

LOEWE et SCHUBERT,

deux génies romantiques au service de
la ballade dramatique Erkönig, de Goethe

Prélude -

" Liszt reçut Wagner dans le salon de son hôtel parisien, un Wagner intimidé, presque étourdi par tant de splendeurs. Wagner était incapable de prendre part à la conversation en français des autres invités. (...) Wagner tenta d'engager une conversation artistique en demandant à Liszt s'il connaissait outre Der Erkönig de Schubert, celui de Loewe; Liszt répondit par la négative." (1)

Introduction -

A la fin du XVIII^e siècle allemand, le poète, philosophe et linguiste qu'était Herder (1744-1803) avait élaboré une nouvelle approche de la poésie. Les poètes du "Sturm und Drang" et en particulier le jeune Goethe (1749-1832), emboîtèrent le pas à Herder et écrivirent des pièces strophiques dans lesquelles, adoptant la manière de leurs pères, ils racontaient des sagas, des légendes ou des poésies instructives. Les ballades de ce genre, à l'image des anciens chants des bardes, appelaient inévitablement le rehaut de la musique. Vers 1800, deux types différents de ballades musicales existaient : d'une part, celles dont la forme était strictement strophique et où il était entièrement du devoir de l'interprète de pourvoir aux nuances de l'expression ; d'autre part, c'étaient des manières de récitatifs narratifs s'appuyant sur des accompagnements de piano décousus et de caractère symphonique. Entre des deux tendances émergea un moyen terme, cultivé par Schubert et par Loewe, un compromis entre le caractère strophique et la "durchkomposition".

Pour poser d'emblée un premier aspect du problème qu'est, en ce début du XIX^e siècle, l'émergence d'une nouvelle esthétique dans l'art du lied - plus précisément du Kunstlied par opposition au Volkslied - je citerai des extraits de l'introduction qu'écrivit Richard Strauss en 1942 à son opéra Capriccio, intitulée "Geleitwort" - littéralement "mot d'accompagnement" - qui est déjà tout un jeu, car il suggère que ce mot appartient aussi bien à l'univers du verbe qu'à celui de la musique.

" Cette comédie au thème théorique a d'abord été inspirée par le titre d'un livret d'opéra oublié, dû à l'abbé Casti : Prima le parole, dopo la musica". (En réalité : "Prima la musica e poi le parole". Cette inversion de Strauss est déjà en soi très significative).

" Tous ceux qui, dans une maison d'opéra - chefs d'orchestre, répétiteurs ou chanteurs - s'appliquent scrupuleusement et méritoirement à l'étude musicale; pourraient

bénéficiaire de ce fructueux conseil : avant l'étude de la partie musicale, le metteur en scène devrait organiser des répétitions de lecture où l'on considérerait attentivement la prononciation allemande des consonnes : par exemple, le s de Anfangs ou le double S de Schluss". (2)

J'arrête ici cette citation car elle vient de commenter le problème majeur du nécessaire équilibre, dans l'art du lied romantique, entre les paroles dont le sens profond et la diction ont été bien étudiés et leur support musical. D'autre part, il nous apparaîtra avec évidence que ce cas particulier du lied romantique qu'est la ballade dramatique est le juste milieu entre le lied pur et l'opéra et que sa composition, a fortiori, doit receler les qualités propres aux deux genres, à savoir la concision de l'expression et la puissance dramatique.

Le second aspect du problème est que, depuis le début du XVIII^e siècle, on soutenait l'opinion contraire au livret de Casti mis en musique par Salieri (Prima la musica e poi le parole) depuis que Giulio Caccini et les Florentins avaient attaqué le contrepoint comme destructeur du sens des mots, professant le principe inverse : Prima la parola dopo la musica (principe repris par Richard Strauss). A la fin du XVIII^e siècle, Gluck prendra encore position en faveur de la donnée littéraire, écrivant dans sa préface à Alceste : "Je m'efforçai de ramener la musique à sa destination véritable, qui consiste à soutenir la poésie." Mais ce point de vue était loin d'être partagé, comme je l'ai dit plus haut, par Salieri. Une lettre de Mozart, datant de 1778, atteste la même conformité d'idée : "Et je ne sais pas, mais dans un opéra, la poésie doit être la fille obéissante de la musique, tout simplement."

