

Alpha 110

α



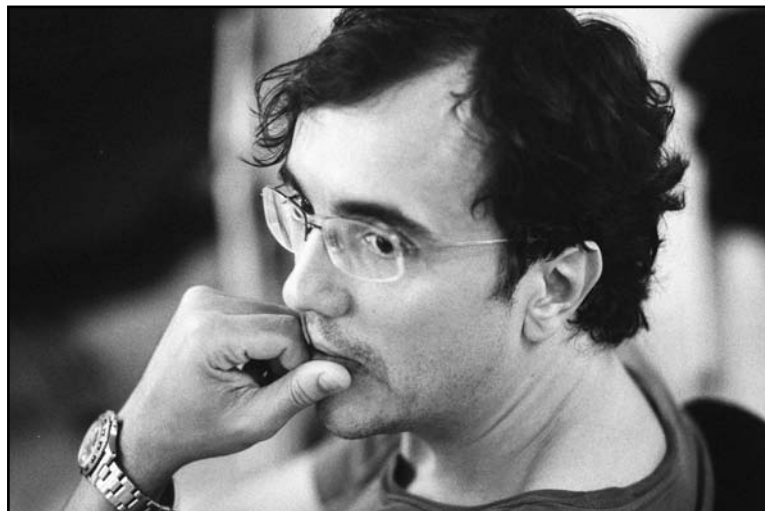


Illustration :
 Franz Ittenbach
Portrait d'Ernst Deger & de son épouse Augusta
 Paris, Musée du Louvre
 © Photo RMN - Hervé Lewandowski

Le commentaire de cette œuvre par Denis Grenier se trouve en page 5 du livret

L'heure bleue, Salle de musique, La Chaux-de-Fonds

La Chaux-de-Fonds offre à l'Europe une salle à l'acoustique hors du commun, inaugurée en 1955. Superbe écrin, elle révèle les bijoux de toutes les musiques : du classique au chant, du jazz au gospel. Elle est le prolongement de l'instrument, de la voix, de l'émotion. Avec ses 1200 places, elle constitue un espace privilégié de rencontre entre le public et les artistes. La chaleur de ses boiseries, du noyer, crée une atmosphère d'harmonie et de tranquillité. Le temps s'arrête. Le voyage peut commencer.

In La Chaux-de-Fonds you will find one of Europe's finest music hall with extraordinary acoustics, which was inaugurated in 1955. A treasure which enhances the characteristic of each kind of music : from classical music to singing, from jazz to gospel. It is the continuation of instrument, of voice, of emotion. With its 1'200 seats, it represents a privileged meeting place between the audience and the artists. The warmth of its walnut panelling creates an atmosphere of harmony and tranquillity. Time will stop. The journey can begin.




 l'heure
 bleue
 SALLE DE MUSIQUE

L'heure bleue CP 962
 CH 2301 La Chaux-de-Fonds
 Suisse
 T : +41 (0)32 912.57.50
 F : +41 (0)32 912.57.52
 E : admin@heurebleue.ch
 I : www.heurebleue.ch

phrase are clearly Beethovenian. Enriched by such elements, the Fantasie op. 17 attains the heights of accomplishment, with a combination of precision and imaginativeness.

Schumann the critic wrote of Schubert's Sonata in G major (formerly known as Fantasie) D894: 'Here everything is organic, everything breathes with the same life. Let anyone who has not sufficient imagination to solve the enigma of the last movement abstain from seeking its meanings.' Those same words could be applied to his own opus 17. When the work was published in 1839, its title was simple, no longer evocative, with a simplicity that befits such masterpieces. It marked a decisive step in Schumann's *œuvre* towards absolute music.

Being a personal work, the Fantasie was performed in private circles, where the composer himself and Liszt, the work's dedicatee, felt that it might be suitably appreciated. Though a keen advocate of the composition Liszt never performed it in public, and even Clara Schumann did not do so until ten years after her husband's death. In the end, it was Brahms who presented Schumann's masterpiece to Viennese audiences towards the end of 1862 and became its fervent champion.

Brigitte François-Sappey
Translation: Mary Pardoe

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Sonate pour piano opus 14

1 - <i>Allegro</i>	7'16
2 - Scherzo, <i>Molto comodo</i>	5'42
3 - Scherzo, <i>Vivacissimo</i>	2'19
4 - Quasi variationi - Andantino de Clara Wieck	0'52
5 Var. 1	0'40
6 Var. 2, <i>in tempo</i>	1'19
7 Var. 3, <i>Passionato</i>	0'47
8 Var. 4	2'44
9 - Prestissimo possibile, <i>Passionato</i>	6'43

Impromptus sur un thème de Clara Wieck opus 5

10 - Introduction, THEMA, <i>Ziemlich langsam</i>	1'22
11 - n° 1	0'45
12 - n° 2, <i>Lebhafter</i>	0'45
13 - n° 3, <i>Sehr präcis</i>	0'41
14 - n° 4	1'08
15 - n° 4 bis, <i>Ziemlich langsam</i>	1'04
16 - n° 5, <i>Lebhaft</i>	1'06
17 - n° 6, <i>Schnell</i>	0'50
18 - n° 7, <i>Tempo des Themas</i>	0'43
19 - n° 8, <i>Mit großer Kraft</i>	1'50
20 - n° 9	1'06
21 - n° 11, <i>Allegro con brio</i>	1'52
22 - n° 10, <i>Lebhaft</i>	3'49

Fantaisie pour clavier en Do majeur opus 1723 - I. *Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen* 12'0124 - II. *Mäßig. Durchaus energisch* 7'0925 - III. *Langsam getragen. Durchweg leise zu halten* 10'06

Eric LE SAGE
piano Steinway n° 479580

Enregistré en juillet 2006 à l'heure bleue, Salle de musique,
 La Chaux-de-Fonds, Suisse.

