

**Alban Berg, *Wozzeck* :
réception, genèse et contexte viennois
(cours no 1)**

Opéra avec partition orchestre (dir. Bruno Maderna) :
<https://www.youtube.com/watch?v=IhLh6E28dz4>

Opéra avec partition piano (dir. Claudio Abbado) :
<https://www.youtube.com/watch?v=pS106a0cc5A>



Portrait de Berg par Schoenberg, 1910

Introduction

Abordant *Wozzeck*, on ne peut se passer de souligner l'importance de cette partition dans l'histoire de la musique au 20^{ème} siècle. C'est un peu comme la 9^{ème} symphonie de Beethoven, mais dans le domaine de l'opéra : il est difficile pour quiconque venant « après » *Wozzeck* de ne pas se positionner par rapport à cette œuvre !

Cela concerne autant la vocalité – extrêmement riche et variée – que le traitement de l'orchestre, le rapport de la musique au texte et à la scène, le modernisme sans concession de l'écriture, en même temps que l'efficacité dramatique incontestable de l'œuvre.

Presque tous les commentateurs – musiciens, compositeurs, critiques, musicologues – ont été fascinés par la force expressive immédiate de la musique, d'une part, et d'autre part, par la construction extrêmement méticuleuse de la partition, dont aucun détail ne semble avoir été laissé au hasard par Berg. Il est impressionnant de constater que ce qui peut paraître chaotique, décousu, désordonné, découlant d'une esthétique visant avant tout la puissance expressive, osant tous les extrêmes, avec une intensité qui semble libérée de toute contrainte formelle – ce langage qu'on qualifie volontiers d'« expressionniste » (nous y reviendrons), se trouve être en même temps réglé comme un mécanisme digne de la plus haute horlogerie. Voilà l'un des aspects les plus fascinants de *Wozzeck*, qui n'a pas fini de faire couler de l'encre...

Alban Berg, « Un mot sur *Wozzeck* » (1927):

« Cela fait maintenant dix ans que j'ai commencé à composer *Wozzeck*; tant de choses ont déjà été écrites à son sujet qu'il m'est difficile de dire quoique ce soit sans plagier mes critiques. »

Cité par Douglas JARMAN, dans *Alban Berg, Wozzeck*, Cambridge Opera Handbooks, New York, Cambridge University Press, p. 152.

Mais... On peut très bien aussi se passer complètement d'analyse, et entrer dans l'œuvre comme dans un film noir.

Cette interview de Daniel Ellis – assistant de David McVicar –, en marge de la production du Lyric Opera de Chicago donnée à Genève en 2017, est tout à fait révélatrice à cet égard. Nous sommes un peu près à l'opposé du type de propos illustrés sur la page précédente !

<https://www.youtube.com/watch?v=AMqeGKVQro0>



Quelques mots sur la réception

- Si l'on remonte un peu dans le temps, il est remarquable de constater que *Wozzeck* a immédiatement été reçu comme un *événement*.
- En dépit de quelques critiques acerbes :
 - > « cet opéra est une attaque frontale de l'atonalité à la vénérable forteresse musicale de Unter den Linden » ;
 - > il représente « une catastrophe dans notre développement musical »...),

Wozzeck remporte un véritable succès populaire lors de la création berlinoise en 1925, et est salué par la plupart des journalistes comme un événement historique.

Cf. Douglas JARMAN, Aban Berg. Wozzeck, Cambridge Opera Handbooks, New York, Cambridge University Press, 1989, p. 69 et suiv.

Il faut dire qu'il s'agit du premier grand succès d'une œuvre atonale d'envergure.

En effet, le courant de la musique atonale n'avait pas encore « produit » d'œuvre de vastes dimensions. Ainsi, *Wozzeck* va être perçu comme emblématique du langage de la deuxième école de Vienne, représenté par Schoenberg et ses élèves.



Anton Webern (1883 – 1945)

Alban Berg (1885 – 1935)

Arnold Schoenberg (1874 – 1951)

- Après Berlin, l'opéra est créé à Prague en 1926 (mais les représentations sont rapidement interrompues pour des raisons politiques) ;
- puis à Leningrad en 1927 (la Russie est alors encore ouverte au modernisme). La partition marquera le jeune Chostakovitch.
- Après Prague et Leningrad, *Wozzeck* est à l'affiche d'un très grand nombre de maisons d'opéra en Allemagne, avant de connaître enfin sa création viennoise, en 1930.

