

## Ars musica – Journées Schumann

30 avril – 9 mai 2010

Florestan ? Eusebius ? Maître Raro ?

Ils sont tous les trois présents au programme des **Journées Schumann**. Florestan, feu et flamme, au piano des *Kreisleriana* et de la *Fantaisie*, avec un clin d'œil aux *Scènes d'enfants*. Eusebius, rêveur passionné, chante *L'amour et la vie d'une femme*; enfin Maître Raro, le sage, les concilie autour de la musique de chambre.

Ces masques fantaisistes, ces caractères d'artistes contradictoires, Schumann les avait inventés pour discuter « des points de vue divers sur les questions d'art » dans son journal audacieux et contestataire *Neue Zeitschrift für Musik* (*Nouvelle revue musicale*-1833). Il les avait convoqués, telle une société secrète qu'il a appelé *Davidsbündler* (compagnons de David), pour lutter contre les *Philistins* du monde musical.

Mais derrière ces personnages, qui était Schumann ? Dans l'imaginaire du grand public, il est la figure idéalisée de l'artiste romantique dont la vie ressemble à un roman. Musicien inspiré, tourmenté, plein de contradictions, déchiré par les forces qui le dépassent, une personnalité aux multiples visages - tout cela se reflète dans sa musique.

Faudrait-il raconter sa vie, tant de fois romancée ? Son amour pour Clara, ses difficultés à se faire une place dans le milieu musical et dans la société de son temps ? Ses hallucinations et sa fin tragique ? Pour le comprendre, il faudrait esquisser le cadre culturel de l'Allemagne romantique, ses poètes et visionnaires, parmi lesquels s'insère la brève existence du compositeur. Le récit pourrait nous détourner de l'essentiel; autant privilégier la musique.

\* \* \*

Les premiers concerts de ces **Journées Schumann** sont consacrés aux œuvres de jeunesse, avec le piano au centre. Les deux œuvres au programme ont été composées la même année, 1838, année de grâce créatrice, presque en même temps. Pièces libres, associées en cycles, sans doute les plus belles parmi ses œuvres pour piano. Le compositeur avait dit à Clara que ces pages étaient le reflet de lui-même.

Pour nous permettre d'entrer dans l'univers envoûtant, hallucinant, des *Kreisleriana*, Schumann donne des indices. Il écrit à Clara : « Musique extraordinaire, tantôt folle, tantôt grave et rêveuse ». Et il confie à un ami : « Le titre ne peut être compris que par les Allemands. Kreisler est un personnage créé par E.T.A. Hoffmann, c'est un maître de chapelle étrange, emporté, spirituel. » Dans ce personnage fantastique Schumann a trouvé son double, l'ombre qui l'accompagnera depuis ses compositions de jeunesse jusqu'à ses dernières partitions, notamment les *Märchenerzählungen*, Op. 132, par lesquelles se termineront ces **Journées Schumann**.

\* \* \*

Le vendredi 20 avril

## Le Piano

### *Kreisleriana*, Op. 16

Dans les *Kreisleriana*, tout est excès. D'abord, les indications des mouvements qui oscillent entre extrêmement rapide, très intérieur, très agité, très lent, très animé, très vite. Les huit fantaisies se succèdent en alternance, entre la vivacité et la tendresse, la folie d'une poursuite hallucinante et la rêverie mystérieuse. Schumann ne leur donne aucun titre poétique, mais l'ombre de Kreisler, le *Kapellmeister*, traverse ce cycle qui porte son nom. Figure imaginaire des récits nocturnes de E.T.A. Hoffmann, Kreisler surgit, étonnamment vivant, de ce tourbillon de sons. Il incarne le double visage de l'artiste romantique: Florestan, impulsif, fiévreux, aspirant à dépasser la condition humaine, en quête d'un ailleurs inaccessible, et Eusebius, dont les rêves colorent les épisodes de contemplation. Il ne faut pas y chercher un récit, une référence littéraire; c'est surtout l'atmosphère, l'état d'esprit et les émotions des romans de Hoffmann qui se projettent dans l'univers sonore de Schumann.

