

Association Lied & Mélodie

Présentation du concert du 18 septembre 2014

Grande Salle du Conservatoire de Musique de Genève

Constance Frei

Sur le thème des *Nuits d'été* d'Hector Berlioz se tisse une soirée musicale aux couleurs profondément romantiques. Aux côtés de Berlioz, trois virtuoses du piano - instrument emblématique du XIXe siècle - se prêtent à l'art vocal : Franz Liszt, Clara et Robert Schumann. Dans l'ombre de Schubert - modèle absolu dans le domaine du *Lied* - et de Beethoven - géant du piano - ces quatre compositeurs proposent un kaléidoscope harmonique mettant en scène avec une subtilité raffinée les sphères poétiques de quatre grands auteurs : Francesco Pétrarque (Liszt), Friedrich Rückert (Clara Schumann), Marie Stuart (Robert Schumann) et Théophile Gautier (Berlioz). Quatre points cardinaux de la musique romantique associés à quatre éléments de la poésie vont sertir cette soirée dédiée au *Lied* et à la Mélodie d'accords lumineux.

Le quatuor de compositeurs respire le même air : ils ont tous vécu au XIXème siècle.¹ Au détour de certaines soirées, ces quatre artistes se côtoient, se fréquentent, se lient d'amitié et partagent même parfois leur vie intime. Clara et Robert Schumann se marient en 1840, Robert et Liszt se rencontrent en cette même année, Liszt dirige fréquemment les œuvres de Berlioz et lui voue une amitié sincère, pour ne citer que quelques épisodes qui réunissent les vies de ces musiciens. Quant aux textes, ils s'évaporent de la plume de quatre poètes appartenant à la même période (Rückert et Gautier) ou alors ancrés dans un passé lointain (Pétrarque et Stuart). Les huit acteurs de cette soirée sont les portes paroles d'une même émotion : le sentiment amoureux incarné, ici, par le duo piano-voix.

Friedrich Rückert (1788-1866), poète romantique allemand, adopte un registre complexe mêlant et démêlant au rythme de ses mots des sentiments extrêmes que Clara Schumann transpose musicalement avec toute l'intimité d'une âme noble et délicate. Les textes de Marie Stuart (1542-1587) - Reine d'Ecosse, de France et prétendante au trône d'Angleterre - traduits en Allemand par Gisbert Vincke, séduisent Robert Schumann trois cents ans plus tard. Francesco Pétrarque (1304-1374) n'a de cesse d'évoquer son amour pour Laura et Liszt en fait sa source d'inspiration un demi-millénaire plus tard soignant méticuleusement les riches et généreuses inflexions musicales de la langue italienne. Enfin, Théophile Gautier (1811-1872), poète, auteur de célèbres romans historiques et critique d'art français, capture l'attention de son ami Hector Berlioz, le « peintre » orchestrateur.

Clara Schumann *Liebesfrühling* op.12 (1841)

L'univers musical de Clara est intimement relié à la pratique du piano. Son père - Friedrich Wieck, professeur de piano de renommée internationale - fut son premier maître, celui de son futur époux, Robert Schumann, et de bien d'autres pianistes comme Hans von Bülow par exemple. La présence de Robert, dont elle fut la compagne durant 16 ans (1840-1856), a profondément nourri cet amour pianistique. Aussi, pour Clara, le piano assume dès son plus jeune âge le rôle de fidèle compagnon et devient un précieux confident comme en témoignent

¹ Hector Berlioz (1803-1869), Robert Schumann (1810-1856), Franz Liszt (1811-1886), Clara Schumann (1819-1896).

ses compositions, son activité de professeur de piano au conservatoire de Francfort dès 1878 et ses tournées en tant que concertiste en Europe ainsi qu'en Russie. Outre ses talents de pianiste, compositrice et improvisatrice - « [...] elle improvise, privilège unique qui ne se retrouve chez aucune pianiste »² écrit son père - Clara est sensibilisée à l'art vocal probablement au contact de sa mère, Marianne Wieck née Tromlitz, pianiste et soprano au Gewandhaus de Leipzig. Entre 1831 et 1853, Clara donne le jour à plusieurs *Lieder* sur des poèmes de Kerner, de Heine ou encore de Rückert, dont les trois perles de l'op.12.