A cette époque, le compositeur travaille déjà à son deuxième opéra, *Lulu*, resté inachevé (Berg s'éteint prématurément en 1935 à l'âge de 50 ans).

- A partir de 1930, le reste de l'Europe s'intéresse de plus en plus à *Wozzeck*, qui commence à voyager (Liège, Amsterdam, Zurich, Bruxelles, New York,...).

- A Londres, l'œuvre est donnée en version concert en 1935, mais à cause de l'hostilité des nazis envers cette partition (ils ont fait détruire les décors de *Wozzeck* dans plusieurs maisons d'opéra en Autriche et en Allemagne),

ce n'est qu'en 1952 que le public londonien pourra découvrir à la scène ce chef d'œuvre de l'expressionnisme viennois. Britten, qui aurait voulu aller travailler à Vienne auprès de Berg, sera profondément marqué par *Wozzeck*.

- Pendant la 2ème Guerre Mondiale, l'œuvre disparaît pour ainsi dire de l'affiche (les nazis la considéraient comme un emblème de l'« art dégénéré » (« *entartete Kunst* »)), ce qui a pour conséquence de ruiner Berg qui dépendait beaucoup, financièrement, du succès de son opéra.



Parenthèse : *Wozzeck* est dédié à Alma Mahler, épouse de Mahler, qui avait aidé Berg à rembourser la dette qu'il avait contractée en publiant à ses frais, en 1923, la partition chant-piano de *Wozzeck*.

A page of handwritten musical manuscript for the opera *Wozzeck*. The manuscript is written in ink on aged paper and features several systems of musical notation. At the top, there is a tempo marking "Largo" and a key signature of one flat. The first system shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The second system includes vocal lines for "Marie" and "Wozzeck" with German lyrics. The lyrics include "Gasse vor Marie's Wohnstübchen" and "VORHANG auf...". The third system continues the piano accompaniment and includes the tempo marking "a tempo". The fourth system shows further vocal lines with lyrics such as "Ich seh' mich, ich seh' mich". The manuscript is marked with measure numbers 370 and 375. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the page.

Manuscrit de la version chant-piano de *Wozzeck*

Quelques mots sur la genèse de *Wozzeck* (ca. 1915-1925)



Lorsque Schoenberg peint le portrait de Berg ci-contre, en 1910, le jeune homme est son élève depuis 6 ans. C'est en 1904 que Berg avait frappé à la porte de Schoenberg, poussé par son frère et sa sœur qui avaient lu une petite annonce dans le journal selon laquelle Schoenberg dispensait des cours privés de musique. A cette époque Berg, qui n'avait que 19 ans, était un amateur enthousiaste, mais n'avait pratiqué le piano que dans un cadre tout à fait privé et domestique. Il composait pourtant déjà des lieder – des dizaines de lieder –, témoins de son engouement précoce pour le rapport texte-musique. Berg avait alors, semble-t-il, un profil très peu « scolaire » : il avait dû doubler par deux fois ses années d'école.

Avec Schoenberg, Berg va apprendre l'harmonie, le contrepoint et la théorie musicale, et commencer à exercer professionnellement le métier de compositeur. En 7 ans, sa personnalité et son originalité s'affirment de façon incroyable : sa première *Sonate pour piano* en 1 mouvement (opus 1), les *Vier Lieder opus 2*, le *Quatuor opus 3*, témoignent de la maturité à laquelle Berg est parvenue en un temps record.

Au cours de ses années de formation, Berg acquiert une grande maîtrise de la forme, du développement et du travail thématique (un principe absolument central pour Schoenberg - héritage manifeste de la grande tradition germanique de Beethoven à Brahms), une parfaite connaissance du contrepoint et des procédés contrapuntiques (Berg affectionne particulièrement les structures en palindromes et en rétrogrades). Il enrichit son harmonie d'un chromatisme audacieux, et fait ses premiers pas dans le domaine non tonal (Schoenberg franchit lui-même ce pas dans ces mêmes années).

En 1911, Schoenberg part pour Berlin, et interrompt provisoirement son enseignement. Mais la relation qui unit Berg à son professeur restera toujours extrêmement importante pour lui (si ce n'est facile), et l'élève témoignera au maître une fidélité et un attachement très grands.



Hélène Berg, Alma Mahler,
Franz Werfel et Alban Berg



Lorsque son maître part pour Berlin, Berg goûte à ses premières années de « liberté », découvrant la musique de Mahler (*Das Lied von der Erde*, notamment, qui lui inspirera les *Altenberglieder* pour orchestre). Nous ne sommes alors pas si loin du premier contact de Berg avec *Wozzeck*.

