

NOCES

Annina Haug Mezzo-Soprano, Edward Rushton Piano

Edward Rushton *Lesbias Spatz* (2009) five poems of Catullus

Robert Schumann *Frauenliebe und Leben* op. 42

Lili Boulanger *Quatre Chants*

Darius Milhaud *Catalogue de fleurs*

Francis Poulenc *Fiançailles pour rire*

Présentation de Grégory Rauber, musicologue

L'amour ! Quelle thématique a-t-elle plus fécondé l'imaginaire nostalgique des romantiques, symboliste et précieux des artistes « fin de siècle » ou gaillard des créateurs de l'entre-deux-guerres ? Amours impossibles ou fantasmés, érotisme en demi-teinte, passions douces ou oniriques... C'est à de multiples déclinaisons de ce thème qu'Annina Haug et Edward Rushton nous convient dans leur programme ; ce dernier gravite autour du moment crucial de la vie de deux amants : les noces ! Nous allons voir ce que cette célébration de l'union de deux êtres a inspiré aux artisans des mots et des sons.

ROBERT SCHUMANN (1810 - 1856) - *Frauenliebe und Leben* op. 42 (1840)

1 - *Seit ich ihn gesehen* ; 2 - *Er, der Herrlichste von allen* ; 3 - *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben* ; 4 - *Du Ring an meinem Finger* ; 5 - *Helft mir, ihr Schwestern* ; 6 - *Süßer Freund, du blickest* ; 7 - *An meinem Herzen, an meiner Brust* ; 8 - *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan*.

Nombreux sont les Lieder des maîtres du romantisme allemand qui rendent compte du sentiment amoureux. Parmi les cycles les plus fameux, il n'est qu'à mentionner le précurseur *An die Ferne Geliebte* de Beethoven, *Die Schöne Müllerin* de Schubert, les *Dichterliebe* et bien sûr les *Frauenliebe und Leben* de Schumann. Il est difficile de ne pas céder à la tentation de s'appuyer sur le vécu de l'auteur pour expliquer une œuvre telle que celle-là. En Effet, la passion amoureuse qui unit Robert Schumann et Clara Wieck, bien que contrarié par le père de cette dernière, est sur le point de trouver un dénouement heureux durant l'été 1840 : il se marieront le 12 septembre. Cette intense période d'attente, d'espoirs et de doutes agit comme un formidable stimulus sur le génie créateur de Schumann dont le Lied est alors le catalyseur. Ainsi, 1840 est l'année du Lied Schumannien, selon la formule consacrée. Il en compose plus de cent-quarante, dont ses grands cycles : les deux *Liederkreise* op. 24 et op.

39, les *Diechterliebe* op. 48 et les *Frauenliebe un Leben* op. 42, composés les 11 et 12 juillet. Les huit textes mis en musique dans ce cycle datent de 1830. Nous les devons au poète franco-allemand Aldebert von Chamisso (1781 - 1838) qui, avec les mêmes poèmes, avait déjà inspiré les compositeurs Carl Loewe en 1836 et Franz Lachner vers 1839. Les textes sont sans complexité, presque naïfs voire même un peu « fleur bleue ». La narratrice éperdue nous y dépeint son premier regard posé sur l'homme aimé, la beauté de ce dernier, le rêve qu'elle en fait. Puis elle considère son anneau, prépare ses fiançailles avec ses sœurs, et annonce sa maternité future à son mari. Enfin, les deux derniers poèmes font état de sa joie d'être devenue mère puis de sa douleur face à la mort de son conjoint. Toute la puissance de ce cycle tient à ce que Schumann a fait bien plus que de joindre un accompagnement pianistique aux textes ; le compositeur et son piano deviennent eux-mêmes poètes, voire protagonistes. Ils commentent les mots de Chamisso, apportent profondeur, relief et cohérence au propos, en soulignent l'aspect dramatique. Les symboles, les évocations musicales, les sens portés par les tonalités choisies sont d'une incroyable richesse dans cette œuvre et il serait vain de vouloir en dresser une liste exhaustive. Notons toutefois que Schumann accentue la dimension cyclique par la reprise dans le postlude du dernier lied de la tonalité et du motif du premier. Il figure ainsi la circularité de la vie et son éternel recommencement, mais aussi la circularité de l'anneau, marque de l'alliance maritale, central dans le cycle de Chamisso et dans la vie de Schumann à cette époque. De plus, l'ombre de la « bien-aimée lointaine » beethovenienne se dissimule sous la forme d'une citation dans le sixième Lied, alors que Clara transparait lors d'éclairages harmoniques en Do majeur (Do = C en allemand = Clara).



