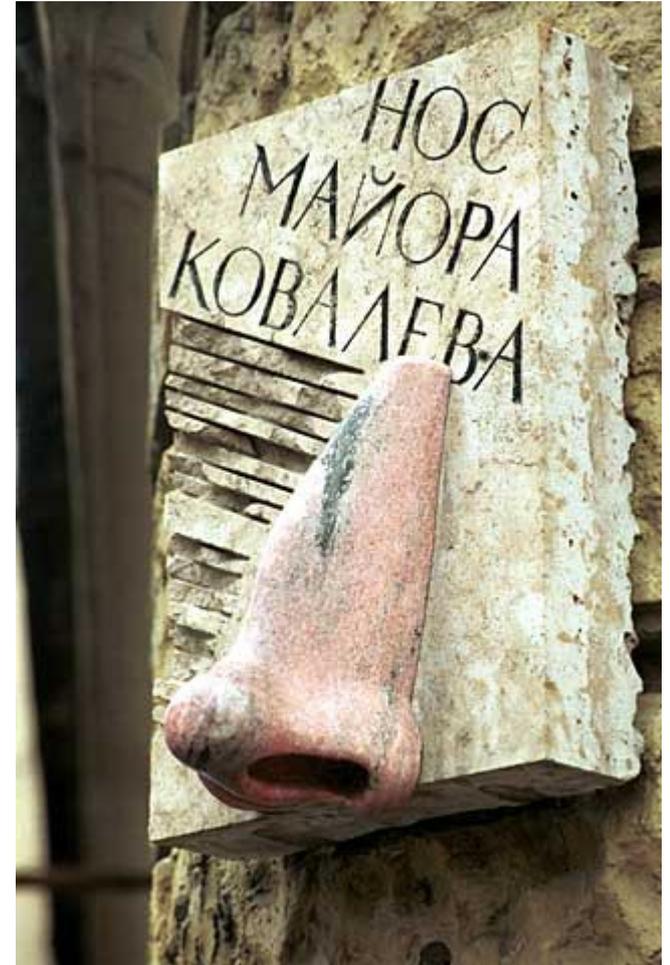


## Chostakovitch, *Le Nez* : cours no 4

« Sur les quais » (tableau no 2) : Procédés contrapuntiques et musique légère

Le modèle de *Wozzeck*

*Le Nez du Major Kovaliov (sculpture mystérieusement disparue de sa place au 11 avenue Rimski-Korsakov un beau jour de septembre 2002. La police russe enquête encore...)*



## Analyse du 2ème Tableau (no 3) : « Sur les quais »

### DEUXIEME TABLEAU

*Sur les quais, Ivan Iakovlevitch marche d'un pas pressé. Il laisse le nez, mais le boulanger le remarque.*

#### **LE BOULANGER**

Ramasse! Tu vois bien que tu as laissé tomber quelque chose!

*(Ivan Iakovlevitch ramasse le nez et poursuit sa course. Il ne parvient pas à s'en débarrasser. A tout moment, des connaissances qu'il rencontre lui demandent: Qui vas-tu raser de si tôt matin? ou encore: Où te presses-tu donc? Ayant finalement choisi un moment, Ivan Iakovlevitch jette le nez dans la rivière. Apparaît alors l'inspecteur qui se rapproche progressivement...)*

#### **L'INSPECTEUR**

Viens donc un peu par ici, mon bonhomme!

#### **IVAN IAKOVLEVITCH**

Je vous souhaite bien le bonjour, Votre Honneur.

#### **L'INSPECTEUR**

Non, non, mon brave, pas de « Votre Honneur », dis-moi plutôt ce que tu faisais là-bas, lorsque tu t'es arrêté tout à l'heure?

#### **IVAN IAKOVLEVITCH**

Simplement, monsieur, j'allais raser un client et j'ai voulu voir couler la rivière...

#### **L'INSPECTEUR**

Tu mens, tu mens! Tu ne t'en tireras pas aussi facilement. Allons, Avoue...

#### **IVAN IAKOVLEVITCH**

Je vous raserai deux fois par semaine, et même trois, sans rien vous demander...

#### **L'INSPECTEUR**

Non, mon brave, pas d'enfantillages. J'ai trois barbiers qui me rasent gratis et s'en estiment très honorés! Fais-moi plutôt le plaisir de me raconter ce que tu faisais là-bas?

*(L'obscurité totale s'installe)*

## 2ème Tableau : Sur les quais

Presto, 2/4, mais avec des surprises... (3/8, 5/8 ou 3/4 s'insèrent sans crier gare).

Cordes graves, accord de mi mineur, couleur assez sombre. Ostinato de croches : Flux de croches > sentiment d'urgence.

La ligne mélodique évoque divers modes : des déplacements chromatiques nous font sans cesse balancer d'une échelle à l'autre, de façon très satirique.

КАРТИНА ВТОРАЯ

### 3. Набережная

1ère partie de la scène :

Reprise du thème du htb de l'ouverture, dans une tessiture grave, confiés à des timbres plus sombres, et ramassé à l'int. d'une tierce min.

46 Presto  $\downarrow$ -tas

Cl. bas

Violoncelle

Contrebasse

mi min

Les frottements sont la norme... Et vont s'intensifier tout au long de la scène. Ici mib (clarinette basse) contre mi bécarré.

(Clarinette basse: transposer 1 ton plus bas)

Cl. bas

Violoncelle

Contrebasse

fa min

Les accords commencent à bouger, avec des glissements chromatiques.

47

C. angl. (F)

Cl. bas

Violoncelle

Contrebasse

fa dièse min

Entrée du cor anglais à la quinte, comme une « réponse ».

(Cor anglais : transposer une 4<sup>te</sup> plus haut.)

Sous la réponse, la première voix fait du contrepoint libre, ultra-dissonant ! Demi-tons, 7<sup>ème</sup> M et 9<sup>ème</sup> min. sont légion !

