

OPERA DE LILLE

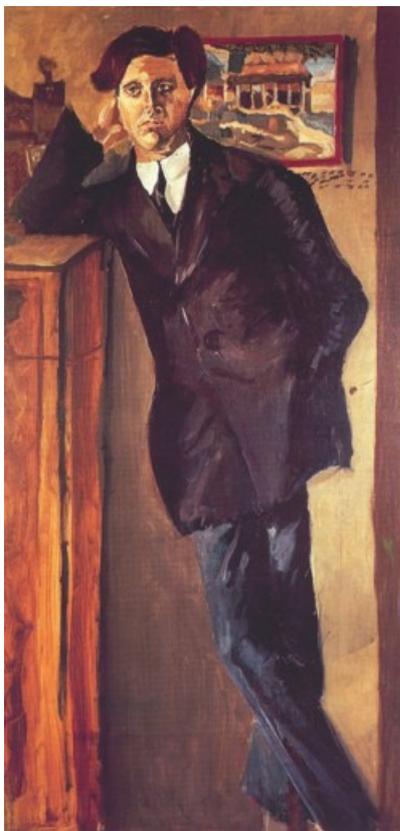
SAISON 2006 2007

DOSSIER PEDAGOGIQUE

WOZZECK ALBAN BERG

ADAPTATION ORCHESTRALE DE JOHN REA
MISE EN SCÈNE JEAN-FRANCOIS SIVADIER
CRÉATION FRANÇAISE / NOUVELLE PRODUCTION

MA 23, JE 25, SA 27, MA 30 JANVIER 07 (20 H)



Berg par Schœnberg

Opéra de Lille - Service des relations avec les publics
Dossier réalisé avec la collaboration de **Sébastien Bouvier**, enseignant détaché
Décembre 2006

SOMMAIRE

Préparer votre venue à l'Opéra 3

WOZZECK

Fiche résumé pour les élèves 4

Georg Büchner 5

Alban Berg et la Seconde Ecole de Vienne 6

Le contexte culturel de l'œuvre 7

L'équipe artistique 8

Repères biographiques 9

Notes du metteur en scène 10

Wozzeck : une réorchestration 12

Guide d'écoute 13

Vocabulaire 24

Références 25

La Voix à l'opéra 26

L'Opéra de Lille, visite guidée 27

Un lieu, une histoire, un bâtiment et un vocabulaire

Fiches élèves sur le bâtiment

ANNEXES :

Livret français-allemand

Les instruments de l'orchestre

Frise biographique d'Alban Berg

PRÉPARER VOTRE VENUE

Ce dossier vous aidera à préparer votre venue avec les élèves, sachant que l'équipe de l'Opéra de Lille est à votre disposition pour toute information complémentaire et pour vous aider dans votre approche pédagogique.

Si le temps vous manque, nous vous conseillons, prioritairement, de :

- lire la fiche résumé
- le synopsis
- les notes d'intention
- faire une écoute de quelques extraits représentatifs de l'opéra, (voir guide d'écoute) :
 - Acte I, Scène I
 - Acte I, scène III
 - Acte II, scène III
 - Acte II, scène IV
 - Acte III, scène II
 - Acte III, scène V

RECOMMANDATIONS

Le spectacle débute à l'heure précise. Il est donc impératif d'arriver au moins 30 minutes à l'avance, les portes sont fermées dès le début du spectacle.

On ne sort pas de la salle en dehors de l'entracte et l'on reste silencieux pendant le spectacle afin de ne pas gêner les chanteurs ni les spectateurs.

Il est interdit de manger et de boire dans la salle, de prendre des photos ou d'enregistrer.

Les téléphones portables doivent être éteints.

Nous rappelons aux enseignants et accompagnateurs que les élèves demeurent sous leur entière responsabilité pendant toute leur présence à l'Opéra et pendant le concert et nous vous remercions de bien vouloir faire preuve d'autorité si nécessaire.

Durée du spectacle : 1h40 mn sans entracte

Opéra chanté en allemand, surtitré en français

TEMOIGNAGES

L'équipe de l'Opéra souhaite vivement que les élèves puissent rendre compte de leur venue, de leurs impressions... à travers toute forme de témoignages (écrits, photographies, productions musicales). N'hésitez pas à nous les faire parvenir.

FICHE RÉSUMÉ

Wozzeck est un opéra allemand composé par Alban Berg et créé en 1925 au Staatstheater de Berlin. Son livret est tiré de *Woyzeck*, pièce de théâtre de Georg Büchner (1837) elle-même inspirée d'un fait divers. L'Opéra de Lille présente une nouvelle production de cet opéra, dans une mise en scène de Jean-François Sivadier.

Résumé de l'histoire :

Wozzeck est un militaire sans grade soumis aux ordres de son capitaine et aux expériences scientifiques du Docteur. Sa seule raison de vivre semble être Marie, femme avec lequel il a eu un enfant sans être marié. Wozzeck est un jeune homme perturbé, pauvre et sujet aux hallucinations. Quand il comprend que Marie se détourne de lui et s'éprend du Tambour-Major, il en perd la raison jusqu'à la tuer et se noyer.

Les personnages et leur voix :

Wozzeck	baryton
Tambour-major	ténor
Andrès	ténor
Capitaine	ténor bouffe
Docteur	basse
Premier compagnon	basse
Deuxième compagnon	baryton
Fou	ténor
Marie	soprano
Margret	contralto
L'enfant de Marie	
Soldats et compagnons	ténor I et II, baryton I et II, basse I et II
Soldat	ténor
Servantes et prostituées	soprano I et II, contralto I et II
Chœur d'enfants	

L'orchestre :

Il s'agit d'une adaptation orchestrale pour 21 musiciens créée par le compositeur John Rea en 1995. L'orchestre Ictus sera dirigé par Lorraine Vaillancourt.

Flûte traversière (aussi piccolo et flûte en sol)
2 hautbois (2^e aussi cor anglais)
2 clarinettes en sib (1^{ère} aussi clarinette en mib, 2^e aussi clarinette en la et clarinette en mib)
Clarinette basse en sib (aussi clarinette en sib)
Basson
Contrebasson
2 cors en fa
Trompette en do
Trombone basse (ou trombone ténor-basse).
Percussions (2 exécutants) : xylophone, 4 timbales, triangle, cymbales choquées (crash), cymbale suspendue, 2 tam-tams (petit/gros), caisse claire, grosse caisse avec cymbales, badine.
Harpe (aussi triangle et cymbale suspendue)
Piano (aussi célesta, synthétiseur [accordéon de bastringue, Piano de bastringue] et triangle)
Violon I (facultatif : aussi violon de bastringue avec scordatura la-mi-si-fa#)
Violon II
Alto
Violoncelle
Contrebasse

GEORG BÜCHNER (1813-1837)

Georg Büchner (17 octobre 1813 à Goddelau (Hesse) - 19 février 1837 à Zurich) est médecin, scientifique, philosophe, agitateur public aux tendances révolutionnaires et écrivain allemand.

Georg Büchner est né dans le sud-ouest de l'Allemagne où les révolutions de 1789 et de 1830 ont de fortes répercussions. Fils d'un médecin légiste renommé, Ernst Büchner, et frère aîné de Ludwig Büchner, médecin et philosophe, il est très tôt initié aux sciences. À partir de 1831, il fait des études de médecine à l'université de Strasbourg. En 1833, Büchner rentre à Darmstadt pour terminer ses études et participe à l'agitation politique qui saisit le sud de l'Allemagne après le *Hambacher Fest* du 27 mai 1832, manifestation pour l'unité nationale s'opposant aux régimes despotiques germaniques. A Giessen, Büchner est co-fondateur en 1834 de *La Société des droits de l'homme*, association révolutionnaire, et participe avec le pasteur Weidig à la rédaction du *Messenger hessois*, un pamphlet destiné aux paysans.

En 1835, menacé d'arrestation, il se réfugie à Strasbourg. Il en profite pour terminer sa pièce de théâtre *La mort de Danton (Dantons Tod)* commencé en 1834. Il traduit deux pièces de Victor Hugo - *Lucrèce Borgia* et *Marie Tudor* - et écrit la nouvelle *Lenz*. Parallèlement, il poursuit ses recherches scientifiques ; en 1836 il devient membre de la Société d'histoire naturelle de Strasbourg et obtient un doctorat de l'université de Zurich avec son mémoire « Le système nerveux du barbeau ». Il écrit *Léonce et Léna*.

Fin 1836, il entreprend l'écriture de *Woyzeck*, une deuxième version de *Léonce et Léna* et très probablement deux autres pièces dont une sur l'Arétin. Büchner tombe gravement malade et meurt le 19 février, à l'âge de 23 ans, du typhus, laissant son œuvre *Woyzeck* inachevée.

Son frère Ludwig se charge de la publication de ses œuvres, à l'exception de *Woyzeck* qui ne sera éditée sous une première version reconstituée par Karl Emile Franzos qu'en 1879. C'est cette version de *Woyzeck* qui sera à l'origine du livret de l'opéra de Berg. Les manuscrits laissés par Büchner étant fragmentaires, plusieurs versions de la pièce ont été publiées proposant de différentes organisations des scènes.

Si l'œuvre théâtrale de Büchner semble influencée par le mouvement préromantique allemand *Sturm und Drang (Tempête et élan)*, elle demeure très innovatrice dans la représentation du drame social. Son *Woyzeck* piétiné par toute une société et l'histoire grotesque du prince Léonce font de Büchner un des précurseurs des courants naturaliste et expressionniste du début du XX^{ème} siècle. Büchner invente un théâtre qui autopsie la société, la condition humaine. Son geste est à la fois littéraire, médical, philosophique et politique.

Quelques citations de Büchner :

« La lutte entre riches et pauvres est l'unique combat révolutionnaire au monde. »

« Je ne parviens pas à savoir quelle partie de moi-même trompe l'autre. »

« Chaque homme est un abîme, on a le vertige quand on se penche dessus. »
- *Woyzeck*

« Chacun de nous est un gouffre ; on a la tête qui tourne quand on regarde au fond. »
- *La mort de Danton*.

ALBAN BERG ET LA SECONDE ÉCOLE DE VIENNE

Voir également biographie de Berg en annexe

En regard d'un monde marqué par l'horreur des deux conflits mondiaux, se crée à Vienne une nouvelle école, qui, sans se départir tout à fait de la tradition musicale, dépasse celle-ci et reflète la destruction du monde tonal qui sous-tendait les œuvres des compositeurs romantiques.

