

# Les vertus pédagogiques du mauvais goût : sur une édition illustrée des Scènes d'enfants de Schumann

Autor(en): **Starobinski, Georges**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **32 (2012)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835123>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Les vertus pédagogiques du mauvais goût: Sur une édition illustrée des *Scènes d'enfants* de Schumann

GEORGES STAROBINSKI (Bâle)

En 1886, tout juste trente ans après la mort de Schumann, l'éditeur leipzigois Adolf Titze publiait une somptueuse édition des *Kinderscenen* opus 15 agrémentée d'illustrations et de poèmes<sup>1</sup>. Titze n'était pas un éditeur de musique. Il publiait avant tout des livres richement illustrés, où le monde de l'enfance avait d'ailleurs été thématiqué à plus d'une reprise.<sup>2</sup> De leur côté, les auteurs réunis pour l'édition des *Scènes d'enfants* ne manquaient pas d'expérience en la matière. Ils avaient tous deux collaboré à *Die Gartenlaube*, un journal illustré destiné aux familles qui, avec ses millions de lecteurs, représentait une des plus grands réussites de la presse allemande de la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Alexander Zick (1845-1907) s'était par ailleurs fait un nom en illustrant des contes de fées. Quant à Albert Träger (1830-1912), ses activités littéraires, qui avaient lieu en marge de ses responsabilités de juriste et de parlementaire, étaient principalement orientées vers la réalisation de son idéal de rapprochement entre les arts. Les *Annales Deutsche Kunst in Bild und Lied*, dont il était le rédacteur, ainsi que ses anthologies illustrées de poèmes, qui jouissaient d'un immense succès, lui en fournissaient autant d'occasions.<sup>3</sup> La troisième de ces anthologies, publiée en 1871 à Leipzig, présente ici un intérêt particulier. Le titre annonce explicitement que l'on a affaire à une entreprise éditoriale qui dépasse le cadre des volumes illustrés habituels: *Lieder, Balladen, Romanzen harmonisch verbunden*

- 1 *Robert Schumann's Kinderscenen. Dreizehn Musikstücke für das Pianoforte mit Dichtungen von Albert Träger und Bildern von Alexander Zick*, Leipzig, Adolf Titze, [1886]. Un exemplaire de la partition est conservé dans la collection d'éditions rares à la Bibliothèque de la Musik-Akademie de Bâle (cote A 5848). Une version allemande du présent article a été réalisée pour une publication réunissant des études sur cette collection: *Notenlese. Zur musikalischen Aufführungspraxis des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Basel*, hrsg. von Martina Wohltat, Basel, Schwabe Verlag, 2013. Je remercie Martina Wohltat pour son aide dans mes recherches.
- 2 *Lebens Lieder und Bilder. Lieder-Cyclus von Adalbert von Chamisso*, publié en 1880 avec des illustrations de Paul Thumann qui semblent avoir servi de modèle à Alexander Zick pour ses illustrations des *Scènes d'enfants*. Voir aussi le recueil de contes de fée d'Agnès Schöbel, *Prinzen-Märchen*, publié en 1890 avec des illustrations de son frère Georg Schöbel.
- 3 *Stimmen der Liebe*, Leipzig, C. F. Amelang, 1861, et *Deutsche Lieder in Volkes Herz und Mund*, Leipzig, C. F. Amelang, 1864.



*mit der bildenden Kunst*.<sup>4</sup> Que signifiait exactement «harmonisch verbunden»? Träger prit soin de l'expliciter dans un assez long poème introductif qui avait valeur de manifeste en faveur d'une sorte de *Gesamtkunstwerk* éditorial. Les vers conclusifs suffiront à s'en faire une idée :

Neu wird die Lust aus alten Bildern spriessen,	Un plaisir renouvelé jaillira d'anciennes images
Wenn neue Worte ihren Sinn erschliessen,	Lorsque des mots nouveaux en révéleront le sens,
Vertraulich klingt auch zu dem neuen Bilde,	De même qu'une nouvelle image rend familier,
Der Väter altes, halbvergess'nes Lied.	L'ancien lied de nos pères, à moitié oublié. <sup>5</sup>

Après s'être limité à éclairer mutuellement poésie et peinture,<sup>6</sup> Träger entendait ainsi appliquer ce dispositif herméneutique à la musique de Schumann, en «révéler le sens», avec cette fois la complicité d'Alexander Zick. Le soin apporté aux détails de leur entreprise est remarquable : la partition de chacune des *Scènes d'enfants*, annoncée par un titre placé en belle page dans une cartouche, est suivie d'un poème entouré de dessins à la plume, lequel est parfois lui-même précédé d'une illustration élaborée. Avec sa couverture polychrome rehaussée de dorures, cette édition a dû faire l'admiration de ses premiers lecteurs (Fig. 1).

A notre tour, à plus d'un siècle de distance, on se laisse volontiers captiver par ces images surannées. Dès l'instant où l'on considère celles-ci en relation avec la musique qu'elles illustrent, l'éblouissement initial fait cependant place à de l'amusement puis à un profond malaise. Il ne fait que s'aggraver à la lecture des poèmes. Que la musique de Schumann puisse entrer en résonance avec des vers qu'elle a inspirés est une chose envisageable, mais qu'elle puisse gagner quoi que ce soit à être explicitée par l'évocation de son *contenu* supposé ne l'est guère. La duplication par des images de cette herméneutique rimée ne fait qu'aggraver la chose. Le résultat est un travestissement des intentions du compositeur, comparable à ce que furent les «belles infidèles» du 17<sup>e</sup> siècle pour les auteurs antiques : des traductions mises au goût du jour, ou plutôt, en l'occurrence, au *mauvais goût* du jour, tant l'imagination du poète s'est nourrie aux lieux communs sentimentaux associés à l'enfance dans le romantisme finissant.

4 La référence complète est *Lieder, Balladen, Romanzen harmonisch verbunden mit der bildenden Kunst durch Illustrationen von Paul Thumann, J. Füllhaas u. A.*, hrsg. von Albert Träger, Leipzig, C. F. Amelang, 1871.

5 Traduction de l'auteur, ainsi que pour tous les textes qui suivent.

6 L'anthologie ne comportait pas de partitions de musique, mais les belles gravures qui l'illustraient ne manquaient de l'évoquer pour rappeler que le lied n'atteint sa totale plénitude que dans le chant. Ces représentations procédaient souvent d'un esprit néo-médiéval. Face au Volkslied intitulé *Rosenlied*, on voit un chanteur vêtu en troubadour qui s'accompagne au luth.





