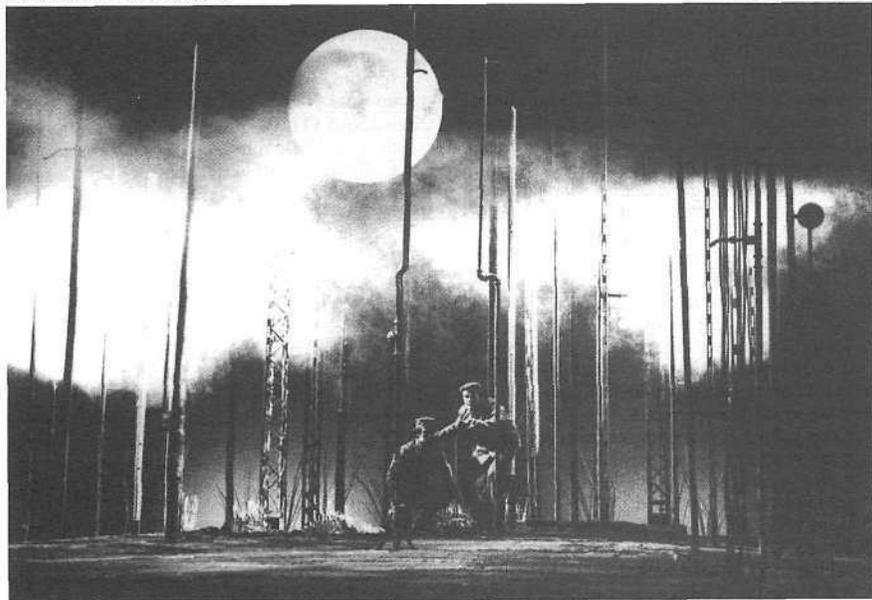
On est ainsi passé du niveau d'un type formel bergien – le *Charakterstück* – à celui d'une catégorie esthétique – le caractéristique – historiquement antérieure à Berg de plus d'un siècle¹⁷, mais dont il est redevable à bien des égards. Il est indispensable de faire la distinction la plus nette entre ces niveaux¹⁸, aussi interdépendants soient-ils, pour clarifier le paradoxe – selon les catégories de Berg – d'une musique qui répond à la fois aux critères de la forme symphonique et aux exigences esthétiques de la caractérisation. Le détour par l'histoire des idées esthétiques fait apparaître que cette fusion n'est en réalité pas nouvelle. Rappelons en effet que loin de se limiter aux pièces pianistiques, l'esthétique du caractéristique s'est dès le 18^e siècle manifestée dans les grandes formes, sonates et symphonies¹⁹. Beethoven n'a-t-il pas inscrit en tête des esquisses pour le premier mouvement de sa symphonie « pastorale » : « *Sinfonia caratteristica – oder Erinnerung [sic] an das Landleben* » ?

A la suite de Beethoven, c'est bien cette fusion d'éléments caractéristiques et de la forme symphonique que réaliseront la plupart des symphonies à programme, de la *Symphonie fantastique* de Berlioz aux symphonies de Mahler. On se souviendra du titre, à cet égard emblématique, que donne Liszt à sa première symphonie, *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern (nach Goethe)*. Or cette union du caractéristique et du symphonique, on la rencontre chez Berg, avant *Wozzeck*, dans une œuvre qui, à l'instar de la *Faust-Symphonie* (mais sans qu'une filiation directe puisse être attestée), se présente comme un triptyque : les *Trois pièces pour orchestre* op. 6 de 1914. On le sait, l'idée de cette première œuvre orches-

