

C'est sous les auspices à la fois charmantes et cruelles de Cupidon que se place le premier récital de l'Association Lied et Mélodie, dédié aux amours de quelques grands poètes, poètes des mots et poètes des sons, puisque nous écouterons la musique de Beethoven, Duparc, Ropartz et Schumann, mais aussi, entre autres textes, ceux de Heine et Baudelaire. Le thème du poète-amoureux est universel, et comme l'aurait dit La Fontaine, lui-même grand amoureux et grand poète : nous y prendrons ce soir, à l'entendre conté, « un plaisir extrême ».

Ludwig van Beethoven

An Die Ferne Geliebte (1815)

À tout Seigneur, tout honneur : on considère que Beethoven a composé le premier cycle de l'histoire du lied, avant les grandes réalisations de Schubert dès 1823 (*Die Schöne Müllerin*). C'est donc un joli symbole, que Benoît Capt et Todd Camburn inaugurent ce récital avec le cycle de six lieder *An Die Ferne Geliebte*, *À la Bien-aimée lointaine*, que Beethoven a écrit en 1815 d'après des textes d'Alois Jeitteles. Beethoven, on le sait, s'est dirigé souvent vers des formes amples ; il était conduit par des aspirations à la mesure de l'humanité, des destinées des peuples ; il se situe dans cette période historique des révolutions, des bouleversements européens (qu'on pense à la Révolution française, aux guerres napoléoniennes, à l'embrassement du sentiment d'appartenance à la culture allemande). On n'attend donc pas spontanément Beethoven dans le genre du lied, forme courte, et expression de l'intime. Le recentrement sur soi et la confession présents dans ce cycle sont sans doute à lier aux moments difficiles que traverse le compositeur qui affronte à cette période l'épreuve de la surdité, de la solitude, de l'échec amoureux.

An Die Ferne Geliebte est dédié à la « bien-aimée lointaine », dont l'anonymat n'a jamais été levé avec certitude par les historiens. Le mystère qui entoure l'identité de cette femme aimée, et qui semble répondre à l'amour de l'artiste, même si elle en est irr m diatement séparée, est l'un des ressorts puissants du lyrisme ; la femme, jamais nommée, jamais décrite, n'est vue que par son reflet sur l'eau du ruisseau ou que par le regard des oiseaux dont elle écoute les chants, ce qui lui permet d'être le réceptacle des charmes de la nature et en même temps de fraterniser avec cette nature au sein d'une atmosphère quasi panthéiste. Les six lieder donnent à entendre les différentes étapes de la souffrance ressentie par l'artiste séparé de la femme aimée. Le cycle commence par l'abatement du poète en proie à un amour impossible, relégué loin de l'objet de son amour, et se termine avec la reconnaissance sublimée de la sacralité de l'amour.

Ces thèmes poétiques ne surviennent pas dans l'histoire de la musique comme un coup de tonnerre dans un ciel sans nuages : ils viennent du fond des âges et c'est ce qui leur donne un charme accru ; la lyrique occidentale à ses débuts, la poésie chantée médiévale, brodait sur ces mêmes thèmes. La voix du chanteur retrouve dans ces lieder celles des troubadours du XII^{ me} siècle, qui écrivaient de la poésie savante, en composaient l'accompagnement musical et exécutaient eux-mêmes leurs  uvres. Un exemple est particulièrement probant : celui de la chanson *Quand les jours sont longs en mai* du troubadour occitan Jaufr  Rudel, qui traite d'un « amour lointain » indissolublement lié au chant des oiseaux et à la souffrance de la séparation. Dans cette chanson, Rudel, dont on date la vie au milieu du 12^{ me} siècle, a sublimé ses déconvenues amoureuses par un amour nostalgique et littéraire pour la lointaine « Comtesse de Tripoli », et son *leitmotiv* « l'amour lointain » sonne déjà comme le titre du cycle beethovenien. La bien-aimée lointaine... les oiseaux emblématiques... le miroir du ruisseau... le pays merveilleux de la rencontre amoureuse – le texte que Beethoven choisit de

mettre en musique lui permet de retrouver le fil de la lyrique occidentale, qui est passée des troubadours aux trouvères en France et en Allemagne aux minnesänger.