48 Иван Яковлевич мочется по набережной.

C. angl.

Cl. bas

Violoncelle

Contrebasse

sol min

sol dièse min

L'ostinato continue de se déplacer chromatiquement, en mvt ascendant.

Bribes de gamme par tons en variation de l'échelle lydienne présente dans le thème ; puis Chostakovitch enlève brusquement toutes les altérations et on trouve une gamme de Do M.

Entrée du basson en augmentation

L'ostinato s'arrête à l'entrée de la 3ème voix.

Ivan tente une première fois de se débarrasser du nez...

Comme une prolongation de la ligne descendante du sujet, au moment où le nez tombe, la « fanfare » en sourdine mime le son du nez tombant sur le trottoir...

L'ostinato reprend au moment où Ivan laisse tomber le nez.

De mi min à la min, il franchit à nouveau toutes les étapes précédentes mais de façon ramassée : acc. min. parallèles.

**2ème partie :** la fugue reprend de plus belle, en strette (densification), du grave vers l'aigu, avec une prolifération de voix (instruments à cordes et voix parlées > mélodrame géant).

Cette fois, le sujet est doté de plusieurs contresujets, dérivés du thème exposé de façon complète au début de la scène.

52

1

2

CS1

3

4

CS3

CS2

5

CS4

Corps du CS2 : correspond au renversement de la queue du sujet partie I

53

54

55

56

6

7

8

Etc. > 15 voix !

57

58

59

Les 4 contresujets (ou plus ? J'en ai peut-être manqué!) vont se superposer aux entrées du sujet, tandis que les autres voix font du contrepoint libre, en reprenant des bribes du sujet et de ses contresujets.

Les voix continuent d'entrer avec le sujet du grave vers l'aigu, et l'on observe toujours l'un ou l'autre contresujet quelque part (souvent, plusieurs contresujets sont superposés)...

La caisse claire marque imperturbablement la pulsation.

40

Caisse

V. vi II dir. in 3

V. lo

V. a

C. b.

III

56

Caisse

V. vi II dir. in 3

V. lo

V. a

C. b.

II

8380

41

Caisse

V. vi II

V. lo

V. a

C. b.

II

8380

Musical score for page 42, measures 57-60. The score includes parts for Corno, V. ni I, V. ni II, V. la, V. c., and C. b. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movements.

Accélération + déplacements chromatiques

Entrée de la 14ème voix

Musical score for page 43, measures 59-62. The score includes parts for Corno, V. ni I div in 3, V. ni II, V. la, V. c., and C. b. Measure 59 is marked with a box. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movements.

La fugue atteint 15 voix – toutes aux cordes (probablement pour que le texte parlé reste compréhensible).

Entrée des vents sur la tête du thème

44

Cassa.

15

*cresc.*

Arch.

*cresc.*

8191

Detailed description: This page of a musical score, numbered 44, shows the beginning of a fugue. It features 15 staves, all of which are for string instruments (labeled 'Arch.'). The top staff is marked 'Cassa.' and contains a simple rhythmic pattern. The other 14 staves show the entry of the 15 voices. A blue box highlights the first measure of the second staff, and a green box highlights the first measure of the third staff. The word 'cresc.' is written below several staves, indicating a crescendo. The page number '8191' is at the bottom.

45

Fl. pic.

Ob.

Cl. bass

Fag.

Cassa.

59

Arch.

*cresc.*

8192

Detailed description: This page of a musical score, numbered 45, shows the entry of the wind instruments. The top five staves are for woodwinds: Fl. pic., Ob., Cl. bass, Fag., and Cassa. The bottom five staves are for strings (labeled 'Arch.'). A box labeled '59' is placed above the first measure of the Fl. pic. staff. The word 'cresc.' is written below several staves, indicating a crescendo. The page number '8192' is at the bottom.

Climax : la tête du thème est maintenant entendue sur chaque temps !

Effet > saturation maximale de l'espace sonore, avant la brusque rupture :

Changement de timbre radical: appel de cuivres et tremolos de balalaïkas

> monde policier ! + retour de la voix chantée (extrême aigu)

+ Do M étincelant > disparition de toutes les altérations + texture verticale

Musical score for measures 46-60. The score includes parts for Fl. piccolo, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Bassoon in C, Flute, Clarinet in C, Arpa I, and Arpa II. A circled section in the Arpa I part shows a chromatic scale. A bracket on the right side of the score indicates a specific section.

Musical score for measures 61-65. The score includes parts for Cor, Tr. Bb, Tr. Eb, Tr. Bb, Tr. Bb, P. Cl, C. Cl, M. I, M. II, Trompe, A. I, A. II, and Piano. The score includes the text "Meno mosso" and "colla parte". A circled section in the Piano part shows a chromatic scale.

\*) В случае невозможности исполнения певцом из-за высокой tessitura, четыре такта от цифры [61] разрешается исполнить в 4/4 размере.

Au-dessus, les cordes divisées superposent le total chromatique étagé par demi-tons entre do et si (7ème Majeure) !

Les contrebasses font entendre, superposés, les trois demi-tons <mi-fa-sol> qui avaient ouvert et conclu l'ouverture !

Dans cette partie de la scène, Chostakovitch va superposer plusieurs strates, qui agissent comme indépendamment l'une de l'autre.

48

62

♩ = 112

Fl. pic.

Ob.

Cl. basso

Fag.

Cor.

Tr. ba.

Tr. no.

M. I

M. II

А. I

А. II

Кв.

Ив. Як.

Ив. Як.

62

♩ = 112

unis.

V. ni I

V. ni II

49

63

Иван Яковлевич бодрится, но чем дальше идет

Fl. pic.

Ob.

Cl. basso

Fag.

Cor.

Tr. ba.

Tr. no.

M. I

M. II

А. I

А. II

Кв.

Ив. Як.

Ив. Як.

63

unis.

