

CONCERT
DE LA CLASSE
RÉCITAL,
LA MÉLODIE
ET LE LIED

JEUDI 9 MAI 2019
19 H SALLE D'ORGUE

JEFF COHEN, PROFESSEUR

CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS
SAISON 2018-2019

DÉPARTEMENT
DES DISCIPLINES
VOCALES

L'Océan

Andoni Etcharren, baryton
Qiaochu Li, piano

CLAUDE DEBUSSY ET PAUL VERLAINE
La Mer est plus belle...

BENJAMIN BRITTEN ET RONALD DUNCAN
Evening (Soir)
Morning (Matin)
Night (Nuit)

FRANZ SCHUBERT
ET JOHANN WOLFGANG VON GOETHE
Meeres Stille, D. 216 (Mer tranquille)

FRANZ SCHUBERT ET HEINRICH HEINE
Am Meer, D. 957, n° 12 (Au bord de la mer)

GABRIEL FAURÉ
ET JEAN DE LA VILLE DE MIRMONT
L'Horizon chimérique
La mer est infinie
Je me suis embarqué
Diane, Séléné
Vaisseaux, nous vous aurons aimés

HENRI DUPARC ET FRANÇOIS COPPÉE
La Vague et la cloche

ÉDOUARD LALO ET ANDRÉ THEURIET
Marine

REYNALDO HAHN ET JEAN MORÉAS
Quand je viendrai m'asseoir

FRANCIS POULENC
ET GUILLAUME APOLLINAIRE
Le Bestiaire (extraits)
L'Ecrevisse
Le Dauphin

FRANCESCO PAOLO TOSTI
ET RICCARDO MAZZOLA
Il pescatore canta! (Le pêcheur chante !)

L'OCÉAN

*La mer est plus belle que les cathédrales,
plus belle que tous, meilleure que nous.
La mer est infinie et mes rêves sont fous, ivres d'air et
de sel et brûlés par l'écume de la mer qui console des
pleurs, ils connaîtront le large et sa bonne amertume...
Les vagues s'écroulaient comme des murailles, avec ce rythme
lent qu'un silence interrompt. L'océan me crachait ses baves sur
le front. Pourquoi n'as-tu pas dit, ô rêve, où Dieu nous mène ?
Dauphins, vous jouez dans la mer mais le flot est toujours amer
E il pescatore canta, e dorme il mare...*

La nature est source d'inspiration pour l'artiste. Par la peinture, par les mots, par les sons, l'homme cherche à la représenter ; elle offre notamment aux arts « un ordre et un modèle ». Si la musique fait partie intégrante de la nature, elle s'inscrit aussi dans son prolongement : « parce qu'elle est *art des sons*, elle se fonde sur la nature du son, parce qu'elle est *art*, elle est imitation de la nature » (*Éléments d'esthétique musicale*, Christian Accaoui).

À la période romantique, les compositeurs idéalisent la nature. Les paysages et les scènes de la vie champêtre suscitent la musique ; on cherche à recréer non-seulement la beauté de la nature, mais aussi et surtout l'exaltation de l'homme face à cette beauté. Tel est le dessein de Beethoven dans sa *Symphonie pastorale* (1808). « Davantage expression de sentiments que peinture » ; par ces mots, ainsi que par les titres qu'il donne aux mouvements de l'œuvre, le compositeur place les émotions au cœur de sa musique. Celle-ci ne se veut pas représentative mais plutôt suggestive ; elle exprime la sensibilité de l'homme, face à la campagne ou à l'orage par exemple. Berlioz, quant à lui, défend l'idée d'une peinture musicale (« *De l'imitation musicale* », *Revue et Gazette Musicale de Paris*, janvier 1837), qu'il met en œuvre dans la *Scène aux champs* de sa *Symphonie fantastique* (1830). Il plante musicalement le décor : chants des pâtres, bruissements de feuilles, vent dans les branches...

Debussy fait de la nature son credo : « Je me suis fait une religion de la mystérieuse nature. [...] Devant un ciel mouvant, en contemplant, de longues heures, ses beautés magnifiques et incessamment renouvelées, une incomparable émotion m'étreint.

