

Récital Lied & Mélodie – Avril 2018

Schumann / Brahms

Présentation des œuvres par Géraldine Cloux - musicologue

Le *Liederkreis opus 39* de **Schumann** est un cycle comprenant douze Lieder, tous composés à partir de poèmes de Joseph von Eichendorff. Il a été composé en 1840, année qui a été souvent nommée "l'année miraculeuse" de Schumann. En effet, au cours de cette seule année, celui-ci a composé cent quarante Lieder! Il n'avait jusque-là composé des Lieder que de manière plus épisodique car il s'était plus particulièrement consacré à la composition de pièces pour piano. Mais cette année marque un changement majeur dans sa vie: il va enfin pouvoir épouser Clara Wieck! Tous deux s'étaient depuis longtemps déclaré leur flamme, mais le père de Clara refusait catégoriquement ce mariage. C'est donc auprès d'un tribunal que les deux amants ont finalement eu gain de cause. Cette autorisation leur a justement été délivrée en 1840 et leur mariage célébré en septembre de cette année-là.

L'*opus 39*, lui, date du mois de mai 1840. Schumann avait alors déjà composé au cours de l'année le cycle de Lieder *op. 24* sur des poèmes de Heine ainsi que l'*op. 25, die Myrthen*, qu'il destinait à Clara comme cadeau de mariage.

À la suite du *Liederkreis op. 39*, Schumann compose dans le même mois encore les *Dichterliebe, op. 48*, à nouveau sur des poèmes de Heine.

Mais pourquoi soudainement une telle frénésie dans la composition de Lieder? Schumann n'était pas chanteur, il était pianiste, mais c'était un grand amateur de littérature. Il avait d'ailleurs même hésité à devenir poète plutôt que musicien. Il avait donc une immense sensibilité pour la poésie et celle-ci lui permet probablement d'exprimer au mieux, à ce moment-là de sa vie, les émotions profondes et exaltées qu'il ressent. De plus, Schumann, en donnant toujours une grande place au piano et en en faisant le partenaire du chant, crée donc d'une certaine manière des duos entre la voix et son instrument, duos qui dans sa tête représentaient sûrement un chant d'amour entre Clara et lui-même. Il écrit d'ailleurs: " Oh Clara, quel plaisir divin d'écrire des Lieder! Je m'en suis abstenu trop longtemps!"

Tandis que Schubert s'était principalement intéressé à des auteurs classiques, tels que Goethe ou Schiller, Schumann, on l'a dit, ayant une grande sensibilité littéraire, s'est plutôt tourné vers des poètes romantiques qui lui étaient contemporains.

Ainsi, il a choisi Eichendorff pour cet *opus 39*. Schumann s'est plusieurs fois consacré à un poète en particulier, ce qui lui permettait de se plonger pendant quelque temps dans son univers. Les douze poèmes choisis ici ne font pas partie d'un cycle de poèmes en particulier, mais ont été écrits à diverses époques. C'est donc Schumann qui les sélectionne et les arrange en un "Liederkreis".

Eichendorff, né en 1788 et mort en 1857, écrivait dans une veine parfaitement romantique. Ses poèmes suggèrent beaucoup d'images, souvent empreintes d'atmosphères singulières. Ses thèmes sont particulièrement romantiques: la nature, la nuit, l'amour, la mort, la nostalgie, le mystère...

L'écriture de Schumann se prête admirablement à ces ambiances, car il sait saisir une atmosphère et la rendre parfaitement en quelques mesures. Les Lieder de l'*op. 39* sont

presque tous des miniatures qui s'inscrivent dans l'esthétique des pièces "fragments" dont Schumann a déjà prouvé qu'il était maître dans ses oeuvres pour piano.

Il réussit cela en particulier grâce à sa manière de traiter le piano. Loin d'être un simple accompagnateur, celui-ci joue le rôle d'un véritable partenaire du chanteur. Et c'est bien en cela que Schumann a, si l'on peut dire, presque révolutionné le genre du Lied.