Fondée par **Arnold Schönberg** et nourrie des réflexions et des œuvres de ses deux élèves **Alban Berg**, et **Anton Webern**, la seconde Ecole de Vienne provoqua dans le domaine de la composition musicale un bouleversement considérable.

La recherche de l'expression de sentiments exacerbés passe par l'élaboration d'un langage tout à fait particulier, dont les caractéristiques peuvent schématiquement se décrire de la manière suivante : un dépassement des fonctions harmoniques et de la tonalité par un recours à l'atonalité puis au dodécaphonisme.

En 1908, Schönberg invente une nouvelle grammaire de la musique en posant les bases de l'**atonalité** : une écriture où aucune note ne domine, où la mélodie ne peut se fixer, et qui débouche sur des œuvres qualifiées d'expressionnistes.

Le **dodécaphonisme**, « méthode de composition avec douze sons, n'ayant de relations que l'un avec l'autre », permet à Schönberg d'associer les douze sons d'une gamme chromatique dans la succession ou la simultanéité en s'affranchissant des notions de consonance et de dissonance. A la logique d'une gamme composée de degrés ayant une fonction particulière succède une logique de série ; c'est ce qu'on appelle la **musique sérielle**.

Dès 1904, Alban Berg (1855-1935) prend régulièrement des leçons avec Schönberg auquel il vouera toujours un respect passionné dont témoignent ses nombreuses lettres. Tout en s'inscrivant dans la logique de son maître, Berg semble concilier tradition, par le recours à certaines formes anciennes, et modernité par l'association libre du langage tonal et atonal (musique sérielle). Il joue ainsi sur les différents niveaux du langage et juxtapose l'atonalité et la tonalité, donnant un nouvel éclairage à l'écriture tonale en la plaçant hors contexte.

Mais c'est sans doute dans *Wozzeck*, qu'il semble le plus audacieux : dans le domaine de l'expression, il crée de nouveaux liens entre le verbe et le son, et exploite toutes les ressources vocales de son temps : les multiples combinaisons du texte et de la voix permettent un raffinement inexploité et sont en adéquation avec les sentiments exprimés par les personnages de son opéra.

Arnold Schönberg écrit en 1949 :

« Lorsque Alban Berg est venu à moi en 1904, c'était un grand jeune homme extrêmement timide. Mais quand j'ai vu les compositions qu'il me montrait - des lieder d'un style entre ceux de Hugo Wolf et Brahms - j'ai reconnu aussitôt qu'il avait un talent réel. Je l'ai donc accepté comme élève, bien qu'à l'époque il fût incapable de me payer mes honoraires. Par la suite, sa mère héritait d'une fortune considérable et dit à Alban que, comme ils avaient maintenant de l'argent, il pourrait entrer au conservatoire. On m'a dit que Berg était tellement contrarié par cette perspective qu'il avait commencé par pleurer, et n'avait pas cessé jusqu'à ce que sa mère lui permette de continuer avec moi. »

Alban Berg, après avoir assisté à la représentation de la pièce de Büchner à Vienne en 1914 :

« C'est fantastique, c'est incroyable, il faut mettre cette pièce en musique ! »

Alban Berg à sa femme, au sujet de *Wozzeck* (lettre du 7 août 1918) :

« Il y a un peu de moi-même dans ce personnage, dans la mesure où j'ai passé ces années de guerre tout aussi dépendant des gens que je haïssais, j'ai été enchaîné, malade, captif, résigné, en fait humilié. »

LE CONTEXTE CULTUREL DE L'ŒUVRE

Au début du XX^{ème} siècle, la Vienne intellectuelle et artistique est secouée par un vent de rénovation. Les intellectuels ressentent profondément un malaise de la civilisation : tout leur paraît mensonge. C'est dans ce contexte que vont éclore les arts, sciences ou théories qui devaient marquer le siècle : la **psychanalyse**, la science moderne, la philosophie du langage, la musique atonale et dodécaphonique, l'architecture fonctionnelle, l'économie moderne...

Attiré par le phénomène de l'hystérie, **Sigmund Freud** (1856-1939) a suivi à Paris les démonstrations du professeur Charcot. Freud conclut à une origine psychique de la maladie. L'**inconscient** de l'homme, sa sexualité refoulée seront désormais au centre de ses recherches. Il découvre le travail des rêves (*l'Interprétation des rêves* est publiée en 1900), la révolte des fils contre les pères sous le signe d'Œdipe.

Les écrivains comme Hofmannsthal, Schnitzler, décrivent un monde décadent, peuplé de dandys à la dérive, cultivés, oisifs et coupés de la réalité.

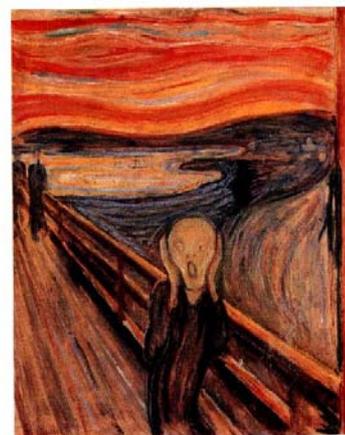
L'**expressionnisme** apparaît au début du XX^{ème} siècle et concerne de nombreux domaines artistiques : peinture, littérature, théâtre, cinéma, architecture, etc. Il consiste en la projection d'une **subjectivité** qui tend à déformer la réalité pour inspirer au spectateur une réaction émotionnelle. Les représentations sont souvent basées sur des visions angoissantes, déformant et stylisant la réalité pour atteindre la plus grande intensité expressive. Celles-ci sont le reflet de la vision pessimiste que les expressionnistes ont de leur époque, hantée par la menace de la Première Guerre mondiale. Les œuvres expressionnistes mettent souvent en scène des symboles, influencées par la psychanalyse naissante et les recherches du **symbolisme**.

Au début du XX^{ème} siècle, ce mouvement profondément ancré dans l'Europe du Nord (Allemagne) est une réaction à l'impressionnisme français : alors que l'impressionnisme en est encore à décrire la réalité physique, l'expressionnisme lui ne s'attache plus à cette réalité et la soumet aux états d'âme de l'artiste. Cette rupture se manifeste par une forme agressive : des couleurs violentes, des lignes acérées.

Les premiers éléments annonciateurs de l'expressionnisme apparaissent à la fin du XIX^{ème} siècle, en particulier chez Edvard Munch (*Le Cri*) ainsi que dans les travaux de Van Gogh.

En littérature, on rattache à l'expressionnisme les romans de Franz Kafka, Goerg Kaiser ou Ernst Toller. Les musiciens Arnold Schönberg et Alban Berg ont composé des œuvres qui peuvent aussi être décrites comme expressionnistes.

En cinéma, l'expressionnisme apparaît plus tard, entre les deux guerres, avec notamment les films de Friedrich Wilhelm Murnau (*Nosferatu*) et Fritz Lang (*M le maudit*).



Edvard Munch, "The Scream"

L'EQUIPE ARTISTIQUE

Opéra en 3 actes et 15 scènes

Livret d'**Alban Berg**, d'après *Woyzeck* (1821) de Georg Büchner
Créé le 14 décembre 1925 au Staatstheater (Opernhaus Unter den Linden), Berlin

Adaptation pour 21 musiciens de **John Rea** (né en 1944) créée en 1995 à Banff (Canada)

Direction musicale **Lorraine Vaillancourt**
Mise en scène **Jean-François Sivadier**
Assistante à la mise en scène **Véronique Timsit**
Scénographie **Alexandre de Dardel**
Lumières **Philippe Berthomé**
Costumes **Virginie Gervaise**
Assistant musical **Cristian Gort**
Chef de chant **Emmanuel Olivier**

Avec

Andreas Scheibner (Wozzeck)

Louis Gentile (le Tambour-Major)

Matthew Beale (Andrès)

Ales Briscein (le Capitaine)

Petri Lindroos (le Docteur)

Till Fechner (1er Compagnon)

Christophe Gay (2e Compagnon)

Cyril Auvity (le Fou)

Ursula Hesse von den Steinen (Marie)

Martine Mahé (Margret)

William Seide (l'enfant de Marie)

Et l'ensemble **Ictus**, ensemble en résidence à l'Opéra de Lille

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Lorraine Vaillancourt direction musicale

Directrice artistique du Nouvel Ensemble Moderne (NEM) qu'elle a fondé en 1989, pianiste et chef d'orchestre, elle s'est produite régulièrement depuis trente ans avec divers ensembles de Montréal et d'ailleurs. Ses collaborations avec les Percussions de Strasbourg ont été chaleureusement saluées. Elle a assuré la création d'un grand nombre d'œuvres autant au piano qu'au pupitre. Membre de la société Les Événements du Neuf, elle dirige l'Atelier de musique contemporaine de la Faculté de musique de l'Université de Montréal où elle est professeur depuis 1974. Récemment nommée au Conseil d'administration du Conseil des arts et des lettres du Québec, Lorraine Vaillancourt a également contribué à la fondation de Circuit, revue nord-américaine de musique du 20ème siècle.

John Rea auteur de la réorchestration

Né en 1944, d'origine canadienne, John Rea mène une triple carrière de compositeur, professeur et conférencier. Diplômé de Princeton, il a reçu de nombreux prix et commandes dans des genres variés (musique de chambre instrumentale, théâtre musical, musique électroacoustique, œuvres pour grands ensembles et œuvres vocales). Parmi ses dernières créations, mentionnons un septuor, *Plus que la plus que lente* (1997), écrit pour L'Ex Novo Ensemble de Venise, et la réorchestration pour vingt-et-un musiciens de l'opéra *Wozzeck*, d'Alban Berg, à l'attention du Nouvel Ensemble Moderne. Son quatuor à cordes *Objets perdus*, écrit pour le Quatuor Arditti, lui vaut pour la seconde fois le prix du gouverneur-général (le prix Jules Léger) en 1992. Ses œuvres sont jouées aussi bien aux États-Unis et au Canada qu'en Europe et présentées lors de manifestations majeures à travers le monde : New Music America (Philadelphie), Musica, Festivals de Liège, de Hollande, et de la Société Internationale pour la Musique Contemporaine (SIMC). En plus de ses activités de compositeur, John Rea a donné des conférences et publié des articles sur la musique du XXème siècle. Depuis 1973, il enseigne la composition et la théorie musicale à l'Université McGill dont il a été le doyen de 1986 à 1991. Il est membre du comité artistique de la Société de musique contemporaine du Québec.

