

Lied & Mélodie

24 mai 2017, Palais de l'Athénée

ROBERT SCHUMANN, *DICHTERLIEBE* op. 48

Notes pour une présentation de l'œuvre

Jean-Jacques Eigeldinger

Aujourd'hui 24 mai 2017, il y a jour pour jour 177 ans que Schumann commençait la composition de sa *Dichterliebe*, *Liedercyclus aus dem Buche der Lieder von H. Heine* op. 48 (1840) Une semaine plus tard le recueil était achevé sous une première forme.

Rappelons pour mémoire que 1840, année du mariage de Robert et Clara est aussi l'année privilégiée du Lied dans sa production, au terme d'une décennie consacrée à magnifier passionnément le piano.

Heinrich Heine a été un poète cher au coeur de Schumann, et son favori pour être mis en musique (quelque 40 Lieder sur 248 -devant Goethe, Rückert, Kerner, Eichendorff). Lyrisme hautement maîtrisé, musicalité innée, mêlée d'ironie et de dérision douloureuse : « Je suis un rossignol allemand niché dans la perruque de Monsieur de Voltaire », avait dit un jour le poète.

-*Liederkreis* op. 24 (9 poèmes suivis de Heine, extraits de *Junge Leiden*).

-*Dichterliebe* : Poèmes de Heine, extraits de la section « *Lyrisches Intermezzo* » (66 textes) du *Buch der Lieder*.

D'abord intitulé *20 Lieder und Gesänge* et dédié à Mendelssohn, le cahier n'a été édité qu'en 1844 sous le titre, dû à Schumann, de *Dichterliebe. Liedercyclus* op. 48 et offert à la cantatrice Wilhelmine Schröter-Devrient, grande interprète du rôle-titre de Fidelio. Ce chiffre de 20 peut être rapproché de son analogue dans *Die schöne Müllerin* de Schubert -musicien adoré de Robert Schumann, tandis que le poète Wilhelm Müller a été un modèle avoué pour Heine. Lors de l'édition de la *Dichterliebe* le compositeur retranche de la collection quatre pièces, qui seront publiées avec d'autres beaucoup plus tard parmi les op. 127 et 142 : ici, comme ailleurs, le compositeur éprouve le besoin de se rassembler (ainsi des *Bunte Blätter* op. 99 et des *Albumblätter* op. 124). Ces quatre Lieder seront entendus ce soir, insérés à leur place d'origine : deux d'entre eux après le No 4, les deux autres après le No 12. Quelles que soient les raisons de ces rejets, le cas n'est pas sans évoquer celui des *Etudes symphoniques* op. 13, dont Schumann a retiré cinq merveilleuses variations lors de la publication. Tout comme Thomas Hampson l'a fait pour la

Dichterliebe, Alfred Cortot a, le premier, réintégré les pièces rejetées dans son interprétation mémorable de l'op. 13.

Le choix et l'ordonnement par le compositeur des poèmes retenus dans le « *Lyrisches Intermezzo* » forment une esquisse de trame « narrative » dramatique en trois épisodes : A. Exposition (naissance de l'amour) ; B. « péripétie » (jalousie et soupçons, trahison avérée ; douleur, désespoir) ; C. Dénouement (évasion dans le rêve, dans le conte -enfin la mort). Cette tripartition peut être mise en parallèle avec le déroulement de *Die schöne Müllerin*.

« Chanter sa douleur d'amour » pourrait résumer en termes généraux l'essence de la *Dichterliebe*. Aussi bien le vocabulaire récurrent de ce drame du lyrisme intime tient-il essentiellement dans quelques mots-clefs :

Lieb'/Lied/Leid (Schmerz);

Traum/Tränen;

Blumen, Nachtigall.