Un an avant son mariage, soit en 1839, Clara pense mettre un terme à la composition : « Quand je vivrai auprès de toi, je ne penserai plus jamais à composer - il faudrait que je sois folle. D'ailleurs j'ai toujours de la gêne à te montrer mes compositions ».³ Malgré ses propos, la vie avec Robert va servir d'encrier à la plume de Clara qui ne cessera de composer qu'après la mort de son mari. Ainsi, elle soustrait aux 40 dernières années de sa vie (1856-1896) toute activité d'écriture musicale. La compositrice ne se révèle donc qu'au contact de son époux, liens indélébiles.

Robert est l'instigateur des *Lieder* op.12, la cause de l'existence de ce bijou lyrique lorsqu'en 1840 il soumet à Clara trois des douze poèmes de Rückert *Liebesfrühling*. Sous l'emprise du doute, impressionnée voire même paralysée par le talent de son mari, Clara confesse : « Je ne peux pas composer, et quelquefois cela me rend malheureuse, mais vraiment je ne peux pas, je ne suis pas douée pour ça [...] et qui plus est, un Lied, je ne saurais absolument pas. Mettre en musique un texte, le comprendre dans toute sa plénitude, mon esprit n'y suffit pas ! ».⁴ On comprend ici la souffrance et les difficultés de Clara : « A plusieurs reprises, je me suis attaquée aux textes de Rückert que Robert a choisi pour moi, mais mon travail n'avance pas - je n'ai aucun talent de compositeur ».⁵ Ce parcours douloureux s'achève le 8 juin 1841, date d'anniversaire de Robert, lorsque Clara lui fait cadeau des trois *Lieder* op.12. Les 9 autres poèmes composant l'intégralité du cycle Rückert (12 *Lieder*) sont mis en musique par Robert et réunis dans l'op. 37. Aussi, les œuvres de Clara s'entremêlent à celle de Robert. Un univers souvent constellé de bémols dans lequel Clara aime enduire sa plume de *Lab Majeur*, *Fa mineur* ou encore *Réb Majeur*.

Les trois œuvres de Clara sont transpercées par une simplicité virtuose de la ligne vocale comme une révérence de la compositrice en guise d'admiration incommensurable face au genre vocal du *Lied*. Encadrés par de brefs préludes et postludes pianistiques, telles des ponctuations, les textes de Rückert trouvent un décor intime. Dans le premier *Lied* intitulé *Er ist gekommen*, les protagonistes amoureux vacillent entre le danger (« tempête » et « pluie ») et l'apaisement (« sa route s'unirait à mon chemin », « tous deux se sont rencontrés » et « il reste mien »). Musicalement, la menace est traduite par des formules rapides et onduleuses au clavier sur lesquelles la voix vient se poser dès la cinquième mesure en reprenant le même motif pointé énoncé par le piano, son fidèle compagnon. Le piano et la voix partagent la même tessiture, élément solidaire. L'espace vocal se dilate sur un intervalle relativement étroit de onzième.

² Citation extraite du *Guide de la mélodie et du lied*. Sous la direction de Brigitte François-Sappey et Gilles Cantagrel. Paris, Fayard 1994, p. 725.

³ *Ibidem*.

⁴ *Op. cit.*, Guide, p. 726.

⁵ *Ibidem*.



Figure 1 - Clara Schumann *Er ist gekommen* op.12/1

L'agitation du premier chant trouve un instant de répit dans *Liebst du um Schönheit*. Ce Lied à l'allure de Choral et de prière présente une stabilité verticale grâce à la symétrie des 4 temps, son tempo lent et son caractère secret. Le thème étiré comme l'horizon se focalise sur un ambitus restreint d'une septième, n'osant pas toucher la justesse de l'octave. Perfection inatteignable.



Figure 2 - Clara Schumann *Liebst du um Schönheit* op.12/2

Enfin, le troisième *Lied* interroge l'Amour avec la perfection d'une mesure à trois temps, yeux dans les yeux *Warum willst du and're fragen*. Le décor d'apparence calme aux nuances douces est parfois perturbé par des soubresauts incarnés par les mouvements disjoints de la voix :



Figure 3 - Clara Schumann *Warum willst du and're fragen* op.12

Liszt perçoit chez Clara une grandeur rare : « Il y a chez elle une supériorité réelle, un sentiment profond et vrai, une élévation constante »⁶ et ces trois *Lieder* op.12 en sont un véritable témoignage.

