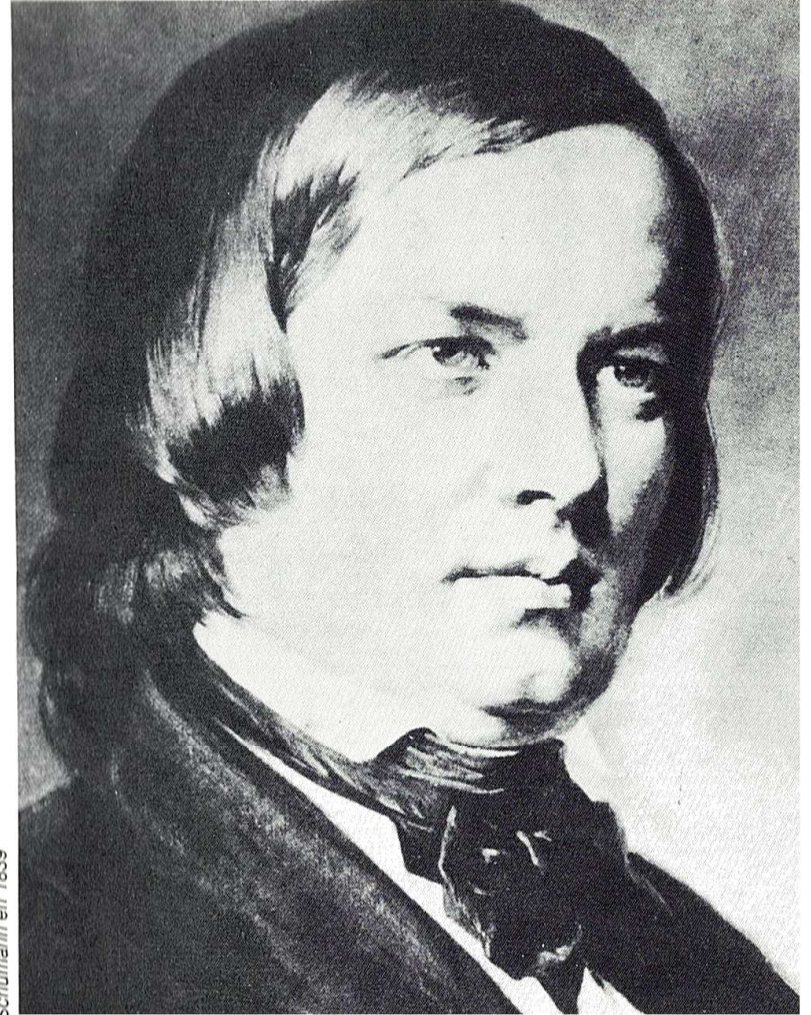


Photo Marie-Claude Haas



Schumann en 1839





Clara Wieck en 1836

Tout l'œuvre de Robert Schumann (1810-1856) relate une tentative de conquête aux épisodes d'ombre et de lumière. Il résume et prolonge la démarche entreprise pareillement par les poètes romantiques allemands, en particulier par Hölderlin et Novalis. Tentative de conquête de la multitude infinie de l'âme cosmique, au travers d'une nature considérée comme l'ébauche transitoire du divin. Dans cette quête de l'absolu, toutes les forces de l'imagination, de l'intuition, de l'inconscient sont engagées jusqu'au sacrifice de la raison.

Pour Schumann en effet, comme pour quelques autres, le silence de la folie est venu sceller finalement le douloureux constat d'impuissance à réaliser totalement cette conquête. Mais les œuvres qui jalonnent ce cheminement pathétique, vertigineux, occulte vers la suprême connaissance, ont acquis une résonance particulière, parce que nées de l'intensité vécue de l'instant pendant lequel l'artiste n'a rien laissé perdre de ce que lui a révélé le rêve.

«La poésie de l'imagination est faite de tout ce qu'elle recèle d'obscur et d'inconscient», a lui-même écrit Schumann. «Pour moi la musique est toujours la langue qui permet de s'entretenir avec l'au-delà...». Dans le ciel enchanté du romantisme allemand, l'astre Schumann renvoie toutes les clartés et toutes les ombres.

Méconnaître les lois qui le régissent en propre, revient à le soumettre à d'autres principes de gravitation, c'est-à-dire à lui appliquer des critères d'analyse et de jugement auxquels il échappe nécessairement.

Pour ses contemporains déjà, Schumann «a commencé comme un génie et fini comme un talent». Opinion contagieuse qui allait entraîner d'injustes restrictions. Peu à peu s'est imposée du compositeur l'image d'un génie adolescent, d'une manière de Rimbaud de la musique qui aurait exprimé l'essentiel de ce qu'il avait à dire durant la période douloureuse de la conquête de Clara, en une vingtaine d'œuvres pour piano et quelques cahiers de lieder, nés dans la délirante fantaisie de l'improvisation.

Cette remarque semble trouver sa confirmation dans le peu de curiosité que les interprètes ont longtemps manifestée pour les œuvres situées au-delà des opus quarantièmes du catalogue schumannien, à quelques exceptions près. C'est refuser à Schumann l'évolution, non au sens beethovénien du terme, sa personnalité musicale s'affirmant presque entière dans les *Variations Abegg*, op. 1, mais dans le sens d'un élargissement des moyens mis en œuvre afin de mieux satisfaire des aspirations profondes, de parvenir à l'unification du moi.

Sans rénover les grandes formes, Schumann les a dépassées en les pliant aux exigences du flux de sa pensée poétique qu'un constant renouvellement dispense de longs développements.

Enfin, il faut souligner que Schumann n'a jamais renoncé au piano, confidant docile de ses premiers élans poétiques et passionnels. Le piano est une constante dans l'esthétique schumannienne. D'abord compagnon de solitude dont le musicien exploite d'une manière neuve toutes les possibilités expressives, pont magique entre lui et Clara, le piano deviendra l'allié intime de la voix dans les lieder, au moment de l'union avec la bien-aimée. Puis il dialoguera souverainement avec les cordes dans quintette, quatuor, trios, avec l'orchestre par trois fois et, dans une foule de pièces, avec un ou plusieurs instruments solistes.

En ce qui concerne le piano seul, il n'y a guère, à part de nombreuses et intéressantes pages pour quatre mains, que quatre recueils qui puissent, après 1840, figurer auprès des *Carnavals* : l'*Album à la Jeunesse*, op. 68, les *Scènes de la Forêt*, op. 82, les trois *Fantaisies*, op. 111 et les *Chants de l'Aube*, op. 133. Les autres œuvres destinées au piano solo sont davantage le fruit du métier — les *Fugues*, op. 60, 72 et 126 — ou de la circonstance — les *Quatre marches*, op. 76 écrites dans la fièvre révolutionnaire du mai de Dresde 1849 — que de la confiance.

Il est significatif de constater que l'opus premier comme l'opus ultime sont dédiés au piano. Clara Wieck n'est pas seulement l'inspiratrice, elle est

aussi, très tôt, l'interprète. Par elle sont recréées immédiatement les œuvres conçues pour elle : les *Impromptus opus 5*, les *Première* et *Troisième sonates*. De même que dans son aventure poétique, Schumann traduit toutes les visions informulées par un Hölderlin ou un Novalis parvenus à la frange de l'incommunicable, de même dans l'aventure humaine, il porte son amour à un degré d'idéalisation qui confine au mysticisme. Du musicien de conquête qu'il est jusqu'en 1840, année de son mariage avec Clara, Schumann devient un musicien de quête s'aventurant au cœur des grands mythes de *Faust*, de *Manfred*, de *La Peri*, etc. «Il aimait parce qu'il avait besoin d'aimer» confiera plus tard sa belle-sœur Thérèse. Lorsque Robert pense à Clara âgée de douze ans «comme un pèlerin à la Madone», il vénère en elle l'enfant sérieuse, l'initiatrice, comme Novalis vénérât en Sophie von Kühn, du même âge que Clara, «cette nature angélique... qui dit de temps en temps des choses curieusement profondes.»

Fils choyé d'un libraire de province cultivé et libéral et d'une mère romanesque et prudente, Robert s'enferme dans un univers de fiction en explorant la bibliothèque paternelle. Il découvre le monde comme à travers la lentille d'une lanterne magique. Tout pour lui a la couleur du rêve. Ces années d'enfance et de jeunesse imprégnées de poésie ont affiné sa sensibilité vulnérable. S'il se retire volontiers dans la solitude, «c'est parce qu'elle est, note-t-il, l'intimité confiante avec nous-même. C'est l'évasion de toutes les impressions extérieures que le monde nous impose, c'est le calme agissant, pensant, dormant, l'âme à l'état actif, le corps à l'état passif.»

En octobre 1830, alors qu'il renonce à l'étude du droit, Schumann s'installe chez Friedrich Wieck, le professeur renommé. Il a vingt ans et rêve de virtuosité. Clara trouve en lui un compagnon de jeux et un imaginaire inventeur d'histoires de revenants.

Durant l'été de 1831, Clara entreprend avec son père sa première grande tournée qui va la conduire à Paris. Wieck et sa fille sont de retour à Leipzig en mai 1832. C'est pendant leur absence que Schu-

mann, s'imposant la ligature de deux doigts de la main droite pour obtenir une plus grande indépendance d'articulation, a perdu l'usage du médium. L'apprenti-virtuose doit donc renoncer définitivement à faire carrière. Il se tourne sérieusement vers la composition en même temps qu'il s'attache davantage à Clara : «Son jeu s'insinue dans le cœur et parle à l'âme.» Il sait désormais qu'elle sera son interprète.

Plus Robert se rapproche de Clara, plus le père Wieck se détache de lui. On connaît la suite : cinq années (1835-1840) de lutte afin de vaincre l'opposition farouche du professeur qui mettra tout en œuvre pour séparer les amoureux, empêcher qu'ils se voient, qu'ils correspondent. En vain. C'est sur un ton souvent tragi-comique la cruelle parodie de la «précaution inutile». Clara, forte et résolue, souffre en silence et agit du mieux qu'elle peut. Robert connaît des alternatives d'abattement et d'exaltation. A cette dure épreuve affective s'ajoute pour lui le surmenage causé par la composition et la *Neue Zeitschrift für Musik* fondée en 1834 par lui-même et qu'il rédige pratiquement seul. Cette période tourmentée verra en effet naître la plupart de ses plus grandes œuvres pour piano. Le 5 septembre 1839 il écrit à Dorn : «On peut certainement trouver dans ma musique la trace de la lutte que j'ai soutenue pour Clara, et je suis assuré que vous le comprendrez... Les sonates, les Danses des Compagnons de David, les Kreisleriana et les Novellettes sont presque entièrement inspirés d'elle...» Schumann oublie la *Fantaisie opus 17*.

DISQUE N° 1

GRANDE SONATE N° 1 EN FA DIÈSE MINEUR, OPUS 11

Le projet qu'il a d'écrire une sonate est antérieure à 1832, semble-t-il, année durant laquelle il compose un *Fandango* en fa dièse mineur qu'il re-

prendra dans sa *Première sonate op. 11*. Diverses ébauches de cette époque nous montrent que le genre occupe sa pensée. L'essentiel de la *Première sonate* est rédigé en 1835, «œuvre de géant... redoutable». Mais en mars 1836 il écrit à Moscheles : «Ma sonate (la première) n'est pas encore terminée». Il est vrai qu'il mène sa composition de front avec la composition des *Deuxième en sol mineur op. 22* et *Troisième en fa mineur op. 14*, le «Concert sans orchestre». La *Grande sonate n° 1 en fa dièse mineur op. 11*, «grand cri de son cœur vers la bien-aimée», est dédiée à celle-ci par Eusébius et Florestan, les deux entités inconciliables du «moi» schumannien, ainsi que l'indique la page de titre de l'œuvre publiée en 1836. Malgré les pièges tendus par Wieck, Robert réussit à faire parvenir à Clara le manuscrit de l'œuvre. Bien que souhaitant dès l'abord une transposition dans une tonalité moins ardue, elle est enthousiasmée par la *Sonate* qu'elle place au rang de celles de Beethoven, et pour laquelle elle gardera une prédilection. Cette sonate du bien-aimé est en quelque sorte, pour Clara, l'étendard de la révolte, mais aussi, au plus fort de la tempête, un signal de reconnaissance : avec courage, elle l'inscrit, ainsi que quelques *Etudes symphoniques*, au programme du concert qu'elle donne à Leipzig le 13 août 1837, concert auquel assiste Schumann lui-même!