Ces pièces, dont Schumann disait qu'elles étaient des variations sans thème, se rapprochent de la forme rondo, avec beaucoup de souplesse. Cependant, c'est sur le plan pianistique que l'œuvre sort des sentiers battus. Il n'y a pas de mélodie qui pourrait polariser l'attention; l'harmonie flottante et le rythme instable brisent les cadres et la stabilité. Le chromatisme glissant, les accords espacés, les cadences trompeuses sont à l'origine de l'effet de suspension, d'attente, d'incertitude. Presque tous les mouvements, même les plus agités, se terminent en douceur; le dernier, après un immense climax, s'évanouit dans le silence. Cette musique laisse l'impression d'un temps suspendu, d'une musique qui n'a ni commencement ni fin. Certaines fantaisies s'ouvrent au milieu d'une phrase, par une syncope, certaines s'effacent sans cadence.

Voici un rapide parcours de huit miniatures, jouant sur les tempi contrastants, mais reliées entre elles par une discrète unité des motifs.

La première semble surgir de nulle part dans une poursuite sauvage, extrêmement rapide (*Äußerst bewegt*), selon le tempo en tête de la partition, entraînant l'auditeur dans des contrées inconnues. À peine plus calme, l'épisode central change de registre avant de retrouver la tonalité initiale. Très recueillie, méditative, (*Sehr innig und nicht zu rasch*), la deuxième fantaisie joue sur une corde lyrique, avec un intermezzo marqué par le chromatisme qui brouille les repères tonals. C'est aussi la plus longue du cycle. La troisième est de nouveau agitée (*Sehr aufgeregt*), très proche de la première par son caractère et par ses effets pianistiques. L'épisode le plus poétique, *Sehr langsam* (très lent), dans le style de l'improvisation, apporte l'antidote à la fuyante rapidité et aux rythmes violents du cinquième, *Sehr lebhaft* (très animé). Lui succède le chant mélancolique de la sixième pièce, *Sehr langsam*, l'essence même des *Kreisleriana*. On y trouve, discrètement glissé, le thème de la dernière fantaisie. Le plus fougueux, le septième épisode, *Sehr rash*, est aussi le plus court. Étrangement, il s'achève par une

brève coda, rappel du chant choral, calme et serein. Le rythme obsessionnel, les octaves à contretemps du dernier mouvement, *Schnell und spielend* (rapide et enjoué), contredisent l'apparente légèreté de la pièce. Les feux follets semblent parcourir le clavier, avant de disparaître dans le pianissimo d'une cadence incertaine.

« Cette musique donne à penser », écrivait Schumann à un ami, au sujet de ses *Kreisleriana*. L'œuvre était une énigme, même pour le compositeur,

\* \* \*

### ***Fantaisie en ut majeur, Op. 17* (1836-38)**

*A travers les sons innombrables  
Qui peuplent le songe diapré de l'univers  
Un chant imperceptible appelle  
Celui qui écoute en secret.*

L'épigraphe de Friedrich Schlegel en tête de la partition annonce le climat poétique de cette œuvre considérée comme un des sommets du piano romantique. À l'origine, Schumann l'avait nommée Grande Sonate pour piano avec le titre « Ruines, Trophées, Palmes », mais il a finalement abandonné toute allusion à un programme littéraire. L'édition de 1839 ne porte que le nom de *Fantaisie*, dédiée à Franz Liszt.

Cependant, au début de chaque mouvement, au lieu du traditionnel indice du tempo en italien, Schumann décrit en allemand le caractère et l'ambiance émotionnelle de la pièce. Il est le premier à introduire cette façon suggestive, clairement destinée à l'interprète; il sera suivi rapidement par d'autres musiciens germaniques.

