

Extract of Médiathèque Jacques BAUMEL

<https://www.mediathèque-rueilmalmaison.fr/Franz-Schubert-face-a-ses-modeles>

Franz Schubert face à ses modèles

- Les collections - Bibliographies - Musique, Cinéma, Arts & Loisirs - Musique - Musique Classique, Variations musicales -



Publication date: dimanche 1er juin 2008

Description:

Découvrez des oeuvres de Schubert influencées par Mozart, Beethoven et Rossini.

Copyright © Médiathèque Jacques BAUMEL - Tous droits réservés

Ce texte constitue la deuxième étape d'une série consacrée à la relation qu'entretiennent imitation, répétition et invention. Autrement dit, il s'agit d'explorer le processus de création musicale, lequel, comme tout mode d'apprentissage du reste, repose nécessairement sur un modèle qu'on reproduit avant de le dépasser ou non.

Présentation

Vingt opéras dont sept restés à l'état d'ébauche, une douzaine de symphonies projetées dont sept menées à leur terme, une trentaine de sonates pour piano dont la moitié inachevées, quinze quatuors à cordes alors que cinq d'entre eux seulement parviennent en haut du pavé, un concerto pour piano à peine esquissé. Il y a pourtant dans la production schubertienne d'immenses réussites. Si l'on excepte les lieder (domaine dans lequel Schubert s'affirme et innove immédiatement) ou encore quelques éclairs de jeunesse (Quintette « La truite » ; Symphonies n° 4 et 5), ses plus grands chefs-d'oeuvre datent des derniers mois de sa vie. En effet, ressentant la mort de Beethoven comme une libération (26 mars 1827), il enchaîne chef-d'oeuvre sur chef-d'oeuvre, et renoue avec la facilité des primes années où il suivait assidûment l'enseignement de Salieri.

Le modèle beethovénien était pour Schubert chose sacrée - il y eut Mozart, aussi, de même que Rossini. Ses oeuvres s'en ressentent au point que certaines affleurent au plagiat (dixit Charles Rosen). Plus exactement, il s'agissait pour Schubert de prendre modèle sur de grands compositeurs avec lesquels il se trouvait des affinités. L'émancipation vint au prix de grands efforts et de nombreux échecs. Parvenant ainsi à dépasser ses modèles, il finit par proposer des oeuvres d'un souffle sans précédent. Qui d'autre que Schubert, en effet, comprit immédiatement la puissance que le rythme faisait irradier dans la Septième symphonie de Beethoven ou dans le final de la Sonate « A Kreutzer » ? Il lui arriva même de faire mieux que le géant allemand, notamment en insufflant dans son Octuor ou encore dans ses deux Trios pour piano et cordes une assise structurelle doublée d'une force dramatique absentes chez Beethoven (Septuor et Trios).

La petite dizaine d'exemples relatés dans les pages qui suivent (empruntés ou inspirés des travaux de Charles Rosen, Rémy Stricker, Alfred Einstein et Brigitte Massin) permettrons de se faire une idée, à travers une approche très simple, de ce parcours qui conduit de la répétition à l'invention. Ce faisant, ce sera l'occasion de voir comment un compositeur peut s'inspirer de l'oeuvre de prédécesseurs pour asseoir son langage propre.

Répétition

- **Mozart pour modèle. 1**


La tournée européenne de 1777-78 qu'effectue Mozart aux côtés de sa mère aura été infructueuse. Pourtant, c'est à cette époque que le style mozartien franchit un nouveau cap. La remarquable Trente et unième symphonie K297 (dite « Paris »), donnée à Paris le 18 juin 1778, en est le fruit le plus spectaculaire (grande énergie irradiant à travers tout le discours, effets théâtraux, recherche de coloris).

Quant à la Trente-huitième symphonie K504 (dite « Prague »), écrite huit ans après, elle s'ouvre par la forme sonate la plus longue jamais écrite jusqu'alors. Ce premier mouvement irradie d'une perfection formelle rarement atteinte, et fait preuve d'une économie de moyens d'une extrême efficacité. Du reste, cet allegro débute par une mélodie en contre-temps dont le profil de notes légères et répétées s'apparente beaucoup à ce que Mozart avait expérimenté dans l'ouverture de La Flûte enchantée.

