

DRAMATURGIE MUSICALE CHEZ BERG

(Notes pour une conférence prononcée en 2000 au Centre Acanthes.
Il s'agissait de souligner les points communs et les différences entre
les deux opéras du compositeur)

Situation des deux opéras dans l'histoire musicale de Berg.

Toute l'oeuvre de Berg ne serait-elle pas autant d'opéras???

*A part la Sonate op.1 (oeuvre d'école) mais déjà une référence
à Tristan; à Shumann et à Brhams:*

les mélodies de jeunesse (musique provoquée par un texte,

les mélodies op2 (encore des textes)

*le quatuor op3 (théâtre sans personnages sans texte sans décor
(Dominique Jameux)*

les 5 lieder op4 (cartes postales d'Altenberg)

*les 4 pièces pour Clarinette et piano (mini-sonate à parcours
"dramatique"*

*les 3 Pièces op.6 pour orchestre ("histoire" musicale d'une
forme en arche)*

Prélude de l'op6

Enfin "Wozzeck" le premier opéra.

2ème volet (qui conduira à Lulu):

*Concerto de Chambre (glorification de la forme en arche qui
sera celle de Lulu) et fortement signifiante de l'attachement à la famille
(Shoenberg, Webern)*

*Suite Lyrique : **Récit Latent**, lettres à Hélène...*

Le Vin (poème de Baudelaire)

Concerto pour violon (à la mémoire d'un ange)

*Et enfin, l'aboutissement **LULU***

quelques points de départ

La Création autrichienne de la "Salomé" de Strauss (je cite ici un passage de l'excellent livre de D.Jameux sur Berg dans la collection Solfèges, auquel je ne puis que vous conseiller de vous référer pour une connaissance en profondeur du Compositeur).

En Mai 1906 , un petit commando formé de Schonberg, Zemlisky, Mahler et Berg fait le voyage à Graz .

Berg verra l'ouvrage sept fois

Au-delà de l'admiration qu'il porte à la musique et au système musico-dramatique qui régit l'oeuvre- ce jeu triolaire de miroirs (que Berg portera à son plus haut point) c'est bien le caractère et le destin même de l'héroïne, aliénée, triomphante et meurtrie par le destin érotique, qui sollicitent l'attention du futur créateur de Marie et de Lulu.

mais c'est aussi une représentation d'Ariane et Barbe-Bleue, de Paul Dukas, qui l'impressionne fortement.

(je cite encore Jameux:.) "Berg apprécie en Dukas l'architecte musical. Il a également précisé qu'il était intéressé par l'emploi de la forme-variation, dont on sait l'emploi qu'en fera le compositeur de Wozzeck et de Lulu

Enfin, comme je l'ai dit au début, ce que Jameux nomme la "valence dramatique" de l'ensemble des oeuvres symphoniques de Berg ne constitue-t-il pas une sorte de "formation continue" -comme l'on dirait aujourd'hui- à la composition de ses deux opéras?

Les aspects communs entre Wozzeck et Lulu

Sur le Récit

Protestation sociale

Le "Wir Arme Leut" "Nous, pauvres gens" de Wozzeck

W.I Mes.136-137

La protestation de l'artiste face au public

L.Prol.Mes9-16

Le pouvoir et l'argent

Le destin des deux femmes

W.II Mes395-397

L.II Mes 491-536

Le caractère biographique de certains aspects des deux oeuvres: le passé militaire de B. (Wozzeck)

pendant la guerre "Il ya un peu de moi dans le personnage de W." écrit Berg à sa femme en 1918, puisque j'ai passé ces années de guerre en dépendance totale des gens, que j'ai été malade, captif, enchaîné et en fait, humilié"

Dans Lulu, le personnage d'Alwa est un compositeur

il imagine un opéra (accords de Wozzeck)

L.I Mes.1095-1099:WImes1_2

Sur la Musique

La Rhétorique musicale

Les formes circulaires(Jar237)

Les symétries

Les deux opéras ne "finissent pas"

les deux accords cadenciels qui ferment l'opéra et la façon dont ils relient les actes entre eux

W.I 715-717:II Mes.1-2:Mes 810814:IIIMes389-392

L.I 1360-1361:III-3;III149-1150:III 1-4:1326

A propos de cette dernière harmonie de LULU,) La Comtesse. expirante,on retrouve la même harmonie de la mort de Marie

W.III Mes.106-107

C'est sur le même Si, indice de mort dans Wozzeck que Lulu mourra sous le couteau de Jack

L.III Mes.1290-1293

Il semble, du reste que cette note SI revête chez Berg, un caractère symbolique. N'est-ce pas, en notation allemande, le H, d'Hélène Berg, d'abord, d'Hélène Fuchs ensuite??