Jean-François Sivadier mise en scène

Né en 1963, ancien élève à l'École du TNS, Jean-François Sivadier est comédien, metteur en scène et auteur. Il a notamment travaillé avec Jacques Lasalle, Daniel Mesguich, Christian Rist, Dominique Pitoiset, Alain Françon, Laurent Pelly, Stanislas Nordey, Yan Joël Collin. Proche de Didier Georges Gabily, il a joué avec lui dans ses pièces, *Violences*, *Enfonçures* et a participé à la mise en scène laissée inachevée de son diptyque *Dom Juan/Chimère et autres bestioles* en 1996. La même année, il écrit et met en scène *Italienne avec orchestre* puis *Italienne scène et orchestre* en 2003 qui connaissent un grand succès. En 1998, il écrit et monte un impromptu, *Noli me tangere* au TNB de Rennes, où il crée également ses trois spectacles suivants : *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro* de Beaumarchais (2000), *La Vie de Galilée* de Brecht (2002) et *La Mort de Danton* de Büchner (2005). En 2002, il devient artiste associé au TNB de Rennes. Régulièrement invité du Festival d'Avignon, il investira la Cour d'Honneur du Palais des Papes en juillet 2007. A l'Opéra de Lille, il a signé sa première mise en scène d'opéra avec *Madama Butterfly* de Puccini (2004) et a présenté en ouverture de cette saison *Italienne avec orchestre*.

Ictus ensemble en résidence à l'Opéra de Lille

Ictus est un ensemble de musique contemporaine installé depuis 1994 à Bruxelles, dans les locaux de la compagnie de danse Rosas. Depuis 2003, Ictus est en résidence à l'Opéra de Lille. Sa programmation se promène sur un très large spectre stylistique (d'Aperghis à Reich, de Murail à Tom Waits) mais chacun de ses concerts propose une aventure d'écoute cohérente : concerts thématiques (la transcription, le temps feuilleté, le nocturne, l'ironie, musique et cinéma, Loops...), concerts-portraits (Jonathan Harvey, Fausto Romitelli, Toshio Hosokawa...), concerts commentés, productions scéniques (opéras, ballets, tours de chant). A l'Opéra de Lille, Ictus a notamment participé à la création de Georges Aperghis, *Avis de tempête* (novembre 2004) qui a été distinguée par le Grand Prix de la critique comme meilleure création musicale de l'année. D'autres spectacles et soirées exceptionnelles ont été organisés avec le concours de l'ensemble à l'Opéra : *Candid Music*, *Counter Phrases*, *An Index of metals* de Fausto Romitelli, ...

Ictus propose chaque année, en collaboration avec le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et le Kaaitheater, une série de concerts bruxellois qui rencontrent un public large et varié. Ictus a organisé quatre séminaires pour jeunes compositeurs, et développé une collection de disques, riche déjà d'une quinzaine de titres. La plupart des grandes salles et les meilleurs festivals l'ont déjà accueilli (Musica Strasbourg, Witten, Brooklyn Academy of Music, le Festival d'Automne à Paris, Royaumont, Villeneuve-lez-Avignon, Wien-Modern, ...)

NOTE DU METTEUR EN SCÈNE

UN CAUCHEMAR FANTASTIQUE

par Jean-François Sivadier, metteur en scène

La Grand-mère : « Il était une fois un pauvre enfant qui n'avait ni père ni mère, tout le monde était mort, et il n'avait plus personne au monde. Tout le monde était mort et il allait et criait jour et nuit. Et parce qu'il n'y avait plus personne sur la terre, il voulut aller au ciel, et la lune le regardait si aimablement, et quand il arriva enfin à la lune, c'était un morceau de bois pourri et alors il est allé jusqu'au soleil, et quand il arriva au soleil, c'était un tournesol fané, et quand il arriva aux étoiles, c'étaient des moucheron dorés, épinglés dans le ciel, comme le lanier les épingle sur le prunellier, et quand il voulut revenir sur terre, la terre était un pot renversé et il était tout seul, et alors il s'est assis et a pleuré et il est toujours assis là tout seul. » Georg Büchner, *Woyzeck* (1821).

Le 2 juin 1821, à Leipzig, le barbier Johann Christian Woyzeck, ancien soldat, assassine, à coups de couteau, sa maîtresse, Johanna Christiane Woost. Le psychiatre Clarus établit un rapport, commandé par le tribunal, dans lequel il est admis, contre l'avis de la défense, que l'accusé est mentalement responsable de ses actes. Ce dernier est décapité en place publique le 27 août 1824.

En écrivant *Woyzeck*, à partir du rapport du docteur Clarus, le jeune biologiste, philosophe, agitateur politique Georg Büchner se livre, encore plus manifestement que dans sa première pièce *La mort de Danton*, à l'auscultation, l'observation clinique de l'homme et de la société par le moyen du théâtre. Dans un poème construit comme une expérience littéraire et scientifique, une suite de fragments, proche du documentaire, qui, refusant toute forme d'idéalisme, s'attache sur le plateau à saisir, au sens photographique, le temps présent et la réalité, il montre le combat perdu d'avance d'un homme qui cherche à survivre au sein des constructions abstraites que l'ordre social oppose à sa nature.

Cent ans plus tard, la musique d'Alban Berg épure et transcende la pièce de Büchner faisant du fait divers de Leipzig un mythe. L'étonnante alchimie entre la complexité de la partition et la pureté confondante du livret, éclaire et bouscule les corps et les voix dans un monde d'hallucinations sonores et visuelles, où chaque détail résonne sur l'ensemble, où le cri remplace souvent le chant, où l'inconscient se confond dans l'organique et la mémoire dans la prémonition.

En inventant cette musique qui s'éprouve autant qu'elle s'écoute, avec un regard sans pitié mais sans jugement, d'une compassion et d'une tendresse infinies, traquant la vérité et la poésie, non pas dans l'ordre et l'harmonie mais dans le désordre et la discordance de l'humanité et de la vie même, Berg, de la première à la dernière mesure, est l'artisan d'un théâtre sublime. Où l'on voit ce qui va conduire un simple soldat, exhibé dans la première scène, par son capitaine, comme une bête de foire sans morale et sans vertu, à détruire ce qui lui est le plus cher. *Woyzeck*, dépossédé de tout, anti-héros absolu, exploité, humilié par ses supérieurs, trébuche, bégaye, improvise, ne maîtrise ni sa parole ni son corps, ni son histoire, et court, comme un rasoir ouvert, à travers un monde dominé par ceux qui possèdent l'argent et le langage.

Incapable de contredire le bavardage fanatique du capitaine, forcé pour pouvoir manger d'accepter les prescriptions délirantes du docteur, impuissant à mettre un nom sur ses indéchiffrables visions d'apocalypse, il s'accroche désespérément à ce qui le fait tenir debout, l'amour de Marie et lance au ciel vide une plainte récurrente qui résonne comme un cri d'orgueil : « Wir Arme Leut - nous pauvres gens ». L'amour de Marie protégeait *Woyzeck* de l'abîme, sa trahison les y précipite tous les deux. L'univers de *Woyzeck*, possédé par le vertige, tangué et brinquebale de partout comme une machine qui s'emballe et dont le dérèglement contamine tout le monde.

Entre l'argent et le schnaps, la chair et le sang, le désir et la honte, entre le besoin de travailler et le manque de sommeil, la lecture de la bible et le goût du péché, la prostitution des corps et l'aliénation des esprits, entre les appels de la nature et l'obsession de la fuite du temps, les personnages, dans un état de fièvre permanent, n'ont plus accès à leur raison et n'obéissent qu'à leurs pulsions. Ils n'entrent pas sur scène, ils surgissent, ils ne sortent pas, ils fuient, se saisissent et se cognent et dérapent, tiraillés entre la réalité de ce qu'ils sentent et l'abstraction de ce qu'ils imaginent, entre la pesante matérialité de leur corps et l'irrationnel affolement de leur pensée.

Universelle, intemporelle, la fable qui se dessine au cœur de ce chaos est noire et cruelle comme un conte pour enfants, entre Grimm et Kafka, Chaplin et Murnau, un cauchemar fantastique fait d'épisodes disjoints, de disproportions et de fausses perspectives, peuplés de soldats et de prostituées, de fous, d'ivrognes et de poètes, un rêve où la lumière se fond dans l'obscurité, où ce qu'on voit n'est pas nécessairement ce qui est.

Une histoire sans morale, illuminée par le regard d'un enfant et commentée par son silence.

Le petit orphelin du conte de la grand-mère dans la pièce de Büchner, l'enfant qui n'a d'autre histoire que celle de son errance, est peut-être celui de *Wozzeck*, continuant à jouer tranquillement quand on lui annonce la mort de sa mère, mais peut-être aussi *Wozzeck* lui-même, et tous les personnages autour de lui, qui mesurent à chaque instant, les bras ouverts, le corps lourd et les yeux écarquillés, l'ampleur de leur solitude, tous orphelins du sens de leur existence, survivants dans l'abandon et la dépossession, échoués sur un petit coin du monde, sans tristesse mais sans joie, pour toujours, pour rien, parce que c'est comme ça.

Jean-François Sivadier (avril 2006)

WOZZECK : UNE RÉORCHESTRATION

Non, je n'étais pas affligé par une espèce de folie, une belle idée fixe, d'une « aberratio mentalis partialis, zweite Spezies », comme disait le Docteur à Wozzeck. Au contraire, le projet de transformer « en miniature » la partition multicolore d'Alban Berg m'a fait souffrir. Il faut admettre que parfois j'étais sujet à des étourdissements. Et comment pourrait-il être autrement puisque placé au cœur de ce projet, un paradoxe surprenant s'imposa : bon gré, mal gré, réduire voulait dire étendre, agrandir ! Et de quelle manière ? Par un travail presque acharné, exigé de ces 21 musiciens qui composent l'orchestre de chambre et jouent, de par le fait même, plus fréquemment que dans l'original tout en interprétant souvent des musiques qui ne leur « appartiennent » pas.