V. ni I

V. ni II

C. b.

Le gendarme hurle littéralement, dans l'extrême aigu de sa tessiture. Sa ligne est une déclamation à mi-chemin entre le récitatif et le chant - une sorte d'arioso, qui comprend beaucoup de notes répétées, mais aussi de grands sauts, généralement ascendants. Cette ligne est très dissonante par rapport à l'accompagnement des domras: il y a presque toujours un demi-ton qui frotte. Aucune échelle, aucune tonalité ne s'en dégage ; elle rejoint parfois in extremis l'harmonie des domras, comme au chiffre 63. Le contraste entre voix chantée / voix parlée (barbier) est saisissant.

Les domras font entendre une succession d'accords parfaits majeurs (au début, puis ensuite on trouve aussi des accords mineurs), soit en mouvement chromatique ascendant, soit en rapport de tierces, provoquant des juxtapositions harmoniques très colorées, d'un effet « pseudo-populaire ».

50

разговор, тем все больше путается, голос его дрожит.

Cl. picc.

Ob.

Cl. basso

Fag.

Cor.

Tr. ba

Tr. no

N. I

M. II

Домры

A. I

A. II

Ка.

Ип. Ян.

Archi

Зреть, о-там не от-де-ли-ешь-ся. Из-воль-ки от-ве-

51

64

Fl. picc.

Ob.

Cl. basso

Fag.

Cor.

Tr. ba

Tr. no

M. I

M. II

Домры

A. I

A. II

Ка.

Ип. Ян.

Archi

- мать! Нет, при-я-воль, Я вашу малость два раза в неделю, или даже три, готов бить, без всякого прощенья.

Le reste de l'orchestre, durant toute cette partie, fait entendre des « touches », sorte de Klangfarbenmelodie en ostinato, des notes disséminées dans l'espace, partagées entre les pupitres, en contretemps, mouvements ascendants puis descendants, jouant avec les intervalles fétiches de la partition : demi-ton, 7<sup>ème</sup> M et 9<sup>ème</sup> mineure, assurant ainsi une continuité avec l'univers sonore des scènes précédentes.

52

Fl. picc.  
Ob.  
Cl. basso  
Fag.  
Cor.  
Tr. ba.  
Tr. ne.  
N. I  
M. II  
Домры  
А. I  
А. II  
Кв.  
Archi

з - то пу - ти - хи! Ме - ня три жи - роля - ни - ка бре - ют, да в -

53

Fl. picc.  
Ob.  
Cl. basso  
Fag.  
Cor.  
Tr. ba.  
Tr. ne.  
Sil.  
N. I  
M. II  
Домры  
А. I  
А. II  
Кв.  
V. ni II  
C. b.

- ще на боль - шу - ю честь по - чи - та - ют. Не - воль - на рас - ча -



## En conclusion :

- Théâtralité maximale !!
- Très drôle, et très grinçant à la fois !!
- Retour du couple forme stricte/forme libre déjà observé dans l'ouverture (et qui reviendra plus loin)
- Intégration thématique... Il n'y a pas de leitmotivs dans cet opéra, mais des gestes favoris, des rythmes ou des intervalles, qui circulent dans les différentes scènes.
- Le rythme binaire à 2/4 est un de ces rythme fétiches de la partition... Chostakovitch l'emprunte à une danse très appréciée des salons et des salles de bals en Europe au 19ème siècle. Elle s'appelle le « galop ».

## Retour sur la première partie de la scène...

Dans la première partie de sa scène en effet, Chostakovitch mélange deux genres / formes absolument opposées au niveau esthétique ! La fugue - représentante par excellence de la tradition savante, en tant que genre contrapuntique dit « sévère » (un genre qui, a priori, a peu sa place à l'opéra), et... un « Galop », le symbole même d'une danse populaire légère, voire débridée, un peu provocante. Le mètre à 2/4 ainsi que la pulsation des croches marquées imperturbablement par la caisse claire nous mettent sur la piste de cette danse, que Chostakovitch a d'ailleurs désignée ainsi dans l'entracte qui fait le pont entre les 3<sup>ème</sup> et 4<sup>ème</sup> tableaux (voir cours no 5).

Mais qu'est-ce exactement qu'un galop ?

**A quick, lively dance in 2/4 time.** Together with the waltz, quadrille and polka it was **one of the most popular ballroom dances of the 19th century.** It derived its name from the **galloping movement of horses** and was possibly the simplest dance ever introduced into the ballroom. The partners held each other rather as in the waltz but both facing the line of dance and proceeding rapidly with springing steps down the room. The dance **originated in Germany, was popular in Vienna in the 1820s and spread to France and England in 1829.** In France it was for a time introduced into the finale of the quadrille and also **developed into the cancan.** In England it remained popular for half a century or so, but in Vienna it was ousted from popular favour by the quadrille in 1840 and **later superseded by the ‘quick polka’.**

The physical demands of dancing a galop meant that the music lasted no more than two or three minutes. The music was played at approximately 126 bars per minute, contained a trio (sometimes two) and was often provided with a short introduction and coda. **Schubert** left two galops: his d735 no.1 (c1822) and *Grazer Galopp* d925 (1827). Later, galops were an important part of the output of composers such as Lanner, **Johann Strauss** (i), Josef Labitzky and Philippe Musard. The titles often suggested the **dance’s speed and excitement**, and acoustical effects such as pistol shots were sometimes included.

