

Paysages

(3 octobre 2019)

Arnold Schönberg *Vier Lieder*, opus 2 (1899-1900) - **Alban Berg** *Sieben frühe Lieder* (1905-1907)
Erich Wolfgang Korngold *Drei Lieder*, opus 22 (1928-30) - **Othmar Schoeck** *Lieder* (1906-1910)
Sergueï Rachmaninov *Six Poèmes pour voix et piano*, opus 38 (1916)

Le récital d'ouverture des Journées Lied & Mélodie 2019 est consacré à des Lieder et à des mélodies qui ouvrent le 20^e siècle, composés pour l'essentiel entre 1899 et 1916. Les *Drei Lieder* de Korngold datent de 1928-1930. Les paysages du récital sont ceux d'une transition entre deux mondes, celui du 19^e siècle et celui du 20^e siècle. Ils sont les paysages de la fin d'une histoire d'amour, le romantisme. Des paysages postromantiques, crépusculaires, entre la nuit et le jour. Deux tendances se côtoient dans le programme. Celle de la nécessité de réfuter ou de dépasser le romantisme qu'incarneront bientôt les Viennois Arnold Schönberg et Alban Berg, et celle du désir de prolonger qui anime Erich Wolfgang Korngold, Othmar Schoeck et Sergueï Rachmaninov.

Le contexte est celui des ruptures majeures que connaissent la musique et les arts au début 20^e siècle. Une rupture que le peintre Vassily Kandinsky résume dès 1911 : *Notre époque est celle de la Grande Séparation entre le réel et l'abstrait et celle de l'épanouissement de ce dernier*¹. À la rupture qu'est l'abstraction en peinture correspond la rupture de l'atonalité que Schönberg, à la tête de l'avant-garde avec Berg et Webern, engage dès 1906 avec sa *Kammersymphonie* opus 9, puis celle de la musique dodécaphonique dès 1923. Ces ruptures font écho dans le domaine scientifique à des découvertes qui bouleversent le champ des connaissances du côté de l'invisible (les rayons X en 1895, la radioactivité en 1896, l'inconscient en 1900, la théorie de la relativité en 1905..).

Il règne dans cette période une inquiétude que les peintres expressionnistes traduisent par des visions angoissantes que l'iconique *Cri* d'Edvard Munch résume dès 1893. Un questionnement existentiel qui parcourt tout le roman de Robert Musil *L'homme sans qualités* décrivant la Vienne en fin de règne de 1913. Une morbidité que Thomas Mann associe au génie dans son *Docteur Faustus* dont le personnage principal, Adrian Leverkühn, un compositeur génial alter ego de Schönberg, s'entend dire par une vision démoniaque : *Crois-tu donc à un génie qui n'ai rien de commun avec les enfers ? Non datur [...] Sans le morbide la vie n'aurait jamais pu se suffire*². Car cette période est aussi celle du pressentiment des cataclysmes de la première guerre mondiale et de la révolution russe qui causeront l'effondrement des empires austro-hongrois, allemand et russe. Mais il règne aussi au début du 20^e siècle une effervescence créatrice, une nouvelle polyphonie, celle de l'éclatement des langages. En musique, Bartók, Stravinski, Debussy, Scriabine explorent chacun des voies différentes pour dépasser le romantisme. Les peintres futuristes italiens célèbrent la vitesse et le progrès incarné par les machines. A Zürich, le mouvement dada développe une esthétique de la dérision à l'égard du progrès comme du passé. L'école du Bauhaus à Weimar repense l'architecture et les arts appliqués. Les poètes symbolistes français et russes, proches de l'impressionnisme en musique (« la musique qui suggère sans préciser est par essence symboliste »³), inspirés par Mallarmé et Baudelaire, déchiffrent le mystère du monde par des correspondances qui font appel à tous les sens : parfums, sons, couleurs, contours.