Fig. 1 : *Kinderscenen*.  
Titre avec vignette  
d'Alexander Zick,  
placé dans l'édition  
Titze après la page  
de titre principale  
du volume.

Ce volume n'en possède pas moins une valeur qui dépasse son intérêt bibliophilique. Je ne pense pas seulement ici au fait qu'il témoigne d'un moment de l'histoire de l'édition, avec ses prolongements et ses implications sur l'écoute et l'interprétation de la musique. Paradoxalement, c'est l'erreur, ou plutôt les erreurs, car elles sont nombreuses, de ses auteurs qui me semblent utiles, dans la mesure où elles font apparaître avec une totale évidence la véritable nature des intentions de Schumann.

La première erreur était tout simplement de choisir les *Scènes d'enfants*. Il s'agit, en effet, d'un cycle organisé selon un principe de variation et une logique tonale, aussi bien qu'un souci de cohérence dans l'enchaînement des pièces. L'ajout de poèmes et d'illustrations tend ici à singulariser les pièces au détriment des liens étroits qui les rattachent. La conception d'ensemble en est littéralement réduite en morceaux, ce dont le nouveau sous-titre de l'édition Titze rend compte en mentionnant leur nombre : *Dreizehn Musikstücke für das Pianoforte mit Dichtungen von Albert Träger*



*und Bildern von Alexander Zick*.<sup>7</sup> Les morceaux contrastés se voient ainsi transformés en «feuilles d'album» pour reprendre le titre sous lequel Schumann a lui-même rassemblé à la fin de sa vie des compositions éparses sans ambition de cohérence. Et c'est bien une sorte d'album qui en résulte ; dans sa volonté de rapprochement entre les arts, il se situe dans la descendance des *Années de pèlerinage* de Liszt (1855), une œuvre dont le premier cahier est lui-même issu d'un album musical composé une vingtaine d'années auparavant : l'*Album d'un voyageur*.<sup>8</sup> Träger s'en est-il inspiré ? C'est probable. Mais il est certain qu'il eut en premier lieu à l'esprit l'*Album pour la jeunesse* (*Album für die Jugend*) Opus 68 de Schumann.

Composé une dizaine d'années après les *Scènes d'enfants*, l'*Album pour la jeunesse* procédait de la volonté explicite de fournir une littérature musicale de qualité aux enfants. Or l'orientation pédagogique de l'*Album* ne se manifestait pas que dans l'écriture musicale et l'organisation du recueil mais aussi dans la manière dont Schumann souhaitait le voir publier. Le compositeur imaginait un ensemble où les pièces pour piano (et aussi des lieder, à l'origine) alterneraient avec gravures et textes. Il dut y renoncer pour des raisons pratiques.<sup>9</sup> Les vignettes de Ludwig Richter se sont concentrées sur la page de titre, et les textes de Schumann, ses *Musikalische Haus- und Lebensregeln*,<sup>10</sup> tout d'abord exclus, furent relégués dans la deuxième édition en annexe de l'album, qui ne comportait par ailleurs que des pièces pour piano. Cet album eut un énorme succès et une abondante descendance. Chez Schumann d'abord, qui ne tarda pas à publier un pendant vocal avec son *Liederalbum für die Jugend* opus 79, puis chez nombre de compositeurs de moindre envergure, qui contribuèrent au genre florissant de la littérature musicale pour enfants. Dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle, on ne compte pas moins de 700 publications du même genre, dont la page de titre est souvent ornée de vignettes.<sup>11</sup>

C'est dans ce contexte que s'inscrit l'édition illustrée des *Scènes d'enfants* d'Adolf Titze. L'alternance entre partitions de musique, images et textes rejoint même, par hasard, le projet éditorial que Schumann avait prévu pour son opus 68. A la différence, et elle est de taille, que les apho-

7 Il est vrai que le sous-titre original de Schumann, *Leichte Stücke für das Pianoforte*, n'était pas très heureux et prêtait à confusion.

8 Dans l'édition originale du premier cahier des *Années de pèlerinage*, intitulé *La Suisse*, chaque morceau comportait en page de titre une lithographie représentant une scène pittoresque, conçue en étroite relation avec la source d'inspiration de Liszt.

9 Voir à ce propos : Bernhard R. Appel, *Robert Schumanns «Album für die Jugend». Einführung und Kommentar*, Zürich-Mainz, Atlantis Musikbuch-Verlag, 1998, pp. 73-100.

10 Traduits par Liszt sous le titre *Conseils aux jeunes musiciens*.

11 Voir à ce propos : Isabel Eickert, *Kinderstücke. An Kinder adressierte und über das Thema Kindheit komponierte Alben in der Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts*, Kassel, Gustav Bosse Verlag, 1995.



rismes pédagogiques de Schumann n'avaient rien à voir avec les poèmes explicatifs de Träger.

Si les *Scènes d'enfants* ne se prêtaient pas à ce genre d'édition du fait de leur nature cyclique, on comprend cependant que leur titre ait pu inviter à une telle « mise en scène » par le verbe et l'image. D'autres œuvres, selon ce critère, auraient pu faire l'affaire. On pense ici aux *Scènes de la forêt* ou même au *Carnaval* opus 9, sous-titré *Scènes mignonnes sur quatre notes*. Mais on a vu que les auteurs étaient sensibles à la thématique enfantine, par ailleurs si appréciée par la bourgeoisie de l'époque. De plus, les titres que Schumann a donnés à chacune des *Scènes d'enfants* tenaient le juste milieu entre les énigmatiques cryptogrammes du *Carnaval* et l'évidence des *Scènes de la forêt*. Et ce sont évidemment ces titres, bien plus que la musique, qui constituèrent le point de départ du travail des auteurs. Rappelons-les :

1. *Von fremden Ländern und Menschen* (Gens et pays étrangers)
2. *Kuriose Geschichte* (Curieuse histoire)
3. *Hasche-Mann* (Colin-maillard)
4. *Bittendes Kind* (L'enfant suppliant)
5. *Glückes genug* (Bonheur parfait)
6. *Wichtige Begebenheit* (Un évènement important)
7. *Träumerei* (Rêverie)
8. *Am Kamin* (Au coin du feu)
9. *Ritter vom Steckenpferd* (Chevalier sur le cheval de bois)
10. *Fast zu ernst* (Presque trop sérieusement)
11. *Fürchtenmachen* (Faire peur)
12. *Kind im Einschlummern* (L'enfant s'endort)
13. *Der Dichter spricht* (Le poète parle)

On voit que ces titres sont de nature très variée, et l'on y reconnaît deux registres promis à un bel avenir dans les œuvres inspirées par l'enfance : d'une part les mouvements du jeu (3 & 9) et leur pôle opposé dans l'immobilité de la rêverie et du sommeil (7 & 12), et d'autres part les affects typés telles que la plainte, la joie et la peur (4, 5 & 11). Certains titres prennent par ailleurs la forme d'images singulières, souvent inspirées par les expériences littéraires du compositeur<sup>12</sup>. On comprend qu'il les ait désignés comme des « *feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung* » (suggestions nuancées pour l'interprétation et la compréhension) en insistant sur le fait qu'ils ne les avaient imaginés qu'après coup<sup>13</sup>. Leur pouvoir évocateur doit beaucoup à leur caractère allusif.