Nous voici donc, en ce début du XIX^e siècle, au carrefour de débats venus et à venir dont Strauss, dans la suite de l'introduction à Capriccio déjà citée, a bien résumé les diverses lignes de force : pas de musique (Goethe), les paroles puis la musique (Wagner), la musique puis les paroles (Verdi), rien que la musique (Mozart). (3)

L'analyse du lied Erlkönig composé par Loewe et par Schubert va nous permettre de mieux situer leur génie respectif par rapport à cette problématique.

I- Le cadre littéraire

La ballade Erlkönig de Goethe fut écrite en 1782. C'est une libre interprétation d'un chant danois que Herder avait recueilli dans ses Stimmen der Völker intitulé La fille du roi des Elfes en danois et déjà traduit par Herder Roi des Aïnes.

ERLKONIG (GOETHE)

LE ROI DES AULNES

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.

Qui chevauche si tard dans la nuit et le vent?
C'est le père avec son enfant.
Il serre le jeune garçon dans ses bras,
Il le tient au chaud, il le protège.

- Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?
- Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlkönig mit Kron' und Schweif?
- Mein Sohn, das ist ein Nebelstreif.

- Mon fils, pourquoi caches-tu peureusement ton visage?
- Père, ne vois-tu pas le Roi des Aulnes?
Le Roi des Aulnes avec sa couronne et sa traîne?
- Mon fils, c'est une traînée de brume.

- Komm, liebes Kind, komm geh mit mir!
Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;
Manch bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand.

- Cher enfant, viens, partons ensemble!
Je jouerai tant de jolis jeux avec toi!
Tant de fleurs émaillent le rivage!
Ma mère a de beaux vêtements d'or.

- Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlkönig mir leise verspricht?
- Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;
In dürren Blättern säuselt der Wind.

- Mon père, mon père, mais n'entends-tu pas,
Ce que le Roi des Aulnes me promet tout bas?
- Du calme, rassure-toi, mon enfant,
C'est le bruit du vent dans les feuilles sèches.

- Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
Meine Töchter sollen dich warten schön;
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.

- Veux, fin jeune garçon, -tu venir avec moi?
Mes filles s'occuperont de toi gentiment.
Ce sont elles qui mènent la ronde nocturne,
Elles te berceront par leurs danses et leurs chants.

- Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düsteren Ort?
- Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau;
Es scheinen die alten Weiden so grau.

- Mon père, mon père, ne vois-tu pas là-bas,
Danser dans l'ombre les filles du Roi des Aulnes?
- Mon fils, mon fils, je vois bien en effet,
Ces ombres grises, ce sont de vieux saules.

- Ich lieb' dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt.
- Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan!

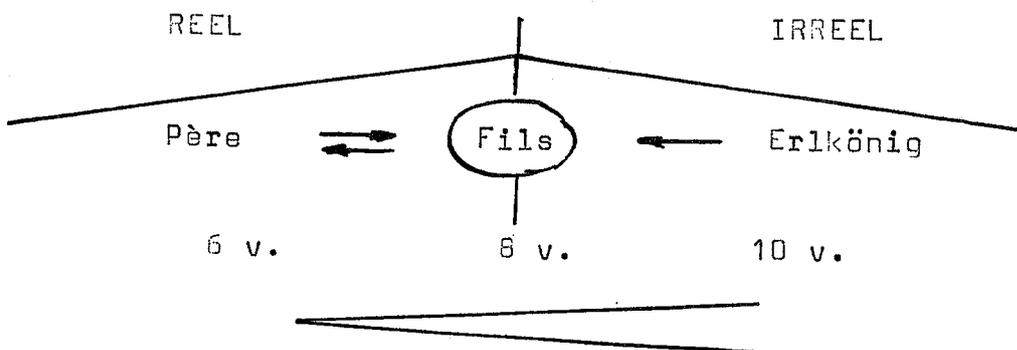
- Je t'aime, ton beau corps me tente,
Si tu n'es pas consentant, je te fais violence!
- Père, père, voilà qu'il me prend!
Le Roi des Aulnes m'a fait mal!

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
Er hält in den Armen das schzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mùe und Not;
In seinen Armen das Kind war tot.

Le père frissonne, il presse son cheval,
Il serre sur sa poitrine l'enfant qui gémit.
A grand-peine, il arrive à la ferme.
Dans ses bras l'enfant était mort.

Huit quatrains mettent en scène - car il s'agit véritablement ici d'un drame miniature, mieux, d'une "miniature de drame" - trois personnages plus un récitant, ce dernier étant chargé de planter le décor, de créer l'atmosphère et de situer les personnages, tout ceci dans le premier quatrain:
nuit, vent, chevauchée
père, enfant dans ses bras.