Même utilisation des différentes "fonctions vocales"

Même contraste (de surprise) entre atonalisme et tonalisme (interlude en ré mineur et chant du souteneur)

Un exemple, parmi d'autres, mais sans doute le plus frappant dans W.

Un exemple parmi d'autres dans Lulu

W.III Mes.309-323

L.III Mes.685-700

Même rôle des Interludes

Dans les deux opéras, un "hauptpoint-point culminant", le Si de la Mort de Marie,
W.III Mes.109-122

et la cadence de l'Interlude en Ré mineur

W.III Mes.362-367

L'accord de douze sons (dont la note la plus aigue est un si) de la mort de Lulu
L.III Mes.1292-1298

Les différences entre Wozzeck et Lulu
Liurets

W.:B voit la pièce et se met aussitôt au travail

L.: B voit les pièces en 1904 et commence en 1930 (forme en temps différé!)

W.: une tragédie, un rituel

.Système Dramatique (DJ p.155)

L.: Système mythique (DJ p.155)

W.: des "procédés" cinématographiques

les fondus enchaînés musicaux

les temps simultanés (montage)

L.: le cinéma "présent"

W. le temps du siècle dernier, mais une histoire "réaliste"

L. le temps d'aujourd'hui, mais une histoire "irréaliste" ou surréaliste.

le "prologue" propose un "spectacle"

W. est seulement un opéra

L. est aussi une réflexion sur la création et sur la création d'un opéra.

Alwa compositeur (Berg) I prologue,sc3

Travail de Berg sur le texte:

W. simples suppression

L. "reconditionnement", ajouts et même parfois changements de sens.

La "représentation" dans Lulu. Société devant, derrière, sur la scène. La "ménagerie!" Le film.

Rien de semblable dans Wozzeck qui est un rituel

J'aimerais mettre en regard deux scènes

W.IIMes372-402

L.IIMes.387-536

W.les formes sont liées à des scènes, à des actions.

L. les formes sont liées à des personnages

W.toutes les formes sont "symphoniques"

L. à part les quelques formes symphoniques (Canon,Sonate, Rondo, Variations)

Berg renoue avec les séquences traditionnels de l'opéra (air, duo, ensemble etc...)

L.IMes.305-325

W. Musique toujours nouvelle

L.: le "réemploi" du matériel

Un exemple: ce qu'est devenu le Duo entre Lulu et le Peintre du 1er Acte:

L.Mes.305-313

au 3ème Acte entre Lulu et le Nègre

L.IIMes.1073-1080

W. Un intervalle, un accord, une note, deviennent "figures" signifiantes d'une situation dramatique.

L. Tout découle de la série génératrice et s'applique essentiellement aux "personnages"

Ils sont d'ailleurs, méthodiquement présentés, au début de l'ouvrage, sous forme de Prologue.

L.I Mes.1-85

L'ouverture dans Wozzeck (interlude en ré mineur) est à la fin pour nous indiquer que tout va recommencer.(Misha Donat). L'enfant prend la place de son père....

Rappel de quelques notions sur:

WOZZECK

Marche de l'op6

dernière démarche de "musique pure" avant le geste d'opéra.

La fin de l'oeuvre est datée d'Aout 1914. Quelques semaines auparavant Berg a vu le Woyzeck de Buchner.

Récit basé sur un fait-divers réel. Le soldat Woyzeck convaincu finalement de "responsabilité" sera décapité en place publique.

Georg Buchner (1813-1837) docteur en sciences naturelle (le système nerveux du blaireau) écrit 27 scènes courtes, "imagerie instantanée", "clichés" de situation (on pense à Godard).

Contrairement à ce qui se passera pour Lulu, Berg ne modifie très peu le texte; j'entends par là la "lettre" du texte; il le "ramasse", le condense, intervertit des événements et ramène à 15 scènes (3X5) pour constituer 3 temps opposés (Exposition Péripétie Catastrophe)

L'oeuvre est conçue en 1914, entreprise pendant la guerre (ce n'est pas un hasard!), composée véritablement en 18-21, temps de famine et de misère en Autriche.

1ère représentation avec Erich Kleiber, après 137 répétitions, à Berlin en 1925.

Il faudra attendre presque 40 ans pour que l'oeuvre soit montée à l'opéra de Paris par Pierre Boulez avec une mise en scène de Jean-Louis Barrault

Compte tenu de la dimension de cet exposé, je ne pourrai, bien sûr, que survoler l'oeuvre, dont je vous ferai entendre un choix d'extraits, tiré de la version Mitropoulos, la plus ancienne (récemment réédité en CD) mais pour moi, la plus profondément "bergienne".