Les paysages clairs-obscur du récital sont dominés par les thèmes romantiques de l'amour, de la nuit, de la lumière, de la nature et du rêve. Les tempi sont en général lents ou andante (à l'exception de certains Lieder de Schoeck, plus rapides). Les cycles de mélodies de Schönberg, Berg et Rachmaninov commencent avec le thème de la nuit et s'achèvent avec le thème de la lumière.

¹ KANDINSKY Vassily, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Denoël (collection folio), 1987, p. 86

² MANN Thomas, *Le Docteur Faustus*, Albin Michel (collection Livre de poche), 1950, p. 321

³ FRANÇOIS-SAPPEY Brigitte, *De Brahms à Mahler et Strauss - Le postromantisme musical*, Fayard, 2010, p. 92

Arnold Schönberg (1874 Vienne -1951 Los Angeles) - Vier Lieder (opus 2), 1899

Quand Schönberg compose les quatre Lieder de son Opus 2, il n'est pas encore celui qui dira plus tard : « Personne ne voulait être Schoenberg. Il fallait bien que quelqu'un le fût. Aussi est-ce moi »⁴. En 1899, Schönberg a 25 ans. Il est un compositeur autodidacte et surdoué, encore imprégné d'un romantisme passionné qu'il réfutera ensuite. Il a surtout composé de la musique vocale et si son opus 2 porte encore la marque d'influences diverses (Debussy, Schumann, Wolf...), il y démontre déjà un caractère spécifique de sa musique, dont il sait qu'il pose des difficultés à l'auditeur : « Chacune de mes idées musicales essentielles n'est énoncée qu'une seule fois : autrement dit, je me répète peu ou pas du tout. C'est la variation qui se substitue presque totalement chez moi à la répétition »⁵. Le thème de l'amour occupe tout l'opus 2. Trois des quatre poèmes sont dus au poète Dehmel, ami de Schönberg et auteur du poème qui lui inspire son sextuor à cordes *La Nuit transfigurée* composé la même année. Le thème de la nuit est aussi important, associé à de nombreuses évocations de la lumière, ce qui brille, ce qui luit et scintille : la lune, le soleil, les yeux, le peigne d'or, les opales, la syrinx...

On distingue un plan d'ensemble dans l'opus 2. L'évocation de la nature prime dans le premier Lied **Erwartung (Attente)** et dans le dernier **Waldsönnle (Soleil de forêt)**. Le premier est statique et sombre comme l'étang glauque, alors que le dernier est mobile et clair comme la forêt bruissante. La mélodie d'**Erwartung**, riche en chromatismes, quartes et tritons, est douloureuse, entrecoupée de silences, accompagnée de longs accords irrésolus et ambigus au piano qu'une scintillante arabesque debussyiste dans l'aigu (la lune qui brille ?) vient désamorcer de façon récurrente. Le chant et son accompagnement s'animent au centre, dans les 3^e et 4^e strophe, à l'évocation des trois opales de l'anneau qui scintillent, que le piano illustre avec des éclats d'accords. À l'ambiance fiévreuse de ce Lied répond le quatrième Lied, printanier, presque ingénu (au début).

Le deuxième Lied **Jesus bettelt (Jésus mendie)** prolonge l'ambiance du premier, joué très lent. Mais il est une adresse à l'être aimé : « Offre mon ton peigne d'or ». À quatre reprises dans le poème, Jésus supplie « Offre-moi » (Schenk mir). Dans la première strophe, la mélodie descend par degrés chromatiques et douloureux. La grande expressivité de l'exclamation « O Maria » (mi-mi dièse) constitue le centre de la mélodie qui atteint ensuite son sommet (fa dièse) à la fin du Lied, sur « ton cœur ». Le troisième Lied, **Erhebung (Élévation)**, est aussi une adresse à l'être aimé : « Donne-moi ta main ». Mais il est plus lumineux et animé (etwas bewegt), comme le dernier Lied. Ici, la mélodie s'élève trois fois jusqu'à un mi aigu. Une quatrième élévation passe par-dessus les nuages, (über die Wolken), au-dessus du mi, pour atteindre la note la, et figurer ainsi l'élévation de l'ensemble.