S'ensuivent six quatrains qui proposent un étrange dialogue entre d'une part le père et son fils et de l'autre entre le fils et le Roi des aulnes.



Remarquons d'emblée que l'importance des personnages, le récitant mis à part, est directement relative au nombre de vers que Goethe leur réserve.

Même dans cette vue quantitative, nous constatons la position médiane - pour ne pas dire "médiante" comme l'est ce degré de la gamme déchiré entre la tonique et la dominante du fils, que l'analyse qualitative nous avait déjà révélée.

Remarquons encore que si l'enfant entend le Roi des Aulnes, il n'engage aucune conversation avec lui et ne peut que crier son angoisse à son père.

Le huitième quatrain reprend un point de vue extérieur, celui du spectateur impuissant, qui ne peut que constater, sans avoir aucun moyen d'action - ceci accentuant encore le sentiment de frustration et d'angoisse du lecteur - pour aboutir à ce terrible et dernier vers, dont la syntaxe française respecte en tout point celle de la langue allemande, en autorisant cet admirable rejet expressif :

In seinen Armen das Kind war tot.

Dans ses bras, l'enfant était mort .

Une terrible chute, éminemment romantique, pour cette ballade qui mêle habilement et tragiquement deux amours, le premier, paternel, bienveillant et protecteur, le second complexe, ambigu, destructeur, charnel, pédérastique. C'est, dans ce dernier, la tragique et complexe dualité d'Eros et Thanatos, cette paradoxale conjonction de pulsation de vie et de mort que le XIXe siècle finissant n'allait pas tarder à analyser.

Il est intéressant de remarquer que ce texte, écrit en 1782, a inspiré de nombreux compositeurs encore connus ou tout simplement oubliés, comme

REICHARDT (1752-1814).

ZELTER (1758-1832)

KLEIN (1793-1832)

LOEWE (30.11.1796 - 20.04.1869)

SCHUBERT (31.01.1797 - 19.11.1828)

En tout cas, il a suscité chez tous un intérêt qu'on aurait voulu entendre accompli chez Beethoven qui, en 1805 (?), écrivait une première esquisse de ce lied, actuellement répertoriée sous le n° WoO 131. Il ne l'acheva jamais !

A un second degré, Berlioz allait orchestrer la ballade de Schubert et Franz Liszt la réécrire pour piano seul.

II - SCHUBERT -

a - Les circonstances de la composition de "Erlkönig".

Le remarquable ouvrage de Brigitte Massin permet de revivre ce fameux après-midi d'octobre 1815 où Schubert découvrit le poème de Goethe. Schubert a alors dix-huit ans et huit mois; il avait déjà à son actif à peu près 280 compositions vocales et instrumentales, dont la toute première, un lied sans paroles, remonte à 1810.

Spaun, un ami de Schubert, a transmis à la postérité un récit de cette découverte .

" Un après-midi (de l'année 1815) j'allai, avec Mayrhofer voir Schubert, qui habitait alors Himmelpfortgrund avec son père ; nous trouvâmes Schubert tout feu, tout flamme, lisant à haute voix, dans un livre, Le Roi des aulnes. Il allait et venait sans cesse, le livre en main et soudain il s'assit et, en un instant, aussi vite qu'on peut écrire, la magnifique ballade était sur le papier. Aussitôt nous nous précipitâmes jusqu'au Konvikt, car il n'y avait pas de piano chez Schubert et là, le même soir, Le Roi des aulnes fut chanté et accueilli avec enthousiasme. Le vieil organiste Ruzicka s'assit alors et lui rejoua tout le morceau sans le chant, attentif à tous les passages, et il était ému par la composition. Comme certains d'entre nous auraient voulu supprimer une dissonance qui revient à plusieurs reprises, Ruzicka leur fit remarquer, en la faisant sonner au piano, comme elle répondait particulièrement au texte, comme elle en était d'autant plus belle, et comme elle se résolvait heureusement.

(Souvenirs de J. von Spaun) (5)

Dans d'autres souvenirs antérieurs, von Spaun insiste de la même manière sur le fait que le lied a été composé en un après-midi.

" La vitesse de composition chez Schubert était prodigieuse, et la preuve en est donnée par ce fait que la lecture et la composition de l'Erlkönig de Goethe fut l'oeuvre d'un unique après-midi. Il ne passait pas un jour sans la création de nouveaux et splendides lieder. Et cette époque était tellement riche en merveilleuses productions qu'elle en restera inoubliable pour ses amis

Souvenirs de J. von Spaun, 1829) (6)

Le Roi des Aulnes a produit sur ses amis d'alors et dès sa création une impression très profonde. En témoignent ces souvenirs d'Anton Stadler.

