

Mutations, mouvements, évolution dans le monde de la musique au temps de Maria Szymanowska

Même si on partage avec Paul Veyne, un des maîtres de l'historiographie française, l'idée selon laquelle l'histoire ne s'occupe pas de sauver la mémoire des individus, qu'elle s'attache à raconter ce que furent les civilisations passées, qu'« il n'y a rien à dire de la singularité individuelle »¹, il y a parfois des destinées singulières qui semblent faire corps avec les mouvements de la civilisation, d'en être une sorte de récit (loin de « l'histoire de princes et des batailles »). C'est à notre sens le cas du destin de Maria Szymanowska.

Que savons-nous en France de la musique polonaise ? Pour l'honnête homme français, la musique polonaise se résume à Frédéric Chopin, qu'on associe en général à John Field (1782–1837), compositeur irlandais ayant fait carrière à la cour de Russie, que l'on présente comme l'initiateur du style nocturne. John Field, contemporain de Maria Szymanowska a en effet intitulé « nocturnes » des compositions pour piano dont les caractères mélodiques se retrouvent dans les œuvres de Chopin.

L'honnête homme français connaît aussi Ignacy Jan Paderewski (1860–1941), qui fut aussi chef d'État, Krzysztof Penderecki (né en 1933), parce qu'il apparaît régulièrement dans les programmes des concerts et les médias, dans une moindre mesure Henryk Mikołaj Górecki (1933–2010). Les mélomanes amateurs de musique pour piano et de disques connaissent sans aucun doute Arthur Rubinstein (1887–1982), les violonistes connaissent, au moins pour ses études, Henryk Wieniawski (1835–1880). Witold Lutosławski (1913–1994), Stanisław Moniuszko (1819–1872)², Karol Szymanowski (1882–1937), ou Tadeusz Baird (1928–1981), sont aussi relativement connus. À cela s'ajoute l'idée que la Pologne n'ayant été indépendante qu'aux XV^e et XVI^e siècles sous les Jagiellon et

¹ VEYNE PAUL (1930-....), *Comment on écrit l'histoire : essai d'épistémologie*. « Points-histoire », 1979 (3^e édition), p. 48.

² Stanisław Moniuszko est l'initiateur de l'opéra polonais, notamment avec *Halka*, sur un livret de Włodzimierz Wolski, œuvre créée dans sa version définitive à Varsovie le 1^{er} janvier 1858.

au sortir de la Première Guerre mondiale, il n'y aurait en dehors de ces périodes rien de particulièrement remarquable.

On a donc une collection de noms dont on connaît mal les critères ou la philosophie qui ont présidé à leur choix mémoriel, et un présupposé un peu mécanique liant géopolitique et créativité musicale³.

Ainsi armés, quand de France on (re)découvre, par le disque la musique de Maria Szymanowska⁴, on peut évaluer de manière mémorielle (en la comparant à celle de Chopin par exemple) si elle est digne de rejoindre le Parnasse des musiciens. Cela peut aussi provoquer étonnement et questions. Plutôt qu'un enfermement dans un panthéon, offrir une ouverture de l'horizon historique.

Il y a John Field, il y a les nocturnes de John Field, il y a Justyna la maman de Chopin, jouant des mazurkas au piano devant le berceau de son fils, il y a les séjours à la campagne au cours desquels le jeune Chopin aurait découvert les musiques populaires, et on se demande d'un coup d'où peut sortir Maria Szymanowska qui compose comme John Field en même temps que John Field, donc du Chopin avant Chopin. Mais encore faut-il revoir la configuration, trouver une place à cette troisième *nocturienne*, se demander d'où vient le style nocturne des nocturnes de John Field, quel est ce cousinage harmonique et mélodique évident entre les musiques de ces trois compositeurs, au-delà de la poétique littéraire que peut inspirer ce mot « nocturne ». D'autant que le style nocturne ne nous semble pas découler de la poésie nostalgique de la mélodie irlandaise, comme le propose par exemple *l'Encyclopædia Universalis*⁵, du moins si on se fie aux *Irish Melodies* publiées en dix volumes par Thomas Moore (1779–1822) entre 1808 et 1834.