Direction artistique, prise de son & montage : Jean-Marc Laisné

Photographies : Robin Davies

example of an *innere Stimme*.

Again we hear Clara's descending melodic fifth (A-G-F-E-D) - here borrowed from the Nocturne movement of her opus 6, *Soirées musicales*. At the height of rapture, on the dissonance of the dominant major ninth chord in the key of C, the curve is repeated very softly in F major (C-B flat-A-G-F) as the expressive second theme. Appropriately *Ruinen* ends with another message to Clara in the form of a quotation from Beethoven's song cycle *An die ferne Geliebte* - 'To the Distant Beloved'. (We remember that she was in Dresden and he was in Leipzig.) Schumann later confessed to Clara: [*Ruinen*] 'is the most passionate thing I have ever written-a deep lament for you.'

The remaining two movements of the *Fantaisie*, written by the end of the year, were the direct result of Schumann's desire to help Liszt in his efforts to fund a monument to Beethoven in Bonn. He collected the three movements under the title *Obolen auf Beethovens Monument: Ruinen, Trophäen, Palmen: grosse Sonate für das Pianoforte, für Beethovens Denkmal, von Florestan und Eusebius*. In the course of its genesis the work and its movements were given many different titles. At one point Schumann thought of entitling the work *Dichtungen* (Poems), before finally settling on the original *Fantaisie* (*Phantasie*) and dedicating the work to Liszt, who was the driving force behind the plan to erect a statue to Beethoven.

The second movement is a bold triumphal march in E flat major, an heroic Beethovenian key associated with salvation; the trio in A flat, a key used by the Romantics to express the intensity of love, is more subdued and it includes the 'Florestan theme', a Beethoven reference that is recurrent in Schumann's works. The last movement of the *Fantaisie*, in Clara's C major, is slow, spacious and serene, a meditation that builds to a radiant climax, with calm resignation in its close.

The work's inspiration - Clara and Beethoven - appears in various guises. Clara is symbolised by the key of C major, the initial descending fifth and other motifs; Beethoven's *An die ferne Geliebte* is quoted in *Ruinen*, the Florestan theme appears in the second movement, and many of Schumann's pianistic turns of

published it in Vienna in 1836, minus the scherzos and with a new finale, as *Concert sans orchestre* (the changes were the publisher's idea). The result was a magnificent three-movement version, with an orchestral piano worthy of Beethoven's 'Appassionata'. In 1853 a second edition appeared - *Grande Sonate* (Hamburg, Schuberth), with one of the scherzos restored as the second movement, the first movement extensively revised and with slightly different details in the *Quasi-Variationi* on an 'Andantino by Clara Wieck' and in the finale. (*Grande Sonate* was also the title chosen by Liszt for his Sonata in B minor, written the same year and presented to Schumann.) It was Brahms who had the remaining scherzo published in 1866. The five movements governed by a five-note motto, Clara's descending fifth (C-B flat-A flat-G-F), was not just a coincidence, as Brahms was well aware, having himself composed a five-movement Sonata in F minor while Schumann was still alive.

Eric Le Sage has chosen to record the original version of the work, written in April-June 1836, with the addition of some of the new elements from the first edition.

Fantasie in C major op. 17

Schumann's Fantasie op. 17 began life in the form of a single movement entitled *Ruinen, Phantasie für das Pianoforte*, written in June 1836 as a lament at being forcibly parted from his beloved Clara Wieck. The title, 'Ruins', tells its own story. He intended the piece to be performed 'with fantasy and passion throughout'.

The music of this piece corresponds apparently to the lines by Heinrich Heine: 'I have loved you and I love you still / And if the world were to collapse, / The flames of my love / Would rise from its ruins.' But Schumann later inscribed a verse from a poem by Friedrich Schlegel at the head of the score as a message to Clara: 'Through all the notes / In earth's multi-coloured dreams / There sounds one soft note / For the one who listens secretly.' The perfect