" Fin octobre 1815, comme je revenais à Vienne après les vacances, je découvris Le Roi des Aulnes que Schubert avait composé chez son père. Ce lied me fit une impression si extraordinaire que la surprise m'en est restée bien longtemps après le moment où il eut quitté l'établissement"

Souvenirs d'Anton Stadler (7)

Par la suite, le monde musical imitera ces réactions. Six ans plus tard, la célébrité de Schubert débutera par cette oeuvre fameuse. Elle ouvrira en 1821 le catalogue de toutes ses oeuvres éditées sous le n° d'opus 1 et dédiées au comte Moritz von Dietrichstein. Pour mémoire, rappelons que l'opus 2 n'est autre que Marguerite au rouet et l'op. 3 n°3 le charmant Heidenröslein.

Il semble, d'après les souvenirs de Randhartinger - un peu flatteurs pour lui-même cependant - qu'il y ait eu une exécution solennelle d'Erlkönig au Konvikt .

"J'étais encore au Stadtkonvikt de Vienne quand un jour Schubert, qui était tout à fait excité, m'apporta le manuscrit du Roi des aulnes et me demanda, à moi qui avais quatorze ans, de le lui chanter. La nouvelle se répandit immédiatement que Franzl (on appelait ainsi Schubert) était là et qu'il avait apporté une nouvelle composition. En un instant la salle de musique de la maison fut remplie d'étudiants et de professeurs, et Randhartinger fut choisi pour chanter pour la première fois cette grande composition de Schubert, accompagné par le jeune compositeur lui-même. La beauté du jeu de Schubert alliée à la pureté du chant de Randhartinger enthousiasma toute l'assemblée, et il fallut biser le lied. Schubert, qui était très modeste, dit : "Benedikt, le lied me plairait beaucoup si seulement il n'était pas si difficile à jouer." La seconde fois, Schubert omis les triolets et les remplaça par des croches. Quelques professeurs lui demandèrent alors pourquoi il supprimait les triolets; Schubert répondit : "C'est trop difficile pour moi, seul un virtuose pourrait jouer cela." La seconde fois, Randhartinger chanta avec encore plus d'expression et d'animation; il s'ensuivit une véritable tempête d'applaudissements. "Jamais deux sans trois", crièrent les étudiants. Et les pauvres Schubert et Randhartinger durent donner Le Roi des aulnes une troisième fois. Jamais sans doute Le Roi des aulnes n'a été écouté avec autant de perfection."

(D'après Randhartinger) (8)

b. Analyse de l'oeuvre.

Si nous partons de l'idée que cette ballade - comme nous l'avons constaté en analysant le texte - est un véritable drame miniature, quoi de moins étonnant que d'y trouver une ouverture avant le lever du rideau, ouverture exposant en quelque sorte le thème conducteur (leitmotiv). Je dois encore citer ici Brigitte Massin, tant elle a exprimé d'une façon concise et raffinée tout ce que l'on ressent dans ce trait mélodique caractéristique de tout le lied.

" Ce bref motif qui revient sans cesse à la basse accentue l'angoisse intérieure, véritable frisson de peur, ou bruissement dans les ténèbres d'êtres mystérieux, brèves montées sur des gammes multiples qui retombent lourdement sur elles-mêmes." (9)

L'introduction pianistique -

Ne peut-on y entendre, au-delà des rafales du vent, les assauts "ectoplasmiques" du Roi des Aulnes ? dans le sens d'ectoplasme: forme visible possédant certaines propriétés physiques, et qui serait émise parfois par un "médium" en état de trances. Nous avons parlé plus haut de la position médiane de l'enfant, le voici médium.

1er quatrain : la tessiture du récitant est d'une octave, alors que l'accompagnement prolonge l'ambiance de l'introduction par l'utilisation des mêmes procédés.

2e quatrain : Schubert va différencier le père du fils par une tessiture plus grave d'une quinte. Le motif de l'ouverture n'est présent que lorsque le fils intervient.

3e quatrain : celui-ci est entièrement consacré au Roi des Aulnes. La stricte continuité des triolets à la main droite est brisée pour faire entendre une basse obstinée plus calme, apaisante.