[...] Sentir à quels spectacles troublants et souverains la nature convie ses éphémères et tremblants passagers, voilà ce que j'appelle prier ». L'océan, surtout, fascine le musicien. Nombre de ses œuvres évoquent l'eau (*La Mer*, *Reflets dans l'eau*, *La Cathédrale engloutie*, *Sirènes...*), et le 12 septembre 1903, il écrit à André Messager : « Vous ne savez peut-être pas que j'étais promis à la belle carrière de marin, et que seuls les hasards de l'existence m'ont fait bifurquer. Néanmoins j'ai conservé une passion sincère pour Elle. »

Tout comme l'eau, la musique de Debussy se fait mouvante. L'accompagnement au piano dans *La Mer est plus belle*, tout en ondulations, fait entendre les vagues, sur lesquelles semble flotter la voix. Ce procédé d'écriture revient dans la plupart des œuvres, mais la mer prend parfois un visage plus menaçant. Dans *Am Meer* de Schubert par exemple, le piano qui frémit dans le grave traduit l'inquiétude qui apparaît en même temps que le brouillard. Le statisme de *Meeres Stille*, avec ses accords lentement égrenés et sa ligne vocale en style récitatif, suggère l'immobilité d'une mer sombre. Duparc et Lalo, quant à eux, recourent à une écriture ample pour signifier la grandeur et la gravité de l'océan. À l'inverse, Fauré dépeint, par des sonorités lumineuses et des mouvements dansants, une mer accueillante et consolatrice. Enfin, Poulenc conserve l'humour et la légèreté des brefs poèmes d'Apollinaire tandis que les vocalises aux accents populaires de Tosti évoquent le charme de la mer et du chant des pêcheurs italiens.

Cora Joris

LES PRINTEMPS MÉLANCOLIQUES

Parveen Savart, soprano
Kotona Sakurai, piano

HUGO WOLF
ET JOHANN WOLFGANG VON GOETHE
Anakreons Grab (Le Tombeau d'Anakreon)
Der Schäfer (Le Berger)
Phänomen (Phénomène)
Die Spröde (La Fragile)

HENRI DUPARC
ET HENRI CAZALIS (JEAN LAHOR)
Chanson triste

HENRI DUPARC
ET HENRI CAZALIS (JEAN LAHOR)
Extase

HENRI DUPARC ET SULLY-PRUDHOMME
Soupir

FRANCIS POULENC
Trois poèmes de Louise de Vilmorin
Le Garçon de Liège
Au-delà
Aux Officiers de la garde blanche

SERGUEÏ RACHMANINOV
ET L. A. MEY (d'après VICTOR HUGO)
Comment disaient-ils, op. 21, n° 4

SERGUEÏ RACHMANINOV
ET EKATERINA BEKETOVA
Lilas, op. 21, n° 5

SERGUEÏ RACHMANINOV
ET ALEXEÏ APOUKHTINE
(d'après ALFRED DE MUSSET)
Le Poète, op. 21, n° 6

LES PRINTEMPS MÉLANCOLIQUES

La fin du XIX^e siècle porte lied et mélodie à leur apogée. Les finesses harmoniques s'assortissent d'une littérature choisie qui prend les auteurs nationaux comme porte étendard esthétique. Lorsque, plus tard, Poulenc entreprend ses mélodies, c'est toujours dans le respect de cette veine poétique partagée où la nature et l'amour se mêlent et font naître un monde merveilleux de symboles et d'allégories.

Duparc ne laisse à la postérité que dix-sept mélodies, aujourd'hui piliers du répertoire français. En 1868, alors qu'il a vingt ans, il publie un premier recueil de cinq mélodies, dont on ne conservera que *Soupir* et *Chanson triste*, véritables chefs-d'œuvre. A l'image de son inspiration poétique, le compositeur use d'un langage musical fait de métaphores et de symboles dans un espace intime et une expression contenue. Le piano y tient un rôle important, il est l'interlocuteur discret de la voix et formule en contrechants leurs confidences au soleil couchant.