Ce cycle de lieder n'en est pas pour autant œuvre hors du temps ; l'un des éléments qui le relie fortement à son époque, c'est sa conclusion sur l'idée d'un apaisement de la souffrance et d'une acceptation quasi héroïque de la destinée, ce qui était totalement absent des chansons des troubadours, plutôt plaintives. Beethoven a introduit le lied dans le domaine des idées et des messages, et on sait que cette forme repose sur un équilibre mouvant entre le texte et la musique. Beethoven n'est pas seul parmi ses contemporains à être aimanté par les idées de liberté, de destinée, d'isolement héroïque. Ces notions se cristallisent autour de la figure de l'artiste romantique, figure orgueilleuse et révoltée, guide moral, qui se voit facilement comme une étoile dans le ciel des peuples.

À la bien-aimée lointaine réalise de Beethoven un autoportrait en « homme blessé », dont la force d'âme conquiert son destin dans une attitude prométhéenne. Notons que Beethoven a composé en 1801 une musique de ballet, *Les Créatures de Prométhée*. Sa reprise du mythe de Prométhée montre assez une prégnance du thème qui ne faiblit pas au long du XIX^{ème} siècle, de Beethoven à la poésie de Schelley (1820), aux pages symphoniques de Liszt (1850), jusqu'aux tableaux de Moreau (1868), de Böcklin (1882), et à l'opéra *Prométhée* de Fauré (1900). *À la bien-aimée lointaine*, écrit, rappelons-le, en 1815, campe Beethoven en héros terrassé, mais comme dans la sculpture de Jean Pradier en plein âge romantique (1827), Prométhée est aussi grand que son rocher ; il est représenté dans cette sculpture (aujourd'hui au musée du Louvre) plongé dans une sorte d'extase, une libération de nature spirituelle qui le rend maître de son destin. Pour Beethoven, le chemin de la lucidité, de lied en lied, mène à travers le cycle à une prise de contrôle des émotions par le musicien, à une réaffirmation des pouvoirs de l'artiste et de sa carrure de « géant ». Par la même occasion, Beethoven résout la difficulté de couler son imposante carrure musicale (on ne peut s'empêcher, en filant la métaphore, de se représenter Beethoven étant à lui tout seul un Caucase!) dans la forme étroite du lied.

Le compositeur ne se glisse donc pas dans un seul poème, mais dans un cycle de poèmes reliés les uns aux autres par des interludes pianistiques dans une succession de tonalités en miroir, et compose ainsi une œuvre plus vaste. À partir de cette architecture d'ensemble il voit plus grand, il prend de la hauteur comme *Le voyageur au-dessus de la mer de nuages* dans le tableau célèbre de Friedrich – exactement son contemporain (1818) : il embrasse l'ensemble de sa destinée, avec ses abîmes et ses orages, et la domine.

Le dernier lied réutilise des éléments du premier, comme revenant au départ mais en ayant repris force et courage. L'artiste à la fin du cycle fait le présent de son amour et de ses chants à la bien-aimée ; il puise sa force dans une ouverture au domaine du sacré.

Après Beethoven, le récital se poursuit avec un choix de six mélodies d'Henri Duparc d'après des textes de Baudelaire, Leconte de l'Isle, Théophile Gautier, parmi d'autres. Les amours du poète y sont aussi très présentes, mais d'une façon impressionniste.

