

Lied & Mélodie

4 octobre 2019, Palais de l'Athénée

MUSIQUES AUTOUR DE CLARA SCHUMANN¹

Jean-Jacques Eigeldinger

La décennie 1830-1840 connaît à Leipzig, centre universitaire, une concentration exceptionnelle de talents musicaux qui se sont étroitement fréquentés, ont parfois œuvré ensemble et contribué à entretenir la renommée de la ville de Jean-Sébastien Bach. Robert Schumann y séjourne alors et y épousera Clara Wieck 'l'année du lied' (1840) après dix ans entièrement dédiés au piano. L'éminent et tyrannique pédagogue Friedrich Wieck y met tout son soin à cultiver les dispositions de concertiste de sa fille Clara tout en enseignant un jeune Schumann, lequel ambitionne pour lors la carrière de virtuose, avant d'y renoncer en faveur de la composition et d'un monument de critique musicale, sa *Neue Zeitschrift für Musik* créée en 1834. Felix Mendelssohn Bartholdy, après son grand voyage européen et ses premières tournées, s'installe en 1835 à Leipzig, où il est nommé à la tête de l'orchestre du Gewandhaus et ne tarde pas à fonder un Conservatoire. Schumann y enseignera quelque temps la composition, Moscheles le piano, Ferdinand David le violon, etc. De retour d'un séjour estival à Carlsbad, puis

¹ Les traductions de textes inédits en langues étrangères sont le fait de l'auteur.

d'un autre à Marienbad , Chopin s'arrête à Leipzig l'espace d'un jour en septembre 1835 et 1836, année où, on le verra, il joue pour Clara et Friedrich Wieck, Schumann et Mendelssohn, réunis en un moment sublime : « On est ému rien qu'à le voir assis au piano », note Schumann.

Or c'est un Chopin de dix-sept ans qui avait composé son '*La ci darem la mano*' varié pour piano et orchestre (Vienne 1830), fer de lance de Clara Wieck dès les concerts de sa douzième année. Le père, lui, en profite pour faire acheminer à Paris un sien compte rendu de l'œuvre, inspiré de celui de son élève Schumann : « Ein Opus II », premier essai de critique poétique où apparaît le trio de personnages complémentaires Eusebius-Florestan-Maître Raro. Avec son célèbre « Chapeau bas, Messieurs, un génie ! » -précédant de vingt ans sa révélation de Brahms (1853)- le texte fantastique de Robert dans la décennie qui nous occupe est édité le premier dans la vénérable *Allgemeine musikalische Zeitung* (7 XII 1831), suivi de la critique de Wieck dans *Caecilia* (1832). Mais Wieck avait pris soin dès fin 1831 de faire parvenir un exemplaire de son texte à Chopin en vue d'une publication française. Le ton dont ce dernier s'en amuse dans une lettre est des plus éclairants quant à son orientation esthétique, à l'opposé du monde germanique :

Figure-toi que j'ai reçu il y a quelques jours de Cassel, un compte rendu de dix pages dû à un Allemand enthousiasmé. Après de longs préliminaires, celui-ci les analyse mesure par mesure, disant que ce ne sont point des variations comme les autres, mais une sorte de *tableau* fantastique. Parlant de la deuxième variation, il dit

qu'on y voit courir Don Juan et Leporello. Dans la troisième Don Juan serre Zerline dans ses bras tandis qu'à la main gauche, Masetto est pris de colère. Enfin il déclare qu'à la cinquième mesure de l'*Adagio*, Don Juan baise Zerline en *ré bémol majeur*. « Où ce ré bémol majeur se trouve-t-il sur Zerline ? » me demandait hier Plater. Elle est bien amusante l'imagination de cet Allemand. (12 XII 1831).

Ou comment Schumann l'imaginatif est à peine vilipendé ici au prisme de la rédaction de son futur beau-père...

Paris constitue la dernière étape de la grande tournée initiatique de Mendelssohn à travers l'Europe. Peu de temps avant de créer le 4^e *Concerto* de Beethoven aux Concerts du Conservatoire, il écrit à sa famille : « La semaine prochaine aura lieu un concert donné par un Polonais. J'y joue un sextuor avec Kalkbrenner, Hiller et Compagnie » (14 I 1832). Or le concert en question se trouve être le premier de Chopin dans la capitale, donné le 25 février 1832 dans les salons de Pleyel -dont Kalkbrenner est l'associé. Aussi ce dernier impose-t-il sa *Grande Polonaise, précédée d'une Introduction et d'une Marche* pour six pianos. Mendelssohn est remplacé en dernière minute par Stamaty, aux côtés de Hiller, Osborne, Sowinski et Chopin, sans oublier Kalkbrenner qui fait coup double dans la démonstration d'excellence de ses meilleurs élèves et de ses pianos. Mais le Concerto en mi mineur futur op. 11 est la pièce de résistance -comme j'ai eu autrefois l'occasion de le prouver- accompagné par le quatuor de Baillot. Avec une frange de l'aristocratie polonaise en exil, l'assistance (à peine cent personnes) est