Alban Berg (1885 Vienne - 1935 Vienne) – Sieben Frühe Lieder, 1905-1908

Le recueil des *Sieben frühe Lieder* est un choix de mélodies de jeunesses qu'Alban Berg réunit pour les orchestrer en 1928. En 1905, Berg a 20 ans. Avec Webern, il est l'élève de Schönberg depuis 1904 qui lui enseigne toutes les disciplines musicales : harmonie, contrepoint, orchestration, analyse, composition. Comme son maître, Alban Berg a composé d'abord en autodidacte de nombreuses mélodies. Et comme lui il s'affranchira de la tonalité vers 1909 en composant son Quatuor opus 3, puis adoptera le dodécaphonisme qu'il n'appliquera cependant jamais aussi radicalement que Schönberg, conservant des caractères du lyrisme postromantique comme dans sa *Suite lyrique* par exemple. Theodor Adorno dit de lui : *La démarche de Berg dans sa vie de musicien n'a pas consisté à rejeter l'héritage ; cet héritage, au contraire, il l'a consommé comme les rentiers du XIX^e siècle pouvaient consommer leur capital [...]*⁶

La grande tension expressive des Lieder de Berg est due notamment à la progression de la voix par vagues successives, souvent sur des intervalles dépassant l'octave, à l'ambiguïté tonale, aux fausses relations, à l'irrésolution des mélodies. La voix est soutenue par un piano à la luxuriance orchestrale (richesse harmonique,

⁴ SCHÖNBERG Arnold, *Le style et l'idée*, Buchet / Chastel, 1977, p. 85

⁵ Op. cit. p. 86

⁶ ADORNO Theodor W, *Figures sonores, écrits musicaux I*, Contrechamps, 2006, p. 74

rythmique et motivique). Un piano qui enveloppe la voix, la prolonge et l'amplifie, plus qu'il ne l'accompagne. Le tout progresse dans la continuité, sans ruptures apparentes, alors que les couleurs et les textures ne cessent de changer. Le piano alterne entre passages stables, voire statiques (des accords, des motifs répétés) et passages fluides qui parcourent une grande étendue du clavier, en lien étroit avec le sens du texte. Des accords par tons statiques, inquiétants, soulignent le début de **Nacht (Nuit)**, « Les nuages assombrissent la nuit et la vallée ». La fluidité succède pour souligner « Maintenant le voile se lève d'un coup ». La mélodie atteint un premier paroxysme lumineux au début de la 2^e strophe (« Une vaste terre de merveilles s'est ouverte ») où la voix dans l'aigu est soutenue par de vastes coulées des notes au piano qui descendent au plus grave. La tension intimiste du 2^e Lied **Schilflied (Chant du roseau)** est rendue par une mélodie qui balance doucement en s'élevant, sur un rythme longue-brève (« Le long du sentier secret de la forêt, j'aime à me faufiler dans la lumière du soir ») pendant que le piano la soutient avec un rythme inverse iambique (une tension). Dans la 2^e strophe, la voix se fait plus plaintive alors que les arpèges délicats du piano illustrent le murmure mystérieux du jonc. La perfection du chant du rossignol dans la première strophe de **Die Nachtigall (Le rossignol)** est exprimée par l'ascension de la voix en quatre vagues pendant que le piano sinue tendrement sur un rythme régulier. Suivent ensuite le splendide clair-obscur **Traumgekrönt (Couronne de rêve)**, centre du recueil, l'intimiste **Im Zimmer (Dans la chambre)**, et **Liebesode (Ode amoureuse)** rythmé par de graves arpèges ascendants. Le dernier Lied **Sommertage (Jours d'été)** évoque la nature, comme le premier. Mais il est lumineux, formé d'irrésistibles lignes ascendantes et passionnées.