Les formes symphoniques rhétorisation du récit

ACTE 1 Formes libres (relativement!)

EXPOSITION

Présentation des principaux personnages en relation avec Wozzeck.

Wozzeck présent dans les 4 premières scènes et naturellement pas dans la dernière qui présente le TM.

Acte 1 Sc 1 (Suite) Le Capitaine
Acte 1 Sc2 (Rhapsodie) Andrès
Acte 1 Sc.3 (Marche Militaire et Berceuse) Marie
Acte 1 Sc4 (Passacaille (Berg :Chaconne) Le Docteur
Acte 1 Sc5 (Andante Affetuoso) Tambour-Major

ACTE 2 Formes symphoniques (une grande symphonie)

PERIPETIE (Développement)

Acte2 Sc1 (Sonate) Marie,L'Enfant,Wozzeck
Acte2 Sc2(Fantaisie et Fugue) Docteur Capitaine Woz.
Acte2 Sc3 (Largo) Marie Wozzeck
Acte 2 Sc4 (Scherzo) Foule,Andrès,Marie,Woz.,Tamb.
Acte2 Sc5(Rondo) Woz.,Andrès, Tamb.-Major

ACTE3 les INVENTIONS

DENOUEMENT

Acte 3 Sc1 (sur un thème) Marie, L'enfant
Acte 3 Sc2 (sur une note) Marie, Woz. Mort de Marie
ACTE3 Sc3(sur un rythme) Woz. Margret,Foule
Acte3 Sc4(sur un accord)Mort de Woz. Capit. Doct.
Acte3 Interlude(sur une tonalité)
Acte3 Sc5(sur un mvt perpétuel) L'Enfant et les autres

la "symbolique musicale des motifs

le couteau (tierce mineure-triangle)

la quinte diminuée

la seconde mineure (sans lié à l'étang)

sang+couteau = Marie

Le motif n'est pas seulement rappel, figuration de l'antérieur, il est aussi préfiguratif. J'en reparlerai tout à l'heure

Par ailleurs, la Note SI, note de la mort, sur laquelle sera entièrement construite l'Invention sur une note (Mort de Marie) sera présente sous diverses formes dans tout l'opéra

Les cinq scènes de l'Acte I vont donc sous-tendre la présentation des cinq personnages principaux en relation directe avec W.

Tableau

La Sc1 présente le Capitaine sous forme d'une Suite (au sens classique du terme) suite de mvt de danse (Prélude, Gigue Gavotte Air retour au Prélude°. C'est une scène circulaire (le serpent qui se mord la queue) puisque le retour du Prélude se fait par rétrogradation C'est l'idée du Temps qui est ici première. Temps qui s'accélère ou qui ralentit (selon les Tempis propres à chaque danse) ou qui même s'inverse (rétrogradation du prélude).

L'Air (Profération, imploration de Wozzeck "Wir arme Leut" Nous pauvres Gens) intervient comme une coupure, une béance, à l'intérieur du mécanisme implacable, toujours rythmé par la soumission de Wozzeck "Jawohl Herr Hauptmann.

Ce thème viendra faire exploser, à la fin de l'oeuvre, le point culminant de l'Interlude en Ré Mineur

I Mes 136-138

Il conclura également le Premier Interlude, qui sépare la 1ère Scène de la seconde, faisant intervenir la notion de tuilage, (enchaîné cinématographique) puis que aussi bien la musique de la 2ème scène est déjà commencée sous la fin de la 1ère.

Nous observerons un procédé semblable à la fin de cette scène 2 mais qui développera alors, une notion extrêmement importante, celle de la simultanéité des Temps.

I, Mes 191-210

On sait que la caractéristique de la forme rhapsodique est le "saut" continu d'une ambiance musicale à une autre de caractère opposé. Elle traduira fidèlement ici le contraste entre les idées fixes, aberrantes, obsessionnelles de W. et la bonne humeur de son copain Andrès..

J'ai choisi de vous faire entendre cette scène et le début de la suivante.

Décor de campagne Woz. et Andrès coupent des ajoncs

C'est donc une progression de la folie de W., folie qui devient prémonition "le feu et dedans un vacarme comme de trompette".

Surimpression là aussi du début de la 3ème scène (défilé de la séduction) sur la fin de la seconde.

W. "voit" musicalement le défilé que, dans le même temps, Marie aperçoit de sa fenêtre, et qui sera le noeud du drame..

C'est un splendide effet de contraction temporelle..

Cette deuxième scène ouvre et sera batie sur le thème d'accords suivants:

que nous retrouverons à la Caserne (les soldats endormis) à la fin du 2ème acte.