Les sonates de Schumann s'appelleraient des fantaisies qu'elles seraient jouées et appréciées à l'égal de la *Fantaisie, op. 17* qui est, elle, une sonate camouflée. On a dit, répété, démontré (et d'Indy avec un particulier acharnement) que Schumann avait été victime de sa présomption, qu'il n'avait pas compris la grande leçon de Beethoven. Rien ne nous permet d'affirmer formellement que Schumann ait voulu continuer Beethoven. Il est même assez clair, devant cette œuvre «contradictoire» (le mot est de Marcel Beaufils) que Schumann, en vrai compagnon de David, engagé pour l'art nouveau, ait voulu tenter autre chose. Le principe fondamental qu'il pose avant de se lancer dans cette grande entreprise et qui contredit en effet le mot *sonate* est celui-

ci : découvrir l'idée et lui laisser trouver sa forme. C'est assez dire que son art du développement ne répond guère aux critères d'une logique rationnelle et que toute analyse appliquée selon les règles qui en découlent ne peut être convaincante.

«Les sonates de Schumann se situent à l'instant critique où les moules classiques semblent près de se dissoudre sous la rébellion de l'inspiration lyrique et fantastique; où la conscience du temps humain, de la destinée individuelle se heurte aux cloisons érigées par le classicisme en sa visée intemporelle» écrit justement Olivier Alain.

Notre époque si ouverte aux recherches et consciente de la prodigieuse richesse musicale de ces sonates est désormais capable de justifier leur liberté au nom de la sienne, ainsi que l'a montré Yizhak Sadai.

La cohésion des sonates de Schumann est plus d'ordre psychologique que d'ordre formel. Le procédé de la répétition obsessionnelle dont on fait grief à Schumann scelle, irrationnellement certes, l'unité de ces œuvres visionnaires. Tout au plus pourrions-nous dire qu'elles pèchent par excès de musique ! «C'est au fond, remarque Marcel Beaufils, qu'il y a comme opposition d'essence entre l'univers à résolution cosmique et l'œuvre purement architecturale. Il suffit que, chez Schumann comme chez tant d'autres, la référence à l'invisible devienne centrale, pour que les constructions éclatent».

La *Grande Sonate n° 1 en fa dièse mineur, op. 11* comporte quatre parties d'inégale longueur précédées d'une introduction : un «Un poco adagio - Allegro vivace», une «Aria», une «Scherzo e Intermezzo», un finale «Allegro un poco maestoso».

Introduzione «Un poco adagio - Allegro vivace», 3/4.

Sur la vague arpégée en triolets de croches, la main droite lance *f* dans le médium une phrase passionnée à laquelle l'articulation triple croche-blanc-croche pointée donne le caractère d'une apostrophe révoltée au destin. Ce portique grandiose laisse apparaître à la 22^e mesure *sotto voce* une phrase de lied d'une grande tendresse qui servira de base thé-

matique à l'*Aria*. Cette phrase reprend un lied *An Anna* écrit en 1827-1828. Exorde magnifique, happé par l'accélération centrifuge du motif d'arpèges contrarié aux deux mains. Passage délicat à réaliser du point de vue sonore, brusquement interrompu par un point d'orgue qui nous sépare de l'*Allegro vivace* 2/4. Ce vaste mouvement doit son rythme particulier au *Fandango* de 1832. Les trois premières mesures proposent à découvert *p* une idée rythmique aisément reconnaissable par son jeu basculant de quintes qui servira d'élément second et d'élément refrain. Cet *allegro* est en effet un compromis entre la forme sonate et la forme rondo. Les trois mesures suivantes exposent l'idée maîtresse du mouvement, un motif de chevauchée dont l'insistance sera obsessionnelle. Il incorpore dans sa trame la citation d'une «Scène fantastique : le ballet des revenants» des *Quatre pièces caractéristiques* pour piano, op. 5, composées par Clara en 1835. Ce motif se renforce en se combinant au motif de quintes et toute l'exposition affirme sa suprématie. Il s'échappe en un épisode *passionato* et syncopé, en mi bémol mineur, qui mène à sa reprise *più lento*. Sur l'implacable pulsation de la basse, une transition s'opère vers ce qu'on croit être la seconde idée qui naît tout armée mélodiquement et harmoniquement. Mais elle ne jouera aucun rôle dans la suite du mouvement et sera répétée textuellement dans la réexposition. Cet épisode détendu et rêveur progresse degré par degré vers l'apaisement, avant de rencontrer le motif rythmique en quintes. Ici s'achève ce qu'on peut appeler l'exposition. Le développement procède plutôt de l'esprit rapsodique que du travail thématique purement spéculatif. Il débute par la reprise du thème-chevauchée et accentue le rôle du motif de quintes — bel exemple de polyrythmie schumannienne — qui scande vigoureusement un long trait *animato* en doubles croches. Le thème-chevauchée réapparaît *un poco più lento* modifié par un éclairage harmonique original qui se précipite *vivacissimo* dans un vertige de doubles croches. Ce passage tournoyant est interrompu par la réapparition inopinée du thème de l'Introduction,

effet de surprise que Schumann a peut-être trouvé dans la 103^e symphonie de Haydn, plus sûrement chez Beethoven et qu'il reprendra dans l'*Allegro* de son *Quatuor avec piano*, op. 47. Le développement se poursuit *in tempo* avec la redite en si majeur de son début et s'achemine vers la réexposition dans le ton principal.

Aria 3/4, *Senza passione ma espressivo*.

De forme ternaire, cet admirable lied issu de l'introduction se déroule calmement en la majeur. De part et d'autre de la ligne d'accords qui en forme l'accompagnement la main droite répète, comme un reflet dans l'eau étable, l'intervalle de quinte do-sol. La partie centrale de l'*aria* est sillonnée d'arabesques dans le ton de ré. Reprise.

Scherzo e Intermezzo. Allegrissimo 3/4.

Un des plus beaux scherzos de toute la littérature pour le piano. Bondissant, avec ses brusques pirouettes, ses dérapages rythmiques cocasses, il ressuscite les facéties d'une *Commedia dell'Arte* vue par Hoffmann. Le trio *più allegro* resserre les mailles du scherzo et avance comme à cloche-pied *leggierissimo*, mû par le ressort d'une basse en quinte et octave, rappelant un peu le principe rythmique du premier mouvement. Puis il gagne en complexité. La reprise du scherzo s'enchaîne avec l'*Intermezzo lento*, en un franc ré majeur, qui mime *burlando ma pomposo* une polonaise bouffonne. Ce couplet avec reprise, qu'on peut assimiler à un second trio, mène à un épisode non mesuré où se déchaîne la verve parodique, un peu rageuse de Schumann (qui ne se prive même pas d'une irrévérencieuse citation de la IX^e *Symphonie*!). Il multiplie les indications les plus contradictoires : *ad libitum*, *scherzando*, *strigendo*, *marcato*, *quasi oboe*, *lento-presto*! Après quoi le scherzo reprend ses facéties.

Finale. Allegro ma non troppo 3/4.

Ce finale a les proportions du premier mouvement et se rapproche encore davantage que lui de la structure du rondo. L'abondance des idées est telle que Schumann se contente de les juxtaposer en les enchaînant. Il démarre avec un thème un peu massif,

harmonisé verticalement. La courbe qu'il décrit se referme sur elle-même. Surgit un motif *marcato* qui simule l'exposition d'une fugue. On est vite détrompé. Il ne s'agissait que d'une plaisanterie de Florestan. Ce motif nous entraîne en réalité vers un passage *delicato* en mi bémol, guirlande d'une dextérité rythmique extraordinaire, allégée par la suspension de quarts de soupir, moment poétique prolongé par un thème fugitif d'une grande tendresse. Ce thème est cité de nouveau après la reprise des deux éléments premiers *quasi improvisando*. Puis le discours prend un ton épique pour culminer sur un cortège d'accords en fanfare *brillante e veloce* qui suscite un grand remou de passion. Après une accalmie sur un thème berceur d'allure libre, un staccato menaçant gronde dans l'extrême grave du piano, effet orchestral, intensément dramatique préparant la rentrée du premier à quelques transpositions près. Schumann s'arrache du cercle vicieux de la redite par un *più allegro* amorçant une coda *con fuoco*, menée sur un halètement rythmique *quasi pizzicato* se dénouant en de larges traits qui parcourent tout le clavier jusqu'aux accords conclusifs.

INTERMEZZI, OP. 4

L'oubli qui frappe les six *Intermezzi* op. 4 est aussi injuste qu'incompréhensible. Car ce recueil figure incontestablement parmi les œuvres de piano les plus réussies de Schumann. Il date de 1832, donc de la même époque que les *Impromptus* op. 5 qu'il égale s'il ne les surpasse. Le titre à lui seul est original. Schumann avait d'abord pensé appeler ces six morceaux *Pièces phantastiques*. Puis il a opté pour *Intermezzos* (*sic*) mot qui, jusque-là, désignait un morceau destiné à relier deux parties d'une œuvre soit théâtrale, soit instrumentale. L'*intermezzo* selon Schumann est donc dégagé de sa fonction de liaison pour s'affirmer comme pièce autonome, caractéristique que Brahms reprendra à son compte. Il n'empêche que cette désignation reste un peu énigmatique, tout comme celle d'*alternativo* utilisée par Schumann dans ce seul recueil pour qualifier l'épi-

sode médian des *Intermezzi* n^{os} 1, 3, 5 et 6. Le choix des deux termes relève du jeu, dans ce qu'il a de provocateur. Car dans la *Romance* op. 28 n^o 3 de 1839, les deux «trios» prendront, non pas le nom d'*alternativo*, mais celui, légitime cette fois, d'*intermezzo*. Quoi qu'il en soit, jamais Schumann n'avait encore mieux maîtrisé l'innovation que dans ces *Intermezzi* op. 4 : l'écriture de piano est aussi neuve que complexe, l'harmonie sera rarement plus audacieuse qu'ici, et le maniement de la polyphonie est d'une habileté supérieure. L'invention proprement musicale fait le reste : son originalité est certaine dans l'extrême variété des affects qu'elle juxtapose avec une fantaisie rythmique qui multiplie les ruptures et les volte-face. Pour la première fois aussi dans l'op. 4, la citation et l'autocitation s'affirment comme une donnée à part entière, typique de l'univers compositionnel du musicien.

Les *Intermezzi*, op. 4 «dedicati al Sign. Kalliwo-da», ont été publiés à Leipzig, par Hofmeister, en 1833. Le Pragoise Johann Wenzel Kalliwo-da (1801-1866), violoniste, compositeur prolifique et animateur de la vie musicale allemande, était lié d'amitié avec Robert et Clara.