Par ses lettres à Clara, nous connaissons bien dans quel état de désolation il avait écrit cette œuvre. D'abord destinée à honorer Beethoven, elle s'est transformée en un chant d'amour désespéré, « un long cri d'amour vers toi », confiait-il à Clara. « Le premier mouvement est ce que j'ai écrit de plus passionné, c'est une profonde plainte à cause de toi. »

1. *Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen. Adagio - Im lebhaften Tempo. Im Legendenton*  
*Interpréter d'une manière fantastique, passionnément. Adagio – tempo animé.*  
*Dans le ton d'une légende.*

Avant la musique, la *Fantaisie* s'ouvre par un message destiné au pianiste : *Interpréter d'une manière fantastique, passionnément*. Loin de l'esprit d'une sonate, les mots suggèrent davantage une improvisation, même si dans la partition on y trouve certains points de repère: l'exposition avec deux thèmes, une section qui les utilise très librement, et enfin la reprise. Peut-être Schumann avait-il inventé la sonate improvisée ? Musicalement, l'auditeur retient surtout la richesse mélodique, le sublime thème de Clara: « N'es-tu pas toi-même ce chant dont parle l'épigraphe ? » Il est éclairé par le

contraste des couleurs obtenu par les modulations subtiles. La deuxième partie, la Légende, évolue dans les sonorités épiques; on peut imaginer un récit sombre d'un drame fantastique, qui disparaît dans une atmosphère de rêve, au retour du chant de Clara.

*2 Mäßig. Durchaus energisch - Etwas langsamer*  
*Mesuré. Tout à fait énergique- Plus lentement.*

Cette deuxième partie prend une allure énergique, en forme tripartite, A-B-A. Le rythme marquant d'une marche domine tout le mouvement, de plus en plus intense, exploitant les registres extrêmes du clavier. Il se développe en associant deux motifs contrastants: l'un, décidé, héroïque, et l'autre, d'une douceur lyrique. Les deux sont marqués par le rythme pointé qui persiste tout au long du mouvement, en constante progression, devenant à la fin un tourbillon.

*3. Langsam getragen. Durchweg leise gehalten - Etwas bewegter*  
*Lentement porté. Doucement retenu tout le long – Plus en mouvement*

Hors du temps, serein et sublime, ce dernier mouvement de la *Fantaisie* s'inspire clairement des dernières sonates de Beethoven. Il a le caractère d'un nocturne, et il chante comme un lied sans paroles. Une longue mélodie le traverse, se confond avec une autre, plus animée, et les harmonies, dans le registre grave, y ajoutent un timbre onirique et s'achèvent en douceur infinie.

En écoutant cette œuvre, l'auditeur découvre des sonorités et des effets pianistiques jamais entendus. Schumann a été conscient du potentiel de l'instrument, dont la mécanique s'est constamment perfectionnée depuis Beethoven: sonorité plus ample, éventail d'intensités plus riche, technique plus agile. Il se sert des arpèges joués *piano*, de la pédale, des cadences non résolues et d'espacement des accords pour ainsi créer un effet de brume, d'incertitude et de mystère. Le jeu avec des rythmes complexes, oscillant entre le binaire et le ternaire, le décalage des accents dans les deux mains, l'accélération du tempo dans une dynamique *pianissimo* enrichissent la palette sonore de l'instrument, dont Schumann avait le secret.

\*

\*

\*

Le samedi 1<sup>er</sup> mai

**Kinderszenen** (Scènes d'enfant), **Op. 15** (1838)

Dans ses années de grâce, 1837-38, Schumann compose une trentaine de petites pièces, dont il en choisit douze, en les regroupant en un cycle. Un peu plus tard, il ajoute un épilogue pour conclure l'ensemble. Toutes portent un titre, éveillant l'imagination de l'auditeur et faisant écho à la sensibilité du compositeur. D'ailleurs, pour Schumann tout artiste était poète, et c'est ainsi qu'il se voyait: *Tondichter*, poète ès sons. Trois voix se font entendre: celle d'un adulte qui raconte (Eusebius), celle de l'enfant (Florestan), et à la fin, le compositeur (Maître Raro). Ce n'est pas par hasard si la dernière des petites pièces laisse la parole au poète: *Der Dichter spricht*.

Ces treize miniatures ouvrent la porte d'un monde enchanté. Elles sont écrites pour les grandes personnes dont le regard nostalgique tente de faire revivre l'enfance. Candeur, jeux, rêves et cauchemars passent à travers les danses, variations, rondos, scherzos, s'adaptant aux formes concises, certaines ne dépassant pas trente secondes. Simples en apparence, sans développement, évitant la dissonance et le chromatisme, ces pièces concentrent les idées musicales en quelques mesures, en quelques instants, leur donnant une grande densité temporelle.