Elle s'achèvera par ce même thème rétrogradé (les personnages quittent la scène)

Marche Militaire pour le Défilé

Berceuse pour Marie et son enfant.

Voici donc cet extrait:

Mes.188-427

Irruption de Wozzeck Nous sommes dans la chambre de Marie

Mais quelques mots encore sur le phénomène musical qui le précède.

Mes.417-427

Au début de cet exemple, la partition indique: "Marie perdue dans ses pensées". Accord tranquille surfilé de quelques relents de la Musique Militaire qui a séduit Marie (ex. au piano) laquelle insinue le son si, réaffirmé à la deuxième intervention., et qui va incliner l'arpège déployé au Clésta-Harpe pour le transformer en accord de mort, celle de Marie à l'Acte 3 (ex. au piano) puis

IIIMes105-107

Exemple caractéristique de la dramaturgie musicale de Berg.

Le motif n'est pas seulement rappel, figuration de l'antérieur; il est aussi préfiguratif. Cette préfiguration s'exerce de deux manières, l'une proprement musicale et l'autre musicale dramatique. Ou bien l'élément annonce, sous une forme abrégée, amorce un thème; ou plus profondément il a une fonction dans le temps, il prédit, il détermine une situation entière. Il est alors prémonition. La mémoire touche alors à la prévision...

C'est donc la forme Passacaille (ou Chaconne disait plus volontiers Berg) que le compositeur choisit pour figurer l'Idée Fixe ,

celle que le Docteur, dans son cabinet, diagnostique comme maladie mentale de W., mais qui peut s'appliquer à lui-même.

Suite donc de 21 Variations sur cette même idée fixe, un thème de douze sons (Idée fixe musicale de l'époque???)

L'Andante Affetuoso, forme de la dernière scène qui clôt l'Acte va déployer l'érotisme de Marie tombant dans les bras du Tambour Major.

Berg nous indique par une polarité incessante sur la note SI, que la Mort est déjà présente dans cet abandon amoureux.

Voici donc cette 5ème scène

I Mes 656-717

Avant de poursuivre, quelques remarques sur ces trois fins d'acte.

Il faut savoir qu'afin d'accentuer le caractère "cérémonial" de cette oeuvre le compositeur souhaitait qu'elle fût représentée sans interruption entre les actes. Il craignait que son voeu ne soit pas respecté et prévoit donc une similitude entre la fin d'un acte et le début du suivant

I Mes715-717:II Mes1-3

Entre l'Acte II et l'Acte III, ce sont quatre mesures de silence (à la fin du II, au début du III) qui feront le raccord.

Berg notera également très précisément en durée les chutes et levers de rideau, que l'on retrouvera, symétriques, entre les actes.

Enfin les trois accords cadenciels concluant chacun des trois actes.

I Mes715-717:II Mes810-813:IIIMes389-392.

Acte II maintenant. Celui de la suspicion, de la délation puis de la dénonciation..

Travail "organique" du récit, travail "organique" de la musique par le choix que Berg fait de le structurer par la forme musicale la plus dramatique, celle de la symphonie.

Scène 1, 1er Mvt de Symphonie, forme sonate.

Articulation prodigieuse entre cette forme et le mécanisme de détail de la scène.

TABLEAU Forme-Récit

1er Th. Marie admire les bijoux (donnés par le T.M.)

Pont Présence de l'enfant

2.th Chanson pour endormir l'enfant (qui rappelle la berceuse du 1er Acte)

Reprise de l'exposition et reprise des éléments de récit qui leur correspondaient.

Le Développement, qui ouvre sur la dernière section du 2d thème (le Malheur de Wozzeck) est trop complexe pour que l'on puisse le détailler ici. Mais à son essence musicale (lutte entre deux thèmes) correspond bien le premier affrontement entre Marie et Wozzeck qui, devant ces bijoux soi-disant "trouvés" commence à douter.

Le retour à l'exposition, c'est-à-dire la Réexposition se fera au travers du procédé de surimpression que nous connaissons. Accord parfait majeur (est-ce une métaphore?) où Wozzeck donne de l'argent à Marie

Mes.115-130

Écoutons maintenant l'ensemble de cette scène. et l'extraordinaire interlude qui la sépare de la suivante.

Mes.1-171

La scène 2 est celle de la délation. Capitaine et Docteur vont progressivement, au travers d'allusions de plus en plus précises, enserrer W. dans son malheur. Le choix de la forme Fugue où les "entrées" thématiques se resserent de plus en plus ("stretto") ne pouvait pas mieux convenir à cette situation.