³ À ce propos, entre Purcell et Britten, aucun nom de compositeur anglais ne s'impose, les élites anglaises ne semblent pas avoir soutenu une création locale, mais ont été très généreuses avec les musiciens étrangers. Elles ont fait de leur pays une terre promise pour eux. Comment pourrait-on parler d'une musique allemande (mais aussi italienne) pour un territoire formé par une constellation d'états jusqu'à la fin du XIX^e siècle ? Faut-il classer Beethoven parmi les compositeurs allemands parce qu'il est né à Bonn ou parmi les compositeurs autrichiens parce qu'il a passé sa vie à Vienne en contribuant à ce qu'on appelle le style classique viennois ? En réalité, le monde musical est un monde éminemment cosmopolite. Il a fait partie des bagages des princes dans leurs nombreux déplacements, les ont suivis au gré de leurs unions, bien avant que ne s'établisse l'idée moderne de nation.

⁴ *Maria Szymanowska Album*. Carole Carniel, piano (Pleyel 1846), Ligia Digital 2004.

⁵ BLANCHARD ROGER, « Nocturne », in *Encyclopædia Universalis*, version électronique 2010.

Pour ce qui concerne la musique à laquelle on reconnaît un caractère polonais, au début du xvi^e siècle, des pièces mises en tablatures d'orgue de Jean de Lublin portent des titres tels que « Polnischer Tanz », « chorea polonica », et « polacca ». Au xvii^e siècle, la noblesse adopte la polonaise comme danse évidemment raffinée, qui distingue des pratiques des simples. Les caractères de cette danse sont intégrés aux suites de cour, mais aussi à la littérature musicale depuis les Bach jusqu'aux classiques viennois. Sans parler de la Polska inventée en Scandinavie au milieu du xvi^e siècle sur des modèles musicaux polonais. À la toute fin du xviii^e siècle, la polonaise connaît un regain de popularité sur fond de patriotisme au sein des élites polonaises, mais aussi bien au-delà de leurs cercles et des frontières polonaises, grâce au prince et compositeur Michał Kleofas Ogiński (1765–1833) que Maria Szymanowska rencontre à Venise en 1824. Il en est de même pour la mazurka, introduite à la cour d'Auguste II, roi de Pologne et électeur de saxe à la fin du xvii^e siècle, tout début xviii^e siècle. Il y a donc une tradition savante inspirée des pratiques populaires, suffisamment pertinente et réussie pour avoir laissé de solides et profondes empreintes⁶.

Le second étonnement, plus biographique, tient au fait que Maria Szymanowska mène une carrière et un mode de vie qui semblent improbables au tout début du xix^e siècle. Elle fait comme on dit un beau mariage, met au monde trois enfants, divorce, garde ses enfants, part pour une tournée européenne de trois ans.

Née trente années plus tard à Leipzig, Clara Wieck fait preuve elle aussi de caractère, affronte le divorce de ses parents et le départ de sa mère, désobéit à la tyrannie de son père pour se marier avec Robert Schumann, musicien inconnu alors qu'elle est déjà une pianiste renommée, met au monde huit enfants, fait face à la maladie mentale de son mari, sans cesser de composer ou de se produire au piano. Pour elle, issue d'une dynastie de musiciens, la question se pose peut-être un peu différemment.

Il reste que les femmes de bonne famille ne se donnent pas en spectacle public, ne battent pas les estrades (ce que n'a pas fait non plus l'aristocratique Chopin). Fanny Mendelssohn⁷ est aussi

⁶ Pour le style nocturne la polonaise en *mi* mineur Wilhelm Friedrich Bach (1759–1849), nous en semble plus proche que les mélodies de Thomas Moore.

⁷ Fanny Hensel (1805–1847).

douée que son frère Félix, elle suit les mêmes études musicales et universitaires que lui, elle est admirée du monde musical. Pour une femme de son époque, elle a un destin privilégié, redevable à l'aisance financière et au milieu bourgeois éclairé. Mais elle ne fait pas une carrière musicale, ses compositions sont même signées par son frère. Il est toutefois difficile de dire que sa carrière musicale, qu'elle n'a peut-être jamais envisagée, ait été brisée à cause de son genre. En France d'Hélène de Montgeroult (1764–1836) est marquise, comtesse, compositrice inspirée de Beethoven et pianiste hors pair. Sous l'ancien régime elle règne sur les femmes et les hommes de ses terres, joue chez elle en duo avec le violoniste Viotti, tient le piano dans des soirées mondaines. Il n'est pas certain qu'après la Révolution elle ait vécu, en 1795, sa nomination au poste de professeur de piano du tout nouveau Conservatoire national, comme une ascension ou une gratification sociale. Henriette Sontag (1806–1854), cantatrice adulée, épouse secrètement, pour ne pas nuire à la carrière de son futur mari, un diplomate italien. Elle est anoblie en 1830 comtesse de Lauenstein, par Frédéric-Guillaume III de Prusse. Son nouveau statut social permet de lever le secret, mais dès lors elle ne se produit plus, sinon dans des soirées privées choisies.

