



Theodor KIRCHNER à 32 ans © d.r.

Theodor KIRCHNER (1823–1903)

Dès la fin des années 1870, le compositeur Johann Carl Eschmann (1826-1888) - dédicataire des *Romanzen* et auteur d'un *Guide de la musique pour piano* - déplorait que Kirchner, « malgré son immense chaleur, son élégance et son ingénieuse créativité, ne reçoive pas davantage dans le monde du piano la considération que la valeur de ses pièces laisserait supposer ». Ainsi, de son vivant déjà, sa musique était tombée dans un relatif oubli, pour disparaître hélas totalement du répertoire par la suite. Partageant le triste sort d'autres créateurs « secondaires » comme Alkan ou Heller, il fut même banni plus sévèrement encore que ces derniers par la postérité, son nom restant jusqu'à aujourd'hui désespérément absent, contrairement aux leurs, de la quasi totalité des dictionnaires, y compris des plus spécialisés.¹

Le présent disque permettra, nous l'espérons, de mesurer combien grande est cette injustice, et combien il est urgent de rendre à ce musicien passionnant la place qu'il mérite, non seulement dans les ouvrages musicologiques, mais aussi, et surtout, dans le cœur des mélomanes.

Fils d'un organiste de Neukirchen (Saxe) qui lui donna très tôt une formation musicale à la hauteur de ses dons, Theodor Kirchner embrassa une longue et brillante carrière de pianiste, de pédagogue et de transcritteur, et fut de la sorte le témoin privilégié d'un siècle de musique allemande : encouragé par Mendelssohn et Schumann dès son enfance, il se lia d'amitié en 1851 avec ce dernier et son épouse Clara, puis rencontra du même coup le jeune Brahms, dont le chanteur favori Julius Stockhausen apprécia suffisamment son talent d'accompagnateur pour l'enrôler lors de ses tournées... mais il fut aussi l'ami et le collaborateur de Wagner, assumant par exemple la partie de piano lors de la première représentation privée de l'acte 1 de la *Walkyrie*, en 1856. Considéré comme l'un des plus grands interprètes de son temps, excellant particulièrement dans Schumann et Brahms, il transcrivit pour le clavier nombre de leurs pièces symphoniques ou de chambre, et en fit autant avec la musique d'autres illustres collègues : Chopin, Dvorak, Grieg, Tchaïkovski... s'en tenant souvent au solo à deux mains, mais n'hésitant pas occasionnellement à solliciter les quarante doigts de quatre exécutants jouant sur deux pianos !

Tout cela suffirait amplement à faire de Kirchner un personnage digne d'intérêt. Pourtant, son œuvre, dont on exhume enfin petit à petit les meilleurs pans, vaut bien plus que cette estime que l'on accorde aux simples observateurs, aux témoins éclairés : on y découvre en effet un véritable acteur de la création musicale en cette deuxième moitié du dix-neuvième siècle, certes inégal (y a-t-il au demeurant beaucoup d'artistes qui ne le sont pas ?), certes disciple revendiqué de son cher ami Robert - les titres des cycles enregistrés ici l'attestent - mais malgré tout doté d'un tempérament original, tout à la fois poétique et aventureux - osant des harmonies audacieuses ou faisant jaillir du piano des textures nouvelles.

Quiconque s'est penché de près sur le piano romantique allemand a remarqué qu'il y a un vide apparent entre, d'un côté, la génération 1810, celle de Mendelssohn, Schumann et Liszt, et de l'autre, la génération 1830, à laquelle appartient Brahms². De fait, les grands compositeurs nés dans les années 1820, Franck, Bruckner et Smetana, ne sont généralement pas considérés, et pour cause, comme de grands représentants du clavier germanique ! (Encore que, en ce qui concerne le premier des trois...) On constatera donc avec intérêt que le principal contemporain de Kirchner, en cette décennie intermédiaire, est le pianiste et chef d'orchestre Carl Reinecke (1824-1910), auquel il est très révélateur de le comparer : autant Reinecke, qui compta pourtant Grieg

¹ L'une des seules exceptions étant l'ouvrage de Guy Sacre, *La musique de piano* (Laffont).