Figure 1 - L. V. Beethoven, *An die ferne Geliebte*, Lied n°VI : *Nimm sie hin denn, diese Lieder*, mesures 9 – 10 (tonalité de mi bémol majeur).

The image shows a musical score for the second part of a song. The top staff is the vocal line, starting with the lyrics 'Bleib' an meinem Herzen, fühle dessen Schlag,'. The bottom two staves are the piano accompaniment, featuring a complex texture with many chords and moving lines in both hands.

Figure 2 - R. Schumann, *Frauenliebe und Leben*, Lied n°VI : *Süsser Freund, du blickest*, mesures 35 – 38.

La plupart des pièces de ce cycle adopte des formes à refrain ou à répétition et pose par-là l'éternelle question du lien sémantique entre une même musique et deux textes parfois opposés. Cependant, Schumann passe aisément outre cette apparente difficulté et en fait un atout, celui de la dramatisation du discours dès les premières notes, augures de l'issue tragique du cycle, quand bien même l'héroïne ne fait alors qu'entrevoir la naissance de l'amour.

De l'Allemagne des années 1840, la suite du programme nous emmène dans la France du début du XX^{ème} siècle, du Lied vers la mélodie. Nous ne nous risquons pas à tenter de caractériser les différences entre ces deux genres tant elles sont ténues et complexes. La chanteuse, comédienne et humoriste Anna Russell exposait la situation en ces termes : « le lied allemand c'est de la grande musique sur de la mauvaise poésie, la mélodie française, c'est exactement le contraire ! ». Cet aphorisme piquant est à prendre pour ce qu'il est, mais il résume une partie des tendances entre les deux pays : en Allemagne la musique est un facteur d'unité, le Lied un genre quasiment national dès les premières décennies du XIX^{ème} siècle. En France, c'est la littérature et le goût du verbe qui prévalent sur la musique. La mélodie « savante » se développe dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle et au XX^{ème} en réaction à l'esthétique populaire de la romance d'une part et à celle du Lied d'autre part. Berlioz et Gounod sont parmi les premiers représentants du genre, Fauré, Duparc, Chausson et Debussy ceux qui l'amèneront vers son premier âge d'or. La guerre franco-prussienne de 1870-71 et les crispations nationalistes qui en ont découlés ont aussi contribué à une définition plus nette de la mélodie française, reflet de l'art aristocratique qui se pratiquait alors dans les salons et de la fusion au plus haut niveau entre musique et poésie. Cette esthétique « fin de siècle » raffinée, un peu précieuse, perdurera au début du XX^{ème}, avant que les bouleversements culturels et artistiques de l'époque, mais aussi la Grande Guerre, ne fassent prendre d'autres chemins à la mélodie, comme nous allons le voir.

LILI BOULANGER (1893 - 1918) – *Quatre chants* (1910 - 1916)

1 – *Dans l'immense tristesse* ; 2 – *Attente* ; 3 – *Reflets* ; 4 – *Le retour*.

Dans le ciel de la musique française, Lili Boulanger (1893 - 1918) passa telle une comète, fugitive mais resplendissante. Fille et petite-fille de musiciens, petite sœur de Nadia Boulanger (qui se révélera être une des pédagogues les plus influentes du XX^{ème} siècle), Lili Boulanger est une enfant précoce, virtuose, prodige. Multi-instrumentiste, elle fait ses premiers essais de composition dès 1906, avec quelques mélodies notamment (aujourd'hui perdues ou inachevées). Elle marque durablement l'histoire en 1913 en devenant la première femme à remporter le grand Prix de Rome de composition. Elle a dix-neuf ans. Mais la guerre et surtout sa santé fragile devaient entraver la brillante carrière qui s'ouvrait devant elle puisqu'elle s'éteint à vingt-quatre ans, le 15 mars 1918, dix jours avant Debussy. Tous les commentateurs s'accordent pour reconnaître chez Lili Boulanger une maîtrise complètement aboutie de son art et surtout un style très personnel et d'une impressionnante maturité.