Robert Schumann *Gedichte der Königin Maria Stuart* op.135 (1852)

Elève de Friedrich Wieck, Robert est à la fois un compositeur de musique absolue ou de *Lieder ohne Worte*⁷ tout comme de *Lieder mit Worte*. Il utilise son instrument comme un traducteur, parfois d'une efficacité limitée à en croire ses mots : « Mon piano est trop petit pour mes idées ». Les propos de Robert laissent entrevoir un quotidien au rythme binaire, entre bonheur et désespoir. Il parle de Clara comme son « trésor le plus précieux [...] si tu m'abandonnais c'est Dieu qui m'abandonnerait ».⁸ Cependant, Robert trouve des difficultés à composer en présence de sa bien-aimée : « Depuis que tu es partie, je recommence à composer ; pendant tout le temps de ton séjour cela n'allait pas ».⁹ Il trouve toutefois « sa voix » dès son mariage avec Clara, date à laquelle il écrit plusieurs cycles de *Lieder*. L'union voix-piano est-elle le miroir de sa vie amoureuse? Quoi qu'il en soit, dès 1840, le poète parle, *der Dichter spricht!*¹⁰ Robert, le pianiste privé de son instrument depuis 1832 suite à l'immobilisation de son doigt, déverse dès lors une grande partie de ses idées et de ses sentiments dans la composition musicale et ne se lassera plus de donner la parole au chant. Amoureux de la littérature depuis sa tendre enfance - son père était libraire, éditeur et traducteur - Robert est aussi le fondateur de la revue *Neue Zeitschrift für Musik* dans laquelle il publiera plusieurs critiques musicales signées *Eusebius* ou *Florestan*. Ainsi, sa vie est partagée entre le verbe et la note.

La voix féminine semble être un porte parole fidèle pour Robert. En effet, l'op.135 constitue le quatrième cycle de *Lieder* destiné à la voix féminine.¹¹ Robert rend ici hommage à Marie Stuart dont le désespoir fractionne l'atmosphère de douleur. Sa recherche de quiétude passe par la prière et s'échafaude en l'espace de cinq poèmes. Ces cinq fragments se fondent littéralement dans la musique de Schumann. Des mouvements cycliques esquissés par le piano supportent la ligne vocale. L'inertie de ce mécanisme est faible, on entre directement dans le cœur de la pensée :



Figure 4 - Robert Schumann *Abschied von Frankreich* op. 135

⁶ *Op. cit.*, Guide, p. 725

⁷ Pièces pour piano de Felix Mendelssohn, ami des Schumann, publiées entre 1830 et 1868 sous forme de huit recueils.

⁸ *Op. cit.*, Guide, p. 681.

⁹ 13 mars 1838. *Op. cit.*, Guide, p.681.

¹⁰ Pièce pour piano de Robert Schumann publiée à la fin du recueil intitulé *Scènes d'enfants* op.15(1838).

¹¹ Voir les *Drei Gesänge* op. 31 (1840), *Frauenliebe und -leben* op. 42 (1840) et *Sieben Lieder* op. 104 (1851).

La ligne musicale dessinée par la main droite suit pas à pas celle de la voix tel un bateau voguant sur la ligne d'horizon. Ce mouvement linéaire est parfois interrompu par une écriture verticale profondément enracinée dans un décor de Choral et particulièrement propice à la déclamation d'une prière (fig. 5 et 6). Les rythmes pointés confiés à la voix imprègnent la mélodie d'un léger mouvement indispensable pour alimenter l'agitation des propos au ton implorateur de la Reine, comme par exemple dans *Herr Jesu Christ, den sie gekrönt mit Dornen* (fig. 5), dans *O Gott, mein Gebieter, ich hoffe auf dich* (fig. 6) ou encore dans *So bin Auch ich bewegt von Furcht und Sorgen* (fig. 7) :