² Il est vrai qu'il faut ensuite attendre encore bien plus longtemps les naissances de Strauss (1864) et de Reger (1873), longue parenthèse qui voit cependant apparaître Julius Reubke et Hermann Goetz, deux autres figures trop méconnues.

parmi ses élèves, s'est toujours arc-bouté à un conservatisme mendelssohnien (*Sonate pour flûte et piano* en mi mineur opus 167, *Undine*), autant Kirchner, sans renier cette ascendance qui ressort ça et là, sut intégrer les explorations de ses autres aînés, Schumann bien sûr, mais aussi Liszt, dont il adopte parfois l'emphase mélodique, tout en en laissant de côté l'arsenal pyrotechnique. Et s'il fut très certainement influencé par son benjamin Brahms, citant même textuellement sa musique (ainsi le lied *Wie bist du, meine Königin*, opus 32 n°9 que l'on devine en filigrane du *Nachtbild* opus 25 n°8 de 1877), il semblerait, c'est l'un des aspects les plus passionnants de cette redécouverte, que cela ait été réciproque. Ecoutez l'*Andante* en mi mineur, troisième pièce des *Romanzen* de 1875 : ce choral somnambule, titubant entre silences et pizzicati glacés, n'est-il pas un pont lancé au-dessus du vide entre l'introspection des *Chants de l'aube* opus 133 de Schumann (1853) et l'indicible mélancolie des *Fantaisies* opus 116 de Brahms (1892), dont la cinquième - un *Andante* en mi mineur ! -, « barcarolle fantôme » selon Jean-Alexandre Ménétrier³, évolue dans une ambiance similaire ? Plongez-vous maintenant dans la tendre méditation de la *Romanze* n°6 : voici un autre choral, mais tout différent, recueilli et se berçant de la douce chaleur de ses dissonances... tout comme le fera dix-sept ans plus tard l'*Intermezzo* opus 116 n°6. On pourrait multiplier les exemples de telles prémonitions du dernier Brahms, l'un des plus frappants étant sans doute le *Nachtbild* n°2, avec les poignantes imitations en tierces de sa deuxième section.

Rien ne prouve formellement, bien entendu, que la musique de Theodor ait réellement soufflé ces belles idées poétiques à l'oreille de Johannes. Une chose, toutefois, est certaine, qui transparaît lorsque l'on observe minutieusement la chronologie des œuvres des deux amis. Kirchner, hormis son *Quatuor à cordes* opus 20, se consacra presque exclusivement à de petites formes⁴, avec une préférence marquée pour le lied - ABA ou ABA' -, les assemblant le plus souvent en cycles, composés pour les meilleurs entre 1856 et 1878 (en plus de ceux présentés ici, citons notamment les cahiers *Albumblätter*, *Präludien*, *Skizzen*, *Legenden*, *Aquarellen*, *Nachtbilder*, *Ideale*). Or Brahms, à l'opposé, concentra durant cette même période tous ses efforts pianistiques sur de vastes architectures, si l'on excepte les *Ballades* opus 10 (qui ne sont d'ailleurs pas à proprement parler des petites formes) : trois imposantes *Sonates*, suivies de cinq cycles de *Variations*, les seconds tournant de plus en plus le dos au romantisme échevelé des premières, et cultivant un classicisme grandiose. Ce n'est qu'en 1878 qu'il se tourna à son tour vers des séries de pièces courtes, avec les *Klavierstücke* opus 76 (dont le premier, offert à Clara Schumann pour son anniversaire, datait il est vrai de 1871), initiant ainsi un retour aux brumes nordiques de sa jeunesse, régénérées par ce cadre formel nouveau. Il n'est donc pas interdit de penser que la persévérance fructueuse de Kirchner dans l'art des *Stimmungsbilder*⁵ ait pu marquer sur son ami et le pousser aux extraordinaires recherches intimistes que l'on sait.

