

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



Stage Setting for Frankfurt 1931. Act 3 scene 2

## Rappel (dramaturgie de *Woyzeck*) :

- Mort à l'âge de 24 ans, Büchner n'a écrit que trois pièces de théâtre, qui ont suffi à révéler un talent exceptionnel et une dramaturgie visionnaire, mêlant les genres de façon extrêmement originale.

- En ce qui concerne *Woyzeck*, on citera le style laconique et prosaïque, ainsi que la construction elliptique et décousue : composé de 26 ou 27 scènes très courtes, *Woyzeck* se présente comme une mosaïque de fragments.

- > Le manuscrit fut longtemps considéré comme illisible (notamment par le frère de Büchner, Ludwig) ; il ne fut édité que bien plus tard, en 1879, dans une version très retravaillée, terminant sur la mort du héros.

- > Impossible en réalité de savoir comment Büchner comptait terminer sa pièce, ni comment il comptait la commencer...

- > L'auteur est mort avant de pouvoir mettre au net ses feuillets, sélectionner et décider de l'ordre des scènes.

\* Notons que sa nouvelle, *Lenz*, servit de base à l'opéra de Wolfgang Rihm *Jakob Lenz* (1979).

- En-dehors même de la question de l'inachèvement et des difficultés de lecture du manuscrit, l'œuvre invite à faire des choix !
  - > absences d'unités (temps, lieu, action)
  - > permutation ou suppression de scènes tout à fait possible
  - > Rêve, hallucinations, flash-back... ?
- Ellipses, discontinuité > mise en cause du rationalisme et de la logique.
- Impression que l'on perd le lien de cause à effet dans la structure même des dialogues
  - > Dimension « absurde », anticipant sur certains courants littéraires du 20ème siècle
  - > Forte présence également du grotesque et de la satire
  - > Des thématiques philosophiques, scientifiques, religieuses, côtoient souvent le réalisme le plus trivial
  - > Impression de déraison...
- Œuvre ouverte ! Par la radicalité de sa conception, la dramaturgie de *Woyzeck* offre une grande liberté à l'interprétation.
  - > Ainsi, redécouvert au 20ème siècle, le texte de Büchner fut immédiatement l'objet d'un vaste débat interprétatif.

# La structure de l'opéra

- > A sa manière, l'opéra de Berg s'inscrit dans l'histoire de la réception du théâtre de Büchner\*.
- > Les choix du compositeur sont extrêmement parlants pour cerner sa lecture de la pièce ainsi que son esthétique, à replacer dans le contexte de l'expressionnisme viennois et de la première Guerre Mondiale (voir support de cours no 1).
- > Berg modifie peu le texte original (qu'il connut à travers l'édition de Franzos), et on situe volontiers cet opéra dans la lignée du « Literaturoper ».
- > Ceci étant dit, il condense tout de même l'action, fusionne et permute certaines scènes, de sorte à obtenir 15 scènes réparties sur 3 actes.
- > La structure que Berg donne ainsi au drame fragmenté et discontinu de Büchner témoigne d'un grand souci d'organisation.

\* A noter que le compositeur allemand Manfred Gurlitt compose lui aussi un opéra sur le texte de Büchner, contemporain de celui de Berg (1926)! L'univers sonore, tout différent, n'est pas sans intérêt, même si l'œuvre semble moins dramatique que celle de Berg:  
<https://www.youtube.com/watch?v=VQUTCw3LGQw>

# 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.**

## COMMENTAIRES :

- > Berg se montre nettement plus «aristotélicien» que Büchner ! Le compositeur conçoit son drame en trois temps : exposition, développement et dénouement tragique.
- > Il rétablit une certaine unité d'action, mais aussi une certaine unité de temps.
- > L'opéra commence à l'aube, et se termine sur un lever de soleil. Le troisième acte apparaît comme un grand nocturne.
- > Conçu comme un acte d'exposition (présentation des différents personnages et de la situation dramatique), le premier acte prive Wozzeck de sa scène « à lui ». Harcelé de toutes parts, il court de l'un à l'autre sans répit. Les changements incessants de lieux semblent ainsi le reflet d'une forme d'*aliénation*.



*Mise en scène et scénographie de Dmitri Tcherniakov (Bolchoï)*

Berg à propos de son 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'architectonique musicale plutôt que de l'art dramatique. »

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

## COMMENTAIRES :

- > « lâchement reliées » : le manque de logique et de continuité entre les scènes est ressenti par Berg comme un défaut, auquel il a cherché à remanier.
- > Ce faisant, il veille manifestement à organiser l'action de façon à obtenir une cohérence formelle et architecturale.
- > Pour ce faire, il réfléchit d'emblée en compositeur. La question de la forme musicale semble donc principale, très tôt dans le processus de création (conception du livret).

### 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 ? »

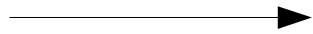
Chaque scène, chaque musique d'interlude – prélude, postlude, transition ou intermède – devait donc se voir attribuer un visage musical propre et identifiable, une autonomie cohérente et clairement délimitée. Cette exigence impérieuse eut pour conséquence l'emploi si discuté de formes musicales anciennes 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 *Écrits*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1999, pp. 108-109.

