

Présentation du Récital *Miroirs* par Philippe Albèra

(Wolf, Berg, Webern, Debussy Poulenc Treichel Ravel)

le 21 mai 2022 à 14h au Palais de l'Athénée, Genève

10 ans de l'Association Lied et Mélodie

Hélène Walter, soprano

Johan Treichel, piano et composition

Le programme très riche conçu par Hélène Walter et Johann Treichel met face à face deux traditions bien différentes auxquelles renvoient les termes de lied et de mélodie, exaltant l'association du même nom ! Le lied romantique allemand se développe dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et s'épanouit avec le romantisme au début du XIX^e ; il est lié à la recherche d'une identité culturelle allemande qui touche tout autant la littérature et le théâtre que l'opéra. Loin du spectaculaire qu'offre ce dernier, il est une forme intimiste destinée à l'espace privé, et il consacre l'alliance de la musique et de la poésie ; il est donc ancré dans la langue. Mais il est aussi le medium de l'introspection, de l'analyse psychologique, de la résistance aux valeurs dominantes, auxquelles il oppose des valeurs poétiques. C'est bien parce qu'il est une forme intimiste, qui ne réclame pas beaucoup de moyens, qu'il peut défendre des positions idéales, ce qui n'est guère possible, ou du moins plus difficile, pour le compositeur d'opéra, qui doit faire face aux contraintes d'une forme institutionnelle représentative du pouvoir et soumise à l'obligation du succès public (Wagner parviendra à imposer ses vues malgré tout, jusqu'à faire construire un théâtre pour y représenter son œuvre).

C'est donc en partie dans le lied que se forge, à l'intérieur de la musique allemande, un idéal musical qui tente de prolonger l'héritage de la musique religieuse, laquelle était protégée par sa fonction, et de la musique de chambre, destinée aux connaisseurs. L'un des paramètres les plus importants du lied est le fait qu'il s'articule à un fond populaire à la fois poétique et musical. Ce n'est pas un hasard si Goethe a joué en ce sens un rôle décisif, notamment pour Schubert, qui s'est révélé à lui-même à travers la mise en musique de ses poèmes : suivant les conseils de Herder, Goethe développa une poétique proche du ton populaire que l'on trouve dans les chants du Harpiste et de sa fille Mignon dans les *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, ce roman de formation qui eut un impact considérable en son temps, notamment auprès des premiers Romantiques. Ils inspireront Hugo Wolf après Schubert, Schumann et tant d'autres.

Le contexte est bien différent en ce qui concerne la mélodie française, qui apparaît, modestement, entre 1830 et 1840, et prend véritablement forme dans le dernier quart du siècle seulement. Il n'y a pas là de revendication identitaire, la France ayant sur le plan culturel une position suffisamment assurée. La mélodie est davantage liée au salon bourgeois, à une forme de raffinement et de partage des émotions procurées par la musique, telles que Proust saura les décrire à travers le salon de Madame Verdurin dans la *Recherche du temps perdu*. C'est en ce sens que l'on peut écouter les mélodies de Saint-Saëns, de Fauré ou de Duparc par exemple. Avec Debussy, qui écrit de très nombreuses mélodies dans la première partie de sa trajectoire créatrice – elles sont malheureusement peu jouées et donc peu connues –, le genre devient aussi un champ d'exploration au niveau du langage musical. Vers la fin des années 1880, Debussy abandonnera ses premières références littéraires, celles des poètes du Parnasse, pour s'attacher à la poésie de Baudelaire, Verlaine et Mallarmé, transposant leurs démarches littéraires novatrices dans son propre langage musical.

Ceci est la page 1 du document.

Pour obtenir le document en entier, adressez une demande motivée à

contact@liedetmelodie.org



Si la tradition du lied romantique culmine avec les œuvres d'Hugo Wolf, Mahler et Richard Strauss, qui sont contemporains, et quand bien même leurs approches sont très différentes, il se radicalise avec Schönberg, Berg et Webern puis avec Hindemith. Si l'on veut d'un mot résumer cette évolution, on peut parler d'un passage du romantisme tardif à l'expressionnisme, de la représentation des sentiments à l'exploration de l'inconscient. En France, Debussy et Ravel opèrent un tournant par rapport à leurs prédécesseurs, et là aussi de deux manières très différentes (notamment dans la conception de la prosodie).