Cependant, nous l'avons vu plus haut, Kirchner fut en outre un proche de Wagner - autre membre de la « génération 1810 » -, principalement au cours des années 1850. Or, cette amitié ne fut pas sans conséquences musicales, les *Neue Davidsbündlertänze*, et surtout les *Romanzen* ne laissent aucun doute à ce sujet. En effet, si la citation de « l'accord de Tristan », à la sixième mesure de la très mendelssohnienne *Romanze* n°8 en fa majeur, peut paraître anecdotique⁶, il en va tout autrement de la *Davidsbündlertanz* n°9 en mi mineur, sorte de fière humoresque au cours de laquelle une étonnante progression chromatique prépare, avec force trémolos des deux mains, la réexposition du thème principal : passage que l'on croirait tout droit sorti d'une transcription pour piano de la *Walkyrie* (dont, on l'a vu, Kirchner avait justement assuré la réduction pianistique). Mieux, la

³ In *Guide de la musique de piano et de clavecin* (Fayard).

⁴ Y compris dans sa musique de chambre, comme le montrent les *Novelettes* opus 59 pour trio avec piano.

⁵ Terme signifiant « impressions », par lequel les musicologues allemands aiment désigner les pièces pour clavier brèves et poétiques - le jeune Richard Strauss donna d'ailleurs ce titre à son petit cycle pour piano opus 9 (1884).

⁶ Et n'est-ce pas Mendelssohn lui-même qui, le premier (en 1834 !), imagina cette fameuse appoggiature chromatique « tristanesque » qui allait faire couler tant d'encre ? (*Romance sans paroles en la mineur*, opus 85 n°2, mesure 3)

Romanze n°2 en mi majeur se délecte d'harmonies ambiguës, dignes du « thème du Sort » de la *Tétralogie*, en sa section centrale *poco lento, quasi recitativo* - mystère qui s'épaissit dans la suivante, déjà citée, juste avant le retour de son choral triste, lorsque la musique semble par deux fois se figer sur un accord arpégé blafard, lunaire, là aussi sur fond de trémolos « orchestraux ». Au-delà même de l'empreinte wagnérienne, c'est alors à la *Sonate* opus 1 d'Alban Berg (1908) que l'on songerait presque... Toutefois, tandis que cet effluve expressionniste ne passe que fugitivement, un autre pressentiment « post-wagnérien », quasiment aussi moderne, imprègne fortement deux pièces surprenantes. Revenons d'abord à la *Romanze* n°2 : d'essence opératique en son milieu, nous venons de le voir, elle est plus proche en son début d'un *Lied ohne Worte*⁷ annonçant directement les premières œuvres de Strauss ! Certes, ce ton *appassionato* illustre indubitablement l'influence de Liszt, à l'instar de la *Dauidsbündlertanz* n°11 en fa mineur (curieux morceau « hongrois », qui rappelle paradoxalement l'italienne *Tarentelle* de l'auteur d'*Hungaria*), mais comment ne pas y entendre la bouillonnante *Cécilie* du jeune Richard (1894)⁸ : mêmes septièmes diminuées fusant à la main gauche, même modulation furtive - à la tierce mineure supérieure - dans le thème, mêmes dissonances expressives d'un chant frémissant ? Prenons maintenant la dernière des *Neue Dauidsbündlertänze* - en fa majeur -, épilogue aux allures de récitatif fantasque, cachant au demeurant une très classique structure de deux fois seize mesures : nous y frôlons encore davantage l'univers straussien, grâce à de saisissantes appoggiatures modulantes, brusques changements d'éclairage semblant suivre les intermittences d'un cœur qui chavire...