composée de tout ce que Paris compte de pianistes, notamment Louis Adam , le couple des Farrenc, les frères Jacques et Henri Herz, Liszt, Pixis, Zimmerman et bien d'autres. Parmi eux se trouvent Friedrich Wieck et Clara, emmenée pour la première fois à Paris. Leur intérêt ne pouvait manquer d'être vif lors de ce concert que Chopin terminait en solo avec son *Là ci darem la mano* varié. Ainsi s'exprime le *Jugendtagebuch* de Clara, tenu par un père pointilleux (lui-même marchand de pianos) :

25 [février 1832] Concert de Chopin chez Kalkbrenner. Que dira l'Allemand qui a dû déboursier dix francs pour un concert parisien ? [...] Cela devait commencer à huit heures et a duré jusqu'à une heure moins le quart. Naturellement, pas d'orchestre ; avec quatuor seulement. Chopin a joué ses Variations op. 2, à peine reconnaissables sur ce piano à queue de Kalkbrenner, dur et récalcitrant, qui ne permettait ni nuances ni expression et où le jeu n'est rien d'autre qu'étranglé. [...] Le Concerto de Chopin est d'une beauté et d'une originalité incomparables ; il a bien marché avec accompagnement de quatuor. [...] J'ai fait des connaissances à ce concert et y ai rencontré Norblin, Urhan, List [*sic*], etc.

Deux jours plus tard Clara jouait en privé devant Chopin et Hiller, sans que soit connue leur réaction. Mais le premier écrit en mars 1839 à son ami Fontana : « Tu as raison d'aimer le jeu de Clara Wieck : il est excellent ».

L'année 1834 voit donc la fondation par Schumann de la *Neue Zeitschrift für Musik*, déclaration de guerre aux Philistins et d'amour aux jeunes talents comme aux maîtres classiques. Elle va de pair avec la création des *Davidsbündler*, fruit d'une mythologie personnelle, confrérie imaginaire marquée par l'art du dédoublement :

Eusebius le rêveur visionnaire et Florestan l'enthousiaste conquérant (double incarnation de l'*animus* et de l'*anima* jungiens ?)-avec Maître Raro comme juste milieu-, masqués en Pierrot et Arlequin selon la *commedia dell' arte* ; puis les deux figures féminines de Chiarina (Clara) et Estrella (Ernestine von Fricken), celles de Chopin le poète à distance de Paganini le virtuose (réponse à la variation IV de *Là ci darem* op. 2) et, en direction de la fin, le couple Arlequin et Colombine. Telles sont les figures qui dansent sur quatre notes dans le *Carnaval* op. 9. L'apparition sonore de « Chopin » dans sa tonalité aimée de la bémol est proprement miraculeuse de divination, de seconde vue -si elle date d'avant septembre 1835 -ce qui semble probable : pas d'autographe conservé. Mais le modèle aurait hélas déclaré quant à lui que le *Carnaval* n'était rien moins que de la musique ; Liszt pour sa part en inscrivait un choix de dix numéros dans un récital de 1840 au Gewandhaus ; quant à Clara, elle attendit la mort de Robert pour extraire régulièrement en concert cinq pièces d'une composition aussi intime. Dans la décennie qui nous occupe Schumann n'a pas cessé de rendre compte généreusement des œuvres de Chopin dans la *Neue Zeitschrift*, son enthousiasme ne faiblissant guère qu'à partir des Préludes op. 28 et de la Sonate op. 35 dite funèbre.

Voici que fin septembre 1835 Chopin, arrivant de Dresde, fait un passage éclair à Leipzig. Il y retrouve Mendelssohn, qui relate : « Il a un bien joli *Notturmo* dont j'ai retenu par cœur une grande partie pour le jouer à Paul et lui faire

plaisir » (6 X 1835). Or ce *Nocturno* n'est autre chose que le futur *Andante spianato* op. 22 si l'on s'en réfère aux notes de Schumann en vue d'un hommage à Mendelssohn, lequel n'a pas vu le jour :

Chopin avait joué le *Nocturne* en sol majeur précédant la *Grande Polonaise brillant* à Mendelssohn, qui en donnait une description très poétique : c'était comme si s'ouvrait devant vous un jardin peuplé d'êtres se promenant en silence parmi des jets d'eau et d'étranges oiseaux. Par cette évocation Mendelssohn voulait rendre sensible le caractère envoûtant de la musique ».

Quasi verlainien (*Clair de lune*) !

