

Alban Berg, *Wozzeck* : le travail formel sur le livret

« Il fallait établir un tri judicieux parmi les vingt-six scènes de Büchner, parfois fragmentaires, et souvent fort lâchement reliées. Il fallait éviter les répétitions susceptibles de paralyser la variation musicale. Il fallait rapprocher les scènes, les juxtaposer et les grouper en actes. La solution de ce problème relevait déjà de l'architectonique musicale plutôt que de l'art dramatique. »

Alban Berg, « Le "Problème de l'opéra" (1928), in *Ecrits*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1999, p. 109.

Esquisse de Büchner dans le manuscrit de *Woyzeck*, « Strassenszene »



La structure de l'opéra

Berg s'est exprimé ainsi à propos du travail sur le livret (traduction tirée de l'Avant-Scène Opéra, pp. 80-1) :

« Il fallait établir un tri judicieux parmi les vingt-six scènes de Büchner, parfois fragmentaires, et souvent fort lâchement reliées. Il fallait éviter les répétitions susceptibles de paralyser la variation musicale. Il fallait rapprocher les scènes, les juxtaposer et les grouper en actes. La solution de ce problème relevait déjà de l'architecture musicale plutôt que de l'art dramatique. »

On voit que le compositeur réfléchit d'emblée de façon musicale : il lui faut trouver les formes musicales ; il lui faut organiser l'action de façon à ce que se dessine une cohérence formelle – musicale et dramatique tout à la fois.

Berg a tiré de la pièce de Büchner 15 scènes, en condensant légèrement, en réorganisant, et en fusionnant certains passages. Mais en règle générale, il modifie peu le texte, et on inscrit volontiers cet opéra dans la lignée du « Literaturoper », soit de « l'opéra littéraire » – c'est-à-dire un opéra dont le livret n'est pas passé par les mains d'un « vrai » librettiste : le compositeur part directement du texte théâtral, sans lui imposer les changements que la tradition estime habituellement nécessaires pour le passage à un opéra.

Berg organise l'opéra en 3 grands actes, constitués chacun de 5 scènes (voir page suivante).

La structure qu'il donne ainsi au drame fragmenté et discontinu de Büchner témoigne d'un grand souci d'organisation. En somme, Berg se montre plus « aristotélicien » que Büchner, dont la dramaturgie est très éclatée. Le compositeur a manifestement à cœur de construire une cohérence en 3 temps : exposition, développement et catastrophe.

Berg a dévoilé sa structure dans la partition chant-piano, lors de la première édition déjà. L'usage de formes anciennes dans le cadre d'opéra, tout à fait original, a beaucoup intrigué et a immédiatement incité les commentateurs à analyser de plus près la partition.

Action dramatique

Acte I

Exposition

Wozzeck et le Capitaine

Wozzeck et Andres

Wozzeck et Marie

Wozzeck et le Docteur

Marie et le Tambour Major

Acte II

Développement dramatique

Marie et son enfant, puis Wozzeck

Le Capitaine et le Docteur, puis Wozzeck

Marie et Wozzeck

Le Gardien d'une auberge

La chambre de garde

Acte III

Catastrophe et épilogue

Marie et son enfant

Marie et Wozzeck

Une auberge

Mort de Wozzeck

(Interlude orchestral

Des enfants jouent

Structure musicale

5 pièces de caractère (5 « Charakterstücke »)

Suite

Rhapsodie

Marche militaire et berceuse

Passacaille

Andante affetuoso (quasi rondo)

Symphonie en 5 mouvements

Forme Sonate

Fantaisie et Fugue

Largo

Scherzo

Introduction et Rondo

5 Inventions

Invention sur un thème

Invention sur une note

Invention sur un rythme

Invention sur un hexacorde

Invention sur une tonalité

Invention sur un mouvement régulier de croches

Alban Berg, à propos de *Wozzeck* (1928) :

« Certes, en décidant d'écrire un opéra, je formais le vœu de composer de la bonne musique, d'exprimer par les sons le contenu spirituel du drame immortel de Büchner, de transposer son langage poétique dans le langage musical. Mais à part cela, je n'eus nulle autre intention, fût-elle compositionnelle, que de donner au théâtre une œuvre qui lui convienne entièrement, de façonner ma musique dans une conscience constante de sa subordination à l'action, de mettre en elle tout ce qui était nécessaire à la réalisation du drame sur les planches. C'étaient là déjà les tâches essentielles d'un idéal metteur en scène. Bien sûr, je ne voulais par ailleurs porter nul préjudice aux prérogatives absolues de la musique, à sa vie autonome que rien de non-musical ne doit venir entraver. »

Alban Berg, « Le « Problème de l'opéra » (1928), in *Ecrits*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1999, pp. 108-109.