Voici cette fugue à trois thèmes (Capitaine, Docteur, Wozzeck)

II Mes.286-366

La scène 3 (qui fait intervenir un orchestre de chambre, celui-là même de la symphonie de Chambre de Schoenberg) se structurera par un Lied en 3 Parties.:

1. Wozzeck "voit" son rival

2. Marie se cabre "ne me touches pas"

3. W. s'enfonce dans son infortune. Il "sait" confusément maintenant.

A la scène suivante, il n'aura plus de doute, voyant danser Marie dans les bras du Tambour-Major.

Pour cette scène (décor de guinguette)-tout le monde danse tout le monde chante, scène de foule, de masse , contrastant avec l'intimité des scènes précédentes, le schéma classique d'un 3ème mvt de symphonie sera parfaitement adapté

TABLEAU (Scherzo-Trio)

*Au Scherzo1 correspondra l'Interlude, un Landler
AuTrio1, l'échange entre deux compagnons ivres
Au Scherzo2, La Valse accusatrice Marie danse avec le TM
sur un orchestre de brasserie*

*Au Trio2, la Chanson des ouvriers et soldats
Au Scherzo 3 les premières menaces de Wozzeck
Au Trio3, Le délire d'un des hommes ivres
et enfin au Scherzo IV, le moment le plus puissant de la scène,
l'arrivée du Fou, qui annonce le sang..*

*Simultanément le Bal reprend, Marie et le TM se remettent à danser. Wozzeck est littéralement soulevé par la puissance du mot.
C'est la valse du sang sur laquelle le rideau tombe.*

Ici encore, au tout début, la polarité sur la note Si; la mort est de plus en plus proche.

II Mes.649-740

C'est maintenant la dernière scène de l'Acte. Celle de la décision prise.

*Introduction et Rondo. Une caserne, les soldats endormis
L'Introduction nous ramène à la 2ème sc. du 1er Acte. Celle où confusément, dans son exaltation, W, en compagnie d'Andrès, percevait déjà son malheur. C'était alors "sous la terre", c'est maintenant "à travers le mur "(derrière lequel se trouve le TM)*

Voici successivement ces deux musiques:

IMes201-208:II Mes737-743

La forme Rondo, comme on le sait, fait alterner Refrain et Couplets. Le Refrain sera attribué au TM vantant les charmes de Marie et insultant W.

Rappel musical de la bataille "érotique" elle, qui opposait Marie et le TM dans la Sc5 du 1er acte et qui, ici oppose le TM à Wozzeck. La scène s'achèvera sur la note Si (cette fois la décision est prise pour Wozzek) dans une sorte de désincarnation de l'accord cadenciel de fin d'acte.

Voici donc l'ensemble de cette SC.5

II Mes.737-814

*C'est maintenant l'Acte de l'Accomplissement.
Aux formes "organiques" qui orientaient le 2ème acte se succèdent maintenant une série d'Inventions.*

Forme statique énonçant différents aspects d'un matériau sans pour autant qu'il se développe. on pourrait dire seulement qu'il est là un certain nombre de fois sous des éclairages différents.

La première scène: Marie lit la Bible. Invention sur un thème.

La deuxième, celle du meurtre de Marie, sur une note, celle de la Mort. celle qui terminait l'Acte 2.

Naturellement, bien d'autres événements musicaux figurant nombre d'évènements passés vont tisser avec le Si omni présent la matière musicale. Ne dit-on pas qu'à l'instant de la mort, toute la vie antérieure se déroule dans une fulgurante condensation?

Devant le corps de Marie morte W. dit "Morte" et l'on entend alors ce déploiement harmonique que Marie "perdue dans ses pensées" avait déjà entendue à la fin de la sc.3 du 1er Acte.

Le rideau se ferme et naît alors ce qu'on a appelé l'onde hurlante, ce si à l'unisson puis à plusieurs octaves dont l'effet physique, à la limite du supportable, est malheureusement incompatible avec les limites de l'enregistrement sonore.

Voici donc la sc.2 Mort de Marie, Invention sur un Si.

III Mes.73-122

La scène suivante (Invention sur un rythme) est celle de l'accusation. Wozzeck s'est rendu dans une taverne. Le sang qu'il a sur la main le dénonce. Les différents énoncés du rythme intéressent directement l'évolution dramatique..

Mais sans doute est-ce dans la scène suivante, celle de la mort de W. que le dispositif de l'Invention est le plus frappant.

Invention sur un accord:

jouer au piano.

Cet accord (2de mineure du thème de Marie) + 3ce mineure (intervalle du couteau Das Messer) + 5te juste (participant de l'harmonie de la Mort de Marie) va être présent tout le long de la scène. Directement exprimé, déployé mélodiquement, superposé à lui-même, éclaté, dispersé, mais toujours présent.