► Ce que Schubert en fait

Le charme et le clinquant du Quatuor à cordes D74 ne masquent pas le caractère scolaire de l'oeuvre. Du reste, la phrase inscrite par Schubert en tête de sa composition donne clairement le ton : « Trois quatuors composés par François Schubert, écolier de Msr Salieri. Pour la fête de mon père. Franz, fils ».

De fait, « l'exercice » se caractérise, d'une part, par la volonté de faire sonner le quatuor comme une symphonie (amplification par doublure des mélodies à l'octave, usage de trémolos, théâtralisation du discours par contraste de masses), et par la tentative, d'autre part, d'intégrer des éléments empruntés à d'illustres modèles (le modèle beethovénien s'ajoutant en écho, lors du mouvement lent, au modèle mozartien, franchement présent dans les trois autres mouvements).

C'est ainsi que des échos de la Flûte enchantée essaient le premier mouvement ; que le deuxième mouvement s'émaille de réminiscences de la Symphonie « Prague » (K504) ; que le troisième mouvement fait usage des silences comme l'aurait fait Beethoven ; et que, enfin, le quatrième mouvement s'entiche de la Symphonie « parisienne » (K297) 

► Discographie

WOLFGANG AMADEUS MOZART
(1756-1791)

Ouvertures d'Opéras

Slovak Philharmonic Orchestra
Zdenek Kosler, dir.
BMG, 2002 3 MOZ 25

Enregistrements Decca 1950-1958 : Symphonies de Mozart, Brahms, Dvorak

London Symphony Orchestra
Israël Philharmonic Orchestra
Wiener Philharmoniker
Joseph Krips, dir.
Universal, 2003 398 KRI

FRANZ SCHUBERT
(1797-1828)

Les 6 dernières symphonies

Columbia Symphony Orchestra
Bruno Walter, dir.
CBS, 1989 3 MOZ 24

Intégrale des quatuors à cordes, Vol. 1

Quatuor Auryn
Concord, 1997 3 SCH 14.40

Inspiration

- Beethoven pour modèle. 1

Un compositeur peut avoir toutes les idées géniales du monde, cela ne vaut qu'à condition de disposer des outils aptes à les mettre en application. C'est l'élargissement du clavier (touches supplémentaires dans l'aigu des pianoforte fabriqués par Erard et Broadway notamment) et l'affinement des timbres du pianoforte qui permettent à la Sonate pour piano n° 21 op. 53 en ut majeur (dite « Waldstein » d'après le nom de son dédicataire) de marquer l'avènement des grandes idées appliquées au piano. Ainsi, Beethoven conçoit une sonate aux proportions agrandies qui explore tous les registres du clavier, toutes les tonalités (ce qui était difficilement envisageable auparavant), ou encore des sonorités nouvelles (émancipation du trille comme effet sonore et non plus ornemental, effet de voile sonore grâce à de grands arpèges murmurés...). En résulte une oeuvre majeure du répertoire pianistique d'une grande difficulté technique doublée d'une puissante motricité, sans compter les nombreux effets poétiques de la partition.

Dans le domaine de la symphonie, la volonté de Beethoven de dépasser les possibilités de l'orchestre et de créer des formes nouvelles lui valurent presque systématiquement d'être décrié. Comme ce fut le cas pour la Première symphonie, la Symphonie n° 2 op. 36 en ré majeur dut essuyer les sarcasmes. Cette dernière propose des oppositions de timbres (entre instruments à vents et cordes notamment), et innove en proposant en guise de troisième mouvement un menuet qui, s'il en porte le titre, n'en est pas moins un scherzo, premier du genre dans le domaine symphonique.