C'est certainement la pugnacité de Maria Szymanowska pour ses projets musicaux qui l'a menée au divorce, contre un mari et une belle famille ne tenant pas à ce qu'une saltimbanque ternisse leur réputation. On peut imaginer ce qu'elle a pu affronter au cours et après ce divorce. Toutefois soucieuse pour sa réputation, elle protège son honorabilité en se faisant chaperonner par ses sœurs et frères, qui assuraient l'administration de ses tournées, mais aussi par un entregent élitiste d'artistes et de personnes de la bonne société, certainement encore par son titre de Première pianiste à la cour de l'impératrice de Russie. On peut se faire une idée sur le discrédit qui pèse sur les artistes de scène avec la thèse que Christian Gottlob Neefe (1748–1798), le professeur de Beethoven, soutient en 1769 : « Mérite-t-on d'être déshérité pour avoir choisi le métier d'acteur ? ».

Les causes de ce divorce illustrent en quelque sorte l'affrontement entre deux mondes. Celui déclinant d'Ancien régime où une classe nobiliaire est propriétaire des terres et des personnes qui y vivent, et celle d'une bourgeoisie, conquérante, avide de libertés

sociales et individuelles nécessaires au développement de ses affaires, développement qui se confond avec celui de la société.

Pour rester dans le monde de la musique, notons que Johann Sebastian Bach a été emprisonné pour avoir osé demander son congé, le compositeur Christian Ludwig Dieter s'est enfui en 1778 du Prytanée militaire à la discipline de fer imposé par le grand-duc Karl Eugen à ses fonctionnaires⁸. Mozart séjournant à Vienne dans la suite de son maître le prince archevêque Colloredo se voit interdit d'organiser des concerts pour son propre compte, il est sommé de retourner à Salzbourg. Mozart n'obtempère pas. Le 9 mai 1781, au terme d'une journée agitée, il écrit à son père :

« Il me dit que j'étais le drôle le plus débauché qu'il connaisse – que personne ne le servait plus mal que moi – [...] Il m'a traité de gueux, de pouilleux, de crétin [...] Je ne veux plus rien savoir de Salzbourg. Je hais l'archevêque jusqu'à la frénésie ».

Il ajoute dans une lettre du 16 mai :

« Là-bas [à Salzbourg], il est le Seigneur. Mais ici, exactement un crétin, comme je le suis à ses propres yeux [...] Mais quand bien même je devrais mendier, je ne voudrais plus d'aucune manière servir un tel maître ».⁹

À partir de ce 8 mai 1781 qu'on appelle parfois « 14 juillet des musiciens », Mozart mena une carrière indépendante¹⁰.

Mais le 14 juillet 1789 est également celui des musiciens. Cette date ne symbolise pas seulement l'aspiration à la liberté individuelle, mais la fin d'un système politique qui bloque toute possibilité de développement industriel et commercial – surtout en France avec le système des privilèges.

Tous les grands centres européens sont concernés par cet embourgeoisement, même si le passage, ou dépassement de l'Ancien régime n'est pas aussi radical et violent qu'en France. À des degrés et à des rythmes divers, les métiers de la musique savante, et son public, sont transformés, les fonctionnaires des églises et des cours de l'aristocratie doivent chercher à s'employer soit indépendamment, soit au sein de nouvelles institutions publiques ou privées. D'un autre côté, la bourgeoisie qui accède au pouvoir politique

⁸ Ce que fit également Schiller deux ans plus tard.

⁹ MASSIN BRIGITTE ET JEAN, *Histoire de la musique de Monteverdi à Varèse* [3 v.]. Messidor, Paris 1977 (I), p. 219.

¹⁰ *Ibid.*

sort de ses salons pour étendre sa vie sociale. Il y a donc les aspirations individuelles à plus de liberté comme le montre la querelle entre Mozart et son maître. Mais il y a aussi un changement structurel pour ce qui concerne l'emploi des musiciens. En France et dans les régions gagnées par la Révolution au-delà de ses frontières, l'appauvrissement radical de l'Église et la disparition des cours princières posent le problème du recyclage de la musique savante et de ses musiciens, mais aussi celui de l'apprentissage de la musique.