A mi-chemin, par sa date de naissance, entre Wagner, né en 1813, et Brahms, né en 1833, Kirchner se situerait donc, non pas dans un fade « juste milieu » entre les courants respectifs que ses deux amis représentaient, mais dans une dynamique féconde et sans exclusive, lançant des pistes dans les deux directions. Relevons d'ailleurs au passage que Brahms et Wagner n'étaient sans doute pas les « frères ennemis » que l'on nous a trop souvent dépeints. Qu'il y ait eu rivalité et divergences de vues, il suffit d'écouter leurs chefs-d'œuvre pour s'en rendre compte ; pourtant, comme le rappelle José Bruyl⁹, Brahms aimait les *Maîtres Chanteurs* - auxquels il aurait collaboré en aidant à la réalisation du matériel d'orchestre, et qui contiennent de surcroît une réminiscence de sa *Sonate* n°3 -, et Wagner admirait quant à lui les *Variations sur un thème de Haendel*.

Mais l'auditeur intrigué qui s'aventure en ces sentiers si peu battus n'est pas au bout de ses surprises. Nous l'avions laissé à la douzième *Dauidsbündlertanz*, en pleine prescience du post-romantisme. Tombe-t-il maintenant sur la *Romanze* n°1 en mi majeur, qu'il se croit tout à coup transporté sur les fauteuils d'un salon parisien, écoutant Saint-Saëns improviser au piano... tant cette langoureuse mélodie, accompagnée de moëlleuses sixtes, possède, onze années à l'avance, les accents du fameux *Cygne* ! Inattendu dépaysement se poursuivant dans la *Romanze* n°4 en sol majeur : c'est cette fois vers le *Concerto* « Egyptien » du maître français (1896) que regardent ces vagues ondoyantes d'accords parfaits parallèles - très différents des sixtes brahmsiennes. Et lorsqu'à mi-parcours, un insolite *misterioso* murmure, au-dessus d'arpèges vaporeux, une insistante « petite phrase » en si bémol majeur, qui s'éclaire soudain d'un magnifique autant qu'éphémère ré majeur, on peut se dire avec Jean Martin que cette musique quasi triste et quasi faurénne - huit ans avant les *Nocturnes* opus 33 - pourrait bien être celle d'un Vinteuil allemand¹⁰... Pareille incursion sur les terres de l'auteur de *Pénélope* trouve-t-elle son origine dans la *Ballade* opus 10 n°4 de Brahms (1854), singulier point de jonction entre deux mondes a priori si éloignés ? Toujours est-il que Kirchner fut parfois prophète en ce pays étranger, comme le montre le *Prélude* n°15 (1859), petit scherzo d'essence schumanienne dans lequel un étrange *meno mosso* distille un

⁷ Rappelons que cette expression est le véritable titre des pièces de Mendelssohn, rebaptisées « Romances » en français. Signalons d'autre part que Kirchner composa une cinquantaine de véritables lieder.

⁸ Lied avec piano (opus 27 n°2) dont le compositeur réalisa plus tard une flamboyante orchestration.

⁹ In *Brahms* (Solfèges - Seuil).

¹⁰ Il est vrai que Proust n'était âgé que de quatre ans lors de la composition des *Romanzen* !

parfum presque ravélien ! L'appétit de Kirchner pour les sonorités inouïes et les modulations rares semble de fait illimité, et l'on pourrait de la même manière glaner, dans d'autres œuvres, ici des couleurs nordiques à la Grieg (*Skizzen*, n°5), là des fièvres où perce le jeune Scriabine - Guy Sacre l'a très justement remarqué à propos du *Prélude* n°13 -, et ailleurs de sombres chevauchées tirant Chopin vers Rachmaninov : ainsi l'orageux *Prélude* n°1, dont les véhémentes scansions évoquent l'*Etude-tableau* opus 39 n°1, et, sur un mode plus léger, le *Prélude* n°8, en sa reprise variée au pianisme luxuriant.