Erich Wolfgang Korngold (1897 Brno – 1957 Hollywood) - Drei Lieder (opus 22), 1928-1930

Les dons exceptionnels d'Erich Wolfgang Korngold, enfant compositeur prodige, impressionnent tous les compositeurs de son temps. Installé à Vienne, à neuf ans il joue sa cantate *Gold* à Mahler qui crie au génie et l'envoie étudier avec Zemlinsky. Lors d'une interview en 1922, Puccini déclare au sujet de Korngold : *Il est exceptionnellement talentueux, il a de formidables connaissances techniques et plus important encore, de superbes idées musicales [...] Il a tellement de talent qu'il pourrait en donner la moitié et en avoir encore assez pour lui.*⁷ La composition à 23 ans de son chef d'œuvre, l'opéra *Die tote Stadt*, lui apporte la renommée internationale. Professeur à la *Staatliche Hochschule für Musik* de Vienne, puis contraint à l'exil par le nazisme, il s'installe à Hollywood en 1934 où il devient l'un des compositeurs de musique de film les plus influents. Son retour à Vienne est difficile. Attaché à la tonalité dont il explore les potentialités, profondément postromantique, Korngold et sa musique ne sont plus en phase avec son temps. Il partage avec Rachmaninov la souffrance du déracinement et un travail harassant qui auront une influence néfaste sur son activité de compositeur.

Il se dégage des trois Lieder opus 22 un sentiment de plénitude et un lyrisme sensuel. Des harmonies riches et changeantes au piano qui s'appuient sur un soubassement grave soutiennent une mélodie aux contours souples, souvent simple. Comme dans l'opus 2 de Schönberg, les thèmes de l'amour et des lumières de la nuit prime. La mélodie du premier Lied **Was du mir bist (Ce que tu es pour moi)** semble inspirée par la question « Was ». Elle est structurée par une formule récurrente de deux voire trois notes ascendantes, comme une question, dont la durée suspend le discours avant de le dénouer en s'écoulant. Le piano accompagne avec de longs accords consonants qui s'enrichissent ensuite, dans une alternance de résolution et de suspension. La 2^e strophe est le sommet expressif avec un point culminant de la voix sur « Le scintillement des étoiles ». La tension sombre et allusive du 2^e Lied **Mit dir zu schweigen (Être avec toi en silence)**, le plus lent, rappelle les mélodies de Schönberg et de Berg. Des harmonies superbement dissonantes, d'une grande variété de couleurs, soutiennent une mélodie tendue par les chromatismes et les fausses relations. Le 3^e Lied, **Welt ist stille eingeschlafen (Le monde s'est endormi en silence)** est une ode lumineuse à la nuit, aux accents debussyistes. Des motifs d'accords scintillants récurrents dans l'aigu du piano soutiennent la voix, extatique, qui progresse par paliers de longues durées pour atteindre son paroxysme à la fin sur « küssen sich im Traum » (s'embrassent en rêve).

⁷ DERNY Nicolas, *Erich Wolfgang Korngold ou l'itinéraire d'un enfant prodige*, Papillons, 2008, p. 71

Othmar Schoeck (1886 Brunnen -1957 Zurich) – Lieder

Important compositeur, pianiste et chef d'orchestre suisse. Elève du conservatoire de Zurich, il étudie avec Max Reger à Leipzig puis dirige à son retour de nombreux chœurs d'hommes à Zürich et les concerts symphoniques de Saint-Gall de 1917 à 1944. Il consacre l'essentiel de son œuvre à la musique vocale, compose cinq opéras et plus de 400 Lieder. Considéré partiellement à tort comme le « dernier romantique », il compose dans les années 1920 des œuvres avant-gardistes dont l'opéra *Penthesilea* (1923) qui s'éloignent de la tonalité et adoptent des formules sérielles qui rappellent *Wozzeck* de Berg. Alban Berg, lui, admirait son quatuor avec baryton *Notturmo* (1931-33).

