

Alban Berg, *Wozzeck* (cours no 3) :  
dramaturgie et  
construction musicale



Stage Setting for Frankfurt 1931. Act 3 scene 2

# Rappel (biographie de Büchner et éléments de critique sociale) :

- Büchner, le fait divers et les débats qui l'entourèrent
- Son engagement dans la société (médecin, révolutionnaire), son exil forcé à Zurich
- La dénonciation des circonstances sociales qui pèsent sur l'individu et peuvent aller jusqu'à le pousser au crime.
- Le thème de la compassion sociale se ressent dans l'opéra de Berg également

- > écoute du dernier intermède, après la mort de Wozzeck

« profession de foi de l'auteur sortant du cadre de l'action théâtrale », « appel au public, qui symbolise l'humanité », a écrit Berg à propos de cet intermède.

Au moment du climax de l'intermède, retour du motif « Wir arme Leute ! » de la 1ère scène de l'opéra (accord mineur + 7ème M, puis montée chromatique)

- Il ressort de tous ces points de vue la modernité du drame de Büchner par rapport aux années 1830 (nous sommes en plein romantisme ; ici, contrairement aux apparences, le triangle amoureux n'est pas vraiment le sujet de la pièce).
- Mais ce n'est pas tout... Car sa dramaturgie est certainement encore bien plus visionnaire et révolutionnaire que sa thématique.
- Büchner meurt à 24 ans, mais livre pourtant avec ses 3 pièces et sa nouvelle (*Lenz*) un héritage extrêmement important pour l'histoire du théâtre, anticipant sur bien des procédés du 20ème siècle.

## Rappel, suite (dramaturgie de *Woyzeck*) :

- En ce qui concerne *Woyzeck* : dramaturgie fragmentaire, laconique et décousue
  - > 26 ou 27 scènes, très courtes (parfois juste une réplique!) : mosaïque de fragments
- Véritable casse-tête éditorial ! Manuscrit longtemps considéré comme illisible (notamment par le frère de Büchner, Ludwig)
  - > 4 états différents du manuscrit, laissé inachevé à la mort de Büchner
  - > impossible de savoir comment Büchner comptait commencer, et surtout terminer...
  - > la mort de Wozzeck dans l'opéra de Berg tient à la didascalie ajoutée par le premier éditeur de l'œuvre, Karl Emil Franzos, en 1879, qui avait cherché par là, probablement, à donner à l'œuvre une sorte de « fermeture ».
  - > Ce n'est toutefois certainement pas la fin que Büchner comptait donner à son drame, puisqu'il existe des scènes qui succèdent à la scène de l'étang (constat de la mort de Marie ? Procès de Woyzeck ?)
- En-dehors même de la question du manuscrit et de l'inachèvement, l'œuvre invite à faire des choix !
  - > absences d'unités (lieu, temps, action), discontinuité
  - > permutations des scènes tout à fait possible, ainsi que suppression de scènes
  - > Rêve, hallucinations, flash-back... ?

- Œuvre ouverte ! Sa dramaturgie offre une grande liberté à l'interprétation, justement par la radicalité de sa conception.

Ainsi, « (...) l'histoire de la reconstitution de *Woyzeck* se comprend comme une succession de tentatives d'appropriation », note Jean-Louis Besson. « En effet à peine redécouvert, le théâtre de Büchner se retrouva au cœur de débats de l'époque sur l'esthétique et la fonction du théâtre. Sa réception devint un enjeu dans l'affrontement des sensibilités et des courants de pensée qui traversaient les avant-gardes artistiques : théâtre naturaliste, théâtre expressionniste, théâtre brechtien, interprétations marxistes ou « tragiques-existentielles ».

Jean-Louis BESSON, *Woyzeck de Georg Büchner*, p. 76.

- Ellipses, discontinuité et mélanges de registres stylistiques : mise en cause du rationalisme et de la logique.