Many galops were based on popular songs or operatic themes. The *Posthorn Galop* of Hermann Koenig, introduced at Jullien’s concerts in 1844, is the only piece of English origin in the major dance forms of the 19th century to have remained familiar. In Copenhagen H.C. Lumbye specialized in galops, such as the *Champagne Galop* (1845) and the *Copenhagen Steam Railway Galop* (1847). Popular ‘quick polkas’ include *Unter Donner und Blitz* (‘Thunder and Lightning’, 1868) by Johann Strauss (ii). The lively nature of the galop made it suitable for a rousing finish to a ball, and when introduced into ballets it was likewise found appropriate as a finale. Lumbye composed several galops for the ballets of Bournonville, beginning with *Napoli* (1842). In opera, galops are to be found in Auber’s *Gustave III* (1833) and Balfe’s *The Bohemian Girl* (1843), while in operetta **the dance was parodied in Offenbach’s *Orphée aux enfers* (1858).** Examples of the galop as an instrumental showpiece are provided by **Liszt’s *Grand galop chromatique* (1838)** and his *Galop de bal* (c1840). Later examples are to be found in Bizet’s *Jeux d’enfants* (1871) and in the light music of 20th-century Russian composers such as Prokofiev (*Cinderella*, 1945), Khachaturian (*Masquerade*, 1939), Kabalevsky (*The Comedians*, 1940) and Shostakovich (*The Limpid Brook*, 1934). The galop rhythm has also been used to provide a rousing finale to orchestral showpieces, as in Rossini’s *Guillaume Tell* overture (1829, using a *passo doppio* composed in Vienna in 1822), Sullivan’s *Overture di ballo* (1870) and the Dance of the Hours in Ponchielli’s *La Gioconda* (1876).

Allegretto moderato  
Galop

1. 2.

Alle

Ga - lopp schlie-sset nun den Ball, wie bei dem Car - ne - val fast  
Ce - bal est o - ri - gi - nal, d'un ga - lop in - fer - nal don -

je - der-zeit der Fall; hop, hop, es le - be der Ga - lopp! er beschliesst den Ball, wie  
nous tous le si - gnal, vi - ve le ga - lop in - fer - nal! don-nous le si - gnal d'un

bei dem Car - ne - val, hop, hop, hop, hop, es le - be der Ga - lopp! Ga - lopp!  
ga - lop in - fer - nal! a - mis, vi - ve le ball! vi - ve le ball! Ce - ball!

Et voici le célèbre « Galop infernal » tiré de l'opérette *Orphée aux Enfers* (Offenbach). L'esprit parodique et la dimension « infernale », l'immoralité qui perce derrière la situation scénique (tout l'Olympe descend s'amuser aux Enfers), ainsi que la connotation érotique de cette danse, ancêtre du french cancan – tous ces aspects ont pour nous une grande importance, en regard de la partition de Chostakovitch.

Voici précisément le « Grand Galop chromatique » de Liszt. Chostakovitch, qui venait de terminer brillamment ses études au Conservatoire de Pétersbourg, ne l'avait-il pas dans les doigts ? La dimension « chromatique » apportée par Liszt, de même que la virtuosité diabolique de la partition, sont intéressantes à mettre en parallèle avec les Galops du Nez.

## Chromatischer Galopp.

Grand Galop chromatique. Great Chromatic Galop.

Kromatikus galopp.

Dem Grafen Rudolf von Apponyi gewidmet.

Franz Liszt.  
(Komponiert 1837)

**Presto.**

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Chromatischer Galopp'. Each system consists of a piano (right) staff and a bass (left) staff. The first system begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Presto.' and the dynamic is 'ff'. The second system includes fingering numbers (1-5) above the notes and a 'mp' dynamic marking. The third system features a 'cresc.' (crescendo) marking and continues with complex chromatic patterns and fingering. The score is decorated with various ornaments and asterisks at the end of lines.

224 **Allegro vivace.** (♩ = 152.)

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The page number '224' is in the top left. The tempo is 'Allegro vivace' with a quarter note equal to 152 beats per minute. The score is for several instruments: Flute (Fl.), Cor in (Cornet in), Clarinet (Cla.), Fagot (Fag.), Cor. (Cor), Tr. (Trompe), and Tr. (Trombone). The music is in 2/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The Trombone part has a '2.' marking and a 'ff' dynamic. The bottom of the page is also marked 'Allegro vivace.'.

Non moins célèbre que le «Galop infernal» *d'Orphée aux Enfers*, le finale de l'ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini, avec une introduction en fanfare (imitations entre trompettes et cors qui n'est pas sans rappeler l'importance de ces instruments dans la partition de Chostakovitch!), suivi d'un galop endiablé! L'importance des percussions et des cuivres ainsi que l'aspect guerrier et conquérant de ce finale pour le moins efficace ajoutent encore une couche de signification par rapport au contexte du *Nez*, dont l'usage de galops est décidément très intertextuel!

Le dénominateur commun de tous ces galops est la rapidité, la virtuosité (cela tricote!), le côté entraînant et un peu strident, et l'aspect rythmique irrésistible.



Musical score for woodwinds and percussion. The instruments listed are Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Clar. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Cor. (Trumpet), Tr. (Trumpet), Tromb. (Trombone), Timp. (Timpani), Triang. (Triangle), and Gr. Cassa e Piatti (Gong and Cymbals). The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo), and a section marked *a 2.* (second ending). The woodwinds play melodic lines, while the percussion provides a rhythmic accompaniment.

Musical score for strings, including Vello (Violin) and Basso (Bass). The score features dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). The strings play a rhythmic accompaniment, with the violins and basses providing a steady pulse.

This musical score is for a multi-instrument ensemble, likely a symphony or concert band. It consists of 14 staves, organized into three systems of four staves each. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. The score is marked with a forte dynamic (*ff*) throughout. The instruments represented are:

- System 1 (Piano):** Right hand (treble clef) and left hand (bass clef).
- System 2 (Strings):** Violins I (treble clef), Violins II (treble clef), Violas (treble clef), and Cellos/Double Basses (bass clef).
- System 3 (Woodwinds):** Flutes (treble clef), Oboes (treble clef), Clarinets (bass clef), and Bassoons (bass clef).

The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations. A 'div.' (divisi) marking is present in the woodwind section in the final system.

Etc.!

C'est certainement en accompagnant des films muets que le compositeur a développé ces « stratégies » de musique de scène : accompagner une action-pantomime (c'est un peu le cas de la première partie de cette scène, même s'il y a du texte parlé), en basant le discours sur des rythmes de danse.