Les quatre Chants ont été composés entre 1910 et 1916, puis réunis en un recueil. L'influence de Debussy est palpable (*Attente*), autant que celle de Fauré (*Reflét*), lui qui fut un ami de la famille Boulanger et qui donna à Lili ses premières leçons de piano. L'amour et l'union sont ici emprunts d'une mélancolie caractéristique de l'époque, les évocations sont diffuses, « symbolites » et mystérieuses, voire funèbres, à l'image du premier chant : **Dans l'immense tristesse**. Le poème, écrit par Bertha Galeron de Calonne - une poétesse devenue sourde et aveugle à l'âge de onze ans – décrit la visite d'une femme sur la tombe de son jeune enfant. C'est d'un amour filial et maternel, devenu impossible, dont il est question ici. Lili Boulanger s'empare du texte en 1916 et restitue l'atmosphère funèbre au travers de la tonalité de Si bémol mineur (cinq bémols à la clé), par le son du glas lugubre dans les aigus du piano et par une citation de *Dodo l'enfant do* dans le postlude. La lourdeur pesante de l'introduction, comme une litanie d'accords homophoniques, des quintes à vide ainsi que les accords de seconde de la deuxième moitié de la pièce contribuent également à la tension générale.

Figure 3 - L. Boulanger, *Dans l'immense tristesse*, mesures 62 – 64, citation de l'incipit de *Dodo l'enfant do*.

Dans la seconde mélodie, **Attente** (1910), Lili Boulanger met en musique un texte de l'auteur Belge Maurice Maeterlinck, connu pour sa pièce de théâtre *Pélléas et Mélisande*. Le texte, ambigu, met en scène un homme qui, dans l'attente de l'amour divin, s'en remet au charmes d'une femme. L'attente est symbolisée par une figuration à la main droite du pianiste, faisant alterner des accords de manière répétitive. Une pédale de fa dièse en syncope dans la grave revient à plusieurs reprises et renforce l'idée d'un état de latence.

Toujours sur un texte de Maeterlinck, **Reflét** (1911), fait entendre un piano impressionniste dont les arpèges figurent l'onde qui se propage sur l'eau comme dans le songe du narrateur. L'harmonie de Lili Boulanger restitue à merveille l'ambiance nocturne et onirique qui se reprend au fil des mots.

La dernière mélodie du recueil narre le retour d'Ulysse à Ithaque ou son fils et sa femme l'attendent. Pour **Le Retour** (1912), Lili Boulanger choisit une forme en rondo dont le refrain est caractérisé par une cadence rompue qui lui confère une saveur poignante de douce mélancolie. La figuration de la basse peut suggérer le roulis du bateau du héros voguant vers son royaume, alors que les nombreux chromatismes de l'accompagnement contrastent avec la pureté de la ligne vocale.

DARIUS MILHAUD (1892 - 1974) - *Catalogue De Fleurs* (1920)

1 - *La Violette* ; 2 - *Le Bégonia* ; 3 - *Les Fritillaires* ; 4 - *Les Jacinthes* ; 5 - *Les Crocus* ; 6 - *Le Brachycome* ; 7 - *l'Eremurus*.

Quels attributs figurent immanquablement sur l'image d'Epinal d'un mariage, d'une célébration de noces ? Des fleurs bien-sûr ! Et cela tombe bien, Darius Milhaud, depuis 1920, nous en propose tout un catalogue, de la violette à l'Eremurus et du Bégonia au crocus.

Né à Marseille en 1892 et mort à Genève en 1974, Darius Milhaud et ses quelques deux-cent-soixante-cinq mélodies fut l'un des grands maîtres du genre au XX^{ème} siècle. Membre central du Groupe des Six¹, il est influencé par la musique d'Erik Satie et les idées esthétiques que défend Jean Cocteau à l'orée des années 1920, parmi lesquelles une forme d'anticonformisme, de rejet du romantisme et surtout « d'anti-sublime ». Notre compositeur puise alors son inspiration aux sources les plus prosaïques ; dans le domaine de la mélodie, cela donnera les *Chansons bas* en 1917-1918, les *Soirées de Pétrograd* en 1919 et surtout les *Machines agricoles* en 1919 également. Dans ce cycle, Darius Milhaud met en musique des descriptions de moissonneuses et autres tracteurs, tirées d'un magazine de réclames. Le *Catalogue de fleurs* de 1920 se situe dans le prolongement de cette tendance, aux frontières du surréalisme et du mouvement Dada qui commencent à se faire jour à la même époque. Cette fois-ci Milhaud s'est adjoint les services de Lucien Daudet pour la mise en forme des sept textes, parfois courts de quinze mots, décrivant chacun une fleur : la Violette, le Bégonia, les Fritillaires, les Jacinthes, les Crocus, le Brachycome et l'Eremurus. A partir de ce matériau, le compositeur a tiré sept miniatures, petites pièces d'orfèvrerie musicale ne dépassant pas vingt-six mesures. L'accompagnement pianistique prend différentes formes selon les pièces, allant du simple motif répété (***Les Bégonia***) à un contrepoint élaboré et polytonal (***Les Crocus***) en passant par des figurations génératrices d'ambiances et d'atmosphères singulières (***Les Fritillaires, Le Brachycome***).