► Ce que Schubert en fait

Il arriva souvent à Schubert de mettre au placard des oeuvres inachevées, soit parce que le matériau lui semblait manquer de noblesse, soit parce que l'inspiration lui faisait défaut, lorsque ce n'est pas le doute qui le paralysait - parfois même, il oubliait un manuscrit qu'il avait mis en attente (cf. Septième symphonie) ! Avec sa Sonate n° 19 en ré majeur D850, Schubert entame la série des cinq et grandes dernières sonates ; et si, dès la Sonate n° 18 en la mineur D845, il n'y a plus d'inachevées, c'est qu'il a trouvé le moyen d'exprimer sa propre sensibilité dans un genre très particulier, formaté par de grands prédécesseurs. C'est ainsi que Schubert, gêné pourtant jusqu'au dernier moment par des structures qu'il n'ose malmener (cf. Sonate n° 22 en si bémol majeur D959 : mesures conclusives de l'exposition du premier mouvement), parvient à mettre définitivement au point une façon nouvelle de concevoir le temps musical.

La force rythmique qui irrigue toute la Sonate n° 19 D850 s'apparente beaucoup à la motricité dont faisait preuve la Sonate n° 21 op. 53 de Beethoven qui, à l'évidence, sert de source d'inspiration. Schubert parvient à construire un discours riche, volontaire, puissant, respirant la joie de vivre - y compris dans le final, très controversé, emprunt d'une joie et d'une fraîcheur enfantines.

La Sonate en ut majeur D812, dite « Grand duo » et conçue en 1824 pour piano à quatre mains, fait elle aussi appel à des réminiscences beethovéniennes. En effet, cette sonate de grande ampleur et à l'allure symphonique, s'inspire très nettement (troisième thème du mouvement lent) du larghetto de la Symphonie n° 2 en ré majeur op. 36 de Beethoven. Cette oeuvre, aux côtés de la Fantaisie en fa mineur D940 (1824), de l'Allegro en la mineur «

Lebensstürme » D947 (1828), et du Rondo en la majeur D951 (1828), compte parmi les grandes réussites de la littérature pour piano à quatre mains.

 - **Rossini pour modèle - Mozart pour modèle. 2**

Célèbrissime entre toutes, la Symphonie N° 40 K550 en sol mineur (1788) de Mozart résonne dans toutes les têtes. La puissance expressive de cette symphonie passe par des thèmes angoissés bien que légers et nettement dessinés (excepté pour le menuet, lourdement asséné), par un pathos prégnant doublé d'une détresse lancinante malgré un effectif orchestral réduit, ainsi que par une violence et une énergie d'un niveau rare en cette période « classique ». La perfection et la force expressive de cette oeuvre ne pouvaient qu'impressionner et inspirer la génération romantique.

Les ouvertures d'opéras de Rossini ont également atteint une grande notoriété. Vingt-cinq ans après l'achèvement de la Symphonie n° 40 K550, c'est Rossini qui impose à Vienne son style et sa nouveauté. Ce style se compose d'une apparente simplicité, irradie parfois d'une grande légèreté (Le Barbier de Séville), parfois d'un pathos écrasant (Matilde di Shabran), s'avère en tout cas toujours pétri dans un souci de cohérence structurelle et de recherche orchestrale.

► **Ce que Schubert en fait**

Les années 1816-1817 marquent pour Schubert une césure très nette. Tandis que, à partir de cette date, il ne composera presque plus de quatuors à cordes et achèvera moins encore de symphonies, son activité créatrice se polarisera essentiellement sur la musique de piano.

1816, c'est l'année où Schubert signe un bijou symphonique : la Symphonie n° 5 D485 en si bémol majeur. Son caractère intimiste, ses proportions raisonnables, son effectif instrumental réduit, la ligne simple et franche de ses lignes mélodiques rapprochent cette symphonie des productions mozartiennes. Du reste, les rapprochements avec la Symphonie K550 en sol mineur de Mozart sont assez flagrants pour les deuxième et troisième mouvements. Cela dit, l'écriture, parfaitement maîtrisée, ne fait pas moins preuve d'éléments personnels étrangers au langage mozartien, ce pourquoi cette symphonie « classique » laisse percevoir le talent indéniable et séducteur d'un compositeur de 19 ans.