La mélodie « Chanson triste », sur un poème de Jean Lahor, est extraite du recueil *Melancholia*, que Duparc dédie à son beau-frère. Le piano évolue en arpèges ondulants comme les mouvements de l'eau reflétant le clair de lune. Au-dessus de lui, la voix élégiaque regarde vers la nuit avec grâce, frissonnant sur les aigus en pensant à la douceur de l'être aimé. Du même poète, *Extase* est composée en 1874 et crée la Société nationale de musique en 1882. Le piano avance impassiblement en croches répétées, accompagnant les pas inéluctables de la voix vers la mort omniprésente. Le temps est arrêté, et les deux interlocuteurs se réfrènent en chromatismes, n'allant jamais plus loin que l'intervalle de tierce. La voix y est éteinte et comme dépossédée. Le temps est toujours à la mélancolie pour le poème de Sully Prud'homme, extrait du recueil *Les Solitudes*, sur lequel repose *Soupir*. La voix y est abattue, comme son texte, malgré ses tentatives vaines d'atteindre l'aigu. Avec ces mêmes allures de déploration, le piano illustre dès son introduction les sensations de soupirs par sa succession obstinée de secondes descendantes, reposant sur une pédale inébranlable.

Wolf fait partie des nombreux compositeurs du XIX^e siècle à s'être emparé des textes de Goethe. Les quatre lieder de ce programme sont, après les monumentaux *Mörrike lieder*, de dignes représentants d'une esthétique musicale poétique où se regardent le populaire et l'onirique. Ce programme les alterne, prêtant à *Anakreons Grab*

et à *Phänomen* une contemplation extatique, tandis que *Die Bekehrte* et *Der Schäfer* portent davantage le ton du pastiche. Ces deux lieder populaires retracent les amours pastorales et les personnages pittoresques de la culture germanique dont Faust et Marguerite ne sont jamais très éloignés.

Anakreons Grab (« La tombe d'Anacréon ») est composé en 1888 et connaîtra deux versions orchestrées par le compositeur en 1890 et 1893. Le poète Anacréon, hôte généreux des amours qui au fil des saisons se déploient, se trouve au centre de l'œuvre. Dans une atmosphère extatique, le temps suspendu est plus proche du rituel que de celui de la narration. Un an plus tard, Wolf compose *Die Bekehrte* (« La convertie »). Des quintes creuses de son début résonnent comme les souvenirs populaires des joueurs de vielle. La voix souple et ondulante suit le piano et dessine les ombres d'une féminité volage qui s'est assagie. Entre la beauté nostalgique et la brume inquiétante, ce lied conserve des apparences populaires (« *So la la* ») mais rend ses mélodies obsédantes, et l'amour printanier suit l'hiver solitaire. Toujours en 1889, Wolf compose *Phänomen*, extrait du *Divan occidental-oriental*, véritable sésame vers l'Orient. Goethe nous invite à un moment d'extase face aux phénomènes furtifs et extraordinaires. Le mariage entre les fines particules d'eau du brouillard avec le soleil, ici personnifié par Phébus, dessine à l'horizon la pâleur d'un arc-en-ciel en formation. Cet univers aphoristique et éminemment poétique est transposé musicalement à travers un rythme planant et des harmonies transparentes, glissant en chromatismes infinis. Comme le paysage, la musique se métamorphose et l'on voit se former, le temps d'un instant, des merveilles naturelles d'une clarté envoûtante. Pour conclure cette parenthèse poétique, revenons en 1888 avec le lied *Der Schäfer* (« Le Berger »). Cette brève pastorale, où le vocabulaire trivial est remis en majesté, s'amuse des assonances nées des déclinaisons verbales (Schäfer, Schäfler/ Schlaf/ Schaf), et parodie ainsi les longs et lyriques épisodes antiques. Un berger nonchalant rencontre une belle et néglige ses moutons. Lorsque la belle le délaisse, il plonge dans le désespoir mais revient à la vie quand elle retombe dans ses bras. A la narration s'adjoint une musique parcellaire, où le piano semble captivé par le récit de la chanteuse et ne se prononce qu'en notes alternées. Comme les amants, voix et piano avancent parallèlement, jusqu'à leur séparation qui glisse vers la déploration chromatique. Mais la fin est

heureuse pour cette âme errante et la joie finale, bien que toujours réservée, s'exprime en une succession de doux accords parfaits.