La rançon d'une si grande profusion d'idées neuves, c'est évidemment le risque d'engendrer un certain disparate, d'une pièce à une autre ou d'un cahier à un autre, et il faut reconnaître que les *Romanzen* et les *Spielsachen* constituent davantage des recueils que des cycles au sens traditionnel du terme. Ce à quoi les puristes ne manqueront pas d'ajouter que cette coexistence d'esthétiques diverses est aggravée par des survivances très prégnantes du passé, pouvant paraître anachroniques auprès des multiples anticipations que nous avons décrites. A ce sujet, il n'aura pas échappé au lecteur que les *Romanzen*, après avoir défriché quelques terres inconnues¹¹, creusent en leur dernier numéro le sillon familial d'un cantabile mendelssohnien. Or, l'auteur du *Songe d'une nuit d'été*, qui fut le bienfaiteur de Kirchner en favorisant sa carrière d'organiste à Winterthur (Suisse) en 1843, est tout aussi présent à l'attaque de la *Davidsbündlertanz* n°5 en la majeur... mais c'est une ombre plus ancienne encore, celle de Beethoven, qui plane sur les appels de cuivre de son passage central (*Marcia funebre* de la *Sonate* opus 26), et sur la quasi totalité de la n°8 en ré majeur (*Rondo* de la *Sonate* opus 90). Enfin, certains thèmes pastoraux invoquent parfois les mânes de Schubert (*Spielsachen* n°1 en mi bémol majeur, n°10 en la majeur), qui ressurgissent dans le magnifique *Adagio quasi fantasia* opus 12 - morceau attendant toujours un enregistrement digne de ce nom.

On aurait tort, peut-être, de se montrer trop sévère envers une palette si riche - à travers laquelle on devine aisément un formidable improvisateur. Une telle abondance, que l'on ne reproche plus à Liszt, Stravinsky ou Carl Philipp Emanuel Bach, n'est-elle pas au fond préférable à la pingrerie monotone d'un Reinecke ? Au demeurant, l'œuvre de Kirchner possède malgré tout une identité propre, dont le secret, à n'en pas douter, est à rechercher du côté de sa fibre profondément schumannienne - même si l'éventail stylistique que nous venons de souligner prouve assez qu'il était bien plus qu'un simple épigone. Les titres sont à cet égard révélateurs : l'opus 17 fait référence aux *Davidsbündlertänze* opus 6 du génial aîné (1837), et bien que ce soit la cinquième pièce des *Spielsachen*, délicate élégie en la bémol majeur, qui se souvienne le plus de la célèbre *Romanze* opus 28 n°2 de 1839, c'est l'opus 22 qui reprend à son compte cette sentimentale appellation¹². Kirchner pratiqua d'ailleurs sans complexes ce genre d'hommages, allant jusqu'à publier en 1881 des *Neuen Kinderszenen* opus 55 ! Ce mimétisme, qui saute aux oreilles dès les premières notes des *Neue Davidsbündlertänze*, se traduit par mille harmonies ou rythmes familiers, et suscite des gestes très caractéristiques, comme ces lambeaux mélodiques douloureusement interrogatifs, qui piétinent et s'inquiètent sans fin (*Davidsbündlertanz* n°2, *Spielsachen* n°13). Mieux, l'opus 17 nous offre un raccourci émouvant de l'existence de Schumann, et l'on sera pris d'une sorte de nostalgie à l'écoute du n°10 en ut majeur, *Vivace* captant l'ivresse juvénile des tourbillonnantes *Variations Abegg* opus 1, tandis que résonnent encore dans l'âme les gouffres du n°3 en ré mineur, véritable *Chant de l'aube* - qui cite d'ailleurs textuellement¹³ l'opus 133, dernière œuvre achevée de l'auteur du *Dichterliebe*. Chose étonnante, de semblables décalques ne se réduisent jamais, dans les meilleures productions de Kirchner, à de vulgaires plagiat, tant est grande sa capacité à tracer sa propre voie dans le sillage du maître.

¹¹ Ne sont-elles pas contemporaines des novateurs *Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky ?

¹² Notons que Kirchner transcrivit pour piano seul cinq *Romanzen* extraites de *La Belle Maguelone* de Brahms.

¹³ Mesures 35 et 36.