Beethoven perd ses protections princières en Rhénanie (elles sont en fuite). Il retourne à Vienne où il est apprécié, y mène une carrière de musicien indépendant subventionnée par ses admirateurs¹¹. Haydn, est maître de Chapelle de Nicolas le Magnifique¹², il connaît pendant trente ans des conditions de vie et de travail exceptionnelles. Sans pouvoir quitter le service du prince, qui lui interdit par exemple de se rendre à Londres en 1782, il devient une célébrité internationale. En 1790, Anton Esterházy, le fils de Nicolas, accède à la tête de la maison et congédie sa chapelle, en dotant confortablement Haydn, qui âgé de soixante ans, entame et gère fort bien une carrière indépendante, se rendant deux fois à Londres, et sachant vendre habilement les mêmes partitions à différents éditeurs.

Une économie de la musique savante s'organise donc en dehors du service des maisons aristocratiques et des centres religieux. À Varsovie, la maison d'opéra est ouverte en 1766, en 1820, sous l'impulsion de son directeur Karol Kurpiński, paraît la première revue musicale « Tygodnik Muzyczny » (La semaine musicale), et en 1821, Józef Elsner fonde le premier conservatoire.

Maria Szymanowska est donc une pionnière. N'étant pas issue d'un milieu musical, n'ayant pas à se recycler, ayant au contraire pour son époque, une situation enviable, on peut se demander ce qui l'a poussée à tenter une aventure si peu assurée et pas aussi gratifiante – surtout pour une femme – au regard de la société, qu'elle le sera des années plus tard. D'autant que cela est mûrement médité, sérieusement, voire méticuleusement organisé, depuis le réseau des contacts jusqu'à l'organisation des tournées lointaines.

¹¹ Quant à son professeur le républicain Christian Gottlob Neefe, après avoir vu sa rémunération baisser de moitié par des maîtres économes, il doit se contenter un temps d'un maigre salaire versé par la municipalité avant de retrouver un poste de directeur musical au théâtre de Dessau en 1796.

¹² Nicolas I^{er} Joseph Esterházy.

Peut-être son milieu bourgeois prospère éclairé l'a-t-elle rendue sensible au mouvement de la société en lui donnant l'envie d'y participer.

Elle est également aux prémices d'un nouveau type de métier de la musique, celui de concertiste interprète se mettant au service des compositeurs. En effet jusqu'alors, concertiste et compositeur forment un seul métier, il le restera encore longtemps pour une grande part : les compositeurs sont également instrumentistes et jouent leurs propres œuvres. Maria Szymanowska est compositrice, mais au concert elle défend aussi des œuvres de Hummel, Ries, Weber, Klengel, Dussek, Mozart. Peut-être une pratique de salon gagnant la salle de concert, mais petite salle, car le son du piano porte encore fort peu, il est loin d'être l'instrument sonore qu'on connaît aujourd'hui.

Il n'est pas encore le meuble indispensable à tout intérieur bourgeois. Il en est à sa deuxième génération depuis l'invention de l'instrument vers 1710 par l'italien Cristofori aux copies de Gottfried Silbermann améliorées sur les conseils de Bach, qui semble être satisfait de celui qu'il joue en 1747 à la cour de Frédéric le Grand à Potsdam. En réalité les compositeurs n'y portent pas intérêt, notamment à cause d'une mécanique trop lourde. Il faut attendre 1770 pour que Mozart soit convaincu par un piano de Johann Andreas Stein, un disciple de Silbermann, pour abandonner le clavecin, pour qu'en juin 1768 à Londres, Johann Christian Bach offre le premier (attesté) concert public de pianoforte, ou qu'en 1778 son frère Carl Philipp Emanuel compose un double concerto pour clavecin et pianoforte.

Le temps de Maria Szymanowska connaît à peine les esquisses du piano moderne : l'amélioration des mécaniques, vers 1820, le renforcement métallique du cordier des instruments de l'Anglais John Broadwood (le piano de Beethoven et certainement celui que Maria Szymanowska ramena d'Angleterre), le double échappement qui permet d'améliorer la répétition de notes (donc la vitesse) est breveté par Sébastien Érard en 1821, le cadre métallique coulé d'un bloc est inventé par Alpheus Babcock en 1825 aux États-Unis, mais se propage lentement, les cordes croisées sont une innovation d'Henri Pape en 1828, etc. Pour ce qui concerne le début de la standardisation des grands pianos de concert, la fabrique Bösendorfer voit le jour à Vienne en 1828, Heinrich Steinweg produit

son premier piano à Seesen en 1836, il en produit une dizaine par an en 1840 (hautement appréciés par Clara Schumann), avant de s'installer aux États-Unis pour fonder la Steinway en 1853, année importante, car elle est aussi celle de la fondation des fabriques de Julius Blüthner à Leipzig et de Carl Bechstein à Berlin.