C'est le piano, généralement, qui crée l'atmosphère d'une pièce - parfois de manière presque métaphorique - et qui la maintient ensuite tout au long du poème, assurant de cette façon une grande unité.

Ainsi, *In der Fremde*, qui ouvre le cycle, est introduit par des arpèges. Cette "texture" pianistique est composée de plusieurs strates: les accords arpégés qui créent un mouvement constant, un frémissement; la basse, profonde, grave et lente, parfois mélodique; et les accents à la main droite qui figurent les éclairs mentionnés peu après par le poème. Comme on le voit, les éléments du poème constituent dès le début la matière même de "l'accompagnement", et celle-ci demeure jusqu'à la fin du Lied.

Le même procédé se retrouve dans presque tous les Lieder.

Schumann, ainsi, ne dépeint habituellement pas un mot ou une phrase en particulier (comme un Wolf peut le faire), mais dépeint l'atmosphère globale.

En ce qui concerne le traitement de la voix, Schumann s'inscrit dans la tradition de Schubert, et même si ses mélodies se retiennent peut-être moins, elles n'en demeurent pas moins belles. De plus, il porte souvent une attention assez soutenue à la prosodie, c'est-à-dire à la mise en rythme du texte, tentant le plus souvent de s'approcher d'une manière de le dire aussi vivante que possible. Il s'approche même parfois franchement d'un rythme plus "parlé". Par exemple, dans le n° 4, *Die Stille*, où ce n'est pas tant la mélodie qui importe (toute la première phrase n'est que sur deux ou trois notes) que la clarté du texte. Ici, cette manière de le mettre en musique essaie en fait de s'approcher d'un chuchotement plein d'une excitation mêlée peut-être d'appréhension. On ne peut s'empêcher de penser ici au n°3 du cycle *Frauenliebe und -leben*, *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben*, qui utilise le même genre de procédé. Dans le n° 10, *Zwielicht*, la toute fin fait presque penser à un récitatif. Schumann n'utilise globalement pas d'écriture à la manière des récitatifs dans ses Lieder, mais il lui arrive d'en introduire quelques mesures lorsqu'il recherche un effet spécialement dramatique, comme il le fait dans son Lied "Der Soldat" à l'endroit le plus poignant. Dans *Zwielicht*, il le fait sur les mots "Hüte dich, sei wach und munter" en utilisant une tessiture grave: on a par conséquent un effet assez saisissant!

Schumann était un romantique dans l'âme et, on l'a dit, il a donc choisi des poèmes portés par les plus grands thèmes romantiques. Nous allons voir comment il exprime ces thèmes musicalement à l'intérieur de ce cycle.

Tout d'abord, le thème de la nature se retrouve dans tous les poèmes du cycle. Mais celle-ci n'est jamais considérée seule ou pour elle-même: elle est toujours liée à des sentiments subjectifs et semble incarner le monde intérieur du poète.

La nature peut être liée à une activité bourgeoise, telle que la chasse, activité très concrète. Elle peut au contraire être aussi liée au surnaturel. On retrouve la confrontation de ces deux univers dans le n°3, *Waldesgespräch*.

Si Schumann ne s'attarde toujours pas sur un mot en particulier, il utilise tout de même trois "matériaux" différents: l'introduction présente clairement la chasse avec un thème très sûr, joyeux et terre-à-terre. Un autre thème apparaît ensuite qui crée, par la répétition de croches, un effet de suspens. Enfin, un troisième (au moment de la modulation en *do* majeur dans la

tonalité originale) est plus mystérieux. Il accompagne l'apparition de la Loreley et sous-entend aussi peut-être sa nature en évoquant les vagues du Rhin dont elle est issue. La Loreley fait partie d'un certain folklore et introduit l'élément du surnaturel. On peut se rappeler les oeuvres du Freischütz et de Rusalka, elles aussi essentiellement romantiques, qui mêlent les mêmes éléments et séparent musicalement le monde terrestre du monde fantastique.