Franz Ittenbach

Königswinter 1813 - Düsseldorf 1879

Portrait d'Ernst Deger [1809 - 1885] et de son épouse Augusta, vers 1839

Huile sur toile, 65 x 53 cm

Paris, Musée du Louvre

Bordée par les collines du Latium, la campagne romaine est baignée par la lumière éclatante d'un ciel à peine ponctué de quelques nuages. Les époux Deger y sont représentés de trois quarts et de profil, à proximité d'une villa suburbaine au toit à double pente, précédée d'un massif de plantes herbacées aux larges feuilles. Augusta est soigneusement coiffée de tresses et vêtue de vieux rose, qui s'harmonise avec les lèvres et les joues, dont la fraîcheur laiteuse est avivée par un col blanc relevé d'une touche du même gris que ses yeux clairs. En signe de soumission et de fidélité, elle arbore l'alliance du mariage et appuie ostensiblement son bras sur celui de son mari, Ernst, lequel, le cou protégé par un linge clair, porte un vêtement marron fermé de nombreux boutons, habit de sa noble condition de peintre. De complexion à peine plus foncée que celle de son épouse, l'artiste est rasé avec soin, le visage laissant deviner de proéminentes structures osseuses, accentuées par les cheveux nattés à la manière du Jésus de certaines images pieuses, alors qu'un début de calvitie est « compensé » par une abondante moustache.

Pour autant, l'artiste n'exhibe pas la longue chevelure caractéristique des nazaréens, groupe de peintres germaniques venus dans la capitale de la chrétienté en 1810 en compagnie de Friedrich Overbeck, chef spirituel de ce courant, converti au catholicisme et proche du pape. Ils avaient pris Raphaël et Pérugin, son maître ombrien, comme modèles jusque dans leur aspect physique et

portaient les cheveux longs à la manière du Christ, habitude à l'origine du sobriquet *i nazareni* dont on les affublait, et devenu un cri de ralliement. La forme arrondie de la partie supérieure du cadre de la toile fait d'ailleurs penser à celui de certains tableaux religieux de ces maîtres de la Renaissance, repris *in extenso* par leurs émules nordiques. Avant le milieu du siècle, Ittenbach et Deger avaient rejoint leur mentor et ses disciples dans la Ville Éternelle. La critique s'est montrée sévère envers leur art et a reproché à l'œuvre d'Ittenbach et de ses pairs d'être trop convenue et de manquer de caractère. Le primat du dessin, qui fait songer à Ingres, et l'usage des couleurs pastel, associés à une certaine fadeur, sont peut-être à l'origine d'un tel jugement. Ce tableau porte l'empreinte d'une ferveur naïve qui témoigne d'une foi sincère, étrangère au laisser-aller ambiant. Commis à la fonction morale de l'art auquel est assigné un rôle didactique, les nazaréens rompent avec la grandiloquence du Baroque tardif, considéré décadent, dont les derniers relents avaient sévi en Allemagne. Les Deger semblent inspirés et regarder l'avenir avec confiance, concentrés sur ce qui, pour eux, est le but ultime de la vie. Ils ne sont pas les seuls de leur génération à afficher avec conviction cette nuance de la sensibilité préromantique allemande qui fonde un art national.

Après avoir quitté Dresde pour prendre le poste de *Musikdirector* de Düsseldorf, ville catholique de la vallée du Rhin, et à la faveur peut-être de son avancée en âge, le luthérien Robert Schumann a semblé dès 1851 vouloir concentrer son énergie sur la musique sacrée et, tout au moins musicalement, se rapprocher de la confession romaine qu'il servait désormais dans la capitale de la Westphalie, patrie du peintre. Les réalisations d'Ittenbach, qu'on dit avoir été dévot, dans plusieurs lieux de culte catholique de son pays, notamment des fresques, ne sont pas sans être en phase avec les préoccupations du musicien, ni sans rappeler le Français Hippolyte Flandrin, son contemporain, lequel se

Impromptus über ein Thema von Clara Wieck. The composer renumbered the variations, omitted the eleventh and replaced the fourth by a new variation. As a result, the work lost some of its most imaginative elements, including the extraordinary coda, replaced by one that lacks the dreamlike quality of the first. For his rendering of Schumann's opus 5, Eric Le Sage has chosen to combine the two versions, of 1833 and 1850.

Grande Sonate in F minor op. 14

In February 1836 Schumann was called from Leipzig to Zwickau, his mother having died. On the way he decided to make a detour via Dresden in order to see and be consoled by the sixteen-year-old Clara. When he found out about the meeting, Friedrich Wieck, who had been absent at the time, was furious, and he wrote to Schumann breaking off all relations. So within a matter of days Schumann lost both his mother and his fiancée. He was saved from utter despair by an act of artistic sublimation.

His creativity was fired by his feelings and in June 1836 he produced two masterpieces: the Sonata in F minor op. 14 and a piece entitled *Ruinen, Phantasie für das Pianoforte*, which later became the first movement of his Fantasia op. 17. During the same period, he published his Sonata in F minor, 'Dedicated to Clara by Florestan and Eusebius' (Eusebius being the pen-name of Schumann's gentler persona and Florestan his passionate *Doppelgänger*).

Completed on 5 June 1836, the Sonata in F minor is also based on the number five, representing Clara, and on a theme of hers. Her *Andantino à variations*, now lost, served as the basis for Schumann's *Quasi-Variazioni* on an 'Andantino de Clara Wieck', his second set of variations on a theme written by the prodigious Clara. Heard forcefully in the low register at the beginning of the very ardent opening *Allegro*, the descending melodic fifth permeates the whole sonata.