Henri Duparc

Méodies

Le destin d'Henri Duparc (1848-1933), ce compositeur français qui vécut sept ans en Suisse (près de Vevey, de 1906 à 1911) est, comme celui de Schumann, de Heine et de Baudelaire – peut-être pour des raisons opposées – celui d'un artiste maudit. Issu d'un milieu raffiné et cultivé, heureusement marié, disciple doué de César Frank, il est à vingt ans le compositeur prodige dont tout le monde est convaincu qu'il réalisera le grand œuvre. Mais très tôt, frappé d'un mal mystérieux qu'on suppose psychosomatique, Duparc ne parvient plus à créer et son œuvre s'arrête aux dix-sept mélodies, un duo, quelques fragments composés dans ses années de jeunesse (de 1868 à 1884). Il traîne ensuite la vie désespérée d'un artiste paralysé, incapable d'écrire. Sans doute fut-il la proie d'un idéal de perfection si élevé qu'il lui était impossible de l'atteindre ; cette exigence de perfection a inhibé le jaillissement créateur et l'a rendu excessivement critique à l'égard de ses compositions, qu'il autocensurait systématiquement. Par exemple on ne peut que rêver à cette mélodie qu'il a détruite après l'avoir composée à partir du sonnet de Baudelaire *Recueillement* : « Sois sage ô ma Douleur et tiens toi plus tranquille / Tu réclamaï le soir, il descend, le voici... »

Duparc se situe à l'articulation de deux sensibilités artistiques, la romantique et la symboliste. Il emprunte aux modèles romantiques certains motifs : le désir d'un ailleurs, d'un pays rêvé (dans les mélodies *L'invitation au voyage* et la *Vie antérieure*), l'amour perdu (*Lamento*), la quête vouée à l'échec (*le Manoir de Rosemonde*), la communion avec la nature (*Phidylé*), le lien entre l'amour et la mort (*Chanson triste*). S'il est romantique, c'est certes par fidélité à ses modèles Schubert et Schumann ; mais également l'insécurité profonde qu'il sent en lui, cette fêlure intime qui va finir par éteindre son génie, l'apparente sincèrement au mal du siècle romantique.

Duparc est tout autant un musicien symboliste, ce qui correspond plus exactement que le romantisme à l'esthétique de son temps. Le symbolisme dans les années 1880 se définit par le « sens du mystère et de l'ineffable » ; il s'élève contre les grands sentiments et la manie un peu déclamatoire, la grande rhétorique des passions romantiques. Il préconise la demi-teinte et le voilé. C'est un art « suggestif » qui convient bien à la lecture que Duparc fait de la poésie baudelairienne. Le compositeur part vraiment du poème, s'en imprègne, s'assure qu'il trouve en lui l'écho du texte, et seulement alors il écrit la musique. Confronté au monstre sacré qu'est Baudelaire dans *L'Invitation au voyage*, Duparc n'a pas paraphrasé, n'a pas illustré les paroles du poète ; il a réussi à composer la musique suggestive du pays rêvé où l'on veut « aller là-bas vivre ensemble » dans le « pays qui ressemble » à la femme aimée. Pour *La Vie antérieure*, il compose l'atmosphère indécise du paradis perdu où l'on peut « approfondir / le secret douloureux » de toute existence ; la musique de Duparc, elle aussi, approfondit ce secret, approfondit le mystère baudelairien dans le postlude pianistique : elle y révèle la nature assez trouble et obscure de cette « vie antérieure », malgré le charme de la voix, le vol tantôt calme tantôt enthousiaste du beau chant.

Le recueil de mélodies que Duparc a conservé (publié en 1911), et qui lui a valu la célébrité, représente un miracle. Déjà, il a survécu à l'autocensure. Ensuite il illustre un moment de grâce, où se rejoignent le modèle du lied allemand et la tradition française de la chanson, de la romance. Duparc fait partie des disciples de César Franck, très germanophiles (les « franckistes » : Chausson, Duparc, Ropartz, Lekeu, Vincent d'Indy, ont été « élevés » à la musique allemande ; ils vénèrent Bach, Beethoven, Wagner, et ils sont imprégnés des lieder de Schubert et Schumann), même si dans leur héritage français ils ont tout de même Berlioz

avec *Les Nuits d'été* (1844), qui inaugurent la mélodie française en accordant une grande place à l'accompagnement au piano ou à l'orchestre. Un exemple de cette dette de Duparc à l'égard de la tradition française de la chanson : *Chanson Triste* d'après le texte du poète Jean Lahor, est d'abord mise en musique par Duparc en 1868 comme une romance populaire avec une mélodie poignante portée par la voix (l'accompagnement au piano est secondaire), avant de se transformer en une mélodie avec les timbres enrichis du piano en 1902 (dont la complexité ira jusqu'à rendre possible une version orchestrale en 1911). Les mélodies de Duparc donnent toute son importance à l'accompagnement au piano ; ce sont souvent des œuvres ouvertes, dont le postlude pianistique (peut-être une réminiscence de Schumann) approfondit encore davantage l'écho onirique du texte.