- Impression que l'on perd souvent le lien de cause à effet, dans la structure de l'œuvre, et à l'intérieur même des dialogues

-> Des thématiques philosophiques, religieuses, côtoient souvent le réalisme le plus trivial

-> Forte présence de l'absurde (à noter que le « théâtre de l'absurde » > années 1950 !!)

-> Forte présence également du grotesque et de la satire

- En tous les cas, la folie menace la structure, les dialogues et les personnages....

Berg à propos du travail 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'architecture musicale plutôt que de l'art dramatique. »

(traduction tirée de l'Avant-Scène Opéra, pp. 80-1)

# La structure de l'opéra

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 dénouement tragique.

## Action dramatique

### Acte I

#### Exposition (Présentation des personnages)

Wozzeck et le Capitaine

La chambre du Capitaine. A l'aube.

Wozzeck et Andres

En pleine campagne. Fin d'après-midi.

Wozzeck et Marie

La chambre de Marie. Le soir.

Wozzeck et le Docteur

Le cabinet du Docteur. Après-midi.

Marie et le Tambour Major

Une rue devant la porte de Marie. Au crépuscule.

### Acte II

#### Péripéties (doute, insinuations et montée de la violence)

Marie et son enfant, puis Wozzeck

La chambre de Marie. Matinée ensoleillée.

Le Capitaine et le Docteur, puis Wozzeck

Une rue dans la ville. De jour.

Marie et Wozzeck

Une rue devant la porte de Marie. Jour sombre.

La foule, Marie, Wozzeck, Andrès et le TM

Le jardin de l'auberge. Tard le soir.

Soldats, Wozzeck, Andrès et le TM

La salle de garde à la caserne. La nuit.

### Acte III

#### Dénouement (catastrophe)

Marie et son enfant

La chambre de Marie. La nuit, éclairage à la bougie.

Marie et Wozzeck

Chemin forestier près de l'étang. La nuit.

Une auberge

Une auberge. La nuit.

Mort de Wozzeck

Chemin forestier près de l'étang. La nuit.

Des enfants jouent.

Devant le logement de Marie. Lumière matinale, soleil.

- 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.



Ci-dessus : mise en scène et scénographie de Dmitri Tcherniakov (Bolchoï) :  
<https://www.youtube.com/watch?v=vN1NLacZRDS>



Outre le fait d'organiser l'action de façon très structurée, Berg emploie pour chacune des 15 scènes de l'opéra une forme différente (voir page suivante).

Le compositeur a dévoilé très tôt, au moment de la publication de la partition chant-piano, l'usage de ces formes. Elles sont empruntées à la tradition de la musique ancienne pour certaines, et pour d'autres à la grande tradition germanique de la symphonie. L'usage de formes issues de la tradition instrumentale, dans le cadre d'un opéra, est tout à fait original : il a beaucoup intrigué et a immédiatement incité les commentateurs à analyser de plus près la partition.