4e quatrain : premier cri au secours du fils, première dissonance extrême de seconde mineure (cf. supra les Souvenirs de vin Spaun). A la basse, seule la fin du motif d'introduction est là, ralenti deux fois, retombant d'autant plus lourdement sur lui-même. Le père chante déjà dans la tonalité majeure qui sera celle de la deuxième intervention du Roi qui va suivre. Cette tonalité renforce le caractère apaisant des propos qu'il tient.

5e quatrain : cette nouvelle intervention du Roi des Aulnes se déroule sur une présentation nouvelle du rythme d'accompagnement, arpèges majeurs et triolets ascendants et descendants, pour se terminer sur une invitation à la danse dont Schubert appuie l'effet par un redoublement du dernier vers.

6e quatrain : même procédé de dissonance qu'au 4e, mais génialement transposé un ton plus haut (contrairement à ce que fera Loewe). Le déroulement plus chromatique de la réponse paternelle rend très bien l'anxiété croissante associée à un sentiment d'impuissance.

7e quatrain : troisième et dernière intervention - décisive celle-ci - du Roi des Aulnes, sur le rythme initial. Il faut remarquer que la terrible phrase "so brauch'ich Gewalt" se chante exactement comme la fin de la dernière intervention du père. Le dernier cri du fils est encore transposé un demi-ton plus haut. Ainsi l'horreur croissante du fils s'est inscrite tout entière sur une progression ascendante de tierce mineure. La finale diffère quelque peu des deux précédentes par une cadence I - V - I à l'effet intensément dramatique.

8e quatrain : la progression mélodique du récitant s'accomplit sur plusieurs modulations: sol mineur - et #mineur - la bémol majeur (une lueur d'espoir) qui, rétrospectivement donneront plus d'intensité dramatique encore au récitatif qui

s'enchaîne, préparé par un angoissant ralentissement, pour conclure enfin à la dominante sur le terrible mot-clé. C'était donc bien la Mort qui dominait cette ballade et les termes de l'analyse musicale rejoignent ici ceux de l'analyse littéraire.

III - LOEWE -

a- Quelques indications biographiques -

Carl Loewe est né le 30 novembre 1796 - deux mois avant Schubert - à Lobejun, près de Halle en Saxe. De son père, il apprit l'art du choral et le piano. Dès 1814, on admirait sa remarquable voix de ténor. En 1817, il entreprenait des études de théologie et de philosophie.

La courbe de la carrière de Loewe est nette. De 1820 à 1866, il sera Musikdirektor, finalement Kantor à Stettin, port de la Baltique actuellement polonais. Parallèlement à ses activités musicales, il enseigne les sciences naturelles, le grec et l'histoire universelle au Gymnasium de la même ville.

Ses devoirs professionnelles n'empêchèrent pas Loewe de mener une carrière européenne d'interprète de ballades, genre dans lequel la critique le reconnaissait comme un maître. Il fut applaudi en Angleterre, en France, en Norvège et à Vienne. Outre des ballades, il composa de nombreuses oeuvres instrumentales, des oratorios et des opéras.

Dans le genre ballade, il faut épingle Erlkönig et Edward, toutes deux composées en 1818, mais seulement éditées en 1824 sous le n° d'opus 1. Ici, le parallélisme avec Schubert est saisissant. Chez l'un comme chez l'autre, Erlkönig occupe la première place et tous deux sont composés en sol mineur.

Il convient d'écarter tout de suite l'hypothèse parfois soulevée que Loewe ait copié Schubert. Ils ne se rencontrèrent jamais à cette époque, et le lied de Schubert n'allait être publié qu'en 1821.

Dans ces deux premières ballades, Loewe est déjà tout entier lui-même. Dans ces oeuvres, il ne trahit rien de la maigreur et de la pauvreté des idées musicales évidentes dans les compositions de Zelter et de Reichardt, qui n'arrivent pour ainsi dire jamais, dans leur forme purement strophique, à rendre la puissance dramatique des paroles. On ne trouve pas non plus l'excès de la simple accumulation de motifs qui, si souvent, n'enrobe les oeuvres de Zumsteeg (1760-1802) d'aucune unité convaincante.

Ces ballades indiquent qu'en plus d'un chanteur accompli, C. Loewe était aussi un brillant pianiste qui savait tout le parti que l'on pouvait tirer d'un accompagnement à caractère virtuosique.

b - Analyse de l'oeuvre -

L'introduction ne comporte que deux mesures sur un rythme à trois temps de subdivision ternaire (9/8) très vif, dont la figure principale passera tout au long de l'oeuvre de la main droite à la main gauche, celle-ci sonnante comme un ostinato prenant parfois des allures de trille.