Quant à 1817, c'est l'année de la Symphonie N° 6 D589 en ut majeur, laquelle clôt la série des symphonies de jeunesse ; et pour ce faire, Schubert s'en remet à Beethoven ainsi qu'à Rossini.

La référence beethovénienne la plus évidente, c'est la reprise du terme « scherzo » pour désigner l'ancien « menuet » intermédiaire. De fait, la forme se veut plus savante, le style plus personnel, le contenu plus puissamment rythmé et véhément. Le mouvement lent se fait nettement « classique », peut-être même plus haydnien que beethovénien. Quant aux mouvements extrêmes, ils ressemblent beaucoup à une ouverture pour l'un, et à un final d'opéra pour l'autre. L'accumulation de références aux maîtres s'adjoint d'intuitions schubertiennes qui ne trouveront leur plein épanouissement que dans les symphonies suivantes et ce, tout particulièrement dans la Symphonie n° 9 D944. Pour preuve, les gammes ascendantes plusieurs fois répétées aux bois dans le dernier mouvement de la Symphonie n° 6, lesquelles verront leur rôle augmenter considérablement dans les premier et quatrième mouvements de la Symphonie n° 9.

► **Discographie**

CARL MARIA VON WEBER
(1786-1826)

Der Freischütz : opéra romantique en 3 actes

Elisabeth Grummer, Lisa Otto, S ; Rudolf Schock, T ; Hermann Prey, BAR ;
Karl Christian Kohn, B [...]
Chor der Deutschen Oper Berlin ; Berliner Philharmoniker
Joseph Kleiberth, dir
EMI, 1988 3 WEB 35

GIOACCHINO ROSSINI
(1792-1868)

Otello : opéra en 3 actes

Bruce Ford, William Matteuzzi, T ; Elisabeth Futral, S ;
Idebrando d'Arcangelo, BAR [...]
Geoffrey Mitchell Choir ; Philharmonia Orchestra ; David Parry, dir
Arcade, 1999 3 ROS 35

Tancredi : opéra en 2 actes

Vesselina Kasarova, MS ; Eva Mei, S ; Ramon Vargas, T ; Harry Peeters, B [...]
Munchner Rundfunkorchester ; Roberto Abbado, dir
BMG, 1996 3 ROS 35

10 Overtures

Orchestra Filarmonica Della Scala ; Riccardo Chailly, dir
Decca, 1996 3 ROS 35

LUDWIG VAN BEETHOVEN
(1770-1827)

Sonates pour piano : intégrale, vol. 5

Michaël Levinas, piano
ADES, 1989 3 BEE 11.11

Symphonies n° 1 à 9

Chamber Orchestra of Europe ; Nikolaus Harnoncourt, dir
WEA, 1991 3 BEE 24

Les ouvertures pour orchestre

Wiener Philharmoniker ; Claudio Abbado, dir
Polydor, 1991 3 BEE 24

FRANZ SCHUBERT
(1797-1828)

Intégrale des symphonies

Staatskapelle Dresden ; Herbert Blomstedt, dir
Night & Day, 1982 3 SCH 24

Piano à 4 mains

Christoph Eschenbach, piano ; Justus Frantz, piano
Brilliant classics, [s.d.] 3 SCH 11.11

Intégrale des sonates pour piano

Wilhelm Kempff, piano
Universal, 2000 3 SCH 11.11

Emancipation

- Beethoven pour modèle. 2

Curieuse partition que la Seizième sonate pour piano de Beethoven (op. 31 n° 1, en sol majeur) ! En pleine période de doute et de recherche de la force qui lui permettrait d'affronter la difficile réalité de sa vie (surdité, solitude, tutelle de son neveu, langage musical restant à inventer), le géant allemand nous livre là un ensemble de trois mouvements d'une légèreté, d'une insouciance et d'une liberté inattendues.