Intermezzo n^o 1, en la majeur, *allegro quasi maestoso* à 3/4. Deux formules d'introduction au rythme heurté, puis à la basse jaillit un thème caractérisé par son saut ascendant de neuvième qui sera l'intervalle-emblème du morceau. Fausse entrée de fugue sur ce thème. Un second épisode, en fa dièse mineur, développe le premier polyphoniquement. L'*alternativo* «più vivo», en ré majeur, à deux couplets, apporte un contraste avec sa formule rythmique originale à la main gauche. Cette formule introduit un motif brillant, citation déformée des *Papillons* op. 2 qui rebondit sur l'intervalle-emblème. Reprise de la première partie au ton principal.

Intermezzo n^o 2, en mi mineur, *presto a capriccio* à 6/8.

Un premier volet en vagues ascendantes de croches puis un second en sol majeur, au rythme syncopé, dans lequel les deux mains dialoguent. Le développement modulant amplifie les figures rythmi-

ques de l'exposition. La partie centrale, sorte de trio sans titre, est basée sur les premières notes du lied *Gretchen am Spinnrade* «Marguerite au rouet» de Schubert. Schumann a inscrit lui-même l'incipit du lied «Meine Ruh' ist hin» au-dessus de la portée. Dans la reprise, l'épisode dialogué de la première partie de l'intermezzo fait l'objet d'une variante qui crée un éclairage nouveau. La conclusion sur une dernière citation étirée de «Meine Ruh' ist hin» est mystérieuse et d'une écriture raffinée. Cet intermezzo s'enchaîne au suivant.

Intermezzo n° 3, en la mineur, *allegro marcato*, à 3/4.

La première partie est caractérisée par un bref motif rythmique cinglant et obstiné qui rebondit sur le troisième temps. Cette exposition est interrompue par un épisode plus calme, pianissimo, qui d'ut, module au ton napolitain de ré bémol. Surprise! C'est l'entrée anticipée du second volet de l'alternativo en mi majeur *assai vivo* d'allure très fantasque! Cet intermezzo s'enchaîne au suivant.

Intermezzo n° 4, en ut majeur, *allegro sempre*, à 12/8.

Le plus bref des six. Une longue mesure d'introduction au rythme appuyé introduit une phrase mélodique qui chante dans l'aigu. Elle cite le lied *Hirtenknabe* «Petit pâtre», composé, texte et musique, par Schumann en 1828. Court développement de la formule d'introduction avec variation à la main gauche. Reprise et coda.

Intermezzo n° 5, en ré mineur, *allegro moderato* à 3/4.

La hardiesse et la complexité de cet intermezzo tranche avec la simplicité du précédent. Exposition en deux parties, la première faite d'un thème de trois notes sur un accompagnement haletant, la seconde sombre, rythmée dans le grave, évoquant Brahms. La conclusion cite la tête du thème du final des *Papillons* op. 2. Reprise de l'exposition. L'alternativo en si bémol majeur-sol mineur est un véritable développement de ce qui précède, dans lequel Schumann, faisant preuve de la plus grande audace, noie la tonalité avec le jeu retors des appog-

giatures, des retards, de l'enharmonie. Non seulement cet intermezzo, chef-d'œuvre dans le chef-d'œuvre, égale ici en subtilité l'écriture de Chopin à qui il fait penser, mais il annonce directement les dernières pièces pour piano de Fauré. Reprise symétrique, au tempo *animato*, de la première partie.

Intermezzo n° 6, en si mineur, *allegro* à 3/4.

Il débute avec la même impétuosité que le n° 2. Un chromatisme expressif infléchit l'idée mélodique principale. La reprise de l'exposition fait apparaître à la crête de ses triolets, la tête du thème des *Variations Abegg* op. 1! L'alternativo est une danse rustique au dessin sinueux et au rythme léger et capricieux. Reprise et conclusion fortissimo. La farce est jouée!

È QUASI VARIAZIONI, OP. 14 sur un thème de Clara Wieck (*Extraites de la Grande sonate n° 3* op. 14 en fa mineur).

La *Grande Sonate* n° 3 en fa mineur est, selon l'expression de Marcel Beaufils «une sorte de compromis entre la «variation», le «Konzertstück» et le «carnaval»... «un jeu sur tout le clavier d'âme de Clara...» Cette œuvre monumentale, composée en 1835-1836, tire sa substance d'un andantino composé par la bien-aimée. La sonate paraît au premier abord abrupte et discursive, et constitue pourtant, à un stade assez primaire, une expérience intéressante de construction cyclique à partir d'un motif thématique unique, avec cette singularité que les deux premiers mouvements sont basés sur des variantes ou des éléments du thème qui ne sera cité sous sa forme originelle qu'au début du troisième mouvement, *Quasi variazioni*, le finale s'en inspirant plus librement. Suivant scrupuleusement l'avis des musicologues qui sous-estiment grandement la valeur musicale de l'œuvre (sauf Alfred Cortot), les pianistes n'ont guère été tentés que par ce troisième mouvement qu'ils jouent sous le titre de *Variations sur un thème de Clara Wieck*). Il est certain que la sonate entière, de plus d'une demi-heure de durée, est une épreuve redoutable pour le virtuose qui doit

être doublé d'un grand interprète.

Le caractère orchestral de la *Troisième sonate*, encore plus accentué peut-être que dans la *Première sonate*, inspira à l'éditeur Haslinger — et non à Schumann comme on le croit souvent — le titre de «*Concert sans orchestre*» qui contribuera à effrayer un peu plus le dédicataire, le grand Moscheles lui-même! La version originelle de la sonate comprenait cinq mouvements dont deux scherzos que Schumann dut retrancher en vue de l'édition. Remaniant l'œuvre en 1853, Schumann rétablit le scherzo II primitif de manière à serrer de plus près l'unité cyclique de l'œuvre publiée définitivement chez Schuberth, à Leipzig, sous le titre de la *Grande sonate* n° 3.

L'*andantino* à 2/4 en fa mineur, de Clara Wieck, revêt l'allure d'une marche funèbre. Il est divisé en trois sections de huit mesures chacune. L'indication *quasi variazioni* souligne que les quatre variations sont construites avec une liberté qui s'affirme particulièrement dans la dernière, superbe et révoltée.

La variation 1 déroule sous le thème une arabeque très sinueuse de doubles croches en broderie. Une harmonisation nouvelle de la tête du thème forme transition avec la variation 2. Celle-ci doit être jouée «in tempo. Moderato». Elle est plus polyphonique et culmine avec un «espressivo» rêveur. La variation 3 «Passionato» est essentiellement rythmique. La variation 4 «Moderato» offre à un épisode central «armonioso», comme improvisé, les parenthèses de deux séquences de style plus concertant qui amplifient le thème. La conclusion, s'inspirant de la fixité de la basse de celui-ci, répète dix fois le même accord en valeurs longues, sur un rythme anapestique.

DISQUE N° 2

BUNTE BLÄTTER, OP. 99

La rapidité avec la quelle Schumann a écrit la plupart de ses œuvres, la fulguration de l'étincelle poétique qui marque celles-ci, ne doivent pas faire croire que le compositeur laissait au hasard l'agencement de ses cycles de pièces pour le piano ou de ses lieder. Schumann construit moins par déduction que par juxtaposition mais il ne faisait rien au hasard, contrairement à ce qu'on a longtemps laissé croire.

C'est ainsi qu'un certain nombre de morceaux ont été rejetés de l'organisation du *Carnaval*, op. 9 ou de l'*Album à la jeunesse*, op. 68, pour ne citer que ces deux exemples, ou bien encore que des morceaux caractéristiques sont restés isolés. Soucieux de ne pas laisser perdre des pièces qu'à juste titre il jugeait de qualité, Schumann les a rassemblées dans deux recueils, les *Bunte Blätter*, op. 99 et les *Albumblätter* op. 124.

Les quatorze pièces qui forment le cahier des *Bunte Blätter*, op. 99, enregistrées ici, sont en général plus développées que celles qui constituent l'op. 124. Elles datent presque toutes d'avant 1840 mais n'ont été réunies par Schumann qu'en 1849 et publiées en 1852 par Arnold à Elberfeld. Le compositeur avait d'abord envisagé de leur donner pour titre *Spreu* qui signifie la balle du grain. L'année 1849, que Schumann baptisera lui-même «l'année féconde», voit en son début s'achever *Manfred*. La révolution de Dresde contrainait le compositeur et sa famille de fuir la campagne. La floraison d'œuvres n'en est que plus belle, enrichissant tous les domaines. «La seule énumération de cette production donne le vertige» observe Robert Pitrou. Schumann se sent toujours plus menacé par les ténèbres de la folie. «Il faut créer tant qu'il fait jour» répète-t-il.

Ces *Bunte Blätter* («Feuilles multicolores») — *Drei Stücklein* («Trois petites pièces» n°s 1 à 3), *Albumblätter* («Feuillets d'album» n°s 4 à 8), *Novel-*

lette, *Prélude, Marche, Abendmusik* («Musique du soir»), *Scherzo, Geschwindmarsch* (une marche finale rapide), sont dédiés à la pianiste anglaise Mary Potts. Le choix du titre définitif fit concevoir à Schumann l'idée, à laquelle il dut renoncer, de faire imprimer chaque pièce dans une couleur différente.

1. La première pièce, un 4/4 en la majeur, «pas vite, avec tendresse», date de 1838. Le manuscrit autographe comporte la dédicace suivante «A ma chère fiancée à la veille de Noël 1838». Sa simplicité exquise l'apparente à la première des *Scènes d'enfants*, op. 15.

2. A 2/4, en mi mineur, «très prompt», cet épisode semble sortir tout droit des *Kreisleriana*, op. 16. Écrit en 1839, il est d'une écriture typiquement schumannienne avec son chant en triplets contrapointé par la main gauche, au-dessus d'un dessin tourmenté de triples croches.

3. Cette courte pièce à 6/8 qui part «fraîchement» et résolument en mi majeur est datée de 1839. Nous voici pour quelques instants dans les rangs combattants des *Davidsbündler* mais il faut aussi se souvenir que la pièce s'intitulait à l'origine *Jagdstück*, «Morceau de chasse».

4. Premier feuillet d'album (Schumann est modeste dans ses appellations) à 2/4 en fa dièse mineur, «assez lent», au tour mélancolique et populaire, composé en 1841. Il est célèbre pour avoir fourni à Clara Schumann la matière de ses *Variations*, op. 20 et à Brahms, celle de ses fameuses *Variations en fa dièse mineur sur un thème de Schumann*, op. 9. Brahms inclut d'ailleurs dans une de ses variations quelques mesures du second de ses feuillets d'album.

5. Une sorte de mystérieuse chevauchée nocturne dans le caractère d'Hoffman, en arabesques de doubles croches à la main droite, rebondissant sur deux croches piquées à la gauche, à 2/4 en si mineur, «vite», daté de 1838. A l'origine, Schumann l'avait intitulée, de façon révélatrice, *Fata Morgana*, «La Fée Morgane».

6. Suit un intermezzo brahmsien avant la lettre,

à 3/4, à l'allure de valse, en la bémol, de décembre 1836, que Schumann recommande d'aborder «assez lentement, avec lyrisme». Ce morceau provient du *Carnaval* op. 9.

7. «Assez lent» se joue cette courte mais dense pièce à 6/8 en mi bémol mineur de 1838, d'une grande subtilité modulante et contrapuntique. Le titre primitif de ce morceau était *Jugendschmerz*, «Peine de jeunesse».

8. A 2/4 en mi bémol, «lent», une de ces miniatures ciselées avec humour par Schumann en 1838. Qui laissait prévoir la charmante cadence préconclusive, enfilade d'accords piqués en doubles croches entre deux points d'orgue ?