Notons que le fait de mêler ainsi deux formes/genres aussi antithétiques au niveau de leur connotation et de leur origine (qui plus est dans un milieu complètement dissonant, où le total chromatique finit par être entendu simultanément !) est un geste tout à fait iconoclaste, bien dans l'esprit du jeune Chostakovitch des années 20. La fugue, représentante par excellence de la tradition savante, du genre contrapuntique sévère », et le galop – le symbole même de la frivolité et de la légèreté... !

Il y a toutefois un dénominateur commun entre ces deux genres : c'est la course ! Ainsi, galops, fugues et canons vont illustrer à merveille, dans cette partition, la course frénétique du personnage à la recherche de son propre nez ! (Ou celle du gendarme derrière le présumé coupable, etc.) (voir étymologie de la fugue en page suivante).

# « fugue », définition dans le dictionnaire Littré

## fugue

(fu-gh') s. f.

- 1** Fugue, au sens propre, fuite ; il n'est usité que dans le langage familier. Faire une fugue, s'enfuir.  
*Vous dites que vous méditez une fugue dans mes déserts, et vous me proposez de quitter mes déserts pour le fracas de Paris !* VOLTAIRE, *Lett. Chabanon*, 3 août 1775.
- 2** Terme de musique. Sorte de composition où l'on a réuni toutes les difficultés possibles sous les noms de sujet, contre-sujet, réponse, exposition, épisodes, reprises modulées, stretto et pédales, ces diverses parties se répondant toujours de sorte que l'oreille les reconnaisse sur quelque degré que ce soit, que le mouvement soit semblable ou contraire.  
*Lully fut le premier en France qui fit des basses, des milieux et des fugues,* VOLTAIRE, *Louis XIV*, 13.  
*La fugue est l'ingrat chef-d'œuvre d'un bon harmoniste,* ROUSSEAU, *Dict. de musique*, Fugue.  
*La fugue est la pierre de touche du savoir des musiciens,* D'ORTIGUE, *Dict. de Plain-chant*, Fugue.
  - Fugue libre, fugue dans laquelle on ne traite pas le sujet seul, et où l'on passe de temps en temps à une autre idée, ou fugue dans laquelle on ne s'astreint pas rigoureusement aux règles.
- 3** Fugue pris par abus à la fois dans le sens propre et dans le sens musical.  
*Une musique et prompte et vive et tendre Qui m'enlève ; entends-tu ? - Crispin : Je commence à comprendre ; C'est comme qui dirait une fugue. - Agathe : D'accord. - Crispin : Une fugue, en musique, est un morceau bien fort Et qui coûte beaucoup,* REGNARD, *Fol. amour*, II, 7.

## ÉTYMOLOGIE

Ital. fuga, fugue, proprement fuite, puis composition de musique, ainsi dite parce que des phrases semblables, se présentant successivement dans toutes les parties, semblent se fuir et se poursuivre tour à tour.

## SUPPLÉMENT AU DICTIONNAIRE

FUGUE. - ÉTYM. Ajoutez : Les Allemands n'admettent pas l'étymologie italienne de fugue, terme de musique. Suivant eux, fugue, en allemand Fuge, vient du verbe fügen, ajuster, adapter ; et en effet la fugue est une adaptation de parties selon le contre-point le plus compliqué. Cependant il faut dire en faveur de l'origine italienne que les imitations dont la fugue se compose ont l'air de se poursuivre et de se fuir entre elles.

Peu avant Chostakovitch, un autre compositeur a mêlé, à l'opéra, la musique légère avec les procédés contrapuntiques du style «sévère»: c'est Berg. La **scène de l'auberge de *Wozzeck* (1925)** rappelle par plusieurs aspects la partition de Chostakovitch.

Toute la scène de l'auberge de *Wozzeck* est construite sur la base d'un rythme unique, appelé « *Hauptrythmus* » en allemand, noté dans la partition par un petit signe que Berg emprunte à Schoenberg et qui signifie habituellement « *Hauptstimme* ». Ce rythme – issu d'une polka endiablée qui est entendue au début en tant que musique de scène (nous sommes dans une auberge) – va être exposé à toutes les voix de l'orchestre, des solistes et du chœur, en augmentation ou en diminution, en variation ternaire ou à contretemps. Berg va superposer des couches de plus en plus denses de ce rythme, si bien qu'aucune note ne s'en échappe. Dans le contexte de *Wozzeck*, on peut interpréter ce procédé comme une sorte de métaphore du piège qui se referme sur Wozzeck, qui vient de tuer Marie.

Outre les procédés contrapuntiques, le rythme de polka à 2/4 et l'univers pseudo-tonal de cette scène a certainement vivement marqué et inspiré le jeune Chostakovitch.

# Alban Berg, *Wozzeck* (1925), Acte III scène 3 (Invention sur un rythme)

- Wozzeck -

*Eine Schenke. Nacht, schwaches Licht.  
(Dirnen, unter ihnen Margret, und Burschen tanzen eine wilde Schnellpolka. Wozzeck sitzt an einem der Tische.)*

## **Wozzeck**

Tanzt Alle; tanzt nur zu, springt, schwitzt und stinkt, es holt Euch doch noch einmal der Teufel!

*(Stierst ein Glas Wein hinunter; den Klavierspieler überschreiend.)*

Es ritten drei Reiter wohl an den Rhein,  
Bei einer Frau Wirtin da kehrten sie ein.  
Mein Wein ist gut, mein Bier ist klar,  
Mein Töchterlein liegt auf der...

*(Sich unterbrechend.)*

Verdammt!

*(Springt auf.)*

Margret!

*(Wozzeck tanzt mit Margret ein paar Sprünge.*

*Bleibt plötzlich stehen.)*

Komm setz' Dich her, Margret!

