

Mendelssohn, œuvres transcrites

Au XVIII^e siècle, il arrivait souvent que les compositeurs, afin de pouvoir jouer leurs concertos dans des cadres privés, en allègent la partie orchestrale. Mozart a écrit lui-même des versions « de chambre » de ses concertos pour piano KV 413, 414 et 415 : un quatuor à cordes y remplace l'orchestre. Ce grand exemple a sans doute poussé Mendelssohn à concevoir lui aussi une version de chambre de ses concertos pour piano et orchestre. Une lettre qu'il adressa en 1832 à l'éditeur Breitkopf & Härtel nous apprend que dans la partition du *Concerto en sol mineur* opus 25, il avait ajouté « des petites notes, afin que le morceau soit également jouable avec un simple accompagnement de quatuor [à cordes] »¹. Et pour son opus 22, le *Capriccio brillant* pour piano et orchestre, il faisait la recommandation suivante (en français dans le texte) : « Si l'on veut exécuter cette composition sans accompagnement de l'orchestre, on doit se servir des petites notes au-dessus de la partie du piano. »²

Aujourd'hui, c'est en s'autorisant de ce geste que Cord Garben a réalisé, pour les concertos opus 25 et opus 40 de Mendelssohn, une version dans laquelle un quatuor à cordes

¹ Cf. F. Mendelssohn, lettre à Breitkopf & Härtel du 19 décembre 1832, in Rudolf Elvers, *F. Mendelssohn-Bartholdy, Briefe an deutsche Verleger*, Walter de Gruyter & Co. Berlin, 1968, Lettre, Berlin, pp. 21-22.

² Cité in R. Elvers, *op. cit.*, p. 23, note 2.

(enrichi d'une contrebasse) remplace le grand orchestre. Si la musique y perd en diversité de timbres, sa transparence et sa légèreté nous enchantent au moins autant, peut-être plus encore, que dans la version originale.

*

Transparence et légèreté : telles sont assurément les qualités que tout le monde reconnaît à l'écriture de Mendelssohn. Mais c'est souvent pour ajouter qu'il lui manque la profondeur angoissée de Schumann, la complexité tragique de Chopin, la poignante douleur de Schubert. Cela n'est pas si sûr, même dans le *Premier concerto* en sol mineur opus 25, composé en 1831, et dont le brio peut rappeler celui de « petits maîtres » comme Hummel, Moscheles ou Czerny : dès ses premières notes, il est habité par l'anxiété, autant que par la joie.

L'exposition du premier mouvement, répartie entre l'orchestre et le soliste, nous jette d'emblée dans le vif du sujet, évitant les longueurs d'une double introduction. Le piano multiplie les figures ascendantes, et l'orchestre assène mainte affirmation péremptoire. Les traits fulgurants se succèdent, arpèges ou octaves qui balayent tout le clavier. Mais cette fameuse prestesse mendelssohnienne, qu'on a souvent taxée d'allégresse frivole, de virtuosité de salon, évoque ici le vent de la peur, ou tout au moins de l'inquiétude, autant que la frénésie de l'enthousiasme. Le deuxième thème, beaucoup plus méditatif, est d'une tendresse toute mozartienne. Mais le piano reprend son tournoiement, tandis que l'orchestre garde en mémoire ce thème plus doux, avant d'être à son tour emporté dans le vertige d'une vitesse à la fois enthousiasmante et troublante.

Le deuxième mouvement se rattache au premier sans solution de continuité : peut-être un souvenir de la structure du

Konzertstück opus 79 de Weber³. En tout cas, ce procédé donne l'impression que le mouvement lent est comme le reflet intériorisé des pages qui le précèdent. Au premier abord, le charme de cette « romance sans paroles » apparaît presque trop simple. Pourtant, ses sinuosités pianistiques vont bientôt évoquer dans notre mémoire les mouvements lents des concertos de Chopin (qui lui sont à peu près contemporains). C'est la même tendresse inquiète et raffinée, la même contemplation délicate et grave.

Il est vrai que le troisième mouvement (marqué *presto*) se défend avec moins de force contre le reproche de facilité brillante. Cette fois-ci, le thème lui-même, en sol majeur, est résolument optimiste, et la surabondance des traits fulgurants ne traduit guère la peur, même secrète. Néanmoins, le rappel des thèmes du premier mouvement, juste avant la cavalcade finale, nous avertit que l'allégresse, chez Mendelssohn, ne règne jamais sans partage.

Décidément l'œuvre, considérée en son entier, est passionnée avant d'être virtuose, inquiète plutôt que satisfaite. Après tout, cet opus 25 est dédié à Delphine von Schauroth, une jeune pianiste dont, à l'époque, Mendelssohn était fort amoureux. Comment la passion pourrait-elle en être absente ? Felix y engage même un secret dialogue avec l'aimée, à laquelle il a emprunté, nous avoue-t-il, l'une de ses idées musicales : Delphine était aussi compositrice à ses heures⁴.

Il est vrai que le jeune génie (il avait alors 22 ans) a parlé de cette œuvre avec détachement, assurant que si elle plaisait beaucoup au public, elle ne lui plaisait guère à lui-même. D'ailleurs, ne l'avait-il pas écrite en quelques jours (trois jours

³ Cf. St. D. Lindeman, *Structural novelty and tradition in the early romantic piano concerto*, Pendragon Press, 1999, pp. 90-91.

⁴ Cf. Stephan D. Lindeman, *op. cit.*, p. 87.

exactement, précise Schumann) ? Ne l'avait-il pas composée « presque négligemment »⁵ ? Un concerto doublement placé sous le signe de la rapidité, donc : jeté en toute hâte sur le papier, et pour un instrument qui ne cesse, du moins dans les mouvements extrêmes, de galoper follement. Porté par les ailes de la vitesse, Mendelssohn semble effleurer toute chose. Là où cela fait mal, il n'appuie jamais. Mais il prouve ainsi qu'il connaît fort bien le lieu de la douleur.