9. Une *Novellette* en si mineur qui n'a pas pris place dans le recueil op. 21. Elle date aussi de 1838. Rappelons ce que Schumann écrit au sujet de ce terme «novellette» avec lequel il joue également sur le mot désignant le genre littéraire de la «nouvelle» : «*Ces trois dernières semaines, j'ai composé une quantité effrayante de musique... J'ai appelé le tout «novellettes» parce que ton nom est Clara comme celui de la Novello (la cantatrice Clara Novello) et que «Wieckettes» n'aurait malheureusement pas sonné aussi bien !*» Cette novellette qui est lancée à 3/4 par un motif chevaleresque à la main gauche, imitée par la main droite trois mesures plus loin, jeu typiquement schumannien, comporte trois volets qui lui donnent un air de ballade. Le second, le plus développé, déroule alternativement à la main gauche puis à la main droite, une vague chromatique en croches ponctuée par des accords en valeurs longues.

10. Suit un *Prélude* à 6/8, «énergique», en si bémol mineur, très agité, qui date de 1839. Un thème pathétique s'élance sur de vertigineux traits parallèles en triples croches, ininterrompus.

11. Une *Marche* magnifiquement développée, grave et recueillie sinon funèbre, en ré mineur. Elle date de 1843 et se joue d'une manière «soutenue». Le trio staccato en croches, dans le ton de la majeur, est plus animé.

12. Vient ensuite *Abendmusik*, «une musique du soir» de 1841, «Im Menuettempo», à 3/4, bien sûr, en si bémol. Pièce d'atmosphère très réussie, pour laquelle le terme de «sérénade» choisi dans les éditions françaises paraît trop banal. Les résurgences du XVIII^e siècle sont discrètes mais certaines dans l'œuvre de Schumann. On peut considérer sous cet angle la *Petite suite* op. 32 pour piano, et certains lieder. Poésie tendre, aux harmonies raffinées. Mais dans ce parc au crépuscule, les silhouettes sont étranges et doivent plus à Friedrich qu'à Watteau, tel qu'en témoigne l'épisode médian en sol bémol dans le grave de l'instrument.

13. Un ample *Scherzo* en sol mineur qui date de 1841. Il est donc contemporain de la *Première symphonie «Le Printemps»* en si bémol et provient d'ailleurs de l'esquisse d'une symphonie en ut mineur. C'est tout dire. Le trio central prend les fraîches teintes du sol majeur et le morceau se termine en fanfare.

14. Seule, la *Geschwindmarsch*, littéralement «marche rapide», date de 1849. Le manuscrit porte la date précise du 16 juin. Elle est donc de la même encre que les *Quatre marches «républicaines»*, op. 76, que Liszt disait «taillées dans le rocher» et qui furent terminées... le 16 juin ! Une foule d'appogiatures sarcastiques, de trilles, de traits brillants, la carrure rythmique, lui donnent un tour empanaché, bon enfant, presque trivial. Chez Schumann, cette sorte de joie existe tellement peu à l'état pur qu'elle paraît déraisonnable. Cette «marche rapide» est traduite incongrûment par «Pas redoublé» dans les éditions françaises.

GESÄNGE DER FRÜHE, OP. 133

Quatre années de peine, mais tout un abîme peuplé d'ombres et d'angoisses, séparent les élans de joie un peu forcés de 1849 et la gravité hallucinée des *Gesänge der Frühe*, op. 133, ces «Chants de l'Aube», l'opus ultime dans la stricte chronologie. Schumann achève ces cinq pièces étranges à Düsseldorf, au début de novembre 1853. Le 7 février

1854, soir de carnaval, il se jettera dans le Rhin «pour revenir guéri». Il reviendra en effet, sauvé par des bateliers, mais il demandera lui-même à être interné dans un asile craignant de nuire aux siens. Il assistera lucide à son anéantissement et s'éteindra le 28 juillet 1856. Un an avant, les *Chants de l'Aube* avaient été publiés par Arnold.

Les *Chants de l'Aube* sont dédiés «A la très haute poétesse Bettina», Bettina Brentano, épouse du poète von Arnim, l'amie de Beethoven et de Goethe. Elle avait visité les Schumann au moment de la composition de l'œuvre. Mais le musicien, avant de sombrer tout-à-fait dans la folie, dédiera ces «Chants de l'Aube» à Diotima, l'inspiratrice d'Hölderlin dément. Ces pièces ont longtemps rencontré l'indifférence des pianistes, souvent séduits par des pages qui sont loin d'atteindre à la signification de celles-ci. A leur propos, on ne peut que citer André Boucourechliev : «*Les accords graves et calmes formés par le contrepoint à cinq parties d'un beau thème mélodique se déroulent dans une sonorité de légende. L'on songe devant cet adieu à la musique au dernier choral de Bach... au dernier choral d'orgue de Brahms. Par delà l'inspiration et les styles se font écho, d'une œuvre à l'autre, une libération, une sérénité totales, une absolue pureté de la polyphonie, suprême accomplissement du génie parvenu au terme*».

De son côté, Schumann écrivait à son éditeur F.W. Arnold : «*Ce sont des pièces qui traduisent une émotion à l'approche de l'aube; plus qu'une description pittoresque, elles sont l'expression d'un sentiment*».

1. Avec le premier chant en ré majeur, «dans un tempo calme», on se rend compte à quel degré le génie de Schumann, naturellement contrapuntique, a assimilé Bach «le grand, l'incommensurable», Bach qui lui apportait la sécurité d'une logique rationnelle et rassurante. Ce premier chant à l'harmonie profonde, meurtrie, hardie, descend dans les profondeurs du piano. On remarquera à ce propos que la courbe de fréquence sonore des œuvres pour piano de Schumann s'est, depuis les premières

œuvres, déplacée petit à petit vers le grave.

2. «Animé, pas trop prompt», en si mineur évoluant vers ré majeur. La verticalité austère et dense du premier mouvement fait place ici à une écriture plus horizontale mais tendue et d'une polyphonie tourmentée.

3. «Animée», une chevauchée noire, en la majeur, implacable, hallucinée, sorte de course à l'abîme.

4. «Mouvant», en fa dièse mineur. Sur des vagues de triples croches descendantes (la graphie de ce chant est étonnamment dépressive) une ample mélodie d'une rare pureté prend appui.

5. «Calme au début, puis d'un tempo plus animé». Ultime et bouleversante page en ré majeur. Un parcours accidenté de nombreuses modulations rappelant le premier chant débouche à la neuvième mesure sur une miraculeuse modulation de mi majeur. La lumière de l'aube a triomphé des ténèbres de la nuit. Des doubles croches tranquillement, préludent au silence. La musique, en effet, «expire petit à petit» ainsi que Schumann en exprime le désir au-dessus des dernières mesures.

IMPROMPTUS OP. 5, sur un thème de Clara Wieck

Les *Impromptus* sur un thème de Clara Wieck, op. 5, naissent dans ce climat de prémices amoureuses que j'ai décrit en commençant. Mais l'amour n'éloigne pas Schumann de l'étude. «Presque tout ce temps, je cultivai Bach, écrira-t-il plus tard, C'est dans cette ambiance que naquirent les *Impromptus* op. 5, qu'on ne devra pas regarder comme une forme nouvelle de variation».

La date de composition des *Impromptus* est aussi l'année de leur publication, en août 1833, chez Hofmeister et Schneeberg à Leipzig. La parution de cette première édition dédiée à Friedrich Wieck coïncida avec la date de son anniversaire, le 18 août.

Robert avait fourni à Clara une «basse» sur laquelle il l'avait invitée à dérouler un thème. Ce thème, sur lequel Robert compose des *Impromptus* en forme de variations, est une romance exquise,

qui rappelle la chanson populaire «Ach, wie ist's möglich dann». Clara s'essayera à son tour à varier cette mélodie et dédiera à son ami sa *Romance variée*, opus 3. L'heureux dédicataire répond en ces termes le 2 août : «J'espère que la réunion de nos deux noms sur la couverture pourra être l'une de nos perspectives et de nos idées d'avenir».

La «basse» fournie par Robert n'est pas n'importe quelle basse. On connaît l'attrait de Schumann pour le symbolisme des sons. Les correspondances qu'il n'a cessé d'établir entre les lettres et les notes réconcilient peut-être le littéraire qu'il avait pensé être et le musicien qu'il était devenu. Ces énigmes «*lettristes*», un peu ésotériques, proposées aux pianistes par les *Variations Abegg*, par le *Carnaval*, et, jusque dans l'*Album pour la jeunesse*, par le *Chant du Nord* dont les quatre premières notes dissimulent le nom du musicien danois Gade, participent de ce jeu de masques qui s'étend parfois au choix des titres : si celui des *Impromptus* salue Schubert et semble engager l'auditeur sur la voie du caprice poétique, il désigne en réalité une série de variations très élaborées : c'est le vagabondage de l'imagination dans un cadre formel strict. Schumann réalise là, consciemment, une œuvre de maîtrise. La «basse», fournie par lui à celle qui devient sa bien-aimée, se révèle comme une «clé». Il démontrera plus tard à Clara que le mariage est un état parfait parce que le mot qui le désigne en allemand, *Ehe*, forme une quinte : E = mi, H = si. Or, les quatre premières notes de la «basse» en carillon inventée par Robert, do-fa-sol-do, offre une succession descendante de deux quintes (succession déjà utilisée par Haydn dans son *Quatuor n° 2 en ré mineur*, op. 76). On pourrait conclure à une simple coïncidence si, d'une part, des exemples semblables n'abondaient dans l'œuvre de Schumann et si, d'autre part, la première partie du «Chorus mysticus» (1844) célébrant l'Eternel féminin qui couronne les *Scènes de Faust*, ne reposait sur la citation dans la même tonalité des deux quintes descendantes de la «basse» proposée à Clara en 1833!

Les *Impromptus* op. 5 ont été publiés en 1833,

je l'ai dit, par Hofmeister. Le dernier numéro de cette version utilise le matériel thématique d'une symphonie en sol mineur inachevée (1832-1833), dont le scherzo sera repris dans les *Bunte Blätter*, n° 13. Schumann a remanié profondément l'op. 5 en 1850 et c'est cette seconde version qui a prévalu. Les modifications qu'il a introduites visent à resserrer l'unité du recueil. Il substitue certaines variations à d'autres (la III^e de la seconde version remplace la IV^e de la première), supprime la XI^e variation. Les parties retranchées ou remaniées étant d'un intérêt égal à celui des pièces qui les remplacent, Jean Martin a choisi de les rétablir en prenant pour base la seconde version. Ainsi nous entendrons la variation IV de la première et de la seconde version; la variation XI de la première version entre la variation IX et la variation X de la seconde. L'interprète conserve en outre la première version de la coda qui reste à 6/8 et semble se dissoudre à même le silence sur une citation ultime des deux quintes originales.

L'œuvre commence par l'exposition à découvert de la basse, à 2/4, en deux périodes, de huit mesures chacune. La seconde période est pourvue d'une barre de reprise. Le thème de Clara, en ut, se conforme bien sûr au même schéma. Schumann, dans ses variations, utilisera tantôt la basse, tantôt le thème.

Variation I. Moderato. La basse jouée en octaves est traitée en ostinato et harmonisée dans le grave en accords syncopés.

Variation II. Più vivo. Elle témoigne de l'audace de Schumann dans le domaine du rythme : la main droite est écrite à 2/4, la gauche à 6/8 ! Dans cette variation double, Schumann enveloppe le thème et la basse-ostinato dans un fin tissu harmonique de croches. Noter à la sixième mesure la belle modulation en ré.

Variation III. Molto preciso. Elle contraste par son lyrisme syncopé et son chatoiement harmonique.