Il se dégage des Lieder du programme une candeur, une retenue, une simplicité raffinée, résolument tonale (à l'exception de *Die Einsame*). Max Reger reprochait à Othmar Schoeck son « style de composition simple ». Il le revendiquera comme sa marque de fabrique⁸. Les six Lieder mettent en musique Eichendorff et Lenau, deux poètes romantiques de la première moitié du 19^e siècle, et un poème de son frère Paul (*Alle meine Wünsche schweigen*). Ils sont composés dans la tradition de Schubert, Schumann et Wolf. La nature y occupe la première place, en particulier la forêt, mais aussi le chant des oiseaux, les vallées, les ruisseaux, la montagne, ainsi que la mort. L'épure des Lieder de Schoeck est caractérisée par une économie de moyens et la parcimonie des points culminants. Cette épure frappe aussi à la lecture des partitions, désarmantes de régularité et d'absence de signes. Elle est obtenue par l'usage important de la répétition (motifs au piano, phrases mélodiques) que la variation harmonique et mélodique vient rompre au moment opportun, en lien étroit avec le sens du texte.

Alle meine Wünsche schweigen - Tous mes désirs se taisent opus 6 n°4 (1906)

Candide, mélancolique et délicate comme une contine, la mélodie est accompagnée par un piano dont les harmonies subtiles et changeantes traduisent la douceur du poème. La mélodie se teinte de dissonances et atteint son sommet à la fin : « Ecoute en mon for intérieur / Profétiser de célestes mélodies ».

In der Fremde - Dans le lointain opus 15, n°4 (1908)

Le même motif très rapide de triolets au piano insuffle à tout le Lied l'énergie cinétique du premier vers « Alors que je roule en silence dans la voiture ». L'alternance permanente majeur-mineur souligne la surprise des changements de paysages dans ce beau Lied sur le thème du voyage, aux accents schubertiens (qui rappelle *Erkönig*).

Frühlingsblick - Regard du printemps opus 5, n°3 (1907)

La voix se déroule sur un rythme trochaïque qui balance comme une balade, mais l'ambiance printanière est troublée. Car un motif étrange et obstiné de quintes, répété inlassablement au piano, qui s'accroît en intensité et en épaisseur, semble exprimer « la forêt obscure » et « la tourmente hivernale qui maintenait mon âme captive ».

Die Einsame - La solitaire opus 10, n°2 (1907)

Lied intimiste, avec d'importantes dissonances, hardiesses harmoniques, irrésolutions, tant à la voix qu'au piano. Le piano dialogue avec la voix plutôt qu'il ne l'accompagne. Il répète un motif aigu sans cesse transposé alors que la mélodie, tendue et souple, progresse vers son point culminant sur « im Herzen » (au fond du cœur), à la fin du poème.

Erinnerung – Réminiscence opus 17, n°7 (1909)

Lied fluide, rapide comme le murmure des ruisseaux et le bruissement de la forêt. La mélodie au rythme régulier est accompagnée au piano par un seul et même motif rapide de doubles croches. D'abord sereine, en ré majeur, elle progresse en intensité et termine en si mineur, en martelant « Alors qu'elle est morte depuis longtemps ».

Nachruf – Epitaphe opus 20, n°14 (1910)

Lied à l'esprit d'un Volkslied de Schubert. Une mélodie sereine, sur un rythme trochaïque, se déploie sur l'arpège de mi bémol majeur (« Toi, cher et fidèle luth »), soutenue par un accompagnement discret et régulier. Puis survient le centre du poème, poignant d'expressivité « Que voulons-nous chanter encore Ici dans la solitude ».