Suite à la demande de Lorraine Vaillancourt, en 1992, d'« imaginer une version de *Wozzeck* pour le Nouvel Ensemble Moderne (NEM) » et, par conséquent, après une étude de la partition du chef, j'ai conclu que pas moins de 21 musiciens seraient nécessaires pour pouvoir rendre la musique vivante et irrésistible. Donc, à partir de l'Acte II, scène 3 (la scène centrale de tout l'opéra, soit le Largo), j'ai trouvé - déjà en miniature - les 15 instruments de la Symphonie de chambre d'Arnold Schönberg, à qui la scène rend hommage. Puis un chevauchement, avec les 15 musiciens, légèrement différents de la composition habituelle du NEM, ajoutant une harpe, un deuxième percussionniste et, voilà, les 21. Le choix de Berg, pour son instrumentation à ce moment dans l'opéra, n'est pas sans intérêt. On se rappelle que, plusieurs années auparavant, Berg avait essayé, en vain, de « réduire » à deux pianos cette œuvre magistrale de Schönberg et que le projet échoua. C'est Webern qui réalisa une version pour quatuor à cordes et piano. Ainsi, je me sentais reconforté - mon travail ne serait pas une trahison - car ce genre de « traduction » d'une œuvre en version compacte se situe dans la tradition même, voire une tradition bien rodée, chez ces trois Viennois.

Sous quelle forme se présente donc cette réduction « agrandissant » ? Une partie du travail consiste à faire des transcriptions, surtout dans les passages où Berg compose beaucoup de musique de chambre. Ceci s'entend particulièrement bien à l'Acte II, scène 1 (Berceuse). Une autre technique employée est la réduction, compréhensible quand on se rend compte que chez le compositeur les vents sont généralement multipliés par quatre, la partition faisant appel à 30 instruments à vent et 50 à 60 instruments à cordes. Puis, il y a la réorchestration, un procédé qui s'applique de manière variable. Presque à chaque mesure, on est obligé de compléter la pensée musicale avec un timbre conforme, c'est-à-dire un timbre qui n'est pas celui choisi originellement par Berg, mais qui puisse se prêter à la tâche. La réorchestration comporte aussi des nouvelles doublures à l'unisson pour que certaines lignes mélodiques se fassent entendre.

Enfin, la réorchestration s'apparente à l'art de la composition quand on est obligé de « mettre à nu » d'énormes agrégats qui, de par leur propre nature, dépassent l'action salutaire de la transcription, de la réduction, de l'emploi des timbres conformes et des doublures. Ceci s'entend bien à l'Acte III, scène 4 (*Wozzeck* se noie ; Invention sur un accord de six sons) où je fus contraint de réécrire sur papier manuscrit toutes les voix de toutes les hauteurs avant d'attribuer les timbres, une attribution qui allait bien sûr dans l'esprit de l'œuvre et de pair avec la structure du passage. Ce travail n'est donc pas exactement une recomposition et n'est surtout pas un arrangement puisque, dans un arrangement, on présuppose la possibilité de manipuler les hauteurs dans des registres quelconques. C'est plutôt une nouvelle disposition qui doit à tout prix conserver au maximum les timbres instrumentaux de Berg en même temps que les registres de la partition. Car l'action même de changer les registres aurait été certainement une trahison fâcheuse ! Après tout, nous voulons croire à une illusion sonore : comme si Berg avait fait lui-même ce « réarrangement » instrumental, quoique élargi....

John Rea (1994)

GUIDE D'ÉCOUTE

Pour le guide d'écoute, la version choisie est dirigée par Pierre Boulez avec l'Orchestre et le chœur de l'Opéra de Paris, CBS, 79251.

Plan général de l'œuvre :

Scène	Lieu	action
ACTE I, scène I	la chambre du capitaine. A l'aube.	Wozzeck rase le capitaine.
ACTE I, scène II	En pleine campagne, avec la ville au loin. Fin d'après-midi.	Wozzeck et Andrès coupent du bois. Hallucinations de Wozzeck.
ACTE I, scène III	La chambre de Marie. Le soir.	Marie admire le Tambour-Major. Dispute avec Margret. Wozzeck, obsédé par ses visions, déroute Marie.
ACTE I, scène IV	Le cabinet du Docteur. Après-midi ensoleillé.	Le Docteur fait des expériences sur Wozzeck et rêve d'immortalité.
ACTE I, scène V	Devant la porte de Marie. Au crépuscule.	Marie se laisse séduire par le Tambour-Major.
ACTE II, scène I	La Chambre de Marie. Matinée ensoleillée.	Wozzeck surprend Marie avec ses boucles d'oreilles. Il doute de sa fidélité.
ACTE II, scène II	Une rue. En journée.	La Capitaine et le docteur font des allusions à l'infidélité de Marie.
ACTE II, scène III	Une rue devant la maison de Marie. Jour sombre.	Wozzeck force Marie à avouer.
ACTE II, scène IV	Le jardin de l'auberge. Le soir.	Wozzeck aperçoit Marie dansant avec le Tambour-Major. Désespoir.
ACTE II, scène V	Une chambrée à la caserne. La nuit.	Le Tambour-Major frappe Wozzeck qui décide de se venger.
ACTE III, scène I	La chambre de Marie. La nuit.	Marie regrette sa faute et se console en lisant la Bible.
ACTE III, scène II	Un chemin dans la forêt vers l'étang. Nuit tombante.	Wozzeck tue Marie.
ACTE III, scène III	Une auberge. La nuit.	Margret remarque le sang. Wozzeck s'enfuit et recherche le couteau.
ACTE III, scène IV	Un chemin dans la forêt. Clair de lune.	Wozzeck se noie dans l'étang. Passage du Capitaine et du Docteur.
ACTE III, scène V	Devant la maison de Marie. Matinée ensoleillée.	On découvre le meurtre. Les enfants courent vers l'étang.

ACTE I, scène I :

La chambre du Capitaine, tôt le matin. Le Capitaine est assis sur une chaise en face d'un miroir. Wozzeck le rase.

Dans cette première scène, le dialogue entre le Capitaine et Wozzeck est sous-tendu par une suite instrumentale dont les parties sont les suivantes :

- un prélude,
- trois danses anciennes : une pavane, une gigue, une gavotte et ses deux doubles (variations),
- un air,
- puis le retour rétrogradé du prélude.

Le rapport hiérarchique entre le Capitaine et Wozzeck semble ici très marqué, très vite les questions du Capitaine concernent la vie privée de Wozzeck. On apprend que le soldat a un enfant illégitime (ici la relation entre la vie et l'œuvre est étroite puisque Berg avait une fille dont il cachait l'existence qui se nommait Albina). A la manière d'un automate, il lui répond sur un ton monocorde, à l'image de sa soumission :



Wozzeck

Ja-wohl, Herr Haupt-mann!

L'un des ressorts de l'œuvre apparaît alors : Wozzeck fait partie des pauvres gens, il est la victime de sa condition sociale. Son motif musical au contour mélodique descendant se conjugue avec sa situation sociale (« Nous autres, pauvres gens ») :



Wozzeck

wir ar-me Leut!

D'autre part, l'idée fixe du Capitaine tourne autour du temps qui passe. Temps qu'il essaie de retenir, d'étirer, dès les premières mesures de la partition : « Langsam, Wozzeck, langsam ! Eins nach dem Andern ! »

→ L'entrée du Capitaine est précédée de son thème joué au cor anglais :



Cor anglais

mf *dim*

Avec les élèves :

- En vous aidant du livret, suivez les différentes parties qui composent cette première scène.
- Comparez les voix de Wozzeck et d'Andrès.
- Repérez dans ce dialogue initial, les phrases relatives au discours sur le temps.

ACTE I, scène II :

En pleine campagne, la ville dans le lointain. Fin d'après-midi. Wozzeck et Andrès coupent du bois dans les buissons.

Trois accords joués aux vents puis aux cordes, enchaînés de différentes manières (I -II- I -I -II -III) introduisent cette scène (Berg nommera cet enchaînement « le bruit de la nature ») :



Ils soutiennent des punctuations du piccolo puis du xylophone ainsi qu'un motif descendant chromatique. Une atmosphère étrange, irréelle se dégage de cette scène, accentuée par le parlando de Wozzeck s'adressant à Andrès : « Hé, cet endroit est maudit ! ». Il s'agit d'illustrer les premières hallucinations de Wozzeck, et le dialogue témoigne des premiers accès de folie du soldat. Deux styles vocaux sont attribués à chacun des personnages et marquent le décalage entre Wozzeck et Andrès qui ne semblent pas pouvoir véritablement dialoguer. Andrès entonne un chant de chasse (Jägerlied) tandis que Wozzeck voit le monde s'effondrer autour de lui : le coucher du soleil est comme un incendie embrasant la terre entière et le crépuscule a des airs de jugement dernier.

Avec les élèves :

- Dans le discours de Wozzeck, quels sont les éléments qui témoignent de sa folie ?
- Quelle est l'attitude d'Andrès par rapport à son camarade ?

ACTE I, scène III

La chambre de Marie. Le soir.

De sa fenêtre, tenant son enfant dans les bras, Marie admire le Tambour-Major. Les roulements de caisse claire et l'orchestre militaire accompagnent son discours. L'imitation vocale des percussions, destinées à son enfant, renforcent le lien entre Marie et la musique qui se déroule à l'extérieur : « Tschin, Bum....Tu entends, petit ? Les voilà qui arrivent ». Tandis que Marie chante, Margret se moque de son enthousiasme pour les militaires. Le ton monte, et les cris remplacent les paroles. Marie claque sa fenêtre (indication sur la partition). L'orchestre se distingue alors par un accompagnement des cordes et Marie se lamente sur son sort : « Eh bien, ma fille que vas-tu devenir ? Un petit enfant et pas de mari ! » .

La mélodie construite sur le rythme de sicilienne donne des allures populaires au chant destiné à l'enfant, et la nuance diminue progressivement lorsqu'il s'endort :



Diminution progressive de l'intensité pendant 40 secondes.