Variation IV. (première version). Elle est basée sur la première période de huit mesures du thème,

la main droite brochant en imitations des triolets de doubles croches. La seconde période s'étend sur seize mesures.

Variation IV. (seconde version). *Un poco lento.* Cette fois la main droite est à 6/8, la gauche à 2/4 ! La variation respecte les deux périodes de huit mesures. Elle est charmante par son indolence rythmique.

Variation V. Allegro à 6/8 (à 12/8 dans la première version). Elle a la sveltesse d'une danse et n'est pas sans évoquer Schubert. On remarquera la propulsion rythmique très originale de la basse en ostinato.

Variation VI. Allegro molto 2/4. C'est une des plus belles de tout le recueil. Variation de l'âme, inquiète et fantasque dans sa première partie progressant avec une claudication typiquement schumannienne, puis empruntant un ton plus passionné après la barre de reprise.

Variation VII. 1^o tempo 2/4. Variation décorative, le thème se trouvant à la main gauche éperonné par de nombreuses appoggiatures.

Variation VIII. Con forza 4/4. D'un caractère quelque peu chevaleresque, elle s'éloigne du thème et possède déjà le caractère d'une «étude symphonique», avec son rythme pointé, ses larges accords, ses échanges de mains.

Variation IX. 12/16. Très subtile rythmiquement, elle rebondit sur une basse jouant sur l'intervalle de quinte en ostinato. Des répliques s'échangent prestement aux extrémités du clavier.

Variation XI (de la première version). *Allegro con brio* 3/4. La longueur de cette variation qui suit de très loin les éléments du thème original, ses larges arabesques, la brusque plongée en fa mineur puis en la bémol, enfin en ut mineur, nous égarent délicieusement jusqu'à ce que la tierce picarde conclusive nous fasse trouver le chemin du finale : il est clair que Schumann a retranché cette admirable page pour ne pas rompre la progression dynamique et formelle qu'il avait si bien ménagée jusqu'ici. Il la remplaça par la variation X.

Variation X. Vivace à 6/8 d'un rythme plus serré

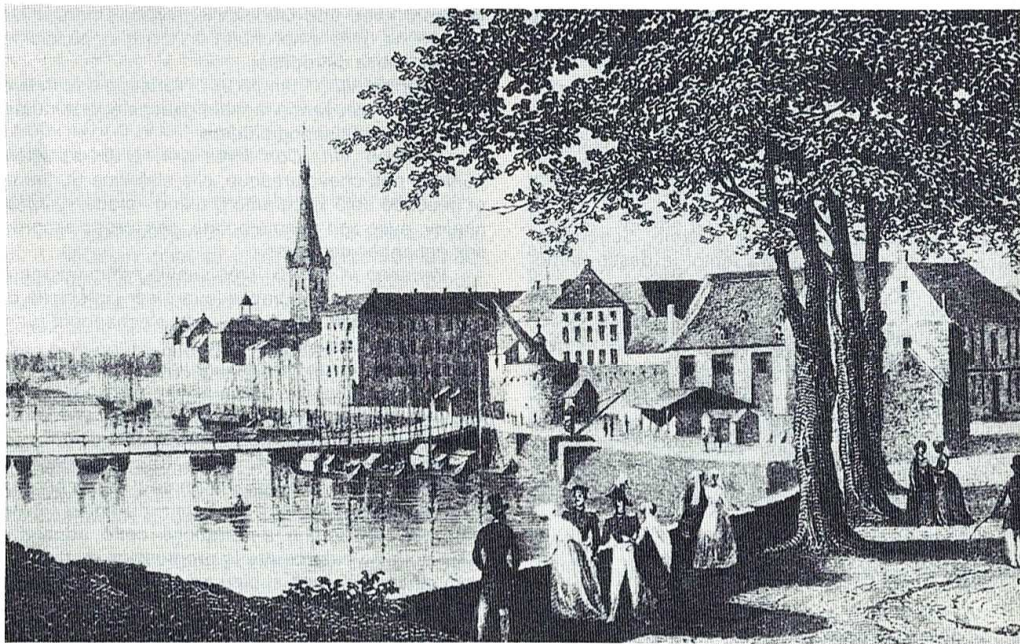
et d'un effet plus certain. Elle est d'une ampleur qui annonce Brahms et prépare magnifiquement l'entrée solennelle de la fugue finale. Il est d'ailleurs possible que Brahms se soit souvenu de cette variation dans le finale de ses *Variations sur un thème de Hændel*, op. 24.

Variation XI. Ut mineur. Fugue libre de quelque 90 mesures ayant pour sujet la succession de quintes do-fa-sol-do et pour contre-sujet un thème capricieux, très schumannien, apparenté à la gigue (il existe une gigue en forme de fugue dans l'op. 32 de 1838), qui évite à la fugue de prendre un accent scolastique. Le développement s'annexe l'élément dominant de la variation X. Schumann affirme sa maîtrise et son «professionnalisme» en menant à

bien une triple strette. Il revient au mode majeur pour la péroraison : rappel affirmé de la variation X et du thème original. Retour à 2/4 pour la réapparition *ff* aux deux mains en octaves de la basse à découvert dans un impressionnant decrescendo. Coda «*poco a poco più lento*» sur le thème de Clara. Une fois encore, la musique conduit au silence. «*Ici, écrit Marcel Beaufils, se révèle chez Schumann cette sagesse qui est toujours celle des plus grands : ils font leurs classes en partant de leur propre inspiration...*»

Et chacun sait que la sagesse est toujours proche de la folie.

JOËL-MARIE FAUQUET



Robert Schumann (1810-1856) was a central figure of musical Romanticism. The whole of his output, with its episodes of light and shade, illustrates his endeavour to conquer, to capture the infinity of aspects of the cosmic soul. The German Romantic poets, particularly Hölderlin and Novalis, had a similar quest, but Schumann carried it still further. In his quest for the absolute, he brought into play all the forces of imagination, intuition and the unconscious — to the point of sacrificing his reason.

Indeed, Schumann (and he was not the only one) ultimately withdrew into the silence of madness: the realization of the impossibility of his endeavour was too much for him. But the works he composed during this pathetic, vertiginous, almost mystical progression towards supreme knowledge are particularly significant, because they reflect all the intensity of the artists' feelings during those moments of creation, all the intensity of his vision.

«*The poetry of the imagination is made up of all its hidden obscurity and unconsciousness*», wrote Schumann. «*For me, music is, and always will be, the language that enables us to communicate with the beyond...*» Schumann was a star in the enchanted firmament of German Romanticism, a star which reflected all the light and all the shade.

It is important to understand the specific laws governing that star; in applying other principles of gravitation — i.e. other terms of analysis and judgment — we are inevitably running the risk of misunderstanding him.

Even for his contemporaries, Schumann «started off as a genius and ended up as a talent». Such opinions can be contagious; in this case, it led to unfair restrictions. The composer was increasingly seen as an adolescent genius, a sort of musical Rimbaud, who said most of what he had to say during the painful period of winning Clara, with some twenty pieces for the piano and a few books of Lieder, composed in a feverish fancy of improvisation.

This remark seems to be borne out by the relative lack of interest that has been shown by musi-

cians, for a longtime now, in the works situated (with a few exceptions) beyond opus 40 or so in the Schumann catalogue. They seem to have believed that Schumann failed to evolve beyond this point — not in the Beethovenian sense of the word, since he had developed a strong musical personality right from the start, in the *Abegg Variations*, op. 1, but (still according to his critics), because he had failed to develop the means to satisfy his deeper aspirations, to be at one with himself.

Schumann did not renew the great classical forms, but he went further, adapting them to the requirements of his poetical outpourings, and thence freeing them from long developments.

Finally, we must stress the fact that Schumann never gave up the piano, which had been the docile confidant of his early poetic and impassioned impulses. The piano remained a constant factor in Schumann's aesthetic ideals. First of all, it was a companion in his loneliness, and he exploited all its expressive possibilities in a new way; it also served as a bridge between him and Clara, and later, when he had married her, as a close ally of the human voice in his Lieder. Then it conversed divinely with the strings in his chamber works (quintet, quartets, trios), in his orchestral works (three times), and in a whole host of pieces with one or several solo instruments.

Where works for solo piano are concerned, there are, apart from many interesting piano duets, only four collections composed after 1840 that can be set on a par with such works as *Carnaval : Album für die Jugend*, op. 68, *Waldszenen*, op. 82, the three *Fantasiestücke*, op. 111, and the five *Gesänge der Frühe*, op. 133. Other pieces for the piano are more the fruit of experience — the *fugues*, op. 60, 72 and 126 — or of circumstances — the *Four Marches*, op. 76, composed during the revolutionary fever of May 1849 in Dresden — than of confidences.

Significantly, both the first and last opus Schumann composed were for the piano, Clara Wieck was not only his inspiration; very soon she also

interpreted his works. She immediately performed the works Schumann composed for her — the *Impromptus*, opus 5, the *First* and *Third Sonatas*. As a poet, Schumann expressed all the visions that Romantics such as Hölderlin or Novalis had not managed to formulate, having reached the limits of incommunicability; likewise, as a human being, he idealised his love to such a degree that it bordered on mysticism. Up till 1840, the year of his marriage with Clara, Schumann had been the «musician of conquest»; he then became the «musician of quest», venturing into the heart of the great myths — *Faust*, *Manfred*, *La Péri*, and so on. «He loved because he needed to love», confided his sister-in-law, Thérèse, sometime later. When Robert thought of twelve-year-old Clara «as a pilgrim to the Madonna», he was venerating in her the serious child, the initiator, as Novalis venerated in Sophie von Kühn, who was the same age as Clara, «this angelic nature... which, from time to time, says things that are curiously profound».

Robert was the cherished son of a cultured, liberal, provinciale bookseller and a romantic, prudent mother; in his father's library, he shut himself away in a world of fiction. He discovered the world, as it were, through the lens of a magic lantern. Everything, for him, was tinged with dream. These childhood and youthful years, imbued with poetry, made him even more vulnerable and sensitive. If he willingly withdrew into his solitude «It is because it is a secret intimacy with ourselves», he wrote. «It is an escape from all the external impressions the world imposes upon us : it is calm acting, thinking, sleeping; the soul in its active state, the body in its passive state».

In October 1830, having given up his law studies for music, Schumann went to live in the home of Friedrich Wieck, the renowned piano teacher. He was twenty and dreamt of becoming a virtuoso. Clara found in him a playmate and an imaginative inventor of ghost stories.

During the summer of 1831, Clara went on her first important tour with her father, which took her to

Paris. Wieck and his daughter were back in Leipzig in May 1832. It was during their absence that Schumann performed a ligature on two fingers of his right hand to obtain greater independence of articulation and lost the use of his middle finger. This once and for all put an end to his hopes of making a career as a pianist. He thus turned seriously to composition and at the same time he was growing fonder of Clara: «Her playing steals into the heart and speaks to the soul». From then on, he knew that she would be «his» interpreter.

The closer Robert grew to Clara, the more distant her father became to him. The rest of the story is well-known : five years (1835-1840) of struggle to overcome Wieck's fierce opposition (he did all he could to separate the lovers, prevent them from seeing one another, writing to one another...). To no avail. Often it was quite tragi-comical, a cruel parody of the «useless precaution». Clara was strong and resolute; she suffered in silence and reacted as best she could. Robert alternated between despondency and elation. Not only did he have this ordeal to cope with, but he was also suffering from overwork, because of his composition and work for the *Neue Zeitschrift für Musik*, which he had founded in 1834, and edited practically all by himself. This turbulent period saw the birth of most of his greatest piano works. On 5 September he wrote to Dorn : «Traces of the struggle I have been through for Clara are no doubt to be found in my music and I am sure you will understand... The sonatas, the *Davidsbündlertänze*, the *Kreisleriana* and the *Novelletten* are almost entirely inspired by her...» Schumann forgot to mention the *Fantasy*, opus 17.