Une fois encore équivalence absolue de la structure de l'accord, de sa continuité et du fond dramatique immédiat. Wozzeck est

sanglant, il cherche le couteau, il va revoir Marie morte, et il approche de sa mort.

Il se noie dans l'étang.

Et il se noie au son d'une extraordinaire invention de Berg, un immense parallélisme chromatique ascendant

Extraordinaire prémonition du fameux "son paradoxal" construit sur ordinateur 50 ans plus tard par John Chownings et J.Cl Risset.

Voici cet effet

III Mes.284-302

Et voici maintenant la scène tout entière:

III Mes. 220-319

Le Rideau tombe alors et commence le dernier interlude (Invention sur la tonalité de Ré mineur) dont on dit, du reste, que Berg l'écrivit en premier, comme une Ouverture.

mais c'est ici une Ouverture qui n'ouvre plus, mais qui récapitule et clôt.

Séquence de diverses "mémoires" de l'ensemble du drame, elle atteindra une tension maximum sur un accord de douze sons qui trouvera sa résolution sur à nouveau la tonalité de Ré mineur.

Juxtaposition immédiate de l'atonalisme et de la tonalité..

IIIMes319-371

C'est alors l'ultime scène de l'oeuvre, Invention sur un mouvement perpétuel.

C'est le Temps qui a gagné. L'éternité figuré par cet implacable mouvement de croches, que l'annonce à l'enfant de la mort de ses parents ne parvient même pas à troubler.

Et lorsque le Rideau tombe pour la dernière fois, très lentement (noté sur quatre mesures) il semble que la musique doive se poursuivre éternellement.

L'oscillation sur l'accord cadenciel retrouvé, sous une forme analogue à celle qui fermait le 1er Acte, s'interrompt brusquement, v'est comme l'indique la partition, la fin de l'Opéra.

Mes.371-392

Berg eut l'idée (encore précurseur!) d'une animation musicale illustrée d'exemples, qui précéderait l'exécution de l'œuvre. Cette

modeste causerie n'en est bien sûr qu'un pâle reflet et je ne peux résister à lui voler sa conclusion:

Il terminait sa conférence par ces mots:

"j'aimerais vous adresser Mesdames et Messieurs cette demande: oubliez maintenant toutes mes explications théoriques et esthétiques lorsque vous assisterez à la représentation de Wozzeck..."

Le Si (ultime note)

La note SI hautement symbolique dans l'opéra donne lieu, au troisième Acte à une "Invention sur une note.

Mais elle est présente dans l'opéra tout entier (La mort de Marie est déjà inscrite.

I. Sc1 Musique du tonnerre

ex.

(accord cadenciel)

I Sc.2 avec Andrès (SI FA Musique militaire

ex

I Sc 4 Aberratio Mentalis

ex

I Sc.5 "N'mtouches pas" + accord cadenciel

ex

II Sc1 Marie au miroir

ex

Sc2 Crainte de la mrt crise d'asthme

ex

Sc3 querelle entre Wozzeck et Marie (harmonie cadencielle)

ex

Sc4 élément de mémoire de la scène du bal

hurlé avec la chanson d'andrès

le fou

Sc5 Wozzeck décide la mort de Marie fin de l'acte.

ex

Interlude de Lulu

LULU

Plus encore que dans Wozzeck la totalité des paramètres musicaux est prise en compte dans la rhétorique de la dramaturgie.

L'aspect circulaire et récurrent de Lulu, dans les situations et la musique qui les accompagne.(l'interlude)

L'aspect arborescent du système des séries personnages

Série principale (Lulu) génère Schon et Alwa qui génèrent à leur tour d'autres personnages.

La fin nous ramène au début quand la comtesse nous dit "Lulu, montre-toi à nouveau".

Travail sur le TEMPS

INTRODUCTION

La genèse de l'oeuvre chez Berg:

son premier contact avec Lulu

peut-on parler aussi d'une forme en arche quant à la place de Lulu dans la vie du compositeur?

En 1905, il a vingt ans, il assiste à une représentation de "La Boite de Pandore" de Wedekind. En 1928, 43 ans, il commence la composition de Lulu, qui se poursuivra jusqu'à sa mort le 24/12/35 (50 ans).

Composition entrecoupée (comme la Sonate de Shoen ou le Rondo d'Alwa!) par celles de la Cantate du Vin et du Concerto pour violon.

peut-on penser aussi que l'extraordinaire sensualité de Berg a placé dans Lulu ce qu'il n'a pu réaliser avec Hanna Fuchs si présente déjà dans la Suite Lyrique?