Sa formation exigeante, sa quête d'une musique parfaite a cantonné Duparc dans les formes brèves, travaillées et retravaillées. Cette préoccupation l'a coupé des grands bouleversements historiques (on peut remarquer qu'il compose la musique si raffinée de *L'Invitation au voyage* pendant le tragique hiver 1870/71, dans Paris assiégé par l'armée prussienne). Sa culture lui interdit les effets trop appuyés. Sa musique se veut élégante et savante, elle se contraint à la retenue mais ce n'est pas cet aspect qui touche le plus. C'est ce qu'elle cède à l'émotion, immédiatement perceptible, c'est l'intensité lyrique de la mélodie qui suscite l'enthousiasme de l'auditeur. Duparc dit lui-même, dans une lettre à son ami Charriol, que la « vraie musique, la seule, est la musique d'âme et d'émotion ». L'effusion lyrique se produit dans un équilibre fragile entre la retenue souhaitée et le cri du cœur. Les mélodies de Duparc, disait Maurice Ravel, sont « imparfaites, mais géniales ».

Heinrich Heine

La seconde partie de ce concert pourrait être dédiée au poète allemand Heinrich Heine, dont les poèmes d'*Intermezzo*, composés en 1822, ont été mis en musique par Guy Ropartz dans *Quatre mélodies d'après Intermezzo de Heinrich Heine*, et avant lui Robert Schumann dans les seize lieder de *Dichterliebe* : ces deux cycles vont être interprétés ce soir. Heine est le contemporain et l'égal de Baudelaire, avec qui on l'a souvent comparé (à titre d'exemple, la strophe 3 de l'avant-dernier lied du cycle *Dichterliebe* de Schumann est quasiment la sœur jumelle du deuxième quatrain du sonnet *La Vie antérieure* de Baudelaire).

La poésie de Heine est d'une grande force expressive, c'est une sorte de dynamite pour les lieux communs du romantisme, elle exprime certes les « fleurs », mais, pour suivre l'analogie baudelairienne, elle révèle, tout près des « fleurs », la présence du « mal ». Heine, qui est habité par des sentiments d'amour-haine pour sa patrie allemande et qui se situe souvent dans une tonalité ironique, continue à utiliser « *la rose parfumée* », « *le chant des alouettes* », « *l'étoile de l'amour* », dans ses poèmes doux amers. Mais attention ! On a dit de Heine que sous le beau rossignol allemand... se cachait un merle persifleur. Dans le quatrième lied de *Dichterliebe*, les premiers vers décrivent l'extase du baiser donné par la femme aimée, mais le quatrain suivant devient sardonique, le poète disant en quelque sorte « mais quand tu commences à dire je t'aime alors là je me méfie ! ».

Bien sûr, la force et la complexité des textes de Heine soutiennent la cohérence des deux cycles qui en sont entièrement tirés et contribuent à forger leur unité.

Joseph-Guy Ropartz

Quatre mélodies d'après Intermezzo de Heinrich Heine (1899)

Guy Ropartz (1864-1955) est, avec Duparc, l'un des représentants du groupe des « franckistes », ces admirateurs français des compositeurs allemands. Ropartz est un peu oublié aujourd'hui, alors qu'il a occupé une place importante dans la scène musicale française pendant près de quarante ans (entre 1890 et 1929). Il s'est illustré dans tous les genres, pièces pour piano, sonates, trios, quatuors, musique de scène, musique sacrée ; il a écrit six symphonies, un opéra (*Le Pays*), environ soixante-dix mélodies. Passionné de littérature et de musique dès son plus jeune âge, il fait en 1889 le pèlerinage à Bayreuth, où il entend *Tristan, Parsifal, les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, qui le marquent durablement.