The work, which was originally conceived as a five-movement sonata with two scherzos, was published twice during Schumann's lifetime. Haslinger

in reponse to Clara Wieck's op. 3, *Romance variée, dédiée à M. Robert Schumann*. The author dedicated them to Clara's father and his teacher, Friedrich Wieck, for the latter's birthday on 18 August 1833.

The word 'Impromptus' immediately brings to mind Schubert, whose music the young Schumann particularly loved and admired. But Schumann's 'Impromptus' are really free variations on a theme - that of Clara's *Romance*. So the only possible comparison with Schubert would be with his Impromptu with variations op. 142 no. 3. He told the music critic Rellstab that his opus 5 was above all 'a new form of variation'. (Schumann was to use the plural in the same way again for his *Bilder aus Osten: 6 Impromptus* op. 66 of 1848.)

In his diary Schumann wrote: 'In the evening Clara and I played together a *prima vista* six fugues by Bach [...]. When I got back home around nine o'clock I sat down at the piano and it seemed as though flowers and gods were issuing from my fingers, the idea poured forth so. That was the idea. CF. GC.' He had already used this idea, taken from Clara's *Romance*, in his abandoned Symphony in G minor, and the same two descending fifths later found their way into other compositions haunted by her presence: 'Ende vom Lied' (*Fantasiestücke* op. 12), 'Romanze' (*Faschingschwank aus Wien* op. 26), 'Auf einer Burg' (*Liederkreis* op. 39).

In Schumann's musical encipherment the number five and the fifth always refer to Clara, by analogy with the five letters of her name. The two descending fifths are heard in op. 5 as soon as the theme comes out into the open, and they appear for the last time in the fugue (*quasi satira*) of the grand finale. But in these Impromptus in C major (C for Clara), there is an even more intimate reference in the form of a musical allusion in the middle of the work to the couple's future marriage (*Ebe* in German): Schumann spells out the letters E-H-E, i.e. the notes E-B-E (since a German H equals our B). He wrote to Clara Wieck that *Ebe* 'is a very musical word, and a fifth too'. With all these references, the piece undoubtedly expresses hope for the future.

In 1850, Schumann's fortieth year, a second, extensively revised version was published this time without a dedication and under the simpler title



consacrera à la décoration des églises parisiennes, et dont le portrait affectueux de l'épouse ornait le premier CD de cet *opus* de la collection *ut pictura musica* [cf. Alpha 098] consacré à l'œuvre pour piano du compositeur.

© Denis Grenier
Département d'histoire
Université Laval, Québec
Denis.Grenier@hst.ulaval.ca
Juillet 2007

ut pictura musica
la musique est peinture, la peinture est musique

described his Impromptus op. 5 as 'a story'. And he wrote to Clara: 'We are now living out a novel, the likes of which has never existed in book form.' Later, towards the end of his short existence, when he was forty years old, Schumann was to have some qualms about the whimsies of the young dreamer who had sent his musical works to Clara as coded love letters; it seemed more important to him in those later years to leave behind for posterity works that he considered strong and perfect, which is why he subsequently revised and classicised five of the major piano works of his youth, including the Impromptus op. 5 and the *Grande Sonate* op. 14.

When, after his death, Clara came to publish Schumann's complete works, she systematically included the revised rather than the original versions. Brahms, who constantly supported her in that difficult undertaking, always maintained however that he felt particular affection for the fanciful inspirations of the youthful Schumann. Moreover, it was those earlier versions that Franz Liszt praised so highly in the long article he wrote for the *Revue et Gazette musicale de Paris* of 12 November 1837. Voicing public recognition of the German composer's piano works, and clearly dazzled by what he had heard, Liszt expressed enthusiasm and almost disbelief at the quality of the Impromptus op. 5 and the Sonatas op. 11 and 14. Nevertheless, Schumann did not catch up with Chopin's reputation, and publishers went on 'pretending to ignore him'.

Impromptus sur une Romance de Clara Wieck op. 5

In the above-mentioned article Liszt paid Schumann an immense compliment, and one that was perfectly sincere, in putting his Impromptus op. 5 'in the same category as Beethoven's Variations in E flat major on a theme from the Eroica Symphony and his thirty-three Variations on a theme by Diabelli, a work that itself follows in the footsteps of the thirty-three [*sic*] in G by Johann Sebastian Bach'.

Written between 26 and 30 May 1833 and published by Hofmeister in Leipzig and by Carl Schumann in Schneeberg, the Impromptus op. 5 were written

Sonata, Impromptus & Fantaisie

In a letter written on 11 February 1838, Robert Schumann told his future wife, the pianist and composer Clara Wieck that, during the previous twenty months or so, he felt that he had been in full possession of his faculties as an artist and had 'fathomed many secrets'. That period would have begun therefore at the time in 1836 when, throwing himself into his work as a means of overcoming the trauma of loss, he produced his Sonata in F minor and the Fantaisie in C major. During those months he produced sonatas, fantasies and variations - very imaginative works, without the literary references to Jean Paul or E.T.A. Hoffmann and quite different from *Papillons* or *Carnaval*, but nevertheless containing many secret allusions. In the same letter of 1838, Schumann told Clara: 'Do you know that my favourite piece by you is your "Notturmo" in F major, 6/8 [from *Soirées musicales*, op. 6]? What were you thinking of then? I find it quite melancholy.'