Comme ce fût le cas pour les *Machines agricoles*, la première version du *Catalogue de fleurs* faisait intervenir une voix avec sept instruments (quatuor à cordes, flute, clarinette, basson), avant que l'auteur n'en donne une réduction pour piano.

¹ Le Groupe des Six est un collectif de jeunes musiciens qui se constitue autour de Jean Cocteau vers 1916. Officiellement fondé en 1920, la collaboration du groupe fut éphémère, mais d'importance pour l'affirmation de la jeune génération. Il était constitué de Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, Georges Auric, Louis Durey et Arthur Honegger.

FRANCIS POULENC (1899 - 1963) – *Fiançailles pour rire* (1939)

1 - *La Dame d'André* ; 2 - *Dans l'herbe* ; 3 - *Il vole* ; 4 - *Mon cadavre est doux comme un gant* ; 5 - *Violon* ; 6 - *Fleurs*.

Auteur d'un catalogue de cent-trente-sept mélodies, Francis Poulenc s'est tourné vers ce genre dès ses vingt ans (*le Bestiaire, Cocardes*, 1919) en adoptant la posture « antiromantique » induite par l'influence de Cocteau et des autres membres du groupe des Six dont il fait partie. Puis son style se mâtime de néoclassicisme et, dans le domaine vocal, s'enrichit des rencontres et collaborations, avec les poètes bien sûr, mais aussi avec des interprètes dont Baryton Pierre Bernac, avec lequel Poulenc formera un duo pendant plus de vingt-cinq ans.

La relation de Poulenc avec les textes qu'il mit en musique et leurs auteurs fut passionnelle. D'Apollinaire à Eluard, il recherchait à exprimer « la voix » du poète, sans artifices outranciers, tant sur le plan musical qu'interprétatif. La correspondance entretenue par Poulenc et Louise de Vilmorin (1902 - 1972), auteur des *Fiançailles pour rire*, montre assez cette fraternité, ici entre le « Poupoul » et sa « Loulette ». Voici trois extraits édifiants sur cette amitié et sur les *Fiançailles pour rire* :

« C'est toi Francis, c'est toi qui le premier a eu l'idée de me "commander" des poèmes pour les mettre en musique. Ainsi est-ce toi qui décréta que j'étais poète ! ». (Louise de Vilmorin, 1936).

« Peu d'êtres m'émeuvent autant qu'elle : parce qu'elle est belle, parce qu'elle boite, parce qu'elle écrit un français d'une pureté innée, parce que son nom évoque des fleurs et des légumes, parce qu'elle aime d'amour ses frères et fraternellement ses amants ». (Poulenc, *Journal de mes mélodies*).

« J'ai composé « Fiançailles pour rire » pour penser mieux à Louise de Vilmorin, enfermée dans son château de Hongrie, pour Dieu sait combien de temps ». (Commentaire de Poulenc cité dans BERNAC, Pierre, *Francis Poulenc et ses mélodies*).

Louise de Vilmorin, mariée au comte Hongrois Pálffy, était en effet retenue dans son château par la guerre qui venait d'éclater. C'est là qu'elle travaille sur le volume des *Fiançailles pour rire*, dont Poulenc extrait six poèmes qu'il met en musique. Il ne s'agit donc pas d'un cycle à proprement parler, puisque les textes et leur mise en musique ne forment pas un tout cohérent sur les plans narratif et dramatique. Aussi, les pièces peuvent être interprétées séparément et se prêtent bien au cadre du concert. De la même manière, le thème des fiançailles n'est pas abordé sous un angle unique, mais se décline de façon plus ou moins évidente au fil des pièces. Leurs caractères vont de la simplicité de *La Dame d'André* et de *Fleurs* à la virtuosité de *Il vol* et *Violon*, en passant par les ambiances plus intérieures, voire sombres de *Dans l'herbe* et *Mon cadavre est doux comme un gant*.