En effet, ce divertissement tranche avec les deux monuments qui l'encadrent - à savoir la sonate dite « Pastorale » (op. 28, en ré majeur) et celle dite « la Tempête » (op. 31 n° 2, en ré mineur, d'après Shakespeare). Beethoven y fait usage de thèmes clairement énoncés, sinueux, mobiles, et s'inspire largement du style de l'improvisation. Ainsi cette sonate prend-elle l'allure d'une boutade emplies d'effets de surprise (premier mouvement surtout avec ses passages brusques d'une tonalité à une autre et son contraste marqué entre les thèmes).

► Ce que Schubert en fait

Ce à quoi Schubert s'attaque dans ses sonates pour piano, ce n'est pas à la forme mais au déroulement du temps. Le temps psychologique diffère du temps du métronome. Pour Schubert, il s'agit de créer un espace sonore développant sa propre temporalité grâce à de multiples oppositions (harmonies audacieuses, oscillation entre deux tonalités, contemplation, véhémence, longueur des sections...).

La Sonate en la majeur D959 (la deuxième des trois dernières sonates, lesquelles forment un triptyque), écrite au cours de la dernière année de la vie de Schubert, fait preuve d'une sérénité souveraine et d'un savoir-faire pleinement maîtrisé.

C'est dans le final de cette sonate hors norme que se glisse un emprunt à Beethoven. En effet, exactement comme dans le final de la Sonate op. 31 n° 1, Schubert dit le thème principal une fois à la main droite (soit dans le registre aigu du clavier), puis le répète à la main gauche (soit dans le registre grave du clavier) avec un contrepoint en triolets dans l'aigu du clavier (soit une mélodie secondaire se superposant à la mélodie principale, à la main droite). Le jeu de similitudes se poursuit ainsi jusqu'au début de la section de développement, puis encore dans la toute dernière partie de ce premier mouvement.

Cette imitation de Beethoven, qui tient de la structure formelle et de la mise en oeuvre d'un thème principal, fait dire à Charles Rosen que « *le plus remarquable dans cette imitation étroite est qu'on n'y éprouve aucune gêne* », et que « *c'est avec une grande aisance que Schubert se meut dans une forme créée par Beethoven* ». Le musicologue surenchérit en indiquant que, « *avec le final de sa sonate en la majeur, Schubert a produit une oeuvre incontestablement supérieure à son modèle* » 

► Discographie

LUDWIG VAN BEETHOVEN
(1770-1827)

Sonates pour piano n° 16, 17, 18
Stephen Kovacevich, piano
EMI, 1995 3 BEE 11.11

FRANZ SCHUBERT
(1797-1828)

Intégrale des sonates pour piano
Wilhelm Kempff, piano
Universal, 2000 3 SCH 11.11

Invention

- Beethoven pour modèle. 3

Le cycle des sept trios pour violon, violoncelle et piano composés par Beethoven fonde le genre. Si le maître allemand s'inspire de Mozart et de Haydn, il s'en détache par une touche personnelle affirmée dès le premier mouvement de son tout premier trio (op. 1 n° 1, en mi bémol majeur), et octroie au genre ses premières lettres de noblesse. Mozart aura donné plus de liberté à un violoncelle fortement contraint chez Haydn ; et Beethoven aura attribué à chacun des trois instruments un droit d'expression que Mozart avait à peine esquissé.

Cependant, Beethoven use rarement dans ses trios de longues mélodies chantantes, et le discours s'avère plutôt fragmenté. Cela dit, il ne se complait jamais dans de vains épanchements, même si sa musique atteint parfois une frénésie étonnante (final du Troisième trio, op. 1 n° 3 en ut mineur), une ampleur presque symphonique (premier mouvement du Trio n° 5, op. 70 n° 1 en ré majeur), ou s'organise sur de puissants piliers structurels (Trio n° 7 « A l'Archiduc », op. 97 en si bémol majeur).

Quoi qu'il en soit, les trios de Beethoven, tout particulièrement le septième, auront servi de modèles aux romantiques, parmi lesquels Franz Schubert.