Figure 5 - Robert Schumann *Nach der Geburt ihres Sohnes* op. 135/2



Figure 6 - Robert Schumann *Gebet* op. 135/5



Figure 7 - Robert Schumann *An die Königin Elisabeth* op.135/3

Axes verticaux et horizontaux sont scellés dans les tonalités munies d'un dièse à la clé (op.135/1, 2, 4 et 5) ou d'absence d'altération (op.135/3). La main droite n'a de cesse de prendre la ligne vocale en filature. Ainsi, l'instrument polyphonique puissant finit par être rassurant, pénétrant l'articulation de chacune des phrases de la Reine. Les cinq pièces sont bâties sur un ambitus vocal relativement restreint. Dans la première pièce mélancolique et douce jouant sur un ressac de majeur-mineur aux couleurs chromatiques, la voix se déploie sur une octave tout comme l'atmosphère sombre de la deuxième pièce. Dans le troisième fragment, Schumann s'aventure sur une onzième alors que dans la quatrième pièce les mailles se resserrent sur une dixième. Cette forme en arche cimenter les fondations de cet édifice. Notons que la première phrase « Je m'en vais loin d'ici » annoncent telle une prémonition la dernière œuvre de ce genre du compositeur. Schumann prend ainsi congé du *Lied*.

Franz Liszt *Tre Sonetti di Petrarca S270a (1843)*

Peut-être le plus opératique des trois pianistes au programme de cette soirée, Franz Liszt propose un mariage voix-piano scintillant et lumineux, moins intime et ombragé en rapport à l'univers du « rêve intérieur » proposé par le couple Schumann. En quête d'une musique poétique absolue, Liszt - père du poème symphonique - est irrésistiblement attiré vers une écriture pianistique marquée par de grandes échappées virtuoses et un appétit vorace d'espace sonore. Il emploie l'ensemble de l'ambitus et traite l'instrument parfois de façon orchestrale et cela, malgré la présence de la voix. On découvre alors que cette attitude n'est pas antinomique ; l'équilibre des timbres des deux protagonistes du *Lied* n'est point menacé, il est tout simplement renouvelé. En 1850, quelques années après la composition des *Sonnetti*, Liszt affirme que ses « premiers lieder sont la plupart du temps d'un sentimentalisme trop boursouflé et l'accompagnement est souvent trop touffu ». ¹²

Au fils de son parcours de compositeur, Liszt - figure syncrétique du romantisme musical - infiltre sa musique vocale de langues diverses, reflet de ses séjours en Autriche, Hongrie, Italie, Suisse, France... On devine derrière cette soif culturelle, un long apprentissage des langages au travers de transcriptions d'œuvres de grands compositeurs comme Schubert ou Rossini. Auteur de *Lieder* allemands, de Mélodies françaises, italiennes, hongroises, anglaises et russes, Liszt traduit ses émotions au détour de ses rencontres.

La composition des *Sonnetti* est enracinée dans le voyage en Italie qu'entreprend Liszt dans les années 1838-39 en compagnie de Marie d'Agoult, mère de leur trois enfants Blandine, Cosima (future épouse de Wagner) et Daniel. Ce séjour italien est synonyme de rencontre avec les grandes œuvres littéraires de factures italiennes. Et voilà que Pétrarque entre en scène. Les *Tre Sonnetti* s'incarnent de plusieurs manières : a) pour piano seul b) pour voix et piano.

La version pianistique existe dans une édition de 1846 ainsi que sous une forme retravaillée dans le second volume des « Années de pèlerinages » (1858). Très proche des sonorités de Chopin, on décèle une écriture d'un lyrisme envolé jonglant entre l'obscurité des ténèbres et la lumière éblouissante de l'espoir à la manière d'un Caspar David Friedrich. Liszt appréciait également la peinture comme en témoigne sa « Canzonetta » dédiée au maître Salvatore Rosa - peintre et poète du XVIIe siècle actif entre Naples, Rome et Florence - présente elle aussi dans le second volume des « Années de pèlerinages ».