More than ever, the three works presented on this recording are inhabited by 'inner voices' (*innere Stimmen*), in the form of quotations from works by Clara, who for most of that period was kept far away from Schumann by her father. They were written in moods ranging from hope to despair. In 1833, before composing the Impromptus, he wrote to Clara: 'If you were present, I would press your hand even without your father's leave. Then I might express a hope that the union of our names on the title-page might foreshadow the union of our ideas in the future.' And of his opus 17: 'You will only be able to understand the *Fantaisie* if you recall the unhappy summer of 1836, when I had to give you up.' Two of these three passionate love-offerings, the Impromptus and the Fantaisie, are in 'Clara's key' of C major, while the splendid Piano Sonata is in the impassioned F minor of Beethoven's 'Appassionata', the performance of which had brought Clara, the childprodigy, success and admiration all over Europe.

In comparing the works of Schubert to 'novels', Schumann laid his early works open to similar interpretation. To his friend, the conductor Franz Otto, he

Sonate, Impromptus & Fantaisie

Dans une lettre, immense et capitale, du 11 février 1838, Robert Schumann informe sa jeune fiancée Clara Wieck, pianiste et compositrice, que depuis une vingtaine de mois il se sent en pleine possession de ses moyens artistiques et a pénétré beaucoup de secrets. Cette nouvelle maîtrise remonterait donc à la *Sonate en fa mineur* et à la *Fantaisie en ut majeur* du printemps 1836, époque où il dut surmonter le traumatisme affectif d'une double perte à l'aide de la création musicale. Ces recherches portent sur une farandole de sonates, fantaisies et variations où l'imagination est à l'œuvre, mais libérée de tout titre littéraire emprunté à Jean Paul ou Hoffmann. Loin des *Papillons* et autres *Carnaval*, cette « musique encore plus musicale » n'en est que plus emplie de secrets. Dans cette même lettre de 1838, le créateur en confie un à la créatrice : « Sais-tu que le morceau de toi que je préfère est ton *Notturmo* en fa majeur à 6/8. À quoi pensais-tu alors ? Je trouve qu'il est assez mélancolique. »

Plus que jamais, les trois partitions du présent enregistrement sont habitées de « voix intérieures » (*innere Stimmen*) issues des compositions de l'aimée presque toujours lointaine. Les trois sont encloses entre deux déclarations d'espoir et de désespoir : « J'espère que la réunion de nos deux noms sur la couverture pourra être l'une de nos perspectives d'avenir » (*Impromptus*, 1833) ; « Tu ne peux comprendre la *Fantaisie* qu'en te reportant en esprit à ce douloureux été de 1836 où je renonçai à toi. » Deux de ces offrandes passionnées déposées sur la carte du Tendre, les *Impromptus* et la *Fantaisie*, s'énoncent en ut majeur, « ton de Clara » selon la corrélation allemande des lettres et notes (Clara = c = do/ut). Quant à la somptueuse *Sonate en fa mineur*, elle sonne aussi *appassionata* que la sonate du même ton de Beethoven dont la toute jeune Clara était la célèbre interprète.

Schumann, qui entendait des romans dans les œuvres de Schubert, donne

prise en ses jeunes années à ce type d'exégèse. A son ami le chef d'orchestre Franz Otto, il présente les *Impromptus* comme « une histoire », et il écrit à Clara : « Nous vivons, en ce moment, un roman comme il n'en a encore jamais existé dans aucun livre. » Plus tard, presque au terme de sa brève existence, l'adulte de quarante ans se défiera du rêveur lunatique qui écrivait des romans musicaux cryptés. Il lui importera alors de laisser à la postérité des pages fortes et parfaites, d'où sa révision classicisante de cinq de ses chefs-d'œuvre pianistiques de jeunesse, dont les *Impromptus* op. 5 et la *Grande Sonate* op. 14.

Pour l'édition posthume des œuvres complètes de Schumann, le choix de Clara se portera systématiquement sur les versions révisées. Brahms, qui secondera sans faille la veuve du génial disparu dans cette longue entreprise, affirmera toujours, lui, une tendresse marquée pour les inspirations fantasques du jeune Robert. Être de l'avis de Brahms peut sembler judicieux, surtout si l'on se souvient que ce sont ces premières versions que Franz Liszt a exaltées dans son vaste article pour la *Revue et Gazette musicale de Paris* du 12 novembre 1837. Sonnant la reconnaissance publique de l'œuvre pianistique de l'Allemand, il y commente avec un enthousiasme presque incrédule, tant il est ébloui par ce qu'il découvre, les *Impromptus* op. 5 et les *Sonates* op. 11 et 14. Pour autant, la réputation de Schumann ne rattrapera point celle de Chopin et les éditeurs continueront de « faire mine de l'ignorer ».