La succession des mouvements, leur structure tonale et les titres suivent un plan d'une cohérence musicale et narrative remarquable. Les scènes s'attardent aux petits événements dans la vie de l'enfant, jusqu'à l'avant dernière, *Kind im Einschlumern* (*L'enfant s'endort*), qui termine sa journée. Sonorité sfumato, cadence suspendue sur la sous-dominante, évitant la conclusion: Schumann a trouvé une façon efficace d'attirer l'attention vers l'épisode final, *Der Dichter spricht*. Celui où l'artiste « parle » en son nom personnel, avec une touche de mélancolie, retrouvant les souvenirs de ses émotions d'enfant, en rassemblant les motifs dispersés des miniatures précédentes. Il s'adresse à lui-même, mais aussi aux auditeurs, prenant ses distances, acceptant le temps passé sans retour.

\* \* \*

Le samedi 1<sup>er</sup> mai

## La Voix

### ***Frauenliebe und Leben* (Amour et la vie d'une femme), Op. 42 (1840)**

« Je voudrais chanter comme le rossignol jusqu'à en mourir. » C'est ce que dit Schumann – Eusebius dans le cycle des lieder *L'Amour et la vie d'une femme*.

Succédant à l'effervescence des œuvres pour piano, s'ouvre une période miraculeuse des chants d'amour sublimés. L'année 1840, *annus mirabilis*, est aussi l'année du mariage de Schumann, le bonheur enfin, après la longue épreuve de séparation imposée par le père de Clara.

Depuis le *Liederkreis*, Op. 24, le lied sera au centre de sa création, le compositeur découvrant la voix, réunissant la poésie et la musique comme il l'a cherché intuitivement depuis toujours.

Les poèmes de Chamisso (1781-1838), que Schumann a choisi pour son cycle intimiste, ont sans doute été une première suggestion pour le compositeur. Il y a trouvé le climat émotionnel dans lequel il reconnaissait son propre état d'âme. Ce sont des tableaux de la vie intime, décrits par des poèmes plutôt médiocres, à la limite de la sensiblerie. Peu importe, Schumann les habille de musique qui transcende les paroles, les fondant dans les mélodies légères, douces, intenses, évoquant la vie d'une femme depuis l'éveil de

l'amour jusqu'à la mort du bien-aimé. Était-ce une prémonition du destin du couple Schumann ?

Le piano, étroitement tissé avec le chant, approfondit une histoire qui se joue à deux. Les préludes, interludes et postludes laissent respirer la voix, prolongent la résonance des paroles, créant ainsi une émotion qui dépasse le verbe.

Les huit épisodes commencent par une sarabande, danse d'un rêve d'amour (n. 1 : *Seit ich ihn gesehen* ; n. 2 : *Er, der Herrlichste von allen* ). Le fantasme se transforme en réalité de l'amour partagé (n. 3 : *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben*), et s'accomplit dans la promesse de mariage (n. 4 : *Du Ring an meinem Finger*), célébré avec réminiscence de la marche nuptiale de Mendelssohn (n. 5 : *Helft mir, ihr Schwestern*). L'annonce de l'enfant à venir (n. 6 : *Süßer Freund, du blickest mich verwundert an*), et les joies de la maternité (n. 7 : *An meinem Herzen, an meiner Brust*) achèvent la part lumineuse du cycle. L'histoire d'un amour heureux est brisée par la mort soudaine du bien-aimé (n. 8 : *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan*). La fin tragique résonne dans une marche funèbre qui se termine par un postlude, en écho du premier lied, cette fois-ci dans le registre sombre du piano, rappel de l'ancien proverbe: *Media vita in morte sumus* - La mort est présente au milieu de la vie.