Plutôt que d'une piqure de guêpe, ne serait-ce pas de l'amour de Lulu, qu'il serait mort?(Pierre Mertaens)

le rapport de ses oeuvres antérieures à Lulu

La Sonate op.1. La forme Sonate: 2 Quartes

Prem.Mes. Sonate op1

En 1905 (après la rencontre avec Wedekind) il commence la composition des 7 mélodies de jeunesse; l'une d'entre elles, Traumgekrönt, préfigure le climat harmonique de la "sensualité de Lulu" un des motifs les plus poignants de l'opéra

exemple Mélod de jeunesse

L.II Mes.985-1001.

Grande forme-miroir en arche dans le Concerto de Chambre.

symétries, formes en miroir, exploitation musicale du nombre dans la Suite Lyrique., ainsi qu'une grande parenté dans le travail sériel (Allegro Mistériso) et la vie des Tempis comme structure de récit

la manière dont Berg a travaillé

D'abord un considérable travail sur le texte.(Un an de travail sur le texte seul) La réunion des deux pièces en une seule.

TABLEAU

L'Interlude Central, point-miroir de toute l'oeuvre, en constituant le pivot. La condensation de ce texte, pour n'en garder que l'essentiel au discours musical (Berg en a supprimé environ les 4/5ème) et surtout la mise au point définitive du texte pendant le travail de composition.

Annexe 1

Le Prologue a été écrit en dernier.

L.Prologue

Le troisième acte a été entièrement écrit par le compositeur sous forme de partitelle. ainsi qu'environ 30% de l'instrumentation.

Le très scrupuleux travail de Friedrich Cehra a permis l'accomplissement d'une oeuvre, jusqu'à, mutilée.

Wedekind:

l'histoire

Lulu="Esprit de la Terre"(1893)+"La Boite de Pandore"(1901).

L'ascension (mort des trois maris), le "trou" central, la chute (sociale), les trois clients, l'assomption de Lulu.

Forme en arche mais aussi circulaire. Derniers mots de Geschwitz: "Montre-toi encore une fois", ce à quoi précisément, nous convie le Dompteur dans les premières mesures de l'oeuvre.

les personnages (conceptualisés par Berg)

le **TABLEAU**: Il est de toutes les scènes. En cours d'exécution (I,1), achevé et somptueusement encadré (I,2), sous forme d'affiche de spectacle (I,3), de nouveau, encadré dans l'appartement de Schoen (II,1), retourné dans le même appartement quasi-abandonné (II,2), encadré dans le mur, dans le salon parisien (III,1) descellé par Geschwitz, du salon parisien, sous forme de toile roulée, et qui sera "crucifié" au mur à coups de bottes (III,2). C'est dans cette dernière scène que, symétriquement à la première de l'opéra, il en sera le plus question.

L.I Mes 302-305

SHIGOLSH: le seul, des personnages principaux, qui survit au drame. Figure de clochard, quasi-paternelle; autrefois son amant, maintenant une espèce de philosophe protecteur; le seul, à vraiment la comprendre et tenter de la protéger.

GESCHWITZ: l'inverse (peut-être aussi, le double?) de Lulu. A la quarte de l'Eros, elle oppose ses quintes. Lesbienne, amoureuse de Lulu (Smaragda, la soeur de Berg) pour laquelle elle se sacrifie

L II Mes.5-14.

SCHON: le "tigre" magnat de la presse et de la finance, a tiré Lulu du ruisseau, l'a marié deux fois pour finir par l'épouser.

LI Mes.533-535

Sa troisième "victime". Le seul homme qu'elle ait jamais vraiment aimé et dont le "double" (parler des rôles doubles et triples) **JACK l'EVENTREUR**, lui donnera la mort.

Le thème d'Amour est une verticalisation de la série de Shon, rythmée par le rythme du Destin.

L I Mes.978-992

Andante de la Xème

ALWA: (Berg!) son fils, amant de Lulu (à la fin du 2ème acte), tué par un client au 3ème.

L.II Mes.243-245

LULU:*L II mes 491-536*

Ce sont les seuls personnages qui ont un "nom" dans la pièce.

LE PROFESSEUR DE MEDECINE (1er Mari-1er Client)-**LE PROFESSEUR** (parlé-muet)

LE PEINTRE (2ème Mari-2ème Client) **LE NEGRE.**

L'HABILLEUSE(I)-LE LYCEEN(II)-LE GROOM(III)

LE PRINCE(I)-LE VALET DE CHAMBRE(II)-LE MARQUIS(III)

LE DOMPTEUR-L'ATHLETE

Forme Générale***Les grandes articulations***

Forme en arche: Prologue(lui-même forme en arche)-Acte I-Acte II sc1---INTERLUDE(palindrome)---ActeII sc2-Acte III.