trale de grande envergure avait été dictée à Berg par Schönberg, mécontent de la brièveté des dernières œuvres composées par son élève d'autrefois. C'est à ces critiques que ce dernier fait allusion dans une lettre envoyée à son maître fin novembre 1915, une fois l'œuvre achevée : « Les trois pièces pour orchestre procédèrent véritablement du désir le plus intense et le plus sacré [« heiligsten »] de composer des pièces de caractère dans la forme que vous aviez désirée, de longueur normale, riches en travail thématique [...] »²⁰. La fusion des modèles formels ne saurait être plus étroite. Car si d'un côté les titres évocateurs de *Präludium*, *Reigen* et *Marsch* semblent confirmer l'intention déclarée de composer des *Charakterstücke* selon le vœu de Schönberg, la richesse en travail thématique que Berg fait valoir par ailleurs dans sa lettre (on pense en particulier aux sections de développement dans « *Marsch* ») renvoie évidemment au modèle symphonique et non à celui du *Charakterstück*. La genèse de l'œuvre, où se retrouvent des projets de symphonie et de suite pour orchestre, aussi bien que la multiplicité des modèles sur lesquels elle s'oriente, sont des signes évidents de son « ambiguïté » formelle. Car au-delà de la parenté avec les pièces pour orchestre du cercle viennois (les *Cinq pièces pour orchestre* op. 16 de Schönberg²¹ ou les *Six pièces pour orchestre* op. 6 de Webern composées en la même année 1909), la dette envers les symphonies de Mahler est absolument frappante. Et ce non seulement parce que Berg en retient de la façon la plus évidente les types si « mahlériens » du *Ländler* et de la marche, mais surtout, et c'est ce qui importe ici, parce qu'il tend à en conserver, en des dimensions plus réduites, l'envergure et le dynamisme. Comme l'a relevé Adorno²² à propos de *Marsch*, « bien que l'étendue de cette marche, comparée à celle des modèles mahlériens, reste modeste, son poids est absolument celui d'une œuvre symphonique ».

On pourrait essayer de sauver la pertinence des catégories formelles de Berg en arguant que si, considérées isolément, les pièces de l'opus 6 sont habitées du souffle de la symphonie, elles n'en présentent pas pour autant l'architecture d'ensemble, que ce sont au plus des « pièces » symphoniques et non les « mouvements » d'une symphonie. Ce serait négliger la volonté manifeste d'unité, lisible notamment dans les rappels motiviques entre les pièces qui, comme l'a constaté Redlich²³, confèrent à l'œuvre « un degré de cohésion symphonique qui semble entrer en conflit avec les sous-titres indépendants ». Reich²⁴ va même plus loin en décelant dans l'œuvre « en concentré le déroulement d'une symphonie » et plus précisément « un rapprochement avec le type de la symphonie en quatre mouvements, « *Präludium* » représentant le premier mouvement, « *Reigen* » à la fois le scherzo et le mouvement lent (dans cet ordre !), et « *Marsch* » le finale ».

Wozzeck, 2^e scène du 1^{er} acte. Bodo Brinkmann (*Wozzeck*), Ronald Burger (*Andres*). Production de Götz Friedrich et Andreas Reinhardt, Nederlandse Opera Amsterdam 1982/83. © J. Pieper



Ainsi, les premières de ses œuvres désignées par Berg comme des *Charakterstücke* procèdent paradoxalement d'une volonté de grande forme à tous les niveaux. Ce paradoxe, plutôt que d'essayer de le contourner en accordant plus de poids à l'un des aspects de l'œuvre – en minimisant l'importance des sous-titres caractéristiques, ou en relativisant celle du travail et des rappels thématiques –, il faut au contraire le considérer comme fondamentalement constitutif de son identité. Loin de représenter une faiblesse de l'œuvre, son caractère hybride remet plutôt en cause l'étanchéité des catégories formelles de Berg.

Dramatisation du *Charakterstück*

On l'a vu, la mention d'une forme de « longueur normale » désirée par Schönberg fait allusion aux reproches du maître concernant la tendance aux formes brèves qui avait marqué pour un temps la musique expressionniste. Bien que cet aspect concerne davantage certaines œuvres de Schönberg lui-même, ainsi que la quasi-totalité de la production de Webern, il peut valoir également pour les « *Altenberg* »-Lieder op. 4 (1912) ainsi que pour les *Quatre pièces pour clarinette et piano* op. 5 (1913) de Berg. Il est évident que, de par leur concentration et leur brièveté quasi « aphoristique », ces pièces correspondent bien à la définition bergienne du *Charakterstück*. Et pourtant, de même que l'on assiste à une intrusion d'éléments caractéristiques dans le domaine symphonique, il se dégage de ces suites de pièces brèves une conception dramatique qui tend à les organiser en une totalité représentant bien plus qu'une somme d'instantanés contrastés. De même que les « *Altenberg* »-Lieder op. 4 (1912) écrivent un parcours dramatique inspiré par le monodrame *Erwartung* de Schönberg²⁵, les *Pièces pour clarinette et piano* op. 5 (1913) reconstituent « sous une forme rudimentaire et ramassée, les quatre mouvements de la sonate²⁶ ». Même si ces dernières ne s'apparentent que lointainement au modèle classique, ce qui importe ici, c'est qu'elles témoignent en comparaison de leur modèle déclaré – les *Six petites pièces pour piano* op. 19 de Schönberg (1911) – d'un dramatisme inattendu dans le contexte d'une musique de chambre d'essence lyrique, lequel laisse déjà présager le compositeur d'opéra à venir. Ce sens du drame, annoncé dès la *Sonate* op. 1, se manifestera en chacune des œuvres de Berg. A tel point que l'on est constamment tenté d'y entendre un « opéra latent »²⁷.

