

## SCHUMANN, TROIS SONATES, FANTAISIE OPUS 17

Le piano de Schumann ? On songe immédiatement aux *Kreisleriana*, au *Carnaval*, aux *Fantasiestücke*. Des œuvres qui possèdent la folle liberté des rêves et parfois l'angoissante invention des cauchemars. Des œuvres qui semblent créer leur forme au gré de leur jaillissement. Des inspirations changeantes, imprévisibles et brûlantes comme des flammes. Comment leur auteur a-t-il pu se soumettre aux règles et aux structures de la sonate ?

À vrai dire, Schumann n'est pas le seul compositeur romantique dont l'inspiration se soit difficilement adaptée aux canons classiques : Chopin, Mendelssohn ou Brahms préféreront eux aussi des formes plus libres (le prélude, la ballade, l'intermezzo, la romance sans paroles). Mais Schumann est sans doute le plus rebelle de tous. C'est comme si les développements qu'exige la sonate impatientaient son génie toujours hanté d'idées neuves, traversé de fulgurances imprévisibles. Sans doute, ses trois sonates respectent les règles du genre, mais comme le feu respecte les limites du foyer, ce qui ne l'empêche pas d'envahir, de ses lueurs et de ses ombres, tout notre espace intérieur.

### **Sonate n° 1 en fa dièse mineur opus 11**

Composée entre 1832 et 1835, elle porte en épigraphe : « Pour Clara, de Florestan et Eusebius ». On sait que ces deux personnages sont les deux moitiés de l'âme de Schumann : Florestan incarne la passion, l'impétuosité, l'élan dionysiaque. Eusebius, la sagesse contemplative, la pureté apollinienne. Leur

dialogue, toujours serré, parfois haletant, animera constamment cette œuvre.

Une *Introduzione* pathétique et solennelle, qui serait un cri si la gravité pouvait crier, est suivie d'un *allegro vivace* qui d'emblée impose un rythme d'anapestes impérieux. Cet *allegro* va subir un immense développement, au sens schumannien du terme, c'est-à-dire une expansion fiévreuse. À ce thème de Florestan répond un deuxième motif, doux et désolé, habité par le calme blessé d'Eusebius. Chacun des deux personnages prendra tour à tour le dessus, mais c'est Eusebius qui conclura, d'une voix de plus en plus ténue et recueillie.

Le deuxième mouvement, une *Aria* brève et simple, tendre et pure, de forme ternaire, est secrètement issu d'un des motifs pathétiques de l'*Introduzione* (m. 22 ss), telle son ombre féminine.

Le *Scherzo*, d'une redoutable allégresse, énonce d'abord un thème bondissant, qui oscille entre majeur et mineur. Puis survient un *Intermezzo* presque comique, débouchant sur une cadence volontairement grandiloquente, avant le retour du scherzo tourbillonnant.

Le *Finale* nous offre le pendant grandiose du premier mouvement. Il fait alterner un puissant thème en accords avec un motif hésitant, mystérieusement balancé, comme une syncope répétée, délicieuse et douloureuse à la fois, une syncope de douceur : c'est une des trouvailles les plus mystérieuses et les plus vertigineuses de Schumann. Le thème en accords conclura l'œuvre, dans un triomphe houleux.

### **Sonate n° 3 en fa mineur opus 14**

La *Grande Sonate* en fa mineur opus 14 a été surnommée « concerto sans orchestre ». Surnom mérité. Écrite entre 1835

et 1836, elle comportait à l'origine cinq mouvements. Mais l'éditeur exigea que Schumann respecte les normes, et supprime les deux mouvements surnuméraires. En 1853 cependant, le compositeur, à l'occasion d'une réédition, réintroduisit l'un de ces scherzos. La sonate définitive est donc quadripartite.

Le *premier mouvement* est monumental, pathétique et violent. La grande plainte lyrique du premier thème alterne avec un deuxième motif au rythme pointé, énergique mais presque haletant. La conclusion est aussi grandiose que résolue.

Le *deuxième mouvement* apparaît beaucoup plus détendu. Fait remarquable : son thème descendant, pour joyeux qu'il soit, n'en préfigure pas moins le thème du *troisième mouvement*, infiniment plus grave.

Ce thème calme, simple, et très intérieur, est une création de Clara Wieck, l'aimée de Schumann, mais qui ne deviendra sa femme qu'en 1840. Quel privilège, pour Robert, de pouvoir unir son chant à celui de l'aimée ! Il le fait avec fièvre et ferveur.

Le *quatrième mouvement* nous engage dans une course folle, effrayée, souvent trébuchante. Il est marqué *Presto possibile*, « le plus vite possible ». Dès le début, la musique est marquée au signe de la syncope et du contretemps. Par moments, les violences faites à la mesure sont de vrais coups de boutoir, *fortissimo* sur le temps faible. C'est l'arythmie d'un cœur affolé.

La **Sonate n° 2 en sol mineur opus 22**, conçue en 1833, sera terminée en 1835, si l'on fait abstraction de son finale, qui date de 1838. En réalité, Schumann avait bel et bien achevé la sonate entière trois ans plus tôt, mais elle comportait un autre finale, que Clara trouva trop difficile. D'où le retard de la publication, et le numéro d'opus postérieur à celui de la troisième sonate.