*(Führt sie an seinen Tisch und zieht sie auf seinen Schoß nieder)*

Margret, Du bist so heiß...

*(Drückt sie an sich, dann läßt er sie los)*

Wart' nur, wirst auch kalt werden!

Kannst nicht singen?

## **Margret**

In's Schwabenland, da mag ich nit,  
Und lange Kleider trag' ich nit,  
Denn lange Kleider, spitze Schuh',  
Die kommen keiner Dienstmagd zu.

## **Wozzeck** *(auffahrend)*

Nein! keine Schuh', man kann auch bloßfüßig  
in die Höll' geh'n!

Ich mocht' heut' raufen, raufen!

## **Margret**

Aber was hast Du an der Hand?

*Une taverne. La nuit, faible lumière.  
(Des filles, parmi elles Marguerite, et des artisans dansent une polka rapide. Wozzeck est assis à une table)*

## **Wozzeck**

Dancez, tous; dansez, sautez, transpirez et puez, le Diable finira bien par vous emporter!

*(Il avale d'un coup son vin, puis couvrant de la voix le pianiste:)*

Au bord du Rhin se promenaient trois cavaliers,  
qui entrèrent chez une hôtesse.  
Mon vin est bon, ma bière est claire,  
ma fille couchée sur le...

*(s'interrompant)*

Tonnerre!

*(Il se lève d'un bond.)*

Marguerite!

*(Wozzeck danse quelques instants avec Marguerite. S'arrête soudain.)*

Viens, assieds-toi, Marguerite!

*(Il la mène à sa table et la prend sur ses genoux.)*

Marguerite, tu es si chaude...

*(il la presse contre lui, puis la lâche.)*

Attends seulement, toi aussi tu deviendras froide!

Est-ce que tu ne peux pas chanter?

## **Marguerite**

En Souabe je ne veux point aller,  
de longues robes je ne veux point porter,  
car les longues robes, les chaussures pointues  
ne conviennent pas aux filles comme nous.

## **Wozzek** *(réagissant)*

Non! Pas de chaussures, on peut aussi aller pieds nus  
en enfer!

J'ai envie de me bagarrer aujourd'hui.

## **Marguerite**

Mais qu'est-ce que tu as à la main?

**Wozzeck**  
Ich? Ich?

**Margret**  
Rot! Blut!

*(Es stellen sich Leute um Margret und Wozzeck. )*

**Wozzeck**  
Blut? Blut?

**Margret**  
Freilich... Blut!

**Wozzeck**  
Ich glaub', ich hab' mich geschnitten, da an der rechten Hand..

**Margret**  
Wie kommt's denn zum Ellenbogen?

**Wozzeck**  
.. Ich hab's daran abgewischt.

**Bursche**  
Mit der rechten Hand am rechten Arm?

**Margret**  
Puh! Puh! Da stinkt's nach Menschenblut!...

**Wozzeck**  
Was wollt Ihr? Was geht's Euch an? Bin ich ein Mörder?  
Platz! oder...

**Dirnen, Burschen**  
Freilich, da stinkt's nach Blut...

**Margret**  
Freilich, nach Menschenblut!

**Wozzeck**  
... es geht wer zum Teufel!

*(Stürzt hinaus)*

**Dirnen, Burschen**  
...nach Menschenblut!

**Wozzeck**  
Moi? Moi?

**Marguerite**  
C'est rouge! Du sang!

*(Des gens s'approchent, autour de Marguerite et de Wozzeck)*

**Wozzeck**  
Du sang? Du sang?

**Marguerite**  
Certainement, du sang!

**Wozzeck**  
Je crois que je me suis coupé, là, à la main droite...

**Marguerite**  
Comment peut-il y en avoir jusqu'au coude alors?

**Wozzeck**  
Je l'ai essuyé avec.

**Un artisan**  
Au bras droit, avec la main droite?

**Marguerite**  
Pouah! Pouah! Ça pue le sang humain!...

**Wozzeck**  
Que voulez-vous? Est-ce que cela vous regarde?  
Est-ce que je suis un meurtrier? Place! Ou bien...

**Filles, artisans**  
Certainement, ça pue le sang humain...

**Marguerite**  
Certainement, le sang humain!

**Wozzeck**  
...quelqu'un ira au Diable

*(il se précipite dehors)*

**Filles, artisans**  
... le sang humain!

# Acte III scène 3 : invention sur un rythme

Le rythme, à 2/4, est celui d'une polka : le piano droit, sur scène, fait entendre l'accompagnement typique de cette danse (cela pourrait aussi être un « galop »). Le piano joue *ff* tout du long, dans un tempo endiablé.

Berg fait entendre une sorte de Do Majeur qui sonne faux : il utilise le sol dièse contre le sol bécarré pour imiter un instrument mal accordé. Il va ici s'amuser à *mimer* une musique tonale : accords parfaits à la main gauche, et mélodie à la main droite singeant des gammes, mais avec beaucoup de « fausses » notes et des bouts de gamme par tons. De plus, cette « mélodie » de la main droite ne va pas avec la main gauche, qui se met à jouer des accords parfaits majeurs en mouvement chromatique ascendant à partir de la mesure 130. NB : le mètre à 2/4, les bouts de gammes par tons, la mélodie accompagnée par des accords parfaits en mouvement ascendant : on pense irrésistiblement au 2ème tableau du *Nez*.

On remarque que Berg a indiqué où se trouve le rythme principal, « Hauptrhythmus » en allemand, par un petit signe qu'il emprunte à Schoenberg et qui signifie habituellement « Hauptstimme ». Berg utilise dans toute sa partition ce signe pour indiquer où se trouve la mélodie principale - celle qui doit se distinguer de la texture.

Vorhang rasch auf 3. Szene Eine Schenke (Nacht, schneeweiß und  
Curtain rises quickly 3rd Scene A Inn (snowwhite, dusky lit, night)  
Schnellpolka von einem Barocke Instrumentenroh an  
Fast Polka played very courteously and temperate by one of the party men

la-sol-fa-mib-réb : 2ème gamme par tons à un demi-ton de la précédente...