12 Voir à ce propos : Georges Starobinski, « Les *Kinderszenen* op. 15 de Schumann. Composantes littéraires et biographiques d'une genèse », *Revue de musicologie*, 89, 2002, pp. 97-124.

13 Lettre à Heinrich Dorn du 5 septembre 1839 in : *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, hrsg. von Friedrich Gustav Jansen, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1886, p. 147.



Le travail de mise en scène poétique de Träger a consisté à les préciser. En quelques strophes, histoires et rêveries ont pris une forme discursive, les affects ont trouvé une raison d'être, et les lieux sont devenus des décors aux contours précis. *Un événement important* est une naissance, la scène *Presque trop sérieuse* l'enterrement d'un enfant. C'est cependant dans les pièces narratives (1, 2 & 13) que le résultat est le plus problématique, et du coup aussi le plus révélateur des véritables intentions de Schumann. *Curieuse histoire* en donnera la meilleure démonstration. Voici comment Träger en a «révélé le sens» :

*Curiose Geschichte*

Lieb's Gretchen, höre blos,  
Was ich jetzt gesehen,  
Die Geschichte ist curios,  
Kann sie nicht verstehen.

Ausser Athem lief Marie  
Vorhin durch den Garten,  
Lauschend stand am Pförtchen sie,  
Schien auf was zu warten.

Als ich frug, hat wieder fort  
Schnell sie mich getrieben,  
Aber hinter'm Busche dort  
Bin ich still geblieben,

Plötzlich sah ich Hand in Hand  
Sie mit Einem stehen,  
Beide haben unverwandt  
Lang' sich angesehen.

Und dann legt er seinen Arm  
So um ihren Nacken,  
Dabei wurde sie ganz warm  
Hatte rote Backen.

Doch er hielt sie bis zum Schluss,  
Liess sich gar nicht stören,  
Gab ihr einen richt'gen Kuss,  
Konnt es deutlich hören.

Gretchen, ist das nicht curios ?  
Glaube mir, das that er,  
Und Marie sagte blos :  
« Sprich mit meinem Vater ! »

Rief da nicht die Mutter ?.. Still ! –  
Ja, wir sollen kommen –  
Ob der Vater hören will,  
Was ich wahrgenommen ?

*Curieuse histoire*

Chère Gretchen, écoute bien  
Ce que je viens de voir,  
C'est une curieuse histoire,  
Je ne la comprends pas.

Hors d'haleine, il y a un instant  
Marie a traversé le jardin,  
Aux aguets près du portail,  
Elle semblait en attente.

A ma question, elle a répondu  
En me chassant aussitôt,  
Mais derrière ce buisson-là  
Je suis restée en cachette.

Soudain je la vis main dans la main  
Avec un garçon,  
Ils se sont longuement  
Fixés dans les yeux.

Et il a mis son bras  
Autour de son cou,  
Elle en fut toute échauffée,  
Ses joues étaient rouges.

Mais il la tint jusqu'au bout  
Sans se laisser troubler,  
Lui donna un vrai baiser,  
Je l'ai clairement entendu.

Gretchen, n'est-ce pas curieux ?  
Crois-moi, il l'a fait,  
Et Marie a juste dit :  
« Parle avec mon père ! »

Mais n'est-ce pas maman qui appelle ? Silence !  
Oui, il faut y aller.  
Crois-tu que papa voudra  
Entendre mon histoire ?



«Die Geschichte ist curios», l'histoire est curieuse : en citant librement le titre de Schumann, Träger le fait apparaître comme un fragment de son propre poème, qui en acquiert un semblant de légitimité. Le même procédé s'observe à plusieurs reprises dans l'album : le poème précédent évoque un garçon qui « aime tant rêver des lointains / des gens et pays étrangers » («Der Knabe träumt von der Ferne so gern / Von fremden Menschen und Ländern»), plongé dans la lecture d'un récit d'aventures exotiques. Ici, dans la seconde scène, l'histoire imaginée par Träger n'est pas tirée d'un livre et n'a rien d'étrange, si ce n'est dans la perspective naïve de l'enfant qui la relate. Le terme «curios» est le point départ d'une expérience de curiosité enfantine, qui mène à la découverte d'une réalité incompréhensible, parce que située dans un monde affectif encore inaccessible. Rapportée dans un discours direct d'une candeur calculée, elle est censée faire sourire et attendrir.

Ce jeu avec l'innocence a assurément plus à voir avec l'esprit français de la seconde moitié du 18<sup>e</sup> siècle qu'avec la pièce de Schumann. Le récit de Träger rappelle par ailleurs certaines pages des *Enfantines* (1868-1872) de Moussorgski. Mais celles-ci partent de la parole enfantine et la transforment en musique vocale avec un sens consommé de l'intonation et des nuances harmoniques. Rien de tel chez Schumann. Le caractère narratif de sa pièce réside dans sa syntaxe «humoristique» et non dans une dimension référentielle. Ce qui est «curieux», en vérité, c'est le contraste musical entre la fin rêveuse de la première pièce et l'entrée en matière de la deuxième, sur un élément bref au profil rythmique caractéristique, mis en valeur par l'ornementation, le phrasé et l'accentuation. Et ce contraste se retrouve dans la pièce elle-même, entre l'élément initial et la phrase lyrique de la partie médiane (m. 9-12). S'il y a ici une relation au langage, elle est avant tout stylistique : Schumann entend restituer en termes purement musicaux l'étrangeté de ses modèles littéraires. Sa musique raconte à la manière de E. T. A. Hoffmann ou de Jean Paul, elle est *erzählend*, sans pour autant se réduire à une suite de signifiants. Il en va de même dans la scène intitulée *Faire peur*. Cette conception du récit musical valut à Schumann beaucoup d'incompréhension jusqu'à la fin de sa vie. En 1854, un critique écrivait à propos des *Märchenerzählungen* opus 132 :

Dem Titel nach muss vorausgesetzt werden, dass der Componist in diesen Fantasiestücken musikalische Bilder über verschiedene Märchen hat geben wollen, und es hätte demnach zu näherer Würdigung und Verständigung nothwendiger Weise eine Andeutung gegeben werden müssen, welcher Märchenstoff jedem Stück zum Grunde liegen soll. Ein solche Andeutung fehlt aber gänzlich, und es könnte eben so gut anzunehmen sein, dass der Componist seinem Werke nur einen etwas ungewöhnlichen Titel habe geben wollen.<sup>14</sup>

14 «Le titre laisse entendre que le compositeur a voulu, dans ces Fantasiestücke, donner des images musicales inspirées par différents contes, et il eut été nécessaire, pour en assurer une meilleure compréhension, d'indiquer quel conte est à la base de chacune



Märchenbilder

Vier Stücke  
für Pianoforte und Viola  
(Violine ad libitum)

Herrn J. von Wazielewskij  
zugeeignet von  
**ROBERT SCHUMANN**

Op. 113.