Mais surtout, c'est alors la première rencontre avec Schumann, tant attendue par ce dernier : « Chopin était ici juste pour quelques heures, passées dans des cercles intimes. Il joue comme il compose : c'est absolument unique » (6 X 1835). Et ailleurs ces mots passionnés : « Chopin était ici. Florestan s'est précipité vers lui. Je les ai vus bras dessus bras dessous, planant plutôt que marchant. Il ne parlait pas avec lui, leurs pensées cheminaient de pair » (20 X 1835). Clara, elle, reste plus factuelle dans son *Jugendtagebuch* :

Le 27 [septembre] Chopin est arrivé ici mais pour repartir presque aussitôt, car il ne s'est arrêté qu'un jour. Il n'est arrivé chez nous que 2 heures avant son départ, ce qui a mis père de mauvaise humeur au point qu'il s'en est allé et qu'il m'a également expédiée pour n'avoir pas à jouer quelque chose quand il viendrait. Chopin vint mais eut une heure à attendre que j'arrive. Or rien n'y fit, il me fallut rentrer et jouer. Il entendit la *Sonate* [op. 11] de Schumann, le dernier mouvement de mon *Concerto* [op. 7] et 2 *Études* de lui [op. 10] ; il me couvrit de compliments en bonne et due forme, pensant

ne pouvoir mieux exprimer ses remerciements que par la dédicace d'une de ses œuvres, ce qui me fit grand plaisir. Il joua aussi un *Nocturne* de lui [*Andante spianato* op. 22 ?] avec le *pianissimo* le plus délicat (mais par trop librement -*annotation de la main de Fr. Wieck*- : avec une liberté qui s'écarte du grand art). Il est très souffreteux et maladif. Il ne produit de *forte* que par un mouvement crispé de tout le corps. – Toute sa personne respire la galanterie française.

Il existe vraisemblablement un lien entre cette visite d'une comète et la composition par Eusebius (bien plutôt que par Florestan) d'une oeuvre restée inachevée -et inédite jusqu'en 1992-, *Variations sur un Notturmo de Chopin* [1835-1836], soit sur la page initiale du *Nocturne* op.15/3 en sol mineur. Marquée de la didascalie unique, *languido e rubato*, cette plainte au cœur lourd présente une allure assez ukrainienne. Et les trois variations de Schumann ne vont pas sans laisser pressentir celles des ultimes *Gesänge der Fröhe* op. 133.

Le 12 septembre 1836 réunit à Leipzig une seconde et dernière fois Chopin, Mendelssohn, Schumann, Clara, Fr. Wieck, l'éditeur Härtel et quelques rares amis : une manière de fête musicale improvisée. Et Schumann de relever, dans une chronique de la *Neue Zeitschrift*, cet état de somnambulisme intiatique : « C'était déjà un tableau inoubliable de le voir assis au piano pareil à un voyant perdu dans ses songes, de voir comment le songe créé par lui se traduisait dans son jeu et comment, chaque morceau fini, il avait la funeste habitude de parcourir d'un doigt toute l'étendue du clavier gémissant comme pour se

dégager puissamment de son songe » (1837). Une lettre à Heinrich Dorn (14 IX 1836) apporte des précisions significatives sur les compositions entendues :

De Chopin j'ai reçu une récente *Ballade* [op. 23]. C'est, me semble-t-il, son œuvre la plus ingénieuse (non pas la plus géniale) [*seine genialischtes (nicht genialstes) Werk*] ; aussi lui ai-je dit qu'elle m'était chère entre toutes. Après un long silence méditatif il me dit d'un ton pénétré : « Cela me fait plaisir ; c'est aussi ma préférée ». Il m'a joué en outre quantité de nouvelles *Études* [op. 25/1, 2, 12 entre autres], *Nocturnes* [op. 27 ; *Andante spianato* ?] et *Mazurkas* -le tout incomparablement.

Une chronique justement célèbre évoque ainsi le jeu du jeune maître dans son opus 25 :

Ces études, je les ai pour la plupart entendu jouer par Chopin « qui les joue lui-même très *à la Chopin* », me souffla alors Florestan à l'oreille. Qu'on imagine une harpe éolienne qui aurait toute l'échelle des sons, et que la main d'un artiste jette ces sons pêle-mêle, en toutes sortes d'arabesques fantastiques, de façon pourtant que l'on entende toujours un son fondamental grave et une délicate note haute continue... on aura à peu près une image de ce jeu de Chopin. Rien d'étonnant dès lors que les morceaux qui nous ont plu davantage dans le recueil soient justement ceux que nous lui avons entendu dire à lui-même... Nous noterons ainsi en première ligne le numéro 1, en la bémol majeur, qui est plus une poésie qu'une étude. On se tromperait du reste si l'on pensait qu'il y fait entendre distinctement chacune des petites notes qu'on y voit : c'était plutôt une ondulation de l'accord de la bémol majeur avec la pédale pour le remonter de temps en temps ; mais, à travers les harmonies, on distinguait, en pénétrant, des mélodies aux larges sons, merveilleuses, et seulement au milieu surgit à un moment donné, à côté de ce