L'élément de la chasse est aussi présent dans le n°11, *Im Walde*. Schumann y fait même entendre le bruit des cors de chasse. Ce Lied en deux parties se poursuit avec la tombée de la nuit qui fait frissonner le poète.

Le thème de la nuit est l'un des plus importants de la période romantique! Il est particulièrement intéressant de voir comment il apparaît dans ce cycle. En effet, trois Lieder lui sont plus spécialement consacrés: le n° 5, le n° 6 et le n°10. On pourrait même y ajouter le dernier, *Frühlingsnacht*.

Chacun de ces Lieder présente un aspect radicalement différent de la nuit dans l'acception romantique.

Le n°5, *Mondnacht*, évoque le calme d'une nuit pleine de mystères et de frémissements. La première strophe décrit le ciel qui se penche sur la terre pour l'embrasser. Les deux premières notes du prélude incarnent déjà ces deux "figures" ainsi que le mouvement du ciel qui se penche. La suite évoque aussi bien le calme, par la répétition des double-croches, que le frémissement des épis de blé et le scintillement des étoiles par les notes délicatement piquées. Alors que les deux premières strophes étaient plutôt impersonnelles ("Es war als hätt" qui rappelle d'ailleurs les formulations de contes), la troisième introduit un "je" dont l'âme se déploie au cours d'une longue phrase. C'est également la première fois depuis le début du morceau que l'on a des nuances plus expansives, indiquant probablement par là la subjectivité de ce "je". À titre informatif, il est intéressant de noter que la pièce, originellement composée en *mi* majeur, commence donc par un *mi* grave, représentant la terre. Or, en allemand, la note *mi* se dit "E" et la terre "Erde". De plus, la main droite répète ensuite un *si*, "H" en allemand, tandis que l'image du ciel est invoquée, "Himmel" en allemand. Par ailleurs, la basse présente l'enchaînement *mi-si-mi*, autrement dit E-H-E, "Ehe" ce qui en allemand signifie "mariage". Nous n'avons pas de preuve certaine que Schumann a volontairement fait cela, mais il lui est arrivé plus d'une fois de jouer avec le sens des lettres et des notes et il serait donc tout à fait plausible de sa part qu'il ait ici aussi choisi avec soin ses notes et ses tonalités.

Le n°6, *Schöne Fremde*, présente une autre nuit: pleine de mystères elle aussi, mais frémissante de bruit et d'excitation, elle finit sur un espoir éclatant, prometteur d'un bonheur futur. On ne peut s'empêcher d'y voir là la transcription de ce que Schumann devait lui-même ressentir en cette période.

C'est au contraire à une nuit sinistre et porteuse de malheurs que fait allusion le n°10, *Zwielicht*. Le prélude, en faisant rapidement usage de l'intervalle de triton entre le *sol* et le *do#* nous plonge tout de suite dans cette ambiance sombre et inquiétante. Les chromatismes sont ensuite nombreux et les lignes semblent sinueuses et torturées. La demi-ombre, entre chien et loup, semble être le lieu de toutes les trahisons.

Le dernier, *Frühlingsnacht*, est tout au contraire une extase amoureuse qui célèbre le retour du printemps et un nouvel amour. Tout y semble exubérant! L'accompagnement enlevé du piano et les grandes lignes du chant, parcourant allègrement la tessiture, terminent ainsi le cycle en un feu d'artifice grandiose.

Ce dernier numéro nous amène à parler du thème de l'amour. On retrouve celui-ci dans le n°2, *Intermezzo*, qui, plein de légèreté grâce aux syncopes qui infusent tout

l'accompagnement, chante la joie d'avoir l'image de la bien-aimée gravée dans le coeur. Le n° 4 est un autre exemple d'un chant célébrant l'amour, comme mentionné précédemment.

Mais il s'agit parfois de l'amour malheureux, comme dans le n° 8, *In der Fremde*, où le narrateur, perdu en forêt et confus comme le signale l'agitation du chant et du piano, se remémore sa bien-aimée, morte depuis longtemps. Ceci nous amène à évoquer le thème éminemment romantique de l'amour perdu et de la perte en général.