► Ce que Schubert en fait

C'est un mois après l'achèvement de la composition du cycle de lieder le Voyage d'hiver que Schubert entame l'écriture de deux trios pour violon, violoncelle et piano (soit à partir de novembre 1827). Alors même que Schubert a recours à un modèle structurel beethovénien et qu'il s'inspire d'une mélodie suédoise pour concevoir son Trio D929, il parvient à renforcer l'unité des quatre mouvements dans le Trio D898. Le violoncelle chante comme jamais, le piano explore toute l'étendue du clavier, le tranchant des thèmes, le grandiose de l'expression, mais aussi la tendresse, la joie et la force tragique dont font preuve ces deux partitions ne connaissent alors aucun équivalent dans le domaine de la musique de chambre. Le langage poétique n'est à nul autre semblable, cela ne sonne que comme du Schubert

- Mozart pour modèle. 3

Le dernier quatuor à cordes qu'a écrit Mozart date de juin 1790. Dans la tonalité principale de fa majeur, ce Vingt-troisième quatuor K590 porte de forts signes de douleur, d'amertume, d'angoisse, et parfois même d'ironie. C'est pourquoi cette oeuvre se voit marquée du sceau de l'ascétisme et de la rudesse. Moins célèbre que les Quatuors dédiés à Haydn, il n'en fait pas moins preuve d'audace (asymétrie des sections, changements brusques de climat, passages en polyphonie dense...) ni moins de panache.

► Ce que Schubert en fait

Malgré un temps d'écriture très court (du 20 au 30 juin 1826, soit 10 jours seulement), le Quinzième quatuor à cordes D887 de Schubert fait montre d'un génie remarquable. Dans le premier mouvement, le compositeur mène à son comble le principe « classique » selon lequel la structure naît de l'élément le plus simple et le plus lapidaire (cf. le thème célèbre ouvrant la Cinquième symphonie en ut mineur op. 57 de Beethoven). Ainsi Schubert recourt-il à l'opposition directe entre majeur et mineur. S'en suit une harmonie fluctuante qui permet des changements de tonalité des plus audacieux doublés d'une hésitation continuelle entre une tonalité majeure et ses penchants mineurs (soit orienter le discours vers la même tonalité avec des dièses en moins, par exemple passer de sol majeur à sol mineur ; soit orienter le discours vers la tonalité ayant le même nombre de dièses ou de bémols, par exemple passer de sol majeur à mi mineur).

Ce recourt à un principe fondateur se double de l'amplification d'un procédé que l'on trouvait déjà dans le mouvement lent du Quatuor à cordes K590 de Mozart. Pour bien l'entendre, il convient de considérer le deuxième thème principal de ce premier mouvement du quatuor de Schubert, et de le faire suivre directement de l'écoute du mouvement lent du quatuor de Mozart. La ressemblance est frappante ! Il n'en reste pas moins que le souffle romantique qui irrigue l'oeuvre de Schubert dépasse l'ascétisme et l'amertume de Mozart. Là où Mozart faisait preuve de pudeur, Schubert s'engouffre sans vergogne ! Or s'épancher de la sorte signifie élargir les structures, repenser le rapport entre les tonalités, réclamer de la part des instrumentistes une façon nouvelle de faire sonner leurs instruments. En bref, cela suppose l'invention d'un langage nouveau

► Partie 4 : discographie

LUDWIG VAN BEETHOVEN
(1770-1827)

Les derniers quatuors à cordes

Quatuor Melos
Polygram, 1986 3 BEE 14.40

Trios avec piano (11)

Beaux Arts Trio
Polygram, 1994 3 BEE 13.11

FRANZ SCHUBERT
(1797-1828)

Lieder (21)

Dietrich Fischer-Dieskau, baryton
Gerald Moore, piano
EMI, 1988 3 SCH 31

Les Trios pour piano

Beaux Arts Trio
Phonogram, 1984 3 SCH 13.11

Quatuors n° 15 et 12

Wiener Konzerthaus Quartet
Universal, 1998 3 SCH 14.40