L'identification de Kirchner aux *Davidsbündler*, ces « compagnons de David » - ainsi nommés en référence à l'antique roi hébreu qui vainquit les Philistins -, est en outre parfaitement légitime. Dès 1834, Schumann avait mis en scène dans sa *Nouvelle revue musicale* cette ligue imaginaire contre les Philistins de la musique, jugés trop conservateurs (Rossini, Meyerbeer, Czerny, Pleyel...), à laquelle il conviait pêle-mêle Chopin, Wagner, Berlioz et Mendelssohn, mais, aussi Schubert et Beethoven ! Or, Kirchner fut implicitement admis dans ce cercle progressiste en 1843, lorsque « David » (Schumann, bien entendu) adouba en lui un dauphin prometteur, dans sa critique bienveillante des *Lieder* opus 1 - approbation qu'il renouvela dix ans plus tard avec le fameux *Neue Bahnen* (« nouveaux chemins »), dans lequel il le compte parmi les « artistes exigeants des temps modernes », aux côtés du jeune Brahms, dont l'apparition fulgurante était le principal sujet de l'article. C'est donc un enthousiasme sincère qui propulse ces « nouveaux compagnons de David » dans l'*Allegro ma non troppo* initial de l'opus 17, au point que, dans leur emportement, ils « semblent omettre » insolemment une mesure, dans le premier volet de leur thème plein de bonhomie joviale¹⁴ ! Du reste, les « compagnons » de Schumann étaient pareillement turbulents, au point que leur *Marche des Davidsbündler contre les Philistins* (final du *Carnaval* opus 9) boitait héroïquement à trois temps ! Facétie dont Kirchner donne une variante pleine d'esprit dans sa *Davidsbündlertanz* n°7, bondissant scherzo en ré majeur, qui entreprend soudain en son milieu une marche triomphale d'opéra italien - à deux temps celle-ci, mais à laquelle se superpose bientôt humoristiquement le rythme ternaire du thème initial. Ironie du sort, Kirchner, à qui Schumann avait offert le manuscrit de ses *Davidsbündlertänze*, dut à la fin de sa vie se résoudre à le vendre 1500 marks... et c'est Brahms qui s'en fit l'acquéreur afin d'aider son ami dans le besoin.

Nous aimerions conclure avec ce qui est sans doute la marque la plus intime de l'influence de Schumann. Janus de la musique, ce dernier s'abritait volontiers, comme on sait, derrière les masques de deux personnages siamois, l'exubérant Florestan et le mélancolique Eusebius - poétisant ainsi, pour tenter de la tenir à distance, la douloureuse cyclothymie qui menaçait son psychisme friable. Écoutons la *Davidsbündlertanz* n°4 en si bémol majeur : n'est-ce pas Florestan qui fait irruption devant nous, pavoisant, chantant à tue-tête et caracolant fièrement de gammes en arpèges ? Et à travers la n°9 déjà citée, ne le reconnaît-on pas, sourcils froncés, ressassant d'amers sarcasmes ? Mariant, avec une remarquable habileté, des souvenirs du dernier mouvement de la *Fantaisie* avec l'atmosphère des *Kreisleriana*, la merveilleuse *Romanze* n°6 réinvente quant à elle Eusebius, épanchant son cœur de cristal en de longues désinences de tierces amoureuses, pudiques larmes de lumière qui s'écoulent sans fin. L'auditeur devinera aisément qui se cache derrière les *Spielsachen* n°5 et n°9 ; cependant, nous nous permettrons de souligner les brefs emportements de Florestan, dans la *Davidsbündlertanz* n°2 - lançant de tchaïkovskiennes octaves ironiquement pathétiques - ou dans la *Romanze* n°5 en sol mineur, qu'il sauve d'une relative banalité par une progression harmonique enflammée - vers ré bémol majeur ! Interrogeons enfin l'âme fragile du n°2 des *Spielsachen* (si bémol majeur) : est-ce de nouveau Eusebius qui rêve, ou bien l'Enfant des *Kinderszenen* nous implorant du regard, pour un baiser ou un cheval de bois, qu'il obtient dans la pièce suivante (mi bémol majeur) ?