A cette époque, le compositeur profite pleinement de l'extraordinaire richesse de la vie culturelle viennoise. Il côtoie Zemlinsky et Schreker, le poète Peter Altenberg, le peintre Gustav Klimt, l'écrivain Karl Kraus, l'architecte Adolf Loos et d'autres personnalités éminentes de la vie artistique viennoise de cette époque. Très ouvert sur les autres disciplines artistiques et sur tous les mouvements de son époque, il est passionné par la littérature et par le théâtre. C'est en 1914 qu'il découvre la pièce de Büchner, donnée à Vienne peu après sa création munichoise.



La vie culturelle et artistique viennoise est d'une incroyable richesse à cette époque.

C'est en 1914 que Berg découvre la pièce de Georg Büchner *Woyzeck*, donnée à Vienne peu après sa création munichoise (à propos de cet auteur : voir futur PP no 2).

Il semble que Berg ait été immédiatement marqué par cette pièce, estimant qu'il fallait absolument que « quelqu'un la mette en musique ».

Schoenberg à propos de *Wozzeck* :

« Pour dire à quel point je fus surpris lorsque cet adolescent timide au cœur tendre s'engagea dans une aventure qui paraissait condamnée au désastre : la mise en chantier de *Wozzeck* : drame d'une action si tragique qu'il semblait exclu qu'on pût le mettre en musique. Objection plus grave : l'action comportait des scènes de la vie de tous les jours, en contradiction avec les canons de l'opéra qui reposaient encore sur l'emploi de costumes de théâtre et de personnages conventionnels. Et pourtant Alban Berg réussit. *Wozzeck* fut un des plus grands succès qu'ait connu l'opéra. »

In *Le style et l'idée* (Paris, Buchet/Chastel, 1977, p. 372)

-> Lorsque Schoenberg rentre à Vienne en 1918, Berg va cacher à son maître qu'il travaille à *Wozzeck* : Schoenberg jugeait cette pièce inadaptée à l'opéra (voir citation ci-dessus), allant jusqu'à dire que le nom de *Wozzeck* était inchantable !

La genèse de *Wozzeck* sera longue et souvent interrompue.

On ne sait pas très bien quand situer le début du travail sur *Wozzeck*. Un témoignage tendrait à dire que Berg avait immédiatement jeté quelques idées sur le papier, encore sous le choc de la représentation de la pièce de Büchner.

Il semble en tout cas que Berg travaille déjà à cette partition lorsqu'il est recruté dans l'infanterie, en 1915.

Fort heureusement, sa santé ne lui permettra pas de poursuivre son activité de soldat (il souffre d'une bronchite asthmatique), mais il se voit obligé de servir durant près de 3 ans au Ministère de la Guerre, sous la direction d'un affreux supérieur qui est aussi un imbécile et un ivrogne (selon les mots de Berg lui-même, cités par l'English Opera Guide, p. 11).



On imagine aisément à quel point Berg ressort de cette tâche humiliante avec une empathie encore plus grande pour son héros Wozzeck. Le compositeur reprend d'ailleurs le travail sur son opéra, tant bien que mal, au cours de l'année 1917, tout en travaillant de 8h à 18h dans l'administration.

En 1918, Berg est pris par l'organisation d'une série de concerts pour Schoenberg. Le travail sur *Wozzeck* ralentit de nouveau. C'est finalement au printemps 1922 que le compositeur achève de terminer la partition orchestre.

Il publie la partition chant-piano à ses frais l'année suivant (1923), pour faire connaître son travail.

En 1924, quelques extraits de scènes sont donnés à Francfort, et en 1925, Erich Kleiber, à Berlin (à la Staatsoper Unter den Linden), décide de prendre le risque de créer *Wozzeck*.

Il faudra 34 répétitions d'orchestre pour arriver à la première, le 14 décembre 1925 !

(Ce qui nous permet de boucler une première boucle, en revenant au succès populaire de cette partition, bien que vue de travers par les critiques conservateurs : cf. début de ce support de cours.)

L'expressionnisme et le contexte viennois

Au niveau artistique, *Wozzeck* nous plonge au cœur de la période dite de l'expressionnisme - un mouvement que l'on situe généralement entre les années 1905 et 1920-25 (quoiqu'on puisse encore rattacher des œuvres plus tardives à ce mouvement, et qu'on emploie parfois le terme d'« expressionniste » pour qualifier l'esthétique d'œuvres antérieures à 1905).