Le sous-titre du recueil utilise pour la première fois le terme de **Cyclus** (étymologie : *kuklos* = cercle). Jusque-là Schumann a employé le mot *Kreis* pour désigner ses recueils op. 24, 25 et 39 (seuls les douze Kerner-Lieder op. 35 sont intitulés *Liederreihe*). Notion de circularité s'avère primordiale dans son univers psychique et dans son esthétique, comprenant aussi bien des notions d'encerclement ou de cyclothymie que « le cercle des fragments », selon l'expression de Roland Barthes. Sa production elle-même semble obéir à une spirale de cercles concentriques qui vont s'agrandissant : à la décennie du piano succède l'année du Lied, puis celles de la musique de chambre et symphonique, de musique dramatique et opéra (*Genoveva*), enfin de musique religieuse avec, finalement, un ultime recentrement sur soi dans la « miniature », essentiellement sous forme de Lied et de piano (*Gesänge der Frühe* op.133).

Par ailleurs, les liens sont constants et complexes chez lui entre début-fin-recommencement(s). Ainsi dans les *Kinderszenen* op. 15 :

N° 1: „Von fremden Ländern und Menschen“:

N° 13: „*Der Dichter spricht*“ [von] :

„**En ma fin est mon commencement** » (1-13 ; 13-1) : « *Von fremden Ländern ...* » : musique qui tourne sur elle-même (autre exemple avec *Der Nussbaum (Myrten* op. 25 No 3) dans le même ton de sol majeur). Cette spirale produit un effet incantatoire et obsessionnel à la fois. Et voilà Liszt qui écrit dans une lettre : « Eh bien, mon cher Monsieur Schumann, deux ou trois fois par semaine (aux beaux jours !), je lui joue [à Blandine, sa fille de trois ans] dans la soirée vos *Kinderszenen*, ce qui la ravit et

moi bien plus encore comme vous imaginez, au point que souvent je lui répète 20 fois la première reprise sans aller plus avant. Vraiment je crois que vous seriez content de ce succès, si vous pouviez en être témoin ! » (5 juin 1839).

-Qu'est-ce qui détermine un **cycle musical** en matière de Lied ? Des liens sémantiques (Schumann est poète, auteur de maints titres, épigraphes, etc.), des rappels/retours de mots -clefs ; de thèmes et motifs musicaux (transformés ou identiques) ; figures rythmiques, éléments harmoniques/superposition contrapuntiques, texture de la partie de piano, etc. Enfin, la notion de trajectoire tonale. A cet égard, on peut parler de

-Cycle « fermé » (*Frauenliebe- und Leben* op. 42) puisque le premier et le dernier (8^e) Lied sont dans la même tonalité et revêtent la même texture, *ohne Worte* à travers toute la conclusion du dernier, qui se situe au-delà du verbe.

-Cycle „ouvert“ (op. 24, 35, 39, 48).

Dans la ***Dichterliebe*** (version définitive de 16 Lieder), cette trajectoire observe une grande tripartition, avec d'une part -pour parler le langage de J.-Ph. Rameau- le côté des dièses qui, ascendant, marque un échauffement progressif des affects ; d'autre part le côté des bémols qui, en descendant, induit un refroidissement des passions. On peut en observer une illustration dans la structure des *Kinderszenen*.

***Dichterliebe* :**

I. dièses : Nos 1-6

II. DO maj. -la min., tournant déterminant : Nos 7-8 ;

bémols : Nos 9-13

III. dièses : Nos 14-16 -ce dernier comportant une coda de piano en ré bémol (enharmonie d'ut dièse mineur): c'est l'autre côté du miroir -avec un rappel du Lied No 12, suivi d'un motif conclusif apparenté à la cadence du Concerto en la mineur op. 54.

-Il convient de souligner ici la présence, les dimensions, le caractère des phrases conclusives, épilogues ou **postludes** pianistiques. Parole prolongée, au-delà du dicible, *ohne Worte* : (4),5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, (13), 15, 16.

Les préludes instrumentaux, eux, sont développés au centre du cycle en tête des Nos 9, 10, (12 a), 12 b.

-Enfin, chez Schumann s'observe un ralentissement fréquent du tempo en direction de la fin du cycle, tant dans le lied (op. 24, 35, 42) que dans la production de piano (op. 6, 15).