*

Si l'opus 25 fut inspiré par un amour passager, le *deuxième Concerto* (en ré mineur, opus 40) célèbre à sa manière, en 1837, le mariage du compositeur avec la belle et très sérieuse Cécile Jeanrenaud, fille de pasteur. Peut-être est-ce pour cela qu'il n'a pas été écrit aussi spontanément ni aussi rapidement que son prédécesseur. Cependant, il présente bien des traits communs avec lui, notamment une exposition répartie entre l'orchestre et le soliste, ainsi qu'une transition sans coupure entre les deux mouvements initiaux.

Le premier mouvement commence par déployer l'accord de ré mineur d'une manière solennelle, presque tragique. L'orchestre énonce ensuite un thème décidé, voire martial, qui va devenir interrogateur sous les doigts du pianiste. Sa course bientôt débridée ne le délivrera pas de l'inquiétude. Un deuxième thème, plus chantant, vient enfin l'apaiser quelque peu, mais sans lui faire atteindre à la sérénité complète. Et c'est encore sous le signe de la hâte, presque de l'urgence, que s'achève cet *allegro appassionato*.

⁵ Cf. F. Mendelssohn, lettre à Breitkopf & Härtel du 19 décembre 1832, in Rudolf Elvers, *op. cit.*, p. 22.

Le deuxième mouvement commence par une phrase pianistique lente et suspendue, une sorte d'appel auquel l'orchestre va répondre par une mélodie concentrée et grave : on ne peut s'empêcher de songer à l'*Andante* central du quatrième concerto pour piano de Beethoven, avec son dialogue tendu, intense, et riche de silences, entre le soliste et l'orchestre. En même temps qu'il rend hommage à son grand prédécesseur, Mendelssohn annonce l'avenir : son dialogue entre le pianiste et l'orchestre va sans doute inspirer Schumann, et l'*Intermezzo* central de son fameux *Concerto* en la mineur.

Le finale, *presto scherzando*, peut faire songer aux pages les plus gracieuses du *Songe d'une nuit d'été*, mais son début dramatique, à l'image du début du premier mouvement, nous rappelle que la féerie « shakespearienne » n'est pas toujours sereine. Ce mouvement, malgré sa puissance ascendante, est souvent visité par des moments de mélancolie, subtile mais intense. On a trop dit que chez Mendelssohn la souffrance elle-même est de bonne compagnie. Aurait-on préféré qu'elle soit indiscreète ?

*

Ce disque propose aussi la transcription pour piano, violon et violoncelle de six *Romances sans paroles*. Ici, le travail du transcripteur est à l'inverse de celui qu'il a réalisé sur les concertos : il ne s'agit pas de réduire un orchestre à un quatuor, mais d'élargir à trois instruments ce qui d'abord était écrit pour un seul. Une telle transcription se justifie par le simple désir de faire « chanter » davantage les mélodies de Mendelssohn. Bien sûr, on peut imaginer des transpositions qui prennent de plus grandes libertés avec l'original. Ainsi le *Grosses Konzertstück über Mendelssohns Lieder ohne Worte*, pour deux pianos, composé par Franz Liszt. Mais Cord Garben choisit sobrement

de répartir les voix entre les trois instruments. Dans l'opus 19 n° 1, la voix supérieure (celle de la mélodie) est confiée au violon, le contrechant de la basse au violoncelle, tandis que les doubles croches de la tessiture intermédiaire restent dévolues au piano. La même structure ordonne l'opus 30 n° 1, comme les n° 2 et 6 de l'opus 38. Lorsque la pièce ne présente pas cette tripartition naturelle des voix, mais propose une simple mélodie accompagnée, comme dans l'opus 62 n° 1 ou l'opus 67 n° 3, cette mélodie est jouée tantôt par le violon, tantôt par le violoncelle, soit encore par les deux instruments à cordes, à l'unisson ou à l'octave.

Dans une lettre célèbre, adressée à un ami qui lui demandait comment caractériser par des mots l'univers de ses *Lieder ohne Worte*, Mendelssohn répondit : « Les gens se plaignent en général que la musique soit tellement équivoque. Ce qu'ils devraient en penser serait tellement douteux ! Tandis que tout un chacun comprendrait les mots. Pour moi, c'est juste le contraire. Et pas seulement avec des discours entiers, mais avec chaque mot, aussi équivoque à mes yeux, aussi indéterminé, aussi peu compréhensible en comparaison d'une vraie musique, qui remplit l'âme avec mille choses meilleures que les mots. Ce qu'exprime pour moi une musique que j'aime, ce ne sont pas des pensées trop indéterminées pour être mises en mots, mais au contraire trop déterminées »⁶.

Si donc Mendelssohn refuse que l'on mette des titres à ses *Lieder ohne Worte*, c'est bien parce que ces titres les rendraient plus vagues et plus imprécis qu'ils ne sont. Cette idée que la musique est à la fois *indicible et précise* est d'une portée

⁶ Lettre du 15 octobre 1842, à Marc-André Souchay, in F. Mendelssohn, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, Leipzig, Hermann Mendelssohn, 1878, p. 221.

immense. Elle désigne le mystère même de toute création musicale, mais singulièrement celle de Mendelssohn. Un mystère qui la rend si souvent poignante malgré son apparente légèreté. Comme celle de Mozart, elle exprime avec la plus grande précision ce qui pourtant échappera toujours à nos prises : la vie même — avec ses merveilles, avec ses douleurs.