\* \* \*

Le vendredi 7 mai

Le samedi 8 mai

Le dimanche 9 mai

## Musique de chambre

L'année 1842 est sous le signe du Maître Raro et des chefs-d'œuvre de la musique de chambre: les *Quatuors* op. 41, ensuite celui pour piano, violon, alto et violoncelle op. 47, enfin le sublime *Quintette* op. 44. Schumann vient de découvrir un nouveau moyen d'expression musicale, d'autres formes que les pièces d'orfèvrerie qu'il avait ciselées les années précédentes. Il est vrai qu'il y a eu entre-temps la *Première symphonie*, *Le Printemps* (1841), première expérience de grande forme et d'écriture pour orchestre. Cependant, il est clair que la musique de chambre lui convient mieux. Il écrit à Clara: « Juste de penser aux quatuors me donne du plaisir. Le piano est devenu trop étroit pour moi. » Les partitions se succèdent à un rythme accéléré: d'abord, les trois *Quatuors à cordes* op.41, composés le temps d'un été, dans un élan créateur irrésistible.

Le souvenir des maîtres viennois, Beethoven et Haydn, n'est pas loin. Chacun consiste en quatre mouvements contrastant par le tempo, l'intensité et les rythmes, mais reliés par l'unité thématique très subtile. Cependant, tout en gardant les cadres classiques du genre, Schumann traite les formes avec plus de liberté et intègre les épisodes contrapuntiques dans le tissu homophone. Les mouvements lents sont particulièrement intenses, et l'art de la variation remplace le développement.

Le **Premier**, en la mineur, s'ouvre par une introduction lente (*Andante espressivo*) utilisant le style polyphonique, et son *Adagio* rappelle celui de la *Neuvième symphonie* de Beethoven.

Œuvre sereine et lumineuse, le **Deuxième quatuor** en Fa majeur comporte une magnifique série de variations - *Andante quasi Variazioni* - également d'inspiration beethovenienne, écho de son Quatuor Op. 127.

Le plus audacieux, le plus vaste, le **Troisième quatuor** s'éloigne du cadre classique, de la stabilité formelle et tonale de ses modèles. Le premier mouvement, *Andante espressivo-Allegro molto moderato*, est lyrique, suivi de magnifiques variations dans l'esprit du scherzo (*Assai agitato*). Le chant du lied anime l'*Adagio molto*, tandis que le *Finale*, de structure fragmentée, comporte un épisode polyphonique, au rythme pointé de la Gavotte, hommage à J.S. Bach.

Ensuite, le **Quatuor pour piano, violon alto et violoncelle**, Op. 47, prend les dimensions d'une symphonie. Il comporte également quatre mouvements, dont le premier est particulièrement intéressant. L'œuvre commence par une lente introduction, *Sostenuto assai*, d'une grande finesse, précédant l'*Allegro*, plein d'énergie dans l'échange entre les cordes et le piano. Une suspension au milieu et le retour à l'introduction, avant la reprise de l'*Allegro*. Le *Scherzo*, marqué par des croches staccato, suit la forme classique tripartite avec *Trio*; l'*Andante cantabile* laisse la place chantante au violoncelle. Le *Finale*, rapide, turbulent, alterne les passages homophones et polyphoniques, exigeant des interprètes une technique et une musicalité de haut niveau.

Entre les deux, tout à fait à part, le **Quintette pour piano, deux violons, alto et violoncelle**, Op. 44. Ce n'est pas un concerto pour piano, mais le clavier y joue un rôle important, coordonnant les cordes sans les dominer. Schumann a réussi à créer un parfait équilibre entre les instruments et leurs sonorités, essentiel dans la musique de chambre. Maître Raro a composé une des plus belles œuvres de Schumann, dédiée à Clara. L'*Allegro brillante*, en forme sonate, est construit sur deux thèmes qui s'opposent dans un flamboyant échange. Le second mouvement, *In modo d'una marcia*, ne dit pas qu'elle est funèbre, mais le rythme et la gravité solennelle du premier thème le suggèrent certainement. L'épisode central apporte l'apaisement, avant le retour du premier thème. Le *Scherzo* avec les interludes du *Trio*, pétillant, enjoué, disperse les ombres de la marche qui le précède. Le finale, *Allegro ma non troppo*, plein d'énergie et de fraîcheur, est une variante Schumanienne, assez complexe, de forme sonate. Il associe le motif initial du premier mouvement et le thème du finale dans une dense écriture polyphonique qui assure une magnifique unité de l'ensemble.