C'est cette impression de perte, de passé, qui imprègne tout l'étonnant n°7, *Auf einer Burg*: le bourg abandonné et désolé est maintenant envahi par la nature. Schumann y exprime magistralement l'immobilité du lieu par des accords très lents et une ligne vocale très statique. L'accompagnement qui paraît simple crée un effet légèrement archaïque, renforçant encore l'impression du temps passé.

Ici, comme dans le n°8 précédemment évoqué, on pressent la mort. Celle-ci, également partie intégrante de la poésie romantique, est évoquée directement dans le premier Lied, *In der Fremde*, mentionné au tout début. Cette mort est elle-même liée à l'idée de solitude et de repos, tous deux rattachés à la forêt, c'est-à-dire à la nature.

Enfin, la nostalgie et la mélancolie font intrinsèquement partie du mouvement romantique et celles-ci sont souvent reliées à l'idée d'une identité profonde qui chercherait à s'exprimer mais qui demeure le plus souvent incomprise des hommes. Ceci a rarement été exprimé avec plus de force que dans le n°8, *Wehmut*. En effet, tandis que la voix semble chanter avec beaucoup de douceur, le texte révèle que le poète peut très bien chanter "comme s'il était joyeux, tandis que son coeur pleure" et c'est le piano, confident des émotions les plus intimes chez Schumann, qui fait entendre ces pleurs et cette douleur, notamment en plongeant dans les graves à la fin alors que le poète parle de la profondeur de sa peine.

* * *

Brahms a une approche assez différente des Lieder. Il n'est pas aussi versé dans la poésie que l'est Schumann et le choix des textes est plus dicté par la résonance que ceux-ci trouvent en lui, en son monde intérieur et dans sa vie personnelle, que par la qualité intrinsèque du poème. Brahms est souvent porté à sélectionner des textes parlant d'amour perdu dans des ambiances généralement hautement romantiques. S'il est vrai que ce thème, ainsi que la nostalgie qui s'y rapporte, étaient tout à fait dans l'air du temps, il est vrai également que cela trouve un écho dans l'amour que Brahms a porté à Clara Schumann, puis à Elizabeth von Herzogenberg, amour dans les deux cas malheureux.

Son approche musicale diffère également de celle de Schumann. La partie de piano reste complexe et recherchée mais c'est la voix qui a la primauté de la mélodie, mélodie qui se rapproche plus de celle de Schubert que de Schumann.

Si l'écho que trouve en lui un poème donne à Brahms l'élan initial de la composition, la suite du processus relève plus d'une recherche purement musicale que d'un travail inspiré à chaque instant par les mots. Cela se voit de manière assez nette dans la construction de ses Lieder: ceux-ci sont souvent strophiques ou alors forment des structures symétriques musicalement. Dans les deux cas, Brahms pratique un énorme travail de variation musicale qui, tout en soutenant et éclairant le sens du texte, n'en demeure pas moins premièrement une recherche profondément musicale. Ce travail est souvent long et repris plusieurs fois.

Ainsi, *Liebestreu* propose trois strophes variées. Le texte présente un dialogue entre une mère et sa fille et chacune des strophes peut être divisée en deux, chaque partie présentant l'une des deux protagonistes. La mère se fait entendre au milieu de sons plutôt graves et agités

tandis que la fille apparaît dans une musique plus cristalline. La mère incite sa fille à oublier son amant et à laisser son chagrin et sa fidélité couler au fond de la mer. La fille argumente que sa douleur remonte de toute manière d'elle-même, or ce mouvement de remontée est musicalement présent tout au long du Lied. La dernière strophe présente la fille reprenant le thème musical de sa mère, mais en majeur, indiquant par là qu'elle prend au fond l'ascendant! Ceci constitue une variation musicale qui, à la fois, permet à la pièce de se conclure de façon très convaincante musicalement, et qui donne un éclairage tout à fait intéressant au sens du texte!