Passionné par la littérature allemande, il traduit avec un ami (Pierre-René Hirsch, un jeune pianiste brillant) des poèmes de Heine tirés d'*Intermezzo*, qu'il met en musique en 1899 : ce sont les *Quatre lieder* qui vont être interprétés ce soir. En fait Gérard de Nerval avait déjà publié en 1848 une traduction du recueil de poèmes de Heine, mais la nouvelle traduction donnée par Ropartz est différente, car orientée vers la mise en musique ; elle est par exemple écrite en alexandrins alors que Nerval avait choisi l'octosyllabe. Et la sensibilité de Ropartz s'est coulée dans le texte allemand et l'a légèrement modifié, on a envie de dire ... lissé. « Et par le calme soir nous nous laissons nager / Sur les moires d'une eau limpide et parfumée. »

Parmi les cinquante-huit poèmes, Ropartz en choisit quatre et les réunit dans un cycle de mélodies qui respecte le thème général de Heine : l'amour malheureux, avec une progression thématique qui va du bonheur extatique vers un sentiment de désespoir. Comme Heine encadre son recueil d'un poème liminaire (*Le Sphinx*) et d'un épilogue, Ropartz encadre son cycle de mélodies d'un prélude et d'un postlude pianistiques. Son emprunt à Heine du texte d'origine est à mettre au crédit de son goût littéraire mais également d'affinités sentimentales : Ropartz se considère lui aussi comme un « déçu » de l'amour et il fait siennes les conclusions cruelles et désenchantées de Heine. Un même motif de quatre notes, obsédant comme le *dies irae*, est modulé dans les quatre chants qui se succèdent et atteignent une ampleur wagnérienne, jusqu'à la « nuit » finale que le poète et le compositeur appellent de leurs vœux. Le postlude donne cependant une fin ouverte au cycle, dans un accord suspendu qui permet l'espoir.

Robert Schumann

Dichterliebe op. 48 (1840)

Schumann a été l'une des idoles de Duparc et de Ropartz.

En 1840, l'année de son mariage tant désiré avec Clara Wieck, Schumann écrit presque cent quarante lieder, dont plus de la moitié sur des poèmes de Heine, certains organisés en cycles, dont le plus célèbre est *Dichterliebe, Les Amours du poète*. Le thème, aussi étrange que cela puisse paraître dans les circonstances de félicité conjugale que connaît alors Schumann, en est encore les souffrances de l'amour. Le cycle suit une construction identique à celle de Ropartz cinquante ans plus tard : un rappel des joies de la rencontre, des premières déclarations, du premier baiser, puis s'intercalent des allusions douces-amères qui jettent le doute sur les sentiments de la femme aimée. Les derniers lieder s'inscrivent sous le signe des larmes, des rêves noirs et du deuil, malgré l'épilogue apaisé.

Schumann a extrait seize poèmes *d'Intermezzo*, alors que nous avons vu que Ropartz en sélectionnait quatre. Il s'agit d'une fusion plus ample. D'abord, une évidence : Schumann n'a pas eu comme Ropartz à se confronter à l'épreuve de la traduction ; pourtant la « traduction » par la musique peut aussi être périlleuse. À ce sujet, Debussy accusait même Schumann de n'avoir rien compris à Heine, ce qui est tout de même exagéré, vu la culture de Schumann et sa qualité de contemporain exact de Heine, qu'il a même brièvement rencontré. De plus Schumann est un grand intellectuel, essayiste, critique, écrivain, un homme de culture et de plume. Cela dit, il est vrai qu'il a arrondi les angles de certains textes de Heine...