Heft I, Preis 1 Thlr.      Heft II, Preis 25 Sgr.

Eigentum des Verlegers. — Eingetragen in das Vereins-Archiv.

Cassel, bei C. Luckhardt.  
Leipzig, bei B. Hermann.  
Hamburg, bei A. Cranz. \* Zürich, bei Gebr. Hug.  
Winterthur, bei J. Rieter Biedermann.

Fig. 2: *Märchenbilder* op. 113. Page de titre lithographiée réalisée par les ateliers de Fr. Horn pour l'édition originale (1852).

En effet, rien dans la partition de l'opus 132, ni même dans les écrits de Schumann, n'indique une hypothétique origine littéraire de ces *Récits de contes de fées*. Le recueil apparenté des *Images de contes de fées* (*Märchenbilder*) opus 113 pour alto et piano donne cependant un élément de réponse à cette question, non pas sous forme de texte mais d'illustration. La page de titre est en effet ornée d'une vignette; or ce que l'on y découvre, ce ne sont pas des épisodes tirés de récits mais une conteuse âgée entourée d'enfants (Fig. 2). C'est donc l'acte de la narration qui est au centre de l'illustration.

des pièces. Mais de telles indications font complètement défaut, et l'on peut tout aussi bien supposer que le compositeur a voulu donner un titre inhabituel à son œuvre». *Neue Berliner Musikzeitung*, 23 août 1854, p. 256, cité par Joachim Draheim dans sa préface de l'édition Breitkopf & Härtel, 1988 (Kammermusik-Bibliothek, 2251).



Et pour en signifier certains aspects humoristiques, le graveur a placé sur les côtés de petits personnages grotesques faisant des culbutes amusantes.

Mesuré à l'aune de la discrétion schumannienne, le poème de Träger inspiré par *Curiose Geschichte* est non seulement incongru mais aussi d'une longueur disproportionnée, quand on pense que la pièce de musique ne dure qu'à peine une minute. Cet aspect mérite d'être souligné. En effet, on aurait éventuellement pu trouver des circonstances atténuantes à l'erreur de Träger en plaçant son entreprise dans le contexte plus large des paraphrases poétiques. On se souvient que l'idée d'explicitement verbalement le parcours affectif d'œuvres instrumentales s'était fermement établie au cours du 19<sup>e</sup> siècle. C'est bien à cela que visaient les travaux d'herméneutique musicale d'un Hermann Kretzschmar. Mais ses guides d'écoute ne trouvaient leur véritable raison d'être que dans le commentaire des grandes œuvres symphoniques.<sup>15</sup> Or c'est tout au contraire de leur brièveté que les *Scènes d'enfants* tirent une grande partie de leur force expressive. Cette brièveté, qui correspond aux dimensions des musiques enfantines, jointes au sous-titre de Schumann – *leichte Stücke für das Pianoforte* – a été source de malentendu. Dans un compte rendu qui témoignait d'une grande insensibilité à la beauté de l'œuvre, le poète et critique Ludwig Rellstab en souligna les incohérences. Selon lui, pour des interprètes encore enfants, les *Scènes d'enfants* étaient trop complexes à la fois du point de vue pianistique et de leur « geistiger Gehalt » (contenu spirituel), alors que pour des adultes, leur brièveté était irritante. Sans le vouloir, Rellstab mettait le doigt sur l'aspect le plus novateur de l'œuvre. Il n'avait pas tort de penser que celle-ci était « aussi peu destinée à des enfants qu'une pastorale à des bergers »,<sup>16</sup> mais il avait manqué de comprendre que sa simplicité formelle n'excluait pas une certaine complexité à la fois musicale et psychologique. Or cette complexité ne se joue pas qu'à l'intérieur de chaque pièce, elle n'est pas que du domaine des textures polyphoniques et des surprises harmoniques. Elle se manifeste également dans le dépassement de l'instantané lyrique, qui ne révèle son sens qu'au terme d'un parcours. C'est ainsi que Schumann parvenait à atteindre la profondeur dans la simplicité, imaginant un ton nouveau qui avait valeur de programme esthétique aussi bien que de

15 *Führer durch den Konzertsaal*, publiés en 1887, 1888 & 1890.

16 « Nous pouvons donc considérer le titre *Scènes d'enfants* comme un indice de ce qui a guidé l'imagination du compositeur ; mais ce titre destine aussi peu sa création à des enfants qu'une pastorale n'est écrite pour des bergers » (« so können wir den Titel *Kinderszenen* nur für einen halten, der den Phantasiegang des Componisten bezeichnen sollte, seine Schöpfung aber so wenig den Kindern zuwieß, wie ein Pastorale für Hirten geschrieben ist »). La critique de Rellstab a paru à Berlin dans la revue *Iris im Gebiete der Tonkunst*, 32, 1839. On la trouvera reproduite et analysée in : Bernhard R. Appel, « Ein produktives Missverständnis : Robert Schumann *Kinderszenen* op. 15 in der Kritik Ludwig Rellstabs », *Die Musikforschung*, 15/2, 1987, pp. 109-115.



symbole révélant une certaine idée de l'enfance. Et ceci lui permit d'imaginer quelque chose d'inconcevable aux yeux de Rellstab : une œuvre instrumentale inspirée par l'enfance destinée aux adultes, ou pour reprendre les termes du compositeur, « des remémorations d'un adulte destinées aux adultes » (« Diese Rückspiegelungen eines Aelteren für Aeltere »).<sup>17</sup>

Cette dimension réflexive, que Schiller aurait qualifiée de « sentimentale », comporte un danger. Elle peut verser dans le sentimentalisme. Schumann y a totalement échappé. Träger y a succombé. Comme on pouvait s'y attendre, c'est dans la *Rêverie* qu'il lui a donné libre cours. Celle-ci est devenue le rêve d'un petit orphelin. Aux cinq premières strophes de son poème, les sensations confuses de l'enfant sont décrites dans un tableau où se confondent les parfums des fleurs et le souffle du vent ; au son de mélodies célestes, des angelots dansent une ronde sous un ciel étoilé. L'idéal synesthésique de Träger prend ici la forme d'une image d'Epinal, illustrée en marge du poème par un gracieux dessin qui confère à l'enfant endormi des traits semblables aux anges qui habitent son rêve (Fig. 3). Cette idylle n'est cependant que l'écrin dans lequel prend place la scène principale : l'apparition de la mère défunte, puis celle du père en larmes qui observe son enfant endormi :

Hoch vom Himmel her schreitet,  
Hinschwebend durch das Gefild,  
Sehnend die Arme breitet  
Der lieben Mutter Bild.