Marie reste un moment plongée dans ses pensées, l'instrumentation met en avant les timbres du célesta, des cordes, des bois sur un rythme en augmentation (les valeurs de durée sont de plus en plus longues). Précédé d'un motif joué aux bois, Wozzeck se présente à la fenêtre. Il a l'air bouleversé, angoissé par l'obscurité : les ponctuations de l'orchestre privilégient les trémolos des cordes dans l'aigu, le timbre du xylophone, les traits oscillants du basson (déjà présent dans la scène 2). La tension devient extrême à l'évocation de la scène précédente : « ça m'a suivi jusque devant la ville ». Marie tente de le calmer, lui présente son fils. Le soldat demeure indifférent à son enfant, poursuit ses divagations et part.

Avec les élèves :

- A l'écoute, décrivez les éléments musicaux relatifs à la musique de marche (instrumentation par les cuivres, les bois et la percussion, imitation vocale des percussions par Marie et rythme martial).

ACTE I, scène IV

Le cabinet du Docteur. Un après-midi ensoleillé. Wozzeck entre. Le docteur se précipite à sa rencontre.

Cette quatrième scène met à nouveau en avant deux personnages. Le Docteur mène des expériences diététiques sur Wozzeck. Il détecte chez lui une idée fixe, une « aberratio mentalis partialise très développée ». Cette obsession est à mettre directement en relation avec la forme musicale qui sous-tend cette scène ; en effet Berg écrit ici une passacaille qui est une courte phrase musicale répétée de nombreuses fois dont la monotonie est évitée par les variations successives.

Le thème de la passacaille comprend les notes suivantes (rythme ramené à la noire) :



Cette série est composée de douze notes, qui correspondent aux douze notes de la gamme chromatique, Berg emploie ici un procédé dodécaphonique. Les 21 variations qui suivent mettent en avant divers procédés et instrumentations (voir le livret détaillé). D'après W. Reich : « quelques années après avoir composé *Wozzeck*, Berg découvrit la parenté entre la passacaille et la folia, il fut très satisfait de ce rapprochement ».

Avec les élèves :

- Jouer le thème de la passacaille plusieurs fois. En suivant le texte du livret et ses indications, distinguer ses trois premières apparitions.
- Inventer une autre série à partir des douze sons.

- Au XXème siècle, la passacaille a été reprise par quelques compositeurs au travers d'œuvres que l'on peut écouter : Webern dans sa *Passacaglia* pour orchestre, Schönberg dans son *Pierrot lunaire*, Britten dans son opéra *Peter Grimes*, acte II.

ACTE I, scène V

La rue devant la porte de Marie. A la nuit tombante.

Marie admire le Tambour-major. Il lui fait des avances qui sont tout d'abord repoussées. Marie cède enfin, puis les deux amants disparaissent dans la maison. L'ensemble s'appuie sur un rondo dont le motif composé d'intervalles de quarte est le suivant :



Avec les élèves :

- En vous aidant de ce tableau, repérez les apparitions du refrain :

Minutage :	2"	5"	30"	52"	1' 21"	2' 35"
Refrain :	1		2	3	4	5
Instrument :	Hautbois	Cor	Xylophone	Clarinettes	Trompette, trombone, hautbois	Clarinette, hautbois, xylophone

ACTE II

Les cinq scènes suivantes correspondent aux cinq mouvements d'une symphonie :

Acte II	Cinq mouvements de symphonie :	Aspects dramatiques :
Scène 1	<i>Allegro</i> de sonate	Scène des boucles d'oreille, sentiment de culpabilité de Marie, soupçons de Wozzeck.
Scène 2	Fantaisie et fugue	Diagnostic du Docteur à propos du Capitaine. Wozzeck est mis au courant de son infortune. Perversité de ses bourreaux. Fuite de Wozzeck.
Scène 3	<i>Largo</i> / Lied en trois parties	Moment décisif : Marie avoue son infidélité. L'idée du meurtre naît chez Wozzeck.
Scène 4	<i>Scherzo</i>	Scène de bal à l'auberge. Danse entre le Tambour-major et Marie. Wozzeck fou de jalousie. Hallucinations du soldat.
Scène 5	<i>Rondo marziale con introduzione</i>	Introduction lente, atmosphère de paix, puis bagarre à la caserne.

Bien qu'une symphonie soit en général destinée à un ensemble purement instrumental, Berg emploie cette forme dans son opéra afin de créer un lien entre les différents mouvements et son intention dramatique. Par exemple les thèmes de la forme sonate correspondent à chacun des personnages, la fuite de Wozzeck est sous-tendue par une fugue...

ACTE II, scène I

La chambre de Marie, par un matin ensoleillé. Marie, son enfant sur les genoux, tient un petit morceau de miroir à la main et s'y regarde.

Ce premier mouvement de sonate est composé de trois parties qui suivent le déroulement dramatique :

- une exposition, Marie contemple dans un miroir les boucles d'oreilles offertes par le Tambour-major (Thème 1), elle chante pour l'enfant (chanson tzigane, thème 2), Wozzeck entre (thème 3) ;
- un développement, qui retrace le conflit entre Marie et Wozzeck ;
- une réexposition, Marie se retrouve seule.

Avec les élèves :

- Un autre opéra met en place ce jeu avec le miroir, il s'agit de la *Scène des bijoux* chantée par Marguerite dans le *Faust* de Gounod (Acte III, scène 6). On pourra effectuer une comparaison entre ces deux scènes.

ACTE II, scène II

Une rue dans la ville durant la journée. Le Capitaine et le Docteur se rencontrent.

Le Capitaine veut s'adresser au Docteur mais ce dernier se montre très pressé. Une valse lente caractérise le diagnostic effrayant et imaginaire que lui fait le Docteur : « Et vous-même ! Hmm ! Bouffi, gras, le cou épais, une constitution d'apoplectique ! Oui, Capitaine, vous pouvez attraper une apoplexia cerebri ; mais il se peut aussi que vous ne l'ayez que d'un côté. O u i ! Vous pouvez aussi devenir paralysé d'un côté ou bien, dans le meilleur des cas, seulement du bas ! » :

Cantabile

Docteur

Und Sie selbst! Hm! Auf - ge - dun - sen, fett, dik - ker Hals,

A - po - plek - ti - sche Kon - sti - tu - ti - on!

Dans ces 13 mesures, on remarquera que l'écriture de la mélodie vocale fait appel à la totalité de la gamme de 12 sons (mi bémol à l'octave) :

Do réb ré mib mi fa fa# sol lab la sib si

Chacun semble demeurer dans sa folie, mais dans son diagnostic, le Docteur reprend quelques formules (« Ja, Herr Hauptmann ») ou certaines obsessions entendues dans la première scène de l'Acte I. Le Docteur prédit la mort prochaine du Capitaine, ce dernier parle de lui-même au passé : « Aber, si werden sagen : Er war ein guter Mensch » tandis

que l'orchestre souligne ce moment tragique par un accord tenu aux cordes. Wozzeck apparaît au loin. Par différentes allusions on lui fait comprendre l'infidélité de Marie. L'écriture fuguée est utilisée faisant ressortir les thèmes des différents personnages.

Avec les élèves :

- Le thème du médecin fou peut être rapproché de l'ouvrage *Knock* de Jules Romains.

ACTE II, scène III

La rue devant la maison de Marie, par un jour gris. Marie est debout sur le seuil. Wozzeck arrive sur le trottoir et se précipite vers elle.

Marie aperçoit Wozzeck qui revient. Elle l'appelle pour la première fois par son prénom. Le soldat l'accuse d'infidélité, il crie, et montre avec insistance l'endroit où le Tambour-major s'est tenu. Marie en parlant du couteau éveille en Wozzeck l'idée du meurtre, sorte de prémonition de la scène 2 de l'acte III. Ce troisième mouvement de la symphonie de forme Lied (ABA), possède une très grande intensité dramatique dont l'un des ressorts réside dans l'écriture vocale et ses contrastes. En effet, la querelle éloigne les deux personnages qui se démarquent également par leur déclamation tout à fait particulière. Les premiers mots de la scène sont parlés puis Berg cherche à rendre sensible les moindres inflexions de la voix. Dans une recherche expressive, il généralise l'emploi du *Sprechgesang*, où la déclamation est à mi-chemin entre le parlé et le chanté. Les inflexions et le travail sur la voix peuvent être encore plus nuancés à certains moments significatifs de la partition où l'on passe de la parole au chant de manière très progressive :

D'abord en *Sprechgesang* (notes avec une croix) :

The image shows a musical score for a bass voice part in 4/4 time. The notation is in Sprechgesang style, with notes marked with a cross (x) to indicate a spoken or semi-spoken quality. The melody is written on a single staff. There are three triplet markings (indicated by a '3' above the notes) over the words 'Du hast', 'ro-ten', and 'ei-nem'. The lyrics are: 'A-ber Du hast ei-nem ro-ten Mund, ei-nem ro-ten Mund'.

puis « **mit etwas Singstimme** » sur les paroles « Du bist schön » et « **ganz gesungen** » sur les paroles « wie die Sünde ».

Avec les élèves :

- Repérez les différentes manières de chanter du personnage de Wozzeck. En vous aidant du livret, tentez de les décrire (parlé, chanté, mi-parlé, crié, accentué, etc.).

ACTE II, scène IV

Le jardin d'une auberge, tard le soir. Les musiciens de l'auberge, sur la scène, terminent juste le Ländler de l'interlude. Sur la piste, des ouvriers, des soldats et des servantes dansent, d'autres regardent.

Marie danse avec le Tambour-major, sous les yeux de Wozzeck. Sa jalousie est à son comble, mais malgré sa fureur, il n'intervient pas. Andrès tente d'entraîner Wozzeck qui est assis devant la porte. Un chœur d'artisan et de soldats entonne un chant de chasseur. Le Fou s'approche de Wozzeck qui lui demande ce qu'il veut. Wozzeck est en proie à de nouvelles hallucinations, toujours liées au sang. Pour cette scène, le compositeur a écrit une musique de scène, qui permet de placer un orchestre réduit sur la scène. Ici, l'effectif est donc divisé et l'orchestre de bal se compose de violons à cordes d'acier accordés un ton plus haut, d'une clarinette en ut, d'un accordéon chromatique, d'un bombardon en fa et de deux à quatre guitares. On sait que

Berg a apporté un soin tout particulier au choix des instruments – dont il recherchait le côté populaire - et avait acquis un accordéon afin d'en tester les différentes possibilités sonores. Cet ensemble instrumental intervient dans la quasi-totalité de la scène hormis les passages a cappella du chœur des artisans et des soldats (voir à ce sujet, les parties grisées du livret).