1er quatrain : le mouvement mélodique ascendant initial nous plonge directement dans l'angoisse. Tous les quatrains qui ne sont pas consacrés au Roi des Aulnes ont leur dernier vers doublé, chanté d'abord sur une cadence évitée V - VI, puis sur une cadence parfaite V - I.

2e quatrain : la question du père est posée sur une octave ascendante alors que Schubert avait employé une 7e. La réponse du fils est traitée de façon plus simple; mais, comme chez Schubert, les syllabes fortes sont chantées sur la sensible.

3e quatrain : cette intervention du Roi des Aulnes est introduite par un ralentissement et un changement de mesure (6/8) Elle est en majeur et chantée sur les degrés de l'accord parfait. Il s'agit, en quelque sorte, d'une répétition incantatoire.

4e quatrain : les deux vers consacrés au fils s'articulent sur la même formule mélodique dont le rythme, pour la première fois, évoque une cavalcade. Ce motif rythmique sera bientôt repris par le piano. La réponse du père s'articule dans le grave avec un redoublement de la cadence V - I. C'est un audacieux accord de 9e qui supporte la transition.

5e quatrain : les moyens expressifs sont identiques à ceux du 3e quatrain, avec toutefois une façon habile de tirer parti du motif de la chevauchée pour conférer, comme chez Schubert, un caractère dansant.

6e quatrain : il s'agit d'une reprise littérale des ressources expressive du 4e quatrain, avec une légère différence dans le redoublement des cadences, ici V - VI, V - I.

7e quatrain : il débute exactement comme le 3e et le 5e, avec une habile transition dans la couleur modale, qui passe du majeur au mineur avec pour double conséquence que le dernier vers est chanté un demi-ton plus haut et qu'ainsi le véritable aspect du personnage apparaît. Le fils intervient dans l'extrême aigu, sans préparation dans les quatrains précédents. Contrairement à Schubert qui avait habilement préparé une gradation dans l'angoisse, Loewe a préféré un brusque effet de surprise.

8e quatrain : dès cet instant, le motif de la cavalcade va rester très longuement à la basse, tandis que sur un mouvement mélodique ascendant très similaire dans ses effets à celui voulu par Schubert, mais moins riche cependant, Loewe

précipite le lied vers son dénouement. C'est également un ralentissement qui annonce le dernier vers. Celui-ci s'articule sur une pédale de tonique pour déboucher sur un remarquable accord de 7^e diminuée de sous-tonique, alors que le mot-clé - tot - arrive sur une tierce majeure ambiguë et exclamative, bientôt éteinte par un mouvement d'accords descendants qui concluent en mineur.

Conclusion -

Dans mon introduction je disais que Herder et Goethe avaient fait souffler un vent nouveau sur la poésie germanique. D'autres jeunes génies, Loewe à vingt-deux ans et Schubert à dix-huit n'allaient pas y rester insensibles. La conjonction de ces quatre talents laisse perplexe, comme la Princesse dans Capriccio. Dans la fusion de l'art poétique avec l'art musical, l'un doit-il l'emporter sur l'autre ? Je crois que déjà à un haut niveau chez Loewe, et à un degré qui approche la perfection chez Schubert, le genre de la ballade dramatique, point de rencontre entre le lied et l'opéra, genre où l'aspect intimiste côtoie l'élément dramatique, genre qui séduit par la confrontation des forces antagonistes dans lesquelles il puise toute son essence, ce genre donc, représente la parfaite fusion de l'art poétique et de l'art musical.

Philippe GILSON

Citations -

- 1- GREGOR-DELLIN (Martin), Richard Wagner. Paris, Fayard, 1981 (151)
- 2- In Cahiers de l'Opéra National, III, I. Bruxelles, Editions Baba, 1983 (7-10)
- 3- ESCAL (Françoise), Le compositeur et ses modèles. Paris, P.U.F., 1984 (37-38)
- 4- SORLOT (T.F.), Le Roi des Aulnes in Dictionnaire des oeuvres. Paris, S.E.D.E. et V. Bompiani, 1953 (284-285)
- 5, G. Root - MASSIN (Brigitte), Franz Schubert. Paris, Fayard, 1977 (103-104)
- 9- ID., Ibid. (633)

Les deux lieder interprétés lors de la conférence étaient chantés par Dietrich Fischer-Diskau accompagné par Gerald Moore (Schubert) et par Jorg Demus (Loewe).