L'ensemble pourrait être aussi envisagé comme une grande forme SONATE ou en tous les cas comme une grande forme A(I)-B(II)-A'(III)

Différemment de Wozzeck, 3 formes "classiques" seulement, séparées par des "formes inventées", naissantes du récit.

Mais ces trois formes ne se déroulent pas de manière continue, elles se déplient en "temps différencié".

La 1ère (I) Forme Sonate liée à la relation Schon-Lulu, la 2ème (II) forme Rondo liée à la déclaration d'amour d'Alwa; la 3ème (III), Thème et Variations liée au "chantage" du Marquis sur Lulu.

Quelques extraits de ces trois formes principales:

Sonate

L.1533-668

Rondo

LIIMes.318-336

Variations

L.IIIMes.693-737

Cellules, séries, motifs, thèmes, séquences thématiques. "Dispositifs"

Cellule: la "molécule", le plus petit élément, qui engendrera le matériau. (Ex.C1 & 2)

Certaine, fixe en hauteur: le Signal.

Série: la cellule "quarte ascendante" construit la **SERIE GENERATRICE** (Ex C5), dont dériverons toutes les autres (attachées aux différents personnages) par des procédés parfois métaphoriques.

Relations internes entre les différentes formes et transpositions de cette série génératrice. Son analogie sur ce point avec la série de l'Allegro Misterioso.

Deux hexacordes, utilisant tous les intervalles, sauf la quarte augmentée (mort)

Motifs: construits à partir d'une série par exemple le Tableau, ou la Mort (Geschwitz) ou "sensualité de Lulu" (7èmes diminuées)

L.Prol.Mes55-62

Noter la similitude de climat musical avec une mélodie de jeunesse (orchestrée en 29)

Thèmes: construits à partir d'une série mais prenant une allure thématique très caractéristique: Schön, Lulu.

Le Dompteur-Athlète. (encore qu'il s'agisse peut-être -concernant les clusters- d'un "dispositif").

L.Prol.Mes.15-16

Séquences Thématiques: périodes musicales de plusieurs mesures, attachées à une situation ou un sentiment et que l'on retrouve par la suite comme "mémorie" ou comme "indicateur".

Par exemple "apparition de Lulu".

L.II Mes.953-1004

Dispositifs Les accords de fin d'acte.

au piano

Métaphores et calembours!

La relation entre la série (et ce qui en découle) de Geschwitz et la Série Génératrice. Id. pour l'athlète

.

Vocal,

Du *parlé* au *chanté* en passant par *résumé*, *semi-parlé*, *semi-chanté*, *sprechstimme*, *vocalisé*.

Des Aria ou Lied
 Des Duos, trios ou quatuors
 Des Ensembles (I,3-III,1)

L.III Mes.1-38

Tout le monde gagne (Ensemble 1 à 12 voix)

L.III Mes.231-294

Tout le monde perd

L.III Mes.613-655

Instrumental

Des timbres liés à des personnages.
 Le Dompteur-Athlète=Piano
 Schigolsh=Bois Graves
 Marquis-Prince=Cordes

Rythmique (Cel.&Tempis)

1 cel.Rythm. princip. Ex N°
 2 cel. dérivées Ex.N°(Profes. de Médecine)
 Ex.N°

le travail de la Monoritmica:(I,2)

L.I 669-957

et sa structure de Tempi

Formes dures, formes rapshodiques.

les formes "dures" comme signes
 la Sonate=opposition entre deux êtres
 le Canon=parallélisme entre deux êtres

L.I Mes.132-155

L.I Mes.156-185

les Variations=ambiguïté et obstination

le Rondo=Tentative renouvelée

L.II Mes.1097-Fin

la Monoritmica=signe de mort(?)

Accords cadenciels et débuts d'actes

Fin du 1er Acte: Sur pédale de Fa:Quarte et Sixte majeure(les 3 premiers sons de Shön)= premières mesures de l'Acte II. Le discours musical est continu.

Fin du 2ème Acte: id. mais Quarte et Sixte mineure(les 3 premiers sons d'Alwa)= (dans le dispositif prologue)premières mesures de l'Acte III.Musique de "société".

Fin du 3ème Acte: id.mais MI-LA-SI liés à la Mort et à Geschwitz.

Les trois fins sur la cellule rythmique
principale.

au piano

Voici la fin du 1er Acte

L.1209-1361

Fin du 3ème Acte

L.III Mes. 1188-Fin