Avec les élèves :

- On pourra effectuer des recherches à propos des instruments « populaires » et des instruments « savants ».
- En suivant les indications du livret, on pourra essayer d'entendre cet orchestre de scène et particulièrement le moment où les instruments semblent s'accorder (un peu avant l'intervention du Fou).

ACTE II, scène V

Poste de garde à la caserne, la nuit. Couchés sur des planches de bois, les soldats dorment. Andrès est allongé avec Wozzeck sur une planche et dort.

Wozzeck ne peut dormir, il est hanté par le souvenir de l'auberge. Un chœur d'hommes *a cappella* introduit la scène et crée une atmosphère inquiétante par cette oscillation entre deux notes. C'est par les évocations que cette scène prend tout son sens : dès qu'il ferme les yeux, Wozzeck voit la danse, le couteau, entend les violons. Dans le même but de rappel thématique, l'introduction fait entendre par le chœur la suite d'accords entendue à la scène 2 de l'acte I, enchaînement que Berg nomme « le bruit de la nature » :

The image shows a musical score for five voices: Ténor I-II, Baryton I, Bar. II, Basse I, and Basse II. The score is in 4/4 time and features a melodic line with a 'p' dynamic marking. Red annotations highlight specific intervals and phrasing.

L'irruption du tambour-major, qui se vante de sa conquête, provoque la bagarre entre les deux hommes. L'orchestre souligne ce moment par un emploi important des cuivres et de la percussion. Enfin, Wozzeck reste assis, le regard fixe, tandis que les soldats s'endorment à nouveau.

Avec les élèves :

- En classe musicale, il est possible de chanter cet extrait du chœur, afin de s'imprégner de la suite d'accords que Berg nomme « le bruit de la nature ».
- Cette scène met en jeu différents personnages et actions : imaginez une mise en scène de ce passage.

ACTE III, scène I

La chambre de Marie. Il fait nuit. Marie, assise à la table, feuillette la bible à la lueur d'une chandelle et lit. L'Enfant est à côté.

Dans une sorte de dédoublement vocal, la lecture des passages bibliques concernant la femme adultère et Marie-Madeleine se fait en Sprechstimme, tandis que les réactions de Marie sont chantées, permettant ainsi de distinguer clairement ce qui est de l'ordre de la citation. Par cette énonciation, Marie espère le pardon : « Seigneur tu as pitié d'elle, aie aussi pitié de moi ! ».

Pour marquer l'omniprésence de l'idée du péché tout au long de la scène, Berg a recours à une invention sur un thème comprenant sept variations :



Le thème est présenté au tout début par l'alto, puis repris en imitation au violon et au violoncelle, à la clarinette, au cor et à la flûte. Ce thème vient souligner chaque passage en Sprechgesang.

Lors des passages chantés, l'accompagnement est plus vif, marquant l'agitation de Marie.

Avec les élèves :

- En suivant les paroles, distinguez les passages chantés et parlés. Repérez le thème entendu initialement.

ACTE III, scène II

Un chemin forestier près de l'étang. Il commence à faire nuit. Marie arrive avec Wozzeck par la droite.

Au bord d'un étang, au crépuscule, Wozzeck évoque le temps de leur rencontre, en espérant que leur relation dure encore longtemps. Mais cela ne semble plus possible et Marie ne tremblera plus sous la rosée du matin. La lune rouge de couleur sang se lève et son ascension coïncide avec le meurtre de Marie : Wozzeck lui plante son couteau dans la gorge puis abandonne le cadavre. Comme une menace et pour signifier l'obsession de la mort la note *si* (septième degré de la gamme) donne lieu à une invention sur une note. Elle traverse la totalité de la partition comme le symbole musical de la mort de Marie. Pour en percevoir toute l'importance dramatique, on peut donner quelques exemples de son utilisation :

- *si* grave à la contrebasse sur « « Du sollst dableiben »,
- *si* grave au basson et au contrebasson sur : « laufen »,
- *si* dans le suraigu (notes harmoniques) au violon solo avec sourdine : « Weisst noch, Marie ; wie lang es jetzt ist.. »,
- toujours dans le grave, mélodie qui tournoie autour du *si* au contrebasson (pour évoquer la peur qui croît) puis *si* appuyé à la contrebasse sur : « Fürchst Dich, Marie? Und bist doch fromm ? »,



Cet accord est entendu sur des notes répétées très rapides aux instruments à vent au tout début de la scène. Il subira de nombreuses transformations (modifications des intervalles par exemple), et pourrait symboliser à la fois la mort, le couteau et le sang.

ACTE III, scène V

Epilogue orchestral

La rue devant la porte de Marie, par un matin clair et ensoleillé. Des enfants jouent bruyamment. Le petit garçon de Marie joue avec un cheval de bois.

Les enfants font une ronde. Ils s'arrêtent de jouer lorsque d'autres enfants font irruption. L'un d'eux annonce à l'enfant de Marie que sa mère est morte et qu'on l'a retrouvée près de l'étang. Les enfants s'y rendent, demeuré seul l'enfant de Marie hésite puis sur son cheval de bois rejoint le groupe. Berg a écrit ici une invention sur un rythme de croche perpétuel dans une mesure à 12/8. En pizzicato au début, soulignant la danse, le phrasé est fait à l'archet lorsque les enfants parlent. L'annonce de la mort est soulignée, toujours par les croches (sur l'intervalle de triton *fa-si*), aux timbales. La fin est marquée par l'oscillation lumineuse des vents et du célesta, et le rythme perpétuel des croches.

VOCABULAIRE

Basse obstinée : Procédé d'écriture qui place à la partie de basse un motif ou une ligne mélodique constamment répétée pendant toute la durée d'un morceau.

Dodécaphonique : Musique écrite à partir des douze sons de la gamme chromatique (do, do#, ré, ré#, mi, fa, fa#, sol, sol#, la, la#, si). Ce système d'écriture fut élaboré par Arnold Schönberg dans les années 1910, puis élargi par les musiciens de l'École de Vienne, Alban Berg et Anton Webern. Le principe en est la liberté d'association des sons de la gamme chromatique sans hiérarchie tonale, contrairement aux lois de l'harmonie classique.

Folia : La Folia est une danse d'origine portugaise. C'est l'un des plus anciens thèmes musicaux européens. Comme la passacaille elle est basée sur la variation d'une basse obstinée.

Gavotte : Danse française de la fin du XVIe, écrite en 2/4 ou 4/4 et construite par reprise de 4 ou 8 mesures.

Gigue : Danse populaire d'origine anglaise ou irlandaise en mesure binaire ou ternaire et de caractère simple et rustique.

Ländler : Danse rustique allemande et autrichienne, qui possède un tempo de valse lente.

Passacaille : La passacaille est une danse d'origine espagnole. Elle est basée sur la variation d'une basse obstinée.

Pavane : Danse de cour du XVI^{ème} siècle, d'origine italienne, dont la mesure est en général 4/4 ou 4/2.

Parlando : Terme d'origine italienne qui signifie « en parlant ». Ce terme employé dans la musique vocale indique un chant syllabique de débit rapide qui tend à se rapprocher de la parole.

Rétrograde : Exposition d'une ligne mélodique ou d'une série en ordre inverse (c'est-à-dire la forme obtenue en lisant de droite à gauche).

Sprechgesang : Terme d'origine allemande qui désigne un chant à mi-chemin entre le parlé et le chanté.

Sprechstimme : Terme généralement employé pour désigner un rôle parlé, mais également comme synonyme de Sprechgesang.

Total chromatique : Le total chromatique est l'ensemble des douze sons de la gamme chromatique.

Trémolo : Répétition rapide d'une même note, réalisée avec l'archet sur les instruments à cordes frottées. Cet effet, qui se rencontre à partir de la période baroque est également employé par les chanteurs.

RÉFÉRENCES

Enregistrements :

Pierre Boulez avec l'Orchestre et le chœur de l'Opéra de Paris, CBS, 79251.

Claudio Abbado et le Wiener Philharmoniker, Deutsche Gramophon, 1987.

Ouvrages et textes :

L'Avant-Scène Opéra, Wozzeck, n° 215, juin 2003, 146 p.

- L'argument, le livret commenté, *le problème de l'opéra* par Alban Berg, une discographie et une vidéographie.

Musique en jeu, n° 14, mai 1974, p. 77-94.

- Traduction française de la conférence donnée par Berg à propos de *Wozzeck*.

Th. ADORNO, *Alban Berg, le maître de la transition infime*, éd. Gallimard.

J. Ch. BAILLY, *Woyzeck ivre de pensée*, in *Poursuites*.

E. BARILIER, *Alban Berg*, éd. L'Age d'homme.

BERG, *Les formes musicales dans mon opéra Wozzeck* in *Alban Berg, Ecrits*, Monaco, éd. Du Rocher, 1957.

G. BÜCHNER, *Woyzeck*, texte, manuscrits, source, traduction nouvelle de Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, éd. Théâtrales, 2006.

E. CANETTI, *Georg Büchner, discours pour l'attribution du prix Georg Büchner*, in *La conscience des mots*.

M. CARNER, *Alban Berg*, Paris, éd. Jean-Claude Lattès, 1979, 368 p.

D. JAMEUX, *Berg*, éd. du Seuil.

P. J. JOUVE et M. FANO, *Wozzeck d'Alban Berg*, éd. Christian Bourgois.

M. LANGHOFF, *A propos de Woyzeck, Désir d'un théâtre de l'asocial*, 1979.

G. PEREC, *Wozzeck ou la méthode de l'Apocalypse*, in *Une aventure des années soixante*, éd. Du Seuil, 1992.

Sites internet :

<http://www.geocities.com/alban6berg/wozzeck.html>

→ Un site en anglais (photos, biographie, Büchner, catalogue des œuvres de Berg).

LA VOIX À L'OPÉRA

Chaque voix est unique ; la classification vocale est donc artificielle. On a cependant éprouvé le besoin de définir les voix en prenant en compte différents facteurs : l'étendue dans laquelle elle peut se mouvoir (sa tessiture), son timbre, sa puissance, le type de répertoire abordé (le baryton Verdi par exemple). A chaque personnage d'opéra correspond une voix.