*Construction du  
2ème acte,  
manuscrit de Berg*

| Dramatisches          |      |                             |                                     |                                                                                                                                                                     | Musikalisches                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                |                 |                                               |
|-----------------------|------|-----------------------------|-------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|-----------------|-----------------------------------------------|
| Seite des Manuskripts | Acte | Ort                         | Zeit                                | Personen                                                                                                                                                            | Symphonisch in fünf Sätzen      | Unterabteilungen, kleinere Formen, Einlagen etc.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | Textbehandlung | Instrumentation | Tabl. des Manuskripts                         |
| 81                    | I    | Marieus Stube               | Vormittag. Die Sonne scheint herein | Marie und ihr Kind, später Wozzeck. Marie wird allein                                                                                                               | I. I. Sonatensatz               | Kurze Einführung von Offizieren des Vorhangs<br>Exposition<br>1. Reprise<br>Durchführung<br>2. Reprise: Beginn,<br>Fortsetzung und Coda                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                |                 | 1<br>7<br>60<br>96<br>128<br>141              |
| 94                    | I    | Strasse in der Stadt        | Tag                                 | Hauptmann und Doktor<br>später Wozzeck                                                                                                                              | Fantasia und Fuge über 3 Themen | Die ersten zwei Themen<br>das dritte die Fuge<br>Nachspiel der Fuge und                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                |                 | 141<br>243<br>286<br>346<br>367               |
| 124                   | II   | Strasse von Marieus Wohnung | Früher Tag                          | Marie und Wozzeck                                                                                                                                                   | Largo für Kammerorchester       | Largo beginnt<br>[Das Kammerorchester (abseits) in der Besetzung von Schönbergs Kammerorchester, dann hier und da das ganze große Orchester]                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                |                 | 412<br>456<br>481<br>561<br>582<br>589        |
| 135                   | II   | Wirtshausgarten             | Spät Abends                         | Burschen, unter ihnen die 2 Handwerksburschen, Soldaten, unter ihnen Andres und Tambourmajor, und Mädchen, unter ihnen Marie. Später Wozzeck, dann selbst in Aktion | Scherzo für das große Orchester | Scherzo I (Ländler)<br>Trio I (Lied des 2. Handwerksb.)<br>Scherzo II (Waher)<br>Trio II (Chor der Burschen und Lied des Andres)<br>Scherzo (Quasi Reprise d. Ländler)<br>mit gleichzeitigen Dialog zwischen Wozzeck und Andres.<br>[Basso ostinato]<br>Trio I (Quasi Reprise des 1. Liedes des 2. Handwerksburschen in Form einer Choralbearbeitung = Predigt des 2. Handwerksburschen)<br>Scherzo II (Quasi Reprise d. Waher = Beginn) |                |                 | 605<br>671<br>685<br>737<br>742<br>761<br>815 |
| 164                   | III  | Wachstube in der Kaserne    | Nachts                              | Soldaten, unter ihnen Wozzeck und Andres, später der Tambourmajor                                                                                                   | Rondo con Introduction          | Introduction: Beginn des Chors der schlafenden Soldaten<br>Fortsetzung und Dialog zwischen Wozzeck u. Andres<br>Rondo marziale<br>offene Szene ohne Musik                                                                                                                                                                                                                                                                                |                |                 |                                               |

## Action dramatique



## Structure musicale

### Acte I

#### Exposition

5 pièces de caractère (5 « Charakterstücke »)

Wozzeck et le Capitaine

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

Wozzeck et Andres

Rhapsodie

Wozzeck et Marie

Marche militaire et berceuse

Wozzeck et le Docteur

Passacaille

Marie et le Tambour Major

Andante affetuoso (quasi rondo)

### Acte II

#### Développement dramatique

Symphonie en 5 mouvements

Marie et son enfant, puis Wozzeck

Forme Sonate

Le Capitaine et le Docteur, puis Wozzeck

Fantaisie et Fugue

Marie et Wozzeck

Largo

Le jardin d'une auberge

Scherzo

La salle de garde

Introduction et Rondo

### Acte III

#### Catastrophe et épilogue

5 Inventions

Marie et son enfant

Invention sur un thème

Marie et Wozzeck

Invention sur une note

Une auberge

Invention sur un rythme

Mort de Wozzeck

Invention sur un hexacorde

Des enfants jouent

Invention sur un mouvement régulier de croches

## COMMENTAIRES :

- > Outre le fait d'organiser l'action de façon très structurée, Berg emploie une forme différente pour chacune des 15 scènes de l'opéra !
- > Le compositeur a dévoilé très tôt, au moment de la publication de la partition chant-piano, l'usage de ces formes. Elles sont empruntées pour certaines à la tradition de la musique ancienne, 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 et inattendu !
- > Bach est très présent, notamment au troisième acte, conçu comme cinq « Inventions », dont chacune présente une contrainte compositionnelle différente. La justification de ces contraintes est autant musicale que dramaturgique.