EDWARD RUSHTON (*1972) - *Lesbias Spatz* (2009)

Cinq poèmes de Catulle

Quelques mots enfin sur la pièce la plus mystérieuse du Programme, *Lesbias Spatz* (2009) de notre compositeur et pianiste. Il s'agit de cinq pièces, cinq Lieder qu'Edward Rushton a lui-même traduits en allemand à partir des textes latins du poète Catulle (1^{er} siècle avant J.-C.). Ce dernier a produit une poésie emprunte d'humour et d'hellénisme, dont un exemple est la dédicataire (probablement fantasmée) d'une grande partie de ses poèmes : Lesbia (ou lesbienne en français). Ce nom est une référence et un hommage à la poétesse grecque Sapho, originaire de l'île de Lesbos, souvent dite « Sapho lesbienne » et devenue une figure tutélaire de cette déclinaison de l'amour. Mais ce n'est pas d'amour homosexuel dont il s'agit dans les poèmes de Catulle, puisqu'il est question ici du regard du poète sur l'attachement de Lesbia à son petit moineau ! En effet, Catulle nous dépeint les jeux de Lesbia avec son compagnon à plumes, nous dit à quel point il aimerait se joindre à ces ébats et se substituer à l'oiseau, ce qui se produira finalement après que ce dernier soit mort. Dans le premier poème, le narrateur s'adresse au moineau, c'est la dimension du jeu qui est mise en avant et qui se retrouve dans l'accompagnement pianistique. La seconde pièce est une cantilène sans accompagnement ; le piano ne se mêle à la voix que sur la dernière note chantée, avant de conclure par un postlude. La pièce suivante revêt un caractère funèbre : on y pleure la mort de l'oiseau. L'accompagnement, d'abord dépouillé, se fait de plus en plus dense, alors que les mélismes de la ligne vocale rappellent thènes et plaintes. Le quatrième lied se fait plus léger, et pour cause, le poète propose à Lesbia de partager mille baisers, puis cent, puis mille encore, puis cent... Le dernier lied est une miniature de dix mesures dans laquelle le poète est en proie à une double inclination, celle d'aimer et de haïr en même temps (*Je déteste et aime. Peut-être que vous demandez pourquoi je fais ça ? Je ne sais pas. Seulement : Je sens que cela arrive et que ça me détruit*). Cette dualité est représentée par un véritable duo entre le piano et la voix qui se répondent par de petits fragments mélodiques. « Mystère et ambiguïté de la vie sont véhiculés dans ce poème » (E. Rushton).

Il existe deux versions de cette œuvre : celle pour voix et piano, mais aussi pour voix et sept instruments (flute, hautbois, clarinette, violon, violoncelle, contrebasse et piano), qui n'est pas sans évoquer les ensembles utilisés par Darius Milhaud notamment. Edward Rushton a souhaité créer un petit cycle sur ces poèmes qu'il apprécie particulièrement et qu'il s'est approprié en en donnant une traduction personnelle. Cela lui a permis de travailler sur la profondeur et le romantisme des sentiments induits par l'amour, que Catulle, avec son fameux humour, a subtilement masqué sous une douceur candide et une désinvolture feinte.

Grégory Rauber,
octobre 2018

Orientation bibliographique

Livres

CANTAGREL, Gilles, FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte (dir.), *Guide de la mélodie et du Lied*, Paris, Fayard, 1994.

BOUCOURECHLIEV, André, *Schumann*, Paris, Seuil, 1956.

DESMOND, Astra, *Les lieder de Schumann : essai*, Arles, Actes Sud, 1990.

FAURE, Michel, VIVÈS, Vincent, *Histoire et poétique de la mélodie française*, Paris, CNRS Editions, 2000.

BERNAC, Pierre, *Francis Poulenc et ses mélodies*, Paris, Buchet/Chastel, 1978.

POULENC, Francis, *Journal de mes mélodies*, Paris, Grasset, 1964.

Partitions

BOULANGER, Lili, *Quatre chants pour voix et piano*, New-York, Schirmer, 1979.

MILHAUD, Darius, *Catalogue de fleurs : pour chant et piano*, Paris, Durand, [198-].

POULENC, Francis, *Fiançailles pour rire : six mélodies sur des poèmes de Louise de Vilmorin*, Paris, Salabert, [1970 - 2000].