Construction du 2ème acte, manuscrit de Berg

*Zweiter Akt*

Dramatisches					Musikalisches			
Seite des Manuskripts	Ort	Zeit	Personen	Symphonie in fünf Sätzen	Unterteilungen, kleinere Formen, Einlagen etc.	Textbehandlung	Takt des Klavierauszugs	
81	von I						1	
83	I	Marieus Stube	Vormittag. Die Sonne scheint herein	Marie und ihr Kind, später Wozzeck Marie wieder allein	Teil I. Sonatensatz	Kurze Einleitung von Offizieren des Vorhangs Exposition 1. Reprise Durchführung 2. Reprise: Beginn, " " Fortsetzung und Coda	7 60 96 128 141	
94	I zu II							
97	II	Strasse in der Stadt	Tag	Hauptmann und Doktor später Wozzeck	Fantasia mit Fuge über 3 Themen	Die ersten zwei Themen das dritte die Fuge Nachspiel der Fuge und	171 273 286 346	
124	II zu III						367	
124	III	Strasse von Marieus Hofmüling	Trüber Tag	Marie und Wozzeck	Largo für Kammerorchester	Largo beginnt [Das Kammerorchester (absent) in der Bereinigung von Schönbergs Kammerorchester, dann hier und da das ganze große Orchester]	412	
135	II zu IV						456	
134	IV	Hirtshausgarten	Spät Abends	Burschen, unter ihnen die 2 Handwerksburschen, Soldaten, unter ihnen Andres und Tambourmajor, und Mägde, unter ihnen Marie - etwas später Wozzeck, zum Schluss der Mägde	Scherzo für das große Orchester und eine Heuriger-Musik (auf der Bühne)	Scherzo I (Ländler) Trio I (Lied des 2. Handwerksb.) Scherzo II (Wahser) Trio II (Chor der Burschen und Lied des Andrees) Scherzo (Anasi Reprise d. Ländler) mit gleichzeitigen Dialog zwischen Wozzeck und Andres. [basso ostinato] Trio I (Anasi Reprise des 1. Liedes des 2. Handwerksburschen in Form einer Choralbearbeitung = Predigt des 2. Handwerksburschen) Scherzo II (Anasi Reprise: F. Wahser: Beginn)	481 561 582 589 605	
164	IV zu V						671	
140	V	Nachstuhl in der Kaserne	Nachts	Soldaten, unter ihnen Wozzeck und Andres, später der Tambourmajor	Rondo con Introductione	Introduction: Beginn des Chors der schlafenden Soldaten Fortsetzung und Dialog zwischen Wozzeck u. Andres Rondo maritale	685 737 742 761	
						offene Szene ohne Musik	815	

## 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 jardin d'une auberge

La salle de garde

### Acte III

#### Catastrophe et épilogue

Marie et son enfant

Marie et Wozzeck

Une auberge

Mort de Wozzeck

Des enfants jouent

## Structure musicale

5 pièces de caractère (5 « Charakterstücke »)

Suite en 5 parties (Prélude, Pavane, Gigue, Gavotte, Air)

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 un mouvement régulier de croches

A noter également :

- Pas d'ouverture

- Mais la présence, régulière, d'un interlude orchestral entre chaque scène sur toute la durée de l'opéra.

-> Continuité, malgré l'utilisation de formes fixes !

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

« Mon projet de façonner les quinze scènes subsistantes selon un principe contrastant (...) m'interdisait tout particulièrement de les composer mesure par mesure, au fil du texte littéraire. Aussi pure, aussi structurellement riche que pût être une musique écrite selon cette coutume, il eût été impossible d'empêcher que s'imposât, après quelques scènes seulement, un sentiment de grande monotonie. Les quelques douze intermèdes symphoniques, ne pouvant faire autre chose que se conformer à cette écriture illustrative, auraient aggravé encore cette monotonie, l'auraient poussée jusqu'à l'ennui. Or l'ennui n'est-il pas le dernier résultat auquel le théâtre puisse désirer atteindre ?

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 prégnance et la netteté des différents morceaux. »

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

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.

Berg, Conférence sur *Wozzeck* (1929) :

« Quand je décidai, il y a quinze ans, de composer *Wozzeck*, la situation de la musique était très particulière. Nous, de l'École de Vienne, ayant à notre tête Arnold Schoenberg, venions juste de franchir le seuil de ce mouvement musical qu'on a appelé (à tort d'ailleurs) « atonal ». La composition dans ce style se limitait, dans un premier temps, à l'élaboration de petites formes, telles que des *lieder*, des pièces pour piano ou pour orchestre, ou, dans le cas d'œuvres plus importantes (comme les vingt et un mélodrames du *Pierrot lunaire* de Schoenberg ou ses deux ouvrages en un acte pour la scène), à l'élaboration de formes qui tirent leur configuration d'un support textuel ou de l'action dramatique. Il manquait encore à ce style dit « atonal » des œuvres de plus grandes envergure, conçues classiquement en quatre mouvements, de dimensions jusqu'à alors habituelles. La raison de cette absence ? Ce style avait renoncé à la tonalité, et, de ce fait, au moyen le plus sûr, le plus puissant, pour traiter les très grandes comme les petites formes. »