Une construction rigoureuse se retrouve dans *Die Mainacht* puisque l'on a une structure de type ABA', A' étant une variation de A. On a donc là à la fois une symétrie et un travail de variation. La première partie est un nocturne, une douce rêverie mélancolique, tandis que la deuxième partie présente l'idylle de deux tourterelles par des sonorités plus lumineuses et transparentes, rappelant un peu Schumann. Cette partie se termine par une nouvelle plongée dans les graves tandis que le poète se tourne à nouveau vers les ombres. La dernière strophe, plus personnelle, présente le poète doutant de jamais trouver un amour égal à celui des oiseaux. Le travail de variation intensifie l'expression, tout en préservant l'équilibre musical.

Sapphische Ode est à nouveau un nocturne illustrant une nuit sereine grâce aux basses du piano qui nous ancrent dans la profondeur de l'obscurité, mais également pleine de bruissements et de frémissements que nous font entendre les accords en syncopes de la main droite. Là aussi on a deux strophes dont la deuxième est une variation de la première, créant ici, plutôt qu'une intensification, un effet de dilatation. Le titre nous rapporte à Sappho, poétesse grecque ayant vécu au VIIe et VIe siècle avant J.C. sur l'île de Lesbos. Elle était connue pour avoir créé une forme strophique tout à fait particulière composée de trois vers de onze syllabes et d'un quatrième vers de cinq syllabes. Ce titre a été donné à ce poème car l'auteur, Hans Schmidt, a repris très précisément cette forme, mais y a ajouté des rimes, mêlant ainsi cette forme aux formes traditionnelles allemandes. Le thème, en revanche (une comparaison entre la rosée des plantes et les larmes de la bien-aimée), est très romantique et n'a que peu à voir avec la poésie de Sappho.

Brahms s'est peut-être souvenu des balades en forêt qu'il faisait avec Clara Schumann lorsqu'il a composé *O kühler Wald!* Ce Lied autour de l'amour perdu, on l'a dit, thème cher à Brahms, est d'un effet très fort tout en présentant une grande retenue de moyens: il commence par des accords répétés qui lui confèrent une sorte de solennité. Tout à coup, ces répétitions obsédantes s'arrêtent sous "im Herzen tief" (au plus profond du cœur), conférant à cette phrase un accent particulièrement poignant et personnel.

Auf dem Kirchhofe annonce déjà les *Vier ernste Gesänge!* En effet, il représente la recherche de calme après la tempête et présente le cimetière comme étant le lieu du véritable repos et la mort comme dénouement, et même guérison finale!

Le motif du début évoque très clairement l'orage et, plus métaphoriquement, l'agitation, l'angoisse. Un deuxième motif, plus nostalgique, accompagne l'image des tombes délaissées et enfin, après avoir constamment tourné autour de la tonique de *do* mineur sans jamais s'y reposer, le Lied passe en *do* majeur et exprime la résolution, le calme apporté par la mort. Brahms reprend le deuxième motif, auparavant mélancolique, et le présente cette fois-ci comme un motif d'une grande douceur, presque un berceement. C'est ici l'apaisement final.

* * *

Les *Vier Ernste Gesänge* sont les derniers chants composés par Brahms avant sa mort et sont assurément les Lieder les plus importants composés pendant les dix dernières années de sa vie. Cette période avait été marquée par de nombreux deuils pour Brahms, y compris celui de Clara Schumann en 1896 alors qu'il mettait au point les derniers détails de ces chants. Brahms se tourne donc vers des textes bibliques, chose étonnante et inhabituelle dans le monde du Lied. Les trois premiers textes, tirés de l'Ecclésiaste et du livre du Siracide, sont à propos de la mort, sujet qui manifestement devait hanter Brahms. On retrouve ici, de manière plus claire encore que jamais, l'idée de la mort comme un repos, un apaisement.

Ces Lieder sont de plus grandes dimensions que les Lieder traditionnels et l'accompagnement a parfois des consonnances orchestrales. Mais Brahms avait probablement tout de même besoin de l'intimité du Lied pour exprimer ses sentiments et c'est délibérément qu'il a préféré cette forme.