Dans la production de Francis Poulenc, les *Trois poèmes de Louise de Vilmorin* arrivent après plusieurs appréhensions littéraires parmi lesquelles figurent des poèmes de d'Apollinaire, d'Eluard, de Cocteau, de Ronsard ou encore de Victor Hugo. Poulenc découvre et admire Louise de Vilmorin, écrivaine déjà saluée par les hommes de lettres et les musiciens de sa génération, à travers son roman *La Fin des Vallavide*. Désireux de mettre en musique ses textes, Poulenc l'encourage à s'atteler au genre poétique. En réponse à sa demande, la jeune femme lui envoie trois poèmes : en mai 1936, « Chevalier à la garde blanche » puis en novembre, « Le Garçon de Liège » et « Eau de vie, au-delà ».

En décembre 1936, Poulenc signe les *Trois poèmes de Louise de Vilmorin*. L'œuvre sera créée le 28 novembre 1938 à la salle Gaveau, à l'occasion des soirées musicales de Marie-Blanche de Polignac « La Sérénade », interprétée par la mécène et par le compositeur au piano. Si la musique de Poulenc est à cette époque déjà reconnue, le concert semble terni par une chanteuse dont la voix présente pourtant de belles promesses. Paul Bertrand, présent lors de la création, rapporte dans *Le Ménestrel* : « Il faut louer, comme toujours, l'attrait brillant et subtil d'un accompagnement diapré, mis en valeur de manière incomparable par l'auteur [...] Et on pressent un tour mélodique aisé, dont on a pu percevoir qu'une indication intermittente, toujours confidentielles et une adroite appropriation à des paroles qui sont restées à peu près inintelligibles. » Il est vrai que la voix y prend place par une effervescence joviale et un discours bavard qui narre le temps de l'amour. L'empressement de la première mélodie semble propulsé par les rafales de vent simulées au piano en d'incessantes doubles croches venant interpeller une jeunesse en émoi. « Eau de vie, au-delà », s'incarne dans cette même veine où l'on reconnaît, entre la légèreté des lignes mélodiques et les harmonies changeantes teintées de burlesque, le langage de Poulenc. Et puis le discours amoureux plein d'espoir de cette folle jeunesse s'assombrit dans la dernière mélodie, pour formuler sur un style *parlando*, une retraite où la voix et le piano se rassemblent pour « forger ensemble des chaînes sans amour ».

Au printemps 1902, Rachmaninov connaît ses premiers succès et compose, après sa *Cantate* op. 20 « Le Printemps », ses *Douze romances* op. 21, elles aussi inspirées par la renaissance printanière. Les textes qu'il choisit de mettre en musique, d'auteurs russes et français, s'accordent avec la férocité et la vigueur d'un compositeur pianiste qui revendique le brio de son instrument dans l'accompagnement de ses mélodies. Dense et brillant, ce corpus reste cependant dans l'atmosphère intime d'une musique destinée aux salons.

« Comment, disaient-ils », sur un texte de Victor Hugo traduit en russe, est un dialogue où la fougue des hommes fait face à la raison des femmes. Le piano circule en arpèges ascendants pour illustrer par un flot constant et vigoureux l'ardeur de ces échanges. Sur ce texte strophique, le populaire laisse place au poétique et les moments lyriques régulent ces émotions en désordre. Le texte de « Lilas » est emprunté à la poète et traductrice russe Beketova. La ligne vocale s'épanouit avec douceur, semblable à l'éclosion d'une fleur caressée par les doux rayons du printemps. L'accompagnement fait frissonner cette nature délicate par des lignes de tierces reposant paisiblement sur une basse chantante. Ainsi, voix et piano s'engagent dans la narration calme et sereine d'une ode au printemps. « Le poète », sur des vers de Musset, reprend la verve que les furieux arpèges du piano avait auparavant dessiné. La voix a une force nouvelle et aux tentatives de rejoindre l'aigu s'entremêlent des passages récités. Ainsi va la narration de cette mélodie, mêlant lyrisme éperdu, discours tâtonnant et accompagnement puissant.