RECORD N° 1

GRAND SONATA N° 1 IN F SHARP MINOR OPUS 11

His plan to compose a sonata dates, apparently,

from before 1832, the year in which he composed a *Fandango* in F sharp minor, which he later reused in his *First Sonata*, op. 11. Various drafts dating from this time show that the genre was already in his mind. Most of the *First Sonata* was composed in 1835, «the work of a giant... formidable». But in March 1836, he wrote to Moscheles : «My sonata (the first) is not yet finished». It is true that he composed his *First sonata* at the same time as he was working on the *Second one* (in G minor, op. 22) and on the *Third* (in F major, op. 14, the «Concerto without orchestra»).

The *Piano Sonata n° 1 in F sharp minor*, op. 11, «a great cry from his heart to his beloved», was dedicated to the latter by Eusebius and Florestan, the two irreconcilable entities of Schumann's ego, as may be seen from the title page of the work, published in 1836. Despite the traps of all sorts set by Wieck, Robert managed to get the manuscript of the work to Clara. Although, from the very beginning, she would have liked it to have been transposed into a less arduous key, the *Sonata* filled her with enthusiasm. She placed it on a par with those of Beethoven and it always remained one of her favourite works.

For Clara, this sonata from her beloved was, in a way, the flag of rebellion, but, when the storm was at its height, it was also a sign of recognition : she bravely included it, along with some *Etudes symphoniques*, on the programme of the concert she gave in Leipzig on 13 August 1837; Schumann himself was present at the concert !

If Schumann's sonatas had been entitled «Fantasies», they would be played just as often and appreciated just as much as the *Fantasie*, op. 17, which is a sonata in disguise. It has been said, repeated, demonstrated (and with particular determination by Vincent d'Indy) that Schumann was the victim of his own presumptuousness, that he had never understood Beethoven's great lesson. Nothing allows us to say for certain that Schumann wanted to continue along the same lines as Beethoven. It is even quite clear, from this «contradictory» work, as

Marcel Beaufils put it, that Schumann, as a true companion of David, committed to new art, wanted to try something else. The basic principle he laid down before launching into this great undertaking (and which is indeed contradictory to the meaning of the word «sonata») is this: to begin with an idea and allow it to find its own form. It suffices to say that his art of development hardly corresponds to the criteria of rational logic and that any analysis based on such rules cannot be convincing.

«Schumann's sonatas come at the critical moment when the classical moulds seem to be about to dissolve under the rebellion of lyrical and fantastic inspiration; when awareness of human time; of individual destiny comes up against the barriers established by classicism in its timeless designs», wrote Olivier Alain.

Today, we are freer, more open-minded, more aware of the enormous treasures to be found in this music, and we are able to justify the freedom of these sonatas, as Yizhak Sadaï has shown.

The structure of Schumann's sonatas is more psychological than formal. The unity of these visionary works is obtained through obsessional repetition — a procedure which is often held against Schumann. At most, we could say that they contain too much music «Basically», remarks Marcel Beaufils, «there is a sort of essential opposition between the universe with a cosmic resonance and the purely architectural work. It suffices, with Schumann as with so many others, that the reference to the invisible become central to the work for the structures to explode».

The *Grand Sonata n° 1 in F sharp minor*, op. 11, is in four movements of unequal length, preceded by an introduction : an «Un poco adagio — Allegro vivace», an aria, a «scherzo e intermezzo», and a final movement, «allegro un poco maestoso».

Introduzione (Un poco adagio - Allegro vivace) 3/4.

On the arpeggiated wave of quavers in triplets, the right hand announces, *forte*, and in the middle register, a passionate phrase, to which the phrasing

demisemiquaver — quaver — dotted quaver gives the character of an apostrophe of revolt against destiny. After this grandiose beginning, a phrase of great tenderness enter a *sotto voce* at bar 22. The Aria movement will later be based on this phrase, which takes up the Lied *An Anna II*, composed in 1827-1828. This magnificent opening is whisked away with the acceleration of the arpeggio motif, alternating on the two hands. This is a tricky passage to play from the point of view of balance. It is suddenly interrupted by a pause before the *Allegro vivace*.

Allegro vivace, 2/4. This long movement owes its unusual rhythm to the *Fandango* of 1832. The first three bars expose (*piano*) a rhythmical idea which is easily recognisable by its rocking figure in fifths, which will serve as a second subject and refrain. This allegro is in fact a compromise between the sonata and rondo forms. The next three bars state the main theme of the movement, a «riding» motif, which becomes insistent to the point of being obsessional. It incorporates a quotation from the «Scène fantastique: le ballet des revenants», the last of the *Quatre pièces caractéristiques* for piano, op. 5, composed by Clara in 1835. This motif, combined with the motif of fifths, dominates the exposition. It returns after a syncopated episode *passionato* in E flat minor, which leads to its recapitulation, *più lento*. A bridge passage is constructed on the insistent bass, taking us towards what we imagine to be the second subject. But it plays no part in the rest of the movement and is simply repeated later on in the recapitulation. This relaxed, dreamy episode gradually dies down, before falling back onto the rhythmic motif of fifths. Here ends what we may call the exposition. The development is more of a rhapsody than a working-out of the thematic material. It begins with a repetition of the purely speculative «riding» theme and emphasizes the role of the motif of fifths — a fine example of Schumannian polyrhythm — which vigorously articulates a long *animato* virtuosic passage of demisemiquavers. The «riding» theme reappears *un poco più lento*, modified by an

original harmonic emphasis, leading into a dizzy rush of demisemiquavers *vivacissimo*. This swirling passage is interrupted by the unexpected return of the theme of the introduction, a surprise effect which Schumann perhaps discovered in Haydn's Symphony n° 103, but more certainly in Beethoven, and an effect he was to use again in the Allegro of his *Piano Quartet, op. 47*. The development continues *in tempo* with a repeat, in B major, of the opening of this section, before the recapitulation in F sharp minor.

Aria 3/4, Senza passione ma espressivo

In ternary form, this beautiful Lied, deived from the introduction, calmly flows along in A major. On either side of the line of chords which forms the accompaniment, the right hand repeats the interval of a fifth C-G, like a reflection in calm water. The central section of the aria is criss-crossed with arabesques in the key of D major. Repeat.

Scherzo e intermezzo. Allegrissimo. 3/4.

One of the finest scherzos ever written for the piano. Jerky, with sudden pirouettes, its comical rhythm suggests the mischievousness and buffoonery of a Commedia dell'Arte as seen through Hoffmann's eyes. The trio, *più allegro*, more closely-knit than the scherzo, and advances *leggerissimo*, propelled by the bass moving in fifths and octaves, reminding us a little, in its rhythm, of the first movement. Then it becomes more complex. The repeat of the scherzo leads into an intermezzo *lento*, in D major, which mimes, *burlando ma pomposo*, an amusing polonaise. This section with repeat is a kind of second trio, and leads to a short cadenza in which Schumann (who makes no bones about making an irreverent reference to Beethoven's Ninth!) somewhat ill-temperedly allows himself a few moments of parody. Contradictory indications abound: *ad libitum*, *scherzando*, *strigendo*, *marcato*, *quasi oboe*, *lento-presto!* And the movement ends with a mischievous scherzo.

Finale. Allegro ma non troppo. 3/4.

The finale is of similar proportions to the first move-

ment and comes even closer to rondo form. The ideas are so numerous that Schumann simply lets them follow on. He begins with a rather quiet theme, vertically harmonised. The curve it follows closes in on itself. A *marcato* motif suddenly appears, hinting at a fugue. But we are soon enlightened. It was only one of Florestan's jokes. This motif leads us, in fact, to a passage in E flat, *delicato*, of extraordinary rhythmic dexterity, and relieved by off-beat semiquaver rests — a tender moment prolonged by another very gentle, though fleeting, theme. This theme is repeated after the first two ideas, *quasi improvvisando*, have been heard again. Then comes a heroic passage, ending with a fanfare of chords *brillante e veloce*, stirring up a great whirl of passion. After a moment of calm to a free, lilting theme, a menacing staccato growls in the bass an orchestral effect of great intensity, preparing for the re-entry of the first theme of the second section, which repeats the first, apart from a few transpositions. Schumann tears himself away from the vicious circle of the repeat with a *più allegro* leading to a coda *con fuoco* with a rhythmic, *quasi pizzicato* panting, and with sweeping lines he uses the whole keyboard until the final impressive chords.

INTERMEZZI, OP. 4

The fact that the six *intermezzi op. 4* should have fallen into such oblivion is not only unjust but incomprehensible. For this collection of works is undoubtedly one of Schumann's most successful piano works. It was composed in 1832, i.e. at the same time as the *Impromptus op. 5*, which he equals if he does not surpass them. The title alone is original. Schumann had first of all thought of calling these six pieces *Pièces phantastiques*. Then he opted for *Intermezzos* (sic), a word which, until then, indicated a light piece linking two parts of a theatrical or orchestral work. The intermezzo according to Schumann is thus freed from its function as a link to assert itself as an autonomous piece, a characteristic which Brahms adopted. Nevertheless, this designa-

tion is still a little enigmatic, as is the term *alternativo*, which Schumann used only in this set of works to qualify the middle episode of the *Intermezzi n°s 1, 3, 5 and 6*. The choice of the two terms is a game, a form of provocation. For in the *Romance op. 28 n° 3* of 1839, the two «trios» took not the name «alternativo», but the legitimate name this time of «intermezzo». Be that as it may, Schumann had never yet attained such mastery of innovation as in these *Intermezzi op. 4*; his writing for the piano is as novel as it is complex, the harmony was rarely to be bolder than here, and the handling of the polyphony is extraordinarily skilful. The specifically musical invention does the rest: its originality is certain in the extreme variety of affects which it juxtaposes with rhythmical extravagances, multiplying sudden breaks and about-turns. For the first time, too, in op. 4, quotation and self-quotation assert themselves as a basic element in its own right, typical of the musician's compositional world.

The *Intermezzi op. 4*, «dedicati al Sign. Kalliwoda», were published in Leipzig by Hofmeister in 1833, Johann Wenzel Kalliwoda (1801-1866), from Prague, a violinist, prolific composer and a driving force behind German musical life, was one of Robert and Clara's friends.

Intermezzo n° 1 in A major, allegro quasi maestoso, in 3/4.

Two introductory formulas with a jerky rhythm, then, on the bass, a theme springs up, characterised by an upward leap of a ninth, which will be the emblematic interval of this piece. Entry of a false fugue on this theme. A second episode, in F sharp minor, develops the first polyphonically. The alternative, «più vivo», in D major, in two episodes, provides a contrast with its original rhythmic formula on the left hand. This formula introduces a brilliant motif, a distorted quotation from *Papillons op. 2*, which bounces on the emblematic interval. Recapitulation of the first part in the main key.

Intermezzo n° 2 in E minor, presto a capriccio, in 6/8.

A first section in ascending waves of quavers, then

a second in G major, with a syncopated rhythm, in which the two hands converse. The modulating development reinforces the rhythmic figures of the exposition. The central part, a sort of untitled trio, is based on the first notes of Schubert's *Lied Gretchen am Spinnrade*. Schumann himself inscribed the incipit of the *Lied*, «Meine Ruh ist hin», above the staff. In the recapitulation, the dialogue episode from the first part of the intermezzo is the subject of a variation, which creates a shift of emphasis. The conclusion on a final quotation taken from «Meine Ruh ist hin» is mysterious and refined in style. This intermezzo leads into the next one.