⁸ SCHOECK Othmar, *Sämtliche Werke : Serie I : Band 1 (Teilband A) : Lieder aus der frühen Schaffenszeit I (bis 1910)*. Introduction de Beat A. Föllmi, Hug & Co Musikverlage, 2004, p. 45

Sergueï Rachmaninov (1873 Oneg -1943 Beverly Hills) - Six Poèmes pour voix et piano (opus 38), 1916

Sergueï Rachmaninov, grand admirateur de Tchaïkovski qu'il rencontra, ami et rival de Scriabine avec qui il étudie au conservatoire de Moscou, fut un immense pianiste qui effectua de nombreuses tournées triomphales dès la fin de ses études en 1892. En 1917, il s'exile quand la révolution éclate. D'abord pour la Suède puis la Suisse et les Etats-Unis. Catastrophé par son départ de Russie et occupé à son activité de pianiste, Rachmaninov ne composera plus pendant plus de 10 ans (les trois quarts de son œuvre ont été composés avant son départ). C'est donc peu avant son exil qu'il compose l'opus 38, ses dernières mélodies, splendides, ainsi que les *Études-Tableaux* op. 39.

L'opus 38 met en musique des poètes symbolistes russes contemporains : Avetik Issahakian traduit par Blok, Brioussov, Biély, Sereryanine, Sologoub, Balmont. L'opus 38 se distingue par la variété thématique et musicale, l'influence impressionniste (textures, harmonies, allusions), la grande expressivité des mélodies, des harmonies altérées, un piano qui n'est pas démonstratif, aux accompagnements variés, souvent avec un deuxième chant qui soutient la voix, ainsi que par l'importance des contrastes. Le cycle se divise en trois blocs aux caractères distincts : les deux premières mélodies sont poignantes, inquiètes, nocturnes. Les deux suivantes sont claires, piquantes, joueuses. Les deux dernières, amples, orchestrales et sensuelles.

L'ombre au jardin

Mélodie nocturne et désolée à l'expressivité poignante, enroulée, qui se détend et s'ouvre progressivement à la deuxième strophe pour souligner l'amertume du saule pleureur qui pleure. Le piano sobre, ponctué avec un motif récurrent brève-longue, comme un glas, sur une quinte grave.

À elle

Mélodie au lyrisme éploré, tendue par l'attente (« Bien-aimée où es-tu ? »). Un motif récurrent de cinq notes suspendu et interrogateur au piano devient bientôt cascade d'accords groupés par cinq. Le refrain « Ma bien aimée ! » qui apparaît trois fois est à chaque fois le point culminant.

Les marguerites

Mélodie ingénue et souriante accompagnée de délicats arpèges au piano qui joue aussi une mélodie s'enchevêtrant magnifiquement à la voix. Des trilles et des ornements dans l'aigu prennent le relais, suggérant la fragile beauté des fleurs.

Le joueur de flûte

Splendide mélodie aux tournures à la fois étranges et populaires, que le piano narquois accompagne par un sautillerment d'accords grinçants, figurant la marche du jeune musicien jouant de son flûtiau le long de la rivière, en quête d'amour, mais fugaces uniquement.

Le songe

Mélodie sensuelle et vaste qui se déploie lentement sur de longues notes qui planent comme les ailes du rêve. Le piano soutient avec un motif répété de gong aigu autour des notes la bémol et si bémol. Puis ce motif, très proche de celui de la 2^e mélodie, se démultiplie et devient une texture transparente et cristalline, un procédé que Debussy a utilisé dans sa pièce pour piano *Pagodes* et que Ravel utilisera dans le 2^e mouvement du Concerto pour piano en sol. Un deuxième chant au piano accompagne l'envol passionné de la voix et se prolonge dans la coda.

Hohé

Mélodie la plus imposante du cycle, lumineuse, aux contrastes wagnériens. Le piano accompagne d'abord avec une texture aquatique et transparente, répétée, qui enflé au fur et à mesure que très vite la voix atteint des sommets. La seconde strophe reprend encore plus lyrique, soutenue par des accords massifs, vers un second sommet (Hohé !). La coda du piano termine ce morceau de bravoure avec un chant dans le grave.

Claudio Chiacchiarì