Tous ces chants présentent une structure très forte qui, si elle est parfois justifiée uniquement musicalement, a tout de même à certains moments clés le but d'exprimer très clairement cette idée de mort comme repos.

Ainsi, le premier Lied, *Es gehet dem Menschen*, prend un ton très grave et solennel lorsqu'il indique que l'homme meurt comme la bête. La musique est presque pesante, la tonalité tellement stable qu'elle semble presque statufiée! Les unissons ont un effet archaïsants et évoquent d'emblée une musique plus "sacrée". Mais lorsque l'auteur mentionne la poussière dont l'homme est issu et à laquelle il retournera, le piano s'envole dans des tourbillons de croches, illustrant la légèreté et la vanité de toute chose. Les harmonies sont également plus mouvantes, avant le retour de la première partie. Ici, ce n'est pas tant le texte que le souci d'équilibre musical qui justifie ce retour. La fin semble être une résignation.

Le deuxième, *Ich wandte mich*, est musicalement plus proche d'un Lied traditionnel. Le texte mentionne les malheureux qui ne trouvent pas de consolation et Brahms accompagne cela par une musique plus douce, allant jusqu'à faire entendre les larmes, "Tränen", par des mélismes souples (c'est-à-dire plusieurs notes sous une même syllabe). Lorsque le texte mentionne que les morts sont plus heureux que les vivants, la musique ralentit encore et devient là aussi presque un bercement. Enfin, on peut remarquer une illustration assez directe: après la phrase "ceux qui ne sont pas encore nés" ("und der noch nicht ist") et qui donc sont encore plus heureux car ils n'ont pas connu la méchanceté du monde, aussi bien le chant que le piano s'arrêtent, indiquant par ce vide leur absence au monde.

Le troisième, *O Tod, wie bitter*, est très distinctement en deux parties, celles-ci découlant directement du texte. La première indique à quel point la mort est amère pour ceux qui sont encore au cœur de la vie. La musique est lourde pour accompagner les mots de "Tod" et "bitter" avec de grands intervalles descendants. Elle est ensuite assez vivante pour décrire l'homme en pleine activité. Mais par la suite, l'auteur exprime la douceur de la mort pour ceux qui sont malades, malheureux et désespérés. Brahms retrouve là le thème cher de l'apaisement dans la mort et c'est par une musique sublime qu'il accompagne ces mots. Le "O Tod", auparavant si grave et lourd, devient un réjouissement du cœur qui cette fois-ci apparaît sur des intervalles ascendants!

Le dernier Lied, *Wenn ich mit Menschen*, est très différent des trois premiers. Le texte ne provient pas de l'Ancien Testament, mais du Nouveau. Tiré du chapitre 13 de l'épître aux Corinthiens, c'est un texte qui manifeste la supériorité de l'amour sur toutes choses. Brahms a en fait repris ici plusieurs esquisses faites antérieurement et destinées à d'autres oeuvres. Il les refond ici avec une grande maîtrise. La première partie, composée à partir des versets 1 à 3, donne l'effet d'un chant strophique très joyeux, la ligne du chant étant vive et le piano assez bondissant. Seule la phrase "und hätte der Liebe nicht", revenant comme un refrain, est mise en exergue par un soudain lyrisme plus doux. La deuxième partie s'approche beaucoup plus d'un Lied traditionnel et semble vouloir exprimer l'humilité et la confiance présentes dans le texte (on ne voit que par fragments, mais plus tard nous aurons la connaissance). Enfin, la dernière partie met en lumière les mots "Glaube", "Hoffnung" et "Liebe" et montre, par l'écriture musicale même, que c'est bien le mot "Liebe" qui est le plus important en l'élevant clairement au-dessus des autres! La fin présente une synthèse de la pièce, où, une fois de plus, la structure musicale occupe une grande place, sans toutefois céder à la signification du texte: le Lied finit dans l'apaisement car l'amour, plutôt que la mort, est cette fois la résolution finale.

Géraldine Cloux
Copyright