Intermezzo n° 3 in A major, *allegro marcato*, in 3/4.

The first part is characterised by a brief, lashing, persistent rhythmic motif, which bounces on the third beat. This exposition is interrupted by a calmer episode, *pianissimo*, which from C, modulates to the Neapolitan key of D flat. Surprise! It is the anticipatory cue for the second section of the alternativo in E major, *assai vivo*, with its very whimsical style! This intermezzo leads into the next.

Intermezzo n° 4 in C major, *allegro semplice*, in 12/8.

The shortest of the six. A long introductory bar with an emphatic rhythm introduces a high melodic phrase. It quotes *Hirtenknebe*, a *Lied* written and composed by Schumann in 1828. Short development of the introductory formula with variation of the left hand. Recapitulation and code.

Intermezzo n° 5 in D minor, *allegro moderato*, in 3/4.

The boldness and complexity of this intermezzo contrast with the simplicity of the previous one. Two part exposition, the first one consisting of a theme of three notes on a «panting» accompaniment, the second one gloomy, rhythmical, in the low register, reminiscent of Brahms. The conclusion quotes the head-motif of the last movement of *Papillons op. 2*. Repeat of the exposition. The alternativo in B flat major-G major is a true development of what pre-

cedes, in which Schumann, with the greatest audacity, drowns the key in an underhand play of *apoggiatura*, suspensions, and use of enharmonic notes. This intermezzo, which is a masterpiece with in a masterpiece, not only ranks with Chopin for subtlety (indeed, this piece is reminiscent of Chopin), but it also directly announces the last piano pieces by Fauré. Symmetrical repetition (*tempo animato*) of the first theme.

Intermezzo n° 6 in B minor, *allegro*, in 3/4.

This intermezzo begins with the same impetuosity as n° 2. An expressive chromaticism inflects the main melodic theme. The repeat of the exposition, with its triplets, uses the head-motif of the *Abegg Variations, op. 1*! The alternativo is a sinuous rustic dance, with a light, whimsical rhythm. Recapitulation and conclusion *fortissimo*. And the farce is complete!

QUASI VARIAZIONI OP. 14 on a theme by Clara Wieck (From the *Grand Sonata n° 3 in F minor, op. 14*).

The *Grand Sonata n° 3 in F minor, op. 14*, is, as Martin Beaufils put it, «a sort of compromise between the «variation», in the «Konzertstück» and the «carnaval» ... «un jeu sur tout le clavier d'âme de Clara»... This monumental work, composed in 1835-1836, takes its substance from an andantino composed by Clara. Initially, the sonata seems abrupt and discursive, and yet it constitutes, at quite a primary stage, an interesting experiment in cyclic construction using a single thematic cell, with the unusual feature of the first two movements being based on variants or elements of the theme, which is stated in its original form only at the beginning of the third movement, *Quasi variazioni*, whereas the last movement is given a freer treatment. Faithfully following the opinion of musicologists who greatly underestimate the musical value of the work (with the exception of Alfred Cortot), pianists are rarely tempted by any but the third movement, which they play under the title of *Variations on a theme by Clara*

Wieck. It is certain that the whole sonata, which lasts over half an hour, is a formidable feat of endurance for the pianist, who must also be a great musician.

The orchestral character of the *Third Sonata*, which is perhaps even more pronounced than in the *First*, inspired the publisher (Haslinger) — and not Schumann, as is often thought — to give it the title, «Konzert ohne Orchester», which contributed to giving its dedicatee, the great Moscheles himself, an even greater fright! The original version of the sonata consisted of five movements, including two scherzos, which Schumann had to omit when the work was first published. When he revised the sonata in 1853, Schumann restored the original scherzo II, in order to get closer to the cyclic unity of the work, which was definitively published by Schuberth in Leipzig under the title of *Grand Sonata n° 3*.

The *andantino* in F minor (2/4) by Clara Wieck takes on the appearance of a funeral march. It is divided into three sections of eight bars each. The indication *quasi variazioni* stresses the fact that the four variations are constructed with great freedom; the last one in particular is superbly rebellious.

In Variation I a very sinuous arabesque of demi-semiquavers is to be heard beneath the main theme. A new harmonisation of the head-motif provides the transition with Variation 2. The latter must be played «in tempo. Moderato». It is more polyphonic and culminates with a dreamy «espressivo». Variation 3, «Passionato», is essentially rhythmical. Variation 4, «Moderato», has a central episode, «armonioso», which seems almost to have been improvised, and, on either side, two sequences in a more concertante style, expanding on the theme. The conclusion, taking its inspiration from the fixedness of the bass in the latter, repeats the same chord ten times over in long note values, to an anapaestic rhythm.

RECORD N° 2

BUNTE BLÄTTER, OP. 99

The fact that Schumann composed most of his works so quickly and with such flashes of poetic inspiration must not lead us to believe that he left the ordering of his cycles of piano pieces or his *Lieder* to chance. Schumann built up his works not so much by deduction as by juxtaposition, but, contrary to what we have often been led to believe, he left nothing to chance.

He thus left a certain number of pieces aside when putting together *Carnaval, op. 9*, or *Album für die Jugend, op. 68*, to mention just those two examples; or else certain very distinctive pieces were left on their own. Schumann did not want to waste what he rightly considered to be fine pieces. He brought them together in two books *Bunte Blätter, op. 99* and *Albumblätter, op. 124*.

The fourteen pieces of the *Bunte Blätter, op. 99*, which are to be heard on this recording, are generally more developed than those of *opus 124*. Almost all of them were composed before 1840, but Schumann did not bring them together until 1849, and they were published by Arnold at Elberfeld in 1852. Schumann's first idea for a title was *Spreu* meaning «chaff».

Early in 1849 — a year which Schumann himself described as «the prolific year» — he put the finishing touches to *Manfred*. The Dresden revolution forced the composer and his family to flee to the country. There, every aspect of his production blossomed. «Just to look at the list of those works he produced makes the mind reel», wrote Robert Pitrout.

Schumann felt the darkness of insanity descending upon him. «I must create so long as there is light», he would say. These *Bunte Blätter* («multicolour leaves») — three small pieces, five *Albumblätter* («Leaves from an album»), *Novellette*, a *Prelude*, a *March*, *Abendmusik* («evening music»), a *Scherzo*

and a *Geschwindmarsch* (a final fast march) — are all dedicated to the English pianist Mary Potts.

1 - The first piece, a 4/4 in A Major, «not fast, with tenderness», was written in 1838. Its delightful simplicity relates it to the first piece of *Kinderszenen*, op. 15.

2 - This piece in E minor, «very prompt» in 2/4, could have come straight from the *Kreisleriana*, op. 16. It was written in 1839, and is very typical of Schumann with a melody in triplets with left-hand counterpoint, above a tormented pattern in demisemiquavers.

3 - This short piece in 6/8 which begins «freshly» and resolutely in a E major, was written in 1839. It places us in the fighting ranks of the *Davidsbündler*, but we must also remember that the piece was originally entitled *Jagdstück* (literally «hunting-piece»).

4 - First *Albumblatt* (Schumann was modest with his titles) in F sharp minor, 2/4 time, «quite slow», with a melancholic and folkloric twist to it. It was composed in 1841. It acquired celebrity when Clara Schumann used it for her *Variations*, op. 20, and Brahms used it for his well-known *Variations in F sharp minor on a theme by Schumann* op. 9. One of the Brahms variations includes a few bars of the second album leaf :

5 - A mysterious nocturnal cavalcade, with a Hoffmann-like quality, with semiquaver arabesques with the right hand, rebounding on two staccato quavers with the left, in 2/4 time in a «fast» B minor, written in 1838, originally, Schumann had given it the revealing title, *Fata Morgana*.

6 - Then follows a rather Brahmsian, waltz-like intermezzo in A flat, 3/4, dated December 1836. Schumann suggested it be played «quite slowly and lyrically». This piece is taken from *Carnaval*, op. 9.

7 - This brief but dense piece in E flat minor, 6/8, dated 1838, is played «quite slowly». It is extremely subtle, in both modulation and counterpoint. The original title of this piece was *Jugendschmerz* («The pain of youth»).

8 - This «slow» 2/4, in E flat, is one of the delightfully humorous miniatures Schumann composed in 1838. It includes a charming and unexpected pre-conclusive cadenza consisting of a series of staccato semiquaver chords, strung out between two pauses.

9 - A «Novellette» in B minor, which was not included in the album op. 21. It also dates from 1838. Schumann said of the *Novellette* — a word he used in a play of words on the literary term *Novelle*, meaning a short story — that «during these past three weeks I have composed a terrifying amount of music... I have called it «novellettes» because your name is Clara, like that of la Novello (the singer Clara Novello), and because «Wieckettes» would, unfortunately, not have sounded so good».

10 - An «energetic» 6/8 «prelude» in B flat minor, dated 1839, follows. A pathetic theme is unravelled along dizzy, uninterrupted parallel runs in demisemiquavers.

11. - A splendidly-developed march that is grave and meditative, almost a funeral march, in D minor. It was written in 1843 and is played in a «sustained» manner. The staccato trio, in quavers, and in the key of A major, is livelier.

12. - Then follows *Abendmusik*, an «evening music», composed in 1841, «im menuet-tempo», in 3/4 time of course, and in B flat. It is a striking atmosphere piece. The term «serenade» used in French editions seems too banal. Traces of the 18th century are very discreet in Schumann's works, but there is no doubt that they exist. The small piano suite, op. 32, and a number of Lieder may be considered from this point of view. The piece recorded here has a poetic tenderness and refined harmonies. But in this park at dusk, there are strange shadows: they owe more to Friedrich than to Watteau, as may be seen from the central episode in G flat played on the bass of the piano.

13 - An ample *Scherzo* in B flat, dating from 1841. It was composed at the same time as the *First*

«Spring» *Symphony* in B flat. Moreover it is taken from the draft of a symphony in C minor. Which just goes to show. The central trio takes on the fresh hues of G Major and the piece ends with a flourish.

14 - Only the *Geschwindmarsch* — literally «fast march» — dates from 1849. The manuscript bears the date 16 June. It was thus composed in the same vein as the *Four «Republican» Marches*, op. 76, which Liszt describes as having been hewn out of the rock, and which were completed on... 16 June!. A host of sarcastic appoggiaturas, trills and brilliant runs, and a strong beat give it a realistic, flowery, good-natured and direct, almost trivial twist. This kind of joy is so seldom found, with such purity, in Schumann's works, that it may seem unreasonable. This «fast march» is incongruously translated as «pas redoublé» in French editions.

Just four years, yet a whole abyss full of shadows and anxiety, separate the rather forced expressions of joy of 1849 and the distracted gravity of the *Gesänge der Frühe*, op. 133, *Schumann's last opus*. Schumann completed these five strange pieces in Düsseldorf at the beginning of November, 1853. On February 7, 1854 — carnival night — he jumped into the Rhine in order to «return cured». He was saved by boatmen, but he asked to be interned because he was afraid he would hurt his family. He lucidly witnessed his own destruction and died on July 28, 1856. A year previously, the *Songs of Dawn* had been published by Arnold.

GESÄNGE DER FRÜHE, OP. 133

The *Songs of Dawn* are dedicated «to the most high poetess Bettina» — Bettina Brentano, wife of the poet von Arnim, a friend of Beethoven and Goethe. She had visited the Schumann family at the time the pieces were being composed. But before his mind definitively failed him, Schumann dedicated the «Songs of Dawn» to Diotima, who inspired Hölderlin when he was insane. For a long time, these pieces met only with the indifference of pianists, who often admired works of far lesser significance. To cite André Boucourechliev : «*The grave, calm*

chords formed by a five-part counterpoint of a lovely melodic theme progress in the midst of a sound of legend. This farewell to music brings to mind Bach's last chorale and Brahms's last organ chorale. Echoing beyond inspiration and styles, from one work to the next, are total liberation, serenity, absolute purity of the polyphony, supreme accomplishment of genius that has reached its term».