Décor de V. Hofman pour la création pragoise de Wozzeck en 1926

Le terme d'« expressionniste » est utilisé pour la première fois en 1911, lors d'une exposition à Berlin regroupant des artistes allemands d'avant-garde. Deux groupes d'artistes seront ensuite étroitement associés à ce mouvement : « Die Brücke » (fondé en 1905) et « Der Blaue Reiter » (fondé en 1912), dont Kandinsky faisait partie.



Almanach du « Blaue Reiter »



Vassily Kandinsky, *Fugue* (1914)

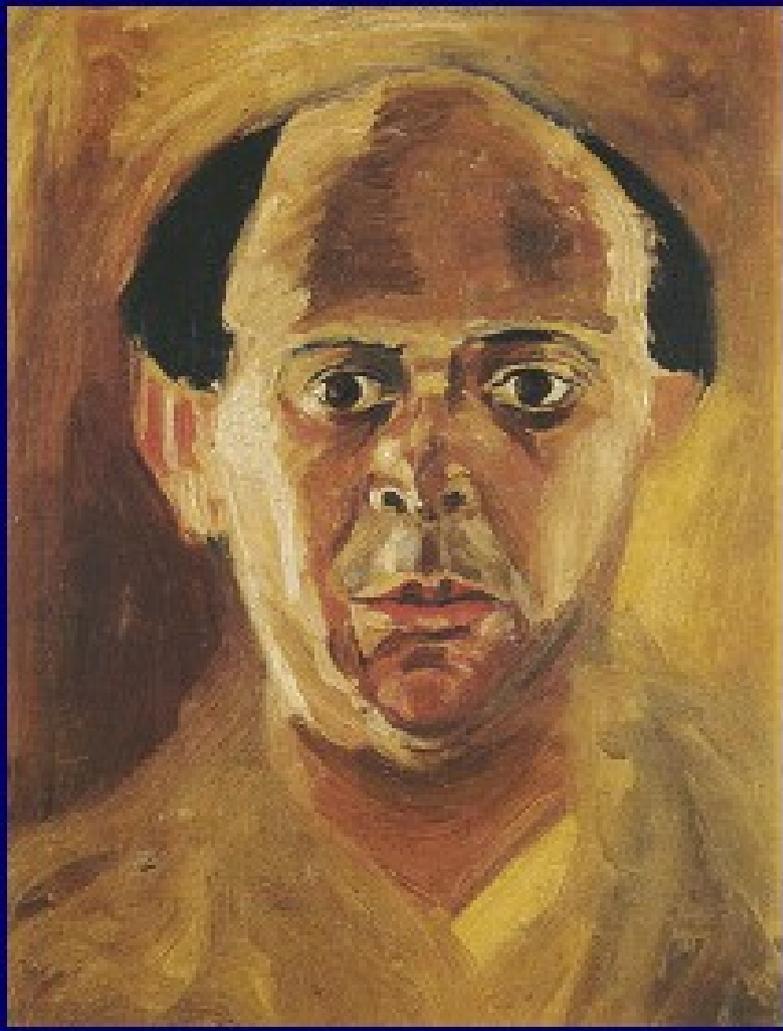
L'expressionnisme touche toutes les disciplines artistiques de ce début de siècle : en particulier la peinture, mais aussi l'architecture, la littérature, le théâtre, le cinéma, la musique, la danse...

En musique, parmi les œuvres que l'on rattache à ce courant, *Wozzeck* occupe une place centrale, tout comme *Erwartung* (1909) ou *Die glückliche Hand* (1913), deux monodrames de Schoenberg, ou encore *Lulu* (1929/1935), le deuxième opéra de Berg.



Décor de J. Schröder pour la production du monodrame Die glückliche Hand de Schoenberg, Duisburg, 1929

Puisant ses racines dans un romantisme et un post-romantisme exacerbés, l'expressionnisme prône la subjectivité, cherchant à déformer la réalité plutôt qu'à la reproduire, dans un but d'expressivité maximale.