Remarques :

- Berg supprime l'ouverture, et commence « in medias res ».
- Chaque scène est suivie/précédée d'un intermède musical qui développe symphoniquement le matériau de la scène. La continuité est donc assurée, malgré la segmentation en scènes qui semblent « refermées » sur elles-mêmes.
- Dans le premier acte, conçu comme un acte d'exposition (présentation des différents personnages et de la situation dramatique), Wozzeck semble privée de « sa » scène à lui. Par contre, il est présent chez tous les autres, comme s'il se définissait dans son rapport aux autres. La structure dramatique semble ainsi refléter une forme d'*aliénation*, dès le début de l'opéra.
- A propos de l'utilisation de formes « absolues » - formes qui en principe sont justement utilisées dans les genres de musique instrumentale pure, sans texte ni programme, Berg dit n'avoir jamais voulu faire avec *Wozzeck* un opéra révolutionnaire, et n'avoir jamais imaginé qu'il eût pu « faire école ». « Certes, en décidant d'écrire un opéra, je formais le vœu de composer de la bonne musique, d'exprimer par les sons le contenu spirituel du drame immortel de Büchner, de transposer son langage poétique dans le langage musical. Mais à part cela, je n'eus nulle autre intention, fût-elle compositionnelle, que de donner au théâtre une œuvre qui lui convienne entièrement, de façonner ma musique dans une conscience constante de sa subordination à l'action, de mettre en elle tout ce qui était nécessaire à la réalisation du drame sur les planches. C'étaient là déjà les tâches essentielles d'un idéal metteur en scène. Bien sûr, je ne voulais par ailleurs porter nul préjudice aux prérogatives absolues de la musique, à sa vie autonome que rien de non-musical ne doit venir entraver. » (Traduction de l'Avant-Scène Opéra, pp. 80-1)

Berg explique ensuite qu'il ne pouvait pas imaginer composer son opéra de façon continue, mesure par mesure, au fil du texte, car cela aurait été d'une grande monotonie. Il fallait pour chaque scène une autonomie et un « visage musical propre ». De là la nécessité des formes musicales anciennes. Il ne s'agissait pas de vouloir rénover l'opéra par une innovation, mais seulement de viser la théâtralité.

Il insiste par ailleurs souvent sur le fait que ces formes ne sont pas faites pour être perçues par l'auditeur au moment de la représentation (*cf.* page suivante).

« Quelque connaissance que l'on ait de la multiplicité des formes musicales contenues dans cet opéra, de la rigueur et de la logique avec laquelle elles ont été élaborées, de l'adresse combinatoire qui a été mise jusque dans leurs moindres détails, à partir du lever du rideau jusqu'au moment où il tombe pour la dernière fois, il ne peut y avoir personne dans le public qui distingue quoi que ce soit de ces diverses fugues et inventions, suites et sonates, variations et passacailles, dont l'attention soit absorbée par autre chose que par l'idée de cet opéra, transcendante au destin individuel de Wozzeck. »

(Alban Berg, «Le Problème de l'opéra» (1928), cité par l'Avant-Scène Opéra, p. 81)

Remarques sur la distribution vocale

Wozzeck, baryton et Sprechstimme

Le Tambour-Major : Heldentenor

Andres : Lyrisches Tenor et Sprechstimme

Le Capitaine : Tenorbuffo

Le Docteur: Bassbuffo

Marie : Soprano

Margret : Alto

Mariens Knabe : Soprano

La distribution vocale de *Wozzeck* est très intéressante, puisque Berg précise dans certains cas non seulement les registres, mais aussi les styles : on observe donc l'usage de trois types de ténors différents : héroïque (> référence à Wagner), lyrique et *buffo*. Berg renvoie donc à des « emplois » bien particuliers, à des traditions d'interprétation bien spécifiques, et sa distribution vocale mêle les références.

La dimension parodique du Tambour-Major, du Capitaine et du Docteur ressort déjà de par le choix de la typologie vocale. « Heldentenor » : cela sonne déjà parodique... Tandis que ténor et basses *bouffe* font ostensiblement référence à des genres comiques et à des personnages « de caractère ».

Sprechstimme (ou *Sprechgesang*) : Berg, qui entend par là une « rythmische Deklamation », renvoie à la préface du *Pierrot lunaire* de Schoenberg et à celle de *Die glückliche Hand* pour l'exécution de ces parties. Mais cela ne simplifiera pas forcément la tâche de l'interprète... S'il paraît clair, en effet, comme le résume ensuite Berg, que le rythme doit être précisément respecté dans le cas du *Sprechgesang*, ce qu'il faut faire des hauteurs, comment les transformer « en une mélodie parlée », voilà qui laisse une brèche grande ouverte à l'interprétation.