Irène Mejia-Buttin

LIED, MÉLODIE ET SONG

Bastien Rimondi, ténor
Qiaochu Li, piano

FRANZ SCHUBERT ET WILHELM MÜLLER

Die schöne Müllerin (La Belle Meunière)

(extraits, n° 1 à 5)

Das Wandern (Voyager)

Wohin? (Vers où ?)

Halt ! (Halte !)

Danksagung an den Bach (Remerciements au ruisseau)

Am Feierabend (À la veillée)

MAURICE RAVEL ET CLÉMENT MAROT

Deux épigrammes de Clément Marot

D'Anne qui me jecta de la neige

D'Anne jouant de l'espinette

CLAUDE DEBUSSY ET STÉPHANE MALLARMÉ

Trois poèmes de Mallarmé

Soupir

Placet futile

Éventail

BENJAMIN BRITTEN ET THOMAS HARDY

Winter Words, op. 52 (Mots d'hiver)

(extraits, n° 1 à 4)

At Day-close in November

(En fin de journée au mois de novembre)

Midnight on the Great Western (Minuit au grand ouest)

Wagtail and Baby (Bergeronnette et bébé)

The Little Old Table (La petite table ancienne)

LIED, MÉLODIE ET SONG

Lied

Schubert est l'un des contributeurs-clés au développement du lied romantique allemand, dont les origines remontent à la fin du XVI^e siècle, héritières des poèmes musicaux des minnesängers du moyen âge. Son cycle de 1823, *Die Schöne Müllerin* (La Belle meunière) sur des poèmes de Wilhelm Müller est représentatif de l'essor du lied avec piano aux débuts du romantisme. La notion de « cycle » est une nouveauté dans le paysage de ce répertoire, *An die ferne Geliebte* de Beethoven en traçant les prémices.

Un cycle sous-entend que l'ensemble des lieder du recueil obéit à une cohérence globale. Ici, c'est le thème du ruisseau qui, témoin puis finalement acteur de l'ensemble du drame, accompagne le destin du meunier. Les cinq premiers lieder présentent décor et personnages dans un ton encore enjoué et populaire : l'apprenti meunier qui voyage (« *Das Wandern* », un thème cher au romantisme allemand), le ruisseau qui le guide (« *Wohin ?* ») et la meunière. Seul ce quatrième lied (« *Danksagung an den Bach* ») laisse transparaître l'ambivalence de cette rencontre par un infléchissement vers le mode mineur : « T'a-t-elle envoyé ou m'as-tu fourvoyé ? ». Nous sommes encore au temps de l'exaltation amoureuse (« *Am Feierabend* ») que la suite du cycle verra contrariée.

Mélocdie

La mélodie française occupe une place similaire à celle du lied germanique. Héritée de la romance qui se développe dans les salons au début du XIX^e siècle, la mélodie est un genre spécifique à la musique française, peut-être encore plus liée à la poésie savante que le lied. En effet, au XIX^e siècle, avant d'accéder aux maisons d'opéras – consécration d'une carrière musicale – les jeunes compositeurs français avaient pour passage obligé les salons mondains, où se jouaient toutes sortes de musique, dont les mélodies. Celles-ci étaient l'occasion pour les compositeurs d'attirer le regard des programmeurs afin que ceux-ci leur commandent une œuvre lyrique de grande envergure. C'est ainsi que lors de son premier voyage à Paris vers 1840, Wagner, se mêlant aux us et coutumes, présente plusieurs mélodies sur des poèmes de Ronsard dans le but de se faire remarquer. C'est un échec, et il lui faudra attendre 1861 pour enfin bénéficier de la scène parisienne. Ravel et Debussy composent leurs mélodies dans cet héritage. À l'aube du XX^e siècle, la mélodie est devenue un genre fort et indépendant, qui n'est plus