Pionnière de l'émancipation féminine, du métier de musicien indépendant en général, de celui de concertiste en particulier, mais aussi du piano, sa musique peut aussi nous donner à réfléchir sur le début du romantisme musical, et sur les musiques nationales, deux terminologies à notre sens inadéquates.

Le mouvement d'embourgeoisement des sociétés européennes pousse économiquement la musique savante hors des cours princières, mais surtout de ses représentations identitaires. Après avoir participé à l'apparat des cours de l'aristocratie où elle retournait une image gratifiante au public, la musique savante gagne un monde plus populaire. Il y a une modification esthétique, ou tout à la fois on peut avoir envie de récupérer l'aura du style ancien, de le concurrencer ou de s'y opposer. Il y a une modification des sources d'inspiration et des publics. Le point de vue de l'artiste se porte alors sur lui-même, son environnement, la nature, les tournures populaires, les origines historiques (particulièrement un Moyen-Âge fabuleux), les gens, les sentiments, la littérature, la poésie. La justification du monde est à refonder, on a besoin d'un nouveau mémorial social.

Par ailleurs, sous l'ancien régime, partout en Europe, la langue culturelle des élites est le français (Maria Szymanowska apprend le français au cours de son enfance), l'allemand et l'italien.

Une trentaine d'années après la mort de Maria Szymanowska, en 1860, 13 candidats au concours de l'Académie des Beaux-arts de Russie démissionnent pour protester contre le sujet donné, puisé dans la mythologie allemande. Ivan Kramskoï (1837–1887) leur chef de file, écrit « Pourquoi marchons-nous toujours en tenant les jupes de nos nourrices italiennes ? Il est temps de penser à créer une école russe ». Mais il s'agit avant tout de faire sortir l'art des galeries académiques, de prendre le peuple comme sujet et comme public¹³.

¹³ Allusion au programme de Jean-Jacques Rousseau, au milieu du XVIII^e siècle, qui pensait que la cour avait corrompu la langue française et la musique. Il proposait de faire monter sur scène « quelques bons paysans » pour revivifier l'opéra.

À Varsovie, le premier opéra polonais est donné en 1758 en rompant ainsi le monopole des opéras français, allemands et italiens.

Plutôt que « musique nationale », peut-être vaudrait-il mieux parler d'attraction populaire, qui au contraire d'un « enfermement national », est une ouverture sur un monde jusque-là ignoré par l'art savant. Par ailleurs plutôt que « romantisme », peut-être serait-il mieux d'employer un terme comme « musique roturière ».

La musique de Maria Szymanowska appartient à la famille du style classique viennois qui est quant à lui à maturité dans les années 1780. Ce style classique viennois a assimilé instrumentalement le *bel canto* italien. Ce *bel canto* se retrouve dans les lignes mélodiques des trois nocturnes, Field, Szymanowska, Chopin, quatre avec Ogiński. Mais la Pologne a aussi une importante tradition de musique italienne, inaugurée vers 1600 par les 23 musiciens italiens de la chapelle du roi Zygmunt III, pratique qui s'étendra aux siècles suivants. Plus de cent musiciens italiens sont enregistrés à la chapelle royale dans la première moitié du XVII^e siècle. Ils ont bien entendu une grande influence sur le style des monodies et des récitatifs, bien avant le classicisme viennois. C'est là peut-être un des éléments qui avec l'attraction populaire des musiques savantes y compris d'église à la fin du XVII^e siècle (mazurkas, oberek, polonaises) – phénomène certainement lié à un mouvement d'urbanisation – permettraient d'éclairer le « je ne sais quoi » du caractère particulier et aussitôt reconnaissable de la mélodie nocturne, et peut-être enrichir au moins depuis la France, la vision d'une tradition musicale polonaise au-delà des fluctuations géopolitiques.

On aimerait aussi en savoir encore plus sur Maria Szymanowska dont la courte vie se passe à la proue des nouveautés de son temps. On est là dans une société bouillonnante en devenir, des échanges, des réseaux professionnels cosmopolites, dans un monde à cheval sur deux civilisations, dont l'exploration ne peut-être que passionnante et profitable tant à l'histoire qui raconte ce qui fut vraiment qu'au mémoriel de nos monuments.