Impromptus sur une Romance de Clara Wieck opus 5

En 1837, Liszt écrit donc : « Dans son ensemble, l'Impromptu [*sic*] peut jusqu'à un certain point être considéré comme étant de la même famille que les variations de Beethoven en mi bémol majeur, sur un thème de la symphonie

of Ittenbach's country, are somehow in phase with the musician's preoccupations. They also bring to mind his French contemporary Hippolyte Flandrin, who would devote himself to the decoration of Parisian churches and whose affectionate portrait of the wife decorated the first CD of this *opus* of the *ut pictura musica* collection [cf. Alpha 098], devoted to the composer's piano works.

© Denis Grenier
History Department
Laval University, Quebec
Denis.Grenier@hst.ulaval.ca
July 2007
Translated by John Tyler Tuttle

ut pictura musica
music is painting, painting is music

their appearance and wearing their hair long like Christ, a habit that resulted in their being nicknamed '*i Nazareni*', and which became a rallying cry. Moreover, the rounded shape up the upper part of the canvas's frame brings to mind that of certain religious paintings by those Renaissance masters, taken up *in extenso* by their Nordic emulators.

Ittenbach and Deger had joined their mentor and his disciples in the Eternal City before the middle of the century. The critics were harsh towards their art and reproached the work of Ittenbach and his peers for being overly conventional and lacking in character. The primacy of the drawing, which makes one think of Ingres, and the use of pastel colours combined with a certain dullness, are perhaps at the origin of such a judgement. This painting bears the mark of naïve fervour attesting to a sincere faith-the painter was said to be quite devout-alien to the prevailing carelessness. Committed to the moral function of art to which a didactic role is assigned, the Nazarenes broke with the grandiloquence of the late Baroque, considered decadent and of which the dying traces were rife in Germany. The Degers seem inspired, as if looking confidently towards the future and concentrating on what, for them, is the ultimate goal in life. They were not the only ones of their generation to display with conviction this nuance of the pre-Romantic German sensibility that founded a national art.

As of 1851, after leaving Dresden to take up the position of *Musikdirector* in Düsseldorf, a Catholic city in the Rhine Valley, and perhaps owing to his getting on in years, the Lutheran Robert Schumann seemed to want to focus his energy on sacred music and, musically at least, draw closer to the Roman faith that he henceforth served in the capital of Westphalia, the painter's homeland. The paintings, in particular frescoes, to be found in several Catholic churches in

héroïque, et ses trente-trois variations sur un thème de Diabelli, oeuvre qui procède elle-même de trente-trois [*sic*] en sol de Jean-Sébastien Bach. » Colossal, le compliment pourrait paraître exagéré, il est pourtant sincère.

Composés du 26 au 30 mai 1833, publiés chez Hofmeister à Leipzig et Carl Schumann à Schneeberg, les *Impromptus* op. 5 de Robert répondent à la *Romance* op. 3 de la petite Clara. Ils sont dédiés à Friedrich Wieck - professeur de l'un et père de l'autre - pour son anniversaire du 18 août 1833. Le titre d'*Impromptus* fait songer à Schubert, compositeur cher entre tous au cœur du jeune Schumann, mais le pluriel désigne ici une série de libres variations et renverrait donc au seul *Impromptu* à variations op. 142 n° 3. Plus tard, Schumann reviendra à semblable pluriel pour ses *Bilder aus Osten* (Images d'Orient), 6 *Impromptus*. Pour l'heure, il parle de ses *Impromptus* (op. 5) au critique Rellstab comme de nouveaux *Intermezzi* (op. 4), « à regarder surtout comme une nouvelle manière de varier ». Dans son journal, il note de façon plus intime : « Dans la soirée, je déchiffrai avec Clara six fugues de Bach (...). Rentré chez moi vers 9 heures, je m'assis au piano et j'avais l'impression que des fleurs et des dieux me sortaient des doigts, tellement les pensées me soulevaient. Ces pensées étaient CF. GC. [*do-fa sol-do*]. » En provenance de la *Romance* de Clara, et déjà absorbée dans sa propre *Symphonie en sol mineur* abandonnée, cette double quinte descendante s'immiscera à nouveau dans nombre d'œuvres hantées par la présence sonore de Clara (*Ende vom Lied* op. 12, *Romanze* du *Carnaval de Vienne* op. 26, *Auf einer Burg* op. 39).

Dans la mythologie schumannienne, le chiffre cinq et la quinte désigneront toujours Clara par analogie avec les cinq lettres de son prénom. Enoncée dès l'exposé à découvert du thème, la double quinte descendante de cet opus 5 résonne jusque dans la fugue *quasi satira* du grand finale. Mais il y a plus secret encore. Dans ces *Impromptus* en ut majeur, ton de Clara, une bifurcation centrale vers mi majeur permet une allusion musicale à leur union future avec la quinte *mi-*

12

si-mi : «Je crois même que le mariage [*Ebe*] est une parole très musicale ; il ressemble à une quinte», expliquera Robert qui dessinera sur une portée les trois notes magiques. Quelle plus belle promesse d'avenir que cette *alliance* d'un *motto* de Clara, du *cinq* de son prénom, de sa tonalité d'*ut* et de celle de *mi* du mariage ?