chant principal, une voix de ténor qui se faisait jour au milieu des accords. L'étude achevée, il semble qu'on voie s'échapper comme une image radieuse, contemplée en rêve, que l'on voudrait, déjà à demi réveillé, pouvoir rattraper encore... [...]. Chopin passa alors tout de suite [*attaca*] à l'étude en fa mineur, la seconde du volume, encore une dont le caractère se grave inoubliablement dans le souvenir de chacun, si séduisante, si rêveuse, si légère, un peu comme le chant d'un enfant dans son sommeil. Suit alors l'étude en fa majeur, belle encore, mais moins neuve comme caractère que comme dessin ; ici le but était surtout de déployer la *bravoure* de l'exécution, et de la plus aimable sorte. (1837).

On le sait, Chopin avait une prédilection pour les deux premières Études de cet opus 25, qu'il enchaînait (*attaca*), leur adjoignant volontiers la septième et la douzième.

Clara ne manque pas de se joindre à cette journée festive, comme son père le consigne dans le *Jugendtagebuch* : «12 [septembre 1836]. Chopin nous a pris par surprise et a entendu l'op. 5 en entier [*Quatre Pièces caractéristiques*], les 2 Mazurkas et la Ballade de l'op. 6 [*Soirées musicales*], ainsi que le Concerto op. 7. Il était ravi, s'exprima avec enthousiasme et prit congé, ému. Il était très souffrant et ne s'était montré à personne à Dresde ; il n'a été ici que chez Schumann ; il a emporté l'op. 5 et offert un feuillet d'album à Clara ».

Au début du printemps 1838 Schumann compose en quelques jours les *Kreisleriana* op. 16 dédiés *seinem Freunde Herrn F. Chopin*. C'est Stephen Heller, quittant Augsbourg

pour Paris, qui est chargé par l'auteur de les remettre au dédicataire -à la veille du départ pour Majorque ! La réception du cadeau ne semble guère avoir été favorable - on s'en douterait. Mais, se souvenant de l'enthousiasme pour la première Ballade (en est conservé un exemplaire muni de l'envoi autographe *FChopin a son ami Schubmann/Leipzig 1836*), l'auteur offre sa deuxième Ballade op. 38 à *Monsieur Robert Schumann*. Moins de chaleur dans cette dédicace 'officielle'. Le compte rendu de l'oeuvre dans la *Neue Zeitschrift* renferme une double information des plus précieuses : « Les pages du milieu, toutes passionnées, paraissent n'avoir été intercalées que postérieurement : je me rappelle fort bien avoir entendu Chopin jouer sa ballade avec une conclusion en fa majeur : aujourd'hui, elle finit en la mineur. Il dit aussi ce jour-là, à propos de ce morceau, qu'il avait été inspiré, pour ses ballades, par quelques poésies de Mickiewicz » (1841).

S'agit-il, comme Schumann le pense, d'un état premier de la composition -laquelle, pour n'avoir été éditée qu'en octobre 1840, existait dès 1836 ? Apparemment non -ou pas seulement. Chopin avait coutume en effet de jouer, tant en public qu'en privé, la seule partie initiale (éventuellement élargie), comme en témoignent à diverses époques des personnalités telles que son élève Friederike Müller, Pauline Viardot, la princesse Marcelina Czartoryska ou Alfred Hipkins, l'accordeur des concerts

en Grande-Bretagne. Il y a là évidemment matière à une réflexion qui n'a pas sa place ici.

Quant au nom du poète polonais Adam Mickiewicz pour être la source d'inspiration des premières Ballades, Schumann semble bel et bien être le seul à l'avoir prononcé -et ce malgré la mention d'une 'Ballade des Pèlerins' sous la plume d'un commis de Breitkopf (10 III 1839) ou du texte de Félicien Mallefille « A M. F. Chopin : Sur sa Ballade polonaise » dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* (9 IX 1838).

S'il y a quelque chose du mythe de la *Loreley* (Heine) au fond de la 3^e Ballade op. 47, sans doute la trame poétique du lac liuanien de *Świtez* et de ses vierges transformées en lys des eaux chez Mickiewicz subsiste-t-elle dans la 2^e Ballade op. 38, avec sa translation finale en la mineur du premier épisode pastoral en fa, suivi des sections tempétueuses que Schumann n'avait pas entendues sous les doigts de Chopin. Que Florestan se fasse le relais d'une intention narrative chez le créateur du genre des *Ballades* instrumentales, voilà bien le signe de son propre engagement dans la *poetische Musik*.

Copyright Jean-Jacques Eigeldinger