**Trios pour violon, violoncelle et piano**, Op. 63, Op. 80 (1847) et Op. 110 (1851)

Après 1842, années difficiles de santé fragile et de traversée du désert en musique. En pleine maturité, il cherche un langage plus riche et explore les nouvelles avenues, tout en rêvant de composer des opéras. Entretiens, et jusqu'à la dernière année de vie lucide, il reviendra à la musique de chambre, dont les Trios sont parmi ses œuvres les plus réussies. Ils sont tous en quatre mouvements, portant des indications suggestives en allemand.

Nombreux sont les aspects qui leur donnent des lettres de noblesse et des points communs : les premiers mouvements, en forme sonate, les exquis mouvements lents, véritables lieder sans paroles, l'art du contrepoint de très haut niveau et l'unité thématique qui s'accomplit dans les derniers mouvements.

A travers les trois partitions, on peut suivre le changement de l'état d'esprit du compositeur : le climat passionné du premier devient progressivement tourmenté et de plus en plus éclaté dans le dernier.

Le *Trio Op. 63* est le plus classique et le mieux équilibré des trois, énergique et passionné. Le second, *Trio Op. 80*, très différent du précédent, comporte des citations de son premier cycle de lieder (*Liederkreis*, Op. 39), composé pour Clara, et un mouvement lent qui est un autre chant d'amour sans paroles.

Le dernier, *Op. 110*, le plus romantique et le plus troublant, est une mosaïque de miniatures et d'états d'âme : exaltation, drame, satire, humour (dernier mouvement indique *Kräftig, mit Humor* - Vigoureux , avec humour), même un fugato en entracte.

### ***Märchenerzählungen*** (Les récits de contes de fées), Op. 132

Pour clarinette, alto et piano (1853)

« Der Dichter spricht! » Le poète parle! Ici le musicien raconte des contes de fées en musique de chambre. Le titre est bien d'inspiration littéraire, même si Schumann n'a laissé aucun indice explicite au sujet des sources poétiques de cette œuvre. Pourtant, il n'y a pas de doute; ses autres écrits, les rayons de sa bibliothèque le confirment: les classiques des contes merveilleux - Novalis, Hoffmann, Tieck, ceux d'Andersen, de Musäus, et sans doute les contes de Grimm - l'avaient fasciné et accompagné toute sa vie.

Ce cycle de quatre miniatures de musique pure, sans autres indications que celles de tempo, qui sont, selon l'habitude du compositeur, en allemand. Ainsi, il laisse à l'auditeur la liberté d'imaginer l'intrigue qui les avait animées. Cependant, il ne faut pas y chercher un programme ou des images poétiques. Le lien avec le conte est plus subtil; il se trouve dans l'adaptation des moyens utilisés dans le récit de tradition orale à la dynamique musicale. Il suffit d'écouter le début de la première pièce, dans l'échange entre l'alto et la clarinette, qui énoncent le thème, repris par le piano: répétitions variées qui ne perdent rien de leur identité. Procédé fréquent en rhétorique, insistant, afin de marquer la mémoire de l'auditeur, créant un cadre, une ambiance émotionnelle préparant ainsi la suite du récit.

Ces miniatures sont d'une intimité profonde. Les instruments dialoguent comme des ombres dans le crépuscule, des voix prophétiques pour ceux qui sont aptes à les entendre. Étrangement, rien dans ces contes en musique ne fait soupçonner la gravité de sa maladie qui l'amènera, peu de temps après, à l'asile d'Endenich, où il finira sa vie en 1856.

\* \* \*

Ainsi s'achèvent ces **Journées Schumann**, miroir des multiples visages du compositeur, tel qu'il se voyait lui-même: *Tondichter*, poète ès sons. Trois voix se sont fait entendre tout au long du programme: Florestan brillait au piano, Eusebius chantait l'amour et la fidélité, Raro transformait en musique pure les contes des poètes. Inventions de Schumann, ces figures dépassent leur créateur, car elles portent en raccourci toute l'aventure de la musique romantique, aussi bien ses contradictions que ses inspirations.