### 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 !

## ZOOM sur l'usage des formes fixes :

- > La présence de formes fixes, issues de la tradition de la musique dite « absolue », a beaucoup intrigué, fasciné, voire choqué les contemporains de Berg.
- > Elle a d'emblée aiguillé la critique vers l'analyse approfondie de la partition. Pourtant, la *théâtralité* était le plus important aux yeux de Berg, qui ne voulait pas que l'on prête attention à l'usage de ces formes :

« 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)

- > On revient à la dichotomie présentée au début de nos séances (cf. support de cours no 1).

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), *ibid.*

-> Incroyable paradoxe de *Wozzeck* !

-> En-dehors même de la question de l'autonomie de la musique et de la caractérisation des scènes, l'usage des formes fixes a également permis à Berg de construire de vastes structures musicales. Alors que la tonalité venait d'être abandonnée, l'usage de formes fixes lui servit manifestement de soutien compositionnel :

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.

## Usage des formes fixes, récapitulatif :

- > Organiser le drame par la musique
- > Donner une personnalité différente à chaque scène (> éviter la monotonie)
- > Donner à la musique son autonomie... tout en la subordonnant à l'action !
- > Pallier à l'absence de tonalité
  
- En même temps, l'aspect *durchkomponiert* de *Wozzeck* situe également cet opéra dans la lignée de Wagner et d'*Erwartung* de Schoenberg (où seul le texte structure le drame) : c'est un autre des paradoxes fascinants de la partition.
  - > Présence de leitmotifs ;
  - > Présence d'interludes symphoniques qui font la transition entre les scènes ;
  - > Usage d'un procédé de développement continu (variation développante), qui assure la continuité musicale.
  
- > *Wozzeck* apparaît ainsi comme une synthèse de beaucoup de courants différents, quant aux traditions instrumentales et opératiques qui le précèdent !
- > La même réflexion peut se faire sur la question de la distribution et du traitement vocal, ainsi que sur 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 ».

-> Il préconise 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 (voir diapositive suivante).

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 donc ce type de déclamation d'une déclamation parlée « normale » ou « réaliste », qu'il nous avertit d'utiliser par ailleurs en plusieurs endroits de l'opéra. (Dans ces moments-là, nous sommes en face de véritables « mélodrames » (= parlé sur la musique).

> Avec le *Sprechgesang*, les hauteurs sont notées, et on doit les prendre en considération. Mais il ne faut pas « tenir » la note : sur le modèle de la voix parlée, on doit les atteindre puis s'en détacher immédiatement, en touchant les notes contiguës par 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. L'effet obtenu est très étrange, « spécial », et s'accorde bien avec le climat de folie et le dérangement mental dont souffre Wozzeck. (On pourrait proposer ici un parallèle avec l'expressionnisme en peinture.)

-> Voir exemple dia suivante, acte III scène 4, mort de Wozzeck. A la fin de cette scène, le Docteur et le Capitaine discutent sur la musique (> mélodrame), ce qui rend particulièrement terrible le ton « banal » de leur conversation, alors que Wozzeck vient de se noyer dans l'étang.

> On voit d'emblée combien la palette de l'expressivité vocale est riche et variée. C'est un autre des phénomènes remarquables dans *Wozzeck*, qui marque un nouveau départ pour la musique vocale du 20ème siècle.

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

The image displays a musical score for a scene from Wagner's *Die Walküre*, Act 1. The score is written for a vocal part (Wozz.) and an orchestra. The vocal part is marked *gesprochen parlando* (spoken parlando) and *f > pp* (forte to pianissimo). The lyrics are in German and English: "Das Mes-ser?— Wo ist das Mes-ser?— Ich hab's da-ge-las-sen.— Nä-her, noch näher.— / Where is it? Where has the knife gone? Some-where here I left it, some-where, here, some-where—". The tempo is marked *nicht schleppen* (do not drag) with a tempo of  $\text{♩} = 80$  (Hauptzeitmaß). The score includes parts for 2 Soli m. D., 1. Vl., d. Übrig. get., and Vla. get. The orchestra is marked *arco* (arco) and *trem. am Steg* (tremolo on the bridge). The dynamic is *sfz pp* (sforzando pianissimo). The score also includes a section marked *col legno gestrichen ganze Bögen* (col legno gestrichen ganze Bögen) and *pp* (pianissimo). The score ends with the tempo marking *smorz.* (smorzando).

Voir Franz Grundheber (dir. Claudio Abbado), à 1'19'50 :

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

Voir aussi Toni Blankenheim (plus chanté) (dir. Bruno Maderna), à 1'31'18 :

<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 varie beaucoup, 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 *sol*, et comme pour le traitement vocal, exploite énormément les modes de jeux des instruments. Il crée ainsi des atmosphères surréalistes, grinçantes, terrifiantes, ou pseudo-réalistes (voir le piano désaccordé de l'auberge), avec une imagination impressionnante et un goût de l'expérimentation.

> L'usage de la musique de scène est très intéressant. En intégrant des *bandas* 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 (voir support de cours no 4).

ECOUTE de la scène, à 14'40 environ :

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