Ewigen Friedens Segen  
Umwehet sie mild und lind,  
Mächtig treibt sie's entgegen  
Ihrem verlassenen Kind.

Das kleine Herz will klopfen  
Voll Freude und doch erschreckt –  
Bis dass ein heisser Tropfen  
Plötzlich das Kind erweckt.

Wehmütig hat es lange  
Der Vater schon angeschau't,  
Des Mannes bleiche Wange  
Ist von Thränen bethaut.

Du haut du ciel descend,  
En flottant dans ces sphères,  
Les mains tendues nostalgiquement,  
L'image de la mère chérie.

La bénédiction de la paix éternelle  
L'entoure de sa douceur,  
Un élan puissant la porte  
Vers son enfant abandonné.

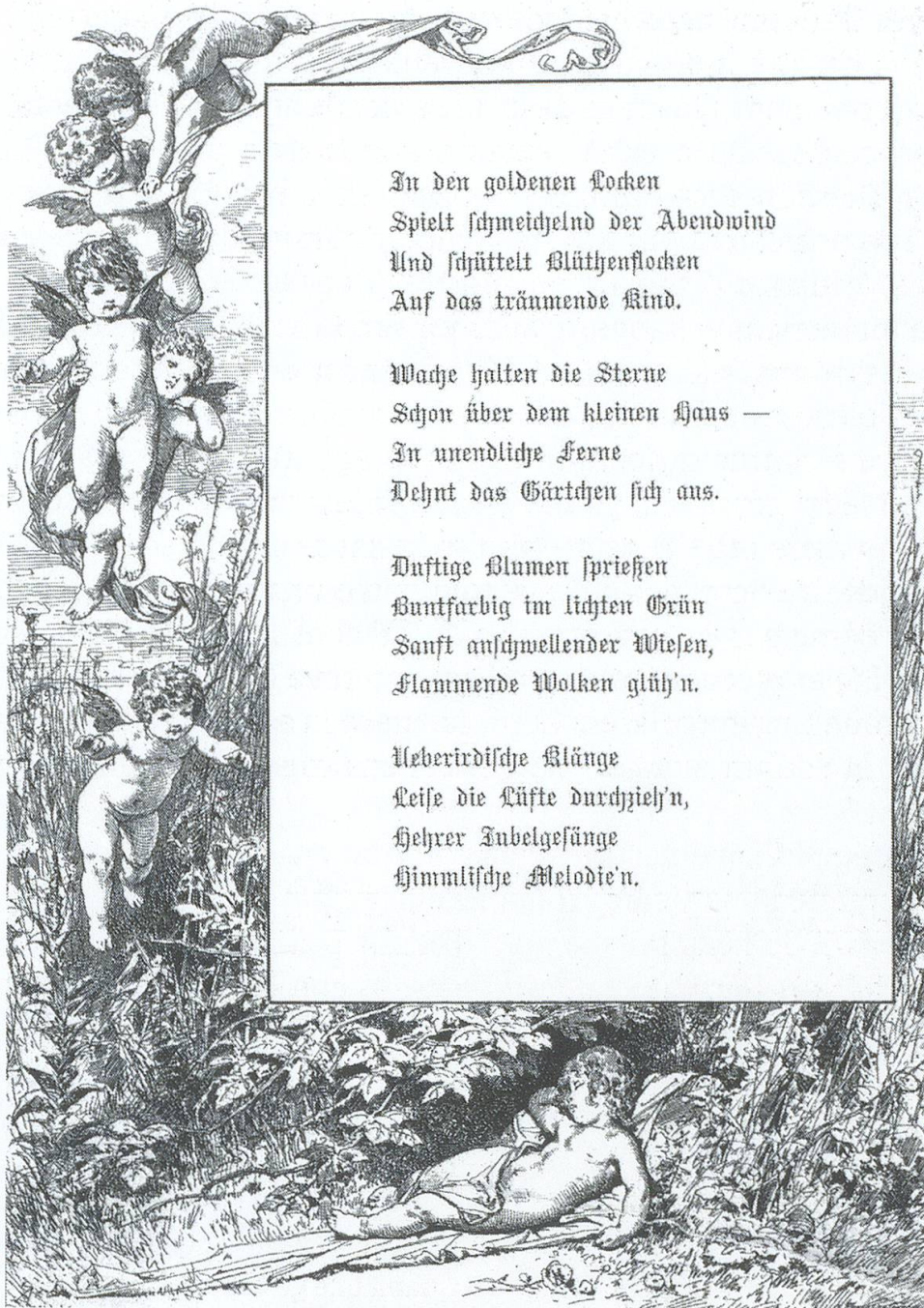
Le petit cœur veut battre,  
Joyeux et effrayé,  
Quand une goutte brûlante  
Soudain réveille l'enfant.

Depuis longtemps son père  
Tristement le fixait,  
Les pâles joues de l'homme  
Sont baignées de larmes.

La recherche de l'effet pathétique est si évidente que l'on entre dans le domaine du kitsch. En réalité, le poète a puisé ses images dans un bric-à-brac sentimental qui encombrait de longue date les représentations de l'enfance, aussi bien dans la poésie que dans les arts visuels et la musique.

17 Lettre à Carl Reinecke du 6 octobre 1848, in Joseph von Wasielewski, *Robert Schumann. Eine Biographie*, Bonn, Emil Strauss, 1880 (1<sup>ère</sup> éd. 1858), p. 410.





In den goldenen Locken  
Spielt schmeichelnd der Abendwind  
Und schüttelt Blüthenflocken  
Auf das träumende Kind.

Wache halten die Sterne  
Schon über dem kleinen Haus —  
In unendliche Ferne  
Dehnt das Gärtchen sich aus.