L'œuvre de Berg est ainsi placée sous la double exigence de la caractérisation et du drame. De là proviennent, à mon sens, les difficultés rencontrées à appliquer la typologie de Berg à sa propre musique. Doit-on pour autant rejeter ces catégories formelles ? Je ne le pense pas. Car sitôt qu'on en relativise le caractère apparemment exclusif, elles permettent d'apprécier pleinement une fu-

sion des formes et genres typique d'un âge où la conception classique de la « pureté des genres » n'a plus cours. Si, d'une part, les formes d'inspiration symphoniques sont élaborées à partir de « traits » caractéristiques, et si d'autre part, les pièces lyriques sont ingénieusement disposées selon une dynamique inspirée des grandes formes, voire de la scène, on en arrive à la conclusion que chez Berg, symphonie et *Charakterstück* ne sont bien souvent que les faces indissociables d'une même réalité.

Que penser alors de l'architecture d'ensemble de *Wozzeck* ? La forme tripartite décrite par Berg est-elle « réelle », ou ne s'agirait-il pas plutôt d'une reconstruction imaginaire, qui lui aurait été dictée par son obsession des formes symétriques et des palindromes ? Berg n'accentue-t-il pas délibérément les facteurs de symétrie entre les actes liminaires en déclarant (ce qui n'est vrai

que du premier acte) que leur « succession scénique tire plutôt sa cohésion d'une idée » ? Remémorons-nous donc le parcours du troisième acte : il nous fait traverser une nuit cauchemardesque du crépuscule au matin, chaque instant étant le produit nécessaire de l'instant précédent. Cette « construction » n'est-elle pas tout aussi « serrée » que celle du second acte ? L'œuvre toute entière ne nous bouleverse-t-elle pas précisément en raison de l'équilibre qu'elle réalise à chaque instant entre une rigoureuse cohésion d'ensemble et une admirable perfection dans le « trait » du détail ?

Autant de questions qui devraient nous engager, me semble-t-il, à considérer sous une lumière plus nuancée qu'on ne l'a fait jusqu'alors le bel édifice formel par lequel Berg a rendu compte de son chef-d'œuvre.