de l'ordre de la seconde main. En effet, grâce aux contributions de Duparc, Chausson et aussi à l'influence des lieder allemands, la mélodie est devenue un genre plus sérieux. Lorsque Debussy compose ses mélodies sur des poèmes de Mallarmé, cela fait plus de dix années que son opéra *Pelléas et Mélisande* a été créé et il signe là ses dernières mélodies. Deux de ces poèmes seront également mis en musique par Ravel cette même année. L'économie des moyens musicaux, la dimension évanescence de la musique font directement écho au style hermétique et mystérieux de Mallarmé. Si « Soupir » privilégie la ligne, puis un bourdon de quinte pour suggérer l'agonie du faune, « Placet futile » joue sur le retour poétique de l'invocation « Princesse » pour clore la forme, « Eventail » joue de différents modes (pentatonique, gamme par ton...) pour s'achever *recto tono*, « contre le feu d'un bracelet ». Brillant hommage aux anciens, les épitaphes de Ravel sur des textes de Marot recourent à modalité ecclésiastique (mode dorien, mode myxolydien...). Ravel infuse également des sonorités de quartes, quintes et octaves parallèles, influant directement sur notre propension à considérer cette musique comme archaïque. Dernier point, non moins des moindres, Ravel précise sur la partition de la seconde épitaphe que celle-ci peut être accompagné au clavecin, ou au piano avec sourdine...

Song

En 1950, la mélodie est devenue un genre vaste, à l'arborescence multiple. Britten compose alors un cycle de mélodies, ou *songs*, les *Winter Words* sur des poèmes (*lyrics and ballads*) de Thomas Hardy (1840 – 1928), que celui-ci écrivit tout au long de sa vie. Composé de huit *songs*, ce cycle se veut comme un voyage dans l'espace et le temps, de la naissance (et même avant) à la mort (et même après). Fidèle à lui-même, Britten exploite la thématique de l'enfance selon une mélancolie saisissante, et les éléments naturels comme fidèle décor hivernal ainsi qu'il le fit pour son opéra *Peter Grimes* en 1945. Les quatre premières mélodies du cycle retracent la tombée du jour en novembre, l'inquiétant voyage d'un enfant ponctué d'un ostinato, une satire de la petite enfance, et pour finir, Britten laisse parler « la petite table ancienne ».

Jean-Baptiste Nicolas

Les textes ont été rédigés par les élèves de la classe des Métiers de la culture
(professeur : Lucie Kayas)

À L'AGENDA DU CONSERVATOIRE

Programme complet
sur conservatoiredeparis.fr

CONCERT DE LA CLASSE DE CHŒUR

#MUSIQUE_VOCALE

Lundi 13 mai à 19 h

Conservatoire de Paris

Espace Maurice-Fleuret
Entrée libre sans réservation

CONCERT DU PRIX DE DIRECTION D'ORCHESTRE 1/2

#ORCHESTRE

#ÉPREUVE_PUBLIQUE

Jeudi 13 juin à 19 h

Conservatoire de Paris

Salle Rémy-Pflimlin
Entrée libre sans réservation

RÉCITALS DE FIN D'ANNÉE

#ÉPREUVE_PUBLIQUE

7 mai - 1^{er} Juillet

Conservatoire de Paris

Programme et horaires sur
www.conservatoiredeparis.fr

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DE DANSE DE PARIS

Bruno Mantovani, directeur
Sandra Lagumina, présidente



MEMBRE ASSOCIÉ
DE PSL RESEARCH UNIVERSITY PARIS

VOIR ET ENTENDRE SUR CONSERVATOIREDEPARIS.FR

Notre site internet vous permet
d'accéder à un vaste catalogue de films
et d'enregistrements du Conservatoire :
masterclasses, documentaires,
concerts, opéras, événements...

Prenez part à toute l'actualité
sur **Facebook**, **Twitter** et **Instagram**