Duftige Blumen sprießen  
Buntfarbig im lichten Grün  
Sanft anschwellender Wiesen,  
Flammende Wolken glüh'n.

Ueberirdische Klänge  
Leise die Lüfte durchzieh'n,  
Hehrer Inbelgesänge  
Himmliche Melodie'n.

Fig. 3: *Träumerei*, in *Kinderscenen* op. 15, no 7. Poème d'Albert Träger, illustration d'Alexander Zick pour l'édition d'Adolf Titze.

Certains de ces éléments devaient même contaminer par la suite l'imaginaire schumannien. Encore faut-il considérer leurs relations à sa musique. Il y a bien un *Armes Waisenkind* dans l'*Album pour la jeunesse* (no 6) mais la pièce qui porte ce titre est une marche élégiaque qui n'a rien à voir avec la douce *Rêverie* des *Scènes d'enfants*. Dans l'édition Titze, c'est la rencontre du pathos poétique et du lyrisme musical qui est le signe d'un manque d'authenticité. Par son inadéquation manifeste, le pathos dont témoignent les vers de Träger signale son absence dans le cycle de Schumann.



Il en va de même de la composante religieuse de son poème. Là encore, le poète n'a fait que se servir dans une symbolique de longue tradition, qui s'est manifestée dans l'histoire de la musique sacrée aussi bien que profane. Son imaginaire est de la même veine que celui dont procède *Le Pèlerinage de la Rose* (*Der Rose Pilgerfahrt*) de Moritz Horn, qui a inspiré à Schumann en 1852 son *Märchen* pour solistes, chœur et orchestre. La page de titre illustrée de l'édition originale en résume les principaux épisodes en une série de vignettes, où se manifeste une conjonction de naïveté enfantine, de pathos et de religiosité, qui semble annoncer involontairement la raison des faiblesses de l'œuvre (Fig. 4).

Quant à la larme du père observant son enfant, qui apparaît dans le poème de Träger comme la goutte d'eau qui fait déborder le vase du pathétique, si j'ose dire, elle a peut-être été inspirée par la scène finale d'une œuvre chorale de Schumann d'une tout autre vigueur que le *Pèlerinage de la rose*: *Le Paradis et la Péri* opus 50 de 1843. A la différence que dans le poème de Thomas Moore, c'est un brigand qui est touché aux larmes par la vue d'un enfant en prières. Cette larme de repentir précieusement recueillie par la Péri est alors considérée comme digne de lui ouvrir les portes du Paradis.

La contemplation émerveillée d'un enfant endormi était par ailleurs un bien commun de l'imaginaire romantique. Et l'on se demande si Träger ne s'est pas inspiré du beau poème que Nikolaus Lenau rédigea sur ce thème en 1837 sous le titre *Die Stimme des Kindes*, et que Hugo Wolf devait mettre en musique pour chœur en 1876 :

*Die Stimme des Kindes*

Ein schlafend Kind! O still! In diesen Zügen  
Könnt ihr das Paradies zurückbeschwören;  
Es lächelt süß, als lauscht es Engelschören,  
Den Mund umsäuselt himmlisches Vergnügen.

O schweige, Welt, mit deinen lauten Lügen,  
Die Wahrheit dieses Traumes nicht zu stören!  
Lass mich das Kind im Traume sprechen hören,  
Und mich, vergessend, in die Unschuld fügen!

Das Kind nicht ahnend mein bewegtes Lauschen,  
Mit dunklen Lauten hat mein Herz gesegnet,  
Mehr als im stillen Wald des Baumes Rauschen;  
Ein tiefres Heimweh hat mich überfallen,  
Als wenn es auf die stille Heide regnet,  
Wenn im Gebirge die fernen Glocken hallen.

*Voix de l'enfant*

Un enfant endormi! O silence! Dans ces traits  
Vous pouvez faire reparaître le paradis;  
Il sourit doucement, comme s'il entendait un  
chœur d'anges,  
Une joie céleste entoure ses lèvres.

O monde, fais taire tes bruyants mensonges  
Pour ne pas troubler la vérité de ce songe!  
Laisse-moi entendre parler l'enfant en rêve,  
Et m'incliner devant l'innocence, oublieux de tout.

L'enfant, ne soupçonnant pas mon écoute émue  
A béni mon cœur en paroles plus ténues  
Que le murmure des arbres dans une paisible forêt;  
Une nostalgie s'est emparée de moi, plus profonde  
Que lorsque tombe la pluie sur la lande tranquille,  
Ou que résonnent sur les monts les cloches

lointaines.





Fig. 4: *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112. Page de titre lithographiée réalisée par Fr. Krätzschmer d'après une esquisse de Th. Mintrop pour l'édition originale (1852).

Faut-il le préciser, rien dans le titre *Rêverie* ne suggère cette présence d'un observateur. Tout au plus pourrait-on l'imaginer à la fin du cycle, dans la relation musicale que Schumann a établie entre *L'enfant s'endort* et *Le poète parle*. Tandis que l'enfant trouve le sommeil sur un accord instable de sous-dominante, les paroles du poète commencent sur un accord dissonant de dominante qui ne prend tout son sens que dans l'enchaînement à la pièce précédente. Cette succession de formes ouvertes n'est pas rare chez Schumann. Elle procède d'une poétique du fragment à laquelle il attachait la plus grande importance dans ses cycles instrumentaux et vocaux.