La classification des voix :

On distingue généralement trois types de voix pour les femmes et trois pour les hommes :

+ aigu			+ grave		
Femmes	Soprano	Mezzo-soprano	Contralto	Baryton	Basse
Hommes			Ténor		

La soprano est la voix féminine la plus élevée, la basse est la voix masculine la plus grave.

La tessiture est l'étendue ordinaire des notes qu'une voix peut couvrir sans difficulté. C'est aussi l'étendue moyenne dans laquelle est écrite une composition vocale.

Quelques précisions :

Un **contralto** est le type de voix féminine dont la tessiture est la plus grave (c'est la voix de Margret dans *Wozzeck*).

La voix de **basse** correspond au registre grave des voix masculines. On distingue la basse profonde (étendue approximative : mi₁/ré₃, c'est la voix du premier compagnon dans *Wozzeck*) ; la basse chantante, moins puissante mais plus souple (étendue approximative : fa₁/fa_{#3}), et la basse bouffe qui convient aux rôles comiques (le Docteur dans *Wozzeck*, ou encore Bartolo du *Barbier de Séville* de Rossini).

La voix de **ténor** correspond au registre aigu des voix masculines. Etendue approximative : ut₂/si₃. On distingue le ténor léger (tessiture élevée, voix brillante qui monte facilement dans l'aigu), du ténor lyrique (au timbre charmeur, c'est la voix de ténor la plus répandue. C'est la voix d'Andrès dans *Wozzeck*), du ténor héroïque (apte à chanter les rôles les plus exigeants, notamment chez Wagner, c'est la voix du Tambour-Major dans *Wozzeck*), du ténor bouffe (au volume généralement faible, c'est la voix du Capitaine dans *Wozzeck*), du ténor dramatique (plus puissant et possédant une tessiture plus grave).

Le chœur :

C'est un ensemble de chanteurs qui interviennent à certains moments dans un opéra. Un chœur mixte est généralement formé de soprani, d'altos, de ténors et de basses. Un chœur d'enfants est composé de voix d'enfants, on en trouve par exemple dans l'opéra *Carmen* de Bizet ou encore à la fin de *Wozzeck*.

Le timbre de la voix :

C'est la couleur de la voix, ce qui permet de l'identifier. Ce timbre est lié aux harmoniques émis par le chanteur, qui sont liés à sa morphologie et à sa technique : le corps agit comme une caisse de résonance et les résonateurs peuvent être modifiés lors de l'émission du son.

La puissance de la voix :

Elle définit le maximum d'intensité qu'atteint la voix dans ses extrêmes :

- voix d'opéra : 120 dB
- voix d'opérette : 90 à 100 dB
- voix ordinaire : au-dessous de 80 dB
(voix des chanteurs de variété ou de comédie musicale).

L'OPÉRA DE LILLE : VISITE GUIDÉE

Opéra : n.m.

A- Poème, ouvrage dramatique mis en musique, qui est composé de récitatifs, d'airs, de chœurs et parfois de danses avec accompagnement d'orchestre – Genre musical constitué par ces ouvrages

B- Édifice, théâtre où l'on joue ces sortes d'ouvrages
In *Petit Robert*, 2000.

Historique

Après l'incendie, en 1903, de l'ancien théâtre construit en 1788 au cœur de la ville, la municipalité lance en 1907 un concours pour la construction d'un nouvel édifice. Le règlement met alors l'accent sur la prévention de l'incendie et recommande notamment de porter attention à la largeur et à la commodité des dégagements et des escaliers à tous les étages. Le projet lauréat de l'architecte Louis-Marie Cordonnier a respecté cette consigne qui permet au bâtiment de bénéficier aujourd'hui de volumes exceptionnellement vastes dans tous ses espaces publics (zones d'accueil, foyer, déambulateurs,...). Le gros-œuvre du chantier s'est achevé en 1914, mais les travaux de finition n'ont pu être menés à leur terme à cause de la guerre. Les Allemands ont d'ailleurs très vite investi le lieu qu'ils ont meublé et équipé avec les sièges et le matériel d'un autre théâtre lillois, Le Sébastopol. En près de quatre années d'occupation, une centaine de spectacles et de concerts y ont été présentés en faisant la part belle à Wagner, Mozart, Strauss, Beethoven.

Après cette occupation germanique et une période de remise en état, le « Grand Théâtre » comme on l'appelait à l'époque a pu donner sa « première française » en 1923.

En 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer précipitamment l'opéra pour des raisons de sécurité. Un chantier de rénovation est mené par les architectes Patrice Neirinck et Pierre Louis Carlier de 2000 à 2003. L'Opéra de Lille ouvre à nouveaux ses portes au public en décembre 2003 à l'occasion de Lille 2004 Capitale européenne de la culture.

LA FAÇADE

Précédée d'un vaste perron et d'une volée de marches en pierre de Soignies, la façade est un symbole de l'identité Lilloise. De composition néoclassique, elle fait preuve d'un éclectisme en termes d'éléments architectoniques et décoratifs. Elle adopte le parti de composition du Palais Garnier, mais avec une morphologie générale différente. En pierre calcaire, très lumineuse, cette façade déploie trois strates architecturales (travées), qui correspondent à trois styles de parements. Le premier étage, étage noble, est rythmé par trois larges baies cintrées, conçues pour inonder de lumière le grand foyer. Ces baies participent pleinement à l'allure néoclassique et à l'élégance de l'édifice.

Louis-Marie Cordonnier fournit l'intégralité des plans et dessins nécessaires à l'ornementation de la façade. Il accorda la réalisation (et non la conception) du motif du fronton, illustrant la Glorification des Arts, à un artiste de la région lilloise : Hippolyte-Jules Lefebvre. Se détachant de la rigueur générale du bâtiment, le groupe sculpté s'articule autour d'Apollon, le Dieu des Oracles, des Arts et de la Lumière. Neufs muses l'accompagnent, réunissant ainsi autour de l'allégorie du vent Zéphir, la poésie, la musique, la comédie, la tragédie et d'autres arts lyriques ou scientifiques.

Les deux reliefs allégoriques de l'étage noble (dessins de Cordonnier là encore), se répondent. À gauche, du sculpteur Alphonse-Amédée Cordonnier, une jeune femme tenant une lyre, représente La Musique. Des bambins jouent du tambourin et de la guitare. À droite, le sculpteur Hector Lemaire, a symbolisé la tragédie. Les putti représentent des masques de théâtre et l'allégorie féminine, dramatique et animée, brandit une épée, environnée de serpents et d'éclairs.

LE VESTIBULE, HALL D'HONNEUR

L'entrée est rythmée par les marches d'escalier du perron depuis la place du théâtre et s'effectue par trois sas largement dimensionnés. Le visiteur pénètre dans le vestibule qui lui offre immédiatement une vue sur l'escalier d'honneur menant au parterre et aux galeries des étages.

Introduction progressive au lyrisme du lieu, le vestibule met en scène deux statues réalisées en stuc de pierre. À droite, « L'Idylle », de Jules Dechin, et en écho, « La Poésie » du sculpteur Charles Caby.

LES GRANDS ESCALIERS

Avec un programme d'aménagement et de décoration très riche, les escaliers instaurent un détachement volontaire avec l'environnement urbain et le lexique architectural encore réservé au vestibule. Propices à une « représentation sociale » (défilé des classes sociales du début du XX^{ème} siècle par exemple), les grands escaliers sont une cellule à valeur indicative, qui annonce le faste du lieu.

Afin d'augmenter la capacité d'accueil de la salle, Cordonnier a privilégié une volée axiale droite, puis deux montées symétriques divergentes. Une voûte à caissons remarquables, d'inspiration renaissance italienne, repose sur une série de colonnes en marbre cipolin. L'architecte chargea le sculpteur-stucateur André Laoust du décor des baies qui surplombent les escaliers et ferment l'espace entre le grand foyer et les galeries. Louis Allard est quant à lui auteur, d'après les esquisses de Cordonnier, des deux vases monumentaux (plâtre peint et doré), disposés sur les paliers d'arrivée (et initialement prévus pour le grand foyer).

LE GRAND FOYER

Le grand foyer a été voulu par Louis-Marie Cordonnier comme un véritable vaisseau, qui s'allonge sur toute la façade de l'Opéra. L'espace, très élégant, fait preuve de dimensions exceptionnelles, au regard de celles rencontrées dans d'autres lieux théâtraux. Les volumes intérieurs, particulièrement vastes, sont le cadre d'une effervescence et de la déambulation du public lors des entractes, et continue à émerveiller le public par sa richesse ornementale.

L'espace est éclairé par cinq grandes baies dont trois jumelées du côté de la place. Le décor du plafond et les deux tableaux ovales représentant La Musique et La Danse sont l'œuvre du peintre Georges Picard. En parallèle, les quatre grands groupes sculptés ont été réalisés par Georges-Armand Vérez, et forment un ensemble cohérent avec le programme d'ornementation, qui développe le thème des arts. On remarque également deux sculptures : l'allégorie de La Paix, d'Edgard Boutry, et le groupe des trois grâces, œuvre de Gustave-Adolphe Crauk.

Chaque mercredi à 18h, des concerts d'une heure sont organisés dans le Foyer. Récitals, concerts jeune public, musique du monde... au tarif de 8 et 5 €.

LA GRANDE SALLE

Si les plans aquarellés de Cordonnier privilégiaient la couleur bleue, la volonté de reproduire une salle à l'italienne (un des derniers exemples construits en France) a fait opter l'ensemble des acteurs du chantier de l'époque pour le rouge et or, plus conventionnel. La salle est couverte d'une coupole. Elle comprend six loges d'avant scène, une fosse à orchestre, un large parterre et quatre balcons (quatre galeries).

Le décor est particulièrement abondant. Les écoinçons comportent plusieurs groupes sculptés : La Danse, la Musique, la Tragédie et la Comédie. De part et d'autre des loges d'avant-scène, quatre cariatides portent les galeries supérieures. Elles représentent les quatre saisons. Un groupe sculpté, au thème similaire de celui de la façade, est dédié à la Glorification des Arts, et affiche sa devise en latin : Ad alta per artes. Huit médaillons peints alternent avec des figures mythologiques (éphèbes sculptés). C'est Edgar Boutry qui réalisa l'ensemble de ce décor sculpté tandis que Georges Dilly et Victor Lhomme furent chargés conjointement de la réalisation des huit médaillons de la coupole. Ces peintures marouflées (toile de lin appliquée aux plâtres) ne présentent qu'un camaïeu de brun avec quelques rehauts de bleu.