« Lorsqu'à ce moment j'ai pris la décision d'écrire un opéra remplissant la soirée, je me trouvais donc devant une tâche toute nouvelle, du moins harmoniquement parlant : comment allais-je pouvoir, sans l'appui de la tonalité et de ses possibilités formelles, obtenir la même cohésion, la même force dans l'unité musicale ? - non seulement la cohésion dans les petites formes, dans les scènes et les entrées (nous aurons beaucoup à en dire plus loin) mais aussi l'unité plus difficile à obtenir dans les grandes formes que constitue chaque acte, voire l'architecture globale de l'opéra. Le livret et l'action à eux seuls ne peuvent garantir une telle unité, surtout s'agissant d'une œuvre comme le *Wozzeck* de Büchner, qui est faite de scènes multiples - vingt-trois - lâches et fragmentaires. »

In : Alban Berg, *Écrits, op. cit.*, pp. 117-18.

- A noter que le sens de la théâtralité est le plus important aux yeux de Berg, qui ne voulait pas que l'on entende et prête attention à l'usage de ces formes (voir dia 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)

## Usage des formes fixes :

- > Organiser le drame musicalement
- > Donner une personnalité différente à chaque scène (> éviter la monotonie)
- > Donner à la musique son autonomie, tout en la subordonnant à l'action et au texte!
- > Pallier à l'absence de tonalité pour l'architecture générale de la forme

- Et en même temps, aspect *durchkomponiert* de *Wozzeck*, dans la lignée de Wagner et d'*Erwartung* de Schoenberg (où seul le texte structure le drame)

> Au niveau formel, présence d'interludes symphoniques faisant la transition entre les scènes

> Au niveau de l'écriture elle-même, procédé de développement continu (variation développante)

> Usage de leitmotifs, dans la lignée de Wagner et de la « Neu-deutsche Schule »

-> *Wozzeck* apparaît comme une synthèse de beaucoup de choses différentes quant aux traditions instrumentales et opératiques qui précèdent !

-> La même réflexion peut se faire sur la question de la distribution et du traitement vocal, ainsi que de l'orchestration.



## Remarques sur la distribution vocale

Wozzeck : baryton et Sprechstimme > Charakterbariton dans Maschka  
Le Tambour-Major : Heldentenor  
Andres : Lyrisches Tenor et Sprechstimme  
Le Capitaine : Tenorbuffo > Charaktertenor dans Maschka  
Le Docteur: Bassbuffo > Spielbass dans Maschka  
Marie : Soprano > Jugendlich-dramatischer Sopran dans Maschka  
Margret : Alto  
Mariens Knabe : Soprano

- Berg précise dans certains cas non seulement les registres, mais aussi les « emplois ».
- Trois types de ténors différents : héroïque (> référence à Wagner), lyrique et *buffo*.
- La dimension parodique du Tambour-Major, du Capitaine et du Docteur ressort d'emblée.
- Comme précédemment pour la structure de l'opéra, on observe une synthèse, un mélange de références, puisées à différentes traditions.
- La précision concernant l'usage de Sprechstimme est très intéressante aussi.

A propos de *Sprechstimme / Sprechgesang*, voir la définition donnée dans la préface de *Wozzeck* :

« 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. »