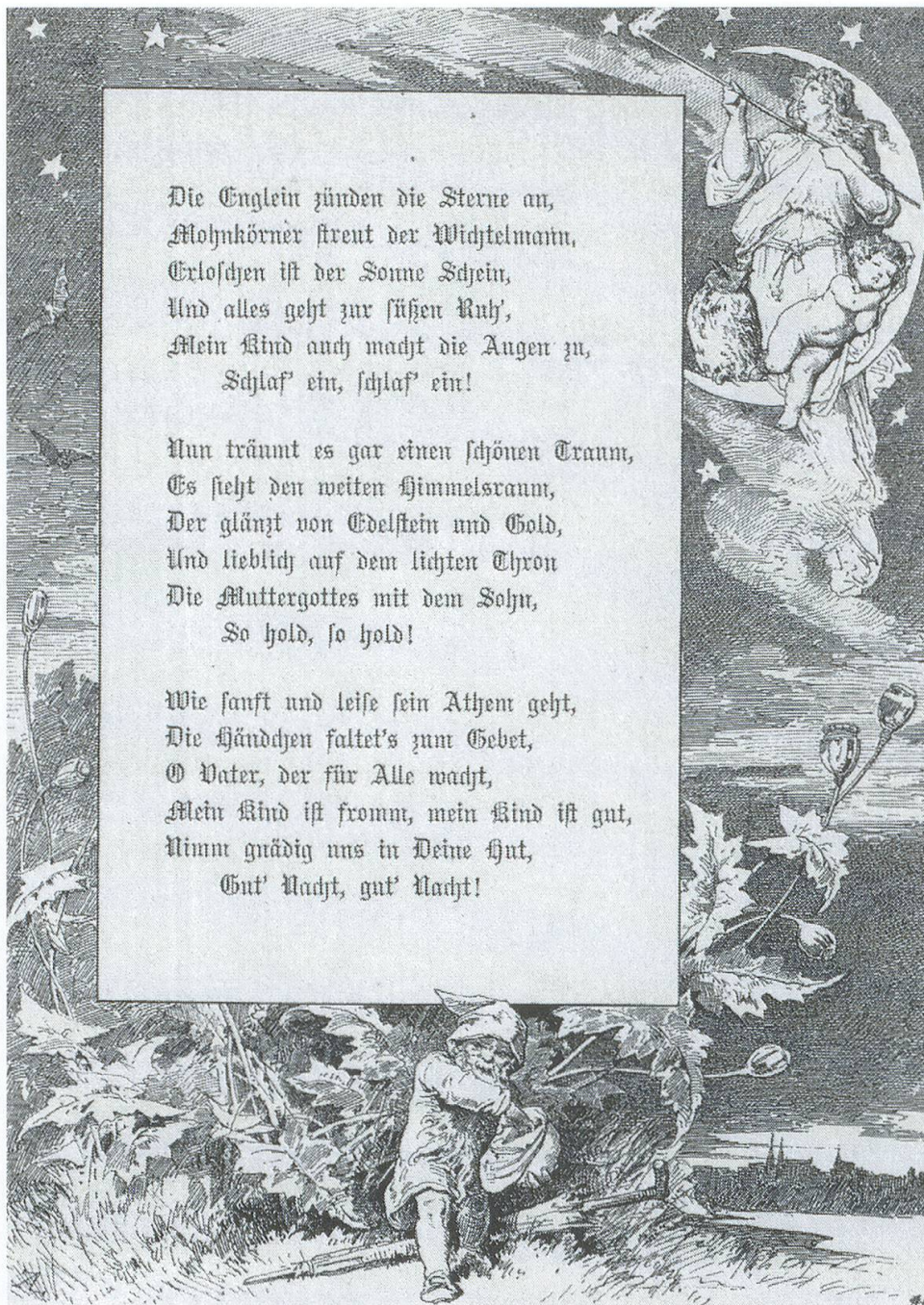


Fig. 5 : *Kind im Einschlummern*, in *Kinderscenen* op. 15, no 12,  
 poème d'Albert Träger dans un cadre illustré par Alexander Zick.

En l'occurrence, il pourrait l'avoir ici mise au service d'une idée sensible à l'audition : pour signifier que la voix du poète, avant de s'élever en accents hymniques, avait déjà résonné intérieurement dans un instant de contemplation muette.

Tout cela est suggéré avec une économie de moyens remarquable. Les titres sont sobres, la musique recueillie et sans effusion. *L'enfant s'endort* parvient à suggérer merveilleusement la confusion des sens entre le sommeil et la veille. Les contours mélodiques s'estompent en se résolvant dans une surface sonore polyphonique à la fois vibrante et statique.





Fig. 6 : *Kind im Einschlummern*,  
in *Kinderscenen* op. 15, no 12,  
illustration d'Alexander Zick.

(Certains commentateurs y ont trouvé le germe du *Feuerzauber* qui entoure la Walkyrie endormie, dans la *Tétralogie*). La nouveauté consiste donc ici à signifier les frontières du sommeil sans recourir au *topos* de la berceuse, car la musique n'en présente ni le mètre ternaire ni la texture de mélodie accompagnée. Träger est cependant incapable d'y renoncer. Sa mise en scène conventionnelle présente une mère qui couche son enfant en lui chantant une berceuse. Elle l'invite à rêver de «la mère de Dieu avec son fils / si doux, si doux» («Die Muttergottes mit dem Sohn / So hold, so hold») avant de s'adresser à Dieu le père pour lui demander de veiller sur son enfant qui est «pieux et bon». L'illustration de Zick est en total accord avec le poème ; on y voit sur l'un des murs d'un intérieur rustique une image de la Vierge à l'enfant (Figg. 5 et 6).

L'interprétation que propose Träger de la dernière scène n'est pas moins involontairement révélatrice de l'originalité de Schumann. Celle-ci se manifeste dans la partition par un subtil changement de ton. Les premières mesures semblent tout d'abord emprunter l'allure d'un choral, mais des éléments étrangers – un *gruppetto* vocal, le déploiement des accords homophoniques en figurations, des arrêts de caractère interrogatifs – ne tardent pas à en modifier le ton. Dans la partie médiane, le *gruppetto* ornemental devient la matière d'une sorte d'improvisation qui concilie style récitatif et



polyphonie pour atteindre le sommet expressif de la pièce, sans dépasser la nuance *piano*. La musique s'élève à peine au-dessus du silence, et finit par le rejoindre progressivement dans un geste méditatif. Tout ceci contribue à donner l'impression d'un registre narratif qui se distingue de l'ensemble du cycle.

Träger a bien vu qu'il avait ici affaire à un épilogue. Il s'adresse donc à son lecteur : « Le poète parle ». Et de quoi parle Träger ? De lui-même, ou plutôt de l'album que l'on s'apprête à fermer. La tâche n'était pas simple, il l'a accomplie en tremblant de ne savoir entendre ce que le musicien « avait ressenti et pensé » :

Zaghaft fast und bang beklommen,  
Was er wohl gefühlt, gedacht,  
Hab', so gut ich es vernommen  
Ich in Wort und Reim gebracht  
Freudig kam mit seinen Bildern  
Auch der Maler noch herbei :  
Euch die Kinderwelt zu schildern,  
Einten wir uns alle drei.

Presque en hésitant, et saisi d'appréhension,  
J'ai mis en mots et en rimes  
Ce qu'il a ressenti, pensé,  
Autant que j'ai su le saisir.  
Avec ses images, joyusement,  
Le peintre a pris part à l'aventure :  
Pour vous décrire le monde de l'enfance,  
Nous nous sommes mis à trois.