Quant à la version pour voix et piano composée en 1843, elle apparaît sous deux éclairages publiés respectivement en 1847, soit quatre ans après la composition, ainsi qu'en 1883, trois ans avant la mort de Liszt. L'écriture pianistique large et ample développe des enfilades d'octaves aux deux mains parfois sur fond d'arpèges (fig. 12). Ces gestes pianistiques associés à la voix apparaissent comme de véritables « boursoufflures », pour reprendre l'expression de Liszt. On constate toutefois que la version pour piano seul ne présente guère de grands changements. L'instrument prend simplement ses aises et s'accapare de l'ensemble de l'espace sonore :

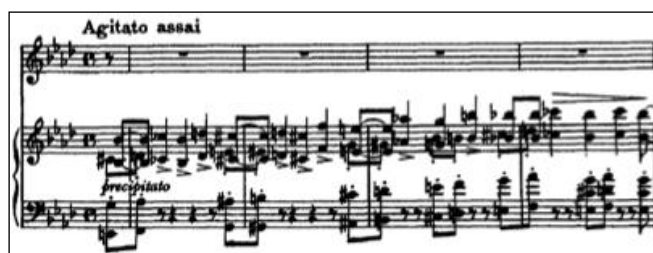


Figura 8 - Franz Liszt *Pace non trovo* / Pétrarque Sonnet 104 pour voix et piano

¹² *Op. cit.*, Guide, p. 347.



Figure 9 - Franz Liszt *Pace non trovo* / Pétrarque Sonnet 104 pour piano

Plusieurs phrases au piano ponctuent les vers de Pétrarque. Les deux acteurs du *Lied* ont leur mot à dire et parlent souvent en s'écoutant, c'est-à-dire l'un après l'autre. Les généreuses sentences pianistiques deviennent cependant plus discrètes en présence de la voix :



Figure 10 - Franz Liszt *Pace non trovo* / Pétrarque Sonnet 104 pour voix et piano



Figure 11 - Franz Liszt *Pace non trovo* / Pétrarque Sonnet 104 pour voix et piano

Ou alors, contrairement à l'univers intime des Schumann, Liszt enveloppe la ligne vocale d'octaves supérieures sur fond d'arpèges comme par exemple dans le Sonnet 104 :



Figure 12 - Franz Liszt *Pace non trovo* / Pétrarque Sonnet 104 pour voix et piano

Par ailleurs, les annotations disposées sur la partition témoignent d'un travail d'orfèvre et exigeant. L'interprète est piloté par des didascalies du type « declamato », « allegro con strepito », « più agitato », « dolce espressivo », « cantabile », « sempre appassionato », « sempre legato », etc.

Des harmonies complexes décorent les vers chantés de longues dissonances électrisant l'atmosphère : « ma vie n'est et ne sera qu'une longue dissonance sans résolution » écrira Liszt.¹³ Certains thèmes aux allures wagnériennes - Liszt voue une admiration sans bornes pour Wagner dont il deviendra le beau-père - explosent de chromatismes comme l'atteste ce passage serti de dièses dans un univers étoilé de quatre bémols à la clé :



Figure 13 - Franz Liszt *Pace non trovo* / Pétrarque Sonnet 104 pour voix et piano

Enfin, l'écriture de Liszt interprète les sentiments décrits par Pétrarque au moyen de formules dignes des grands madrigalistes italiens du XVI^e siècle. Par exemple, le désespoir évoqué sur le mot *lacrima* (larmes) dans « Benedetto sia 'l giorno » se traduit par une cascade chromatique. Les larmes, soumises à la force de gravitation, tombent et roulent alors que le piano agit avec une force contraire en opposant à ce mouvement un arpège ascendant :



Figure 14 - Franz Liszt *Benedetto sia 'l giorno* pour voix et piano

Hector Berlioz *Nuits d'été* op.7 (1841)

Arrivé à Paris dans les années 1820 pour y étudier la médecine, Berlioz est attiré par la musique en entendant les opéras Gluck. Par certains aspects, les *Nuits d'été* laissent entrevoir une écriture proche de celle du grand représentant de la période classique. En 1825 il s'inscrit au conservatoire dans la classe de composition d'Anton Reicha dont Liszt fut également l'élève. Contrairement à Liszt, Clara et Robert Schumann, Berlioz n'appartient pas à la catégorie des pianistes virtuoses. Il est, en revanche, un maître dans l'art de l'orchestration allant jusqu'à rédiger un prodigieux ouvrage sous le nom de *Traité d'instrumentation et d'orchestration* (1843). Compositeur, auteur, critique musical de renom, Berlioz « forme avec Hugo et Eugène Delacroix, la trinité de l'art romantique » écrit Théophile Gautier en 1846. Irrésistiblement attiré par l'écriture vocale - passion qui traverse de part et d'autre sa vie - il se lance dans l'écriture de plusieurs opéras dont *Benvenuto Cellini* (1838), *Les Troyens* (1863) ou encore la légende dramatique *La Damnation de Faust* (1846) pour ne citer que quelques exemples. Egalement séduit par des effectifs plus intimes, Berlioz propose entre 1819 et 1850 une trentaine de mélodies pour une ou plusieurs voix. Le dessin de ses lignes mélodiques a souvent été qualifié de « peu vocal » en raison des détours soudains imposant des dangers sur le plan de l'intonation et de la mémorisation.