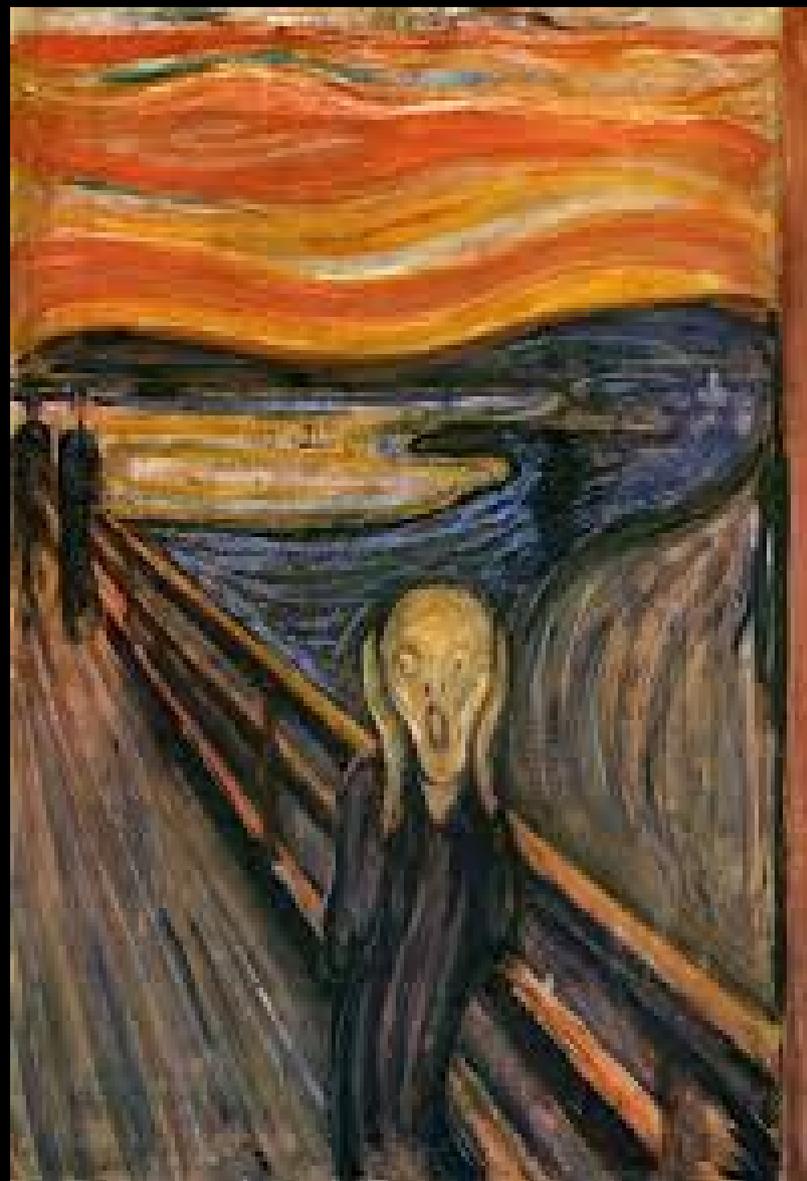


Arnold Schoenberg, Autoportraits (1910/1911)

« Le Cri » d'Edvard Munch, antérieur à la création du mouvement à proprement parler, est souvent cité comme point de départ de l'expressionnisme.

Ce célèbre tableau (qui rappelle un peu Van Gogh) fait bien apparaître la tendance à déformer la réalité pour en donner une vision angoissante.

En outre, le sujet même du tableau symbolise l'expression d'une subjectivité exacerbée, tout en révélant la présence d'un malaise et d'une révolte.



Edvard Munch, *Le Cri* (1893)

Notons que ce courant naît parallèlement à l'essor de la photographie : la peinture - notamment - renforce alors sa dimension subjective face aux nouveaux moyens de reproduire la réalité.