En 1850, une deuxième version, très remaniée, paraît sous le titre dépouillé d'*Impromptus über ein Thema von Clara Wieck*, avec notations internes également en allemand et sans dédicace. Les éléments les plus fantaisistes sont alors éliminés, comme les accents virtuels sur les parties muettes des syncopes de la variation n° 1. Moyennant une nouvelle variation très concentrée deux autres sont supprimées, et l'extraordinaire coda en désagrégation par retrait de sons se voit remplacée par une autre moins onirique.

Comme plusieurs interprètes, Eric Le Sage s'est taillé « ses » *Impromptus* schumanniens en mêlant les deux versions de 1833 et de 1850.

La publication de 1850 ne met pas fin à « l'histoire » évoquée de façon prémonitoire par le jeune Schumann. Quand en 1853, la dernière « année féconde » du couple de créateurs, Clara composera ses *Variations sur un thème de R. Schumann* op. 20 pour l'anniversaire de son mari, elle insèrera dans la polyphonie un souvenir de sa jeune *Romance* op. 3 *alias* le thème de main droite des *Impromptus* op. 5 de Robert. L'année suivante, alors que Schumann sera enfermé dans l'asile d'Endenich, le jeune Brahms glissera la même allusion dans ses propres *Variations* op. 9 sur le même thème de Schumann et les dédicera alors à la jeune femme éplorée, nouvellement accouchée du huitième enfant de Robert. Fallait-il oser ?

Grande Sonate en fa mineur opus 14

Lorsqu'en février 1836, à Leipzig, Schumann apprend le décès de sa mère,

17

Franz Ittenbach

(Königswinter, 1813-Düsseldorf, 1879)

Portrait of Ernst Deger [1809-1885] and his wife, Augusta, c.1839

Oil on canvas, 65 x 53 cm

Paris, Louvre Museum

Surrounded by the hills of Latium, the Roman countryside is bathed in the dazzling light of a sky flecked with a few clouds. Here, the couple is depicted in three-quarters and in profile, near a suburban villa with a double-sloped roof in front of which stands a clump of large-leaved herbaceous plants. Augusta, with her hair carefully plaited, is dressed in old rose, harmonising with her lips and cheeks whose creamy freshness is brightened by a white collar highlighted with a touch of the same grey as her pale eyes. As a sign of submission and fidelity, she displays her wedding band and leans ostensibly on her husband's arm. He, Ernst, whose neck is protected by a light-coloured woollen material, is wearing a brown garment closed by numerous buttons, signifying his noble station as a painter. With a complexion barely darker than his wife's, the artist is carefully shaved, his face revealing a prominent bone structure, accentuated by hair plaited in the way Jesus is sometimes portrayed in holy pictures, while a hint of premature baldness is 'compensated' for by an abundant moustache.

The artist does not, for all that, exhibit the long hair characteristic of the Nazarenes, a group of German painters who came to the capital of Christendom in 1810 in the company of Friedrich Overbeck, the spiritual leader of the movement, converted to Catholicism and close to the pope. They had taken Raphael and Perugino, his Umbrian master, as models, going so far as to imitate

Sens il y a donc... Privé de tout titre évocateur lors de sa parution en 1839, ce conte de l'amour fou parvient aux mélomanes dans le dépouillement qui sied aux chefs-d'œuvre et marque chez Schumann une étape décisive vers la musique absolue.

Entre Clara Wieck, l'inspiratrice des trois œuvres, et Franz Liszt, leur parrain, l'admiration réciproque est d'abord totale. Par la faute de Clara, les liens des deux artistes se refroidiront, et la géniale *Fantaisie* fera les frais de leur mésentente, chacun laissant à l'autre le soin de la porter sur les fonts baptismaux. Non moins grand pianiste, Brahms la défendra avec ferveur.

Brigitte François-Sappey

il éprouve l'irrépressible besoin, avant de se rendre à Zwickau pour l'inhumation, de faire un crochet par Dresde afin de cueillir au passage les tendres consolations de sa Clara de seize ans. Surgit Friedrich Wieck, furibond, qui sépare brutalement les amoureux. Imagine-t-on la douleur de Schumann qui en ces quelques jours perd les deux femmes de sa vie : sa mère et sa secrète fiancée ? Il serait au bord du gouffre si l'acte de la sublimation artistique ne venait le sauver. Car il est aussi solide et tenace que vulnérable et papillonnant. De l'inguérissable déchirure naissent en juin 1836 deux chefs-d'œuvre : la *Sonate en fa mineur* et *Ruines, Fantaisie pour le piano* (premier mouvement de la future *Fantaisie* op. 17). Dans le même temps, il publie sous un masque transparent sa *Sonate en fa dièse mineur* « dédiée à Clara par Florestan et Eusebius », ses doubles déjà bien connus.

En cinq mouvements, achevée le 5 juin, la *Sonate en fa mineur* est à nouveau construite sur le chiffre cinq de Clara et sur un thème de la compositrice. Aujourd'hui perdu, l'*Andantino* à variations de Clara sert de matrice aux « Quasi-Variations sur un Andantino de Clara Wieck » de Robert, deuxième série de variations sur un thème de l'enfant prodige, après les *Impromptus*. Fracassée dans le grave à l'orée de l'Allegro initial d'une incandescente passion, l'entame sur la quinte mélodique descendante féconde la sonate entière.