Ein vorstimmtes  
Pianino  
auf der Bühne

Wozzeck an einem der Tische  
is seated at one of the tables

Därnen u. Margret  
Girls and Margret

Burschen  
Apprentices

Tanzt Al-le,  
Dance, all you,

tanzen eine wilde „Schnellpolka“ / are dancing a wild and rapid Polka

\*1 If bedeutet in dieser Szene Hospitrythmus (siehe Takt 126-128)

122 125

Pseudo-  
Do M

do-mi-fa dièse-sol dièse : gamme par tons

130

Pianino

Wozz.

tanzt nur zu,  
dance a - way!

springt,  
Leap,

schwitzt  
sweat

und  
and

Sol M Lab M

135

Pianino

Wozz.

stinkt,  
reek!

es  
for

holt Euch doch  
savee day room

La M Sib M Si M

140

Pf.

Pianino

Wozz.

stürze ein Glas Wein hinunter  
dashen down a glass of wine

nach  
for

ein mal  
fetch you

das  
the

Was - soll  
Dev - il!

Do M

La timbale commence un rythme à contretemps

W, après une première version du rythme en augmentation (mes. 130), reprend le rythme à l'unisson avec le piano pour envoyer tout le monde au diable.

On voit que Berg commence déjà à complexifier sa texture. Le tambour entre avec 3 variations rythmiques de notre HR (= Hauptrythmus), en diminution (la valeur = la double croche) (la 2<sup>ème</sup> énonciation est une exacte diminution du HR), tandis que les cors et les cordes, à l'unisson sur 2 quarts à distance d'un demi-ton, font entendre une augmentation du rythme.

1. 2. Kl. in B  
3. 4. Hr. in F o. D.  
3. 4. Pk.  
Kl. Tr.

Annotations: *etwas ruhiger (d=70)*, *p*, *mf*, *f*, *pp*

1. 2. Kl. in B  
3. 4. Hr. in F o. D.  
Trgl.  
Hfo

Annotations: *f*, *p*, *p immer gebracht*

Piano  
Wozz.

den Klavierspieler überschreitend  
then, shouting down the pianist

Es rit - ten drei Rei - ter wahl an den Rhein, Bei ei - ner Frau Wirt - tin da  
Three horse-men came rid - ing up to the Rhine, And went to my host - ess to

W entame une chanson à boire (sur le motif de la berceuse de Marie)... Berg superpose alors des structures ternaires et binaires.

Das Pianino a. d. Bühne  
Wozz.

gleichsam versuchend, eine Begleitung für das Lied Wezzecke zu finden

kehr - ten sie ein. Mein Wein ist gut, mein Bier ist klar, Mein Töch - ter - lein  
taste of her wine. My wine is good, my ale is clear, my daugh - ter dear

1. Vi.  
2. Vi.  
Vla.  
Vcl.

Annotations: *145*, *pizz.*, *f*

1. 2. Solo  
1. Vl.  
3. 4. Solo  
1. Vcl.  
4. Übrig  
2. Vi.  
Vln.  
Vcl.

Annotations: *etwas ruhiger (d=70)*, *arco*, *p*, *150*

Le piano droit entre à nouveau, en décalage par rapport à l'orchestre. Berg va jouer constamment dans cette scène sur les plans sonores, avec des décalages virtuoses !



Malgré l'omniprésence d'un seul et même rythme, Berg obtient pourtant une variété extraordinaire, de par la superposition des différentes valeurs rythmiques, les variations (contretemps (à la croche ou à la noire), variation ternaire, variation pointée), le travail contrapuntique (canons, ou strettes), mais aussi de par les constants changements de timbre. D'autre part, comme le rythme est traité mélodiquement et harmoniquement de mille façons différentes, on ne se rend même pas forcément compte de cet ostinato rythmique à la première écoute.

A la fin de la scène, toutefois, lorsque Marguerite s'aperçoit que Wozzeck a du sang sur les mains et que le choeur intervient dans leur conversation, Berg va nous faire sentir de plus en plus fortement l'ostinato rythmique.

Juste après le départ de Wozzeck à contretemps, les Vcl et Cb entrent en effet avec un rythme en augmentation (valeur > blanche). Ils sont à une 7<sup>ème</sup> M de distance. Ils vont maintenant imperturbablement grimper une gamme par tons ascendante, de sib à sib, sur le HR, rejoints progressivement par le reste de l'orchestre (instruments toujours 2 par 2, à une 7<sup>ème</sup> M de distance).

Violins I & II  
Violas  
Cellos  
Double Basses  
Flute  
Clarinet  
Bassoon  
Oboe  
Horns  
Trumpets  
Trombones  
Tuba

*harter Haß*  
*voriges ♩ = neue ♩ (= 80)*  
*poco Allegro (♩)*

Marg.  
an der Hand?  
ou your hand?  
Rot! Blut!  
Red blood!

Wozz.  
Ich? ich?  
Mine? Mine?

*harter Haß*  
*voriges ♩ = neue ♩ (= 80)*  
*poco Allegro (♩)*  
Dyl. ab

1. Solo Vcl. o.D.  
Solo Kb. o.D.

1  
1

W commence un rythme, qui est poursuivi par Marguerite

1. Fg.  
Kfg.  
Marg.  
Wozz.  
190 195

Es stellen sich Leute um Margret n. Wozzeck  
People gather round Margret and Wozzeck

Frei-lich Blut.  
Sure-ly Blood!

Blut? Blut?  
Blood? Blood?

ich glaub; ich hab' reich  
I think I must rich

idem

2ème HR en gamme par tons ascendante : bassons et contrebassons renforcent, sur la même 7ème M, les notes de la Contrebasse et du Vcl.