Pour tous ces compositeurs, l'écriture pour voix et piano est le lieu de l'effusion lyrique, et en même temps, celui de l'apprentissage de la composition : la forme est courte, les moyens sont limités, et le texte sert de support ou de guide. Les trois Viennois, comme Debussy, ont écrit beaucoup de lieder dans un premier temps, avant d'affronter des formes plus complexes et des formations plus importantes. Wolf représente un cas particulier : il a consacré presque toute son énergie créatrice au lied, jusqu'à désirer mettre en musique toute la poésie de Mörike. Poulenc, qui a écrit beaucoup de mélodies, disait que son plus grand titre de gloire serait de pouvoir écrire sur sa tombe : « ci-gît Francis Poulenc, le musicien d'Apollinaire et d'Éluard ».

Entre le lied et la mélodie, il existe une autre différence. J'ai parlé d'effusion lyrique, et le terme convient parfaitement à la mélodie française. Mais il y a quelque chose de plus dans le lied allemand. Dans l'esprit du romantisme, musique et poésie sont inséparables de la philosophie, d'une vision du monde, d'une manière d'être au monde, un aspect que l'on ne retrouve pas vraiment chez les Français. L'expression subjective, dans le lied, se heurte à la réalité, comme si seul le monde de l'imagination pouvait atteindre un idéal inaccessible dans la vie concrète. D'où l'attrait pour le monde de la nuit. Le premier lied de l'opus 2 de Berg commence par ces mots : « *Schlafen, schlafen, Nichts als schlafen !* » (Dormir, dormir, Rien que dormir !). On connaît le « *Gute Nacht* (bonne nuit) au début du *Voyage d'hiver* de Schubert, qui lui-même résonne de cette même formule dans les cantates de Bach, où il signifie l'appel de la mort, ce qui est aussi le cas chez Schubert. Tout le recueil de Berg nous entraîne dans un parcours somnambulique qui finit tragiquement par un cri, celui de la jeune fille aux yeux brûlants de fièvre qui, nichée dans une sombre forêt en haut de la montagne, lance ces mots : « Il ne vient toujours pas. Il me fait attendre ». Nous avons là un concentré de l'imaginaire du lied romantique : la forêt, la montagne, le tronc humide d'un chêne, et la jeune fille pâle, angoissée, seule et abandonnée. Berg l'interprète de façon expressionniste, la jeune fille étant prise d'une forme d'hystérie qui renvoie aux tableaux de Munch, tels *Le Cri* ou *La jeune fille malade*. S'en suit un effondrement de la musique dans l'extrême-grave du piano, une sorte de cataclysme qui prend une dimension cosmique (on y entend déjà la fin de *Lulu*). Les quatre chants de l'opus 2 de Berg sont comme Adorno l'a signalé une sorte de mini-opéra, et en tout cas, ils forment un ensemble construit du point de vue dramaturgique. En même temps, c'est à travers ce recueil de lieder, en particulier avec le quatrième chant, que Berg passe d'une tonalité élargie à une écriture atonale ; ce dernier chant a d'ailleurs été exposé avec des lieder de Schönberg et de Webern dans la fameuse exposition du *Blaue Reiter* organisée par Kandinsky et Franz Marc en 1912.

Rien de tel dans la mélodie française. Dans le premier chant du cycle que Debussy a consacré à Mallarmé, l'amant identifie l'adoration de l'être aimé à un jet d'eau qui s'empare de ses propres attributs puisqu'il est dit « fidèle » et qu'il « soupire » ; mais la deuxième

Ceci est la page 2 du document.

Pour obtenir le document en entier, adressez une demande motivée à
contact@liedetmelodie.org