- > Berg distingue ce type de déclamation d'une déclamation parlée « normale » ou « réaliste » (mais sur la musique, comme un mélodrame) – un type de traitement vocal qu'il nous avertit d'utiliser également en plusieurs endroits de l'opéra.
- > Avec le *Sprechgesang*, 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.
- > On obtient en conséquence une sorte d'intermédiaire entre le chant et la parole, que Berg réserve à des moments bien précis de l'action (voir exemple dia suivante, acte III scène 4, mort de Wozzeck). L'effet obtenu est en effet très étrange, « spécial », et s'accorde bien avec le climat de folie et le dérangement mental dont souffre Wozzeck. A la fin de la scène en question, le Docteur et le Capitaine discutent sur la musique (> mélodrame), ce qui rend particulièrement dur le ton « banal » de leur conversation, après la mort de Wozzeck.
- > On voit immédiatement combien la palette de l'expressivité vocale sera riche et variée dans *Wozzeck*, ce qui est un phénomène remarquable et tout à fait nouveau pour l'époque, et qui va d'ailleurs grandement contribuer à donner à l'œuvre son côté expressionniste.

## Un exemple d'usage de *Sprechstimme* / *Sprechgesang* :

PK. *f > pp*

gesprochen  
parlando

Wozz.  
Das Mes-ser?— Wo ist das Mes-ser?— Ich hab's da-ge-las-sen.— Näher, noch näher.—  
*Where is it? Where has the knife gone? Somewhere here I left it, somewhere, here, somewhere—*

nicht schleppen (♩ = 80) (Hauptzeitmaß)

2 Soli  
m.D. *m.Dpf.* *pp lang gezogen*

1.Vl. *col legno gestrichen ganze Bögen* *pp*

d.Übrig.  
get.

Vla  
get. *arco trem. am Steg* *sfz pp*

225

smorz.

Voir Franz Grundheber (dir. Claudio Abbado), à l'19'50 :

<https://www.youtube.com/watch?v=pS106a0cc5A>

Voir aussi Toni Blankenheim (plus chanté) (dir. Bruno Maderna), à l'31'18 :

<https://www.youtube.com/watch?v=IhLh6E28dz4>

## Berg, *La voix dans l'opéra* (1928)

« Il va de soi qu'une forme d'art qui se sert de la voix humaine, ne doit se priver d'aucune de ses nombreuses possibilités. La parole et le chant avec ou sans accompagnement – récitatif et *parlando*, cantilène et air à colorature – y sont aussi bien à leur place l'une que l'autre. C'est dire que le désir et la possibilité de déployer le *bel canto* sont parfaitement justifiés, même dans l'opéra contemporain. »

« Peut-être, dans mon œuvre [*Wozzeck*], ai-je inégalement exploité les diverses possibilités de la voix. L'on y rencontre en effet qu'une bonne douzaine de mesures de véritable récitatif. Mais ce n'est certainement pas la possibilité d'y déployer le *bel canto* qui s'y trouve sacrifié ! Quant à cette autre lacune (l'absence presque totale de récitatif), je crois l'avoir amplement comblée en introduisant ce qu'on appelle la « déclamation rythmique » et en faisant largement usage de celle-ci. Cette façon de traiter la voix sauvegarde, contrairement au récitatif, toutes les prérogatives d'une structuration musicale absolue. [...] J'ai constaté d'une part qu'elle représentait un puissant facteur de compréhensibilité (aux exigences de laquelle la langue lyrique doit toujours rester fidèle), d'autre part, qu'elle a enrichi l'opéra – du mot murmuré au véritable « *bel parlare* » de ses phrases à grand élan – d'un moyen artistique de haute valeur, et enfin qu'elle a puisé aux sources musicales les plus pures. Juxtaposé au chant – dont il constitue d'ailleurs un complément bienvenu, avec qui il forme un contraste sonore attrayant – ce parlé fixé mélodiquement, rythmiquement et dynamiquement peut participer à toutes les formes de la musique dramatique [...]. »

In : Alban Berg, *Écrits, op. cit.*, pp. 113-4.

# 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 abgesondert vom großen Orchester » (« si possible séparé de l'orchestre principal »), un orchestre de chambre, « in der Besetzung von Arnold Schoenbergs Kammersinfonie » :

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

> 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.