L'œuvre qui paraît aussitôt chez Haslinger à Vienne n'est pas, à la suggestion de l'éditeur, la sonate complète mais un *Concert sans orchestre* en trois mouvements seulement, par élimination des deux scherzos : version magnifique, au piano orchestral à souhait, digne de l'*Appassionata* beethovénienne. En 1853, une deuxième édition en quatre mouvements par ajout de l'ancien scherzo I paraît chez Schuberth à Hambourg sous le titre *Grande Sonate*, intitulé que choisit Liszt la même année pour la *Sonate en si mineur* qu'il offrira à Schumann. Orphelin, le scherzo II sera publié en 1866 par le fidèle Brahms qui sauvegarde ainsi le matériau mais non l'esprit de la sonate originelle. Le nombre de cinq morceaux

14

gouvernés par un *motto* de cinq notes dessinant la quinte descendante (*do-sib-lab-sol-fa*) de Clara n'était pourtant pas dû au hasard. Brahms le savait mieux que quiconque qui avait composé lui-même du vivant de Schumann une *Sonate en fa mineur* en cinq mouvements.

La sonate en cinq mouvements ici enregistrée n'est donc ni le *Concert sans orchestre* op. 14 publié en septembre 1836, ni sa révision en *Grande Sonate en fa mineur* de 1853 mais bien la version originelle d'avril-juin 1836, si ce n'est qu'Eric Le Sage a retenu certaines variantes pianistiques apportées par Schumann à l'heure de la première édition.

Phantasie en ut majeur opus 17

La Fantaisie op. 17 est l'amplification de *Ruines*, *Fantaisie pour le Piano* de juin 1836. Ces ruines d'un amour et d'une vie, « à jouer d'un bout à l'autre d'une manière fantasque et passionnée », semblent la mise en musique du quatrain brûlant de Heinrich Heine : « Je t'ai aimée, et je t'aime toujours !/ Et le monde s'écroulerait./ Que de ses ruines s'élanceraient encore / Les flammes de mon amour. » Pour son épigraphe poétique, Schumann préfère un quatrain non moins significatif extrait du *Buisson* (*Die Gebüsch*) de Friedrich Schlegel : « À travers tous les sons résonne / Dans le rêve multicolore de la terre / Un son très doux perceptible / À celui qui sait tendre l'oreille. » Voix intérieure par excellence, ce son est toujours la quinte mélodique descendante (*la-sol-fa-mi-ré*) de Clara, empruntée ici au *Notturmo* des *Soirées musicales* op. 6 de la compositrice. Prise à l'acmé de la passion sur une dissonance de 9e de dominante d'ut, la courbe sonore sera redite « très doucement » en fa majeur (*do-sib-la-sol-fa*) en guise de deuxième thème expressif. Lors de l'exposé initial, le *motto* de Clara s'estompe de surcroît

15

sur l'esquisse de la beethovenienne *Bien-aimée lointaine*, laquelle vient clore ces *Ruines*. Comment en dire plus sans le secours des mots ? Comment mener plus loin le travail de deuil et de sublimation si nécessaire en ce mois de juin 1836 ? « Le premier mouvement est une profonde plainte à cause de toi », confiera plus tard Robert à Clara.

Avant la fin de l'année, Schumann décide d'élargir sa *Fantaisie Ruines* en lui adjoignant deux mouvements. D'abord, une marche en mi bémol majeur, ton beethovenien héroïque et salvateur, avec un trio, centre du centre en la bémol, ton fusionnel de l'amour chez les romantiques, où s'énonce le « thème Florestan », autre profil beethovenien récurrent sous la plume de Schumann. Ensuite, un « tempo lent et soutenu dans une sonorité constamment douce », finale stellaire et métaphysique en ut majeur. Le nouveau triptyque se mue en sonate-obole : « Florestan et Eusebius voudraient faire quelque chose pour le monument à Beethoven. À cet effet, ils ont composé cette œuvre sur laquelle ils ont inscrit ce titre : *Ruinen. Trophaeen. Palmen./ Grosse Sonate f. d. Pianof./ Für Beethovens Denkmal.* » Schumann songe encore au beau titre de *Dichtungen* (Poèmes) pour revenir à *Fantaisie*.

La *Fantaisie* tresse une triple destination aux multiples proliférations : Clara pour la symbolique du ton d'ut majeur, de la quinte descendante initiale et autres motifs ; l'ami Liszt, le dédicataire, âme de la collecte européenne pour le monument à Beethoven ; Beethoven lui-même, père de la *Bien-aimée lointaine* et de Florestan et inspirateur de maintes tournures pianistiques schumannniennes. Ainsi fécondée, la *Fantaisie* op. 17 atteint aux cimes de la haute composition, celle qui sait allier rigueur et fantaisie. On peut lui appliquer les termes que Schumann, célèbre critique, avait réservés à la *Sonate-Fantaisie* de Schubert : « Ici tout est organique, tout respire la même vie. Que celui qui n'a pas assez d'imagination pour résoudre l'énigme du dernier mouvement s'abstienne d'en chercher le sens. »