Bien sûr, le jeu du dédoublement se pimente lorsque les deux visages se trouvent mêlés dans un seul et unique tableau. C'est le cas dans la *Romanze* n°7 en si bémol majeur, dont le thème principal fait plaisamment alterner les sautilllements décidés et moqueurs de l'un avec les hésitantes bribes mélodiques, notées *dolce ritenuto*, de l'autre... en somme une variante de la délicieuse *Réplique* du *Carnaval*, enrichie toutefois de nouveaux épisodes : second thème en forme de sérénade d'Eusebius, en sixtes et

¹⁴ On trouve de semblables périodes de sept mesures, tout à fait déstabilisantes, dans l'étrangissime *Scherzo* de la *Sonate* opus 106 de Beethoven - « Davidsbündler » s'il en fut ! -, sonate à laquelle Kirchner fait d'ailleurs un clin d'œil malicieux dans la coda de la *Romanze* n°7 en si bémol majeur. De telles carrures asymétriques (ici de 4 + 3 mesures) constituent une audace beaucoup plus rare chez Schumann ou Chopin que chez Mozart (ce qui n'est paradoxal qu'en apparence) - il y a certes le *Presto* en ré mineur, n°6 des *Papillons* (4 + 2). Elles furent par la suite explorées avec bonheur par Brahms, mais plutôt dans le sens d'un allongement, et non d'un raccourcissement de la période classique : cinq mesures (4 + 1) dans le *Klavierstück* opus 76 n°3, neuf mesures (4 + 4 + 1) dans les *Variations* opus 21 n°1 ou l'*Intermezzo* opus 116 n°2.

tierces à la main gauche, puis courroux et trépignements comiques de Florestan, aux accents faussement victorieux. Davantage conversation intime que saynète, la *Daidsbündlertanz* n°6 en fa dièse mineur dissimule, sous des dehors rhapsodiques, une forme très subtile qui allie ingénieusement coupe ternaire et variation. Un premier thème *Andante con dolore*, aux dissonances accablées, laisse la place à une mélodie brahmsienne, qui émerge d'arpèges mouvants de main gauche et s'amplifie graduellement, de plus en plus chaleureuse au gré de ses modulations successives ; bientôt l'*appassionato* se conjugue avec un *accelerando* qui atteint puis dépasse le tempo *Allegro*, achoppant enfin sur de lumineux accords de fa dièse majeur, auxquels on s'accroche pantelant. Or, en englobant dans un même souffle toute cette évolution, l'élan irrésistible de Florestan - comparable à celui de la dix-septième *Daidsbündlertanz* de Schumann - rend imperceptible le retour du thème initial « eusébien », pourtant sans équivoque sur la partition. Subjectivement vécue comme un morceau de type AB, cette pièce est donc en réalité un ABA', mais aussi un empilement de masques : sous le visage de Florestan, celui d'Eusebius, cachant lui-même Schumann, en qui semble vouloir se déguiser Kirchner... Un tel art consommé des métamorphoses culmine dans la *Daidsbündlertanz* n°12, dont il peut précisément fournir une clef : ces extravagantes modulations, quasi straussiennes, que nous avons décrites plus haut, ne sont-elles pas la traduction - certes inhabituellement instantanée - de ces brusques changements *d'Humor*, de Florestan en Eusebius, et inversement ? Preuve du reste évidente que l'influence prégnante de son aîné n'enfermait nullement Kirchner dans des redites poussiéreuses, et que, bien au contraire, elle pouvait stimuler considérablement son inventivité.

Parmi les *Spielsachen*, certaines, telles les n°8 et n°11, ne sont que de charmantes bluettes. La dernière d'entre elles distille par contre une profonde nostalgie, à la manière de la *Saint Sylvestre* de l'*Album à la jeunesse* dont elle reprend la tonalité de la majeur. Après un siècle d'oubli, souhaitons que ce chant recueilli et serein, qui clôt le présent récital, ne sonne pas comme un « Adieu, Kirchner », mais plutôt comme un « Au revoir, cher Theodor. A très bientôt. »

Philippe Barraud

Merci à Monsieur Klaus Zebnder, musicologue spécialiste de Kirchner pour son aide

<http://de.geocities.com/ornstein2001de/inhalt.html>