Schumann once wrote to his publisher, F.W. Arnold : «*These are pieces that convey an emotion as dawn draws nearer. They are not just a picturesque description, they are the expression of a sentiment*».

1 - The first piece, in D major, «in a calm tempo», proves to what degree Schumann, a natural contrapuntist, has assimilated Bach, without losing his own personality. The «great, incommensurate» Bach gave him the security of a rational, reassuring logic, which helped him as his mind gradually floundered. This deep, ravaged, bold piece plunges into the depths of the piano. It is worth noting that Schumann's pieces for the piano increasingly moved toward the bass section of the instrument as he grew older.

2 - «Animated, not too promptly», in B minor, shifting towards. The austere and dense verticality of the first movement is followed here by a more horizontal composition and a tense, tormented polyphony.

3 - «Animated», a sombre, relentless, wild cavalcade, in A major — a sort of race toward oblivion.

4 - «Mobile», in F sharp minor. Descending waves of demisemiquavers (the graphic aspect of which is most depressive) carry an ample melody of unusual mystical purity.

5 - «Calm at the beginning, then with a more animated tempo», in D major. This is the last, most moving piece, full of modulations relating to the first melody. In the ninth bar, a miraculous E Major modulation appears, bringing the victory of light over darkness. Semiquavers provide peaceful prelude to silence. The music «gradually dies away» as Schumann wished (see his note over the final bars).

IMPROMPTUS, OP. 5

on a theme by Clara Wieck

The *Impromptus on a theme by Clara Wieck*, op. 5, were composed in the early days of their love, which I have described earlier in the text. But love did not stop Schumann from studying. «During nearly all this time, I cultivated Bach», he wrote later. «It was in this atmosphere that the *Impromptus*, op. 5, were born; they should not be considered as a new form of variation».

The date given to the composition of the *Impromptus* is that of their publication, in August 1833 by Hofmeister and Schneeberg (Leipzig). The publication of this first edition dedicated to Friedrich Wieck coincides with the date of his birthday on August 16th.

Robert gave Clara a «bass» on which he asked her to build a theme. This theme is an exquisite romance, reminiscent of the popular song «Ach, wie ist's möglich dann», on which Schumann composed several *Impromptus* in variation form. Clara also tried her hand at composing variations on this tune and dedicated her *Romance variée*, op. 3 to him. He replied on August 2nd: «I hope that the union of our two names on the cover will be one of our hopes and ideas for the future».

The bass Robert provided was not just any bass; we know how Schumann was attracted to the symbolism of notes. He unceasingly established correspondences between letters and notes, thus reconciling, perhaps the writer he had thought he was and the musician he had become. The somewhat esoteric «literary» puzzles confronting pianists in such works as the *Abegg Variations*, *Carnaval*, and the *Chant du Nord* the first four notes of which spell out the name of the Danish musician Gade, are sometimes given as the reason for the title: if the *Impromptus* honour Schubert, they are in reality a series of highly elaborate variations, and a masterful work. The «bass» he gave to the person he was to love turned out to be a key. It later proved to Clara that marriage was a perfect state, since the German word for marriage, *Ehe*, constitutes an interval of a

fifth H = B). The first four notes of Schumann's carillon bass C - F - G - C, offer a succession of two descending fifths (also used by Haydn in the *Quartet*, op. 76 n° 2). This could of course be a coincidence if it wasn't for the fact that many examples are to be found in Schumann's works; the first part of the «Chorus Mysticus» (1844) celebrating eternal femininity crowning the *Scenes from Faust* is built on the same bass as the one proposed to Clara in 1833!

The *Impromptus*, op. 5, were first published by Hofmeister in Leipzig. The last number of this version uses the thematic material of an unfinished symphony in G minor (1832-1833), the scherzo of which was used in *Bunte Blätter*, n° 13. Schumann revised his op. 5 in 1850 and it is this second version which has prevailed since the modifications give greater unity to the work. He substituted certain variations (the third variation of the revised version takes the place of the fourth in the original), and he left out the eleventh. Since both versions contain pieces of equal merit, Jean Martin has chosen to reintegrate the original material using the second version as a basis. Thus we are to hear the fourth variation of both versions with Variation 11 (first version) coming between numbers 9 and 10 of the second. The performance retains the first version of the Coda in 6/8 time.

The work begins with the bare exposition of the bass in duple time, with two eight-bar sections, the second being repeated. Clara's theme, in C, naturally follows the same pattern. In the variations Schumann uses both the bass and the theme.

Variation I. Moderato. The bass, in octaves, is treated as a «ground» and harmonized with low-lying syncopated chords.

Variation II. Più vivo. With the right hand in duple time and the left in 6/8, this variation demonstrates Schumann's boldness with rhythm. Each section is repeated, and he develops the theme and the ostinato bass in a fine harmonic web of quavers. Note at bar 6 the fine modulation to D.

Variation III. Molto preciso. There is a contrast

between its syncopated lyrical character, and its harmonic appeal.

Variation IV. (First Version). Based on the first section of the theme, the right hand decorating with triplets of semiquavers. The second section lasts 16 bars.

Variation IV. (Second Version). *Un poco lento.* This time the right hand is in 6/8, and the left in duple time! The variation respects the two eight-bar sections. Charming rhythmic indolence.

Variation V. Allegro in 6/8 time. (12/16 in the first version). There is something of Schubert in this dance-like movement. The rhythm of the ostinato bass is most original.

Variation VI. Allegro molto 2/4. One of the most beautiful variations in the series. The strange, anxious mood is swept away by a kind of «limping» rhythm typical of Schumann, with the atmosphere becoming more intense in the second section.

Variation VII. Tempo primo 2/4. A decorative variation, the theme in the left hand is enhanced by numerous appoggiaturas.

Variation VIII. Con forza 4/4. With a rather heroic character, this variation departs from the theme and has something of the *Etude symphonique*, with its dotted rhythm, full chords, and crossing of hands.

Variation IX. 12/16. Of highly subtle rhythm, it is built on the bass which uses the interval of a fifth in ostinato. The two hands answer one another from each end of the keyboard.

Variation XI. (First Version). *Allegro con brio* 3/4. A long variation with little reference to the original theme, its long arabesques, the sudden passage in F minor, in A flat and subsequently in C mi-

nor. We are lost in rapture until the reconciliation of the final Tierce Picarde: it is clear that Schumann abandoned this admirable movement in order to avoid breaking up the formal, dynamic progression, which has been so well maintained until now. He replaced it with Variation X.

Variation X. Vivace in 6/8. A tighter rhythm and a more definite effect. With a breadth worthy of Brahms, this variation magnificently prepares the entry of the final solemn fugue. Brahms may have remembered this variation in the final of his *Variations on a theme by Handel*, op. 24.

Variation XI. C. minor. A fugue which uses the succession of fifths C - F - G - C for subject, and for counter subject a capricious theme most typical of Schumann, developed from the Gigue (there is a Gigue in the form of a fugue in his op. 32 of 1838 which enables him to avoid a scholastic tone in the fugue). The development uses an element dominant in Variation X. A triple stretto confirms Schumann's mastery. He returns to the major mode at the end with a final statement of Variation X and the original theme. A return to 2/4 for the final statement fortissimo of the bass theme, with both hands in octaves in an impressive decrescendo. There follows a Coda (*poco a poco più lento*) on Clara's theme. Once more, the music leads to silence. «Here» wrote Marcel Beaufils, «Schumann displays that wisdom that is always to be found in the greatest of men: they learn from their inspiration...».

And we all know that wisdom is always close to insanity.

JOËL-MARIE FAUQUET

translated by ALAN BENETT & MARY PARDOE

JEAN MARTIN

Jean Martin a débuté ses études musicales à Lyon où il obtient à l'âge de 13 ans, un premier prix de piano. Il devient alors l'élève de Yves Nat et de Pierre Pasquier à Paris; il remporte en 1948 un premier prix de piano et un premier prix de musique de chambre et en 1952, un prix au Concours International Viotti.

L'année suivante, il est nommé au Conservatoire National de Musique de Grenoble où il enseignera pendant 7 ans. En 1960, Jean Martin interrompt le professorat pour préparer une série de concerts et se consacrer à son travail personnel notamment avec Pierre Kostanoff à Paris et Guido Agosti à Sienna. Il reprend l'enseignement en 1964 au Conservatoire National de Saint-Quentin où il restera jusqu'en 1974, année de sa nomination au Conservatoire National de Bobigny.

Dans le même temps, il forme en 1972 le Trio Delta avec Flora Elphège (violin) et Claude Burgos (violoncelle), qui donne de nombreux concerts dans toute la France et en Europe.

Fondateur et directeur des concerts du Théâtre Essaion en 1974, Jean Martin fait jouer dans ce cadre de nombreux jeunes solistes, prix internationaux ainsi que des formations de musique de chambre, activité qu'il se voit dans l'obligation de cesser en raison de l'insuffisance des moyens financiers. Naît alors l'association «Musique quand même» qui réunit divers interprètes et animateurs de la programmation passée, et

permet de prolonger pendant quelques années les activités musicales dans le cadre du Théâtre Essaion.

C'est en 1981 que Jean Martin prend ses fonctions de professeur au Conservatoire National de Région de Lyon. En 1991, il est nommé professeur au Conservatoire Régional de Région de Versailles.

Jean Martin a un répertoire très divers: passionné de musique contemporaine, il a été en particulier un interprète dévoué à la cause du compositeur Claude Ballif.

Il a illustré avec ses différents partenaires des répertoires dont il a été souvent le premier défricheur. En tant que soliste ses interprétations schumaniennes sont tout à fait remarquables.

JEAN MARTIN

Jean Martin began his own musical studies in Lyon, where, at the age of 13, he won a first prize for piano. He then became the pupil of Yves Nat and Pierre Pasquier in Paris; in 1948 he won first prize for piano and chamber music and in 1952 was a prize-winner in the Viotti International Contest.

The following year he was appointed to the Conservatoire National de Musique in Grenoble where he taught for 7 years. In 1960 Jean Martin interrupted his teaching career to prepare a series of concerts and to devote himself to his own work with Pierre Kostanoff in Paris and with Guido Agosti in

Sienna. He came back to teaching in 1964 at the Conservatoire National in Saint Quentin where he stayed until 1974, when he was appointed to the Conservatoire National in Bobigny.

During this period he founded the Delta Trio in 1972 with Flora Elphège (violin) and Claude Burgos (cello), who has given many concerts in France and in Europe.

As founder and director of concerts at the Théâtre Essaion in 1974, Jean Martin promoted many young international prize-winning soloists and chamber music ensembles, an activity which he was obliged to cease through lack of funds. As a result, the association «Musique quand même» (Music all the same) was born, which reunited various performers and organizers from past

programmes and enabled the musical activities of the Théâtre Essaion to continue for several years.

In 1981 Jean Martin was appointed to a teaching post at the Conservatoire National de Région in Lyon. In 1991 he was also appointed to the Conservatoire Régional de Région in Versailles.

Jean Martin has a very extensive repertory. He is extremely keen on contemporary music: in particular, he is a very devoted to the interpretation of works by the composer Claude Ballif.

With his various partners, he has often been the first to explore certain repertoires. It is performances of Schumann, as a soloist, are quite remarkable.