Georges Starobinski

- Adorno (Th.W.), *Alban Berg. Le maître de la transition infime*, traduit de l'allemand par Rainer Rochlitz, Gallimard, Paris 1989, p. 67.
- Les études récentes sur le *Charakterstück* insistent sur l'ambiguïté du concept. Voir en particulier : Ruiter (J. de), *Der Charakterbegriff in der Musik*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1989.
- Danuser (H.), *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (= Das Neue Handbuch der Musikwissenschaft, vol. 7), Laaber Verlag, Laaber 1992, p. 39.
- Berg (A.), « L'impuissance musicale de la « nouvelle esthétique » de Hans Pfitzner », in *Écrits*, traduits de l'allemand par H. Pousseur, G. Tillier, et D. Collins, Christian Bourgois, Paris 1985, p. 90. On remarquera cependant à la suite de Ruiter que « ce n'est qu'au 20^e siècle que le concept de *Charakterstück* s'est imposé pour désigner les pièces de piano de Schumann. Dans ses écrits, Schumann lui-même utilisait ce concept dans un sens différent. Il appelait parfois les pièces courtes pour piano du romantisme [...] « Genrebilder », encore qu'il désignât par là plutôt la variante pittoresque de ce type de compositions » (*ibid.*, p. 15).
- Berg (A.), *ibid.*, p. 122.
- Voir notamment l'article de 1924 intitulé « Les formes musicales dans mon opéra *Wozzeck* » in : Berg (A.), *op. cit.*, p. 105. Pour une liste des sources concernant les formes musicales dans *Wozzeck*, voir Perle (G.), *The Operas of Alban Berg, vol. I Wozzeck*, University of California Press, Berkeley etc. 1989.
- Caldwell (J.), « Invention » in *The New Grove Dictionary of Music*, Macmillan, Londres etc. 1980, vol. 9, pp. 284-285.
- Comme le rappelle Ruiter (*op. cit.*, p. 63), les portraits de caractère allemands se sont en fait inspirés de modèles français dont les premiers exemples véritablement représentatifs se situent autour de 1700.
- Türk (D.G.), *Klavierschule*, Leipzig/Halle 1789, p. 395.
- Selon Ruiter (*ibid.*, pp. 23-24), « le concept de caractère a conservé sa polysémie jusqu'à aujourd'hui. [...] Dans un écrit d'esthétique musicale, sa signification n'est la plupart du temps déductible que du contexte et de l'objet visé ».
- Cette galerie d'humeurs contrastées renvoie à nouveau aux cycles pianistiques de Schumann, où alternent la mélancolie d'un Eusebius avec la fougue d'un Florestan.
- Berg (A.), *op. cit.*, p. 126.
- Berg (A.), *ibid.*, p. 130. Pousseur traduit « Invention » par « Fantaisie », titre utilisé par Berg en d'autres circonstances (*ibid.*

- p. 104), pour désigner cette pièce. On se reportera avec profit à l'original allemand in Redlich (H.F.), *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Universal Edition, Wien/Zürich/London 1957, p. 320.
- Berg (A.), *ibid.*, p. 130.
- Berg (A.), *ibid.*, p. 109.
- Je modifie la traduction française d'Henri Pousseur, qui rend un peu librement « Charakteristik » par « prégnance ».
- Comme l'a montré Dahlhaus, le débat autour de l'esthétique du caractère ne représente rien d'autre qu'une première version des controverses auxquelles a donné lieu la question du réalisme à partir de 1850. Voir : Dahlhaus (C.), *Musikalischer Realismus*, Piper & Co. Verlag, Munich 1984, p. 41.
- Je laisse de côté le concept plus général de caractère (« *Charakter* »), dont le champ sémantique est si vaste qu'il ne saurait servir de base à une réflexion esthétique et formelle valable. Voir cependant : Floros (C.), « Das esoterische Programm der *Lyrischen Suite* von Alban Berg », *Musik-Konzepte*, no 4 (juin 1981).
- Voir à ce propos : Ruiter (J. de), *op. cit.*, pp. 13-14.
- Brand (J.) et al. (éd.), *The Berg-Schoenberg Correspondence*, Macmillan, Londres 1987, p. 257. Voir aussi la lettre de Berg à sa femme du 11 juillet 1914, où il explique la dédicace à Schönberg par le fait que c'est lui qui l'a « pressé et conseillé d'écrire des pièces de caractère » in Berg (A.), *Briefe an seine Frau*, A. Langen/G. Müller, Munich/Vienne 1965, pp. 253-254.
- Voir à ce propos la lettre de Berg à sa femme du 11 juillet 1914, citée plus haut en note.
- Adorno (Th.W.), *Quasi una fantasia*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Leleu, Gallimard, Paris 1982.
- Redlich (H.F.), *op. cit.*, p. 94.
- Reich (W.), *Alban Berg*, Atlantis Verlag, Zurich 1963, p. 107.
- Je renvoie à ce propos à mon article : « Les *Altenberg-Lieder* ou la dramatisation du *Naturbild* », *Annales suisses de Musicologie*, vol. 13/14 (1993-94), pp. 11-25.
- Adorno (Th.W.), *op. cit.*, p. 119. Cette vision globale de l'opus 5 de Berg est certes contestable, mais n'en reste pas moins très révélatrice.
- C'est ainsi qu'Adorno (*op. cit.*, p. 166), qui connaissait le « programme secret » de l'œuvre, décrit la *Suite lyrique* (1925-26). A propos du caractère autobiographique de l'œuvre, voir : Perle (G.), « The Secret Programme of the *Lyric Suite* », *International Alban Berg Society Newsletter*, vol. 5 (June 1977), p. 4sq.