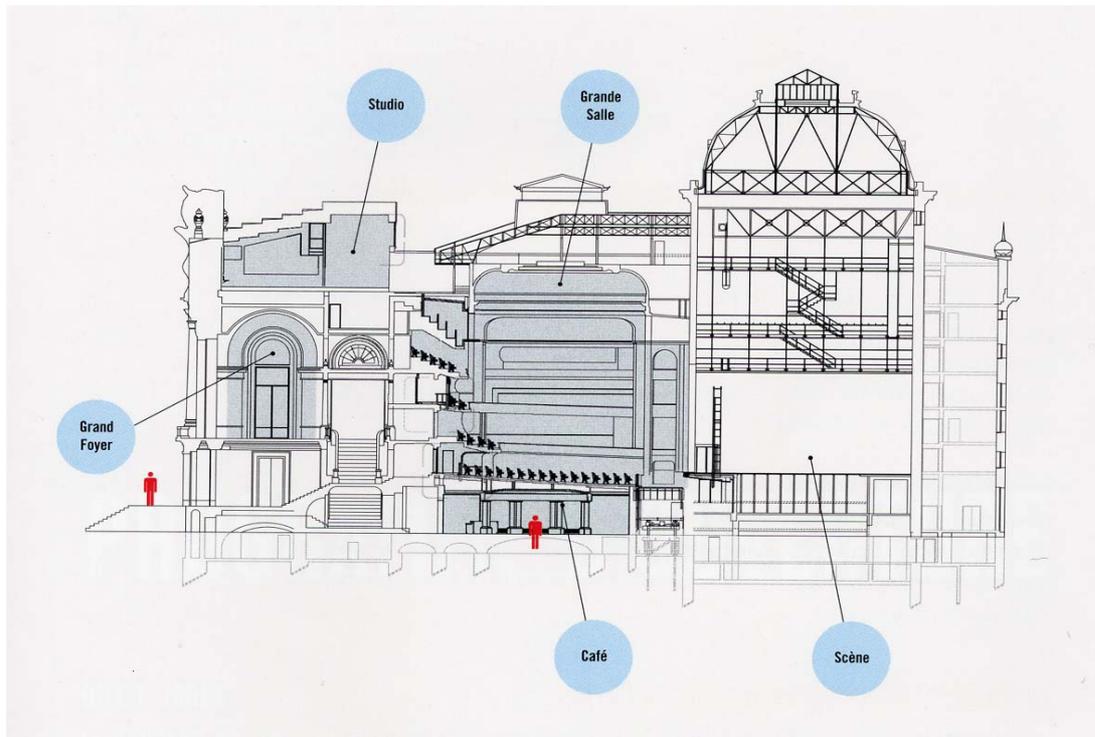
La construction de nouveaux espaces (2000 à 2003)

En mai 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer précipitamment l'Opéra et de mettre un terme à la saison en cours. Cette fermeture est provoquée par l'analyse des dispositifs de sécurité du bâtiment qui se révèlent être défectueux ; une mise en conformité de l'édifice face au feu apparaît alors nécessaire, tant au niveau de la scène que de la salle et de l'architecture alvéolaire qui l'entoure.

Les acteurs du chantier définissent alors trois objectifs majeurs pour les travaux de modernisation et de mise en conformité de l'Opéra de Lille. Le premier est d'aboutir, en respectant évidemment l'édifice, à une mise aux normes satisfaisante et répondant aux réglementations existantes, en particulier dans le domaine de la sécurité des personnes. Le deuxième vise à améliorer les conditions d'accueil des productions lyriques, chorégraphiques et des concerts dans le cadre d'un théâtre à l'italienne tout en préservant l'œuvre de Louis-Marie Cordonnier dont la configuration, les contraintes et l'histoire induisent une organisation spatiale classique. Il s'agit enfin de valoriser l'Opéra de Lille comme lieu de production et d'accueil de grands spectacles lyriques et chorégraphiques en métropole lilloise, en France et en Europe.

Les travaux de rénovation menés par les architectes Patrice Neirinck, mandataire, et Pierre-Louis Carlier ont été l'occasion de construire, au dernier étage du bâtiment, une nouvelle **salle de répétition**. Le toit de l'Opéra a été surélevé pour offrir un grand volume à cet espace de travail qui est également accessible au public. Cette salle dont les dimensions sont environ de 15x14 mètres peut en effet accueillir 100 personnes à l'occasion de répétitions publiques ou de présentations de spectacles et de concerts.

L'Opéra, un lieu, un bâtiment et un vocabulaire



Le hall d'honneur = l'entrée principale

Les grands escaliers mènent les spectateurs à la salle

La grande salle = là où se passe le spectacle

Le grand foyer = là où les spectateurs se retrouvent après le spectacle et à l'entracte

Les coulisses = là où les artistes se préparent (se maquillent, mettent leurs costumes, se concentrent)

Les studios de répétition = là où les artistes répètent, travaillent, s'échauffent avant le spectacle

La régie = là où les techniciens règlent la lumière, le son... diffusés sur la scène

Côté salle (Dans la grande salle, il y a d'un côté, les spectateurs) :

- Les fauteuils des spectateurs sont répartis sur le parterre (ou Orchestre) et les 4 galeries (ou balcons), 1138 places au total
- La dernière galerie s'appelle « le Paradis » (parce que la plus proche du ciel) ou encore « le Poulailler » (parce que c'est l'endroit où se trouvait à l'époque le « peuple » qui était très bavard et caquettait comme des poules ; ce qui serait aujourd'hui très mal vu !)
- Les loges (les loges retardataires, les baignoires...)
- La régie

Côté scène (De l'autre côté, les artistes) :

- La fosse d'orchestre (là où sont placés les musiciens pendant les opéras, en dessous de la scène, seul le chef d'orchestre voit le spectacle)
- L'avant-scène ou proscenium (la partie de la scène la plus proche du public)
- la scène ou le plateau (là où les artistes jouent, chantent et dansent)
(le lointain, l'avant-scène, Jardin ou Cour)
- Les coulisses
- le rideau de fer et le rideau de scène séparent la scène et la salle. Le rideau de fer, sert de coupe feu.

Petit Jeu

Ecris chacun des mots correspondant à la bonne case :

le poulailler ou le paradis

la régie

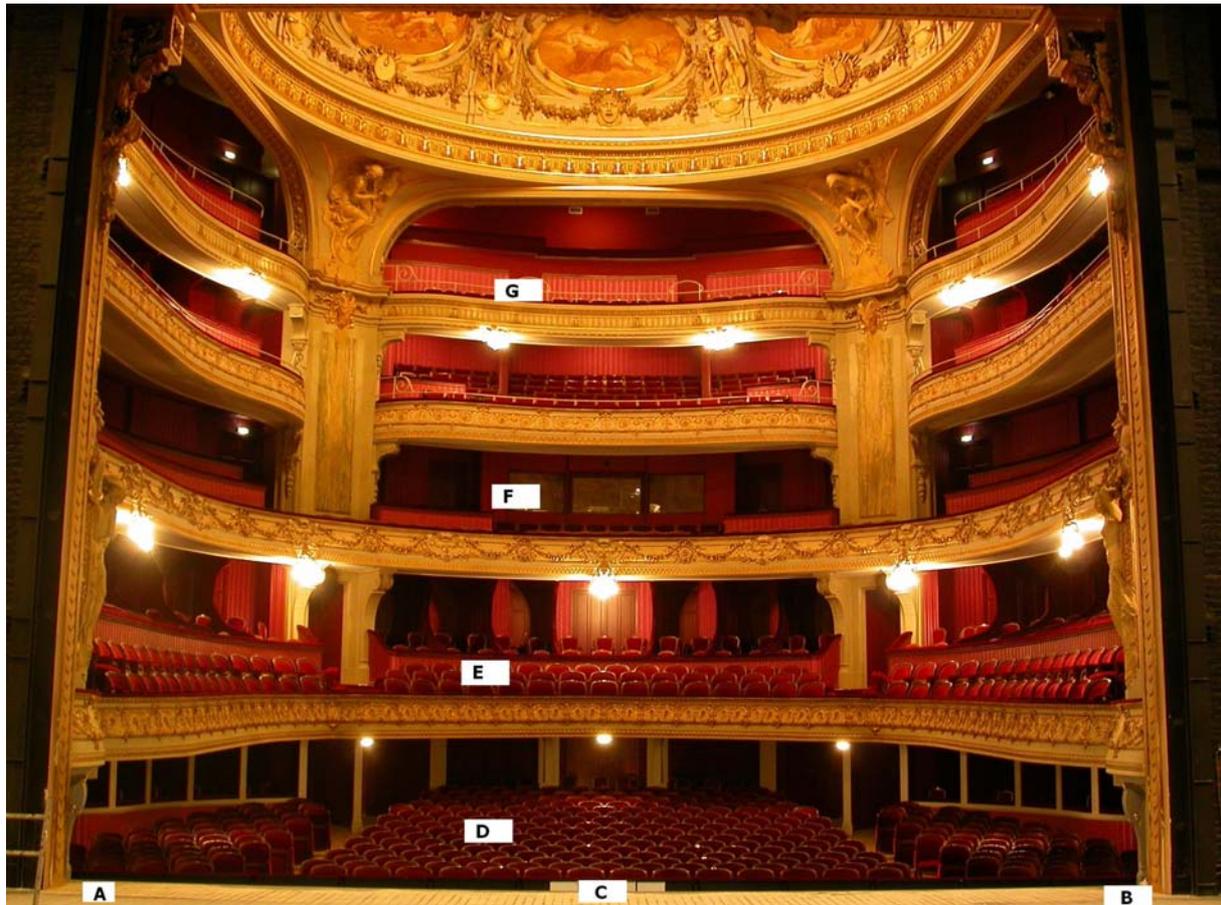
le 1^{er} balcon ou 1^{ère} galerie

le parterre

côté cour

côté jardin

la



A=

B=

C=

D=

E=

F=

G=

Réponses :

A= côté cour, B= côté jardin, C= la scène, D= le parterre, E= le premier balcon/galerie, F= la régie, G= le poulailler/paradis.