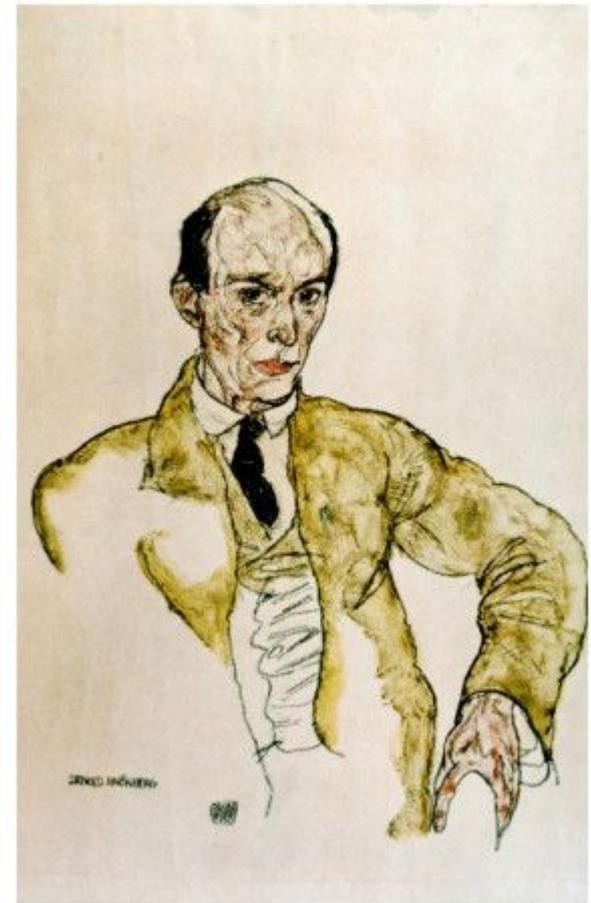


D'une esthétique violente et tourmentée, l'expressionnisme contient une forte dimension de critique sociale, et se fait ainsi le porte-parole de la crise profonde qui s'installe en Europe avant et après la 1ère Guerre mondiale.

Vienne - où travaille Sigmund Freud, fondateur de la psychanalyse - est l'une des capitales de ce mouvement qui s'intéresse passionnément au phénomène de l'inconscient et aux méandres de l'âme humaine.

A Vienne, Egon Schiele et Oskar Kokoschka comptent parmi les artistes « expressionnistes » les plus fameux.

Sujets torturés, réalité déformée, exagération, couleurs vives et contrastes violents, érotisme morbide, vision du monde tourmentée et révoltée... Voilà quelques-uns des traits qui caractérisent ces artistes.



Egon Schiele, Portrait d'Arnold Schoenberg (1917)



Oskar Kokoschka, *Alma Mahler et Kokoschka* (1913)



Oskar Kokoschka, *La Fiancée du vent ou La Tempête* (1914)
(aussi une représentation de la relation de l'artiste avec Alma Mahler)

Le contact de plus en plus fécond et rapproché entre les différentes disciplines artistiques est aussi l'une des caractéristiques - non seulement de l'expressionnisme, mais de toute cette période en général (dès le tournant du siècle, avec le mouvement symboliste).

Ainsi, témoin des liens très resserrés entre l'expressionnisme en peinture et la deuxième école de Vienne, l'almanach du « Blaue Reiter » (voir diapositive no 20) publie un article et une œuvre de Schoenberg.

La correspondance entre Kandinsky et Schoenberg, avec le passage simultané à l'abstraction en peinture et à l'atonalité en musique est un autre exemple fameux, dans l'histoire de l'art au 20ème siècle, des corrélations et recherches croisées entre les arts.

W. KANDINSKY
AMALIESTR. 28 I
MÜNCHEN.

1911.

Sehr geehrter Herr Professor!
Entschuldigen Sie bitte, daß ich über den
Vorgang zu Ihnen persönlich zu kommen
einfach an Sie schreibe. Ich habe eben Ihr
Concert hier gehört und habe viel interessante
Dinge daran gehört. Sie kennen mich, d. h.
meine Arbeiten natürlich nicht, da ich aber
häufig nicht viel ausstelle und in Wien nur
flüchtig und schon vor Jahren ein Mal
ausgestellt habe (Secession). Unsere Bestrebungen
aber sind die ganze Denk- u. Gefühlweise
eben so viel gemeinsamer, daß ich mich
sanz berechtigt fühle, Ihnen meine Sym-
phonie anzusprechen.
Sie haben in Ihren Werken das ver-
wirklicht, wonach ich im speciell unbetonten
Form in der Musik so eine große Sehnsucht

Retour à *Wozzeck*... Avec un premier extrait faisant écho visuellement à l'univers évoqué dans les pages précédentes :

- contexte militaire (l'histoire se passe dans une ville de garnison, et si le contexte militaire est sous-jacent, il est omniprésent)
- déformation des modèles sonores de fanfares pour faire surgir le poids et l'ironie,
- malaise et dénonciation sociale

Voir deux extraits du film réalisé à Hamburg en 1970, de type « reconstitution historique » : https://www.youtube.com/watch?v=rHFFPyU41_0

- Acte I, scène 3 à partir de 16' min environ (Marie et sa voisine admirent le cortège militaire).
- Acte I scène 4, à partir de 25'05 : la scène avec le Docteur (qui se prête à des expériences sur Wozzeck)