* * *

No 1 (fa dièse -LA) « Im wunderschönen Monat Mai » début=fin, en suspens (fa dièse-LA), incertain, ouvert. Le piano -qui commence- et le chant -qui suit- ne disent pas la même chose : le premier hésite quand le second affirme (cadentiel).

Barform : 2 *Stollen* + 1 *Abgesang*. *Minnesänger*. Style 'troubadour'. Reverdie.

L'hésitation verse „du bon côté“ (**No 2, LA) «Aus meinen Thränen»**), Présence rythmique du Nachtigall.

-**No 3 (RÉ) « Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne »**, exaltation

-**No 4 (SOL) « Wenn ich in deinen Augen sehe »**: écho/miroir -au piano.

4a (MI b) **Dein Angesicht** op. 127/2.

4b (SI b) **Lehn' deine Wang** op. 142/2

-**No 5 (si) « Ich will meine Seele tauchen »**. Intense, douloureux. 1er grand postlude *ohne Worte*.

-**No 6 (mi) „Im Rhein, im heiligen [schönen chez Heine] Strome “** : Dieu fluvial, Vater Rhein = Urvater Bach. Le gothique de la cathédrale est rendu par la texture néo-baroque du piano (*pomposo ; alla francese*).

Intérieur de la cathédrale : image de la Vierge. Marie. Cultes superposés de la Madone et de l'aimée (cf. Nerval ; Liszt-Mme d'Agoult).

-**No 7 (DO) « Ich grolle nicht »**, marque un tournant. « Nuit de ton cœur ». *Elend*

-**No 8 (la) «Und wüssten's die Blumen »**, à la fin « *zerrissen* », geste pianistique proche de *Kreislarian* op. 16.

-**No 9 (ré) „Es ist ein Flöten und Geigen“** = premier grand prélude : valse de gargote. Dérision-douleur à travers ce ruban sonore.

-**No 10 (sol) „Hör'ich das Liedchen klingen“**: postlude: écriture en style luthé (cf. postlude 12 et „Mein Wagen rollet langsam“)

-**No 11 (MI b) « Ein Jüngling liebt ein Mädchen »**: tout est à contretemps : syncope = dérision.

-**No 12 (SI b) « Am LEUCHTENDEN Sommermorgen »**: Conseil des fleurs. Postlude luthé -cf. coda/postlude No 16.

12a (sol) „Es LEUCHTET meine Liebe“ op. 127/3

12b (SI b) “Mein Wagen rollet langsam“ op. 142/4. Interlude entre strophe 3 et 4. „Nach dem Sinn des Gedichts“

-No 13 (mi b) « Ich hab' IM TRAUM geweinet »: mi b mineur = fond de l'abîme, décoloré. Traum ! (3 fois) Silences ! Corda de récitatif. Rythme funèbre. Séparation voix/piano, puis union pour le malheur (3^e fois).

-No 14 (SI) « Allnächtlich IM TRAUM seh' ich dich“ : écriture syncopée, climat « irréel ». Traum (3 fois). Frustration.

-No 15 (MI) « AUS ALTEN Märchen » : MI, échappée au pays des contes, du *Märchen* : iambes. Dépaysement finalement refusé. Porte fermée.

-No 16 (ut dièse/ RÉ b) « DIE ALTEN bösen Lieder » ut dièse/RÉ b, mort. Introduction en octaves : théâtre baroque de la Passion (rideau du Temple déchiré en deux). Anapeste obsessionnel. Triple escalade dans le douloureux-grotesque (Heidelberg, Mainz, St. Christophe). Enterrement de l'amour et de la douleur.

Postlude : signification éventuelle du retour du No 12 : invitation au pardon ? apaisement. Volutes improvisées, dissolution dans la note bleue (RÉ b) de l'ailleurs, de l'au-delà,

Epilogue qui laisse ouverte, comme elle avait commencé, une poignante histoire d'amour et de mort, enclose dans une succession unique d'instantanés poétiques et musicaux -dotés d'une charge unique d'humanité.

Jean-Jacques Eigeldinger/Copyright