> Un deuxième hommage implicite à Schoenberg (le premier étant l'usage de *Sprechgesang*) se lit dans la composition de l'orchestre : Berg fait appel à un « orchestre de chambre, dans la composition de la 1<sup>ère</sup> symphonie de chambre de Schoenberg » pour accompagner les aveux de Marie à Wozzeck (II, 3).

> 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 pupitres entiers dans certaines scènes, utilise beaucoup de passages *solis*, et comme pour le traitement vocal, varie énormément les modes de jeux des instruments.

> L'usage de la musique de scène est très intéressant. En intégrant de la musique de scène à sa partition (fanfare (I, 3), musique de danse du 2<sup>ème</sup> (II, 4), scène de l'auberge du dernier acte (III, 3), Berg fait preuve d'un grand sens théâtral. Et il ménage des contrastes saisissants entre l'orchestre de scène et l'orchestre de fosse.

*Cf.* : analyse Acte I scène 3.

ECOUTE de la scène, à 14'40 environ :

<https://www.youtube.com/watch?v=pS106a0cc5A>

## Wozzeck: Acte I scène 3

Marie

Tschin Bum, Tschin Bum, Bum, Bum,  
Bum !  
Hörst, Bub ? Da kommen Sie !  
Was ein Mann ! Wie ein Baum !

Er steht auf seinen Füßen wie ein Läv'.

Margret

Ei was freundliche Augen, Frau  
Nachbarin !  
So was is' man an Ihr nicht gewohnt !

Marie

Soldaten, Soldaten sind schöne  
Burschen !

Margret

Ihre Augen glänzen ja !

Marie

Tschin Bum, Tschin Bum, Bum, Bum,  
Bum !  
Tu entends, mon garçon ? Les voilà !  
Quel homme ! Comme un arbre !

Il a l'allure d'un lion.

Margret

Eh ! Quel œil ami, voisine !  
De votre part, on n'y est pas habitué !

Marie

Les soldats, les soldats sont de beaux  
hommes !

Margret

Mais vos yeux brillent !



Marie

Und wenn ! Was geht Sie's an ?  
Trag' Sie ihre Augen zum Juden und  
lass Sie sie putzen : vielleicht  
glänzen sie auch noch, dass man sie  
für zwei Knöpf verkaufen könnt'.

Margret

Was Sie, Sie « Frau Jungfer » !  
Ich bin eine honette Person, aber Sie,  
das weiss Jeder, Sie guckt sieben  
Paar lederne Hosen durch !

Marie

Luder !

Marie

Et alors, est-ce que ça vous regarde ?  
Portez donc vos yeux au juif et faites-les  
nettoyer : peut-être qu'alors ils brilleront  
assez pour qu'on les vende comme deux  
boutons.

Margret

Quoi, vous osez, « Madame la jeune  
fille » !  
Je suis une honnête femme, moi, mais  
vous, chacun le sait, vous transperceriez  
du regard sept paires de culottes de cuir !

Marie

Charogne !



Marie

Komm, mein Bub'. Was die Leute wollen !

Bist nur ein arm' Hurenkind  
und machst Deiner Mutter doch so  
viel Freud mit Deinem unehrliche  
Gesicht !

Eiapopeia...

Mädel, was fangst Du jetzt an ?  
Hast ein klein' Kind und kein' Mann !  
Ei, was frag' ich darnach,  
Sing' ich die ganze Nacht !  
Ei popeia, mein süsser Bub'  
Gibt mir kein Mensch nix dazu !

(Etc.)



Marie

Viens, mon garçon. Qu'est-ce qu'on ne  
dit pas ! Tu n'es qu'un pauvre enfant de  
putain ! Et tu donnes tant de joie à ta  
mère avec ton visage de petit bâtard !

Do, do...

Jeune fille, que vas-tu donc faire à  
présent ?  
Tu as un enfant, mais point de mari !  
Pourquoi me faire du souci,  
Je chanterai toute la nuit :  
Do, Do, mon enfant chéri...  
Mais personne n'en a cure.

(Etc.)

> NB : pour l'analyse de cette scène, voir le PP suivant.