Le *premier mouvement* a frappé tous les commentateurs et tous les interprètes par ses indications de tempo : « so rasch wie möglich » (aussi vite que possible), suivi de « schneller » et « noch schneller » (plus vite, encore plus vite), sans qu'il ait été prescrit, entre-temps, de ralentir ! Cette apparente impossibilité dit bien l'atmosphère d'urgence extrême de cette pièce aussi impérieuse qu'échevelée ; cette fuite éperdue, qui n'est jamais assez rapide. Ce n'est pas une course à l'abîme, cependant : car un fiévreux enthousiasme le dispute à l'anxiété.

Inspirée par un lied de jeunesse, « Im Herbst » (en automne), d'après Kerner, l'*Aria* du *deuxième mouvement*, de forme ternaire comme celle de l'opus 11, lui ressemble également par sa pureté, son intériorité délicate. La mélodie connaît de subtiles variations rythmiques (trois contre deux, rythme régulier puis pointé). La partie centrale, avec ses belles broderies de doubles croches autour du thème, évoque un Nocturne de Chopin. Puis c'est le retour de la mélodie première, suivie d'une *coda* murmurante, où la musique est comme une paupière qui se ferme.

Le *scherzo* fait alterner une séquence en rythme pointé, extrêmement rapide, une phrase descendante presque comique en sa simplicité, et un troisième motif syncopé. L'ensemble, fort bref, est comme une « vision fugitive », avant Prokofiev.

Le *dernier mouvement* (« rondo presto ») retrouve la fièvre et la vitesse du premier. C'est un tournoiement perpétuel ; un second thème plus calme et plus méditatif permet cependant à l'âme de respirer. Mais la *coda* (« prestissimo ») nous jette à nouveau dans le vertige, et la péroration laisse le sentiment paradoxal et douloureux d'un triomphe angoissé.

La **Fantaisie en do majeur opus 17** a été écrite en 1836, année particulièrement pénible pour Schumann, séparé de

Clara par la volonté tyrannique et jalouse de Friedrich Wieck. Le compositeur confessa plus tard que la première partie de l'œuvre (qui devait d'abord s'appeler « sonate », elle aussi) était l'expression même de son amour déchiré. À son origine, cependant, il n'y eut pas seulement l'amour pour Clara, mais aussi l'admiration pour Beethoven : Schumann avait eu l'intention d'écrire une grande sonate en hommage à ce compositeur, et l'on a d'ailleurs supposé que le dernier mouvement de son œuvre, à l'atmosphère recueillie et supra-terrestre, était inspiré par le dernier mouvement des sonates opus 109 ou 111 de Beethoven.

Schumann, dans cette c

omposition superbe et frémissante, parvient admirablement, mieux peut-être que dans les trois sonates, à maîtriser la grande forme, tout en laissant s'exprimer en toute liberté son génie instable et fulgurant. Il a dédié sa *Fantaisie* à Liszt, qui plus tard lui rendra la pareille avec sa *Sonate* en si mineur. Cet hommage réciproque est vraiment chargé de sens : chacune à leur manière, ces deux œuvres majeures de la littérature pianistique transcendent, en l'illustrant, la forme sonate.

Le *premier mouvement* commence en une plainte puissante, à la main droite en octaves descendantes, sur un rythme régulier puis violemment saccadé ; plainte portée par la houle des doubles croches de la main gauche. Cette souffrance à vif s'apaise lentement, difficilement, laissant place à un thème plus paisible (qui dessine l'ombre du premier : le même geste descendant, non plus déchiré mais désolé). Mais dans tout ce mouvement, le discours musical est placé sous le signe du sursaut. À tout moment, la musique se cabre, retrouve brusquement la souffrance, et la revendique fièrement. Arrive l'épisode central, « im Legendenton », d'abord lent et régulier, puis de plus en plus tourmenté et chargé : Schumann, décidément, ne peut se libérer du souvenir du thème initial, qui

ne tarde pas à resurgir. Seules les ultimes notes conduisent à la paix, mais une paix épuisée. De leur thème descendant et méditatif, on a dit, sans que le compositeur l'ait jamais affirmé explicitement, qu'il reprenait une phrase du 6<sup>e</sup> Lied du cycle « An die ferne Geliebte » de Beethoven. Ce qui est sûr, c'est qu'il fait écho, sur un mode plus recueilli, à un motif que dessinait déjà la retombée du premier thème (m. 14-16).

Éclatant, virtuose, enthousiasmant, le *deuxième mouvement* fait songer à la péroraison du *Carnaval*. Grands accords, rythmes pointés, chevauchées éperdues, éblouies, jusqu'à une conclusion d'une extrême et bondissante virtuosité. Sorte d'hymne à la joie et à l'énergie (Schumann précise d'ailleurs : *durchaus energisch*), après la plainte du premier mouvement, avant la méditation finale.

Dans le *troisième mouvement*, essentiellement contemplatif, le premier thème, à la fois étale et balancé, fait bientôt place à un deuxième motif plus animé, et de plus en plus puissant, jusqu'à une explosion solennelle dont le rythme violemment pointé pourrait faire craindre un retour des souffrances anciennes. Mais ici, il ne s'agit que d'affirmations solennelles, qui laissent à nouveau place au tendre balancement du premier thème. Après une deuxième énonciation du motif animé, ponctué par une nouvelle série d'affirmations majestueuses, c'est dans l'apaisement que tout s'achève. Geste ultime de confiance dans la vie, ou dans la mort.

Dans une version antérieure de l'œuvre, les mesures ultimes reprenaient, avec une infime variante à la basse, celles du mouvement initial (qui elles-mêmes se souvenaient de la retombée du tout premier thème). Le pianiste a choisi d'enregistrer cette conclusion originelle, placée sous le signe, schumannien par excellence, de la composition cyclique, et de la réminiscence.