W démarre un HR à contretemps (à la croche) > instabilité très grande

Solo Vla  
1. Solo Vcl.  
2. Solo Vcl.  
Solo Kb.  
190 195

gewühnl. gastr.  
(sol legno gastr.)  
gewühnl. gastr.  
(sol legno gastr.)

2 3

3ème HR : alto et 2ème Vlc, aussi à l'unisson avec les autres instruments

1. 2. 3. 4. Kl.  
in B  
Bkl.  
in B  
1. Fg.  
2. 3.  
Kfg.  
Marg.  
Wozz.  
Solo Vla  
1. Solo Vcl.  
2. Solo Vcl.  
Solo Kb.  
200

Im Tausch Wozzeck parodierend  
imitating Wozzeck's kind of voice

Wie kommt's denn zum El-ten-ko-gen?  
How comes it then on your of-fer?

ge-schrit-ten da mit der rech-ten Hand...  
I've cut it some time on my right hand...

ich hab's  
I've kept

200

4

4ème HR : + clarinette et basse-clarinette

A partir de maintenant, W est en diminution rythmique par rapport à l'orchestre, à Marguerite et au chœur – comme un signe de la panique qui s'empare de lui.

205

1.2.3.4 Kl. in B

1.2.3.4 Fg.

Hrte.

sv. das Pianino a.d. Bühnen

Marg.

Wozzeck

Tän. (Tanzorchester)

Violin

Viola

Cello/Double Bass

205

206

207

208

209

210

1. Ten. Solo

Mit der rech- ten Hand... on (rech-tes) hand?...

Was wollt Ihr? Was geht Euch an?

1. Ten. Solo

alle Vielen  
1. Ten. Solo

2. Ten. Solo

3. Ten. Solo

4. Ten. Solo

5. Ten. Solo

6. Ten. Solo

7. Ten. Solo

8. Ten. Solo

9. Ten. Solo

10. Ten. Solo

11. Ten. Solo

12. Ten. Solo

13. Ten. Solo

14. Ten. Solo

15. Ten. Solo

16. Ten. Solo

17. Ten. Solo

18. Ten. Solo

19. Ten. Solo

20. Ten. Solo

21. Ten. Solo

22. Ten. Solo

23. Ten. Solo

24. Ten. Solo

25. Ten. Solo

26. Ten. Solo

27. Ten. Solo

28. Ten. Solo

29. Ten. Solo

30. Ten. Solo

31. Ten. Solo

32. Ten. Solo

33. Ten. Solo

34. Ten. Solo

35. Ten. Solo

36. Ten. Solo

37. Ten. Solo

38. Ten. Solo

39. Ten. Solo

40. Ten. Solo

41. Ten. Solo

42. Ten. Solo

43. Ten. Solo

44. Ten. Solo

45. Ten. Solo

46. Ten. Solo

47. Ten. Solo

48. Ten. Solo

49. Ten. Solo

50. Ten. Solo

51. Ten. Solo

52. Ten. Solo

53. Ten. Solo

54. Ten. Solo

55. Ten. Solo

56. Ten. Solo

57. Ten. Solo

58. Ten. Solo

59. Ten. Solo

60. Ten. Solo

61. Ten. Solo

62. Ten. Solo

63. Ten. Solo

64. Ten. Solo

65. Ten. Solo

66. Ten. Solo

67. Ten. Solo

68. Ten. Solo

69. Ten. Solo

70. Ten. Solo

71. Ten. Solo

72. Ten. Solo

73. Ten. Solo

74. Ten. Solo

75. Ten. Solo

76. Ten. Solo

77. Ten. Solo

78. Ten. Solo

79. Ten. Solo

80. Ten. Solo

81. Ten. Solo

82. Ten. Solo

83. Ten. Solo

84. Ten. Solo

85. Ten. Solo

86. Ten. Solo

87. Ten. Solo

88. Ten. Solo

89. Ten. Solo

90. Ten. Solo

91. Ten. Solo

92. Ten. Solo

93. Ten. Solo

94. Ten. Solo

95. Ten. Solo

96. Ten. Solo

97. Ten. Solo

98. Ten. Solo

99. Ten. Solo

100. Ten. Solo

6ème HR : + harpe

Sur scène, le piano double les voix du choeur.

Tandis que Wozzeck est en diminution et que le choeur entre (il y a donc de plus en plus de superpositions!), Marguerite commence un HR doublement augmenté (valeur > ronde).

\*) Sollten die Einsätze der Burschen und Dirnen auf unüberwindliche Intonationsschwierigkeiten stoßen, können sie vom Klavierspieler auf der Bühne – aber nur für die Sänger hörbar – angegeben werden.



## En conclusion :

Le principe d'écriture est ici en adéquation profonde avec le contenu dramatique. Ce rythme – issu de la polka (soit de la situation théâtrale : nous sommes dans une auberge, on chante, on danse) – devient le symbole de l'étau qui se referme sur Wozzeck : celui-ci est comme emprisonné par ce rythme, dont il ne peut plus s'échapper.

Notons que les procédés exploités par Chostakovitch dans le 2<sup>ème</sup> tableau du *Nez* («Sur les quais», analysé au début de ce PP) et dans l'entracte qui suit (double fugue pour percussions seules, cf. PP!) font beaucoup penser à cette scène de *Wozzeck*: le mètre unificateur, à 2/4, les textures polyphoniques, l'utilisation de procédés contrapuntiques et la référence à Bach, le milieu pseudo-tonal, l'évocation de la gamme par tons, le chromatisme et les dissonances généralisées... Nous sommes vraiment très proches, même si l'esthétique expressionniste de *Wozzeck* est tout de même très différente de l'univers fantaisiste débridé et du grotesque satirique de la partition de Chostakovitch. On sent néanmoins à quel point la partition de Berg a marqué le jeune homme. Et le mélange même – un peu provoquant, un peu diabolique –, entre une musique gaie et légère et une forme savante, est déjà clairement proposé par Berg dans son opéra.