« Der Ausführende hat die Aufgabe, sie unter guter Berücksichtigung der vorgezeichneten Tonhöhen in eine Sprechmelodie umzuwandeln (en anglais: „changing them into a spoken melody while taking into account the pitch of the notes“). Das geschieht, indem er den Rhythmus (und die Notenwerte) haarscharf so einhält, als ob er sänge, das heisst, mit nicht mehr Freiheit, als er sich bei einer Gesangsmelodie gestatten dürfte;

sich des Unterschiedes zwischen Gesangston und Sprechton genau bewusst wird: der Gesangston hält die Tonhöhe unabänderlich fest, der Sprechton gibt sie zwar (andeutungsweise) an, verlässt sie aber durch Fallen oder Steigen sofort wieder, wobei jedoch die Verhältnisse der einzelnen Tonhöhen zueinander entsprechend wiederzugeben sind.

Der Ausführende muss sich aber sehr davor hüten, in eine „singende“ Sprechweise zu verfallen. Das ist absolut nicht damit gemeint. Es ist zwar keineswegs ein realistisch-natürliches Sprechen angestrebt. Im Gegenteil, der Unterschied zwischen gewöhnlichem und einem Sprechen, das in einer musikalischen Form mitwirkt, soll deutlich werden. Aber es darf auch nie an Gesang erinnern. »

« While taking account the pitch »... : c'est là que réside toute l'ambiguïté ! Car les hauteurs sont notées, et on doit en tenir compte. Mais il ne faut pas « tenir » la note : sur le modèle de la voix parlée, on doit faire les hauteurs de façon approximative, les atteindre puis s'en détacher immédiatement en touchant les notes contiguës en mouvement ascendant ou descendant.

Berg distingue ce type de déclamation d'une déclamation parlée « normale », habituelle, qui correspondrait à une conversation réaliste – un type de traitement vocal qu'il nous avertit utiliser également en plusieurs endroits de l'opéra.

En conséquence, on voit immédiatement combien la palette de l'expressivité vocale sera riche et variée, ce qui est un phénomène remarquable et tout à fait nouveau pour l'époque, qui va contribuer à donner à l'ensemble un côté très expressionniste.

L'orchestre de *Wozzeck*

Dans la fosse :

4 Flûtes (et piccolo)
4 Hautbois (le 4ème aussi Cor anglais)
4 Clarinettes en sib (1ère aussi en La
3ème et 4ème aussi en Mib)
1 Clarinette basse en Sib
3 Bassons
1 Contrebasson

4 Cors en Fa
4 Trompettes en Fa
4 Trombones
1 Tuba basse

Cordes (au moins 50 à 60)

2 paires de Timbales
Cymbales (1 paire + 1 suspendue)
Grosse caisse
Plusieurs caisses claires
Fouet
Grands et petits Tam-tam
Triangle
Xylophone

Célesta
Harpe

Sur scène :

Musique militaire : 1 piccolo, 3 flûtes, 2 clarinettes en Mib, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 3 trombones, tuba basse, grosse caisse avec cymbales, caisses claires, triangle.

Musique de danse (scène de l'auberge) : 2 violons (Fiedeln) accordés un ton plus haut, clarinette en ut, accordéon, 1 guitare, bombardon en Fa (ou, à défaut : tuba basse)

Piano droit désaccordé

Enfin, « möglichst abgedontert vom großen Orchester » (« si possible séparé de l'orchestre principal ») : un orchestre de chambre, « in der Besetzung von Arnold Schönbergs Kammerinfonie » :

flûte (aussi piccolo), hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, basse clarinette, basson, contrebasson, 2 cors, Quatuor à cordes

> Un 2ème hommage implicite à Schoenberg (le premier est l'usage de Sprechgesang) se trouve donc dans la composition de l'orchestre.

> L'orchestre principal est composé d'environ 90 musiciens. Mais en tout, c'est plus d'une centaine de musiciens qui sont mobilisés pour cette partition exigeante.

> Berg va beaucoup varier, d'une scène à l'autre, la composition de l'orchestre. Il le réduit puis l'agrandit à nouveau, travaille énormément sur les timbres, évoque les formations orchestrales plus réduites de la période baroque, supprime des registres entiers dans certaines scènes, utilise beaucoup de soli, et comme pour le traitement vocal, varie énormément les modes de jeux.