Les six mélodies constituant les *Nuits d'été* témoignent d'une recherche de simplicité et de limpidité envers le traitement du texte et son illustration sonore. Dépouillées et épurées, les

¹³ *Op. cit.*, Guide, p. 348.

mélodies de Berlioz suivent d'une certaine manière le dessein poursuivi par Gluck : « Toujours simple & naturel, autant qu'il m'est possible, ma musique ne tend qu'à la plus grande expression & au renforcement de la déclamation de la Poésie. C'est la raison pour laquelle je n'emploie point les trilles, les passages ni les cadences que prodiguent les Italiens ». ¹⁴ Sans vouloir rentrer dans une querelle bouffonne, la langue française chantée semble parfois induire quelques difficultés auxquelles échappe la langue italienne constellée de nombreuses voyelles.

Dans *Villanelle*, le piano, discret, introduit le cycle par deux mesures de croches régulières, définissant d'entrée de jeu les différents rôles joués par le piano et la voix. L'une accompagne, l'autre déclame :



Figure 15 - Hector Berlioz *Villanelle* op.7/1

A la version pour chant et piano publiée en 1841 s'ajoute une mise en forme orchestrale datant de 1856. On observe un traitement semblable du matériau sonore avec cependant une profondeur nettement plus pénétrante. La version pour piano et voix semble être bidimensionnelle alors que la version orchestrale apparaît comme tridimensionnelle :

Figure 16 - Hector Berlioz *Villanelle* op.7/1 version pour orchestre de 1856

A la clarté et la légèreté de ligne vocale des *Nuits d'Été*, Berlioz greffe des harmonies souvent complexes. Les juxtapositions des modes majeurs et mineurs, les arrivées inattendues sur certains degrés harmoniques ou encore l'emploi de chromatismes osés, créent souvent des effets de surprise. En ce sens, Berlioz semble appliquer les propos de Victor Hugo : « L'Art n'a que faire de menottes, de lisières et de bâillons, il dit à l'homme de génie, va, et le lâche dans ce grand jardin de poésie où il n'y a pas de fruit défendu ». ¹⁵ Il se libère d'une certaine façon des anciens dogmes esthétiques :

¹⁴ Lettre de Gluck adressée à l'éditeur du *Mercur de France*, février 1773.

¹⁵ Victor Hugo, *Les orientales* (1829).

Figura 17 - Hector Berlioz *Au cimetière* op.7/5

Le langage de Berlioz est efficace et souligne la trame sémantique proposée par Théophile Gautier en travaillant sur la forme comme par exemple dans *Sur les lagunes*. Ici le contenu émotionnel du texte est mis en valeur par la réitération musicale du thème A sur « ma belle amie est morte » et « sur moi la nuit immense » en confiant au piano deux mises en perspective : l'une évoquant le ressac de la mer et l'autre faisant écho au rythme cardiaque et régulier du début de *Villanelle* :

Figure 18 - Hector Berlioz *Sur les lagunes* op.7/3

Ainsi, plusieurs accents - italien, allemand et français - pénètrent le langage des quatre compositeurs. Les différentes teintures harmoniques et romantiques se marient parfaitement à l'esthétique individuelle de chaque poète malgré leur ancrage historique parfois lointain. L'union texte-musique est magistralement scellée par le génie de ces quatre protagonistes dont les cycles de *Lieder* et de *Mélodies* - composés entre 1841 et 1852, soit à peine plus de 10 ans - ravivent chez l'auditeur la flamme encore chaude de cette esprit et enthousiasme romantique.