Dans ces vers conclusifs, le poète et l'illustrateur viennent saluer le public tels le chef d'orchestre, le metteur en scène et le décorateur un soir de première à l'opéra. Le rideau est tombé après la berceuse ! Mais avant de s'incliner devant son public, Träger prend prétexte de la connotation religieuse des accords initiaux pour imaginer un véritable prêche adressé à la communauté de ses lecteurs :

Lasst die Kleinen zu euch kommen,  
Höret auf ihr schüchtern Fleh'n  
Und zu eignem Nutz und Frommen  
Lernt ihr Wesen ganz verstehen.  
Sucht vergeblich Ihr den Frieden,  
Werdet nur den Kindern gleich,  
Selig sind sie schon hienieden,  
Ihrer ist das Himmelreich.

Laisser les enfants venir à vous,  
Ecoutez leur plainte timide,  
Et pour votre propre profit,  
Apprenez à comprendre leur essence.  
Si vous cherchez en vain la paix,  
Devenez semblables aux enfants,  
Ils sont bienheureux déjà ici-bas,  
Le royaume des cieux leur appartient.

La référence aux Evangiles n'est pas hors de propos. Elle rappelle l'une des sources du culte romantique de l'enfance, dont procèdent les *Scènes d'enfants*. Devenir semblable à un enfant était un lieu commun de la conception romantique du génie, à laquelle Schumann adhérait. Mais le ton moralisateur de ce discours n'a rien à voir avec le cycle de Schumann, qui se distingue au contraire par l'absence de toute référence explicite au sacré. En empruntant passagèrement la texture homophone d'un choral, les accords initiaux du *Dichter* rendent peut-être hommage à Bach, père de toute musique poétique selon Schumann, dont l'anagramme figure dans la pièce



initiale du cycle, *Gens et pays étrangers*.<sup>18</sup> Mais ces accords ne constituent pas pour autant une pièce religieuse au même titre que le choral luthérien que Schumann a placé, dans un esprit pédagogique, dans l'*Album pour la jeunesse*.

On l'aura compris, le « monde de l'enfance » de Schumann n'est pas celui de Träger. Et sa musique, pourtant si « imagée », est réfractaire à l'explicitation par les images. Ce dernier point mérite réflexion. Schumann concédait un rôle non négligeable aux associations visuelles aussi bien dans le processus créateur que dans l'écoute de la musique. Ses œuvres sont virtuellement porteuses de prolongations poétiques ou picturales, comme certaines œuvres pianistiques, notamment celles de Schubert, semblent contenir en elles les sonorités de tout un orchestre. Elles tirent de ces virtualités – pour peu que celles-ci demeurent telles – une richesse expressive accrue. Schumann le savait. Il ne souhaitait pas révéler ses sources d'inspiration car il craignait que celles-ci limitent l'imagination des interprètes et des auditeurs. Le programme de la *Symphonie fantastique* de Berlioz lui avait semblé d'un réalisme trop trivial. Tout porte à penser que l'édition Titze des *Scènes d'enfants* ne l'aurait pas satisfait. De même, l'interprète peut se servir d'images et de récits pour donner plus de relief à son jeu, en assurer la caractérisation ; mais ces outils, qui n'ont pas de valeur artistique propre, ne doivent pas être révélés. L'édition Titze des *Scènes d'enfants* aura eu le grand mérite d'en apporter la meilleure preuve.

## Abstract

In 1886 the editor Adolf Titze published in Leipzig an edition of Schumann's *Kinderszenen* opus 15 with poems by Albert Träger and illustrations by Alexander Zick. Träger followed the title of the work to the letter. To reveal what he considered to be the deep meaning of the music, he imagined realistic scenes, sometimes with talking characters. The result of these rimed and illustrated interpretations can be considered as a very good example of sentimental kitsch. The edition has nevertheless a pedagogical virtue: it shows that the allusive character of the titles which Schumann gave to each one of his thirteen pieces is essential. Every element intending to precise these titles in a realistic way is opposite to the composer's intentions. The narrative dimension of Schumann's music is self-referential and stimulates the imagination of the listener without limiting it to anecdotic details. The mistake of Träger is analysed in the context of Schumann's aesthetics as it appears through his writings and some of his own illustrated title pages, in particular those of *Der Rose Pilgerfahrt* opus 112 and of *Märchenbilder* opus 113.

---

18 Voir à ce propos : Jean-Jacques Eigeldinger, « *Kinderszenen* op. 15 de Schumann : entre variations et cycle », *Musurgia*, 1, 1994, p. 64.



## Bibliographie

- Appel Bernhard R., «Ein produktives Missverständnis: Robert Schumann *Kinderszenen* op. 15 in der Kritik Ludwig Rellstabs», *Die Musikforschung*, 15/2, 1987, pp. 109-115.
- Appel Bernhard R., *Robert Schumanns «Album für die Jugend». Einführung und Kommentar*, Zürich-Mainz, Atlantis Musikbuch-Verlag, 1998, pp. 73-100.
- Deutsche Lieder in Volkes Herz und Mund*, hrsg. von Albert Träger, Leipzig, C.F. Amelang, 1864.
- Draheim Joachim, Preface à Robert Schumann, *Kinderszenen für Klavier op. 15. Reprint der Erstausgabe Leipzig 1839*, hrsg. von ders., Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1988 (Kammermusik-Bibliothek, 2251).
- Eickert Isabel, *Kinderstücke. An Kinder adressierte und über das Thema Kindheit komponierte Alben in der Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts*, Kassel, Gustav Bosse Verlag, 1995.
- Eigeldinger Jean-Jacques, «*Kinderszenen* op. 15 de Schumann: entre variations et cycle», *Musurgia*, 1, 1994, pp. 53-65.
- Lieder, Balladen, Romanzen harmonisch verbunden mit der bildenden Kunst durch Illustrationen von Paul Thumann, J. Füllhaas u. A.*, hrsg. von Albert Träger, Leipzig, C.F. Amelang, 1871.
- Notenlese. Zur musikalischen Aufführungspraxis des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Basel*, hrsg. von Martina Wohltat, Basel, Schwabe Verlag, 2013.
- Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, hrsg. von Friedrich Gustav Jansen, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1886.
- Schumann Robert, *Kinderszenen. Dreizehn Musikstücke für das Pianoforte mit Dichtungen von Albert Träger und Bildern von Alexander Zick*, Leipzig, Adolf Titze, [1886].
- Starobinski Georges, «Les *Kinderszenen* op. 15 de Schumann. Composantes littéraires et biographiques d'une genèse», *Revue de musicologie*, 89, 2002, pp. 97-124.
- Stimmen der Liebe*, hrsg. von Albert Träger, Leipzig, C.F. Amelang, 1861.
- Wasielewski Joseph von, *Robert Schumann. Eine Biographie*, Bonn, Emil Strauss, 1880 (1<sup>ère</sup> éd. 1858).