Schumann ressent pourtant une grande affinité avec Heine, qu'il admire plus que tout. Il voit en lui son double en quelque sorte. Il est sensible à l'ambition du poète, qui est de régénérer la poésie allemande, de libérer le romantisme des notions floues et générales ; Heine introduit dans ses poèmes la simplicité et la franchise du chant populaire, ce qu'on retrouve par exemple dans la fraîcheur des premiers lieder de *Dichterliebe* :

« Fleurs et angelots planent
Autour de Notre-Dame aimée ;
Les yeux, les lèvres, les joues
Sont celles de ma bien-aimée. »

C'est presque du Guillaume Apollinaire !

La recherche de naïveté dans le vocabulaire et la syntaxe n'exclut pas une construction générale recherchée, bâtie comme un tournoiement des phrases autour des pôles que sont la magie amoureuse et le désespoir violent. Le poème de Heine est certainement plus amer et caustique que le lied de Schumann, mais l'ironie n'est pas si absente que cela de la « traduction » musicale : on la trouve par exemple dans le décalage fréquent entre les paroles chantées et le deuxième sens créé par le piano.

Au-delà de l'affinité savante et littéraire entre Schumann et Heine, il existe une affinité psychologique. Ce sont deux exaltés tourmentés, des hypersensibles de génie qui auront des destins malheureux. Schumann sombre à la fin de sa vie dans la folie ; Heine est mort en 1856 dans le dénuement extrême et la solitude, exilé à Paris (on peut voir dans le destin de Baudelaire en 1867 en Belgique un écho de celui de Heine). Paradoxalement, le futur marié Schumann se sent aussi malheureux en amour que Heine, l'amoureux éconduit. L'amour contrarié de Schumann et Clara (cinq ans de séparation) a d'une certaine façon installé la jeune femme dans la position d'une « bien-aimée lointaine » proche de celle du cycle de Beethoven, qui apportait tourment mais peut-être surtout inspiration. L'approche du mariage fait naître en Schumann de l'anxiété ; et c'est cette anxiété, qui sans doute préexiste à tout, que Schumann partage avec Heine. La génération romantique est pleine de ces héros insécures qui s'éprennent d'adolescentes évanescences, dans l'ombre de la mort ou bien gardées par de redoutables pères (on pense à Marguerite Gautier dans *La Dame aux camélias* de Dumas, Julie Charles du *Lac* de Lamartine, au lied *la Jeune fille et la Mort* de Schubert).

Schumann est certes fidèle à la tonalité générale des poèmes de Heine, celle des vicissitudes de l'amour, parce que cela parle à son tempérament angoissé, mais sa musique prend de très haut les mots du texte et les anecdotes, et échappe à l'amertume des détails narratifs : par exemple le mariage de la femme aimée avec un autre, dans le 11^{ème} lied de *Dichterliebe*, ne peut pas être compris au sens propre ; il devient une figure de l'insécurité. Le cycle de lieder est la confession de Schumann qui emprunte les mots d'un poète : la confession déguisée des

fêlures intimes est une des caractéristiques de l'autoportrait romantique ; on pense aux masques de la fiction qui permettent les confessions de Liszt – dans *La Vallée d'Obermann*, à l'ombre de Senancourt, de Goethe dans *les Souffrances du jeune Werther*, de Benjamin Constant dans *Adolphe*, ou de Vigny dans *Chatterton*... Schumann exprime son état d'âme, ses frémissements intérieurs, en les confiant à un alter ego littéraire qu'il semble mettre en avant. Le poète « des mots » est le double fraternel du poète « musicien ». C'est au piano qu'est confié le poème sans paroles, l'introspection autobiographique qui à la fois plonge dans le moi profond, et à la fois élève l'anecdote du texte au niveau de la méditation morale. Dans tout le cycle la partie du piano est très indépendante, elle crée des liens entre chaque lied par un jeu sur les tonalités ou un rappel de motifs ; elle prend la forme par exemple des codas pianistiques assez longues, qui réalisent à la fin des lieder une sorte de retour en arrière sur les sentiments et les émotions exprimées.

On l'entend bien : la coda du dernier lied donne au piano le dernier « mot ». C'est une plage de deuil sacré qui semble faire décoller l'ensemble du cycle vers un sur-monde apaisé, un au-delà artistique, frère de celui de Baudelaire : « Là, tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté ».

Camille GIRARD